



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA
TEZİ**

**YENİ TÜRK SİNEMASINDA ZİHİNSELLİĞİN
OBJEKTİVASYONU**

SARPER BÜTEV

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

EYLÜL 2019



YENİ TÜRK SİNEMASINDA ZİHİNSELLİĞİN OBJEKTİVASYONU

SARPER BÜTEV

DOKTORA TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

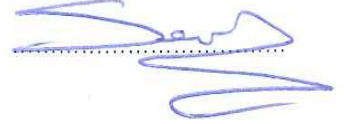
EYLÜL 2019

Sarper BÜTEV tarafından hazırlanan “Yeni Türk Sinemasında Zihinselliğin Objektivasyonu” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman / Başkan : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema , Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye: Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE

Radyo Televizyon ve Sinema , Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Doç. Dr. Burcu ŞİMŞEK

Toplum ve İletişim , Hacettepe Üniversitesi

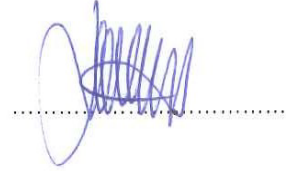
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Nuray Hilal TUĞAN

Radyo Televizyon ve Sinema , Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

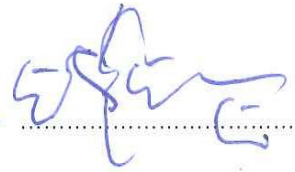
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah ÇAĞLIYAN

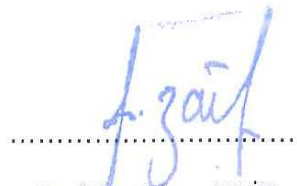
Radyo Televizyon ve Sinema, Başkent Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 04/09/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZAİF

Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Sarper BÜTEV

04/09/2019

YENİ TÜRK SİNEMASINDA ZİHİNSELLİĞİN OBJEKTİVASYONU

(Doktora Tezi)

SARPER BÜTEV

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Eylül 2019

ÖZET

Bu çalışma “Yeni Türk Sineması” döneminde beliren varoluşçu ve nihilist eğilimin görüntüsünü konu edinmektedir. Bu görüntünün “insan”a ilişkin nasıl bir “ide” geliştirdiği çalışmanın yanıt getirmeyi hedeflediği temel sorudur. Diğer taraftan Türk sineması araştırmalarında değişik tarihleri milat alan birden fazla “yeni sinema” dönemlendirmesi vardır. Dolayısıyla bu dönemlendirmeler hakkında genel bir fotoğraf ortaya koyulmuş; Türk sineması çalışmalarında 1990’ların ikinci yarısından itibaren yaygın olarak benimsenmiş olan “Yeni sinema” dönemlendirmesinin nasıl çerçevelenebileceği tartışılmıştır. Şüphesiz ki bu tartışmayı olgunlaştırmak ve belirli sonuçlara ulaştırabilmek için kapsamlı bir tarihsel soruşturma yapmak gerekir. Bu çalışmanın böyle bir hedefi olmamakla birlikte “Yeni sinema”nın nasıl çerçevelenebileceğine ilişkin sorular sorulmuş ve kimi öneriler geliştirilmiştir. Çalışmanın amacı doğrultusunda yeni Türk sineması döneminde gösterime çıkan düşünce yoğun filmler izlenilmiş, çalışmanın kapsamı ve sınırlılığı göz önünde bulundurularak 2000’li yıllarda gösterime giren filmler arasından nihilist ve varoluşçu izlekleri görüntüleyen filmler çözümlenmiştir. Zamansal kesitin 2000’li yıllar olarak belirlenmesinin en önemli nedeni nihilist ve varoluşçu izleklerin tipik biçimde görüldüğü film örneklerinin bu yıllarda gösterime girmiş olması ve yeni Türk sinemasının öncü yönetmenlerinin gerek entelektüel gerekse estetik bakımdan olgun bir sinema ifadesine bu zamansal kesitte kavuşmuş olmasıdır. Filmlerde açığa çıkan insana ilişkin ide’yi açığa çıkarabilmek için Nikolai Hartmann’ın sanat yapıtlarının çözümlenmesi için geliştirdiği tabaka çözümlemesinden yararlanılmış; sinematografik anlatım araçları da dikkate alınarak filmler söz konusu ide’yi ifşa edecek biçimde çözümlenmiştir. Çalışmadaki analiz birimi filmin içeriği, filmi temel motifleri, anlatım özellikleridir. Yanı sıra örneklenen filmlerdeki nihilist ve varoluşçu izlekleri görüntüye getiren sahneler ayrıntılı olarak çözümlenmiştir.

Bilim Kodu : 115702

Anahtar Kelimeler : Zihinsellik, Toplumcu Gerçekçilik, Nihilizm, Varoluşçuluk, Modern Sinema

Sayfa Adedi : 383

Danışman : Prof. Dr. Serdar Öztürk

OBJECTIVATION OF SPIRITUALITY CINEMA IN THE NEW TURKISH

(Ph. D. Thesis)

SARPER BÜTEV

GAZI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

September 2019

ABSTRACT

This paper studies the image of existentialist and nihilist tendency appeared during the period of “New Turkish Cinema”. The principal question aimed to be answered in this study is: What kind of an “idea” concerning “human beings” does this image put forward? On the other hand, there is more than one periodization of “new cinema” which considers various dates as milestones in the studies of Turkish cinema. Hence, a general picture concerning these periodizations was put forth; a new content was developed about how the periodization of “New Cinema”, which has been adopted commonly in the studies of Turkish cinema since the second half of 1990s, could be framed. It is surely beyond the doubt that an extensive historical investigation is necessary in order to nurture the idea and to reach specific conclusions. Although the study does not have such an aim, some questions were asked and some suggestions were offered concerning how “New Cinema” could be framed. In line with the aim of the study, the films, which were released during the period of “New Turkish Cinema” and of which intellectual aspects are effective, were watched and the most typical ones from among the films released in the 2000s that reflect the existentialist and nihilist tendency were analyzed by taking into consideration the scope and limitations of the study. The critical reasons why the 2000s were determined as temporal period are as follows: the pursuits of the leading directors of “New Turkish Cinema” reached for a mature statement both aesthetically and intellectually and typical film samples carrying existentialist and nihilist traces are seen during that period of time. The analysis of strata, developed by Nicolai Hartmann for the analysis of art pieces, was used in order to reveal the idea concerning human beings in the films. Accordingly, the films were analyzed in a way to reveal the idea at issue by considering the means of cinematographic expression. The units of analysis in the study include content, chief motifs and expression characteristics of the film. Besides, the scenes concretising the existentialist and nihilist philosophies were analyzed elaborately.

Science Code : 115702

Key Words : Spirituality, Socialist Realism, Nihilism, Existentialism, Modern Cinema

Page Number : 383

Supervisor : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca fikir ve görüşleriyle bana ışık tutan sevgili hocam Prof. Dr. Serdar Öztürk'e, akademisyen olmam noktasında beni destekleyen kıymetli hocalarım Prof. Dr. Bozkurt Zakir Avşar ve Prof. Dr. Nilgün Gürkan'a; beni akademiye kazandıran değerli dekanım Prof. Dr. Ayhan Biber'e; sinema ufkumun genişlemesinde değerli katkıları olan kıymetli hocam Prof. Dr. Seçil Bük'er'e; önerileriyle çalışmamın olgunlaşmasına katkıda bulunan tez izleme komitesi üyelerim Doç. Dr. Burcu Şimşek'e, Doç. Dr. Filiz Erdemir Göze'ye, Dr. Öğr. Üyesi Nuray Hilal Tuğan'a, Dr. Öğr. Üyesi Çağdaş Emrah Çağlıyan'a; hayat yolundaki serüvenimde tüm seçimlerime saygı göstererek, isteklerimi ve hedeflerimi gerçekleştirmem için hep yanımda olan, oğulları olmaktan gurur duyduğum annem Saliha Bütev ve babam Servet Bütev'e; nefessiz kaldığım zamanlarda nefesim olan sevgili eşim Özgün Bütev'e, yaşamımı bir şölene çeviren biricik kızım Öykü'ye, manevi desteklerini hep yanımda hissettiğim saygıdeğer kayınvalidem Bahriye Hacıömeroğlu ve sevgili Muazzez Hacıömeroğlu'na teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM YENİ TÜRK SİNEMASINI DÖNEMLENDİRME SORUNU

1.1. Giriş	35
1.2. Türk Sineması Araştırmalarında Dönemlendirmeler	36
1.3. Yeşilçam'ın Çözülüşü Ve İkinci Yeni'nin Doğuşu.....	48
1.3.1. Dağıtım Modelindeki Dönüşümlerin Yeni Türk Sinemasının Oluşumuna Etkisi	53
1.3.2. Seyirci Beğenisi Sorunu ve “Yeni Sinema” İlişkisi.....	55
1.4. Karşı Sinema Argümanı Bağlamında “Yeni Sinema”yı Kavramak.....	61
1.4.1. Karşı Sinemaya Karşı: İdeolojik Sansür.....	65
1.4.2. Karşı Sinema Bağlamında Türk Sinemasında Gerçekçilik Tartışması	68
1.4.3. Yeni Türk Sinemasında Sinemasal Hakikat Arayışı.....	72

2. BÖLÜM GENÇ/YENİ SİNEMA DÖNEMİNDE GERÇEKÇİLİĞİN BOYUTLARI

2.1. Giriş	81
2.2. György Lukacs'ın Gerçekçi Estetiği.....	84
2.3. Yılmaz Güney Sinemasında Gerçekçilik.....	88
2.3.1. Güney'in Sinemasında İdeolojik Sansürün Altedilişi.....	90
2.3.2. Güney'in Eleştirel Gerçekçiliği	92
2.3.3. Genç/Yeni Sinemanın <i>Umut</i> 'u	93

Sayfa

2.3.3.1. <i>Umut</i> Ekseninde Gerçekçilik Tartışması	124
2.3.3.2. <i>Arkadaş</i> 'ta Toplumcu Gerçekçi Perspektif	128
2.4. Genç/Yeni Sinemada Estetik Bütünlük Arayışı	134
2.4.1. 1980 Askeri Darbesi ve 12 Eylül Sansürünün Genç/Yeni Sinemaya Etkileri	142
2.4.2. Genç/Yeni Sinema Sonrası İdeolojik Sansürü Aşma Arayışları	145

3. BÖLÜM**MODERN SİNEMADA ZİHİNSELLİĞİN OBJEKTİVASYONU**

3.1. giriş	155
3.2. Modern Sinemanın Varoluşçu Estetiği	156
3.2.1. Modern Sinemada Zihinsellik ve Zaman İmaj	160
3.3. Nietzsche'de Nihilizmin Anlamları	169
3.4. Martin Heidegger'de Hiçlik Karşısında İnsan Varoluşu	186
3.5. Jean Paul Sartre'ın Radikal Nihilizmi	197

4. BÖLÜM**YENİ TÜRK SİNEMASINDA NİHİLİZM VE VAROLUŞÇULUĞUN GÖRÜNTÜSÜ**

4.1. Giriş	209
4.1.1. <i>Gece Yolculuğu</i> 'nda Aktif Nihilizm ve Zaman İmaj	211
4.1.2. <i>Yeraltı</i> 'nda Belirsiz Nihilizm	243
4.1.3. <i>Kış Uykusu</i> 'nda Kötü İnanç ve Kuramsal Nihilizm	297
4.1.4. <i>Ben O Değilim</i> 'de Eş Benlik ve Başkası'nın Görüntüsü	344
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	359
KAYNAKLAR	367
ÖZGEÇMİŞ	383

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 1.1. Umut'tan bir kare.....	96
Resim 1.2. Umut'tan bir kare.....	96
Resim 1.3. Umut'tan bir kare.....	96
Resim 1.4. Umut'tan bir kare.....	96
Resim 1.5. Umut'tan bir kare.....	97
Resim 1.6. Umut'tan bir kare.....	97
Resim 1.7. Umut'tan bir kare.....	97
Resim 1.8 Umut'tan bir kare.....	97
Resim 1 9. Umut'tan bir kare.....	98
Resim 1.10. Umut'tan bir kare.....	98
Resim 1.11. Umut'tan bir kare.....	98
Resim 1.12. Umut'tan bir kare.....	98
Resim 1.13. Umut'tan bir kare.....	99
Resim 1.14. Umut'tan bir kare.....	99
Resim 1.15. Umut'tan bir kare.....	99
Resim 1.16. Umut'tan bir kare.....	99
Resim 1.17. Umut'tan bir kare.....	99
Resim 1.18. Umut'tan bir kare.....	99
Resim 1.19. Umut'tan bir kare.....	99
Resim 1.20. Umut'tan bir kare.....	102
Resim 1.21. Umut'tan bir kare.....	102
Resim 1.22. Umut'tan bir kare.....	102
Resim 1.23. Umut'tan bir kare.....	102
Resim 1.24. Umut'tan bir kare.....	102
Resim 1.25. Umut'tan bir kare.....	102

Resim	Sayfa
Resim 1.26. Umut'tan bir kare.....	102
Resim 1.27. Umut'tan bir kare.....	104
Resim 1.28. Umut'tan bir kare.....	104
Resim 1.29. Umut'tan bir kare.....	104
Resim 1.30. Umut'tan bir kare.....	105
Resim 1.31. Umut'tan bir kare.....	105
Resim 1.32. Umut'tan bir kare.....	105
Resim 1.33. Umut'tan bir kare.....	106
Resim 1.34. Umut'tan bir kare.....	106
Resim 1.35. Umut'tan bir kare.....	106
Resim 1.36. Umut'tan bir kare.....	106
Resim 1.37. Umut'tan bir kare.....	106
Resim 1.38. Umut'tan bir kare.....	106
Resim 1.39. Umut'tan bir kare.....	106
Resim 1.40. Umut'tan bir kare.....	109
Resim 1.41. Umut'tan bir kare.....	109
Resim 1.42. Umut'tan bir kare.....	109
Resim 1.43. Umut'tan bir kare.....	109
Resim 1.44. Umut'tan bir kare.....	110
Resim 1.45. Umut'tan bir kare.....	110
Resim 1.46. Umut'tan bir kare.....	110
Resim 1.47. Umut'tan bir kare.....	111
Resim 1.48. Umut'tan bir kare.....	111
Resim 1.49. Umut'tan bir kare.....	111
Resim 1.50. Umut'tan bir kare.....	111
Resim 1.51. Umut'tan bir kare.....	115

Resim	Sayfa
Resim 1.52. Umut'tan bir kare.....	115
Resim 1.53. Umut'tan bir kare.....	115
Resim 1.54. Umut'tan bir kare.....	116
Resim 1.55. Umut'tan bir kare.....	116
Resim 1.56. Umut'tan bir kare.....	116
Resim 1.57. Umut'tan bir kare.....	121
Resim 1.58. Umut'tan bir kare.....	121
Resim 1.59. Umut'tan bir kare.....	121
Resim 2.1. Arkadaş'tan bir kare	130
Resim 2.2. Arkadaş'tan bir kare	130
Resim 2.3. Arkadaş'tan bir kare	131
Resim 2.4. Arkadaş'tan bir kare	131
Resim 3.1. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	213
Resim 3.2. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	213
Resim 3.3. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	213
Resim 3.4. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	214
Resim 3.5. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	214
Resim 3.6. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	214
Resim 3.7. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	216
Resim 3.8. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	216
Resim 3.9. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	216
Resim 3.10. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	216
Resim 3.11. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	216
Resim 3.12. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	216
Resim 3.13. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	217
Resim 3.14. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	217

Resim	Sayfa
Resim 3.15. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	217
Resim 3.16. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	219
Resim 3.17. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	219
Resim 3.18. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	220
Resim 3.19. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	220
Resim 3.20. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	222
Resim 3.21. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	222
Resim 3.22. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	224
Resim 3.23. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	224
Resim 3.24. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	224
Resim 3.25. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	227
Resim 3.26. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	227
Resim 3.27. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	227
Resim 3.28. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	229
Resim 3.29. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	229
Resim 3.30. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	229
Resim 3.31. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	229
Resim 3.32. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	234
Resim 3.33. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	234
Resim 3.34. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	234
Resim 3.35. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	235
Resim 3.36. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	235
Resim 3.37. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	235
Resim 3.38. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	238
Resim 3.39. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	238
Resim 3.40. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	238

Resim	Sayfa
Resim 3.41. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	238
Resim 3.42. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	240
Resim 3.43. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	241
Resim 3.44. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	241
Resim 3.45. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	241
Resim 3.46. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	241
Resim 3.47. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	241
Resim 3.48. Gece Yolculuğu'ndan bir kare.....	241
Resim 4.1. Yeraltı'ndan bir kare.....	255
Resim 4.2. Yeraltı'ndan bir kare.....	255
Resim 4.3. Yeraltı'ndan bir kare.....	257
Resim 4.4. Yeraltı'ndan bir kare.....	257
Resim 4.5. Yeraltı'ndan bir kare.....	257
Resim 4.6. Yeraltı'ndan bir kare.....	257
Resim 4.7. Yeraltı'ndan bir kare.....	257
Resim 4.8. Yeraltı'ndan bir kare.....	257
Resim 4.9. Yeraltı'ndan bir kare.....	259
Resim 4.10. Yeraltı'ndan bir kare.....	259
Resim 4.11. Yeraltı'ndan bir kare.....	259
Resim 4.12. Yeraltı'ndan bir kare.....	259
Resim 4.13. Yeraltı'ndan bir kare.....	263
Resim 4.14. Yeraltı'ndan bir kare.....	264
Resim 4.15. Yeraltı'ndan bir kare.....	264
Resim 4.16. Yeraltı'ndan bir kare.....	264
Resim 4.17. Yeraltı'ndan bir kare.....	265
Resim 4.18. Yeraltı'ndan bir kare.....	265

Resim	Sayfa
Resim 4.19. Yeraltı'ndan bir kare.....	265
Resim 4.20. Yeraltı'ndan bir kare.....	267
Resim 4.21. Yeraltı'ndan bir kare.....	267
Resim 4.22. Yeraltı'ndan bir kare.....	267
Resim 4.23. Yeraltı'ndan bir kare.....	267
Resim 4.24. Yeraltı'ndan bir kare.....	267
Resim 4.25. Yeraltı'ndan bir kare.....	267
Resim 4.26. Yeraltı'ndan bir kare.....	269
Resim 4.27. Yeraltı'ndan bir kare.....	269
Resim 4.28. Yeraltı'ndan bir kare.....	269
Resim 4.29. Yeraltı'ndan bir kare.....	269
Resim 4.30. Yeraltı'ndan bir kare.....	269
Resim 4.31. Yeraltı'ndan bir kare.....	269
Resim 4.32. Yeraltı'ndan bir kare.....	271
Resim 4.33. Yeraltı'ndan bir kare.....	271
Resim 4.34. Yeraltı'ndan bir kare.....	271
Resim 4.35 Yeraltı'ndan bir kare.....	271
Resim 4.36. Yeraltı'ndan bir kare.....	271
Resim 4.37. Yeraltı'ndan bir kare.....	271
Resim 4.38. Yeraltı'ndan bir kare.....	277
Resim 4.39. Yeraltı'ndan bir kare.....	277
Resim 4.40. Yeraltı'ndan bir kare.....	277
Resim 4.41. Yeraltı'ndan bir kare.....	277
Resim 4.42. Yeraltı'ndan bir kare.....	277
Resim 4.43. Yeraltı'ndan bir kare.....	277
Resim 4.44. Yeraltı'ndan bir kare.....	279

Resim	Sayfa
Resim 4.45. Yeraltı'ndan bir kare.....	279
Resim 4.46. Yeraltı'ndan bir kare.....	279
Resim 4.47. Yeraltı'ndan bir kare.....	280
Resim 4.48. Yeraltı'ndan bir kare.....	281
Resim 4.49. Yeraltı'ndan bir kare.....	281
Resim 4.50. Yeraltı'ndan bir kare.....	284
Resim 4.51. Yeraltı'ndan bir kare.....	284
Resim 4.52. Yeraltı'ndan bir kare.....	284
Resim 4.53. Yeraltı'ndan bir kare.....	284
Resim 4.54. Yeraltı'ndan bir kare.....	286
Resim 4.55. Yeraltı'ndan bir kare.....	286
Resim 4.56. Yeraltı'ndan bir kare.....	288
Resim 4.57. Yeraltı'ndan bir kare.....	288
Resim 4.58. Yeraltı'ndan bir kare.....	288
Resim 4.59. Yeraltı'ndan bir kare.....	288
Resim 4.60. Yeraltı'ndan bir kare.....	288
Resim 4.61. Yeraltı'ndan bir kare.....	288
Resim 4.62. Yeraltı'ndan bir kare.....	291
Resim 5.1.Kış Uykusu'ndan bir kare.....	301
Resim 5.2. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	301
Resim 5.3 Kış Uykusu'ndan bir kare.....	301
Resim 5.4. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	301
Resim 5.5. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	301
Resim 5.6. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	301
Resim 5.7. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	302
Resim 5.8. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	302

Resim	Sayfa
Resim 5.9. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	303
Resim 5.10. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	303
Resim 5.11. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	303
Resim 5.12. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	304
Resim 5.13. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	304
Resim 5.14. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	304
Resim 5.15. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	306
Resim 5.16. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	306
Resim 5.17. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	306
Resim 5. 18. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	306
Resim 5.19. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	315
Resim 5.20. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	317
Resim 5.21. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	317
Resim 5.22. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	319
Resim 5.23. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	319
Resim 5.24. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	319
Resim 5.25. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	319
Resim 5.26. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	323
Resim 5.27. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	323
Resim 5.28. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	327
Resim 5.29 Kış Uykusu'ndan bir kare.....	327
Resim 5.30. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	327
Resim 5. 31. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	327
Resim 5.32. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	331
Resim 5.33. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	331
Resim 5.34. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	333

Resim	Sayfa
Resim 5.35. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	333
Resim 5.36. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	337
Resim 5.37. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	337
Resim 5.38. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	339
Resim 5.39. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	339
Resim 5. 40. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	339
Resim 5.41. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	339
Resim 5.42. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	339
Resim 5.43. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	340
Resim 5.44 Kış Uykusu'ndan bir kare.....	340
Resim 5.45. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	341
Resim 5.46. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	341
Resim 5.47. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	341
Resim 5.48. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	341
Resim 5.49. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	341
Resim 5.50. Kış Uykusu'ndan bir kare.....	341
Resim 6.1. Ben O Değilim'den bir kare	349
Resim 6.2. Ben O Değilim'den bir kare	349
Resim 6.3. Ben O Değilim'den bir kare	349
Resim 6.4. Ben O Değilim'den bir kare	349
Resim 6.5. Ben O Değilim'den bir kare	349
Resim 6.6. Ben O Değilim'den bir kare	350
Resim 6.7 Ben O Değilim'den bir kare	350
Resim 6.8. Ben O Değilim'den bir kare	351
Resim 6.9. Ben O Değilim'den bir kare	351
Resim 6.10. Ben O Değilim'den bir kare	351

Resim	Sayfa
Resim 6.11. Ben O Değilim'den bir kare	351
Resim 6.12. Ben O Değilim'den bir kare	351
Resim 6.13. Ben O Değilim'den bir kare	353
Resim 6.14 Ben O Değilim'den bir kare	353
Resim 6.15 Ben O Değilim'den bir kare	354
Resim 6.16. Ben O Değilim'den bir kare	354
Resim 6.17. Ben O Değilim'den bir kare	354
Resim 6.18. Ben O Değilim'den bir kare	355
Resim 6.19 Ben O Değilim'den bir kare	355
Resim 6.20. Ben O Değilim'den bir kare	356
Resim 6.21. Ben O Değilim'den bir kare	356
Resim 6.22. Ben O Değilim'den bir kare	356
Resim 6.23. Ben O Değilim'den bir kare	356
Resim 6.24. Ben O Değilim'den bir kare	358

GİRİŞ

1990'ların ikinci yarısından itibaren, farklı bir sinema arayışında olan yeni bir yönetmen kuşağının ortaya çıkışıyla birlikte, konu, tema ve estetik tercihler açısından dikkat çekici bir çeşitlenmeye sahne olan Türk sineması, ikibinli yıllara gelindiğinde uluslararası film festivallerinde gösterim şansı elde eden örnekleriyle, özellikle Avrupa'da sıcak bir ilgiyle karşılandı. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*'ı 2003 yılında Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülünü, Semih Kaplanoğlu imzalı *Bal*, 2010 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazandı. 2014 yılında 67.Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülünü kazanan Nuri Bilge Ceylan imzalı *Kış Uykusu*'yla da yeni yönetmen kuşağının uluslararası alandaki başarıları taçlanmış oldu. Bu başarılarla karşın seyirlik filmlerin gişedeki üstünlüklerine dayanan genel manzara pek değişmedi. Öte yandan 1990'ların ikinci yarısından itibaren seyirlik filmlerin yanında sanatsal niteliğe sahip yerli yapımların sayısındaki artış ve bu filmlere uluslararası alanda gösterilen ilgi Türk sinemasının “yeni” bir yola girdiğinin göstergesi sayıldı. Sonuç olarak bu gelişmeler, Türk sineması araştırmalarında yaygın olarak benimsenmeye başlanan “yeni Türk sineması” dönemlendirmesine hayat verdi. İşte bu çalışma da yeni Türk sinemasının “yeni”sinin ne ifade ettiğine duyulan ilgi ve merakın ürünü olarak ortaya çıktı.

Araştırma aşamasında yeni Türk sinemasındaki “yeni” problemini, zihinsellik mefhumu etrafında ve örnek olarak seçilen filmlerdeki düşünsel referanslar bakımından tartışmayı amaçlayan bu çalışma, Türk sineması dönemlendirme çalışmalarında bir değil birden fazla “yeni Türk sineması” dönemlendirmesiyle karşılaşılmasından sonra tarihsel bir soruşturmaya evrildi. Böylelikle “yeni sinema” dönemlendirmesi problemini de kapsamına katan bu çalışma iki temel probleme bir yanıt getirmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı yeni Türk sinemasında “yeni”nin kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirilmekte olan zihinsel işlemlerin, nihilizmle ve varoluşçulukla olan bağıntısını ortaya koymaktır. İkinci olarak bu çalışma “genç/yeni sinema” ile “yeni Türk sineması” dönemselleştirmelerini karşılaştırmalı bir analize tabi tutarak Türk sinemasındaki yeni dönemselleştirmesini “ifşa nesnesi” ve “gerçekçilik” sorunu bağlamında bir çözüme kavuşturmayı amaçlamaktadır.¹ İlk bakışta birbirinden bağımsız gibi görünen bu iki amaç yeniliğin bileşenlerinin açığa

¹ Bu çalışmada anlatım kolaylığı açısından genç/yeni sinema dönemi için “Birinci Yeni”; yeni Türk sineması için “İkinci Yeni” ifadeleri kullanılmaktadır. Bilebildiğimiz kadarıyla Türk sineması araştırmalarında burada önerdiğimiz şekliyle bir kullanım söz konusu değildir.

çıkarılması noktasında birbirleriyle kesişmektedir. Çünkü “yeni”nin ne olduğu saptanırken, ister istemez Türk sinemasının tarihsel seyrindeki kopuş noktalarını belirlemek ve eskisinde olmayan unsurları tespit etmek gerekmektedir.

Şüphesiz ki, Türk sinemasında “yeni” olanın niteliğine ilişkin sorulacak birçok soru var. Sözgelimi, tarihsel bir araştırma problemi olarak formüle edilirse yeni Türk sinemasının, Yeşilçam’ın klasik anlatı sinemasından; 1960’larda sinemacılar ile sinema yazarları arasında geçen tartışmaları başlatan² “toplumsal gerçekçi” filmlerden ve nihayet Yılmaz Güney’in öncüsü sayıldığı genç/yeni sinemadan bir farklılaşma ya da bir kopuş sonucu ortaya çıktığından söz edilebilir mi? Eğer böyle bir şey ileri sürülecekse bu argümanın gerekçeleri neler olabilir?

Yeni Türk sinemasında, bağımsız³ bir tavırla ürün veren kimi yönetmenler, olumlu bir kahramanın birtakım engelleri aşip, anlatının başında serimlenen bir sorunu çözdüğü klasik anlatı yerine, belirli bir karakterin varoluşsal durumuna ve psişik süreçlerine odaklanmış ve bu karakterlerin varoluşsal durumlarını da istikrarsız bir anlatıya dayanarak sergileme yoluna gitmiştir. Şüphesiz ki bu tespit, yeni Türk sineması döneminde üretilen bütün filmleri kapsamamaktadır. Bu ayrım düşünce yoğun filmlerle seyirlik ya da popüler filmler arasındaki temel bir ayrım olarak değerlendirilmektedir.⁴ Örneğin, *Kış Uykusu*’nun başlangıç sekansında, arkası alıcıya dönük olan karakterin kafasına doğru yavaşça kayan kamera adeta baş figürün psişik ve zihinsel evrenine girer. Böylelikle seyirci de Aydın’ın hayatına girerek onun ve çevresinin varoluşsal durumuna tanıklık etmeye başlar. Yeni Türk sinemasında anlatının dış uzamda gerçekleşen bir olay ya da eyleme başvurularak değil de kişilerin öznel dünyalarından başlatılması ve onların gündelik varoluşlarındaki durumlarının sergilenmesi dikkat çekmektedir. Buna koşut olarak yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinde nihilizmin ve varoluşçuluğun izlekleri de görüntüye getirilmiştir. Bu filmlerde Marksist bir kategoriden ziyade varoluşçu felsefedeki anlamıyla bireyin yabancılaşması fikri öne çıkmaktadır. Zeki Demirkubuz’un *Yazgı* (2001), *Yeraltı* (2012), *Bulanık* (2015) filmleri;

² Bu tartışmalar konusunda bkz. Saydam, B. (Editör). 2011. *Giovananni Scognamiglio’nun Gözüyle Yeşilçam* İstanbul: Küre Yayınları, 226-259.

³ Bağımsız tavır ifadesi, bir ülke sinemasında hâkim olan ticarileşmiş hikâye anlatımına alternatif oluşturan bir film yapma tavrını işaret etmektedir. Bağımsız sinema kavramı için bkz. Holm, D.K. (2011). *Bağımsız Sinema*. (Çev. Barış Baysal). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 2007’de yayımlandı).

⁴ Serdar Öztürk insan varoluşu ve genel olarak varlık hakkında seyircileri düşünmeye davet eden imajlarla örülü olan filmleri düşünce yoğun ya da düşünce yoğun filmler olarak kavramsallaştırmaktadır. Öztürk’e göre düşünce yoğun filmlerin en önemli özelliği varlığa ve insan olmak deneyimine klişe olmayan bir bakış açısıyla yönelmeleridir. Bkz. Öztürk, S. (2017). Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine. *Sinefilozofi*, 2 (3), 177-198.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Kış Uykusu* (2014) filmleri, Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi* (2007-2010), Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* (2008), Tayfun Pirselimoglu'nun *Ben O Değilim* (2014)'i, belirgin biçimde nihilist bir atmosferi yansıtmaktadır. Bu filmlerin söylevinin en temel düzeyde insanın kendisine, doğaya ya da başkalarına yabancılaşması fikri etrafında örüldüğü görülür. Andras Kovacs'ın saptadığı üzere çağdaş insanın yabancılaşması olgusu modern filmlerin başat temasıdır.⁵ Bu bağlamda yeni Türk sineması döneminde, entelektüel ve sanatsal dertleri olan yönetmenlerin, daha önce görülmeyen bir yaygınlıkta, çağdaş bireyin yabancılaşması sorununa özel bir ilgi gösterdiği gözlemlenmektedir.

Yeni Türk sinemasında dikkat çeken bir görüngü de kahraman imgesinin antikahramanla yer değiştirmesidir. Bu filmlerde bölünmüş benliklere⁶ sahip karakterler merkezi bir yer edinmiştir. Örneğin, Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi* (Yumurta, 2007; Süt, 2008; Bal 2010)'nde baş figür olan Yusuf, *Yumurta*'da anne ile baba, taşra ile kent, doğa ile kültür, gelenek ile modernlik arasında bölünmüş bir kişilik olarak resmedilmektedir. Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı*'sının baş figürü Muharrem, “*iyi olmak istiyorum, ama izin vermiyorlar*” diye yakınlıkla, yaşadığı benlik karmaşasını ele verir. Tayfun Pirselimoglu'nun *Ben O Değilim*'inde Necip, kendisini başka bir kişinin kimliğinde kayborduğu rüya benzeri bir yolculukta bulur. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ise bir cinayet vakasının soruşturması, karakterlerin benlikleriyle ve geçmişleriyle yüzleştiği içsel bir soruşturmaya dönüşür. Bozkırın hiçlik düşüncesini çağrıştıracak biçimde tekinsiz bir mekân olarak resmedildiği bu yolculuk, karakterlerin çoraklaşmış benliklerinin ifşa edildiği bir antikahramanlar geçididir. *Kış Uykusu*'nun baş figürü Aydın, İstanbul'dan memleketine taşınır. Bir mağarayı çağrıştıran çalışma odasında bir türlü yazamadığı kitabına bir başlangıç yapmak ister. Bu mağaramsı oda bir süre sonra Aydın'ın benliğinin olumsuzlandığı bir hiçlik mekânı haline gelir.

⁵ Kovacs'a göre, “Modern anlatının özellikleri onların başkalarıyla, dünyayla, geçmişle ve gelecekle bütün temel bağlantılarının kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında öyküler anlatması gerçeğinin sonuçlarıdır” bkz. Kovacs, A. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı), 70.

⁶ R.D.Laing bölünmüş benlik ya da şizoidi şöyle tanımlar: “Şizoid terimi, deneyimin bütünlüğü iki ana tarzda yarılan bireye gönderme yapar: İlk bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yırtılma, ikinciyin bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi kendini bu dünyada “evinde” veya başkalarıyla “birlikte” olarak yaşantılayamaz, aksine, kendini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde yaşantılar; dahası kendini tam bir kişiden ziyade, belki bir bedene hafifçe ilâştirilmiş bir zihin, iki ya da daha çok benlik vb. gibi, çeşitli biçimlerde “bölünmüş” olarak yaşantılar” bkz. Laing, R.D. (2012). *Bölünmüş Benlik*. (Çev. Ergün Akça). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1969'da yayımlandı), 15.

Acaba yukarıda değinilen bütün bu görüngüler nihilist bir dünya duyumunun görüntüsü olarak değerlendirilebilir mi? Acaba yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinin düşünsel referanslarının nihilizm ve varoluşçuluk olduğu söylenebilir mi? Yeni Türk sinemasındaki düşünce yoğun filmlerin özellikle bağımsız ve modern filmleri destekleyen mecralarda yankı bulması, bu filmlerin aynı zamanda modernist filmler olarak değerlendirilmesi için yeterli bir gösterge oluşturur mu?

Sinemada modernizm, genel olarak yaratıcı yönetmenlerin alternatif bir gerçekçilik ve farklı bir gerçeklik arayışıyla ilişkilendirilmektedir. Diğer yandan modernist filmlerde görüntülenen *insan idesi* -burada tekrara düşmeyi gerektirmeyecek ölçüde birçok çalışmada ortaya koyulduğu üzere- nihilizmle ve varoluşçulukla sıkı bir alışveriş içindedir.⁷ Dolayısıyla modernist filmler hakkında konuşmak aynı zamanda nihilizm ve varoluşçuluk hakkında konuşmak anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla bugün, gerek modernist ve entelektüel bir ifadeyi yüklenmesi, gerekse Yeşilçam'dan farklılaşması anlamında Yeni bir Türk sinemasından söz edilecekse eğer bu sözün nihilizmi ve varoluşçuluğu da katetmesi gerekmektedir.

Bu çalışma, yukarıda serimlenen temel problemlere bir yanıt getirebilmeyi amaçlamakta, yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinde beliren varoluşçu ve nihilist dönüşümün görüntüsünü konu edinmektedir. Bu görüntünün “insan”a ilişkin nasıl bir ide/fikir ortaya koyduğu çalışmanın yanıt getirmeyi hedeflediği başka bir sorudur.⁸ İkinci olarak bu çalışma yeni Türk sinemasında görüntülenen insan anlayışının nihilizm ve varoluşçulukla bağıntısı üzerine eğilmektedir. Eğer İkinci Yeni’de beliren temel bir eğilim olarak perspektifin, nihilist bir dünya duyumunu dışsallaştırır biçimde konumlandığı söylenecekse, yönetmenlerin böyle bir perspektife, benliğin/yaşamın olumlanması (aktif nihilizm) için mi? Yoksa benliğin/yaşamın olumsuzlanması (pasif nihilizm) için mi? yerleştiği sorunu da gündeme gelir. Zira nihilizm; aktif halinde yaşamın yeni değerler etrafında kucaklanmasına, dolayısıyla yaşamın olumlanmasına hizmet ederken; pasif halinde tüm değerlerin

⁷ Bu tespitler konusunda Kovacs’ın yukarıdaki satırlarda başvurulmuş *Modernizmi Seyretmek* adlı çalışması oldukça ıka edicidir. John Orr’un Nietzsche ve Sartre’dan yola çıkan ve felsefi eleştiriye dayanan çalışması da bu fikir üzerine kuruludur. Bkz. Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1993’te yayımlandı).

⁸ Oğuz Haşlakoğlu’na göre, “her gerçek sanat anlayışı kendi zemininde en temel ideolojik varsayım olarak belli bir insan anlayışının önceden belirlenmiş olmasını gerektirir. Bunun anlamı, her ne şekilde anlaşılmış olursa olsun sanatın aslında “insan nedir?” sorusuna verilen yanıtların bir toplamı olduğu gerçeğidir.” bkz. Haşlakoğlu O. (2016). *Platon Düşüncesinde Tekhne*. (Birinci Baskı). İstanbul: Sentez Yayıncılık, 12.

yadsınmasına, dolayısıyla yaşamın olumsuzlanmasına hizmet etmektedir. Üçüncü olarak bu çalışma örneklenen filmlerdeki karakterleri Nietzsche'nin ortaya koyduğu nihilist tipoloji bakımından değerlendirmektedir. Aynı zamanda bu çalışma varoluşçu izlek ve motiflerin filmlerdeki nihilist tipolojiyle olan bağıntılarını ortaya koymak amacındadır.

Öte yandan Türk sineması araştırmalarında yukarıda değinildiği üzere farklı tarihleri milat alan birden fazla “yeni sinema” dönemlendirmesi vardır. Dolayısıyla bu dönemlendirmeler ve 1990'ların ikinci yarısında şekillenen son “yeni”nin nasıl çerçevelenebileceği üzerine tartışmak önem kazanmaktadır. Bu tartışmayı olgunlaştırmak ve belirli sonuçlara ulaştırabilmek için şüphesiz ki kapsamlı bir tarihsel soruşturma yapmak gerekmektedir. Bu çalışmanın böyle bir hedefi olmamakla birlikte yeni Türk sinemasının genç/yeni sinemayla olan bağlantısı ya da bağlantısızlığı tartışılmakta ve “yeni sinema” olgusunun çerçevelenmesi üzerine öneriler getirilmektedir.

Bu kapsamda çalışmada genç/yeni sinema döneminin milat filmi kabul edilen Yılmaz Güney yönetmenliğindeki *Umut* (1970), Birinci Yeni'nin genel hatlarını ortaya koymak amacıyla ayrıntılı biçimde incelenmektedir. Yanı sıra *Umut* odağında yapılan tartışmalar ve sinema araştırmacılarınca Türk sinemasındaki “toplumcu gerçekçi” çizgiyi ileri bir aşamaya taşıdığı iddia edilen *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974) üzerinden Güney'in bıraktığı estetik miras değerlendirilmektedir.

Scognamillo “yeni sinema”dan söz ederken şu tespitte bulunmuştur: “Yeni Sinemanın bir yönü Yılmaz Güney'den etkilenirken bir başka yönüye daha geniş bir tematik arayış içine girerek kuru gerçekçiliği aşıp toplumcu/siyasal kalıpları kırarak bir kişilik sineması oluşturmayı veya bir senteze ulaşmayı yeğlemiştir”.⁹ İkinci yolun simge ismi pek çok sinema araştırmacısının üzerinde uzlaştığı üzere Ömer Kavur olmuştur.¹⁰ Kavur gerek yapımcı-yönetmen modelini ve kişilik sinemasını öncelmesi bakımından, gerekse sinemasal modernizmle olan bağlantısı bakımından 1990'ların düşünce yoğun Türk filmlerine öncülük eden bir yönetmendir.¹¹ Diğer taraftan *Gece Yolculuğu*'ndan itibaren Kavur'un filmlerinde

⁹ Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 341.

¹⁰ Bkz. Scognamillo, 2010, 341; Kırar, R. (2008). *Film İcadı*. (Birinci Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım, 101; Esen, Ş.K. (2015). *Ömer Kavur, Sinemamızda Bir Auteur*. (İkinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

¹¹ Bu konuda Ömer Kavur'un Türk sinemasına getirdiği yenilikleri modernizm ve minimalizm açısından değerlendiren Ali Karadoğan'ın doktora tez çalışması dikkat çekmektedir. Bkz. Karadoğan A. (2014). *Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye'de Sanat Sineması'nın Gelişimi* (1896-2000). Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. 399-415.

görüntüleşen varoluşçu felsefenin, İkinci Yeni'nin başta gelen yönetmenleri Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde de yankı bulduğu düşünülürse Kavur'un yeni Türk sinemasına olan etkisi daha iyi kavranabilir. Ömer Kavur gerek bağımsız tavrını gerekse modernist filmler yapması bakımından da yeni Türk sinemasının düşünce sineması kanadını hazırlayan yönetmenlerin en başında gelmektedir. Kavur, *Gece Yolculuğu*'yla, gerçekçilikle biçimlendirme eğilimini dengeleyen olgun bir sinema diline ulaşmış ve sonraki filmlerinde de bağımsız tavrını koruyarak düşünce yoğun filmlere imza atmayı sürdürmüştür. Bu bağlam içinde Birinci Yeni ile İkinci Yeni arasında, özellikle öznel stil arayışında 1980 sonrası Türk sinemasının en özgün yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Ömer Kavur'un *Gece Yolculuğu* (1987) nihilist ve varoluşçu izleklerin güçlü imgeler yoluyla yankı bulduğu bir film örneği olarak çözümlenmektedir. Diğer yandan film Deleuzecü "zaman-imge" sinemasının bir örneği olarak da değerlendirilmektedir.

Yeni Türk sinemasından çözümlmeye dahil edilen örnekler ise 2000'li yıllarda gösterime çıkan düşünce yoğun filmler arasından seçilmiştir. Zira entelektüel bakımdan düşünce yoğun filmlerin nicelik ve niteliğindeki artış bu dönemde gerçekleşmiştir. İkinci olarak yeni Türk sinemasında nihilizmin ve varoluşçuluğun izlerinin belirgin biçimde görüldüğü tipik örnekler bu zaman diliminde gösterime girmiştir. Çalışmada yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinde belirlen zihinsellik mefhumu, nihilizm ve varoluşçu en tipik biçimde yansıttığı öne sürülmekte olan *Yeraltı* (Zeki Demirkubuz, 2012); *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014) ve *Ben O Değilim* filmleri (Tayfun Pirselimoglu, 2013) örneklenerek çözümlenmektedir.¹²

Yeraltı, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* yapıtından uyarlanmıştır. Öte yandan filmin akışı içinde baş figür Muharrem, Nietzsche'nin *İşte Böyle Dedi Zerdüşt* eserini okurken görülür. Bu bağlamda filmde Nietzsche'nin *güç istenci* fikrine yoğun göndermeler vardır. Nietzsche'nin felsefesinin şekillenmesinde Dostoyevski'nin etkili olduğu bilinmektedir.

¹² Şüphesiz ki yeni Türk sinemasında nihilist ve varoluşçu izlekleri yansıtan başka filmler de vardır. *Yusuf Üçlemesi* ilk akla gelen örneklerdir. Öte yandan Seçil Bükre ve Hasan Akbulut, *Yumurta* özelinde gerek varoluşçu izlekleri gerekse Kaplanoğlu'nun film dilini Deleuze'den de yararlanarak ayrıntısıyla incelemişlerdir. Bkz. Bükre S. ve Akbulut H. (2009) *Yumurta: Ruha Yolculuk*. (Birinci Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları. Bülent Diken ise *İklimler* (Nuri Bilge Ceylan, 2006)'i nihilizm açısından etraflıca çözümlenmiştir: Bkz. Diken, B (2011). *Nihilizm*. (Çev. Aylin Onocak). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin orijinali 2009'da yayımlandı). Dolayısıyla bu filmler kapsam dışında bırakılmıştır. Yanı sıra Türkiye'nin yeni orta sınıfının fotoğrafını çekmeye soyunan *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010)'ta da baş figürün, Nietzscheci ifadesiyle sürü ahlakını adım adım içselleştirmesine ilişkin pek çok motifin olduğu gözlemlenmiştir. Ancak baş figürün sevgilisinin etno-kültürel kimliğine yapılan vurgular, sınıf olgusuna ve milliyetçiliğe yapılan göndermeler filmin sosyolojik ve ideolojik çözümlmeye daha elverişli olduğu kabulünden hareketle kapsam dışında bırakılmıştır.

Bizzat Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı'nda* “suçlu” bağlamında bu etki üzerinde durmuştur: “Dostoyevski’nin tanıklığı önemlidir –Dostoyevski’nin, biricik ruh bilimcinin, konuyla ilgili görüşü söylenmiştir, ben onun yaşamıyla bağlantılı bilgi edinmişim: o, benim yaşamının en güzel mutlu durumlarıyla bağlantılıdır, Stendhal’ın ortaya çıkışından daha önemlidir”.¹³ Dolayısıyla hem Dostoyevski’nin hem de Nietzsche’nin felsefi görüşlerini referans almasından ötürü *Yeraltı*, açık biçimde nihilizmle ilişkilidir.

Kış Uykusu, başta Aydın olmak üzere neredeyse tüm karakterlerin niyetlerini ve motivasyonlarını gizlemek için çeşitli maskeler takarak kendilerini ve birbirlerini nasıl aldattıklarına ilişkin bir filmidir. Her ne kadar film, Aydın’ın öznel dünyasına bir yolculuk gibi görünse de onu kuşatan karakterlerin ruhsal ve varoluşsal durumlarına da ışık tutmaktadır. Film boyunca Aydın’ın arabasını taşıyan İlyas ve onun babası dışında neredeyse herkes, filozof Jean Paul Sartre’ın “kötü inanç” adını verdiği bir motivasyonla davranmaktadır. Bu çerçevede film, özellikle Aydın’ın ve onun çevresini oluşturan karakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerinde aldatmaya dayalı hareket etmesinden ötürü etik düzlemde Sartre’ın kötü inanç ve Nietzscheci perspektivizm görüşü üzerinden değerlendirilmektedir.

Ben O Değilim ise kimlik başkalaşımına uğrayan Necip’in düş benzeri deneyimini perdeye taşımaktadır. Bu düşsel deneyimin gerek edebi yapıtlarda gerekse psikanalizde önemli bir yeri olan “eşbenlik” motifiyle olan bağlantısı dikkat çekmektedir. Hikâyenin akışı içinde Freud’un yineleme anlayışını çağrıştıran bir anlatı kuran film bölünmüş benlik izleği bakımından da *Yeraltı*’nı çağrıştıır. Öte yandan Pirselimoglu, kara film türüne ait kodları dönüştürerek sinema üzerine özdüşünümsel bir operasyon gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla film, gerek zihinsel gerçekliğin fiziksel gerçekliğe baskın çıkmasından ötürü gerekse modernist özdüşünümselliği içermesinden ötürü modernist filmlere özgü olan biçimlendirme eğiliminin tipik bir örneği olarak incelenmektedir.

Çalışmada incelenmekte olan filmlerdeki insana ilişkin *ideyi* açığa çıkarabilmek için Nikolai Hartmann’ın sanat yapıtlarının çözümlenmesi için geliştirdiği ontolojik tabaka çözümlemesinden yararlanılmaktadır. Hartmann, edebiyat, tiyatro, resim, mimari, müzik eserleri için ontolojik bir tabaka çözümlemesi geliştirmiş ancak sinema sanatını

¹³ Nietzsche F. (2004). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş). 106.

değerlendirmemiştir. Sinemanın diğer sanatlarla ilişkisini değerlendiren birçok yazar filmin en çok edebiyatla ortaklığı olduğunu vurgulamıştır.¹⁴ Dolayısıyla burada Hartmann'ın edebi eserler için ortaya koyduğu tabaka çözümlemesinden çalışmanın konu, amaç ve hedefine uygun olacak biçimde yararlanılmaktadır. Deleuze'ün modern sinema kavrayışıyla bu tabakaların ilişkisi kurulmaktadır. Zira bu çalışmada incelenmekte olan filmler modernist anlatı özellikleri ve Deleuzyen zaman-imge sinemasının kimi özelliklerini göstermektedir. Yanı sıra Kracauer ve Deleuze'ün sinema anlayışları bakımından önem taşıyan sinematik unsurlar dikkate alınarak filmler söz konusu ide'yi ifşa edecek biçimde çözümlenmektedir. Çalışmadaki analiz birimi filmin içeriği, anlatım özellikleri, nihilizm ve varoluşçuluğun izleklerini somutlayan sahneler, diyaloglar ve sekanslardır.

Bu çalışma için geliştirilen ve ilk defa bu çalışmada kullanılmakta olan bu eklektik yöntemin aynı zamanda bir yöntem denemesi ve yöntem önerisi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Bu bakımdan çalışmada kullanılan yöntemin geliştirilmeye açık olduğuna hiç şüphe yoktur.

Örneklenen filmler Kracauer'in önerisine uygun olarak içeriğin alanı, konu ve motifler olmak üzere üç veçhede ele alınacaktır.¹⁵ İçeriğin alanı filmin fiili gerçeklik mi yoksa fantezi alanına mı ait olduğunu açığa çıkarır. Motifler ise hikâyenin konusunun somutlaşmasını sağlar. Motiflerin konudan türediği söylenebilirse de konuyla tam bir özdeşlik taşıması gerekmez. Örneğin en sinematik motiflerden birisi hayatın akışı'dır. Kracauer'e göre "hayatın akışı" kavramı, duygular, değerler, düşünceler bakımından ima ettikleri her şeyle beraber, maddi durumların ve oluşların akışını kapsar. Bu da hayatın akışının, tanım gereği zihinsel boyuta uzansa da, zihinsel bir süreklilikten ziyade maddi bir süreklilik olduğu anlamına gelir".¹⁶ Kimi filmler der Kracauer gündelik olanın en sıradan anlarında bile hayatı tüm somutluğu içinde ve kendi kendinin amacı gibi betimler. Ve tam da bu sebeple motifler konudan kimi sapmaları göze olmak pahasına hakiki bir sinemacının elinde fiziksel gerçekliğe, yani hayatın kendisine ilişkin bütünsel bir duygu verebilir.¹⁷ Bu çalışmada ele alınan filmlerin gerçekleştirdiği zihinsel operasyonların hayat duygusuna dair temel nihilist ve varoluşçu izlekleri yansıtması başlıbaşına bu filmlerdeki *idenin* hayatın akışıyla ilgili olduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla filmlerdeki felsefi fikir ve motiflerin ayrıntısıyla

¹⁴ Bkz. Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1964'te yayımlandı), 433-449. Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hiperlink Yayınları.

¹⁵ Kracauer, 2015, 470-495.

¹⁶ Kracauer, 2015, 165.

¹⁷ Kracauer, 2015, 462.

ortaya konulması anlam katmanının layıkıyla değerlendirilmesi için bir zorunluluktur. Bu çalışma İkinci Yeni'deki kimi düşünce yoğun filmlerin içeriğinin nihilizm ve varoluşçu felsefelerle sıkı bir alışverişi olduğu iddiasının sınanması için yapılmıştır. Dolayısıyla çalışmada filmlerin anlam katmanı üzerinde durulmakta ve bu anlamın insana ilişkin nasıl bir bilgi ya da ide ortaya koyduğu araştırılmaktadır. Bu ideyi ortaya çıkarmak için ontolojik tabaka çözümlemesinden yararlanılmaktadır.

Çalışmada bir yapıttaki açık veya örtük anlamların tümünü açığa çıkarmayı hedefleyen hermenötik/yorumbilimsel anlayış benimsenmektedir.¹⁸ Öte yandan herhangi bir yapıt incelemesinde yapıta içkin olan tüm potansiyel anlamları ortaya koymak hedeflense dahi yapıtın incelenmesiyle mutlak bir anlama değil ancak mümkün bir anlama ulaşılır. Dolayısıyla bir sanat yapıtının çözümlenmesi ulaşılmak istenilen belli bir bilgidен hareketle yapılmak durumundadır.¹⁹ Bu çalışmanın ulaşmak istediği temel bilgi yeni Türk sinemasında objektivleşen zihinsel işlemlerin, nihilizm ve varoluşçulukla olan bağlantısıdır. Bir başka deyişle çalışmada yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinin felsefi referanslarının nihilizm ve varoluşçuluk olduğu tezi sınanmaktadır. Dolayısıyla yapıtlarla girilen diyalogu bu iddia belirlemektedir.

Aslında Türk sineması araştırmalarında yeni Türk sinemasında nihilist bir dönüşümün yaşandığını tespit edilmekle birlikte bu dönüşümün daha çok sosyo-politik nedenleriyle ilgilenilmiştir. Örneğin Erman Bostan, bir tür hakikat kaybı olarak değerlendirdiği bu dönüşümü 1980 darbesi ve sonrasında yaşanan buhranla ilişkilendirmiştir. Yazara göre bu buhran, doksanlı yıllarda uygulanan neo-liberal politikalar, küreselleşme sürecinin ulusal kimlikte yarattığı kuşatılmışlık hissi, solun yenilgisi ve siyaset alanının kirlenmesi gibi etkenlerle günümüzde daha da derinleşmiştir. Bu buhran atmosferinin gerçeklik duygusunun yitmesinde önemli bir payı olduğunu belirten Bostan, bu olgunun “Yeni sinema”ya çözülme,

¹⁸ Hermenötikin farklı tanımlamaları olduğuna dikkat çeken Richard E. Palmer, buna karşın bütün tanımların temel bir prensibi izlediğini tespit etmiştir. Buna göre yorumlama eylemi ya da yorum, esasında yorumcunun incelenen nesneye sorduğu sorulara göre şekillenmektedir. Palmer hermenötikin en genel anlamda yapıtla anlamlı bir diyaloga erişmeye dair bir çaba olduğunu ve bir metni anlamının ne demek olduğuna dair sorular soran bir disiplin olduğunu belirtmektedir. Bkz. Palmer, R.E. (2003). *Hermenötik*. (Çev. İbrahim Görener). İstanbul: Anka Yayınları. (Eserin orijinali 1969'da yayımlandı), 103.

¹⁹ Kayaoğlu, 2016, 61.

çürüme, anlamın ve gerçekliğin yitirilmesi, tarihsizlik, belleksizlik, köksüzlük gibi temalarla yansıdığını belirtmektedir.²⁰

Bir başka sinema araştırmacısı Zahit Atam'da yeni Türk sineması'nın kurucu yönetmenleri olarak gördüğü Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu ve Derviş Zaim'i ele aldığı çalışmasında yeni Türk sinemasının doğuşunu 1980 darbesinde yaşanan travmatik deneyim, toplumsal ideallerin yenilgisi ve sonrasında gerçekleşen kriz ortamının yarattığı nihilist atmosferle ilişkilendirmiştir. Yazara göre, "Artık köklü bir güvensizlik, sürekli bir tedirginlik, askıda kalma hali, yersizlik-yurtsuzluk, baskın bir tekinsizlik bu sinemanın genel söylemi olmuştur".²¹ Dolayısıyla Zahit Atam yeni dönemde içeriksel bakımdan nihilist temalara yönelik güçlü bir eğilimin olduğunu saptamıştır. Bununla birlikte yazar, söz konusu ettiği yönetmenlerin çalışmalarını nihilizm bağlamında çözümlememiştir. Kısacası gerek Bostan gerekse Atam, yeni Türk sinemasındaki nihilist dönüşümün sinema yapıtlarında sinema felsefesi bakımından insan'a dair ne söylediğini problem edinmemiştir. Bu zaviyeden bakıldığında Türk sineması araştırmalarında yeni Türk sinemasının düşünsel referanslarının varoluşçuluk ve nihilizm olduğuna dair genel bir kabul olmasına karşın, yapıtların çözümlenmesinde bu iki felsefi anlayışın hangi boyutlarıyla filmlere yansıdığı üzerine kapsayıcı bir değerlendirme yapılmamıştır. Söz konusu felsefi anlayışlar yaygın olarak bunalım felsefeleri olarak değerlendirilmiş ve sinema yapıtlarının çözümlenmesinde bu felsefi anlayışlara ilişkin temalar yüzeysel şekilde ele alınmıştır.²² Dolayısıyla bu çalışma nihilizm ve varoluşçuluğun hangi boyutlarıyla filmlerin anlam tabakasında yer aldığını ortaya koyabildiği ölçüde alana önemli bir katkı sunacaktır.

Bununla birlikte Türk sineması araştırmalarında son birkaç yıldır, sinema yapıtlarının felsefi-estetik boyutlarıyla ele alındığı, özellikle Deleuze'ün film kuramına ve Lacan'ın felsefi ve psikanalitik görüşlerine başvurularak incelendiği gözlemlenmektedir. Sadece bu eleştirel eğilimin yaygınlığı bile son yıllarda gösterime çıkan düşünce yoğun filmlerde psikik-zihinsel tabakanın ve felsefi temaların önem kazandığına ilişkin güçlü bir kanıt oluşturmaktadır. Özellikle Avrupa'da sinemanın doğuşundan kısa bir süre sonra sinema yazınında yankısını bulmuş olan felsefi bakış, Deleuze'ün sinema üzerine yazdığı iki ciltten

²⁰Bostan, E. (2013). *Yeni Türk Sineması (2000'li Yıllar)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

²¹ Atam, Z. (2010). *Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 271.

²² İlerleyen bölümlerde bu yaygın kabulü yansıtan başka görüşlere de yer verilmektedir.

oluşan eserin 1980’lerde yayımlanmasından sonra sinemanın felsefesiz, felsefenin de sinemasız düşünülemeyeceğine dair bir anlayışa evrilmiş ve o tarihten bu yana sinema araştırmalarında önemli bir yer edinmiştir.²³ Bu anlayış Batı’daki sinema araştırmalarına kıyasla geç de olsa Türk sineması araştırmalarında da yankı bulmuştur. Örneğin Serdar Öztürk 2018 yılında yayınlanan *Sinema Felsefesine Giriş/Film Yapımı Felsefe* kitabıyla Türkiye’deki sinema felsefesi çalışmalarına öncü bir yapıt kazandırmış ve Pelin Esmer’in *İşe Yarar Bir Şey* filmini geliştirdiği anlayışla çözümleyerek alana önemli bir katkı sunmuştur.²⁴ Öztürk, Yeşilçam döneminin ayrıksı filmlerini söz konusu ederek Yeşilçamda dahi sinematik felsefenin kimi örneklerinin bulunabileceği üzerinde de durmuştur.²⁵

Türk Sinemasındaki zihinselliği felsefi bir perspektiften değerlendiren akademik eserler arasında Meral Özçınar’ın *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı* adlı doktora çalışması da anılabilir. Yazar yapıtında Deleuze’nün zaman imgesinin sinematografik kuruluşundan yola çıkarak son dönem Türk sinemasında zaman ve mekân imgelerinin kullanımını anlatı yapısını ve görsel kodları gözeterek çözümlemektedir. Çalışma felsefi bir zemine dayanmış olmasına karşın Türk Sineması’ndaki felsefi arka plana sahip filmlerin nicelik ve nitelik açısından yetersizliğini Batı ve Doğu toplumları arasındaki zihniyet yapısı farklılıklarına, Türkiye’nin geç kalmış modernliğine bağlayarak sosyolojik bir analizle noktalanmaktadır.²⁶

Bülent Diken’in *Nihilizm* adlı çalışması Nuri Bilge Ceylan’ın *İklimler*’i üzerinden nihilizmin Türk sinemasındaki izdüşümünü ele alması bakımından önemli bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Diken, *Kış Uykusu*’nu da böyle bir anlayışla çözümlemiştir. Bununla birlikte bu çalışmalar da söz konusu edilen filmlerin ilkinde varoluşçu öğelere hiç değinilmezken, ikinci filmdeki varoluşçu izleklere kısmen değinilmektedir.²⁷

Söz konusu yapıtların yanı sıra son yıllarda kimi dergiler sinema ve felsefe ilişkisine dair özel sayılar çıkartmıştır. Örneğin felsefe dergisi *Özne*, 2014 yılında “Sinema ve Felsefe” başlığıyla bir sayı yayımlamıştır. Başka bir felsefe dergisi olan *Felsefelogos* 2014’te

²³ Demirdöven, K. (Editör). (2011). *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Es Yayınları, 101-114.

²⁴ Bkz. Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş/Film-Yapımı Felsefe*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

²⁵ Öztürk, S. (2019). “Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam”. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Sayı 15, 94-111.

²⁶ Özçınar, M.E. (2012). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

²⁷ Bkz. Diken, B. (2015). “Kış Uykusu- Sosyal Bir Topoloji Olarak Yokoluş”. *Doğu Batı*, Sayı:74, 9-28.

“Sinemanın Felsefesi” başlığıyla bir sayısını sinemaya ayırmıştır. 2016 yılında yayın hayatına başlayan e-dergi Sinefilozofi ise manifestosunda belirttiği şekliyle filmi felsefi bir yolculuk olarak ele alarak, sinema felsefesi ve film eleştirisi alanına dikkate değer bir katkı sunmuştur. Dergi, Türkiye’de sinema felsefesi alanında yayınlanan ilk ve tek dergi olma özelliğiyle dikkat çekmektedir.

Bütün bu çalışmalar ve yayınlar da göstermektedir ki sinema ile felsefe arasında derin bir ilişki vardır. Ne felsefeciler ne de sinema üzerine düşününler bu ilişkiye kayıtsız değillerdir. Dolayısıyla bu çalışmada felsefi eleştiriden de yararlanılmaktadır. İkinci olarak her şeyden önce bu çalışmanın yazarı da filmlerin bizzat kendisinin felsefe yaptığını söyleyen Deleuze’ün sinema anlayışından ilham alıyor. Bununla birlikte filmlerin felsefi problemleri tartışmak ya da felsefi problem ya da izlekleri örneklemek için kullanılabileceği düşüncesine de katılıyor.²⁸ Dördüncüsü çok uzun zamandan beri, hiç değilse Ingmar Bergman’dan beri temel felsefi problemleri konu edinen çok sayıda filmin ancak nihilizm ve varoluşçulukla girilen diyalogla daha yetkin bir biçimde anlamlandırılabilirliğini düşünüyor. Son olarak ve en önemlisi düşüncenin yine düşünceyle kavranabileceğine derinden inanıyor.

Felsefi eleştiri de tıpkı hermenötik gibi ortaya çıkarmak istenilen bilgiye ilişkin yapıta sorular sorarak yol almaktadır. Carloni ve Filloux’un özlü ifadesiyle “değerlendirmenin tek kaynağı olan anlama, geçerli ya da geçersiz biçimde, tarihsel olarak belirlenmiş, somut bir dünyayı yansıtan bir bilincin, yarattığı yapıt içinde bu dünya ile ilişkilerini yaşayan ve sonunda, onun yeniden yaratılışına katılan bir bilincin kavranmasıdır”.²⁹ Felsefi eleştiride yapıt, yaratıcısının insan ve dünya değerlemesinden oluşan bir eylem olarak görülerek, içeriden anlaşılmaya çalışılır. Gerek hermenötik gerekse felsefi eleştiri, yapıtın örtülü anlamlarını ortaya çıkarabilmek amacıyla farklı bilimler (sosyoloji, tarih, psikoloji vb.)’in ortaya koyduğu kuramsal birikimden yararlanmaktadır. Bu doğrultuda her iki yaklaşım da farklı eleştirel perspektiflerle (Marksizm, sosyal teori, psikanalitik kuram, feminist eleştiri, göstergebilim vb.) diyalog kurmaya açıktır.³⁰ Öte yandan hermenötik anlayışta, analizin

²⁸ Cox, D. ve Levine M. (2018). *Filmle Düşünmek*. (Çev. Onur Orhangazi). Ankara: Ütopya Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 11.

²⁹ Carloni, J. C. ve Filloux, J.C (1984). *Eleştiri Kuramları*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Kuzey Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 103.

³⁰ Berger, hermenötikin metin yorumunda egemen olan diğer yaklaşımlardan farkını şöyle ortaya koymuştur: “Hermenötikin odağında elbette metin vardır. Bu bakımdan, (metnin içerdiği “anlam” a değil, okuyucunun oynadığı role odaklanan) alımlama kuramından ayrılır. Hermenötik ayrıca, metne analiz edecek bir nesne gibi yaklaşma ve anlamın nasıl üretildiği, etkinin nasıl yaratıldığını görme eğiliminde olan yapısal çözümlemelerden ve metnin üretilmesi ve üretildiği toplumlarda yürürlükte olan sosyal ve ekonomik güçler

yerine yapıtı deneyimlemek önemli olduğundan, belirli bir metodla işgörmenin indirgemeci bir anlama ve analitik körlüğe götüreceği düşünülür. Bu doğrultuda çalışmada farklı teorik perspektiflerden yararlanılmaktadır. Örneğin genç/yeni sinemada bireyin toplum içindeki konumlanışı ve toplumsal koşullar karşısındaki durumuna odaklanıldığından dönem filmleri değerlendirilirken sosyal teoriden yararlanılmaktadır. Aynı zamanda Birinci Yeni'ye ilişkin genel bir fotoğraf ortaya koyabilmek adına söz konusu dönemin üretim koşullarına değinilmekte ve dönemin ruhuna çok daha hakim olan kimi sinema yazarları ve aydınların eleştirilerine başvurulmaktadır.

Dolayısıyla bu doktora çalışmasının hamurunu gerek Türk sinemasındaki düşünce yoğun arayış gerekse Türk sineması araştırmalarındaki “yeni” eleştirel eğilim yoğurmuştur. Bu eğilimin bir başka özelliği de kültür eleştirisinde geçerli olan kimi egemen anlayışlardan (yansıtmacı sanat kuramı, Marksizm, göstergebilim, psikanalitik kuram, sosyolojik kuram vb.) tek birisine dayanmak yerine çeşitli yaklaşımlardan beslenen çoğul bir perspektiften hareket etmesidir.

Son yıllardaki bu gelişmelere karşın Türkiye’de sinema alanında yapılan akademik çalışmalara bakıldığında genel olarak sosyolojik ilgilerin yön verdiği yapıtların ağırlıkta olduğu gözlemlenmektedir. Türk Sineması araştırmalarında sosyolojik bir gözle sorunu tanımlama ve yapıtı toplumsal varlık alanının sinemadaki temsili/yansıması üzerinden değerlendirme anlayışı egemendir. Temsil üzerine yapılan çalışmaların sıklığı göstermektedir ki; ülkemizde sinema yapıtlarının çözümlenmesi sosyolojik bir değerlendirmeye tabii tutularak, yansıtmacı sanat kuramı açısından ve mimetik rejim esasında yapılmaktadır.³¹ Böylece yapıt filmsel alanın dışsal yanları merkez alınarak değerlendirilmektedir. Bu anlayışla kaleme alınan yapıtlarda çoğu zaman filmsel gerçekliğin icat ettiği anlam ve bu anlamın nasıl bir ifade planına sahip olduğu ihmal edilmektedir. Bu

gibi konuları tartışan Marksist yaklaşımlardan farklılaşır” bkz. Berger, A.A. (2012). *Kültür Eleştirisi*. (Çev. Özgür Emir). İstanbul: Pinhan Yayınları. (Eserin orijinali 1995’te yayımlanmış), 31.

³¹ Bkz. Esen, Ş. (1990). *80 Sonrasında Türk Sinemasının Toplumsal Olaylara Yaklaşımı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.; Ulusay, N. (1991). *Türk Sineması’nda Gençlik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara; Uluyağcı, C. (1993). *Türk Sinemasında Erkek Söylemi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara; Maktav, H. (1998). *1980 Sonrasında Türkiye’de Yaşanan İdeolojik ve Kültürel Dönüşümlerin Türk Sinemasına Yansımaları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.; Yaşartürk G. (2010). *1990 Sonrası Türkiye Sineması’nda Kimlik: İki Örnek Kürt ve Rum Temsilleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.; Elmacı, T. (2011). *1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtırma Sorunsalı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

anlayıştan farklı olarak bu çalışma, yapıtların içerdiği sosyolojik veriyi ihmal etmeden anlam tabakasını filmin kendi gerçekliğinde arayarak açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

Diğer taraftan Türk sineması eleştirisinde filmler genel olarak, meşru beğenin temel estetik ölçütü olan “toplumcu gerçekçilik” açısından değerlendirilmiştir. Dolayısıyla filmlerin *estetik değeri* de bu ölçütleri karşılayıp karşılamamasına göre belirlenmiştir. Bu çalışma ise hiçbir estetik akım ve anlayışı bir diğerine göre daha yüksek bir yerde konumlandırmadan yapıtların doğrudan kendisine yönelmektedir. Öte yandan Türk sineması araştırmalarında ve eleştirisinde baskın olan toplumcu gerçekçilik anlayışının etkisiyle, Türk sinemasındaki dönemlendirmelerin de sinema teorisinden ziyade sosyolojist bir gözle yapıldığı gözlemlenmiştir.³² Oysaki böyle bir değerlendirme ister istemez kişinin herhangi bir yapıtta neyi değerli görüp görmediğine göre yapılacak ve yapıtın kendi yeri içindeki özel yerinin ne olduğu ıskalanacaktır. Bu noktada değerlendirme kavramına ilişkin yaptığı çalışmalarla değer, değerler ve değerlendirme kavramlarına açıklık getiren İonna Kuçuradi’nin görüşleri bu çalışmadaki değerlendirmenin ölçütünü oluşturmuştur. Kuçuradi için “bir şeyi değeri bakımından seyirci olarak yargılamak, ona hazır bir ölçüye veya değerlendirilenin dışında olan başka bir şeye göre değer biçmek ya da bir nitelik yüklemek değildir”.³³ Kuçuradi’ye göre insanoğlu ortaya koyduğu her yapıtta realiteyi değerlemekte, yani realiteye değer katmaktadır. Sanat yoluyla realiteyle kurulan bağ “insan realitesi fenomenlerinin neliğini gösterme çabası olarak görülür”.³⁴ Bu doğrultuda sanat yapıtı da realitenin bir değerlemesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu değerlemenin gerisinde yaratıcı bir özne olarak sanatçı bulur:

İster değerliyen olarak, ister seyirci olarak bir kişinin bir eseri değerlendirmesi, yaratıcısının veya onu yapanın onunla göstermek veya gerçekleştirmek istediklerini - yaratıcısının tespitlerini veya yaptığı açıklama ve yorumları- kavramak ve ait oldukları başarı alanındaki yerlerini, getirmişse getirdiği yeniliği, ilk defalığını göstermektir.³⁵

³² Sinemada sosyolojizm Robert Stam’ın ifadesiyle “karakterlerin ya da hikâyenin konusunun fark edilebilir ilerlemeci ya da tepkisel politik itkisinin indirgemeci görüşünü temel alarak değer biçen yaklaşım” olarak değerlendirilir. Bkz. Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. S. Selman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2000’de yayımlandı), 102-103. Sosyolojist bir sinema araştırması toplumsal gerçeklikte kayıtlı olanın temsiliyi sanatta aradığı için sanat yapıtına ilişkin bir araştırma olmaktan ziyade toplumsal alanın gerçekliğinden yapıta uzanan bir araştırma olarak biçimlenir. Bu bakımdan yapıt ontolojik bakımdan dünyanın önceliğine tabi kılındığından bir yansıma/yansıtma ilişkisinden, dolayısıyla gerçekçilik sorunu bakımından değerlendirilir.

³³ Kuçuradi, İ. (1971). *İnsan ve Değerleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Yankı Yayınları, 26.

³⁴ Kuçuradi, a.g.e. 30.

³⁵ Kuçuradi, a.g.e. 30.

Bu çerçevede bu çalışma Türk sinemasındaki yenilik sorununu tarihsel bir betimleme de yaparak yeni Türk sinemasında görüntüleşen zihinsellik mefhumunun “yeni” kapsamında nasıl bir yenilik getirdiğini filmlerdeki imajlara nihilizm ve varoluşçuluk perspektifinden sorular sorarak ele almaktadır. Çalışmada Kracauer, Kovacs ve Deleuze gibi sinema düşünürlerinin görüşleri nihilizm ve varoluşçuluk felsefeleriyle bir arada ele alınmaktadır. Böylelikle filmlerdeki imajlarla üretilen sinifikirlerin söz konusu felsefi anlayışlarla olan bağıntısı irdelenmektedir. Bu yönüyle çalışma sinemanın başka birçok şeyin yanı sıra felsefe de yapabilen bir etkinlik olduğunu göstererek yeni Türk sinemasının felsefi referanslarının aydınlatılmasına katkıda bulunacaktır. Şüphesiz ki bu çalışma ortaya attığı soruların hepsine bir yanıt getirmek iddiasında değildir. Diğer yandan çalışma sosyal teori, felsefe, psikanaliz ve sinema teorisi gibi alanlardan hareket ederek ve olabildiğince çoğul bir perspektife yerleşerek sinemanın taşıdığı düşünsel zenginliği ortaya koyabilirse amacına ulaşmış olacaktır.

Bu çalışmada kullanılmakta olan ontolojik tabaka çözümlemesine yer vermeden önce gerek araştırmanın kuramsal temellerini oluşturması bakımından gerekse araştırmanın örneklemini oluşturan kimi filmlerin modern sinema kapsamında değerlendirilecek olmasından ötürü, öncelikle, modernizmde sanat yapıtının statüsüne ilişkin genel bir açıklamaya yer vererek sanat yapıtının zihinsellikle ve objektivasyon kavramıyla olan ilgisini ortaya koymak gerekmektedir.

Modernizmde Sanat Yapıtının Statüsü ve Zihinsellik Mefhumu

Clement Greenberg’e göre modernizm, fiziksel gerçeğe benzerlikten uzaklaşan bir yapıt anlayışını gündeme getirmiştir. Greenberg’in resim üzerinden açıkladığı gibi modernist, başka herşeyden önce sanat yapıtını bir yaratma eylemi olarak görmektedir.³⁶ Modernizmde sanat yapıtının fiziksel gerçeklikle yoğun bir alışverişi olsa bile kendisine özgü olan bir gerçeklik alanı yarattığı öne sürülmektedir. Düşünür Karel Kosik’in ifadesiyle de sanat yapıtı “Gerçekliği hem ifade eder hem de oluşturur. Eserin ne ötesinde ne de öncesinde varolan, tam tamına yalnızca eserde varolan bir gerçeklik oluşturur”.³⁷ Gilles Deleuze’de benzer bir görüşle *Proust ve Göstergeler*’de sanatın bir tür hakikat üretme makinesi

³⁶ Harrison C. ve Wood P. (Editörler). (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları, 817-823.

³⁷ Kosik, K. (2015) *Somutun Diyalektiği, İnsan ve Dünya Sorunları Üzerine Bir İnceleme*. (Çev. Ezgi Kaya) İstanbul: Yordam Yayınları. (Eserin orijinali 1976’da yayımlandı), 114.

olduğunu söyler: “Modern sanat eseri istediğimiz her şeydir, o, bu veya şu da, hatta istediğimiz her şey olması, istediğimiz şeyin üst belirlenimine sahip olması tam da onun özelliğidir, önemli olan onun çalışmasıdır: Modern sanat eseri bir makinedir ve bu anlamda işler”..³⁸ Deleuze göre sanat, mimesise dayanan bir etkinlik değil yaşamın yeni bir biçimde duyumsanmasına yol açan bir icattır.

Sanatta soyutlama eğiliminin en önemli temsilcilerinden birisi olan ressam Vasili Kandinski’ye göre ise sanatçı, sadece içsel ve özsel olanın ifadesine yer vermeye çalışır. Bu içsellik, zihinsellik ya da tinsellik olarak adlandırılır:

Sanatın da bir parçası ve en güçlü eyleyenlerinden biri olduğu zihinsel hayat karmaşık, ama belirgin ve sade bir dile çevrilebilecek bir ilerleme ve yükselme hareketidir. Bu hareket bilginin [Erkenntnis] hareketidir. Çeşitli biçimlere bürünebilir, ama temelde aynı içsel anlamını, hedefini korur..³⁹

Sanat felsefecisi Suzanne Langer’de zihinselliği “iç dünya” olarak görmektedir. İç dünya, dünyada yaşamının kişide hissettirdiği şeydir, yani kişinin dünyada bulunma halinin içeriden yazılan bir hikayesidir. Langer’e göre iç dünya çoğu durumda tanımlanamayan bir deneyim alanı gibi görünse de “kavramsal olarak bilinebilir, düşünülebilir, tahayyül edilebilir, ayrıntılı ve derinlemesine sembolik olarak ifade edilebilir”..⁴⁰ Langer’e göre sanat eserleri ifadeci formlardır ve ifade ettikleri şeyde insan duygusunun doğasıdır. O halde duygular da insanın bilme etkinliğinin bir parçası olarak görülebilir. Bununla birlikte sanatçının zihinsel eylemlerinin sanatsal yaratımda ortaya koyulması, soyut, kavramsal ve mantıksal olarak değil, imgesel ve duyumsal bir yolla olur:

Bir sanat eseri, duyum ve imgelem yoluyla algımız için yaratılmış ifadeci bir formdur ve ifade ettiği şey insan duygusudur. “Duygu” sözcüğünün burada fiziksel duyumdan acı veren rahatlamaya, heyecan ve sükunetten en karmaşık duygulara, zihinsel gerilimlere ya da bilinçli bir insan yaşamının devam eden duygu biçimine kadar *hissedilebilen her şeyi* ifade eden en geniş anlamında alınması gerekir..⁴¹

³⁸ Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (Eserin orijinali 1964’te yayımlandı), 152-153.

³⁹ Kandinski, V. (1993) *Sanatta Zihinsellik Üstüne* (Çev. Tefik Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 25.

⁴⁰ Langer, S. (2012) *Sanat Problemleri* (Çev. A. Feyzi Korur). İstanbul: Mitos-Boyut. (Eserin orijinali 1957’de yayımlandı), 12.

⁴¹ Langer, a.g.e. 18.

Langer gibi düşünen Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye için de “Sanat, ister sözcüklerden geçsin isterse renklerden, seslerden ya da taşlardan, duyumların dilidir”.⁴² Sinemanın, yeni duyum varlıkları yaratarak yeni “yaşam olanakları” ve “yaşamının yeni tarzlarını” icat etme gücü olduğunu söyleyen Deleuze için sanatsal yaratımda önemli olan belirli bir dünya görüşünün kavramsal bir düşünceye yaslanarak iletilmesi değil, duyumlar aracılığıyla düşünmektir.⁴³ Tam da bu nedenle Deleuze ve Guattari için sanat yapıtı otonom bir varlık tarzına sahiptir. Yazarlar bu durumu şöyle ifadeye dökmüşlerdir: “Peki, yaratıcı karşısındaki konumu nedir? Kendini kendinde saklayan yaratılmışın kendiliğinden-konumu aracılığıyla, yaratıcıdan da bağımsızdır o. Kendini saklayan, şey ya da sanat yapıtı, bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve uygulamaların bir bileşimi”.⁴⁴

O halde modernist sanat anlayışına göre dünyanın gözlerimizin önünden kayıp giden görüşlerini duyulabilir bir formda, irreal bir zaman ve mekan içinde kalıcı kılarak, geçip gideni bir an için bile olsa sonsuzluğa yükseltmek yetisi otonom bir varlık olan sanat yapıtına özgüdür. Sanat yapıtı maddi bir formda kendini saklayan bir duyumlar kitlesi olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla sanat yapıtının herşeyden önce duysal bir yanı vardır. Örneğin bir heykelin ön yapısını aynı zamanda onun hammaddesini oluşturan taş ya da başka türden bir malzeme oluştururken, bir yazın yapıtının duysal yanını basılı ya da elektronik bir ortamda kayıt altına alınmış kelimeler, dans ya da tiyatro yapıtının ön yapısını ise icra/performans oluşturur. İşte Nicolai Hartmann gibi bir düşünüre göre herkesin algısına açık olan bu duysal yan sanat yapıtının *ön yapısı*'dır. Ancak sanat yapıtı sadece ön yapı'dan ibaret değildir. Ön yapı tarafından taşınmakla birlikte sanat yapıtı farklı tabakalardan oluşmaktadır.

Nicolai Hartmann'a Göre Sanat Yapıtı ve Objektivasyon

Yaratıcı bir etkinlikle ortaya çıkan sanat yapıtının sadece estetik boyutlarını değil, varlık statüsünü de sorunlaştıran bir düşünür olan Nicolai Hartmann'a göre, herhangi bir sanat yapıtının çözümlenmesine girişilmeden önce, sanat yapıtının nasıl bir varlık alanında yer aldığı, yani varlıksal statüsünü ortaya koymak gerekmektedir. Hartmann'ın öncüsü olduğu

⁴² Deleuze G. ve Guattari F. (2006). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı), 151.

⁴³ Hughes, J. (2014). *Deleuze'den Sonra Felsefe*. (Çev. Fahrettin Ege). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı), 48.

⁴⁴ Deleuze ve Guattari, a.g.e. 140.

modern ontolojik anlayışta bilgi, bir süjenin kendi dışında varolan bir objeyi kavramasıdır.⁴⁵ Buna objektion denir. Obje, özne tarafından bilinip bilinmesinden bağımsız olarak kendi başına varolur (tüm bir fiziksel varlık alanı/insan bilincinden bağımsız olan real dünya). Oysaki estetik obje denilen şey, kendi başına varolan bir nesnenin, sanatçı tarafından maddi bir formda ifadeye kavuşturulmasıyla vücuda gelir. O halde bir ressam, bir ağacı tuvaline geçirdiğinde aslında bilgi/kavrama objesi yaptığı bir varolanı tuvale geçirir. Sanatçının tuvalinde ifadeye kavuşturduğu obje ile bilgi objesi olarak yöneldiği obje aynı varlık düzlemine ait olmasa gerekir. Tuvaldeki ağaç sanatsal tasarımlama yoluyla fiziksel gerçeklikte tabii olduğu varlık kategorilerinden estetik form yasaının geçerli olduğu başka bir varlık alanına çekilmiştir. Sanatçının tuvale çizdiği şeyler sadece sanatçıya ait olan bir perspektiften görülen ve o sanatçı tarafından özel bir ifade kazandırılan varolanlardır. Dolayısıyla her sanat yapıtında, sanatçının dünyayı değerlemesinden oluşan tinsel ya da zihinsel bir içerik ifadeye kavuşmaktadır. Böylelikle sanat yapıtında obje dünyası Roman Ingarden'in hazırlanmış görmeler dediği bir perspektif içinde görüye sunulur: “Bu ya da şu nesnelerin, stil yönünden belli bir şekilde karakterize edilmiş olan görmeler içinde görünmesi, özel değer niteliklerine sahip stil özelliklerini gösterir”.⁴⁶ İşte bu özel değer nitelikleri estetik objeyi meydana getiren yaratıcı süjenin dünya değerlendirmesinden çıkmaktadır. Bu çerçevede sanat yapıtı bir yeniden üretim değil, bir yaratma, bir objektivasyon olarak değerlendirilmiştir. Nitekim Lucien Goldmann bu olguyu şöyle ifade etmiştir:

Sanatçı gerçekliği kopya etmez ve doğruluklar öğretmez. O, az çok yoğun ve birlikli bir evren meydana getiren insanlar ve şeyler yaratır. Bu evren, elbette, belli bir açıkseçikliğe ve belli bir iç mantığa sahip olmalıdır ve belli bir bakış açısından görülmüş olmalıdır.⁴⁷

Hartmann'a göre sanat yapıtı birbirine karşıt iki kısımdan meydana gelmektedir: “Bir yanda duyularımızla kavradığımız real varlık alanı, realite dünyası. Bunun karşısında duyularımızla kavrayamadığımız, özel çeşitten bir kavrama ile yani estetik algı ile kavradığımız irreal bir varlık alanı, irrealite, idealite dünyası”.⁴⁸ Her sanat yapıtı, herkesçe

⁴⁵ Tunalı, İ. (2010). *Estetik Beğeni*. (Birinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 12.

⁴⁶ Tunalı İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 105.

⁴⁷ Goldmann, L. (1998). *Diyaletik Araştırmalar*. (Çev. Afşar Timuçin ve Mehmet sert). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 68.

⁴⁸ Tunalı, İ. (2005). *Estetik*. (Dokuzuncu Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 73.

duyumlanabilir bir varlık alanına, yani bir ön yapıya, görünüşe, biçime, algılanan maddi bir yapıya sahiptir:

Fizik kitlesi olmayan bir yapı veya heykel, kelimesiz şiir, seslere, tonlara dayanmayan bir müzik sanatı olamaz. Bu taş, odun, boya, kelime ve sesler, sanat eserinin duyularımızla kavranan elemanlarıdır, süjenin varlığının dışında, kendi-başına varolan nesnelerdir. Böyle kendi-başına varolan bir nesne olarak bilginin obje'sidirler ve yine böyle bir nesne olarak estetik objenin veya sanat eserinin real yapısını meydana getirirler..⁴⁹

Diğer taraftan sanat yapıtında doğrudan algılamaya açık olmayan bir yapı, bir *arka yapı* vardır. Ön yapı her alımlayıcıya açıkken; arka yapı, ancak özel türden bir alımlayıcıya; sanat yapıtına estetik bir tutumla yaklaşmasını bilen, eseri estetik bakımdan değerlendirebilecek bilgi ve yetiye sahip estetik bir suje'nin varlığına açıktır. Sanat yapıtlarının real/ön yapıları, süjeden bağımsız olarak kendi başına varken, anlam tabakası, irreal/arka yapı sadece süjenin yorumlayıcı etkinliğiyle varolabilen şartlı bir varlık tarzına sahiptir. Bu yorumlayıcı etkinliğin gerçekleşebilmesi için ise insanın bir duyu geliştirmesi gerekir. Kosik'in ifadesiyle “böyle bir duyudan yoksun olan insanlar için insanlar, şeyler ve yaratılar da duyudan yoksun ve anlamsızdır. İnsan şeylerin anlamını şeyler için bir insani duyu *oluşturarak inşa eder*”..⁵⁰ Dolayısıyla bir yapıtın estetik bir obje olarak kurulabilmesi için yapıtlara estetik bir tavırla yaklaşan üçüncü bir kişinin varlığı gerekmektedir. Ontolojik anlayışta buna *kavrayıcı tin* denir: “Duyusal real tabaka, kavrayıcı ruhtan (Geist) bağımsız olarak vardır; duyusal real tabakada kavranmış olan ruh (Geist) muhtevası ise -arka- yapının bütün tabakaları- daima bir kavrayıcı ruh (Geist) için vardır”..⁵¹ O halde arka yapı, esas olarak bir *idealite* varlığını saklamaktadır. Dolayısıyla Hartmann için, idealite, mutlak anlamda değil, “...duyusal bir varlıkta, yani bir real varlıkta görüldüğü için, onda kavranan bir idealite....” yani *görünen bir idealite*'dir..⁵²

Sanat yapıtı bir görünüş varlığı olduğu içindir ki ideal'in algıya verilişi duyularla olur. Birinci kavrama, real olan şeye yönelirken, birinci kavramaya bağlılığı içinde ikinci kavrama, bu real ön yapıda beliren görüntünün arkasındaki tinsel varlığa, anlam tabakasına yönelir. Estetik algı bu iki kavramanın birliğinden oluşur: “Estetik algıda, algının objesi olan

⁴⁹ Tunalı, 2010, 16.

⁵⁰ Kosik, 2015, 120.

⁵¹ Tunalı, 2010, 17.

⁵² Tunalı, 2005, 76.

bir nesne, artık herhangi bir nesne olmaktan çıkarak, bir estetik nitelik elde eder”.⁵³ Estetik algıya konu olan obje, real dünyanın varlık kategorilerinden özgürleşerek, estetik form yasasının geçerli olduğu irreal/gerçekdışı bir dünyada meydana çıkar. Estetik form yasasının geçerli olduğu bu dünya objektivleşmiş bir tinsel varlık olan sanat yapıtıdır.

Öte yandan sanat yapıtındaki objektivleşen tin, herkes için aynı ölçüde nesnelleşmeyen bir fazlayı içermektedir.⁵⁴ Tinsel varlığın önyapıda görülenden, yani objektivleşmiş kısmından ibaret olmadığını söyleyen Hartmann’a göre, arka yapıda saklanan tinsel içeriğe nüfuz etmeye yönelik bir izleyici talebi eserdeki fazlayı oluşturur. Şöyle ki; her sanat yapıtının arkasında ona hayat veren canlı bir tin, yani sanatçı vardır. Ancak bu canlı tinin ortaya koyduğu yapıt, yaratıcısından ayrılarak organik olmayan bir varlığa, maddi bir ürüne dönüşmek durumundadır: “Buradan, objektivleşmiş tinin birbirinden farklı varlık tabakalarına sahip olduğu, yani varlık tarzı bakımından heterojen karakterde olduğu sonucu çıkar. Bu heterojen varlık tarzından biri tinsel varlıktır, öbürü ise maddi yapıdır”.⁵⁵ Tinsel varlık estetik bir tutumla yapıta yönelik canlı bir tinin anlama etkinliği sayesinde açığa çıkartılabilir. Dolayısıyla Hartmann’a göre, objektivleşmiş tinsel bir varlık olarak sanat yapıtındaki objektivasyon, ancak bu üçlü ilgi içinde kavranabilir. Sanat yapıtını, estetik olarak alımlama yetisine sahip bir özne olmadan, objektivasyon ereğine ulaşmış sayılmaz.

Görüldüğü üzere modernist felsefi-estetik söylemin tarihi boyunca pekçok düşünürün farklı kavramsallaştırmalar altında ortaya koyduğu ontolojik belirlemelere göre sanat yapıtı; maddi bir form ve bu form tarafından taşınan tinsel bir içeriğin bireşiminden oluşmaktadır. O halde bir sanat yapıtının anlamının kavranmasında eserin real yapısından, yani anlamın yahut fikrin cisimleşmesinden başka bir şey olmayan yapıtın kendisinden hareket edilmelidir. Sanat tarihçisi Arthur Danto için de, sanatın anlam ve bu anlamın cisimleştirilmesinden oluşan iki ölçütü vardır ve yapıtın ne hakkında olduğunun yanıtı ancak bu iki ölçütün işletilmesiyle açığa çıkar.⁵⁶

⁵³ Tunalı, 2002, 85.

⁵⁴ Hegelci tınısına karşın Hartmann “tin” derken Hegel gibi sabit, değişmez, tariüstü bir Mutlak Ruh (Geist)’in kendisini zaman içinde açımamasını kastetmez. Hartmann’a göre tin tabakası tarihsel süreç içinde insanın kendini ve dünyayı bilme etkinliğinin sürekli genişlemesiyle birlikte, insanın dünyaya egemen olma etkinliğinin sonucu olarak ortaya çıkan ve oluşum halinde olan gerçek bir varlık tabakasıdır. Bkz. Hartmann, N. (2010) *Ontolojinin Işığında Bilgi* (Çev. Harun Tepe). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 19.

⁵⁵ Tunalı, 2002, 43.

⁵⁶ Danto, A. (2014) *Sanat Nedir?* (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2013’te yayımlanmış), 150.

Bu çerçevede bu çalışmada yukarıda serimlenen kuramsal açıklamalar ışığında film gerçekliğinden hareket edilerek, bu gerçeklikte ortaya çıkan anlam ontolojik tabakası çözümlemesi yöntemiyle açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Sanat Ontolojisinin Tabaka Çözümlemesi

Bu çalışmada Hartmann'ın edebiyat eserleri için ortaya koyduğu tabaka çözümlemesi çalışmanın konu, amaç ve hedefine uygun olacak biçimde sinema alanına uyarlanmaktadır. Deleuze'un modern sinema kavrayışıyla bu tabakaların ilişkisi kurulmaktadır. Zira bu çalışmada incelenmekte olan filmler modern anlatı özellikleri ve Deleuzyen zaman-imge sinemasının kimi özelliklerini göstermektedir.

Ön Yapı/Maddi Tabaka: Daha önce değinildiği gibi her sanat yapıtı onu saklayan ve herkesin görüşüne açık olan maddi bir yapı tarafından taşınmaktadır. Sinema yapıtının maddi zeminini, çekime alınan şeylerin ve olayların kaydedildiği film şeridi oluşturur. Film şeridindeki görüntüler yansıtıcı bir ışık huzmesi tarafından perdeye ya da ekrana yansıtıldığında sinematografik imge denilen hareketli görüntü oluşur. O halde sinema eserinin temel fenomeni devinim kazanmış imgedir. Sinemasal görüntü “alıcının düzenli aralıklarla saptamış olduğu bir dizi resmin, gösterici yardımıyla yine düzenli aralıklarla görüntülüğe yansıtılması sonucu ortaya çıkar”.⁵⁷ Görüntü birçok resmin belirli aralıklarla (bugün geçerlilik kazanmış biçimiyle saniyede 24 film karesi ya da resmi) perdeye yansıtılmasıyla oluştuğuna göre görüntünün en küçük birimi tek bir film karesi, fotoğrafı ya da resmidir. Filmin temel malzemesini film şeridine kaydedilen hareketli imgeler oluşturur. Bu imgeler sanatsal işlemlerden geçirilerek ve kurgulanarak film şeridinde birlikli hale getirilir. Film şeridindeki fotoğrafların perdeye yansıtılarak seyircinin algısına sunulmasıyla da saklanan bu görüntüler herkesin algısına açık hale gelir. O halde filmin ön yapısını perdeye ya da ekrana yansıtılan bu görüntüler oluşturmaktadır. Ses kuşağının sinemanın ön yapısına dâhil olması ise 1927 yılı içerisinde gerçekleşen teknolojik gelişmelerle mümkün olmuştur. Bu tarihten itibaren ses kuşağı da ön yapı tarafından taşınır hale gelmiştir.

Öte yandan gerek fenomenolojik ontoloji gerekse modern sinema ontolojisi bakımından sinematografik imge sadece perdeye yansıtılan imgelerden, yani kadraj içindeki görülebilen ve işitilebilen unsurlarından ibaret görünmez. Sinematografik imge gösterdikleriyle ve

⁵⁷ Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. (İkinci Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi, 20.

duyurduklarıyla olduğu kadar çerçeve dışında bıraktıklarına da işaret eder. Zira Deleuze'un ifadesiyle çerçeve, birtakım parçaların içine yerleştirildiği kapalı bir küme olarak tanımlansa dahi, bu kümenin mevcudiyetini her an hissettiren daha geniş bir küme olan çerçeve-dışı tarafından kuşatılmıştır: "Çerçeve-dışı ne görülen ne de duyulana, ama yine de tam olarak mevcut olana işaret eder".⁵⁸ O halde, çerçeve istenilen sayıda bileşenle doldurulsun ve yeni bir çerçevelemeyle çerçeve-dışında kalanların bir kısmı kümeye dâhil edilsin, görülür olandan daha büyük olan bir kümenin mevcudiyeti çerçeve-içi alan üzerinde kendini duyuracaktır:

Bir durumda, çerçeve-dışı başka bir yerde, yanda ya da etrafta varolanı ifade eder; diğer durumda, çerçeve-dışı artık varolduğunu söyleyemeyeceğimiz, daha çok "ısrar eden" ya da "varkalmayı sürdüren" daha rahatsız edici bir mevcudiyeti, homojen mekânın ve zamanın dışındaki daha radikal bir Başka Yeri ima eder.⁵⁹

John Orr, J.P. Sartre'ın imgesel kavrayışından yola çıkarak "bu başka yer'i imgelemin alanı olarak belirlemiştir. Sartre'a göre "İmge kuşku duyulmayacak psişik bir gerçekliktir; imge, hiçbir biçimde, ne duyulabilir bir içeriğe bağlanabilir ne de duyulabilir bir içerik temelinde kurabilir kendini".⁶⁰ Buradan hareketle Orr, çerçeve dışını duyulabilir olmasa da düşünülebilir, tahayyül edilebilir, dolayısıyla da algıda namevcut olsa bile zihinde mevcut olan bir gerçeklik olarak tanımlar:

Modern filmde görüntünün doğası ve görüntülerin bileşimi, Sartre'ın düşüncenin dışında hiçbir yerde bulunmayan imgelenen ile onun empirik benzeşenleri olan geçmişin anımsandığı bir an ya da yakın gelecekte beklenen bir an arasında yaptığı ayrımı yıkar. Özel belirtmeler olmadan bütün görüntüler aynı mekânda ve aynı zamanda gibi görünebildiklerinden ötürü Sartre'ın kategorileri de geçerli gibi görünmemektedir. Yine de temel benzerlik, yani çerçeve dışında olan ile imgesel olan arasındaki benzerlik, can alıcı ve sürekli olmaya devam eder. Bu, modern sinemanın anahtarıdır.⁶¹

Orr'a göre modernist filmler mevcut olanla namevcut olanın bir birleşimini gerçekleştirmek marifetiyle, imgelemin gerçekdışı nesnesini, algının gerçek nesnesine eklemleyerek gerçek ile hayal arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya yönelmiştir. Modernist filmler algının gerçekliği ile imgelemin gerçekliği arasında bir yerdeğiştirme yaparak gerçeklik üzerine

⁵⁸ Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin orijinali 2004'te yayımlandı), 30.

⁵⁹ Deleuze, a.g.e. 32.

⁶⁰ Sartre, J.P. (2009). *İmgelem*. (Çev. Alp Tümerterkin). İstanbul: İthaki Yayınları. (Eserin orijinali 1936'da yayımlandı), 132.

⁶¹ Orr, a.g.e. 118.

olan uzlaşımları sorgulamaya ve düşünömsel olmaya eğilimlidir. Bu bakımdan modern sinemada düşünce, algılananla imgelenen arasındaki sınırların belirsizleştirilmesiyle üretilmektedir. Bu nedenle modern sinematografik imgenin ontolojik statüsü tartışmalıdır. Birinci olarak çerçeve içinin algılanan gerçekliği çerçeve dışının imgesel mevcudiyeti tarafından sürekli tehdit edilmektedir. İkinci olarak özellikle modern film, düşsel ile algıyı, fantasmagorik olanla gerçek olay arasındaki sınırları yıkmaya eğilimli olduğundan ötürü sinematografik imgenin ontolojik statüsü iyice belirsizleşmiştir. Modern filmin bu yönüyle düşlenen imge/gerçekdışı ile algılanan imgeyi/gerçek'i eşdeğer hale getirdiği söylenebilir. Dolayısıyla modern sinematografik imge de Orr'un ifadesiyle "Mevcut görüntü ve olmayan imge, gerçek ve gerçekdışı nesne, bunların tümü izleme deneyiminde potansiyel olarak bu yüzden mevcuttur".⁶²

Olay/Eylem Tabakası: Ön tabaka tarafından taşınan ikinci tabakayı *olay* tabakası oluşturur. Hartmann'a göre bu tabaka "hemen ve bütünüyle iç tabaka değildir, tersine doğrudan doğruya yalnız eylemlerin, dış davranışın, reaktion ve aktion'ların, başarı ve başarısızlığın oluşturduğu bir tabakadır. Dolaylı olarak ona maksatlar, çatışmalar ve çözümler de yüklenir".⁶³

Popüler/ticari sinemanın klasik rejimi olay'ı rasyonel bağlantılarla kurulan bir nedensellik ilişkisi düzleminde anlatır. Klasik bir anlatı, olay'ı edimselleşmiş boyutuyla ve doğrusal bir zaman çizgisinde, başı-ortası ve sonu olan bir dizide nihai bir anlamda kapatmaya çalışırken, modern sinemada olay tabakası farklı şekilde karşımıza çıkar. Deleuze, modern filmlerde görünürde hiçbir olayın gerçekleşmediği "ölü zaman" çekimlerinin tam da olay'ın özünü gösterdiğine dikkat çeker:

Medyanın bir olayı yakalamak için çok olanağı ya da eğilimi olduğunu sanmıyorum. Öncelikle, çoğu zaman olayın başını ya da sonunu gösterirler, oysa bir olay, kısa bile olsa, anlık bile olsa devam eder. Sonra seyre değer olanı isterler, oysa olay ölü zamanlardan ayırlamaz. Bu, olaydan önce ve sonra ölü zamanlar olduğu anlamına bile gelmez, ölü zaman olayın içindedir, örneğin kazanın en sert anı kazanın geldiğinin görüldüğü boş zamanın büyüklüğüyle karışır; uzun bir bekleyiş içinde, henüz olmayan bir şeyin izleyicisi. En sıradan olay bizi bir gören haline getirir, oysa medya bizi basit edilgin bakanlara, en kötü durumda röntgencilere çevirir. Groethuysen, her olayın adeta hiçbir şeyin olup bitmediği zamanın içinde olduğunu söylüyordu. En beklenmedik olayın içindeki delice bekleyiş bilinmez. Olayı yakalayacak olan medya değil sanattır: Örneğin, sinema Ozu ile, Antonioni ile olayı yakalar. Ama ölü zaman

⁶² Orr, a.g.e. 133.

⁶³ Hartmann'dan aktaran Tunalı, 2002, 110.

onlarda kesinlikle iki olayın arasında değildir, bizzat olayın içindedir, onun kalınlığını oluşturur..⁶⁴

Deleuze'e göre varlık tek bir olaydır..⁶⁵ Bu anlamda iki olay arasındaki neden-sonuç ilişkisinden değil, geçmişe ve geleceğe saçılan sonsuz sayıdaki olay arasında yakınsayan ve ıraksayan dizilerden söz etmek gerekir. Tam da bu yüzden olay sürer ve nihai bir anlamla da kapanamaz. Çünkü varoluş sürmekte ve akmaktadır. Dolayısıyla geçmiş ve gelecek, olay anı olarak ayrıcalıklı kılınan şimdi'ye göre anlaşılrsa da aslında "kendi başına ele alınan ve bütün şimdilerden kurtulan olayın geleceği ve geçmişi vardır, çünkü olay şey durumunun sınırlamalarından bağımsızdır, kişisiz ve birey öncesidir, tarafsızdır, tümel ya da tikel değildir, *eventum tantum*..."..⁶⁶ Bu anlamda şimdi, bir yanı henüz-gelecek ve diğer yanı geçmiş'e ait hareketli bir şimdi'den başka bir şey değildir. Tam da bu nedenle Deleuze, geçmiş-gelecek ve şimdi'nin bir arada verildiği zaman-imge'yi İkinci Dünya Savaşı sonrası sanat sinemasının başat özelliği olarak belirlemiştir. Deleuze modern sinemanın, olay'ın ne olduğuna dair çarpıcı bir düşünce imgesi geliştirdiğini söyler. Çünkü zaman-imge, şimdi'deki olayda geçmişin varlığını ve geçip giden şimdi'de henüz-gelecek olanı yakalarken aynı zamanda olay'ın mekânsal değil zamansal boyutunu doğrudan duyularımıza verir. Bu çerçevede modern sinemada ilk bakışta anlatıya hiçbir şey katmayan "ölü zaman" çekimlerinin gerçek gücünün de olay'a dair yeni bir kavrayış sunmasından yayıldığı söylenebilir..⁶⁷

Bu bakımdan modern sinema, klasik anlatının basit olay örgüsünü yapıçözümüne uğratmıştır. Modern sinema, imajlar arasında neden-sonuç ilişkileriyle kurulu, alışıldık rasyonel bağlantılar yerine zamanın içinde irrasyonel sıçramalar yaparak Deleuze'ün "yanlış

⁶⁴ Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. (Çev. İnci Uysal). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı, 171.

⁶⁵ Deleuze bunu şöyle ifade eder: "O halde varlık, çeşit çeşit şeylerin başına gelenlerin hepsi için biricik olay olarak, tüm olaylar için *Eventum tantum* olarak, onda ayrık kalan, ama ayrılmalarını yankılandıran ve dallandırıp budaklandıran bütün biçimleri için nihai biçim olarak başa gelir" bkz. Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, (Eserin orijinali 1969'da yayımlandı), 201.

⁶⁶ Deleuze, a.g.e. 171.

⁶⁷ Nitekim John Orr'da sinemada modernliği soruşturduğu çalışmasında bu noktaya dikkat çekmiştir: "Bekleyişin, bir olay için beklemenin "ölü" boşlukları, Antonioni'nin filmlerinde "olay"ın kendisi kadar önemli ve canlı hale gelir... Bekleyişin ölü boşlukları dramatiktir. Bu anlamda, ölü mekân aynı zamanda ölü zamandır. Anlatıya görünürde hiçbir şey katmayan durağan eylem, şimdiki zamanın yaşayan dünyasında geçirilen zamanı biriktirir. Antonioni'nin bütün eylem sona erince bakmaya devam eden kamerasının boş boş oyalanan bakışı ya da bir açılma-kararma (ade) veya zincirleme (dissolve) olmayan yerde Resnais'nin kesmesinin anlamlandırılmayan geri dönüşü-her ikisi de geçmişin şimdideki varlığının çelişen biçimleridir- çekimi asla "geçmiş" olarak tanımlayamayacağımız anlamına gelir. Aynı şekilde kesmeler imgelemin, nelerin olmuş olabileceğini ya da gelecekte nelerin olacağını gösteren, koşullara ya da isteklere bağlı imgelerden oluşan, "başka bir yer"ine işaret edebilir" bkz. Orr, a.g.e. 41.

bağlanma” adını verdiği bir düzenleme içinde imgeleri yersiz-yurtsuzlaştırarak dünyanın duyumsanmasının yeni yollarını icat eder. Dolayısıyla nerden bakılırsa bakılsın modern anlatıda olay’ın nihai bir anlamla kapanması söz konusu değildir. Modern anlatı temel olarak olayın öngörülebilirliğini değerden düşüren açık imajlarla çalışır. Deleuze için sinemada olay, başı ve sonu olan kapalı bir imaj rejimine hayat veren olarak bir şey olarak değil, başka bir olaylar serisi doğurtan koşullar olarak kavranmaktadır. Deleuze’de sinematik olay “kimliğin değişmesine neden olan ya da kimliği yıkıma uğratan, farklılaştırıcı rolünü oynayan temel bir farkın (bu durumda olayın) öneminin farkına varmak” ile ilgilidir.⁶⁸ O halde modern filmde olay figürlerin içsel hayatında gerçekleşen olayları tetikleyen koşullar olarak konumlanır ve figürlerin psişik-zihinsel tabakalarına girilmesini sağlar.

Psişik/Zihinsel Tabaka: Üçüncü tabakayı, filmik öyküdeki temel figürlerin psişik durumlarını ve zihinsel işlemlerini görselleştiren imajlar oluşturur. Bu tabakada karakterlerin “iç dünya”sına adım atılır. Dolayısıyla film kişilerinin karakterine ilişkin esaslı bilgilere bu tabakayla birlikte ulaşılır.

Felsefi anlamıyla “psişik yan, insanın tüm duygularını, düşüncelerini, heyecanlarını, irasını, anlayışını, iradesini, isteklerini, kanılarını, sezgilerini vb. kapsar”.⁶⁹ Sosyolojik açıdan ise psişik nitelikli olan, özellikle bilince ilişkin unsurların toplumsal gerçekliğin bütününe içkin olduğu ifade edilmektedir. Fransız sosyolog Georges Gurvitch, toplum, dünya ve varlığın bireysel bilince, bireysel bilincin de toplum, dünya ve varlığa içkin olduğunu belirterek gerek bilinç, gerçek bilinçsizlik, gerekse bilinçaltı düzeylerin aynı anda hem kolektif hem kişiler-arası, hem de bireysel olabileceğini ileri sürmektedir. Dolayısıyla bireysel ve kolektif bilinçler arasında sıkı bir alışveriş söz konusudur. Gurvitch bu alışverişin boyutlarını şöyle ortaya koymuştur:

Bu karşılıklı içkinlik ve birbirine açılma yönelimi “zihinsel durumlar”da (örneğin tasavvurlar, hafıza, ızdırap ve tatminler, geçici heveslenmeler ve çabalar) en alt düzeye inerken; “kanaat”lerde (ki bunlar daima tereddütlü ve kesinlikten uzaktırlar) orta düzeyde bulunur; en üst noktaya ulaşmaları ise “zihinsel eylemler” (entelektüel, duyuşsal veya iradi renklenim taşıyan sezgiler ve yargılar) de olur.⁷⁰

⁶⁸ Demirdöven, a.g.e. 122.

⁶⁹ Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü* (Geliştirilmiş Yedinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi, 411.

⁷⁰ Cangızbay, K. (Editör). (2016). *Gurvitch: Sosyoloji ve Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınları, 152-153.

Psişik olan ile zihinsel olan arasındaki ayrım, genel olarak toplumsal yaşantının spontane akışı içerisinde, Ben'e ve Biz'e ait olan unsurlarla başkalarına (Sen, Siz, O, Onlar) ait olan unsurlar arasında gerçekleşen alışverişte gerilimin artması ve azalması esasında yapılır. Buna göre her yaşanmışlığın aynı zamanda kolektif ve kişilerarası olması özelliği ister istemez Ben'in birtakım engellerle karşılaşması, üzerindeki baskının ve gerilimin artması anlamına gelmektedir. Gurvitch'e göre;

Bu gerilim, karşılaşılan engellerin pasif bir temasına yönelik tutumlara götürdüğü takdirde, entelektüel fonksiyonlardan söz edilir. Eğer bu aynı gerilim, karşılaşılan engeller karşısında az çok itaatkâr uyumlaşmalara sevk ediyorsa, "heyecansal" veya "duyuşsal" fonksiyonlardan söz edilecektir. Bu gerilim, yeni durumlar yaratılarak engellerin yok edilip aşılması için çaba göstermeye sevkettiğinde ise "iradi-gönüllü fonksiyonlar" söz konusudur. Heyecansal renklenimi, entelektüel renklenime göre "daha psişik" olarak nitelendirmek mümkündür; iradi renklenimin de heyecansal renklenim karşısında "daha psişik" olduğu belirtilebilir. Burada psişik veya zihinsel olanın göreliliği ortaya çıkmış olmaktadır; psişik karakter, gerilim derecesi düştüğü ölçüde zayıflar, bir önceki duruma göre gerilim derecesinin artması ise psişik niteliğin belirginleşip yoğunlaşması şeklinde kendini gösterir.⁷¹

Gurvitch için psişik ile zihinsel olanın ayırt edilip tespit edilmesi ve bunların derecesinin ne olduğunun saptanması sadece bireysel, kişilerarası ve kolektif olma özelliğinin ağır basmasına göre değerlendirilemez. Zira psişik oluş tümü kapsayan bir olgudur. Bu anlamda zihinsel durumlar ve zihinsel eylemler de sadece bireylere özgü bir durum olmayıp topluluklar, toplumsal gruplar, sınıflar, kısacası topyekûn toplumun bütün unsurları için mümkün olan olgulardır. Tam da bu nedenle Gurvitch, bireysel ve kolektif bilinçlerin birbirine tam anlamıyla tekabül ettiği durumlarda kendi "ben" imizin en mahrem derinliklerinde kolektif bilinci bulabileceğimizi söylemektedir. Paradoksal olarak kolektif bilincin bireysel bilinç üzerinde hiçbir baskısının duyulmadığı durumlarda kolektif bilincin ağırlığı bireysel bilinçte en yüksek doruğuna ulaşır. Bu durumda bireysel bilinç kolektif bilinç tarafından massedilir ve kolektif psişik durum tarafından üretilen çeşitli baskı biçimleri aynı anda hem bireyin kendi bilincinde hem de kolektif bilinç içerisinde üretilmiş olur. Dolayısıyla psişik olan ve zihinsel olan unsurlar yalnızca bireysel dünyaya veya iç dünyaya ait değildir. Aksine psişik ve zihinsel olan unsurlar beşerî gerçekliği oluşturan diğer gerçekliklerin "bağrına oyularak nakşedilmiş halde bulunan gerçekliklerdir".⁷²

⁷¹ Cangızbay, a.g.e. 153.

⁷² Cangızbay, a.g.e. 153.

Tam da bu noktada Deleuze'un, *Sinema I: Hareket İmge*'de kolektif bilincin bir bileşeni olarak da görülebilecek olan klişelerin işleyişine dair tespitini hatırlatmak yerinde olacaktır. Deleuze, İkinci Dünya Savaşı sonrasında altüst olan ve dağılan bütün bir toplumsal anlam sisteminin yeniden inşasını neyin mümkün kıldığını sorar. Aynı zamanda kitle iletişim araçları tarafından üretilen görsel-işitsel imajların bu insanın neresinde durduğunu sorgular. Deleuze'e göre cevap basittir: Bağlantısız bir dünyada bir kümeyi muhafaza eden tek şey her yerde karşımıza çıkan anonim klişelerdir.⁷³

Bilinçlerin karşılıklı içkinliğinin özellikle kitle iletişim araçlarınca üretilen ve yayılan klişelerce başka bir boyuta taşındığını düşünen Deleuze, söz konusu yapının ilerleyen satırlarında Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse'in Vasiyeti*'ni örnek göstererek; klişelerin evrensel egemenliğini sağlayan güçlü bir organizasyon ve komplonun oluşturulmasında medyanın ayrıcalıklı rolüne, yeniden üretim tekeli bağlamında işaret etmektedir: "Okült güç, etkileriyle, dayanaklarıyla, iletişim araçlarıyla, radyolarıyla, televizyonlarıyla, mikrofonlarıyla karışır. Artık yalnızca "imgelerin ve seslerin mekanik yeniden üretimi"yle çalışır".⁷⁴ O halde psişik olan ve zihinsel olan unsurların bireysel bilince dışarıdan müdahalede bulunan bu güçlü organizasyonca manipülasyonu bireye özgü olan "iç dünya"yı ya da bireysel bilinci yoketmiştir.

Deleuze "her yere ölüm yayan genelleştirilmiş bir köleleştirme girişimi" olarak gördüğü bu görsel, işitsel ve psişik klişelerin üretimine karşı sinemanın klişe olmayan bir yaşamın imajlarını vaat ettiğini ileri sürer. Peki, ama özellikle ana-akım sinema söz konusu edildiğinde klişelerin yeniden üretilmesine en az diğer kitle iletişim araçları gibi katkı yapan bir araç bunu nasıl yapabilir? Bu noktada Deleuze, sinemanın organizasyonun tüm o baskısına rağmen yaratıcısına belirli bir özerklik verdiğini öne sürmektedir. Bu özerkliğe rağmen Amerikan eylem-imge sinemasının büyük türlerinin (psiko-sosyal film, kara film, Western vb.) tam da klişeler yüzünden çöktüğünü ve türlerin artık boş çerçevelerden ibaret

⁷³ Deleuze, bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Dış dünyada dolaşan, ama aynı zamanda her bir kimsenin içine işleyip iç dünyasının oluşturan bu anonim klişeler, bu yüzer imgelerdir. Öyle ki her bir kimse kendi içinde psişik klişelerden başka bir şeye sahip olmayıp, bunlarla düşünür ve bunlarla hissederek, bunlarla düşünülür ve bunlarla hissedilir ve kendisi de etrafını saran dünyadaki diğer klişeler arasında bir klişeden ibarettir. Fiziksel, görsel ve işitsel klişelerle psişik klişeler karşılıklı olarak birbirini besler. İnsanların birbirlerine ve dünyaya katlanması için sefaletin bilinçlerini içini ele geçirmiş olması ve içlerinin de dışarıya benzemesi gerekir" bkz. Deleuze, 2014, 268.

⁷⁴ Deleuze, a.g.e. 270.

olduğunu belirten Deleuze, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan filmlerinde klişeleri ifşa eden ve adına zaman-imge adını verdiği bir sinema görmüştür.

Niçin bir kopuş olarak savaşı gösteriyoruz? Bunun sebebi savaş sonrası Avrupa'sının nasıl tepki vermemiz gerektiğini bilmediğimiz durumları, nasıl tanımlayacağımızı bilmediğimiz mekânlarda çoğaltmasıdır. Bunlar “herhangi” mekânlardı: kalabalık bir çöl, kullanılmayan antrepolar, boş, ekilmemiş topraklar, yıkılmakta yahut yeniden inşa edilmekte olan şehirler. Ve bu herhangi mekânlarda biraz dönüşüme uğramış yeni tipte kişiler hareket ediyordu: hareket ettiklerinden çok görüyorlardı, bunlar öteyi Görenlerdi [falcı, kâhin]. Tıpkı Rossellini'nin üçlemesinde olduğu gibi, *Europe 51*, *Stramboli*, *Allemagne annee 0*: yıkılmış şehirde bir çocuk, adada bir yabancı, çevresini “görmeye” başlayan bir burjuva kadın. Durumlar uçta olabiliyordu, ya da tam tersine günlük sıradanlığın durumlarıydı yahut her ikisi bir aradaydı: ortadan kalkmakta olan, eski sinemanın imaj-hareketinin oluşturduğu haliyle, sensori-moteur şemasıydı. Ve bunun yerine Zaman, “birazda saf halde bulunan bir zaman”, ekrana çıkıyordu. Zaman hareketten kaynaklanmıyor, kendine tezahür ediyor ve *aykırı-hareketlere* sebebiyet veriyordu. Modern sinemadaki *yanlış bağlanma*'nın önemi de buradan geliyor: imajlar artık rasyonel kesikler ve bağlanmalar ile birbirlerine bağlanmıyorlar, fakat birbirlerine yanlış-bağlanmalar veya irrasyonel kesikler yoluyla yeniden bağlanıyorlardı. Hatta beden bile artık hareketin öznesi ve aksiyonun enstrümanı değildi, daha çok zamanı ifşa eden haline geliyordu, zahmetleri ve bekleyişleriyle zamana tanıklık ediyordu (Antonioni).⁷⁵

Hartmann'ın dilinden söylenirse Deleuze için psişik/zihinsel tabakaya, ruhun hareketine nüfuz etmek için klişelerin ya da başka bir ifadeyle kişilerin dünya ile ilişkilerini tesis eden tanıma araçlarının işe yaramaz hale gelmesi, yani duyu-motor mekanizmanın çökmesi gerekmektedir.⁷⁶ Böylelikle öteden beri dışarıdaki hareketi, aksiyonu ve bu aksiyona karşı karakterlerin verdiği tepkileri göstermeye ayarlanmış kamera dışarıdan gelen etkiye karşılık verilmeyen durumlara tanıklık etmeye başlamıştır. İşte tam da bu tanıklığın kendisi, yani dışarıdaki hareketi yakalamak yerine insanoğlunun varoluşsal durumuna tanıklık eden bir kameranın doğuşuyla psişik/zihinsel tabakanın sinemadaki ağırlığı artmıştır.⁷⁷ Buna koşut olarak modern sinemada ruhsal/psişik katmanın derinliklerine doğru yapılan zihinsel yolculuk biçimiyle zihinsel işlemleri gösteren zaman-imge rejimi ortaya çıkmıştır.⁷⁸

⁷⁵ Lapoujade, D. (Editör). (2009). *İki Delilik Rejimi, Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. (Çev. M. Ender Keskin), İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 362-363.

⁷⁶ Duyu-motor ya da sensori-motor, bir karakterin bir duruma tepki vermesini ifade eder.

⁷⁷ Deleuze bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Sinemada garip bir şey beni çok etkiledi: davranışı değil fakat ruhsal yaşamı göstermedeki beklenmedik kabiliyeti (aynı zamanda yolundan sapan davranışları). Ruhsal yaşam, sinemanın her zaman çıkışıslığı olan düş ya da fantazm değil, daha çok varoluşun seçilişi, mutlak direniş, soğukkanlı kararın alanı idi. Nasıl oluyor da sinema ruhsal yaşamı böylesine didiklemeye muktedir oluyordu? Özetle sinema, hareketi ruha yerleştiriyor. Ruhsal yaşam bu anlamda ruhun hareketidir. Çok doğal olarak felsefeden sinemaya gidiyoruz, aynı zamanda da sinemadan felsefeye” bkz. Lapoujade, a.g.e. 294.

⁷⁸ Kovacs modern sinemanın icat ettiği bir tür olarak “zihinsel manzara”yı ifşa eden “zihinsel yolculuk” biçimine dikkat çekmiştir. Bkz. Kovacs, a.g.e. 108. İlerleyen bölümlerde zihinsel yolculuk biçimine değinilmektedir.

Dolayısıyla modern sinemada psişik-zihinsel tabakanın verilişinde zihinsel işlemlerle bağıntısı içinde zaman-imge öne çıkmıştır.⁷⁹

Bireysel İde Tabakası: Ontolojik çözümleme de dördüncü tabaka insanın psişik ve zihinsel boyutunu aşan ve o insanın iç ve dışsal yapısının bütününe kuşatan, yani kişinin hayatının bütünü ile ilgili olan bir tabakadır. İsmail Tunalı, Hartmann’da, bu tabakanın kader tabakası olarak görülebileceğini söylemektedir.⁸⁰ Ancak bu çalışmada, dördüncü tabakanın yapıttaki temel kişi veya kişilerin özüne ilişkin ide’yi açığa çıkartan bir tabaka olarak da yorumlanabileceği düşüncesiyle bu tabakaya *bireysel ide* tabakası adı verilmiştir.

Hartmann’ın kader sözcüğü ile kastettiği insanın onu aşan metafizik bir güç tarafından belirlenmesi; insanın kendisini kuşatan toplumsal yapıların bir sonucu olması ya da insanın edimlerinin kaynağının tamamen amprik dünya olduğu bir determinizm anlayışı değildir. Hartmann’ın ifadesiyle “alinyazısı, daha çok insanın kendi kendisi için hazırladığı ve kendi suçu olan bir kaderdir”.⁸¹ Böyle bir kader anlayışının varoluşçuluğun en bilinen ifadelerinden birisi olan “varoluş özden önce gelir” belirlemesiyle yakından bağlantısı vardır. O halde bireyin öz’ü derken de bunu tamamen varoluşçu felsefedeki anlamıyla, yani özbelirlenim çerçevesinde anlamak gerekir. Emmanuel Monier’in cümleleriyle öz şöyle tanımlanabilir:

İnsan varlığı, bir özün sonsuz ve kalıcı kararının insanı olmaya zorladığı şey değildir; o olmaya karar verdiği şeydir, özbelirlenimdir. Bu nedenle insan, soyut bir tanımla, varoluşundan önce gelen bir özle donanmış olamaz; o kendi varoluşudur, o kendini yaptığı şeydir. Varolma kipleri, onun sahip olduğu kalıcı birer özellik değil, onu her kezinde tümüyle bağımlayan ve kendi serüveninde öne doğru sürükleyen somut varolma biçimleridir.⁸²

Dolayısıyla bu çalışmada, bireysel ide tabakasında açığa çıkan anlamın yorumlanmasında filmdeki baş figürün varoluşsal seçimleri konu edilecektir. Bu doğrultuda determinizm ve

⁷⁹ Deleuze’ün sinema felsefesinin değerlendirildiği bölümde Bergsoncu süre anlayışıyla bağıntısı içinde zaman-imge’ye ayrıntısıyla değinilmektedir.

⁸⁰ Tunalı, 2002, 110.

⁸¹ Aktaran Tunalı, a.g.e. 111.

⁸² Mounier, E. (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Alan Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 80.

özgürlük sorununu felsefesinin başat problemlerinden biri haline getiren J.P. Sartre'ın özgürlük anlayışına değinmek yerinde olacaktır.⁸³

Felsefeci Jeffrey Gordon, felsefe tarihinde Sartre'ın özgürlük argümanının benzersiz olduğu görüşündedir. Çünkü Gordon'a göre Sartre "özgürlüğü zihin ya da bilincin bir özellik ya da kapasitesi olmanın karşıtı olarak insan bilincinin temel karakteristiği olarak ele alır".⁸⁴ Herşeyden önce Sartre için insanın dış dünya ile kurduğu ilişki temel olarak bir bilinç problemidir. Sartre, temel yapıtı *Varlık ve Hiçlik*'te fenomenolojinin getirdiği bilincin yönelimselliği fikrinden hareket eder. "Yönelimsellik" fikri ilk olarak Franz Brentano'dan kaynaklanır. Buna göre, "Yönelimsel nesne, "bilince sunulan şeydir ve herhangi bir maddi gerçekliğe karşılık gelmeyebilir. Karşılık gelmeme olasılığı, yönelimsel nesnenin özelliğini açıklar.... Her durumda yönelimsel nesneler, onlara "göndermede bulunan" ya da onlara "yönlendirilmiş zihin durumundan bağımsız varolamazlar".⁸⁵ Dolayısıyla anlam, kaosla çervelenmiş bilincin, içinde eyleyebileceği tutarlı bir dünya inşa etme gereksiniminden doğmaktadır. Yani dünyanın bilinçten bağımsız olgusal bir gerçekliği varsa bile, bu gerçekliğin ne'liğine, koşullarına anlamını veren ilke, bilincin başına gelen şeyler olarak durumları nasıl yorumladığıdır. Bu çerçevede Brentano'nın halefi ve fenomenolojinin öncüsü olan Edmund Husserl'e göre "zihinsel olanın yönelmişliği "anlam"ı ve "gönderme"yi her türlü zihinsel edimin temeli kılar".⁸⁶ Husserl bu düşüncüyü şöyle ifade etmiştir:

Bilgi teorisi yine de bilinç ile varlık arasındaki ilişkinin sorunlarını araştırmak isterse, varlığı ancak, bilincin karşılığı olarak, bilincin kendine özgü biçiminde "yönelinen": algılanan, anımsanan, beklenen, görsel olarak tasarlanan, kurgulanan, ne olduğu saptanan, ayrıklaştırılan, inanılan, tahmin edilen, değerlendirilen vb. olarak- göz önünde bulundurabilir.⁸⁷

⁸³ Serdar Rifat Kırkoğlu, Sartre'ın varoluşçu etiketini istemeye istemeye sahiplendiğine dikkat çekmiştir. Kırkoğlu'na göre Sartre, varoluş'un tanımlanamaz olduğunu düşündüğü için felsefesini bir "izm"ın içine sıkıştırmayı hiçbir zaman istemedi. Bkz. Sartre, J.P. (2016). *Ego'nun Aşknlığı*. (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Hil Yayınları. (Eserin orijinali 1965'de yayımlandı). Üstelik Sartre, temel yapıtı olan *Varlık ve Hiçlik*'e ontolojik fenomenoloji denemesi altbaşlığını vermişti. Bu kitaptan önce yayınladığı *Ego'nun Aşknlığı* kitabının sonlarında ise yapıtını fenomenolojiye bir katkı olarak gördüğünü belirtmiştir. Diğer yandan Kırkoğlu, Ego'nun Aşknlığı'na yazdığı giriş'te Sartre'ın Marksizme yakınlaştıktan sonra düşüncesinde epistemolojik bir kopuş yaşandığını da ileri sürer. Dolayısıyla nereden bakılırsa bakılsın Sartre'ın varoluşçuğunu nihai bir yorum olarak değil, entelektüel serüvenin bir uğrağı olarak görmek gerekir.

⁸⁴ Bruce, M. ve Barbone, S. (Editörler). (2014). *Batı Felsefesindeki 100 Temel Mesele*. İstanbul: İletişim Yayınevi, 190.

⁸⁵ Scruton, R. (2015). *Modern Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev. Utku Özmkas ve Ü. Hüsrev Yolsal), İstanbul: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 1995'te yayımlandı), 272.

⁸⁶ Scruton, a.g.e. 273.

⁸⁷ Husserl, E. (2007). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*. (Çev. Abdullah Kaygı), Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu. (Eserin orijinali 1965'te yayımlandı), 21.

Sartre bu yönelimsellik fikrinden hareket ederek gerek zihinsel edimlere gerekse eyleme bilincin şeylere yönelik projesinin damgasını vurduğunu söyleyecektir:

Eylemek, dünyanın çehresini değiştirmektir, bir amaç doğrultusunda araçlara sahip olmaktır, aletsel bir bütünlük üretmektir ve bu bütünlük bir dizi zincirlenmiş ve bağlantı aracılığıyla o şekilde düzenlenmiştir ki, zincirin halkalarından birinde yapılacak değişiklik bütün dizide değişikliklere yol açar ve sonunda, öngörülen bir sonucu doğurur. Ama bizim için önemli olan henüz bu değil. Gerçekten de, ilk önce bir eylemin ilke olarak yönelimsel olduğuna işaret etmek gerekir.⁸⁸

Yönelimsellik, bilincin daima bir şeyin bilinci olduğunu ifade etmektedir.⁸⁹ Tam da bu nedenle bilince aşkın olan bir dış dünya vardır. Yani insanın bilme etkinliğinin yöneldiği bilgiden bağımsız bir dış dünya, bilinçten bağımsız olarak bilinç/kişisel olmayan dünya vardır ki Sartre buna kendinde-varlık der. Bilinç, bilinç olmayanı temellük ederek, onu eylemlerinin zemini haline getirmektedir. Dikkat edilirse burada bir olumsuzlama ilişkisi vardır. Bilinç sahibi varlık olarak insan, bilinç olmayanı ya da kendinde varlık'ı kendisi için bir varlık kılarak ona varoluş projesini dayatmakta, dolayısıyla onun kendinde-varlık konumunu hiçleyerek dışsallığı bu yolla içselleştirmektedir. İşte bu yüzden Sartre, insanın edimlerinin kaynağının dışsallık değil, onu yorumlayarak farklılaştıran bir içsellik olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla insan eylemlerinin kaynağı bizzat onu yapan bireyin kendisidir. Böylelikle nedenini kendisinden alan zorlayıcı bir gücü ifade etmekten başka bir şey olmayan determinizm, bilincin kendi yapısal özelliğinden dolayı insan deneyimine uygulanamaz.⁹⁰ Çünkü bilinç verili olanı kendine mal ederek içselleştirmeden yapamaz. Bilinç kendinde-varlık'ı -determinizm sorunu açısından koyutlanırsa eğer- verili olan durumu ve koşulları olumsuzlayarak onu başka bir yönde aştığı ölçüde varolduğuna göre bilinç sahibi bir varlık olan insan da kendisini ancak verili olan durumları ya da koşulları aşarak inşa edebilir. Sartre, özgürlüğü verili olanı aşma olarak koyutlar ve bilinç tam da bu şekilde varolduğundan bilinç sahibi varlık olarak insan da özgürlüğe mahkûmdur.

⁸⁸ Sartre, J.P. *Varlık ve Hiçlik*. (2010). (Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Ç. Eksen), İstanbul: İthaki Yayıncılık, (Eserin orijinali 1943'te yayımlandı), 552.

⁸⁹ Sartre bu noktaya kadar Husserl'e tamamen katılır. Ancak iki düşünürün yönelmişlik anlayışı arasında derin bir fark vardır. Husserl fenomenolojik indirgeme adını verdiği yordamla bilincin henüz yönelimsel olmayan içeriğine ulaşılabilirliğini düşünürken, Sartre dış dünyanın aktüel gerçekliğinden tamamen yalıtılmış bir indirgemenin imkansızlığından hareketle bilincin tanımlanamayacağını öne sürer: "çünkü bilinç her zaman gerçek olan, olumsal şeylerin bilincidir ve bu yüzden, bu gerçeklik bilincin kendi özüne bulaşır ve o zaten her zaman böyle olacaktır" bkz. Lewis, M ve Staehler, T. (2019). *Fenomenoloji*. (Çev. O. Baran Kaplan, Mehmet Demirhan, Mehmet Türkan, Nur Şahankaya, M. Bozkurt Gürsoy). Ankara: Fol Kitap. (Eserin orijinali 2014'te yayımlandı), 191.

⁹⁰ Bruce ve Barbone, a.g.e. 191.

Sartre’ın anlayışında, insanın kendisine yabancı bir dünyaya fırlatılmışlığı, insanı kendisini yapmanın zorunluluğuyla baş başa bırakmıştır. Sartre bu sorumlulukla yüzleşen insanın yaşadığı duyguyu içdaralması olarak ifade eder. Sartre’a göre bu içdaralması ile başa çıkamayan insanın sadece toplumsal belirleyicilikleri değil psiko-biyografik belirleyicilikleri öne sürerek özgürlükten kaçması insan olmak (kendisi-için varlık)’tan kaçarak kendinde-varlığın ebedi uykusuna dalmak anlamına gelmektedir.⁹¹ Dolayısıyla özgürlük insan için bir seçim meselesi değildir. İnsan tam da verili hiçbir öze sahip olmaması nedeniyle ontolojik bakımdan özgürdür. Tıpkı insan gibi varlığın kendisi de nedensiz ve olumsaldır. Tam da bu öz yokluğu insanın kendisi için bir dünya yaratmasının temelini oluşturur.

Bu temel görüşlerden hareketle çalışmada bireysel ide tabakasında açığa çıkan anlamın yorumlamasında Sartreci varoluşçuluk ve pek çok bakımdan Sartre’ın felsefi anlayışının temelini oluşturan Nietzsche’nin görüşleri merkeze alınmaktadır. Diğer yandan bireysel ide tabakasında açığa çıkan anlamın, karakterin varoluşuna dair kapalı bir bütüne tekabül edip etmediği de tartışılmaktadır. Görülebileceği gibi Sartre’ın anlayışında varolma düzlemi, bireyin seçimleri dâhilinde oluşan ve sürekliliği olan bir düzlemdir. Sartre bunu vurgulamak ister gibi “Bulantı” romanında, Roquentin’in kendini yapma serüvenini varoluşma sözcüğü ile ifade eder. Bu bağlamda Sartreci varoluşmanın Deleuzecü varolma düzlemi ile akraba bir kavram olduğu da söylenebilir. Zira her ikisi için de varoluş edimselleşmiş kısmından ibaret değildir:

Deleuze için, özünde varolma düzlemi bir oluş bütünlüğüdür, sürekli bir süreçtir ve sinema bu özünde varolmayla bağlantı kurduğu sürece -yani zaman-imag’in bir sineması olduğu sürece- bu oluş ile bağlantı kurmakta ve belirlenmiş kimlikleri krize sokmaktadır ya da, Rodowick’in denemesinde savunmuş olduğu gibi zaman-imag ve özünde bulunma düzlemi, düşüncenin mümkünliğünün şartıdır ama aynı zamanda bütün, kapalı bir düşünceyi imkânsız hale getiren ya da hakikati krize sokan şarttır.⁹²

Dolayısıyla bu varoluşma düzlemini açığa çıkarabilmek adına filmdeki temel figürlerin psişik ve zihinsel dünyalarına, iç dünyalarında gerçekleşen çatışmalara odaklanılmaktadır. Daha önce değinildiği gibi yeni Türk sinemasında bölünmüş kişiliklerin varoluşsal durumlarına odaklanılmıştır. Dolayısıyla yeni Türk sinemasının odağında birey vardır ve bireylere ilişkin bir ide ortaya koyarak insanlık durumuna dair daha genel bir ide

⁹¹ Sartre, a.g.e. 90-95.

⁹² Demirdöven, a.g.e. 123.

izilmektedir. Bu alışma bu insan *idesinin* nihilizm ve varoluşçulukla olan bağıntısını ortaya koyabildiği ölüde amacına ulaşmış olacaktır.





1. BÖLÜM

YENİ TÜRK SINEMASINI DÖNEMLENDİRME SORUNU

1.1. Giriş

Bu bölümün amacı, Türk sineması araştırmalarında 1970’li yıllardan itibaren yer etmiş bulunan “yeni sinema” dönemlendirme çalışmalarına ilişkin genel bir fotoğraf ortaya koymaktır. Böyle bir araştırmanın en temel düzeyde iki zorluğu vardır. İlk zorluk, dönemlendirmenin tarihsel belirsizliğinden kaynaklanır. Çünkü literatürde tek bir yeni Türk sineması dönemlendirmesi değil farklı tarihsel uğrakları işaret eden birden fazla dönemlendirme ya da dönemlendirme eğilimi vardır. “Yeni sinema”, Nijat Özön için 1970, Âlim Şerif Onaran için 1963, Engin Ayça için 1980’ler, Zahit Atam içinse 1994 tarihinde ortaya çıkmıştır.

İkinci zorluk ise ölçüt sorunundan kaynaklanır. Türk sinemasını dönemlendirme sorununu, sinema tarih yazımı açısından ele alan Fatma Okumuş, Türk sineması tarih yazımında bilimsel bir yaklaşımın, birbirleriyle tutarlı ölçütlerin kullanılmadığını gözlemlemiştir: “Dönemlendirmelerin başlangıç ve bitişleri kimi zaman kişilere (yönetmenlerin tiyatro kökenli olup olmaması gibi özelliklere); kimi zaman toplumsal dönüşümlere (cumhuriyetin ilan edilmesine) kimi zaman da siyasal olaylara (27 Mayıs ihtilali) göre belirlenmiştir”.⁹³ Türk sineması tarih yazımında kullanılan dönemlerin, Nijat Özön’ün *Türk Sineması Kronolojisi*⁹⁴ adlı çalışmasından hareket eden bir yaklaşım doğrultusunda yapıldığına işaret eden Okumuş, birbirini bu bakımdan tekrar eden çalışmalarda kullanılan “yeni/genç kuşak sinemacılar dönemi” adlandırmasının ise zamandizinsel ve genel-geçer bir özellik taşıdığını belirtmiştir.⁹⁵ Bu sorun bir yana bırakılırsa dönemlendirmeler, Christian Metz’in

⁹³ Okumuş, F. (2014). *Sinema Tarihyazımı, Türk sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı*. (Birinci Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı, 145.

⁹⁴ Özön daha sonraki başka bir çalışmasında Türk sinemasını şu şekilde dönemleştirmiştir:

“İlk Dönem (1914-1923): İlk sinema denemeleri yapılmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerin çoğu tiyatro oyunlarından aktarılmış, bir “tiyatro filmi” olmaktan öteye geçememişlerdir.

Tiyatrocular Dönemi (1923-1939): Bu dönem, Muhsin Ertuğrul ve yönetimindeki tiyatro topluluğunun tekelinde geçmiştir. Tiyatrocuların sinemaya olumlu bir katkısı olmadığı gibi, tiyatrodaki alışkanlıklarının çoğunu sinemaya taşımışlardır.

Geçiş Dönemi (1939-1950): Tiyatro kökenli sinemacılarla tiyatro dışından gelen yönetmenlerin çalışmalarına sahne olmuştur. Tiyatrocuların endüstri ve sanat yönünden kurdukları tekel bu dönemde yıkılmıştır.

Sinemacılar Dönemi (1950-1970): Bu dönem, tiyatroculara karşı bir tepki olarak çıkan akımı belirler. Gerçek anlamda sinema özellikle Ö.Lütfü Akad’ın etkisiyle bu dönemde başlamıştır.

Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1987): Çoğu 1945 sularında doğmuş olan bu dönemin yönetmenleri, “Yeşilçam sineması”nın dışında, buna karşıt nitelikler taşıyan yapıtlar ortaya koymuşlardır” bkz. Özön, N. (1995/a). *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları I*. (Birinci Baskı). Ankara: Kitle Yayınları, 15-43.

⁹⁵ Okumuş, a.g.e. 212.

terimleriyle ifade edilirse, genel olarak filmsel ve sinemasal alanda gerçekleştiği düşülen birtakım yenilikler esasında yapılmıştır.⁹⁶

1.2. Türk Sineması Araştırmalarında Dönemlendirmeler

Nijat Özön

Türk sinemasında “yeni sinema” dönemlendirmesi sistematik şekilde ilk olarak Nijat Özön’ün çalışmasında dile getirilmiştir. Özön, 1970 ile 1984 arasındaki dönemi genç/yeni sinema Dönemi diye adlandırmıştır:

1970'ten günümüze dek uzanan on beş yıllık son dönemi niteleyen belli başlı beş olay vardır. Bunlar, AKAD’ın bir suskunluk döneminden sonraki atılımı; AKAD ile BATİBEKİ bir yana bırakılırsa Sinemacılar Dönemi’nin ilk ve ikinci kuşağının gitgide gerileyerek şaşılacak bir hızla “eskimesi”, “yaşlanması” ve önemlerini yitirmeleri; buna karşılık Yılmaz GÜNEY’in ortaya çıkışı; GÜNEY’in ardından yeni bir sinemacılar topluluğunun belirerek Türk sinemasının üçüncü dünya sinemalarının en önünde uluslararası alanda başarı kazanması; buna karşılık Türk sinemasının özellikle son yıllarda bir ölüm dirim savaşı denilebilecek bunalımlı döneme girmesidir.⁹⁷

Özön’ün yaklaşımında; sinema dilinin yetkinleşmesinin, gerçekçiliğin ve Yeşilçam’a karşı bir sinema anlayışının belirmesinin yeni sinemanın dönemlendirmesinde temel ölçütler olarak kullanıldığı görülmektedir. Yılmaz Güney’in *Umut*’uyla gerçekçilik bakımından yeni bir aşamaya girildiğini vurgulayan Özön’e göre Güney, *Arkadaş*’la daha gelişkin bir sinema diline ulaşmış ve dönemin Türkiye’indeki sınıf gerçeğinin belirlediği toplumsal ilişkileri derinlemesine inceleyerek Türk sinemasının gerçekçilik yolundaki yetkinleşmesinde vardığı yeni noktayı belirlemiştir.⁹⁸ Özön’ün genç/Yeni sinemanın özelliklerine ilişkin yaptığı değerlendirmede filmsel alanda tespit edilen başlıca yenilikler şunlardır: Filmlerin mali açıdan büyük ölçüde Yeşilçam dışındaki kaynaklardan sağlanması; yönetmenlerin aynı

⁹⁶ Christian Metz, sinema araştırmalarını filmsel ve sinematografik olmak üzere iki alanda ele almıştır. Buna göre filmsel alan, ilk olarak sinema yapıtının sınırları dışında kalan yapım süreçlerini araştırır: Yapım öncesi, yapım süreci ve yapım sonrası (teknoloji, sınai örgütlenme, yönetmenlerin hayat hikayeleri vb.) ve filmlerin varlığının bir sonucu olarak düşünülebilen bütün boyutlar (sansür yasası, izleyici tepkisi, star kültü) buna dahildir. Filmsel alan aynı zamanda sinemanın diğer etkinliklerle ilişkisini ele alan sorularla ilgilidir. Metz yapıtın dışsal yanlarının araştırılmasını diğer disiplinlere (sosyoloji, ekonomi, sosyal psikoloji, psikanaliz, fizik, kimya vb.) bırakır. Sinematografik alan ise sinema yapıtının sınırları içinde kalır ve özetle her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Sinemasal alan araştırması yapıtın kendisini hareket noktası olarak alır ve bu araştırmanın ilgi nesnesi anlamdır. Bkz. Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1976’da yayımlandı), 324-325.

⁹⁷ Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hil Yayınları, 377.

⁹⁸ Özön, a.g.e. 389.

zamanda yapımcılığı üstlenmesi; yabancılarla ortak yapımlara girişilmesi; yabancı ülkelerde film çekimi yapılması; yeni sinemayı takip eden çekirdek bir izleyici topluluğunun ortaya çıkması.⁹⁹ Özön sinemasal alanda gerçekleşen yenilikleri ise tematik ve estetik bakımdan değerlendirmiştir. Genç/yeni sinema daha çok siyasal-toplumsal ve ekonomik sorunları somutlaştıran tema ve öykülere yer vermiştir. Genç/yeni sinemanın mekânı kırsal çevre ve özellikle geri kalmışlığını feodal yapının koşullandığı Doğu ve Güneydoğu Anadolu olmuştur. Geri kalmışlık sorununun öne çıktığı bu filmlerde mülkiyet ilişkileri, katı gelenek ve görenekler arasında sıkışıp kalmış insanlar ve özellikle kadının böyle bir toplumsal ortamdaki konumu incelenmiştir. Film mekânı kent olduğu zaman ise kırsaldan kente göç eden köylülerin proleterleşme sürecine odaklanılmış, içgöçün ortaya çıkardığı sorunlar incelenmiştir. Değer yargılarındaki altüst oluş ve ahlaki yargılardaki değişim ile birlikte kendilerini karmaşa içinde bulan insanların yaşantılarına eğilme, kadının ataerkil bir toplumsal düzendeki özgürleşme çabasını görüntüleştirme, cinselliğin farklı boyutlarının yansıtılması yeni sinemada dikkat çeken unsurlardır. Bunun yanı sıra karakterlerin ruhsal gelişimlerini ve içsel durumlarını ele alan filmler ortaya çıkmıştır ki Özön'e göre bu Türk sinemasında en çok ihmal edilen unsurların başında gelmektedir. Özön sinema estetiği bakımından genç/yeni sinemada "tutumlu, kestirme, yalın bir anlatım; ama görüntü düzenlemesine, görsel güzelliklere de hakkını veren bir sinema dili" nin oluştuğuna dikkat çekmiş; üslup özellikleri bakımından ise insanı fiziksel çevresiyle ele alan gözlemci ve belgeleyici bir dil kullanıldığını gözlemlemiştir.¹⁰⁰

Öte yandan Özön, sinema dilinde gerçekleşen bu yetkinleşmeye rağmen, kimi yapıtlarda siyasal angajmanların etkisiyle şematizme düşüldüğüne, didaktik bir üslubun kullanıldığına ve nihayetinde yapıtlarda anlatı bakımından aksamaların baş gösterdiğine dikkat çekmiştir. Üstelik Yeşilçam sinemasından özellikle öyküleme yönünden miras alınan kimi kötü özellikler, örneğin tiplerin yüzeyselliği, kalıplaşmış diyaloglar ve rastlantılara sıkça başvuru filmlerin dramatik niteliğini zayıflatmıştır. Dolayısıyla Özön, genç/yeni Türk sinemasını, filmsel ve sinemasal alanın her ikisine de aynı ağırlığı vermeye çalışarak

⁹⁹ Serpil Kirel Yeşilçam sözcüğünün kullanımlarını şöyle değerlendirmiştir: "Yeşilçam Türk sinemasının halk ile bağının en yoğun olduğu, halkın istediği filmleri üreten ve aydınlar tarafından hafifsenen ve eleştirilen Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlatmakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam adı aslında Beyoğlu'nda film yapan şirketlerinin yer aldığı bir sokağın kavramlaştırılmış halidir. Aslında bir anlamda bu kavram bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışına işaret eder" bkz. Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Babil Yayınları, 179-180.

¹⁰⁰ Özön, 1995/a, 38-39.

açıklama yoluna gitmiştir. Ancak bu açıklama filmlerin sinematografisi veya biçimsel özelliklerden ziyade filmlerin içeriği öne çıkartılarak yapılmıştır.

Giovanni Scognamillo

Scognamillo *Türk Sinema Tarihi* çalışmasında, “yeni” olgusu bağlamında, “Yeni Sinema” “Yeni Kuşak”, “Yeni Yönetmenler Kuşağı” gibi adlandırmalara başvurmuştur. Yazar 1960’ların ortalarından itibaren “Yeni Kuşak” olarak adlandırdığı dönemde, yaş ortalaması 30 olan “daha genç” bir yönetmen kuşağının sinemaya girdiğini belirterek; bu kuşağı birleştiren en önemli unsurun sinema yapmaya duydukları tutku olduğunu ileri sürmüştür. Tıpkı Özön gibi Scognamillo da yeni sinemaya giden yolda Yılmaz Güney’e ayrıcalıklı bir rol vermiştir. Güney’in sinemasının Ö.Lütfü Akad ve Metin Erksan ile başlayan gerçekçilik çizgisini ileriye taşıdığını söylemiştir. Yazara göre, bu çizgi Güney’in takipçileri olan Zeki Ökten ve Şerif Gören ile birlikte daha nesnel ve doğal bir gerçekçiliğe evrilmiştir.¹⁰¹ Scognamillo “Yeni Yönetmenler Kuşağı” olarak belirlediği dönemde kronolojik bir yaklaşımdan hareket etmektedir. Buna göre dönem 1987 ile 1997 yılları arasında film endüstrisine girip ilk uzun metrajlı filmlerini çeken yönetmenleri kapsar. Endüstriyel koşulların zorlamasıyla yapımcı-yönetmen olarak sinemaya başlayan bu kuşağın, belki de bu yüzden daha bağımsız bir formül yarattığını söyleyen yazar, yönetmenlerin kendilerine referans olarak Amerikan sinemasını değil, bireyci yaklaşımı, düşünsel ve deneysel filmleriyle Avrupa sinemasını odak aldıklarına değinmiştir.¹⁰² Dolayısıyla Scognamillo bu dönem için “yeni” olana dair bütünlüklü bir değerlendirme yapmamış, estetik ve düşünsel bakımdan yeni arayışların varolduğuna dikkat çekmekle yetinmiştir.

Âlim Şerif Onaran

Kronolojik yaklaşım, kültürel ölçütler ve temalandırmaya başvuran tarihyazımının bir örneği olan Âlim Şerif Onaran (1994)’ın *Türk Sineması* çalışmasında, yeni Türk sineması dönemlendirmesi 1963 ile 1994 yıllarını kapsayan oldukça geniş bir kesit için kullanılmıştır. Onaran’a göre 1960 askeri ihtilali sonrasında çıkarılan 1961 Anayasasının getirdiği görece özgürleşme ortamının etkisiyle sinemanın gelişimi için gerekli olan manevi ortam yaratılmıştır. Onaran’ın anlatımına göre, 1968 yılında televizyon yayınının başlamasıyla

¹⁰¹ Scognamillo, a.g.e. 329.

¹⁰² Scognamillo, a.g.e. 414.

birlikte iktisadi krize giren sinema piyasasını hareketlendirmek için kimi yapımcıların lümpen kesimi sinemaya çekmek adına ucuz seks filmlerine başvurması 1972’de ordunun hükümeti bu konuda uyarmasına neden olmuştur. Bu ültimatoma kayıtsız kalmayan dönemin hükümeti yasal tedbirler alarak bu sinemanın önünü kısmen kesmiştir. Buna karşın, kitle kültürüne hizmet eden serüven ve arabesk filmlerin, sulu güldürülerin salonlardaki egemenliğinin sürdüğüne değinen Onaran, bu yozlaşmış kültüre karşı, halkın gerçek yaşamına ve yurt sorunlarına eğilen çeşitli kuşaklardan sanatçıların tutarlı bir “Türk Yeni Gerçekçiliği” akımı yarattığını öne sürmüştür.¹⁰³ Dolayısıyla Onaran’ın “yeni sinema” kavrayışında toplumsal sorunları merkez alan tematik bütünlük, kitle kültürüne karşı olma ve sinemanın halkı aydınlatma işlevi gibi unsurlar öne çıkarılmıştır.

Engin Ayça

Ayça, Türk sinemasının gelişimini sinema seyircisinin değişen niteliği ile ilişkilendirerek üç evrede ele almış, 1980’lerde gelişen yeni dönemi “yönetmenler dönemi” olarak nitelendirmiştir.¹⁰⁴ Ayça, analizinde, sinemanın üretim alanından ziyade tüketim alanına ağırlık vermiştir. İlk evre, başlangıcından İkinci dünya savaşına kadar süren, İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekelindeki dönemdir.¹⁰⁵ Bu dönemin sinema seyircisini, başta İstanbul olmak üzere İzmir ve Ankara’da yaşayan kentli nüfus oluşturmaktadır. Zira sinema salonları ancak bu kentlerde vardır. Bu dönemde seyirciler, sinemayı eğlencelik bir seyir olarak görmekte, kendilerini büyülenmiş bir şekilde bu yeni icada teslim etmektedir. Bu dönemdeki film üretimi Muhsin Ertuğrul’un otoritesine tabidir. Dolayısıyla filmler, seyircinin istek ve beklentileri doğrultusunda değil, Ertuğrul’un tercihleri doğrultusunda üretilir. Bu dönemin seyircisi Ertuğrul’un filmlerinden ziyade, gösterime çıkan yabancı filmlerin etkisindedir. Seyircinin tercihinin bu yönde olması bir sonraki evre olan Yeşilçam döneminin sineması için bir model oluşturacaktır.

¹⁰³ Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması I*. (Birinci Baskı). Ankara: Kitle Yayınları, 103-105.

¹⁰⁴ Ayça, E. (1992). “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”. *Kurgu Dergisi*. s.11, 117-133.

¹⁰⁵ Rekin Teksoy (2007)’a göre bu yıllar boyunca Muhsin Ertuğrul’un sinemada bir “tekel” kurduğunu söylemek yanlıştır. Zira bu dönemde Ertuğrul’dan başka bir yönetmen veya yönetmen adayı da ortada yoktur. Ertuğrul’un filmlerin kurgularını kendisinin yapması da onun tekelden ziyade, Türk sinemasının yalnız adamı olmasıyla ilişkilidir. Ertuğrul’un *Bir Millet Uyaniyor* filminde yönetmen yardımcılığını Nazım Hikmet’e vermesi, ona senaryolar yazdırması, görüntü yönetmenliğini sürekli olarak Cezmi Ar’a yaptırması gibi göstergelerde Teksoy’a göre Ertuğrul’un işbirliğine açık olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Ertuğrul’un sinema alanında kurduğu bir tekelden ziyade, onun sinema alanındaki yalnızlığından söz edilmelidir. Bkz. Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 22-23.

Ayça, Yeşilçam'ın Demokrat Parti'nin 1950 yılında iktidara gelmesiyle birlikte siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda yaşanan dönüşümlerin etkisiyle biçimlenmiş olduğunu ileri sürmektedir. Bu dönemde kırsaldan kente göç hızlanır, sinema salonlarının sayısı ve ülke genelindeki yaygınlığı artar, Mısır filmleri Türkiye pazarından silinirken, gösterime çıkan yabancı filmlerde ABD egemenliği pekişir. Türk filmlerinden alınan verginin indirilmesiyle yeni yapımevleri açılır. Bu dönemde, sinema pazarında artan talebe yanıt verebilmek ve kazancı garanti altına alabilmek adına seyircinin eğilimleri izlenmiş, bu doğrultuda film üretimine geçilmiştir. Sinema alanında yetişmiş elemanın yetersizliği nedeniyle artan talebi karşılamak için yabancı filmleri taklit etme yoluna gidilen bu dönemde ABD sineması başta olmak üzere Mısır ve Hint filmlerinin yerleştirilmesi yaygın bir uygulama olmuştur:

Bazı Amerikan filmlerinin içine Türkiye'de Türk oyuncularla gerçekleştirilen çekimler yerleştirilerek bizimle ilgili bir öykü oluşturulmaya çalışılmıştır. Müzikli Mısır filmlerinin şarkıları yeni sözlerle, yeniden bestelenip Türk şarkıcılara okutulmuş, filmdeki kişilerin isimleri değiştirilmiştir. Filmler dublajla Türkçeleştirilirken öyküler üzerinde oynamalar yapılmıştır. Kimi Hint filmleri, konuşma metni gelmediği için ve Hintçe bilen de olmadığından seyredilerek öykü ve konuşmalar uydurularak seslendirilmiştir. Dublaj, okuma yazma azlığı nedeniyle kolay izlenebilirlik sağlarken bir ölçüde yabancı filmleri yerleştirme çabasını da içinde taşımıştır. Bu konuda daha başka birçok örnek derlemek olasıdır.¹⁰⁶

Yerleştirmenin diğer bir biçimi ise, yine artan talebe cevap verebilmek adına seyirci tarafından çok izlenen yabancı filmlerin yerli versiyonlarının çekilmesi olmuştur. Nitekim Özön'ün de işaret ettiği üzere bu dönemde, yabancı filmler özellikle 1961'den sonra Yeşilçam'ı besleyen ana kaynak olmuştur.¹⁰⁷ Dolayısıyla yabancı filmleri yerleştirme operasyonlarının Yeşilçam'ın sinema dilinin oluşmasında kuşku götürmez bir etkisi vardır. Anadolu'daki sinema pazarının her geçen gün genişlemesi bir tür film enflasyonunu beraberinde getirirken, artan talebi karşılamak için varolan az sayıdaki roman ve öykü kaynaklarını sinemaya uyarlayacak kadroların yetersizliği nedeniyle söz konusu yerleştirme uygulamalarına başvurulmuştur. Yapımcılar ve yönetmenler, filmlerin yabancılıklarını gidermek adına Anadolu'nun sözlü kültürünü yansıtan masallar ve mitoslarda işleyen şemalara başvurmuştur. Bu başvurunun bilinçli bir seçimden ziyade sağduyusal olarak yapıldığını söyleyen Ayça'ya göre, bu nedenle Yeşilçam'ın film

¹⁰⁶ Ayça, a.g.e. 121.

¹⁰⁷ Özön, 1985, 368.

uzamında bu masal dünyasının izleri görüntüleşmiş, yönetmen bir masal anlatıcısı gibi olmuştur.

Anadolu'daki sinema seyircisinin büyük oranda kırsal kökenli olduğuna ve içgöçün etkisiyle büyük kentlerdeki seyircinin de hızla taşralaştığına dikkat çeken Ayça, bu nedenle Yeşilçam dönemi sinemasını kırsal kültür kökenli anonim bir sinema olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla Yeşilçam, Türk seyircisinin aynası olabilmiş ya da seyirci Yeşilçam'ı kendi arzularının yansımaya dönüştürebilmiştir. Yeşilçam dönemi içinde, egemen sinema anlayışına alternatif arayışların olduğuna da dikkat çeken Ayça, bu arayışların hem Yeşilçam tarafından hem de seyircinin tepkisi nedeniyle kesintiye uğradığını belirtmiştir. Yeni arayışlar, meyvesini 1961 Anayasası'nın sağladığı serbestlik ortamında "toplumcu gerçekçi" bir sinema hareketiyle vermiş olsa da iktidarın yeniden statükocu partilerin eline geçmesi, bu hareketi kesintiye uğratmış, yenilik arayışı da 12 Mart 1971 muhtırasıyla birlikte Yeşilçam düzeni içinde eser veren kimi yönetmenlerin sinemalarının tekil bir özelliği olarak kalmıştır. Bu koşullar altında "Yeni sinema"nın ortaya çıkışını 1980'ler olarak belirleyen Ayça bu sinemayı hazırlayan koşulları ise şöyle değerlendirmiştir:

Yeni Türk sinemasının asıl kaynağı öncelikle Yeşilçam'a göre farklı bir sinema yapma isteğindeki insanların (yönetmenlerin) varlığıdır. Ve koşulların buna uygun bir ortam hazırlamasıdır. Üçlü bir birliktelikten söz etmek belki daha doğru olabilir bu konuda: Öncelikle bu yönelişteki sinemacıların (yönetmenlerin varlığı); sonra seyirci coğrafyasındaki yer değiştirmeler, sinema salonlarından Yeşilçam seyircilerinin uzaklaşması, salonların dünya sinemasına açık, o doğrultuda filmler bekleyen seyircilere kalması ve bu yönelişteki bir sinemanın batı sinema çevrelerinde ilgiyle karşılanması ve sahiplenilmesi. Üçlü bir "ittifak" diyebiliriz buna.¹⁰⁸

Buradan itibaren Ayça, çözümlemesini üretim alanıyla tüketim alanı arasındaki uyumlaştırmaya etki eden kimi faktörlerin anlaşılmasına kaydırarak değişimi üretim alanında gerçekleşen bir yenilikle ilişkilendirmiştir. Bu yenilik Yeşilçam'dan farklı bir sinema yapma isteğinde olan yönetmenlerdir. Ayça 1970'lerde ülke çapına yayılan televizyon yayını Yeşilçam'ı bunalıma sokan asıl gelişme olarak görür. Seyircisini televizyona kaptıran Yeşilçam ne yapacağını bilemez. Üstelik ucuz seks ve şiddet filmlerine yönelerek ailelerin sinema salonlarından kaçışını hızlandırır. 1970'lerin siyasi çalkantısı içinde hızla yükselen sokaklardaki terörün etkisiyle evlerine kapanan kitleler, ucuz bir

¹⁰⁸ Ayça, a.g.e. 130.

eğlencelik seyir sunan televizyonu daha çok benimserken, videonun yaygınlaşması da seyircilerin film izleme alışkanlıklarında köklü bir değişim yaratır.

Diğer yandan, 1980’li yıllarda, başta İstanbul olmak üzere Ankara ve İzmir’de yapılmaya başlayan uluslararası film şenlikleri Yeşilçam’dan uzaklaşmış olan seyirci kesiminin farklı sinema anlayışlarıyla tanışmasına aracılık eder. Ayça’ya göre kentli bir profil gösteren ve kozmopolitan bir anlayışa sahip olan festival seyircisi Yeşilçam’a alternatif olacak bir sinema için potansiyel seyirciyi oluşturur. Bu gelişmelerin yanı sıra Yeşilçam’ı dışlayan eleştirmenler, aydınlar ve sanat-kültür çevreleri özellikle Yılmaz Güney’in sinemasını Yeşilçam içindeki ayrıksı konumu nedeniyle sahiplenir. Ayça’ya göre Güney’in filmlerinin uluslararası festivallerde uyandırdığı ilgi Yeşilçam dışından farklı bir sinema önerisiyle gelen yönetmenlerin film yapmasını bir ölçüde kolaylaştırır. Bütün bu gelişmelerin etkisiyle Yeşilçam içinde olmakla birlikte bir yandan da kendi sinema dillerini yaratma ve söylemini aktarma arayışında olan yönetmenlerin 1960’lardan itibaren yukarıda sözü edilen nedenlerle kesintiye uğrayan yenilik arayışı ağır aksak da olsa 1980’lere taşınacaktır. Bu arayışa karşılık verecek bir sinema seyircisinin belirmesiyle de “yeni yönetmenler dönemi” başlayacaktır. Ayça’ya göre Türk sinemasının bu yeni döneminin öne çıkan özellikleri şöyledir:

Yeşilçam’ın anonim yaratıcılığı, yerini yönetmenlerin kendi kişisel dünyalarına, kişisel sorunlarına, kişisel sinemalarına bırakır. Film kişileri kalıp tipler olmaktan çıkıp, değişen, boyutlanan karakterlere dönüşür (karakter tipler). Sinema dünya metropollerine açılır, kırsal kültür temelinden ve seyircisinden kent ve dünya kültürüne ve seyircisine döner [Sinema kentleşir]. Çok seslilik egemen olur. Yeşilçam dönemindeki sinema-seyircisi ilişkilerindeki tek yönlülük ve bağımlılık yerini yönetmenlerin ve seyircilerin çeşitlenmesiyle çok yönlülük ve çoğulculuk, karşılıklı bağımsızlık ilişkilerine bırakır. Yeni dönem, sinemamızın bu açıdan Yeşilçam’ın popülizm ve yerelliğinden evrensel ve demokratik bir döneme girmesidir..¹⁰⁹

Görüldüğü üzere Ayça ilk bakışta sinema seyircisini, yani tüketim alanını odağa almış görünse de sinema seyircisinin değişen niteliğini filmsel alanda gerçekleşen bir dizi olayla da bağlantılandırmıştır. Yanı sıra üretim alanında gerçekleşen değişimlerin üzerinde durarak üretim alanı ile tüketim alanında gerçekleşen bir *uyumlaş(tır)ma*’nın “yeni” bir dönemi varetteğini öne sürmüştür..¹¹⁰

¹⁰⁹ Ayça, a.g.e. 132.

¹¹⁰ Bu yaklaşım Pierre Bourdieu’nun *Ayrım* yapıtında geliştirdiği yaklaşımı çağrıştırmaktadır. Bourdieu’nun anlayışına ileride değinilmektedir.

Önceki dönemlendirme girişimlerden hareket eden Suner, yeni Türk sinemasını şöyle çerçevelemiştir: “Türk” sözcüğünün işaret ettiği “ulus” çerçevesi; ikincisi, “yeni” sözcüğünün imlediği “zamansal” çerçeve ve bu dolayısıyla tarihsel döneme ve “yeni dalga” sinemasına yapılan vurgu”.¹¹¹ Suner, üçüncü olarak “popüler” ve “sanat” sineması ayrımı ile üçüncü bir söylemsel çerçeveden söz eder. Okumuş’un da belirttiği üzere, Türk sinemasını dönemselleştirirken sanatsal söyleme başvurmak oldukça yaygın bir eğilimdir.¹¹² Suner için yeni Türk sinemasının temel eksenini ilk filmlerini 1990’lı yıllarda yapmış genç bir yönetmen kuşağı oluşturur. Suner, Yavuz Turgul’un 1996 yılında gösterime giren *Eşkya*’sını yeni Türk sinemasının popüler kanadına model olan bir film olarak değerlendirirken, Derviş Zaim’in 1996 tarihli *Tabutta Rövaşata*’sıyla ardından gelen Demirkubuz imzalı *Masumiyet*’i ve Nuri Bilge Ceylan filmlerini yeni Türk Sineması’nın “yeni dalga”sını başlatan “sanat” filmleri olarak değerlendirir.

Suner, özellikle 1980 Askeri Darbesi sonrasında ortaya çıkan aidiyet krizinin “yeni sinema”da nasıl bir yankı bulduğunu sorunlaştırdığı çalışmasında bu sinemanın erkek karakterlerin gözünden erkeklerin dünyasını anlatan bir sinema olduğu vargısına ulaşmıştır: “Bu, bir yanıyla kadınları yok sayan, kadınlara ancak erkek bakışı dolayısıyla, erkek dünyası içinde kendilerine biçilen rolü oynamaları koşuluyla yer açan bir tavidir ve bu haliyle Türkiye toplumunun derinlerine nüfuz etmiş patriarkal kültürün bir uzantısıdır”.¹¹³ Suner çalışmasında daha çok toplumsalda kayıtlı olanın sanat eserinde nasıl yankı bulduğunu araştırır ve yeni Türk sinemasının “yeni”sini kavramak bakımından daha çok aidiyetsizlik krizi ve değer çatışmaları üzerinde durur. Bunun yanı sıra Deleuze’un zaman-ime kavramına başvurarak yeni Türk sinemasının “sanatsal” örneklerini modern sinema kapsamında değerlendirir. Öte yandan Suner, çalışmasında kullandığı çerçevelemenin içerdiği sorunlara değinerek yeni Türk sineması dönemi için 1996 yılını milat almasına karşın yeni filmlere ait “yeni” unsurların Ömer Kavur sinemasında veya Nesli Çölgeçen imzalı *Züğürt Ağa* (1985) filminde bulunabileceğini de ekler. Dolayısıyla Suner’in

¹¹¹ Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları, 22.

¹¹² Okumuş, a.g.e. 208.

¹¹³ Suner, a.g.e. 47.

çalışmasında yeni Türk sineması dönemselleştirmesi hem zamandizinsel bakımdan hem de içeriksel bakımdan birtakım sorunlar içermektedir.

Aslı Daldal

Aslı Daldal, yeni sinema sorununu “ulusal sinema” kuramları bakımından ele alarak yeni Türk sineması dönemlendirmesinin mahiyetini “ulusal sinema hareketi” kavrayışı açısından tartışır.¹¹⁴ Yazara göre, Türk sinemasında, bir yenilik arayışından söz edilse bile, örneğin İtalyan yeni gerçekçiliği gibi bir akım oluşturabilecek düzeyde bir ulusal sinemadan söz edilemez. Daldal’ın gerekçeleri şöyle özetlenebilir: Özgün bir dil geliştirmiş yönetmenlerin sayıca azlığı, stilistik tercihlerin geri planında bilinçli ve samimi tercihlerin bulunmaması, film yapım süreçlerinde piyasa mekanizmalarından yeterince bağımsızlaşılması. Bu gerekçelerin yanı sıra, her akımın gerisinde tutarlı bir politik ve entelektüel arka plan olduğunu söyleyen Daldal, son dönem Türk sineması’nda Hegelyen anlamda kullandığını belirttiği böyle bir “Geist” dan da söz edilemeyeceğini ileri sürmektedir. Daldal’ın öne öne sürdüğü bu iddiaların gerekçelendirmesinde birtakım sorunlar vardır. Öncelikle stilistik arayışları hangi gerekçelerle samimi bulmadığı muğlak bırakılmıştır. İkincisi, “Geist” kavramının hangi çerçevede kullanıldığı yeterince açık değildir. Kaldı ki, özellikle “yeni sinema”nın popüler olmayan kanadının uluslararası düzeydeki ortak yapımlarla film üretimini sürdürdüğü düşünülürse “ulusal sinema” kuramının sınırlılıkları da ortaya çıkmaktadır. Son olarak “Türkiye’nin ulusal sinemasının geleceğinin “ahlaklı” bir sinema anlayışının sürdürülmesinden geçtiğini söyleyen yazar, “ahlaklı” olmaktan ne anlaşılması gerektiğine dair bir açıklama da sunmamıştır.

Zahit Atam

Yeni Türk sineması adlandırmasındaki Türk vurgusunun 12 Eylül askeri darbesinden sonra etnosentrik bir tonlama kazanması nedeniyle “Yeni Türkiye Sineması” dönemlendirmesini kullanmayı daha uygun bulduğunu belirten Zahit Atam, yerli sinema tarihi için alternatif bir dönemleştirme önermektedir. Yazara göre Yeni sinemanın başlangıcını 1994 yılıdır. Atam’a göre 1994 öncesi dönemi Yeşilçam Dönemidir.¹¹⁵

¹¹⁴ Daldal, A. (2015). “Uluslararası Sinema Kavramı ve Yeni “Türk Sineması” Üzerine. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, s.11, 13-33.

¹¹⁵ Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Cade Yayınları, 1-43.

Atam'ın yaklaşımında film yapım ve film gösterim koşullarındaki değişimin yanı sıra, Türkiye ve dünyada yaşanan sosyo-ekonomik, sosyo-politik ve kültürel dönüşümlerin filmsel alan üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Atam, özellikle neo-liberal politikaların Türkiye'de uygulanabilmesi için gerekli sosyo-politik ortamın oluşturulmasında 1980 askeri darbesinin kritik bir eşik olarak görmektedir. Atam'a göre, darbe öncesinde Süleyman Demirel'in kurduğu azınlık hükümetinde, tam yetkilendirilmiş olarak ekonomiden sorumlu kılınan Turgut Özal'ın hazırladığı ve 24 Ocak'ta kamuoyuna duyurulan ekonomik programın hiçbir kesintiye uğramadan 12 Eylül Askeri Darbesi'nden sonra uygulanması Türkiye'deki ekonomik paradigmayı köklü bir değişikliğe uğratmıştır. IMF ve Dünya Bankası gibi uluslararası kapitalist sistemin yeniden üretilmesinde etkin rol oynayan kurumların güdümündeki ekonomi yönetimi sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapıda ciddi kırılmalara yol açmıştır. Yazara bu kırılmaların filmsel ve sinemasal alanda görülen yansımaları oldukça olumsuz olmuştur. Öncelikle, ithal ikameci büyüme modelinden ihracata dayalı büyüme modeline geçilmesi iç pazarı daraltmış, sinema pazarının yapısı da tümünden değişmiştir. Kültürel üretimin kurallarının uluslararası piyasa koşullarına bağlanması ise, kültür alanında ithalatı büyük ölçüde arttırırken kültürel tüketimin boyutlarını da değiştirmiştir:

Halkın kültürel etkinliklere katılımı büyük bir hızla düşmeye başladı. 1980 Eylül'ündeki darbenin ardından yaşanan depolitizasyon, her türlü toplumsal etkinliğe katılmakta isteksizlik, mali darboğaz, aynı zamanda sanatsal ürünlerin ücretlerinin daralan taleple birlikte yükselmesi (sinema/teyatro/edebiyatta özellikle olmak üzere) genel planda toplumla sanat eserlerinin kesişim alanını daralttı, toplumun büyük bölümü için erişilmez bir hizmet ürünü anlamı kazanmaya başladı. Bilet ücretlerinin ya da sanatsal ürünlere olan talebin daralması ile birim fiyatlarının geçmişe göre büyük artışlar göstermesi eşanlı bir sürecin ürünüdür. Stagflasyon yalnızca tüketim mallarında değil, kültür ürünlerinin metalaştırılmasının sonucunda, "sanat ürünlerinin pazarında" da gerçekleşmiştir. Türkiye'de 1980'li yıllardan başlayarak, giderek büyüyen bir kesim için sinema salonlarında film seyretmek "imkânsız" hale geldi, bugün sinema salonunda hiç film seyretmeyen kesimin toplumun yarıya yakını oluşturduğu söylenmesine karşın, güvenilir istatistiksel araştırmalar yapılmamıştır. Ancak seyirci rakamlarını incelediğimizde, 1980'li yıllarda hem seyirci sayısı, hem gösterim salonu sayısı, hem de sinemalarda gösterime giren yerli film sayısı azalmıştır.¹¹⁶

1990'lı yıllara gelindiğinde ise zaten bir büyük buhran içinde olan Yeşilçam sineması, ABD'li majör dağıtım firmalarının boyunduruğuna sokulan Türkiye sinema pazarında tutunma şansını tümünden yitirmiştir. Atam'a göre ABD'li majör firmaların Türkiye'deki film

¹¹⁶ Atam, a.g.e. 48.

dağıtım, salon ve gösterim koşullarını köklü bir biçimde yeniden düzenlediği bu dönemde, filmlerin seyirci tarafından alımlanması, eleştirmenlerin filmlere yaklaşımı ve basın sektörü içindeki konumları, film-medya ilişkileri, seyirci sanatçı ilişkileri de dönüşüme uğramıştır. Atam’a göre, seyirci beğenisinin Hollywood kodlarına göre biçimlendiği böylesi bir ortamda başta sinemacıların kendi söylemleri olmak üzere, kamuoyunda giderek bir küçümsenme nesnesi haline gelen yerli sinema bütün bu meydan okuyuş karşısında bir çıkış yolu bulmak, yeniden yapılanmak zorundadır. Nihayetinde sancılı bir arayışın ardından “Yeni Türkiye Sineması” Atam’ın deyişiyle “kendi yurdunda sürgün” bir sinema olarak doğmuştur. Atam, böylesi bir ortamın ağır koşullarında, istikrarlı bir izleyici topluluğunun oluşmasını; 1994’te dek ciddi biçimde daralan seyirci sayısının yükselişe geçmesini; filmlerin ve film eleştirilerinin basında daha fazla yer almasını; uluslararası alandaki başarıları, yapımcı-yönetmenlerin ortaya çıkması gibi değişimleri yeni bir sinema döneminin göstergeleri olarak değerlendirmiştir. Bu unsurların yanı sıra, yeni kuşak yönetmenlerinin estetik ve düşünsel referans çerçevesi Türkiye dışı bir eksene kaymış, yönetmenlerin gerçekçiliğe olan eğilimleri belirginleşmiştir. Yönetmenlerin filmlerinde geliştirdikleri söylemin resmi tarih söylemine aykırılığına değinen Atam, “Yeni Türkiye Sineması”nın iki uzlaşmaz yaklaşımı bir araya getirdiğini ifade eder: yalın gerçekçilik ve transandantalizm (ya da aşkıncılık).

Yazar “yeni sinema”nın kurucuları olarak belirlediği yönetmenleri (Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaimoğlu) ele aldığı çalışmasında yeni sinemanın doğuşunu 1980 darbesinde yaşanan travmatik deneyim ve sonrasında gerçekleşen kriz ortamının yarattığı nihilist atmosferle ilişkilendirir. Atam “yeni sinema”nın entelektüel zemininin “hayal kırıklıkları ile bezenmiş bir dünyada, bütün ideallerden uzakta ve yenilgi döneminden sonra hiçbir şeye inanmayan derin bir melankoli atmosferi içinde çizildi...”ğini ileri sürmüştür.¹¹⁷ Bu doğrultuda Atam’ın dönemselleştirmesindeki yeni kavrayışında, yapıtlara içkin bir perspektif olarak nihilizmin öne çıkarıldığı görülür. Sonuç olarak yazar, filmsel ve sinemasal alanda gerçekleşen değişimleri ortaya koyduğu çalışmasında 1994’te dek olan dönemi Yeşilçam, 1994 sonrasında ise “Yeni Türkiye Sineması” olarak dönemlendirmiştir.

Ahsen Yalvaç

¹¹⁷ Atam, a.g.e. XXXVI.

Yalvaç, “Türk Sineması ve Arabesk” adlı çalışmasında, Türk modernleşmesi ve küreselleşmenin biçimlendirdiği kültürel değişimin sinemaya etkilerini değerlendirmiştir.¹¹⁸ Yalvaç için, 1980’lerde film dili bakımından Yeşilçam’dan farklılaşan ve kendisine Avrupa sanat sinemasını örnek olan bir yönetmen kuşağının ortaya çıkışıyla birlikte yeni bir sinemanın temelleri atılmıştır. Yalvaç’a göre; “yeni sinema” belirleyici bir estetik program ve siyasal program olarak Türk sinemasına elle tutulur bir katkı sağlamamış olsa da ulusal kültürün anlatım kalıplarını sorgulayan bir dizi yeni nesil yönetmenin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır”.¹¹⁹ Yönetmenler bu yeni eleştirel bakış açısını arabesk olgusundan etkilenecek geliştirmişlerdir. Yazar, arabeski, doğu ile batı, kent ile kır, gelenek ile modernlik arasında sıkışıp kalan halkın, Türk modernleşme projesine karşı kendince verdiği yaratıcı bir yanıt olarak değerlendirmiştir. Yazara göre arabesk, yeni bir kent kimliği edinme sürecinde yersiz-yurtsuzlaşmış kitlelere kimlik bahşetmiştir. Bu doğrultuda yeni sinema, küreselleşmenin etkisiyle, kültürel mekânı incelemeye yönelen yönetmenlerin, yereli farklı şekillerde anlatma isteğinden doğmuştur. Yazara göre yenilikçi sinemanın tutarlı bir sinema dilinden yoksun olmasına rağmen önceki dönemin anlatım biçimine meydan okuyan bir yol bulmuştur. Bu yordam folklorik öğeleri filmin içine katmış, resmi tarihin bastırmaya çalıştığı gerçekleri sözlü hikâye anlatıcılığına başvuruya su yüzüne çıkartarak eleştirel bir bakış üretmiştir. Yenilikçi yönetmenler, kararsız bir dil, kimlik ve sanatsal temsil benimsemiş, seyirciyi açıkça görünmeyeni görmeye teşvik etmiştir.¹²⁰ Yenilikçi sinemanın, seyircinin kendi tecrübe ve yorumlamasına göre yapılandığı bir mekân yarattığını öne çıkaran Yalvaç’ın yaklaşımında “yeni sinema” küreselleşmenin etkileriyle değişen kentsel mekânın simgesel ve kültürel anlamlarını keşfetmeye yönelik bir arayışla ilişkilendirilmiştir. Yalvaç “yeni” olanı sinemasal alanda gerçekleşen üslupsal ve anlatısal özelliklerin dönüşümünde aramıştır. Ancak bu dönüşümü sinemasal alanın dışında kalan Türk modernleşmesi ve küreselleşme olgusu ile ilişkilendirerek kültürel bir bağlamsallık kurmaya çalışmıştır. Dolayısıyla Yalvaç, sinemasal alanda gerçekleşen yeniliği, filmsel alandaki dönüşümlere bağlamakla diğer dönemlendirme çalışmalarında da görülen sosyolojik-estetik yaklaşımın bir örneğini vermiştir. Yazar çalışmasında yeni sinemayı önceki dönemlerden ayıran unsurları da sıralamıştır. Yazara göre yeni sinema öncesinde sansür filmlerin yaratım sürecini büyük ölçüde etkilerken günümüzde bu sorun büyük ölçüde aşılmıştır.¹²¹ Önceki

¹¹⁸ Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 24-33.

¹¹⁹ Yalvaç, a.g.e. 32.

¹²⁰ Yalvaç, a.g.e. 83-91.

¹²¹ Bu yargı tartışmalıdır. Zira sansür sadece kurumsal sansürden ibaret değildir. İlerleyen bölümlerde Türk sinemasındaki sansürün değişik türleri Metz’den yola çıkılarak tartışılmaktadır.

dönemde filmlerin finansmanında tamamen işletmeci egemenliği varken yeni sinemanın mali kaynakları çeşitlenmiştir. Yeni sinema öncesinde kültürel sorunlar iyi/kötü karşıtlığı üzerinden anlatılmaktayken, günümüzde geleneksel-modern, kadın-erkek, Doğu-Batı karşıtlığı gibi birbiriyle içiçe geçmiş zıtlıklar yan yana getirerek anlatılmaktadır ve filmlerin sonu açık uçludur. Yeni sinemada önceki dönemlere kıyasla yorumun seyirciye bırakıldığı düşünömsel bir alan söz konusudur. Önceki dönem star sistemine bağılyken Yeni sinemada yıldız estetiğinden büyük ölçüde kaçılmaktadır. Önceki dönemde arabesk egemen bir üslupken yeni sinemada arabesk modern imgelerin yaratılmasına katkıda bulunan temel bir unsur olmuştur.¹²²

1.3. Yeşilçam'ın Çözölüşü Ve İkinci Yeni'nin Doğuşu

Türk sinemasındaki yeniliği sanat sosyolojisinden kavramaya çalışan Nigar Posteki gibi kimi araştırmacılar ise yenilik sorununu 1980'lerin sonunda Yeşilçam'ın çözölmesiyle birlikte farklı bir yapım modeli ve film yapma tarzıyla ortaya çıkan kimi yönetmenlerin arayışlarıyla ilişkilendirerek kavramaya çalışır:

Bir anlamda bağımsız yönetmen olarak adlandırabileceğimiz (seyirci beğenisinden, gişeden, maddi açıdan bağımsızlık) yönetmenlerin oluşturdukları yeni sinemacılar, klasikleşmiş sinema anlayışına, seyircilerin beklentilerine ve popüler olma kaygısına kapılmadan kendilerinin filmlerinde ifade etmişlerdir. Ortaya çıkan ürünler toplumundaki bireyleri inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan ve gerçekliğı yeniden üreten filmlerdir.¹²³

Aslında bakılırsa sanat sosyolojisinin bağlamından bakıldığında 1990'ların “Yeni sineması”nı Yeşilçam'ın film üretim modelinin 1990'larda çözölüşüyle birlikte, mevcut film dünyasının yeniden yapılanması sürecinde, yeni bir iş birliğı (yapım, dağıtım, gösterim) modelinin ortaya çıkmasıyla birlikte zaten Yeşilçam'dan gelmeyen ya da bu sistemle gevşek bir bağ sürdüren bir yönetmen kuşağının kişisel arayışlarının ürünü olarak kavramak mümkündür. “Yeni sinema”yı alışılmış uygulamalardan farklılaştıran yapım modelleri, film yapım süreçlerinde gerçekleşen teknik-teknolojik gelişmeler, sansür yasasındaki gevşemeler, izleyici alımlamasındaki ya da beğenisindeki değişimler, Yeşilçam star kültürünün çözölmesi gibi unsurları odak alarak anlamak mümkündür. Christian Metz'in deyişiyile sinematografik alanın dışında yer alan bu unsurların sanat eserlerinin anlamsal ve

¹²² Yalvaç, a.g.e. 112-113.

¹²³ Posteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. (Birinci Baskı). İstanbul: Umuttepe Yayınları, 76-77.

biçimsel özellikleri üzerindeki etkilerini ortaya koymak şüphesiz ki sanat sosyolojisi odaklı disiplinlerarası bir yaklaşımla sağlanabilir. Nitekim *Sanat Dünyaları*¹²⁴ adlı klasikleşmiş bir sanat sosyolojisi kitabında Howard S. Becker herhangi bir sanat dalında ortaya çıkan değişimin, söz konusu sanat dünyasının büyük bölümü gidişata ayak uyduramadığında, işbirliği ilişkilerinin ve örgütlenmenin yeniden düzenlenmek durumunda kaldığı zaman başladığını ikna edici biçimde ortaya koymuştur:

Yenilikler, katılımcılar onları yeni bir işbirliği modelinin temeli haline getirdiklerinde veya bir değişikliği devam eden işbirliği faaliyetlerine dâhil ettiklerinde kalımlı olur. Değişim yavaş yavaş ve sakın bir biçimde, neredeyse fark edilmeden olabildiği gibi, itibar elde edip kazanç sağlayacak taraflarla kaybedecek taraflar arasında büyük bir çatışmayı da beraberinde getirebilir. Yenilikler sanatsal tahayyülde ve fikirlerdeki değişimler olarak ortaya çıkar ve bu tür değişimleri bünyelerine dâhil etmeyi sürdürürler. Yeniliklerin başarısı, bu yenilikleri savunanların diğerlerinin desteğini ne ölçüde aldığına bağlıdır. Fikirler ve tahayyüller önemlidir; ancak başarı ve kalıcılıkları, içkin değerlerinden çok, örgütlenmelerine bağlıdır.¹²⁵

Bu bakımdan Türkiye’yi söz konusu edersek Yeşilçam döneminde dahi özellikle 1960’lardaki “toplumsal gerçekçi” filmler ve Yılmaz Güney ile takipçilerinin arayışları dikkate alınırsa sanatçıların farklı yapıtlar üretmelerini sağlayan bir üretim mantığı mevcut olmuşsa da bu üretim mantığının belirli kurumsal destekleri edinebilmesi ve yeni bir yapımcılık modeliyle buluşarak Yeşilçam’dan bağımsızlaşması ancak 1990’larda mümkün olmuştur. Nitekim Türk sinemasındaki değişim noktasında Yeşilçam düzeninin 1980’lerin

¹²⁴ Becker “sanat dünyası” kavramını şöyle tanımlar: “Sanat dünyaları, ilgili sanat dünyasının ve belki diğerlerinin de sanat olarak tarif ettiği belli eserlerin üretimi için faaliyetleri gerekli olan insanlardan meydana gelir. Sanat dünyalarının üyeleri, mutlak uygulamada ve sıklıkla kullandığımız insan yapımı ürünlerde vücut bulan bir grup alışlagelmiş-yerleşmiş anlayışa başvurarak, eserin üretilmesini sağlayan faaliyetleri düzenlerler. Çoğu kez aynı kişiler tekrar tekrar, hatta rutin bir biçimde, benzer eserleri benzer yöntemlerle üretmek için işbirliği yaparlar; buna göre bir sanat dünyasının katılımcıları arasında yerleşik bir işbirliği bağlantıları ağı olarak düşünebiliriz. Her durumda bilfiil aynı kişiler birlikte çalışmasa da onların yerlerini alan diğer kişiler de bu yerleşmiş uygulamalara aşina ve onların kullanımında yetkin kişiler olacaktır, böylelikle işbirliği sorunsuz bir şekilde devam eder. Yerleşmiş, alışlagelmiş yöntem ve uygulamalar kolektif faaliyetleri daha basit ve zaman, enerji ve diğer kaynaklar açısından daha az masraflı hale getirir; ancak bu alışlagelmiş olmayan eserlerin yapılmasını imkânsız hale getirmez, sadece daha masraflı ve müşkül bir duruma sokar. Daha büyük kaynakların toplanması için bir yol bulunduğu veya eser mevcut olmayan şeylere gereksinim duyulmayacak şekilde yeniden tasarlandığında değişimin olması mümkündür ve olur da” bkz. Becker, H.S. (2013). *Sanat Dünyaları* (Çev. Evren Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1982’de yayımlandı), 71. Bu bağlamda Türk sinemasının durumunda Becker’in çizdiği ölçüde gelişkin bir “sanat dünyası” olup olmadığı tartışma konusudur. Nitekim Becker söz konusu yapıtta analizinin gelişmiş kapitalist ülkeler gözetilerek yapıldığını söylemiştir. Ancak tam da bu nedenle bu tespitler Türk sinemasının sorunlarını anlamak ve sözgelimi yerli sinemada 1960 Askeri Darbesi sonrası bir “yenilik” arayışı olarak beliren “toplumcu gerçekçi” eğilimlerin Türkiye’de neden kalıcı olmadığını kavramak bakımından oldukça aydınlatıcıdır.

¹²⁵ Becker, a.g.e. 360.

ortalarından itibaren çöküşe geçmesiyle birlikte Türk sinemasının genel yapısının yeni bir doğrultuya girdiği gözlemlenmiştir.¹²⁶

Scognamillo'ya göre bu yeni doğrultunun ilk göstergesi zorunlu bir yapılanma siyasetinin temeli olan yapımcı-yönetmenlik modelinin doğuşu olmuştur. Rıza Kıracı da “1990’larla birlikte geleneksel film üretme biçimine direnen ve bunun ötesine geçmeye çalışan, kendi sinemasını oluşturmak için bütün olumsuzlukları aleyhine çevirme mücadelesi veren bir kuşak ortaya çıktı” diyerek iki yönlü bir değişimin yaşandığını belirtmiştir.¹²⁷ Yazara göre bir yandan Yeşilçam’dan devralınan popüler film kültürü yeni öğelerle çeşitlenirken, diğer yandan “marjinal” bir izleyici kitlesine seslenen ve derdi olan sinemacılar ortaya çıkmıştır.

Öte yandan üretim alanındaki beğeni çeşitlenmesinin koşullarını teorileştirebilmek için, Pierre Bourdieu’ya başvurmak gerekir. Bourdieu mevcut sanat alanında stilistik açıdan bir çeşitlenme olabilmesi için farklı sanatsal gereksinimlere ve bu gereksinimlere uygun yapıtları seçebilme gücüne eşit derecede sahip iki veya daha fazla sanat hamisi patron grubunun var olması gerektiğini öne sürmektedir.¹²⁸ Ancak Türk Sineması’nın durumunda patronajdaki çeşitlenmenin, her zaman için farklı beğenilere seslenen yapıtların ortaya çıkmasına olanak tanıdığı söylenemez. Sözgelimi Yeşilçam döneminde, 1960’lı yıllarda piyasaya yeni giren yapımevi sayısında 224 gibi bir patlama yaşanmasına karşın -dönemin sinema eleştirmenlerinin yakındığı üzere- üretilen filmlerde farklı ve nitelikli sanatsal beğenilere seslenecek gözle görünür bir çeşitlenme olmamıştır.¹²⁹ O halde değişimi anlamak için patronajdaki sayısal artıştan ziyade, Yeşilçam’dan farklı bir film üretim mantığı ve pratiğine yer açan bir etken olarak yapımcı-yönetmen modelinin ortaya çıkışını öne çıkarmak daha yerinde bir yaklaşım olacaktır. Bu zaviyeden bakıldığında görülecektir ki doksanlı yıllara gelindiğinde Yeşilçam döneminde faal olan yapım evlerinin yapımcılığı bırakması, filmlerin finanse edilmesi sorununu gündeme getirmiş ve yapım modelinin

¹²⁶ Örneğin Scognamillo, özette Yeşilçam’ın çöküşünü şöyle değerlendirmiştir: “İlk olarak Yeşilçam seyircisinin büyük bir bölümü siyasal ve iktisadi koşullar, anarşi ve terör, 12 Eylül öncesi ve sonrasındaki şartlar, ABD sinemasının hegemonyası gibi nedenlerle yerli sinemadan kopmuş ve en ucuz eğlence biçimi olan televizyona yönelmiştir. İkinci olarak sinema seyircilerinin önemli bir kısmı ya video-kasetlere yönelmiş ya da yükselen bilet fiyatlarının görsel-işitsel karşılığını alabilmek için ABD yapımlarını tercih etmeye başlamıştır. Sonuç olarak bu koşullar altında yapım-gösterim-dağıtım üçlüsü, bölge işletmeciliği, fason sinema, eskinin tekrarı gibi yöntemler Yeşilçam sistemini ayakta tutamaz hale gelmiştir” bkz. Scognamillo, a.g.e. 367-370.

¹²⁷ Kıracı, a.g.e. 83.

¹²⁸ Bourdieu, P. (2014). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (Çev. D.F. Şannan, A.G. Berkkurt). Ankara: Heretik Yayınları. (Eserin orijinali 1979’da yayımlandı), 338-339.

¹²⁹ Kirel, a.g.e. 40.

değişmesine yol açmıştır.¹³⁰ Bu yeni modelde yapımcı, öz sermayesine ek olarak sponsorluk, özel televizyonlar, sinema ve kültür fonlarından aldığı desteklerle filmi finanse etmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra çektiği filmleri finanse etmekle kalmayıp, yapım sonrası aşamayı da yönlendiren bir yapımcı-yönetmen tipi doğmuştur.¹³¹ Rekin Teksoy, doksanlarda belirginleşen film üretimin modelindeki bu ikinci değişimin filmlerin kalitesinin yükselmesinde beklenmedik bir etki yarattığını dile getirmiştir.¹³² Nejat Ulusay ise, bu değişimin, kişisel ifadeye öncelik veren “sanat filmi” yapma ve televizyon destekli popüler bir sinema yaratma çabası doğrultusunda genel bir eğilim doğurduğuna değinmiştir.¹³³ Scognamillo yapım modelindeki bu değişimin, Yeşilçam’ın kalıplaşmış sinemasına karşı kişisel bir film anlayışının oluşmasında umut verici bir etki yarattığını ifade etmiştir.¹³⁴ Yeni film üretim modeli krize giren bir sinema ortamında yönetmenlerin kendi zihinsel dünyalarını objektifleştiren yapıtlara imza atmasına olanak tanımıştır. Scognamillo 1990’lara gidilerken bu ortamı şöyle betimlemiştir:

Yeniden kurulan sinematografik dünyada güncel ve toplumsal gerçekler adeta arka plana itilmişti. Gerçeklik, düşler ve sanrılarla beslenir, zaman kavramı uzatılıp daraltılırken duygular ya da tutkular öncelik kazanmaktaydı... Bir zamanların popülist sineması tümden yok olma yoluna girerken -bunun nedenlerinden biri de *Camdan Kalp*’teki senaryo yazarı olabilir!- yerine giderek soyutlaşan, bunalımları ve idealleştirmeleriyle mutsuz bir azınlık sineması yerleşiyordu. Sanki bugünün sinemacısı, bugünün gerçek sorunlarından kaçıp özel ya da çok özel sorunlara sarılmıştır. Türk sineması bir süre için büyük bir olasılıkla Avrupa sinemasının genel ama alışılmış gidişatını izleyerek kendi kurtuluşunu bireycilikte görmüş gibiydi.¹³⁵

Scognamillo’nin eleştirel söylemi bir yana bırakılırsa söz konusu değişim 1980 sonrası Türk sinemasında üslup arayışlarını gündeme getirmiştir. Senaryo sorunu nedeniyle 1980’den itibaren sinemanın edebiyatın etkisi altına girdiğini ve özgün senaryolara dayanan sıra dışı filmlerin azaldığına dikkat çeken Filiz Bilgiç bu konuda şu tespitlerde bulunmuştur: “Yönetmen açısından sinemada “ne”yin anlatılacağı sorun olmaktan çıkmış, “nasıl” anlatılacağı sorun olmaya başlamıştır. Dolayısıyla “yeni sinema”da yönetmenlerin anonim üsluplarından söz edilemeyeceği belirtilip, bireysel üsluba geçildiği söylenmiştir”.¹³⁶ Bu

¹³⁰ Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011*. (Birinci Baskı). İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı, 49-52.

¹³¹ Karakaya, S. (2014). *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*. (Birinci Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı, 34.

¹³² Teksoy, a.g.e. 83.

¹³³ Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. (Birinci Baskı). Dost Yayınları, 112.

¹³⁴ Scognamillo, a.g.e. 414.

¹³⁵ Scognamillo, a.g.e. 441.

¹³⁶ Bilgiç, F. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. (Birinci Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 139.

bağlamda Metz'in dünyadaki “yeni sinema” akımları için söyledikleri aydınlatıcıdır: “Yeni sinemacının aradığı bir film konusu yoktur, söylemek istediği bir şeyler vardır ve bunları filmleri aracılığıyla söylemektedir”.¹³⁷

Yapım alanında Eurimages¹³⁸ Proje Destek Fonunun yarattığı fonla yeni bir işbirliği modeli gelişmiştir. Türkiye'nin 28.02.1990'dan bu yana resmi fon üyesi olduğu “Eurimages” proje destek fonunun filmlerin yapım ve dağıtımına verdiği destek, yapımların finansal kaynaklarını çeşitlendirdiği gibi, Türkiye’de “sanat sineması’nın kurumsallaşması sürecine de önemli bir katkı sunmuştur.¹³⁹ Eurimages desteği alan projelerin, fona üye en az iki ortakla gerçekleştirilme gerekliliği, ortak yapım sayısının hızla yükselmesine yol açmış ve bu gelişme Avrupa ülke sinemalarının yapım pratikleriyle tanışılmasına ve Türk filmlerinin çekim koşullarının (sermaye, çalışma ortamı ve teknoloji vb.) iyileşmesine neden olmuştur. Yanı sıra bu yeni yapımcılık modeli, yapımların sadece teknik kadrosunda gerçekleştirilen ortaklığı aşarak oyuncu kadrosunun ve film karakterlerinin de çokuluslu bir nitelik kazanmasına yol açmıştır. Ulusötesi ortak yapım deneyimi, yerli filmlerin “ulusal sinema” çerçevesi içinde kavranmasının sınırlılıklarını da ortaya koymaktadır. Eurimages desteğiyle çekilen ortak projelerin dağıtım desteğinden yararlanması sayesinde Türk filmlerin ülke dışında gösterim şansı elde etmesi, Türk sinemasının dış pazardaki potansiyelinde de büyümeye neden olmuştur.¹⁴⁰

Eurimages’e ek olarak 1992 yılından itibaren Kültür Bakanlığı’nın sinema endüstrisine hibe ve kredi yoluyla vermeye başladığı destek yapımın mali kaynaklarında bir çeşitlenme yaratmıştır. Bu iki kurumsal desteğin yanında, yönetmenler filmlerinin maliyetini karşılamak için sponsorluk görevini üstlenen ticari kuruluşlardan da yararlanmışlardır. Özel televizyon kuruluşları da film yapımcılığına, gösterimden verilen avans yoluyla muhtelif katkılar sağlamışlardır.¹⁴¹

¹³⁷ Metz, C. (2012/a). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 205.

¹³⁸ Eurimages (Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayımlarını Destekleme Fonu): Avrupa Konseyi bünyesinde 13 üye ülkenin imzasıyla kurulan ve 1 Ocak 1989 yılında faaliyetine başlayan fonun amacı, Avrupa sinemasını, Hollywood’un ekonomik ve kültürel yayılmacılığı karşısında endüstriyel ve kültürel açıdan korumaktır, Bkz. Karakaya, a.g.e. 165. Eurimages’in katkı sunduğu Türk filmlerinin listesi için bkz. Yavuz, a.g.e. 86-89.

¹³⁹ Ulusay, a.g.e. 137.

¹⁴⁰ Ulusay, a.g.e. 145-150.

¹⁴¹ Scognamillo, a.g.e. 371-373.

Böylelikle yukarıda özetlenen bu dönüşümler sonucunda 1990'larda, Yeşilçam'ın çözülmesiyle birlikte, zorunlu bir yapılanma olarak ortaya çıkan yapımcı-yönetmen modeli sanatçıların önceki dönemlerde görülmeyen ölçüde seyirci beğenisi yerine kendi kişisel beğenilerine yer vermeye başlamasına imkân tanımıştır. 1990'lardan itibaren film yapım-dağıtım-gösterim süreçlerinde meydana gelen birçok gelişme (Eurimages Fon Desteği, Kültür Bakanlığı Katkısı, Uluslararası Festivallerden alınan ödüller, ortak yapımlar, film yapım maliyetlerinin yeni çekim ve kayıt teknolojilerinin ortaya çıkışıyla birlikte düşmesi vb.) yenilik arayışında olan yönetmenlerin kurumsal destekler edinmesini sağlamış; seyirci beğenisine dayanan tecimsel anlayışın baskısından kurtulan yönetmenlere kendi beğenilerini yansıtan filmler çevirebilmesi noktasında yeni olanaklar sağlamıştır.

1.3.1. Dağıtım Modelindeki Dönüşümlerin Yeni Türk Sinemasının Oluşumuna Etkisi

1990'larda yapım modelinde gerçekleşen değişimlerin yanı sıra filmlerin dağıtımında bir dizi değişim yaşanmıştır. Önceki dönemde İstanbul'dan gelen filmleri bölge işletmecilerinin sinemalara dağıtmasıyla gerçekleşen bölge işletmeciliği modeli, 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan düzenlemelerin ardından, 1989 yılında UIP ve Warner Bros'un dağıtım piyasasına girmesiyle birlikte son bulmuştur.¹⁴² Eski modeli "işletmeci egemenliği" olarak değerlendiren Nilgün Abisel, 1960'lardan itibaren egemen olmaya başlayan bu modelde ticari kaygının ön planda olduğunu ve büyük ya da küçük tüm yapım şirketleri, sanatçılar ve çalışanların, şu ya da bu ölçüde işletmecilerin isteklerine bağımlı olduğunu belirtmiştir.¹⁴³ Yeni modelde her şirket ithal ettiği filmin dağıtım ve programlanmasını da kendi üstlenmekte, sadece film ithal eden şirketler ise filmlerin dağıtım ve programlanmasını dağıtımçı firmalara yaptırmaktadır. 1990'dan bu yana film ithal eden şirketlerin sayısı gittikçe azalmış, Warner Bros., UIP Türkiye ve Tiglon bu alanda öne çıkan şirketler olmuştur.¹⁴⁴ Bu gelişmelerin filmsel alandaki somut etkisi Hollywood orjinli filmlerin ABD'deki gösterim tarihleriyle Avrupa ve Türkiye'deki gösterim tarihleri arasındaki sürelerinin giderek yaklaşması ve senkronizasyonu olmuştur. Bu senkronizasyon sinema izleyicisini salonlara çekerek belirgin bir izleyici artışı sağlamıştır. Öte yandan pek çok sinema yazarı bu gelişmenin özgün bir Türk sineması yaratılmasına olumsuz bir etki yaptığı

¹⁴² Şüphesiz ki bu gelişmeler küresel pazarda A.B.D hegemonyasını oluşturmak için yapılan neo-liberal politikaların sinema alanındaki yansımalarına örnek oluşturmaktadır. 1989'tan itibaren Türkiye'de bürolar açan Amerikan dağıtım şirketleri kısa bir süre içinde gösterim ve dağıtım zincirinin %80'lik bölümünü ele geçirmiştir. Dağıtım yapılan filmlerin pek azı Türk filmidir. Bkz. Karakaya, a.g.e. 41.

¹⁴³ Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi, 97-100.

¹⁴⁴ Yavuz. a.g.e. 58.

görüşündedir. Örneğin Engin Ayça, televizyon kanal işletmelerinin popüler, popülist, ticari sinemanın gösterimini sinema salonlardan devralmasını, yeni sinemaya giden yolda olumlu bir gelişme olarak görmekle birlikte sinema salonlarındaki Hollywood egemenliğinin bu yolu tıkadığını söylemiştir:

Sinemanın ticari olma boyutu (zorunluluğu) en önemli ayak bağı olarak dün olduğu gibi bugün de bu sinemanın aşmak zorunda olduğu en büyük sorunlardan biri. Bağımsız, özgür, yaratıcı Yeni Türk sinemasına, dün Yeşilçam sistemi olarak vermezken bugün sinema salon işletmelerinde ABD'nin büyük, ticari, bol tanıtımlı filmleri önünü kesmektedir. Bugün bu sinema tam bir yalıtılmışlık içindedir. Bir yandan üretim için kaynak bulmakta zorlanırken, diğer yandan filmleri gösterecek salon bulamamaktadır. Salon bulduğunda ise çokluk yeterli seyirciye ulaşamamaktadır..¹⁴⁵

Öte yandan dağıtım modelinde gerçekleşen değişimin filmsel alanda görülen olumlu etkileri de vardır. İç pazarda başarı elde etmiş veya gişede yüksek hasılat yapması muhtemel popüler yerli filmlerin Avrupa'da gösterimini mümkün kılan bir dağıtım ağının oluşturulması olumlu etkilerin başında gelir. Özellikle Yavuz Turgul yönetmenliğindeki *Eşkya* (1996)'nın Almanya'daki gösterimlerde kazandığı gişe başarısının ardından daha çok sayıda Türk filmi Avrupa'da gösterim imkânına kavuşmuştur..¹⁴⁶ Yanı sıra Özen Film ve Maxximum Film Und Kunst adlı kuruluşun yarattığı dağıtım ağı sayesinde, Türk filmleri Almanya başta olmak üzere, Avrupa'nın pek çok ülkesinde gösterim şansı elde etmiştir..¹⁴⁷

Dağıtım modelinde gerçekleşen değişim 1980'li yıllara oranla sinema salonlarının sayılarının artmasında ve gösterim koşullarının iyileşmesinde kendini göstermiştir. ABD orjinli şirketler gösterim olanaklarını güncel teknik gelişmeler doğrultusunda düzenlemişlerdir. Salonların sayısının arttırılmasındaki ilk etken, vizyona giren film sayısındaki artışla birlikte yeni salonlara duyulan ihtiyaç olmuştur. Salon işletmecileri daha çok filmin gösterimini sağlamak adına büyük salonları “cep” denilen küçük salonlara bölmüş, bu uygulama salon sayısını arttırmıştır. Salon sayısını arttıran bir başka etken ise büyük alışveriş merkezlerinin üst katlarını sinema salonlarına tahsis etmesidir..¹⁴⁸ Salon sayısındaki bu artışa karşın, geçmiş dönemlerle kıyaslandığında salon başına düşen izleyici

¹⁴⁵ Dinçer, S. M. (Editör). (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Birinci Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık, 147-148.

¹⁴⁶ Ulusay, a.g.e. 150.

¹⁴⁷ Ulusay, a.g.e. 151; Karakaya a.g.e. 42.

¹⁴⁸ Yavuz, a.g.e. 122.

sayısı oldukça düşük kalmıştır. Örneğin 1970’de sinema salonu başına düşen izleyici sayısı 102 binken, 2009’da ise bir salona yaklaşık 21 bin izleyici düşmüştür.¹⁴⁹

Görüldüğü üzere yapım, dağıtım ve gösterim alanında yaşanan değişimler filmsel ve sinemasal alanda olumlu-olumsuz bir dizi gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Sinemanın endüstriyel boyutunda gerçekleşen bu düzenlemelerin ardında yatan asıl motivasyon filmlerin daha fazla sayıda izleyiciyle buluşturulması gerekliliğidir. Dolayısıyla seyirci beğenisinin “yeniliğe” giden yolda etkileri ortaya koyulmadan “yeni sinema”yı çerçevelemek mümkün değildir.

1.3.2. Seyirci Beğenisi Sorunu ve “Yeni Sinema” İlişkisi

Türk sinemasının tarihsel seyri içinde üretim ve tüketim alanında rekabet halinde bulunan iki “beğeni”den söz edilebilir. İlk beğeni -1960’ların toplumsal gerçekçi denemeleri ile Yılmaz Güney ve takipçilerinin arayışları dışarıda bırakılırsa- 1950 ile 1980 arasında büyük ölçüde bölge işletmecilerinin tercihleriyle yönlendirilmiş olan seyirci beğenisine dayanan Yeşilçam’ın beğenisidir. İkinci beğeniyse 1990’larda Yeşilçam’ın çözülüşüyle birlikte “seyirlik film” çekme anlayışının baskıları karşısında görece bir bağımsızlığa kavuşan yönetmenlerin beğenisidir.

İlginçtir ki Türk sineması üzerine düşünen birçok aydın ve sinemacı Yeşilçam’a alternatif olabilecek “yeni” bir sinemanın ortaya çıkmasının koşulunu büyük ölçüde seyirci beğenisindeki kalitenin yükselmesinde ve yeni seyirci topluluklarının ortaya çıkmasında aramıştır. Özellikle Nijat Özön, Engin Ayça ve Zahit Atam’ın yazılarında sinema seyircisinin durumu ve beğenisinin Türk sinemasında gerçekleşen yenilik arayışları açısından oldukça önemli bir rol taşıdığı vurgulanmıştır.

Sinema gibi bir sanat söz konusu olduğunda seyircinin durumuna yönelik bu ilgi hiç de nedensiz değildir. Zira sinemanın bir endüstri oluşu, yapım giderlerinin fazla oluşu, gösterim ve dağıtımının maliyetli oluşu gibi etkenlerle sinema daha en başından geniş bir tüketici kitlesine dayanmak zorunda kalmıştır. Sanat tarihçisi Arnold Hauser’in işaret ettiği üzere sinemanın bu özelliği belki de filmin “...kitle için sanat yapma yolunda atılan ilk adım...”

¹⁴⁹ Gürata, A. (2010). “2000’li Yıllarda Sinemaya Bir Bakış”. *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 131-135.

olmasını sağlarken diğer yandan sinema seyircilerinin filmin maliyetini karşılamak konusundaki katkıları, ilk defa geniş kitlelerin sanat üretimi üzerinde etkili bir konuma gelmelerini sağlamıştır.¹⁵⁰

Hauser'in yorumu sanatın toplumsal bir süreç olarak ele alınması gerektiğine dair bir içgörüden kaynaklanır. Benzer bir kavrayıştan hareket eden Howard Becker, “sanatın romantik mitin iddia ettiği gibi bir dehanın kendiliğinden gelişen eylemi olmadığını, ancak birçoğunun sanatçıdan sayılamayacağı çeşitli toplumsal aktörlerin kolektif eylemi olduğu...”nu ikna edici biçimde gösterir.¹⁵¹ Bu toplumsal aktörlerin başında, hiç şüphe yok ki sanat ürünlerinin tüketicileri gelmektedir. Özellikle sinema sanatı söz konusu olduğunda seyircinin beğenisi eserin yaratılması için gerekli olan maliyetin büyük bir kısmının seyirci tarafından karşılanmasından ötürü oldukça önem taşımaktadır. Dolayısıyla filmsel alan ve sinemasal alan üzerinde belirleyicilik taşıyan etkenlerin en başında sinema seyircisinin durumu gelmektedir.

Türkiye gibi sinemaya hamilik yapacak sermayedarların olmadığı, köhnemiş bir imparatorluktan modern ulus-devlet'e geçiş sancılarının yaşandığı ve sosyo-ekonomik koşulların son derece olumsuz olduğu bir ülkede, sinema gibi yoğun-sermaye gerektiren bir sanatın gelişimi çok daha fazla oranda seyircinin talebine bağımlı kalmıştır. Nitekim Nijat Özön 1966 yılındaki bir yazısında, elli yaşını geçmiş olan Türk sinemasının “bitkisel yaşamdan kurtulamayışının başlıca nedeninin, bu sinemayı besleyebilecek genişlikte yetişkin bir izleyici yığınının bulunmayışı olduğu...”nu ifade etmiştir.¹⁵²

Bu doğrultuda tüketim alanında yer alan seyircilerin, aydınların çizdiği çerçeve içinde “meşru beğeni”ye¹⁵³ sahip olması, Türk sineması araştırmalarında hâkim olan düşünceye

¹⁵⁰ Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 421.

¹⁵¹ Zolberg, V.L. (2013). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. (Çev. Buket Okucu Özbay). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı), 131.

¹⁵² Özön, N. 1995/a, 363.

¹⁵³ Burada “meşru beğeni” kavramı Bourdieu'nun geliştirdiği anlamda kullanılmaktadır. Buna göre beğenilerin inşası için öncelikle, “iyi” zevk ya da “kötü” zevk sahibi “seçkin” ya da “avam” olarak sınıflandırılmış insanların varlığı gereklidir. “İyi” zevk ve “kötü” zevk sahipliği çoğu durumda eğitim sermayesine ve kültürel sermayeye sahip olmanın hacmi tarafından dolayımlanır. Bourdieu'nun Fransa özelinde yaptığı saha araştırmalarına dayandığı modele göre meşru, ortalama ve popüler olmak üzere üç tür beğeni ayırt edilebilir: “Meşru beğeni, eğitim düzeyiyle doğru orantılı olarak artar ve en üst noktasına, egemen sınıfın eğitim sermayesi açısından en zengin olan fraksiyonlarında ulaşır... Halk sınıflarına ve egemen sınıfın “entelektüel” fraksiyonlarına oranla “ortalama” beğeniye, orta sınıflarda daha fazla rastlanır... “Popüler” beğeni, halk sınıflarında çok yaygındır ve eğitim sermayesiyle ters orantılı olarak değişir” bkz. Bourdieu, a.g.e. 32. Bourdieu, beğenilerin şekillenmesinde eğitim kurumunun sağladığı sermayenin etkisi yanında sosyalleşme

göre gelişkin bir sinemanın ortaya çıkması için temel koşullardan biri olarak saptanmıştır. Nitelikli seyircinin nitelikli filmlerin üretilmesini teşvik edeceği beklentisi bu araştırmaların temel içgörüsünü oluşturmuştur. Bu içgörü belirli bir tutarlılık payı taşısa da gerek üretim alanının belirleyicilikleri ile beğenin üretildiği sosyal koşulları, gerekse üretim alanı ile tüketim alanı arasındaki uyumlaştırmanın boyutlarını kuşatıcı bir teorik düşünce içinde bir araya getiremediği için eksik bir kavrayışa yol açmıştır. Zira hangi türden olursa olsun kolektif bir emek ve uzmanlaşmış bir iş bölümünün ürünü olarak ortaya çıkan her kültürel ürün ve sanatsal yapıt, üretim alanının örgütlenmesinden kaynaklanan kimi belirleyiciliklerin (hiyerarşiler, alışlagelmiş yöntem ve uygulamalar, kaynaklar, değerler, roller, zihniyet vb.) izlerini de bünyesinde taşır. Üstelik bu üretim alanının kendisi de boş bir zeminde yapılaşmaz. Estetikçiler, “sanat alanı”nın özerkliği fikrine ne kadar sarılırlarsa sarılınsınlar Pierre Bourdieu’nun açık bir biçimde gösterdiği üzere sanat yapıtlarının üretildiği sanatsal alan; iktisadi alan, siyasi alan, kültürel alan, eğitim alanı, dini alan vb. gibi alanların da içinde yer aldığı “sosyal uzam” içinde birey ya da sınıflar bazında gerçekleşen güç oyunları ya da mücadelelerinin baskısına açıktır. Dolayısıyla her alan gibi sanatsal alan da faillerin konumlarını koruma veya iyileştirme amacıyla yaptıkları mücadelelerin damgasını taşır.

Bourdieu için aktörler sosyal uzamda işgal ettikleri toplumsal konuma tekabül eden ürünleri beğenme, bu malları seçme eğilimindedirler. Dolayısıyla beğeni daima kendinden başka bir şeye gönderme yapar. Beğenileri anlamak için beğeni ile eğitim arasındaki ilişki, beğeni ile kültürel sermaye¹⁵⁴ arasındaki ilişkiyi ve son olarak beğeni ile sınıfsallık/toplumsal köken

mercileri, kültürel kurumlar, aileden edinilen kültürel miras, faillerin mensubu oldukları grubun nitelikleri vb. gibi etkenler üzerinde durmuşsa da edinilen diplomaların “meşru beğeni”ye sahip olmanın ya da estetik yatkinliği edinme kabiliyetinin bir garantisi olarak algılandığını ortaya koymuştur.

¹⁵⁴ Bourdieu “sermaye” kavramını Marxçı anlamının ötesine taşır. Ona göre, faillerin maddi olsun olmasın kazanç ve verimlilik elde etmesini sağlayan ve belirli bir birikimin ürünü olan, dolayısıyla bireyler için toplumsal bir kaynak oluşturan dört temel sermaye türü vardır. Bu sermaye biçimlerini, Jourdain ve Naulin şöyle özetlemiştir:

İktisadi sermaye, bir bireyin iktisadi kaynaklarının bütününe, yani hem maddi mal varlığına hem de gelirine işaret eder. İktisadi sermaye sahibi olmak, diğer sermaye türlerine erişimi kolaylaştırır.

Kültürel sermaye, bireyin aydın kültürüne ait mal ve pratikleri takdir edebilmesini sağlayan kültürel kaynaklardır.... Pierre Bourdieu, “Kültürel sermayenin üç hali” adlı makalesinde kültürel sermayenin üç farklı biçimde var olabileceğini belirtir: “benimsenmiş halde”, yani habitusu kuran unsurlar olarak yetenek, bilgi ve beceriler şeklinde; “nesnelleştirilmiş halde”, yani kültürel mallar biçiminde (tablolar, kitaplar, sözlükler, cihazlar...) ve “kurumsallaştırılmış halde”, yani öğretim yoluyla elde edilen unvanlar biçiminde.

Toplumsal sermaye, “biriyle tanışma ve karşılıklı tanımaya dayalı aşağı yukarı kurumsallaştırılmış bir *kahcı ilişkiler ağına* bağlı mevcut veya potansiyel kaynaklar bütünü” olarak tanımlanır.... Birey, ilişki ağı ne kadar genişse ve ilişkide bulunduğu kimselerin iktisadi ve kültürel sermayesi ne kadar güçlüyse, o kadar büyük bir toplumsal sermayeye sahiptir. Çünkü tüm ilişkiler eşdeğerde değildir ve kimileri diğerlerinden daha çok getiri sağlar. Dolayısıyla diğer sermayelerle karşılaştırıldığında toplumsal sermayenin çarpan etkisi vardır. Bireyler,

arasındaki ilişkiyi masaya yatırmak gerekmektedir. Ancak beğenin nesnel koşullarının deşifre edilmesinin yanı sıra “meşru beğeni”nin çerçevesini çizen grupların, yani bir beğeni rejimini oluşturanların (aydınlar, eleştirmenler, estetikçiler, medya editörleri vb.) üretim alanına etkisi ile yapıtların üreticisi konumunda bulunan sanatçıların beğenilerinin ve bu beğenilerini dışsallaştırma koşullarının/sınırlılıklarının, yani sanatçıların üretim alanlarındaki statülerinin de değerlendirilmesi de gerekmektedir.

Bourdieu’ya göre sanat ürünlerinde beğeni, tüketim alanında yer alan faillerin habituslarından¹⁵⁵ kaynaklanan eğilimleriyle, sanatçının yapıtla dışsallaştırdığı beğenisinin karşılaşmasının ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan bu karşılaşmanın arz ve talebin nesnel olarak uyumlaştırmasını güvence altına almaya çalışan faillerin yönlendiriciliğine açık olduğunu da söylemek gerekir.¹⁵⁶ Bu noktada Bourdieu, kültürel malların üretimi ile beğenilerin üretimi arasındaki mütakabiliyetin nasıl gerçekleştiğini anlamak için çok daha karmaşık ilişkilere eğilmektedir:

Kültürel mallar konusunda –ve kuşkusuz başka konularda da- arz ve talep arasındaki denge, ne üretimin tüketim üzerinde uyguladığı düşünülen dayatmanın ne de üretimin, tüketicilerin gereksinimlerini karşılaması için yapılan bilinçli bir arayışın sonucudur; söz konusu denge, üretim alanıyla tüketim alanı gibi görece bağımsız iki mantığın nesnel olarak uyumlaştırılmasının sonucudur.... Arz ve talebin nesnel olarak böyle uyumlaştırılması, birbirinden çok farklı beğenilerin, gerçekleşme koşullarını, üretim alanlarının her birinin bunlara sunduğu *mümkünler evreninde* bulmasını sağlayan

ağlarından ve bu ağın mensuplarının sermayelerinden vekâleten faydalanma kapasitelerinin büyüklüğüne bağlı olarak, iktisadi ve kültürel sermayelerinden çok eşitsiz bir verim elde etmektedirler.

Simgesel sermaye, toplumsal tanınırlık ve prestij kavramlarına atıfta bulunur. Pierre Bourdieu, “simgesel sermayenin, tanındığı ve bilindiği takdirde iktisadi ve kültürel sermayeden ibaret” olduğunu belirtir. Dolayısıyla simgesel sermaye sahibi olmak, bize kredi vermeye hazır kimseler üzerinde belirli bir gücümüzün olmasıdır. Bkz. Jourdain A. ve Naulin S. (2016). *Pierre Bourdieu’nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. (Çev. Öykü Elitez). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 2011’de yayımlandı), 106-108.

¹⁵⁵ Bourdieu’ya göre, failler dünyayı kavramak uğraşında aktif birer aktör olsalar da, nihayetinde dünya görüşlerini ve beğenilerini sosyal uzamda yer aldıkları konumlanmaları içerisinde ve nesnel yapıların basıncı altında inşa ederler. Failler sosyal uzam içinde farklı konumlanma noktalarında yer aldığından dolayı gerek sosyal dünyayı ve içindeki şeyleri idrak ederken gerekse kendilerinin ve başkalarının pratiklerini değerlendirirken farklı sınıflandırıcı şemalara başvururlar. Bu sınıflandırıcı şemalar faillerin sosyal uzamdaki değişken konumlarına bağlı olduğu için farklı ve birbiriyle çatışan ya da rekabet eden bakış açılarının olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla bu idrak ya da sınıflandırma şemaları faillerin sosyal konumlarını açığa vuracak biçimde sembolik bir sistem olarak objektivleşir. Bourdieu, faillerin sosyal konumları tarafından koşullanan hayat tarzları uzamını *habitus* kavramıyla ifade eder: “O halde faillerin tahayyülleri, konum (ve bununla bağlantılı çıkarlarına) ve idrak ve değerlendirme şemaları sistemi ve sosyal dünyadaki bir konumun kalıcı deneyimi üzerinden edindikleri bilişsel ve değerlendirici yapılar olarak habituslarına göre değişkenlik gösterir. Habitus, hem pratiklerin üretim şemalarının sistemi hem de pratiklerin değerlendirme ve idrak şemalarının sistemidir. Her iki durumda da, habitusun işlemleri, içerisinde vücuda geldiği sosyal konumu ifade eder”. bkz. Bourdieu, P. (2014). *Seçilmiş Metinler*. (Çev. Levent Ünsaldı). Ankara: Heretik Yayıncılık. (Eserin orijinali 1987’de yayımlandı), 201-202.

¹⁵⁶ Örneğin sinema salon sahipleri ve dağıtımıcılar. Dağıtım ağını kontrol eden büyük şirketler vb. gibi.

şeydir; bu alanlar ise, kendi oluşum ve işleyiş koşullarını, farklı ürünlerine –az ya da çok uzun vadede- pazar sağlayan farklı beğenilerde bulurlar..¹⁵⁷

Dikkat edilirse herhangi bir üretim alanında üreticilerin farklı malları üretmelerini sağlayan bir üretim alanı mantığı mevcut olsa dahi bu üretim uzamının edimselleşmesi üretim alanının ilişkili olduğu diğer alanların buna ne ölçüde imkân tanıdığına bağlıdır. Dolayısıyla tüketim alanının bir bileşeni olan seyirci beğenisindeki değişim, üretim alanını oluşturan diğer alanlardaki değişimlerle (yapım, dağıtım ve gösterim) ve her iki alanda yer alan faillerin sosyal konumlarıyla bir arada değerlendirilmelidir. Yanı sıra, üretim alanına ait olan değişimi anlayabilmek için patronajın tarihsel süreç içindeki seyrini, yani ele alınan ülke sinemasının ekonomik tarihini de değerlendirmek gerekmektedir.

Bourdieu'nun çalışmaları Fransa gibi gelişmiş bir ülkede yapılan saha çalışmalarına dayandığından şüphesiz ki Batılı anlamda kapitalist kurumların ya da alanların olmadığı bir ülkedeki sanat ve sinema deneyimini anlamada birtakım zorluklar içerir. Buna karşın sanat sosyolojisi alanında Bourdiecu analizin açtığı ufuk en doğru adres olarak görünmektedir. Bourdieu'nun beğenin şekillenmesinde sosyal konumlara yaptığı vurgu Türk sineması ve seyirci ilişkilerine uyarlandığında ne derecede belirleyici olmuştur? Bu çalışmanın sınırlarını oldukça aşan bu sorunun yanıtlanması için ayrıntılı bir tarihsel-toplumsal soruşturma gerektirmektedir.

Diğer taraftan, Türk sinemasına ilişkin olarak yapılan çoğu çalışmada seyirci beğenisinin düşük olduğuna dair bir yargıyla işe girildiğine göre “meşru beğeni” sahiplerince “iyi film” olarak görülen yapıtların seyircinin beğenisine ve olumsuz üretim ve dağıtım koşullarına karşın yapılabilmesi de ilginç bir noktadır. Bu olgu büyük ölçüde yapımcı-yönetmenlerin kişisel beğenileri doğrultusuna film yapma iradesini ortaya koymalarından kaynaklanmaktadır. Nitekim, *Yol* (Şerif Gören, 1981)'un başarısının üzerinden geçen 32 yılın ardından Altın Palmiye ödülüne uzanan ikinci Türk filmi olan Nuri Bilge Ceylan imzalı *Kış Uykusu* “meşru beğeni” tarafından ödüllendirilmiş bir film olarak gösterime girmesine karşın Türkiye’de ancak 305 bin civarı seyirci sayısına ulaşabilmiştir..¹⁵⁸ *Kış Uykusu*’yla aynı tarihlerde gösterime giren seyirlik film *Fetih 1453* (Faruk Aksoy, 2012)’ün 6,5 milyon¹⁵⁹ izleyici sayısına ulaşması karşısında *Kış Uykusu*’nun mütevazı izlenme oranı,

¹⁵⁷ Bourdieu, 2015, 338-339.

¹⁵⁸ İnternet: <https://boxofficeturkiye.com/film/kis-uykusu-2012274>

¹⁵⁹ Yavuz, a.g.e. 142.

yerli filmlerin tüketiminde “meşru beğeni” ölçütlerinin geçerli olmadığını açıklıkla göstermektedir. Öyle görünüyor ki Türk Sineması’nın durumunda Yeşilçam’a alternatif bir sinemayı gündeme getiren “yeni filmler”, popüler beğeniye rağmen yapılabilmektedir. Dolayısıyla beğeni sorunu sadece tüketim alanında yer alan seyircileri odak alarak çözümlenemez. Sonuçta beğeni sahibi olanlar sadece tüketiciler değildir. Başta sanatçılar olmak üzere üretim alanında yer alan faillerin de beğenileri vardır. O halde üretici konumunda bulunan yönetmenlerin beğenileri ve bu beğeni üstünde dışsal bir baskı yaratan diğer faillerin beğenileri ile uzman konumunda bulunan sinema eleştirmenlerinin ve sinema konusunda düşünce üreten aydınların beğenileri de çözümlenmeye dâhil edilmelidir.

O halde Türk sinemasının “yeni”sini anlamak bakımından seyirci beğenisini odağa alan yaklaşımların zayıflığı öncelikle beğenin kendinden başka bir şeye, yani seyirci beğenisinin gerisinde yatan sosyal uzamdaki konumların üretilme koşullarına gönderme yaptığının yeterince dikkate alınmamasından kaynaklanmaktadır. İkinci zayıflık noktası, sinema yapıtlarında somutlaşan beğenin üretilme koşullarına ilişkin bir düşüncenin geliştirilmemesidir. Bourdieu’nun açıklıkla gösterdiği üzere, faillerin kültürel ya da sanatsal ürünlerin tüketilmesine ilişkin olarak yaptığı seçimlerin arkaplanında onların sosyal konumları tarafından yönlendirilen *habitus*’ları vardır. Bu nedenle herşeyden önce Türk sinema araştırmalarında beğeni sorununun üstesinden gelebilmek için seyircilerin *habitus*’larının açığa çıkarılması gerekmektedir. Bugüne dek, sinema izleyicilerinin sosyal konumlarını ve sinema tüketim alışkanlıklarını ortaya koyacak verilerin elde edilmesine yönelik kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Bu durum seyirci beğenisinin Türk sinemasının evrimindeki rolünün tayin edilmesinde güçlükler yarattığı gibi seyirci beğenisindeki başkalaşımların ve yeni seyirci topluluklarının belirmesinin etkisinin sağlıklı bir şekilde değerlendirilmesini zorlaştırmaktadır. Bu güçlüklerle karşı karşıya olan beğenilere sahip seyirci topluluklarının ortaya çıkışının gerekse üretim alanında yer alanların (yönetmen, yapımcı, senarist vb.) beğenilerinde gerçekleşen dönüşümlerin ve son olarak sinema üzerine yazanların beğenilerinin yeniliğe giden yolda etkileri ortaya koyulmadan “yeni” olanı çerçevelemek mümkün değildir. Dolayısıyla bu alanda sağlıklı verileri ortaya koyacak çalışmalara ihtiyaç vardır.

Sonuç olarak yeni Türk sinemasının, Yeşilçam’ın sanat dünyasının çözülmesiyle, yeni üretim, yapım ve dağıtım koşullarının getirdiği olanakların etkisiyle başka bir sinema arayışında olan yönetmenlerin kişisel arayışlarıyla şekillendiğini söylemek mümkündür. Bu

doğrultuda bu dönemde yönetmenlerin kendi zihinsel/içsel dünyalarını önceki dönemlerde görülmeyen bir özgürlükle objektivleştirdiği görülmektedir.

Türk sineması araştırmalarındaki “yeni sinema” kavrayışından yola çıkıldığında, yeniliğin filmsel ve sinemasal alanlarda, sosyolojik bir pencere açarak tespit edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Yukarıda vargıları özetlenen araştırmalara göre “yeni sinema”nın ortaya çıkışı Nijat Özön için 1970, Âlim Şerif Onaran için 1963, Engin Ayça için 1980’ler, Zahit Atam içinse 1994 tarihinde olmuştur. Dolayısıyla sinema tarihyazımı açısından bu noktada bir uzlaşım olduğunu söyleyebilmek güçtür. Her ne kadar bu birikimin yeni Türk sineması dönemlendirmesinin çerçevesini çizebilmek adına değerli veriler sunduğu söylenebilirse de Fatma Okumuş’un işaret ettiği gibi Türk sineması tarihyazımında tutarlı bir yaklaşım bulunmadığından, yeni sinemanın dönemlendirmesinde de birtakım sorunların olduğu açıktır. Nihayetinde yeni Türk sineması dönemlendirmesinin sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için Türk sineması tarihyazımında kullanılan değerlendirme ölçütlerinin yeniden gözden geçirilmesi, bir yöntem birliğinin sağlanması gerekmektedir. Bu çalışmanın böyle bir iddiası olmamakla birlikte yeni Türk sineması dönemlendirmesinin iki temel argüman düzleminde meşru bir ifade olduğu gözlemlenmiştir. Bunlardan ilki, Yeni Sinema’nın Yeşilçam’a karşı bir sinema olduğu iddiasıdır. İkincisi ise “yeni sinema”nın Yeşilçam’dan farklı olarak “gerçekçi” bir sinema olduğu argümanıdır.

1.4. Karşı Sinema Argümanı Bağlamında “Yeni Sinema”yı Kavramak

Bu çalışma, Türk Sineması araştırmalarında ve Türk sinemasını dönemlendirme çalışmalarında ortaya koyulduğu şekliyle 1970’te Yılmaz Güney’in *Umut*’uyla başlayan genç/yeni sinema döneminden 1990’ların ikinci yarısında doğduğu söylenen yeni Türk sinemasına kadar geçen süre içinde “yeni” olanın nasıl kavrandığına ilişkin bir merak sonucunda ortaya çıktı. Bu merakı gidermek için yapılan literatür taraması sonucunda yeniliğin iki temel argümana başvurularak açıklanmaya çalışıldığı gözlemlendi. Türk sineması tarih yazımındaki yönetsel sorunlar ve uyuşmazlıklar bir yana bırakılırsa, literatürde açık veya örtük biçimde “Yeşilçam’a karşı bir sinema”nın ortaya çıkması ve “gerçekçilikteki yetkinleşme” argümanlarının yeni sinemanın dönemlendirmesinde bilimsel bir meşruiyet kaynağı olarak kullanılagelen iki temel argüman olduğu gözlemlendi.

Sinema kuramı açısından bakılırsa “karşı sinema” kavramı ilk olarak, Peter Wollen tarafından 1970’lerde “ana akım sinemasının ideolojisi, kuralları ve kodlarıyla mücadele eden ve bunları yıkmaya çalışan filmler için kullanılmıştır”.¹⁶⁰ Wollen, Fransız yönetmen Godard’ı bir karşı sinemacı olarak değerlendirdiği yazısında eski sinema olarak gördüğü Hollywood’un klasik anlatısına egemen olan unsurlardan yedisini alarak bu değerlere karşıt olan devrimci-materyalist bir sinemanın erdemlerini sıralamıştır.¹⁶¹ Wollen’in ayrıntılarına burada giremeyeceğimiz değerlendirmesinde klasik anlatı sinemasının geçişli anlatısı yerine “karşı sinema”nın geçişsiz anlatıya sahip olmasının “karşı sinema” anlatısındaki diğer unsurların gerçekleşmesini sağlayan temel unsur olduğu görülür. Bu doğrultuda Wollen, sıkı bir nedensellik zinciri ile birbirine bağlanmış olay örgüsünü kesintiye uğratan ve bunun yerine rastgele ve ilişkisiz olayların sunumuna dayanan, anlatı bütünlüğünün parçalanmasıyla seyircinin anlatının büyümesine kapılmasını engelleyen ve böylelikle izleyiciyi anlatılanlar üzerine düşünmeye sevkeden geçişsiz anlatının “karşı sinema”nın temel bir özelliği olduğunu vurgulamıştır.¹⁶²

Türk sineması araştırmalarında “yeni sinema” dönemlendirilmesi yapılırken Yeşilçam’a karşı bir sinema tezinin gerekçelendirilmesinde Wollen’in anlatı odaklı kuramsallaştırılmasına başvurulmadığı gibi herhangi bir kuramlaştırmaya da başvurulmadığı görülmektedir. Buna karşın Türk sineması araştırmalarında Yeşilçam’ın aşıldığı ve 1970’lerde Yılmaz Güney’le birlikte karşı veya alternatif bir sinemanın doğduğu söylenmektedir. Bu doğrultuda Yeşilçam’a karşı bir sinema tezinin gerekçelendirilmesinde

¹⁶⁰ Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. (Birinci Baskı) İstanbul: es Yayınları, 19.

¹⁶¹ Karadoğan, A. (Editör). (2010). *Sanat Sineması Üzerine*. Ankara: De Ki Basım, s.113-125.

¹⁶² Karşı sinemanın özelliklerini Seçil Büker “çağdaş anlatı” başlığı altında şöyle özetlemiştir: “**Geçişsiz anlatılarda** bütünün birliği özellikle bozulur, anlatı alıntı, kesme, arayazı, vb. gibi öğelerle bölünür. Bundan dolayı izleyici anlatıdan uzaklaşır, ona **yabancılaşır**. Sinemada olduğunu unutmaz. Çağdaş anlatıda özdeşleşme ancak düşünce düzeyinde olur, eylem düzeyinde değil. İzlediğine bireyi yabancılaştıran araç saydam değildir, tam tersine öne çıkar. **Öne çıkma** alıcıları gösterme, alıcı yönetmenini gösterme, ışıkları gösterme, vb. biçiminde olabilir. Çağdaş anlatı izleyicinin katılımını bekler, anlam yaratmak için izleyici filme katılmalıdır. İzleyici filmde çeşitli anlamlar çıkarabilir, çünkü karşısındaki dünya ayrışık (heterogeneous) bir dünyadır. Film çok anlatımlıdır, çünkü tek anlatımlı filmlerde olduğu gibi olay örgüsü değil, karakter önemlidir. Bundan dolayı karakterlerin sayısı kadar olay örgüsü olabilir. Aristoteles’in anladığı anlamda olay örgüsü olmayan bu filmlerin belirli sonları da yoktur. Bunlar **açık uçlu** anlatılardır. Bu tür anlatılar izleyicide hoşlanma duygusu yaratmaz, tam tersine izleyici **rahatsız olur**. Belli bir tutarlık ilkesine göre düzenlenmiş olay örgüsü olmayan filmi izlerken, ona yabancılaşan, ondan rahatsız olan, ondan değişik anlamlar çıkaran izleyici **gerçek** dünyadadır, çünkü ona bir yabancı karşısında olmadığı, gerçek karşısında olduğu sürekli olarak anımsatılmaktadır.”¹⁶² bkz. Büker S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 101.

gerek içeriksel gerekse biçimsel açıdan gerçekçiliğin temel ölçüt olarak alındığı gözlemlenmiştir.

Yeşilçam hem bir film üretim modeli hem Türk sineması tarihyazımında görüldüğü üzere neredeyse Türk sinema tarihinin son elli yıllını kapsayan bir dönem hem de Kirel'in saptadığı üzere konu, tema ve öykülere, belirli kalıplara ve klişeleşmiş imajlara dayanan egemen bir sinema biçimidir.¹⁶³ Dolayısıyla Yeşilçam'a karşı olan bir sinemanın onun ötesine geçmesi gerekmektedir.

Yeşilçam'a karşı bir sinema vurgusu öncelikle Nijat Özön'ün dönemlendirmesinde görülmektedir. Özellikle Engin Ayça ve Zahit Atam diğer araştırmacılardan daha vurgulu biçimde “yeni sinema”nın ayırt edici unsuru olarak “karşı sinema” görüşünü desteklemiştir. Bu noktada Metz'in yeni sinemaların “bir şeyleri” “aşıp geçtiği”, yadsıdığı ya da “darmadağın ettiği” şeklindeki tespitinin Türk sineması araştırmalarında da geçerli olduğu söylenebilir.¹⁶⁴ Türk sineması araştırmalarına göre aşılp geçilen ve eskimiş olan sinema Yeşilçam sinemasıdır. Bu noktada eski ile yeni diyalektiği üzerine sözü felsefeci Aziz Çalışlar'a bırakmak yerinde olacaktır:

Sanatsal ve toplumsal gelişmenin itici gücü, eski ile yeni arasındaki mücadeleye dayanır. Tıpkı yeni üretim tarzı ve üretim ilişkilerinin eski üretim tarzı ve ilişkilerinin içinden doğması, onunla bir çatışmaya girmesi ve sonundan onu tarihte olumsuzlayarak aşması gibi, sanatta yeni de, eski olan'ın bağrında gelişerek onunla bir çatışma içine girer ve sonunda onu olumsuzlayarak aşar. Sanat tarihine bu açıdan baktığımızda göreceğiz ki, bütün bir sanatsal gelişme, yeni ile eski arasındaki mücadeleyle varlığını kazanmakta ve yerini öbürüne terketmektedir.... Hiç kuşkusuz, toplumsal gelişmede olduğu gibi, sanatsal gelişmede de yalnız ilerlemeler değil, ama gerilemeler de görülür; çünkü gelişme, çelişkili bir süreçtir. Eski ile yeni'nin çelişmesini içinde taşıdığı kadar; eski'nin yeni ya da yeni'nin eski üzerindeki baskısını da taşır. Eski ile yeni'nin çatışması eskinin egemenliğiyle sürdüğünde sanatsal gelişme gerilemeye yönelir; ama yeni, eski'ye egemen olursa sanatsal gelişme ilerlemeye yönelir. Bu nedenledir ki, sanatsal gelişme, mutlak bir süreci değil, ama göreceli bir süreci kapsar. Bunun başlıca bir nedeni de, toplumsal gelişme ile sanatsal gelişme arasında doğrudan bir uygunluğun olmayışıdır.¹⁶⁵

¹⁶³ Bkz. Kirel, a.g.e. 277-293. Yeşilçam anlatısının özelliklerine ilişkin olarak ayrıca bkz. Scognamillo, a.g.e.; Saydam, a.g.e. 294-302.

¹⁶⁴ Metz, 2012/a, 170.

¹⁶⁵ Çalışlar, A. (1983). *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik*. (Birinci Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi, 170-171.

Buradan bakılırsa yenilik sorunu değerlendirilirken özellikle Türk sinemasının durumunda, günümüz Türk sinemasının popüler kanadının Yeşilçam kodlarını sürdürdüğü düşünülürse eskinin tamamen aşıldığını söylemek yerine, eski ile yeninin yan yana olduğu bir durumdan söz etmek daha yerinde olacaktır. Hatta tecimsel sinema anlayışının gişedeki rakipsiz üstünlüğü ve bağımsız yapımların gösterim aşamasında yaşadığı zorluklar dikkate alınırsa eskinin yeni üzerindeki baskısının gün geçtikçe arttığı görülmektedir. Üstelik eski kodlar Hollywood sinemasının en vasat kodlarıyla bir tür melezlenmeye girerek klişenin üretimi konusunda çok daha etkili olmaya başlamıştır.

Öte yandan Türk sineması tarihinde Yeşilçam’a karşı doğrudan bir mücadele başlatan hareketler olmuştur. Yeşilçam sinemasına karşı en güçlü muhalefeti Türk Sinematek Derneği’nin yaptığı bilinmektedir.¹⁶⁶ 1965 yılında aynı derneğin çatısı altında faaliyet gösteren Genç Sinemacılar, 1968 Ekim ayında devrimci sinema dergisi alt başlığıyla “Genç Sinema” dergisini çıkarmış, derginin ilk sayısında yayınladıkları manifestoyla da hareketin “yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara kesinlikle karşı” olduğunu bildirmişlerdir. Halkçı bir sanat görüşünün benimsendiği bildiride, halk kavramından emekçi sınıfların anlaşıldığı belirtilmiş, mevcut sömürü düzenini yeniden üreten bir düzen olarak görülen Yeşilçam sinemasına karşı, ülke gerçeklerini yansıtan devrimci bir sinemadan yana tavır alınmıştır.¹⁶⁷

Yeşilçam’a karşı olan ve aynı dönemde faaliyetlerine başlayan Milli Sinemacılar içerisinde yer alan Akın Grup üyeleri de amaçlarını şöyle ortaya koymuşlardır: “Biz bir film şirketi kuracağız ve her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslam düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışacağız”.¹⁶⁸ Dolayısıyla Türk sinema tarihinde en azından söylemsel bazda Yeşilçam’a karşı olan bir sinema anlayışını vazeden karşı hareketler olagelmıştır. Ancak bu karşı hareketlerin, 1960’larda en parlak dönemini yaşayan Yeşilçam’a karşı bir sinema hareketi yaratamadıkları da aşîkârdır. Bu sonucun ortaya çıkmasındaki en büyük etken ise sansürdür.

¹⁶⁶ Sinematek Derneği konusunda bkz. Başgüney, H. (2010). *Türk Sinematek Derneği- Türkiye’de Sinema ve politik Tartışma-*. (Birinci Baskı). İstanbul: Libra Kitap.

¹⁶⁷ Erus, Z. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: es Yayınları, 96.

¹⁶⁸ Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. (Birinci Baskı). İstanbul: Sepya Kitap, 108.

1.4.1. Karşı Sinemaya Karşı: İdeolojik Sansür

Türk sineması araştırmalarında, 1960'ların başında Sinemacılar döneminin (1950-1970) “toplumsal gerçekçi” olarak etiketlenen yönetmen kuşağının İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden etkilenecek Yeşilçam anlayışına karşı olan sinema yapıtları ortaya koyduklarına dair genel bir kabul vardır. Öte yandan aynı yönetmenlerin bir süre sonra Yeşilçam yönündeki tercihleri nedeniyle egemen sinemaya alternatif olabilecek bu arayış kesintiye uğramıştır. Dönemin siyasal gelişmelerinin değişime karşı direnç oluşturmalarının da bu durumda rolü olmuştur. Nitekim Halit Refiğ “toplumsal gerçekçi” arayışlarından yüz çevirip de Yeşilçam'ın üretim anlayışına teslim olduğu için özellikle Sinematek çevresini oluşturan sinema eleştirmenleri tarafından eleştiri yağmuruna uğradığında kendisi açısından bunun nedenlerini şöyle ortaya koymuştur:

1961 Anayasası ile meydana gelen serbestlik ortamında düşünce ve fikirlerin gelişme imkânlarının devam edeceğini sanıyorduk. Uğur Film için “İnsan Avcıları” adlı bir filmin hazırlıklarını yapıyordum. Güneydoğu'daki kaçakçılık ve eşkıyalık hareketlerinin, Kürtçülük ve Alevilik meselelerinin, petrol savaşının birbirleriyle olan ilintilerini araştıran senaryoyu Kemal Tahir yazmaktaydı...Çekimlerin başlamasına birkaç gün kalmıştı ki seçimlerin sonucu alındı: Demirel mutlak çoğunluğu sağlamıştı. Bizim için beklenmedik olan bu sonuç karşısında durumu filmin prodüktörü Memduh Ün ile gözden geçirdik. Memduh ok yaydan çıktığı için filmi yapmaktan vazgeçmediğini, fakat yeni siyasi hava içinde sansürden çıkabileceğine ihtimal vermediğini söyledi. Sansürün filme takması demek Memduh'un bir anda 300.000 TL kaybetmesi demekti. Zaten nakit sermayesi olmayan, kredi ile iş yapan bir prodüktöre karşı böyle bir sorumluluğun ağırlığı karşısında filmi yapmaktan vazgeçtim. Diyarbakır'a giden ekip geri çağırıldı. Üzerinde aylarca emek verilen senaryo da rafa kaldırıldı. Her ne kadar seçim sonuçlarını doğru hesaplayamadıysak da (aydın yanılması!) seçim sonrasında tahminlerimizde pek aldanmamışız. “Bitmeyen Yol”, “Hudutların Kanunu”, “Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri” gibi filmlerin sansürde başına gelenler bunların yapımcılarını bir daha film çeviremez hale soktu. “Suçlular Aramızda”, “Karanlıkta Uyuyanlar”, “Haremde Dört Kadın”, “Sevmek Zamanı” gibi iddialı filmlerin ticari başarısızlığa uğramasının hemen ertesinde bir de sansür derdinin tazelenmesi, Türk sinemacılarının özgün filmler yapma çabasında olanların elini kolunu bağladı.¹⁶⁹

Refiğ'in bu savunusu aynı zamanda dönemin sinema eleştirmenlerince desteklenen “toplumsal gerçekçi” arayışın neden ilerici bir hamle yapamadığının yanıtını da içermektedir. Tam da bu noktada Christian Metz'in “söylenbilir olanla” “söylenen” arasındaki ya da “çevrilmiş filmler” ile “çevrilebilecek filmler” arasındaki farkın büyük ölçüde politik, ekonomik ve ideolojik olmak üzere üç sansür türünden kaynaklandığını öne

¹⁶⁹ Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. (Birinci Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları, 124.

sürdüğü analizine değinmek yerinde olacaktır: “Bir film düşüncesinden somut bir olgu olan filme giden süreçte bu üç sansür sanki kendiliklerinden denilebilecek bir şekilde devreye girmektedirler. Bunlardan politik sansür filmin dağıtım sürecini sakatlarken, ekonomik sansür prodüksiyonu, ideolojik/etik sansür ise yaratımı sakatlamaktadır”¹⁷⁰

İdeolojik sansür, kurumsal sansürün sinemacılar tarafından içselleştirilmesi sonucu ortaya çıkar. Metz’e göre bu sansür, sinemacıları ekonomik ve politik sansüre oranla çok daha fazla kısıtlar. Örneğin bir filmin getireceği kazanç beklentisi, öncelikle o filmin dağıtımına çıkmasına bağlı olduğundan ve dağıtım da büyük ölçüde resmi sansür kurumlarınca denetlendiğinden, ekonomik sansür ile resmi sansür iç içe geçerek bir oto-sansür/ideolojik sansür mekanizmasına dönüşebilmektedir. Dolayısıyla Refiğ’in savunusu aslında ideolojik sansürün boyutlarını ortaya koyduğu için Metz’in tespitlerini doğrulamaktadır.¹⁷¹

Refiğ, kurumsal sansüre ek olarak arayışlarını akamete uğratan ikinci darbenin 25 Ağustos 1965’te kurulan Sinematek Derneği’nden geldiğini söyler.¹⁷² Refiğ, dernekte gösterimi yapılan yabancı filmlerin yerli filmlerin aleyhine bir kışkırtma olduğu kanısındadır. Aslında böyle bir kışkırtma olmakla birlikte bunun yerli film yapımlarına değil Yeşilçam’ın tecimsel

¹⁷⁰ Metz, 2012/a, 206.

¹⁷¹ Metz’in görüşlerini doğrulayan diğer bir örnek de “İtalyan yeni gerçekçiliğinin sönme sürecidir. Bu sinema hareketinin hikayesiyle Türk sinemasındaki “toplumsal gerçekçi” doğrultunun sapmasına yol açan gelişmeler arasında paralellikler olması bakımından, bu konuda Selahattin Bağdatlı’nın İtalyan sinemasına dair tespitlerini aktarmak yerinde olacaktır: “Tutucu siyasal yönetimin sinemaya uyguladığı baskı 29 Aralık 1949 tarihli Andreotti yasasına dayanıyordu...Söz konusu yasa sübvansiyon ve kredi yollarıyla film prodüktörlerini etkiliyordu. Hristiyan demokrat yönetim yeni gerçekçi sinemanın ortaya koyduğu sorunların büyük bölümünü gizlemek istiyordu. Bu yüzden bu filmlerin desteklenmesi düşünülemezdi. Hükümetin elinde önemli baskı aracı sansürdü. Hristiyan demokratların seçim zaferlerinden sonra sinema üzerinde uygulanan sansür sıkılaştı. Birçok belgesel filmin yanında Soldati’nin, Germi’nin, Vergano’nun, Lattuada’nın, Zampa’nın, Visconti’nin ve daha birçok yönetmenin filmi sansür yüzünden zarar gördü. Sansürün bir uygulanış yolu da kimi filmlerin İtalya dışına çıkışına izin vermemek biçimindeydi...Yaygın bir sansür türü de filmin sakıncalı bulunan ve beğenilmeyen bölümlerinin “düzeltmesi ve değiştirilmesi” biçiminde uygulanan koruyucu sansürdü. Bu yöntemle filmin yasaklanması önlenmiş (!) filme yatırım yapmış olan prodüktör zarardan kurtulmuş oluyordu...Belki de resmi sansürün yanısıra asıl etkili sansür senarist ve yönetmenlerin kendi kendilerine uyguladıkları sansürdü. De Sica, 1955’de Le Monde’a şöyle diyordu “filmin gerçekleştirilmesinden önce varolan sansürler içinde en korkuncu bizim kendi sansürümüzdür...Bir film hazırlanırken, onu yazar hatta çekerken, tepemizde bir gölge dolanmaktadır. Yapımcımız karşısında Kilisenin ya da hükümetin herhangi bir kararı ile verimliliği (kazancı) tehlikeye düşebilecek bir film yapmaya hakkımız yok. Bu nedenle kimi zaman bilmeden, uzlaşmalara gidiyoruz” İtalya’da sol kesimin siyasal etkinliğini kaybetmesi ve hristiyan demokratların iktidarı ele geçirmelerinden sonra sol görüşlere ve sol eğilimli kişilere karşı yürütülen baskılar sonucu geri çevrilen filmler ve gerçekleşmeyen tasarılar çoğaldı. 1950’den sonra bir tehdit ve şantaj ortamı oluştu. Artık film yapmak isteyen birinin birçok uzlaşma, tehdit ve baskılarla dolu bir ortamda işini yürütmesi gerekiyordu.... Sonuç olarak, İtalya’nın toplumsal ve tarihsel koşullarının bir ürünü olan yenigerçekçilik hareketi, bu koşulların değişmesiyle kendisi de değişikliğe uğradı. Ve bir anlamıyla sona ererek tarihe mal oldu” bkz. Bağdatlı, S. (2000). *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*. (Birinci Baskı). İstanbul: Der Yayınları, 24-27.

¹⁷² Sinematek Derneği’nin kurucular kurulu şu isimlerden oluşmaktadır: Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön ve Muhsin Ertuğrul. Bkz. Başgüney, a.g.e. 66.

anlayışına karşı bir kışkırtma olduğu ortadadır. Böylesi bir ortamın koşullarında Refiğ “bizler için artık meslekte kalabilmek ancak halkın mutlaka seyredeceği filmler yapmakla mümkün olacaktı” demiştir.¹⁷³ Sinemacıların kendi kendilerine uyguladıkları ideolojik sansüre örnek olarak da gösterilebilecek bu ifadelerden çıkan sonuç; mevcut siyasal gelişmelerin ve kurumsal yapının başka türlü bir sinema üretimine geçit vermediği, dolayısıyla gerçekçilik yönünde yapılan değişim ve yenilik arayışının Yeşilçam’daki kurumsal sansür nedeniyle baskılandığıdır. Nitekim Yılmaz Güney’de 1974 yılında sansürle ilgili yaptığı bir değerlendirmesinde Yeşilçam’la ilgili şunları söylemiştir:

Sanat, özellikle sinema sanatı, Türkiye’de siyasal özelliklerden uzak kalmak zorunda bırakılmıştır. Özellikle sinema bu gibi konulara hiç yanaşmamış, yaşamamıştır. Çünkü 700-800 bin lira civarında bir parayı bağliyan bir yapımcı kendisini bir sansür tehlikesinin içine atmaktan ve egemen güçlerin iktidarları karşısında zor durumda kalkmaktan korkmuştur.... Sermaye her an kendini korumak zorundadır. Bunun için de çeşitli yasalar çıkartmıştır, sinema alanında bu yasaların en önemlisi sansürdür. Sansür korkusu yapımcıyı değil de atılım yapmak isteyen, iyi filmler yapmak isteyen, halkın bütün gün içinde bulunduğu değişime cevap vermek isteyen kimseleri etkiliyor ve bunların ellerine imkânlar geçmemesini sağlıyor. Bunun için yapımcı daha az rizikolu ve geçerliliği olan birtakım kısa vadeli hesaplarla günlük ilişkilerini sürdürüyor. O gün geçerli şey ne ise, Çin filmimi, ona benzer film yapıyor, İtalyan western’i ise ona benzer filmler yapmak istiyor, seks filmiyse geçerli, ona göre davranıyor. Yani kendisini, kendi toplumunun temel değerlerinden uzak tutup, yabancı filmlerin ve ona bağlı olarak gelişen yerli filmlerin şartladığı seyircilerle birlikte istenileni yapmaya çalışıyor. Bu da bu toplumsal gelişime cevap veremiyen sinemanın her geçen gün seyirci kaybetmesine sebep oluyor..¹⁷⁴

O halde ideolojik sansür nedeniyle Türk sinemasındaki “toplumsal gerçekçi” arayışların kesintiye uğradığı söylenebilir. Nitekim Aslı Daldal, ağırlaşan sansürün etkisiyle Türk sinemasındaki “toplumsal gerçekçi” arayışın 1965 seçim “hüsranı” sonrasında canlılığını yitirmiş bir “sinema akımı” olduğunu saptamıştır..¹⁷⁵ Öte yandan bu dönemdeki filmlerin “toplumcu gerçekçi” olup olmadığı da tartışma konusu olmuştur. Örneğin Memet Ergun şöyle tespitlerde bulunmuştur:

Bu filmlerde, gerçekliğin tarihsel ve toplumsal boyutları ile yansıtıldığını ileri sürmek güç. Toplumsal gerçekliğin dile getirilmesi açısından en çok sözü edilen, “Susuz Yaz” bile, eleştirel gerçekçiliğin kıyısına bile varamamıştır. Ancak göze ilişen olumlu, ileriye dönük bir yan var bu filmlerde: Türkiyeli insan, önceden verilmiş boyutları belirlenmiş, içeriği tanımlanmış bir imge olarak görülmüyor bu filmlerde. İçerisinde

¹⁷³ Refiğ, a.g.e. 125.

¹⁷⁴ Güney, Y. (1974). “Güney’in basına demeci”. *Yedinci Sanat*, sayı.16, 4-7.

¹⁷⁵ Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. (Birinci Baskı). İstanbul: Homer Kitabevi.

yeraldığı somut oluşumlarda takınmış olduğu somut tutumları ile belirlenmeye çalışılıyor. Bir de şu var: İlk kez bu filmlerle, yerlilik, Türkiye’ye özgülük, bir yer, bir giysi yerliliği olmaktan çıkarılmış; nesnel gerçekliğin belirlediği bir birikim olarak algılanmaya başlamıştır.¹⁷⁶

Dolayısıyla politik sansür ve Yeşilçam’ın film üretim mantığına/kurumsal sansüre rağmen, Türk sinemasının gelişimi içinde, genç/yeni sinema döneminin daha ileri nesnel gerçekçiliğine nasıl geçilebilmiş olduğunun açığa kavuşturulması gerekmektedir. Bu sorunun yanıtlanabilmesi, Türk sineması gibi sansürle başı her zaman derde girmiş olan bir üretim ortamında “yeni sinema”yı çerçevelemek konusunda bir nirengi noktası teşkil etmektedir. Bu çerçevede Özön’ün işaret ettiği üzere “Türk sinemasında Akad’ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek “meşru varis”i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile genç/yeni sinema dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan Güney...”in ideolojik sansürü altedip etmediği sorusunun yanıtlanması yeni sinemayı çerçevelemek konusunda doğru bir başlangıç noktası olabilir.¹⁷⁷

1.4.2. Karşı Sinema Bağlamında Türk Sinemasında Gerçekçilik Tartışması

Türk sineması araştırmalarında farklı tarihsel uğrakları işaret eden birden fazla “yeni sinema” dönemlendirmesi vardır. Bu tarihsel dönemlendirmeler arasından Nijat Özön’ün yaptığı genç/yeni sinema dönemlendirmesi ile 1990’ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıktığı öne sürülen yeni Türk sineması ve kimi çalışmalarda ifade edildiği biçimiyle Yeni Türkiye Sineması dönemlendirmesi literatürde yaygın biçimde benimsenmiştir. genç/yeni sinema dönemi, Yılmaz Güney’in *Umut* (1970)’u ile başlayıp *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1973)’la “toplumcu gerçekçi” bir içerik kazanır. 1980’lere dek gelen bu arayış 1980 Askeri Darbesiyle sönümlenir. 1980 ile 1990’ların ortalarına dek gelen dönem ise kimi araştırmacılarca “arayış sineması” olarak nitelenmektedir.¹⁷⁸ Güncel sinema araştırmalarında ise yeni Türk sineması dönemi yaygın olarak 1990’ların ikinci yarısından itibaren başlatılmaktadır. İlginçtir ki Nijat Özön ve onu takip eden sinema yazarlarının 1970’lerdeki genç/yeni sinema dönemlendirmesi için öne sürdükleri “gerçekçilikteki

¹⁷⁶ Ergün, M. (1978). *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*. (Birinci Baskı). İstanbul: Doğrultu Yayınevi, 55.

¹⁷⁷ Özön, 1985, 384.

¹⁷⁸ Karakaya, a.g.e. 74.

yetkinleşme” argümanı yeni Türk sineması dönemlendirme çalışmalarında da aynıyla benimsenmektedir.

O halde Türk sinemasında ilki 1970’lerde, ikincisi ise 1990’larda olmak üzere gerçekçi bir hamleden söz edilmektedir. Açıkcası her iki yenilik arayışında da gerçekçi bir stile ulaşma uğraşı vardır. Ancak Türk sineması araştırmalarında genç/yeni sinema dönemi genel olarak “toplumcu gerçekçilik” doğrultusunda kavranılmaya çalışılırken yeni Türk sineması araştırmalarında “gerçekçilik”ten ne anlaşılması gerektiğine ilişkin tutarlı bir yaklaşım geliştirilememiştir. Dolayısıyla Türk sineması dönemlendirmelerinde gerçekçilik sorununun kavranması bakımından soruna girizgah olarak birkaç açıklama yapmak isabetli olacaktır.

Susan Hayward, sinemada iki farklı gerçekçilik olduğuna dikkat çekmiştir: “İlki, ideolojik işlevi gerçekçilik yanılsamasını gizlemek olan kesintisiz bir gerçekçiliktir. İkincisi ise, kamerayı hileli olmayan bir tarzda kullanmaya çalışan ve gerçekçiliğin amacının onun gerçeğin bir okumasını, hatta birkaç okumasını aktarma konusundaki yetisi olarak gören, estetik bir gerçekçiliktir”.¹⁷⁹ Hayward’ın sözünü ettiği kesintisiz gerçekçiliğin en gelişkin biçimini tecimsel A.B.D sineması, yani Hollywood temsil etmektedir. Türk sineması teknik-teknolojik gelişme ve üretim koşulları bakımından özellikle Yeşilçam söz konusu edildiğinde hiçbir döneminde kesintisiz gerçekçiliği uygulayabilecek bir seviyeye erişememiştir. Hayward’ın sözünü ettiği ikinci yaklaşım ise Yeni Gerçekçiliğe atıfta bulunmaktadır.

Gerçekçi estetik sinematik mediation sonucunda üretilen gerçekçi-etkinin farkındadır ve böylece film tekniğini, ilgiyi kendisine çekmemesine rağmen, yine de izleyicinin kendisi için bir metin okuması yapabileceği bir alan yaratacak şekilde kullanmak için çabalamaktadır. Diğer bir ifade ile burada teknik, izleyiciyi kodlanmış bir tercihlili okumaya yönlendirecek şekilde işlev görmemektedir. Aksine gerçekçiliğin mümkün olduğu kadar nesnel bir biçimini sunmaya çalışmaktadır. Bundan dolayı, bu tarz bir gerçekçilik, gerçek çekim mekânları ve doğal ışık kullanmaktadır. Oyuncu kadrosunun büyük bir bölümü profesyonel olmayan oyuncularından oluşmaktadır. Derin odak görüntülerden oluşan genel çekimler (görüntünün çözülmesi sırasında yaşanabilecek herhangi bir manipülasyonu önlemek için), uzun çekimler (kurgunun kontrol edici özelliğinden kurtulmak için) ve göz seviyesinde olduğu için, nesnel bir çekim olarak kabul edilen 90-derece açılı çekimler kullanılmaktadır.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (Çev. Uğur Kutay ve Metin Çavuş), İstanbul: ES Yayınları, (Eserin orijinal yayın tarihi belirtilmemiş), 178-179.

¹⁸⁰ Hayward, a.g.e. 178-179.

Buradan bakılırsa mevcut sanat dünyasının elverdiği ölçüde Genç Sinemacılar “toplumsal gerçekçi” ve “toplumcu gerçekçi” bir estetiğe yönelmişlerdir.¹⁸¹ Bu doğrultuda kimi yönetmenler, toplumsal manzaranın nesnel bir fotoğrafını koyabilmek adına gerçek mekânlarda çekim yapmış, doğal ışık ve kimi zaman amatör oyunculara başvurmuşlardır. Bu başvuru da finansman sorunlarının da etkili olduğu söylenebilir. Diğer taraftan, estetik gerçekçiliğe geçiş için oldukça önemli bir unsur olan derin odak kamera çekimleri ve metinsel açıklık, yani seyircinin filmle aktif bir ilişki kurarak kendi yorumunu üretmesi için gerekli olan düşünümsel alan söz konusu dönem filmlerinin pek azında vardır.

Genç Sinemacılar’ın 1970’lerde sinema eleştirisinde etkili olan sol entelektüel ortamın da etkisiyle bireylerin toplum içindeki sınıfsal konumlarını belgeleyen bir sinema dili geliştirdiğine dair ortak bir kabul vardır. Bu bakımdan genç/yeni sinemanın İtalyan yeni gerçekçiliğinin Türkiye’ye özgü bir deneyimini sunduğunu söylemek mümkündür. Zira Kovacs’a göre yeni gerçekçi biçimin temel varsayımı, ön planda gerçekleşen olayların arka plandaki dünyayı belirleyen toplumsal kuralların ve mekanizmaların bir örneğinden başka bir şey olmadığıdır. Kovacs’a göre yeni gerçekçilikte “karakterlerin bireyleşmesinin sınırları her zaman karakterin toplumsal konumuyla belirlenir”.¹⁸² Bu bağlamda Yılmaz Güney ve onu takip eden yönetmenlerin filmlerinde, feodal kalıtların ağırlığı altında ezilen bireylerin, çarpık biçimde sanayileşen ve modernleşen bir topluma uyum sağlama mücadeleleri gösterilmektedir. Geleneksel ilişkilerin çözüldüğü ve dayanışmacı değerlerin “şeyleşme” kategorisine teslim olduğu bir geçiş çağı toplumunu konu alan bu filmlerde, değer dünyasının altüst oluşu karşısında insanların yaşadığı yersiz-yurtsuzluk hali, çoğu zaman “tek başına hareket eden bireyin başarısız olması” fikri üzerinden verilmiştir.¹⁸³ Sonuçta bu tek birey, toplumsal koşullar tarafından amansızca mağlup edilir. Ancak ister *Umut* (Yılmaz Güney, 1970)’un Cabbar’ı, ister *Arkadaş* (Yılmaz Güney, 1974)’ın Âzem’i ya da *Zavallılar*

¹⁸¹ Daldal’a göre “Türk toplumsal gerçekçiliği, Türk sinemasının Batı’lı örneklerinden fazlaca geri kalmış olmasının bir sonucu olarak, 1960 öncesinde sesini duyuramamış birçok modernist tema ve arayışın da eklektik bir birlikteliğidir. Marx’tan esinlenen toplumsal gerçekçi eğilimleri, toplumsal yabancılaşma, ya da insanın metafizik yalnızlığını irdeleyen modernist bireysel sinema denemeleriyle yana yana görebiliriz” bkz. Daldal, a.g.e. 60. Sanat tarihi bakımından ise toplumsal gerçekçilik ya da sosyal realizm akımı 1930’larda Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Dar anlamıyla toplumsal protesto temalarını doğalcı ya da ifadeci biçimde ele alan resimlere göndermede bulunan akım geniş anlamda Amerikan yaşamına ilişkin sahnelerden oluşan resimlere atıfta bulunmaktadır. Akım 1929 Büyük Buhran’ın etkisiyle kimi Amerikalı ressamların işsizlik, yoksulluk, adaletsizlik ve siyasal yolsuzluk temalarına yönelmesiyle gelişmiştir. Bu ressamlar herhangi bir siyasal parti angajmanına girmeden yapıtlarında sosyal sorunları eleştirel bir bakış açıyla resmetmiştir. Dolayısıyla bu yönüyle sosyalist/toplumcu gerçekçilikten ayrılmaktadır. Bkz. İnternet: <http://www.karcin.com/content/sosyal-realizm>; <https://www.britannica.com/art/Social-Realism-painting>.

¹⁸² Kovacs, a.g.e. 183.

¹⁸³ Yılmaz Güney sinemasına ilişkin olarak Roy Armes’in yaptığı bu tespiti ileride değinilmektedir.

(Atıf Yılmaz, 1975)'ın Abuzer'i, ister *Düşman* (Zeki Ökten, 1979)'ın İsmail'i, isterse *At* (Ali Özgentürk, 1982)'ın Hüseyin'i alınsın bu tiplerin hiçbirisi geniş toplumsal kesimleri temsil etmezler. Bu nedenle genç/yeni sinemanın “toplumcu gerçekçi” olarak görülen filmlerinin hangi ölçütler baz alınarak “toplumcu gerçekçilik” koordinatları içinde değerlendirilebileceğini ayrıca tartışmak gerekir.¹⁸⁴

Şüphesiz ki genç/yeni sinemanın da tipleri vardı ancak bu tiplerden hiçbiri “toplumcu gerçekçilik”te talep edilen ilerici bir politik bilince sahip değildi.¹⁸⁵ Bu nokta bir yana bırakılırsa genç/yeni sinemada çizilen karakterler marjinal olsalar dahi onların marjinalliklerinin kaynağında toplumsal olan kayıtlıydı. Çünkü toplumsal yapının organizasyonundan kaynaklanan yapısal bir sonuç olarak pardeye taşınmıştı bu marjinallik. Tam da bu nedenle, Kovacs'ın yeni gerçekçilik sonrası için söylediği bir tespitten ödünç alarak söylenirse; “bu karakterler ne kadar ilginç ve abartılı olurlarsa olsunlar, her zaman kendi toplumsal kategorilerinin bir örneğidirler”.¹⁸⁶ Nihayetinde genç/yeni sinemanın 1970'lerin aktüel politik olayları ve tartışmalarına kayıtsız kalmayan, toplumsal varlık alanına ve toplumsal sorunlara odaklanan bir sinema olarak şekillendiğini söylemek mümkündür. Nitekim Hasan Bülent Kahraman da, Türk sinemasının 1970'lerdeki özetinin toplumculuk ya da toplumcu gerçekçilik olduğunu saptamıştır.¹⁸⁷ Bu tespitin ne ölçüde geçerli olduğu çalışmanın ilerleyen sayfalarında ayrıntısıyla irdelenmektedir.

O halde genç/yeni sinema döneminde ulaşılan gerçekçiliğin boyutları toplumcu gerçekçilik ya da yeni gerçekçilik gibi akımlar çerçevesinde tartışılabilir. Peki yeni Türk sineması için bu çerçeveler geçerli midir? Açıkçası yeni Türk sinemasının bir yönü varsa bu yönün tayin edilebilmesi için yeni bir bakış açısına ihtiyaç vardır. Çünkü yeni Türk sineması ne toplumcu gerçekçi bir karakter taşır ne de film içeriklerinin temel referansı toplumsal varlık alanıdır. yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinde genel bir eğilim olarak başfigürün içsel dünyasının dışsallaştırılması ve yönetmenin dünya hakkındaki söylemi önem kazanmıştır. O halde Yeni Türk Sinemasında gerçekçiliğin boyutlarının kavranması için yeni bir bakış açısına ihtiyaç vardır.

¹⁸⁴ İlerleyen sayfalarda Lukacs kaynaklı toplumsal gerçekçilik anlayışı ile toplumsal tip arasındaki ilişki ayrıntılı biçimde ortaya koyulmuştur.

¹⁸⁵ Bu konu ilgili bölümde ayrıntılı biçimde tartışılmıştır.

¹⁸⁶ Kovacs, a.g.e. 182.

¹⁸⁷ Kahraman, H.B. (2008). *Bir Sürekli Cehennem*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 46.

1.4.3. Yeni Türk Sinemasında Sinemasal Hakikat Arayışı

Sinemada gerçekçilik sorununu tartışan Roy Armes filmlerin kendisine yönelerek sinemadaki gerçekçilikle ilgili üç temel yaklaşım saptamıştır. Armes bu üç temel yaklaşımdan birincisinin gerçekçilik çizgisini somutlaştıran belgesel (cinema verite/gerçek sinema) veya belgeci/doğalcı bir tutuma dayanan kurmaca Avrupa filmlerini, ikincisinin tecimsel sinema anlayışına dayanan Hoolywood'u ve sonuncusunun bu iki temel eğilimden farklılaşan ve gelenek oluşturamamış izole deneyleri ifade eden modernist filmleri kapsadığını düşünür. Eisenstein'dan, dışavurumculuğa, Bergman'dan, Bunuel, ve Resnais'ye, Welles'den Passolini, Antonioni ve Godard'a uzanan modernist filmlerde, sinemada gerçekliğe ve gerçekçiliğe farklı şekilde yaklaşan ve yönetmenlerin öznel düşüncelerinin görüntüleşmesine yol açan bir film düşüncesi egemen olmaya başlamıştır. Modernist yönetmenler farklı taleplere sahip olan filmler çekmişlerdir.¹⁸⁸ Armes'e göre bu filmler;

Sinemada gerçekçilik ve benzerlik iddialarından kopmuşlar ve sinemayı gündelik gerçekliği, olayların gelişim sırası ile mantık hakkındaki yaygın varsayımları sorgulamak için kullanmışlardır. Burada sorgulanması gereken, yönetmenin oluşturduğu alternatif gerçekliğin gücü ve tutarlılığıdır; öte yandan onun yaratıcı bireyselliğine daha fazla ağırlık verilir (yani o, geleneksel, sinema-öncesi anlamda bir sanatçıdan daha fazlasıdır).¹⁸⁹

Armes'in değerlendirmesi oldukça genel bir şema verdiğiinden dolayı gerçekçilik anlayışları arasındaki içiçe geçmişlik üzerinde ayrıntısıyla durmaz. Kaldı ki alternatif bir gerçekçilik anlayışına yönelmek biçimlendirme eğilimi olarak da görülebilir ki; biçimlendirme eğiliminin zorunlu olarak fiziksel gerçeklikten tam bir kopuş anlamına gelmesi gerekmez. Nitekim sinema teorisyeni Sigfried Kracauer bu noktanın altını çizmiştir. Kracauer'e göre herşeyden önce "estetik kavrayış"ın asli malzemesi, bize çağrıştırdığı bütün şeylerle beraber, fiziksel dünyadır. En derin katmanlarına nüfuz etmedikçe, gerçekliği kucaklamayı umut edemeyiz".¹⁹⁰

Kracauer'e göre fotoğraf ve sinema fiziksel gerçekliği ve hayatın maddi fenomenlerini kayıt ve ifşa etme meziyetleri açısından ayrıcalıklı mecralardır. Kracauer için sinema, beşeri

¹⁸⁸ Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik* (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 10-11.

¹⁸⁹ Armes, a.g.e. 13.

¹⁹⁰ Kracauer, a.g.e. 516.

gerçekliğin keşfedilmesi noktasında çok daha yetkin bir mecra olarak öne çıkmaktadır. Çünkü sinema, sadece kameranın önündeki aktüel gerçekliği keşfetmekle sınırlı kalmamış tarih, fantezi, bireylerin ruh halleri gibi alanlara da nüfuz etmeye çalışmıştır. Sinema düş ve fantezi alanına açıldığında ister istemez fiziksel gerçekçilikten ziyade yaratıcı hayagücüne yaslanır. Kracauer için, örneğin Alman dışavurumcu filmler bu noktada çok ileriye giderek fiziksel gerçeklikten tamamen kopuk şekilde inşa edilen setlerle alternatif bir gerçeklik alanı yaratarak insan varoluşuna yoğunlaşmıştır. Diğer taraftan fiziksel gerçekliğe son derece bağlı kalarak natüralist veya belgeci bir tutumla aktüaliteye yoğunlaşan filmler vardır. Bu filmlerde yaratıcılık ve estetik eğilim en asgari düzeyde tutularak fiziksel gerçekliğin mimesisine sadık kalınır. Örneğin belgeseller, eğitim, aktüalite, foto-röportaj filmleri. Kracauer için sinemanın özü ya da film tözü tam da bu iki eğilimin, yani yaratıcı tasarım ile gerçekçilik arasındaki kesişim noktasında ortaya çıkmaktadır:

Fotoğraf kadar, sinemacının biçimlendirme gayretinin bu mecraanın kuşattığı bütün boyutlardaki müdahalesi de filmin özünü oluşturur. Sinemacı fiziksel varoluşun şu veya bu kesitini belgesel tarzında betimleyebilir, halüsinasyonları ve zihinsel imgeleri ekrana aktarabilir vs. Mecraanın aslen görünen dünyamıza gösterdiği ilgiye şu veya bu biçimde faydası dokunduğu sürece, bu yaratıcı girişimlerin hepsi sinematik yaklaşıma uygundur. Fotoğrafta olduğu gibi filmde de herşey gerçekçilik eğilim ile biçimlendirme eğilimi arasında bir “denge tutturmaya” bakar; böyle bir denge için de biçimlendirmenin, alt etmek yerine gerçekçiliğin yolunu izlemesi gerekir.¹⁹¹

Dolayısıyla sinema ve gerçekçilik ilişkisini değerlendirirken katı bir şemaya bağlı kalmak yerine esnek bir estetik perspektife ihtiyaç vardır. Yukarıda değinilen kimi sorunlarına karşın Armes’in üçüncü gerçeklik yoluna ilişkin tespiti 1990’ların yeni Türk Sinemasını kavramak için doğru bir başlangıç noktası olabilir. Zira yeni Türk Sineması dönemlendirmesine esin veren yönetmenler (Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim) gerek Yeşilçam’ı dönüştürmek anlamında gerekse biçem arayışında genç/yeni sinemanın getirdiği gerçekçilik hamlesini sahiplenmekle birlikte tam da Armes’in ifade ettiği gibi kendi oluşturdukları alternatif gerçekliğin tutarlılığına daha çok önem vermeye başlamışlardır. İlk olarak yeni Türk sinemasında belirgin biçimde toplumsal sorunların ifşasından uzaklaşıldığı görülmektedir. Yakın dönem filmlerde bireyin iç dünyasının araştırılması ve dışsal dünyanın içsel dünya’nın psiko-fiziksel karşılıklarına dönüştürülmesi doğrultusunda bir eğilim vardır. Dolayısıyla ifşa nesnesinde bir değişim söz konusudur. Buna koşut olarak gerçekçilik eğiliminin baskın olduğu Birinci Yeni’nin bireyi dünya içinde gösteren eğiliminden, bireyi

¹⁹¹ Kracauer, a.g.e. 121.

iç dünyası içinde gösteren biçimlendirme eğilimine ve alternatif bir gerçekliğe doğru ivmelenen bir süreç yaşanmaktadır. Çünkü Kracauer'ın işaret ettiği üzere fiziksel gerçeklikten kişilerin zihinsel gerçekliklerine yönelen bir kamera bu gerçekliği ancak biçimlendirme eğilimiyle kurmak durumundadır. Zira zihinsel gerçekliğin bileşenlerinin fiziksel gerçeklikte bir karşılığı yoktur. Ancak bu noktada sinematik olandan (fiziksel gerçekliğin kaydı ve ifşası) uzaklaşılması tehlikesi belirir. Çünkü Kracauer'e göre "zihinsel gerçekliği oluşturan olaylar, otonommuş gibi görünmeye başlayınca, fiziksel gerçeklik çekimlerinin karakterini ve dizilişlerini belirler; bir görüntüler akışı tarafından çağrıştırılmak yerine, görüntü örgüsünü kendi akışlarını dışsallaştırmaya zorlarlar."¹⁹² Örneğin Kracauer için kişilerin zihinsel gerçekliğini aydınlatan iç monolog, düş, fantazma, anı gibi temsili araçlara başvurular sinematik olmaktan ziyade edebi bileşenlerdir. Dolayısıyla böyle bileşenlere sıkça başvurmak sinemanın esas meziyetini oluşturan fiziksel gerçekliği ifşa etme yetisinden taviz vermesi anlamına gelebilir. Bu bileşenlerin sinematik olanla dengelenebilmesi için kişilerin zihinsel işlemlerinin fiziksel gerçeklik ve olaylarla olan bağını tesis etmek gerekir. Aksi takdirde zihinsel olan görünen insan ve dünyaya, yani fiziksel gerçekliğin maddi fenomenlerine baskın çıkacaktır.¹⁹³

Kracauer'ın tespitleri bağlamında bakılırsa İkinci Yeni'de film kişilerinin varoluşsal durumlarının sergilenmesi önem kazandığından özellikle başfigürün fantazmalarının, anı, düş ve zihinsel işlemlerinin görselleştirmesiyle iç monoloğa başvuru yaygınlık kazanmış; bu duruma koşut olarak biçimlendirme eğilimi önem kazanmıştır. 1987 gibi erken bir tarihte *Gece Yolculuğu*'yla Ömer Kavur, biçimlendirme niyetleriyle dolu bir filme imza atmıştır. Türk sineması tarihinde biçimlendirme eğiliminin zirve noktasına ise *Gece Yolculuğu*'ndan sadece bir yıl sonra çekilen Reha Erdem'in 1988 yılında yönettiği *A Ay* filmiyle ulaşıldığını söylemek herhalde abartı olmayacaktır. Erdem bu ilk filmiyle görüntünün fenomenolojisiyle ilgili bir soruşturmaya girişerek adeta Kracauer'ın fiziksel gerçeklikteki ısrarına karşı duran bir film gerçekleştirmiştir. Filmin başfigürü Yekta'nın arkadaşı Nuran'ın fotografik

¹⁹² Kracauer, a.g.e. 471.

¹⁹³ Sinemanın herşeyden önce bir görüntü fenomeni olduğunu vurgulayan erken sinema kuramcılarında Bela Balazs'ın tespitiyle, dilin, edebiyatın sözcüklerine indirgenmiş insan bedeni, sinema ile birlikte yeniden görünür hale gelmiş ve bedenin, tinin dünyasından işaretler veren temel ifade aracı olarak yeniden keşfedildiği, görsel bir kültüre geçilmiştir. Balazs görsel imgenin sinemanın özü olduğunu savunduğundan sinemanın içsel dünyayı ifadeye kavuştururken söz, kavram ve düşüncelere değil görselliğe başvurması gerektiğinde ısrar eder: "Sinema özellikle ruhsal gelişimleri ifade ettiği yerlerde, görünür anların boşluksuz sürekliliğini talep eder. Saf görselliğin katıksız malzemesinden bunun çekip çıkartılması gerekir. Zira her türden edebi bir ara bağlantı, boş bir odanın soğukluğu gibi kendisini hemen hissettirir" bkz. Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan* (Çev. Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 39. Kracauer fiziksel gerçekliğin görünürlüğü noktasında pek çok bakımdan Balazs'ı takip etmiştir.

gerçekliğe olan takıntısına karşı verdirdiği söylevle Erdem, görme olgusunun fiziksel bir süreç olduğu kadar ruhsal/zihinsel bir süreç olduğunu da vurgulayarak kamera gerçekliğine duyulan inanca itirazını dillendirmiştir. Söylev şöyledir: “*Söylesene. Her gördüğünü gösterebiliyor musun? Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun? Işığın yetiyor mu? Netliğini ayarlayabiliyor musun? Görmeyi, sadece görmeyi biliyor musun? Hem ne göstereceksin, haberleşmek için mi? Kimlerle? Kendinde habersiz kaldın mı hiç? Gösterilemeyen şeyler görüyorum hep. Gör, sadece gör. Ne olursun o fotoğraflara görmek için bak.*” Dolayısıyla gerek zihinsel/tinsel gerçekliği konu edinmesi, gerekse edebi ve tiyatral unsurları oldukça stilize edilmiş bir kamera kullanımıyla alternatif bir gerçeklik düzlemine taşınması nedeniyle Reha Erdem’in bu ilk filmi tekil bir örnek olmakla birlikte, Türk sinemasındaki biçimlendirme eğiliminin vardığı radikal noktayı göstermesi açısından dikkat çekmektedir. Erdem, sonraki filmlerinde böyle bir deneysel bir filme imza atmamışsa da özellikle ses ögesini, gerçekliğin gösterilenden ibaret olmadığı fikrini geliştirmek için kullanmıştır. Zaten Erdem, pekçok filminde gerçekliğe ilişkin konvansiyonları bozuma uğratan içeriklere sahip filmler çekmiş, biçimsel arayışlarını sürdürmeyi de bırakmamıştır.

Yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinde, film kişilerinin psişik yapılarının ve hayata ilişkin duygu, düşünce ve tavırlarının daha derinden yansıtılması eğilimi öne çıkmaktadır. Yeşilçam öykü sinemasının, kontürleri net çizilmiş iyi ve kötü kişilerini görmeye alışmış seyirci için yeni Türk sinemasının karakterleri belirsiz ontolojik statüleriyle tekinsiz bir seyir deneyimi sunar.¹⁹⁴ İkinci olarak genç/yeni sinema döneminde kişiler,

¹⁹⁴ Türk Sineması’ndaki tip kavramını soruşturan Yağız’a göre Türk sineması tip ağırlıklı bir sinemadır: “Türk sinemasında tip toplumun gelenek ve göreneklerini, yaşam tarzını temsil eden kişilerdir. Kökeni geleneksel sanatlara uzanmaktadır. Ayrıntılara girmeden ana hatlarıyla genel toplumsal özellikler verilir. Bu özellikler abartılarak ve karikatürize edilerek seyirciye sunulur. Tipte derinlik, içsel psikolojik yapı bulunmaz. Olaylara ve ilişkiler söz konusudur. Kalıplaşmaya ve klişeleşmeye gidilmiştir” bkz. Yağız, N. (2009). **Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler**. (Birinci Baskı), İstanbul: İşaret Yayınları, 29. Başka bir zaviyeden bakıldığında Yağız’ın tip kavrayışının sorunlu olduğu görülür. Örneğin “toplumcu gerçekçilik”te sanatsal tip’ten şu anlaşılır: “Sanatsal yaratımda bu kavram, sanatsal genellendirmenin çeşitli uğraklarının birliği içinde, kişilerde, tarihsel, toplumsal, siyasal, etik ve zihinsel olarak, doğrudan doğruya, belirli sınıf, kesim, topluluk, tarihsel doğrultu ve akım için temsil edici olanı arar... Sanatsal Tip’in temelinde toplumsal tip yatar. Bilimden farklı biçimde, sanatsal olarak canlandırmada toplumsal Tip, bireysel, benzersiz, özel bir kişilik alır” bkz. Çalışlar, A. (Editör). **Kültür Sözlüğü** (1983). (Birinci Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 410. Ulus Baker ise bilimsel/sosyolojik anlamıyla “toplumsal tip”i şöyle tanımlanmıştır: “Bir toplumsal tip; herşeyden önce toplum tarafından oluşturulmuş ve toplumsal çevrenin bir parçası olarak çizilmiş; herkes tarafından kolayca tanınabilir/kolaylıkla duyumsanabilir bir tür “işte-bu” luğa (karaktere, hususiyetlere) sahip bir duygusal ilişkiler kümesidir” bkz. Baker, U. (2010). **Kanaatlerden İmajlara** (Çev.Harun Abuşoğlu). İstanbul: Birikim Yayınları. (Eserin orijinali 2010’da yayımlandı), 86-107. Dolayısıyla sanatta, tiplendirme, sosyolojik anlamıyla toplumsal tip ve tipik durumların (gnoseolojik bileşen), sanatçının dünya değerlendirmesiyle içiçe geçmiş olan bir imgeleme yetisiyle sanatsal hakikatin genellendirilmiş sanatsal imgeler halinde biçimlendirilmesinin düzenleyici ilke ve deneyimlerini göstermektedir bkz. Çalışlar, a.g.e. 416. Bu noktada yeri gelmişken söylemek gerekir ki Türk sineması araştırmalarında tiplendirme genel olarak “toplumcu gerçekçilik”in eksik bir kavrayışına dayanarak araştırılmıştır. Tiplendirme araştırması sanatsal tiplendirmenin özgüllüğü göz ardı edilerek tamamen

kendilerini kuşatan daha geniş toplumsal bağlamlar (töreler, sınıfsallık, kır-kent çelişkileri vb.) konumlandırılarak özellikle toplumsal sorunlara dikkat çekmek için tipleştirilirken, yeni Türk sinemasında kişiler, birkaç kişiyi geçmeyen dar bir çevredeki gündelik rutinleri içinde tipleştirilir. Bu kişilerin nihilist bir melankoli içinde bulundukları ise aşıkardır. Örneğin, *Bir Zamanlar Anadolu'nun* doktoru şöyle geçirmektedir içinden, karanlıkta uzanan ıssız bozkıra bakarak: “yağmur yağıyor. Yağsın. Yüzyıllardır yağıyor, ne farkeder? Fakat bundan sadece yüzyıl sonra bile Arap, ne sen, ne ben, ne savcı, ne komiser. Yani şairin dediği gibi “gene yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak. Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak.”

O halde İkinci Yeni’de karakterlerin zihinsel işlemlerinin ifşası ve yönetmenlerin düşünsel referanslarını oluşturan kimi felsefi temaların bu tipleştirme yordamıyla dışsallaştırılması söz konusudur. Düşünsel referanslar, kavramsal düşünceyi devet ettiğinden, bu yapıtlara yorumlayıcı bir etkinlikle katılacak aktif bir izleyici talep edilmektedir. Bu filmlerde gerçek ve kurgusal ile nesnel anlatım ve öznel bakış açısı iç içe geçmiştir. Bu filmlerin anlatısında genel olarak modern filmlere özgü olan ve anlatılan öyküyü belirgin bir sona götürmeyen açık uçlu anlatı modelinin tercih edildiği gözlemlenmektedir. Anlatıdaki bu dönüşümün, yeni Türk sinemasını önceki dönemlerden farklılaştıran en önemli unsurlardan biri olduğu söylenebilir.

Bunun yanı sıra, yeni Türk sineması döneminde ürün veren kimi yönetmenler estetik tercihlerine ilişkin açıklamalar yaparak filmlerinden beklenen toplumsal ve toplumcu gerçekçilik ya da mimetik gerçekçilik talebine itiraz etmişlerdir. Yönetmenler adeta ilan edilmemiş bir manifesto doğrultusunda görüşlerini dillendirerek mimesise dayanan bir gerçekçilikten ziyade bireysel yaratıcılığa ve biçimlendirme eğilimine dayanan sinemasal bir gerçeklik inşasının daha muteber olduğundan söz etmişlerdir. Örneğin Zeki Demirkubuz, sanatta determinizme ve kesinlik arayışına/rasyonalizme itirazını dile getirerek gerçekçiliği şöyle değerlendirmiştir:

Gerçeklik şu da değildir. Her şeyin mantığını kurmak, her şeyin nedenini, sonucunu, sebebini göstermek, olayları akli hale getirmek değildir. Mesela, gerçeklik duygusunu en üst düzeyde kuran sinemacılar bir tanesinin Tarkovski olduğunu düşünüyorum. Ama Tarkovski’nin filmlerine baktığımız zaman resimler, anlatılan olaylar ve her şey

sosyolojist bir gözle yapınca kimi çalışmalara sosyolojizm egemen olmuştur. Bütün bu çerçeve içinden bakıldığında estetik bir yeti olan “tipikleştirme”nin Türk sinemasındaki durumunu değerlendirecek yeni çalışmalara ihtiyaç vardır.

inanılmaz soyut gibi görünür, bu kadar da olur mu diyeceğimiz türden durumlar yaşanır, gerçeküstü mekanlarda geçer ama derin bir iç gerçekliği yaratmayı becerir. Ve kimse böyle olur mu ya demez. Yani gerçekçilik dediğimiz şey hayata benzeme ve yaptığımız filmi hayata benzetme sorunu değildir. O zaman natürmort gibi bir şey olur... Bu da bir beceri değildir, önemli olan gerçeğe benzemek değil gerçeği hissettirebilmektir, hayat hakkında bir duygu yaratabilmektir.¹⁹⁵

Nuri Bilge Ceylan ise sinemadaki akımlar üzerine kendisine yöneltilen bir soruyu yanıtlarken gerçekçilik konusunda verili bir şemadan hareket etmediğini şöyle ifade etmiştir:

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni ve Yeni Dalga'yı pek sevdiğimi söyleyemem, içlerinde sevdiğim filmler olsa da bir akım olarak beni etkilemiş değiller. Zamanında olumlu etkileri olmuş olabilir. O başka... İtalyan Yeni Gerçekçiliği çok şematik geliyor bana. *Milano Mucizesi* mesela. Bisiklet Hırsızları'nı yapmış biri bunu nasıl yapabilir diyorsun. "gerçekçilik" meselesi benim için "sosyal gerçekçilik"ten farklı anlamlar taşıyor... Ayrıca aynılaştırma yeteneğim zayıf, bana farklı geliyor aynı akımdan insanlar. Jean Luc Godard ile François Truffaut'yu aynı kefeye koymak istemiyorum....¹⁹⁶

Başka bir söyleşide Ceylan, filmsel gerçekçiliğin fiziksel gerçekliğin mimesisine dayanması gerekmediğini, bu nedenle gerçek mekan ve az ışık kullanıma artık daha az önem verdiğini söyleyerek ifade etmiştir:

Filmin sahiciliği meselesi hiç oralarda yatmıyormuş meğer. Sonuçta sinema bir yığın yapay birleşeni biraraya getirerek sahici bir durum yaratabilme mevzusu imiş meğer. Bir sürü aktörün zaten "-mış gibi-" yaptığı bir ortamda diğer bileşenler gerçek olsa ne olur? Gerçekliği, samimiyeti ortaya çıkan eserde aramak lazım.¹⁹⁷

Reha Erdem de tıpkı Demirkubuz ve Ceylan gibi gerçekçiliğin yapıtın dışında bir yerde değil yapıtın sınırları içinde kalarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir:

Sinema denince, çok geniş bir alandan bahsediyoruz. Baştan şunu belirteyim, benim burada sinema diye adlandıracağım şey tamamen bir sanat formatı olarak anlaşılmalı. "Sanat sineması" falan gibi uyduruk bir tanımlama değil bu, basitçe "bir düşünme, bir hayal kurma, bir anlam oluşturma biçimi olarak" sinema diyelim buna. Bugünkü anlamıyla "gerçekçi sinemanın" peşinde değil, tam tersine karşıyım. Sinemada karıştırılmaması gereken iki gerçekçilik var. Bu sinemanın hemen ortaya çıkışıyla başlamış bir ayırım. Lumiere Kardeşler'in ilk yaptıkları, gidip hayatın içinden görüntüler çekmek oldu. Bir tür belgesel gerçekçiliği, ki sonradan bu gerçeğin yeniden üretimi estetiğini doğurdu. Georges Méliès ise hemen bir "gerçek olmayan gerçeğin"

¹⁹⁵ Öztürk, R.S. (2006). "Söyleşi 1: "Beni korkutan, bana acı veren belirsizliktir". Öztürk R. S. (Editör). **Kader: Zeki Demirkubuz**. Ankara. Dost Yayınları, s. 79-121.

¹⁹⁶ Alam, M. (2012). "İnsan denilen Muamma". Mehmet Eryılmaz (Editör). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan*. Birinci Baskı. İstanbul. Norgunk Yayıncılık, s. 181-217.

¹⁹⁷ Mehmet Eryılmaz (Editör). (2012). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul. Norgunk Yayıncılık, s.233-237.

(irrealité) peşine düştü. Sinematografik harikalar yarattı. İnsanın sinema haricinde hiçbir şeyle üretemeyeceği bir gerçeklik üretti. Bu iki yolun ilki, kabaca bugünkü “gerçekçi sinema” denilen sanki görünmez bir kamera tarafından habersizce çekilmiş gerçek hayat parçalarını -ki televizyon bunu alenen yapıyor seyirlik kodlarla tüketiciye sunan bir endüstri haline geldi. İkincisi ise, sinemayı sanatların belki de en akışkan, en heyecan verici, en zengini oldurtmanın hala bütün imkânlarını cömertçe sunmaya devam ediyor. Benim sevdiğim ve içinde yürümeye çalıştığım her şeyden önce bir “özgürlük” sineması. Yapısı özgür, seyirciyle ilişkisi özgürlük üzerine kurulmuş bir “hakikat” sineması. Dayatmacı, kısıtlayıcı, buyurgan ve kuralcı değil. Özgürlüğün olmadığı yerde hakikat nedir ki? ¹⁹⁸

İkibinli yıllardan itibaren uzun metraja geçen ve biçimlendirme eğiliminin baskın olduğu filmlere imza atan Tayfun Pirselimoglu’da tıpkı Reha Erdem gibi sinemanın kendisinin bir hakikat inşası olduğunu söylemiştir:

O bir hakikat inşası. Yani biz sinemayla, yazarın edebiyatta bize tasavvur ettiğini kendi algımızla üretiyoruz ve bu sefer karşımıza imajlar çıkıyor. O imaj kendi hakikatini oluşturuyor. Fakat burada ki hakikatten kastım şu, o filme ait hakikat. Genel bir doğru, genel bir hakikat değil bu. Sadece o filmin bize işaret ettiği bir hakikat. Fakat burada bir şey daha var, bunu çok seviyorum. Eco’nun bir lafı var, niyet. Diyor ki, yazarın bir niyeti vardır, okuyucunun bir niyeti vardır fakat o eserin de bir niyeti vardır. Bu çok önemli, yani dolayısıyla yazar okuyucusuna kendi niyetini sunar, okuyucu onu kendi niyetiyle algılar ama sonuçta o romansa o romanın da kendi kendine bir entite haline dönüşmesiyle başka bir niyet çıkar. Sinema bunu çok daha dehşetli bir şekilde yapıyor. Bu biraz sizin elinizden çıkıyor. Demek istediğim şu, sinema hem seyircinin hem yönetmenin yarattığı dünyanın dışında kendisinin oluşturduğu bir entite olarak kendi mecrasında gidiyor. Ben yönetmen olarak bunu ne kadar kontrol edebiliyorum, benim kendi niyetimle yarattığım bir dünya var o dünya seyirciye nasıl ulaşıyor ve o seyirciyle o ilişki nasıl kuruluyor. Bu ilişkiyi ben şöyle kurmaya çalışıyorum, bu benim yarattığım hakikatin seyircideki karşılığında bir takım soru işaretleri oluşmasına çaba gösteriyorum. Yani, seyirciyle film arasında bir mesafe olmasını ve o mesafenin seyircinin biraz zahmete girerek karşılıklı olarak o mesafenin kapatılmasını talep ediyorum. Bu da şu anlama geliyor, seyirci çaba göstermek zorunda. Film sorular soruyor seyirci bununla ilgili algısıyla bir şeyler üretiyor ve karşılıklı olarak bir ilişki doğuyor. Benim yapmam istediğim sinema bu. ¹⁹⁹

Dikkat edilirse sinema dilleri açısından birbirlerinden epeyce farklı olan bu dört yönetmen de sinemada gerçekçilik konusunda, Armes’in işaret ettiği üçüncü gerçekçiliğe yakın bir yerde konumlanarak benzer görüşler ortaya koymuşlardır. Yönetmenler sinema yapıtını mimesisten ziyade bir *poesis* etkinliği olarak değerlendirmektedir. ²⁰⁰ Böyle bir bakış açısı,

¹⁹⁸ Sarı, Ç. (2016). “Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir Ki?”. *Moment, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2), 508-511.

¹⁹⁹ Öztürk S. ve Bütev S. (2017). “Tayfun Pirselimoglu İle Söyleşi”. *Sinefilozofi*, 2(3), 220-230.

²⁰⁰ Sanat kuramı içinde sanatı mimesis/taklit olarak ve bununla karşıtlık içinde poesis/yaratıcı etkinlik kavrayan ilk düşünür Platon’dur. Platon, sanatın poesis’e, yani yaratmaya dayanan bir etkinlik olduğunu Şölen diyalogunda şöyle ifade etmiştir: “Poesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, var olmayan bir

modern sanat anlayışına koşut olarak sanat yapıtının bireysel yaratıcılığa dayanan ifade edici bir form olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Diğer taraftan bu bakış açısı, sanat yapıtından beklenen nesnel gerçekçilik talebinin ne ölçüde karşılanabilir olduğunun da bir eleştirisi ya da düşünümünü de içermektedir. Christian Metz tam da bu öznel perspektifi gerekçe göstererek sinema tarihi bakımından “yeni sinemalar”ın “temel bir gerçekçilik sineması” olarak kavranmasına itirazını dile getirmiştir. Metz’e göre böyle bir iddia “genç/yeni sinema” akımlarından ziyade “sinema-hakikat” filmleri çerçevesinde öne sürülebilir ki, yazara göre bu film türüne ait muazzam ideolojik enflasyon göz önünde bulundurulduğunda, bu belirleme de askıda kalmaktadır. Bu bakımdan Metz “genç/yeni sinema”nın gerçekçi ya da gerçeğe benzer bir paradigma çerçevesinde değil ama bir tür hakikat duygusu yaşatan sinema-hakikat filmleri çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmüştür:

Bir çağdaş sinema tanımı yapılmasını sağlayacak şey herhangi bir nesnellik ilkesi ya da kusursuz bir gerçekçilik değildir. Bir genç sinema tanımının yapılmasını ve onun daha olgun bir görüme kavuşmasını, buna karşın eski sinemanın kimi zaman çok genç bir görünüme sahip olmasını sağlayacak şey kimi hakikatler ya da doğrulara ulaşacak özellikler taşımasıdır.²⁰¹

Metz’in görüşleri ışığında yukarıda yer verilen yönetmenlerin açıklamaları değerlendirildiğinde yeni Türk sinemasının en azından düşünce yoğun kanadının tam da Armes’in üçüncü gerçekçilik yolu olarak işaret ettiği alternatif bir gerçeklik yaratma rotasında filmler yaptığı söylenebilir. Dolayısıyla Birinci Yeni’nin sosyal gerçekliği ya da toplumsal varlık alanını referans alan temel çizgisinden farklı olarak İkinci Yeni’nin gerçekçiliği film tarafından oluşturulmuş olan bir gerçekliği ve bu gerçeklikle yaratılan hakikat duygusunu temel almaktadır.

şeyi var etmenin her türlüüne poiesis (yaratma) deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis’tir, her yaratan da poietes’tir” bkz. Platon (2000) *Şölen* (Çev. A. Erhat ve S. Eyuboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 55.

²⁰¹ Metz, a.g.e. 176



2. BÖLÜM

GENÇ/YENİ SİNEMADA GERÇEKÇİLİĞİN BOYUTLARI

2.1. Giriş

Özön, 1970-1987 arasındaki dönemi genç/yeni sinema dönemi olarak belirlerken *Umut*'un 1960'larda başlayan toplumsal gerçekçi arayışları yeni bir yetkinlik noktasına taşıdığını ileri sürmüştür. Scognamillo ise yeni sinemaya giden yolda ayrıcalıklı bir rolü olan ve Yeşilçam içinde olmakla birlikte Yeşilçam'a ayrıksı bir sinema yapan Yılmaz Güney ve takipçilerinin (Şerif Gören, Zeki Ökten, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ali Özgentürk) gerçekçilikte yeni bir yetkinleşmeyi gerçekleştirdiklerini vurgulamıştır.²⁰²

Yeni sinemanın çerçevesini çizmek adına yapılmış güncel çalışmalar arasından en kapsamlı soruşturmaya imza atmış olan Zahit Atam ise başlangıcını 1994 olarak belirttiği Yeni Türkiye Sineması döneminde Türk sinemasının geçmişin hiçbir döneminde olmadığı denli “gerçekçilik” ile barıştığını söylemiştir.²⁰³ O halde Türk sineması araştırmalarında Yeşilçam sinemasının gerçeklikle bağının zayıf olduğuna dair bir uzlaşım vardır. Dolayısıyla “yeni sinema”nın dönemlendirilmesinde kullanılan Yeşilçam’a karşı veya alternatif bir sinema argümanının aslında “gerçekçilik” sorunu ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu açıdan Türk sineması eleştirisinde somutlaşan “gerçekçilik” anlayışını genel çizgileri itibariyle Nijat Özön’ün ifadelerinden saptamak mümkündür:

Gerçekçilik yolları ne denli çeşitli olursa olsun, gerçekçilik anlayışları ne denli ayrı olursa olsun, sinemadaki bütün gerçekçilik okullarının, akımlarının temel ortak yönleri, ortak amaçları vardır: Dışımızdaki dünyayı, insanı bütün çapraşıklığı, karmaşıklığı içinde tanıtmak; dışımızdaki dünyanın aksayan, yolunda gitmeyen yönlerine parmak basmak; daha iyi bir dünya özlemini vermek; böyle bir dünyanın kuruluşuna katkıda bulunmak. Bundan dolayı, sinemada gerçekçilik, en güç, en çetin yoldur; gerçekçilik yolunu seçen sinemacıdan da bazı nitelikler ister: Dış dünyanın bütün çapraşıklığını, karmaşıklığını kavrayabilecek yorumlayabilecek bilgi, anlayış, sezgi: bunu en iyi biçimde aktarabilecek sanat gücü: en çığ, en tehlikeli gerçekler karşısında sarsılmayacak, bu gerçekleri kaytarmayacak, kolayına kaçmayacak kadar açık yüreklilik, dürüstlük, cesaret.²⁰⁴

²⁰² Özön, a.g.e. 386; Scognamillo, a.g.e. 329.

²⁰³ Atam, a.g.e. 84.

²⁰⁴ Özön, 1995/a, 64-79.

Böylesine kapsamlı birgerçekçilik anlayışı, Karl Marx, Fredrich Engels ve son olarak György Lukacs'ın estetik anlayışıyla örtüşmektedir. Özön 1970 yılında kaleme aldığı bir yazısında Türk sinemasının gerçekçilik yolunda gözle görülür bir aşama kaydedemediğini söylemiştir. Özön, özellikle endüstrinin baskısı ve izleyicinin denetleme/sansür nedeniyle salt eğlence, oyalanma ve avunmadan yana bir sinema tarafından koşullandırıldığı bir ortamda gerçekçilik çabalarının da yüzeyde kalmış olduğunu belirtmektedir. Özön'e göre Türk sineması sürekli tekrar eden bir kalıplar sineması olmanın ötesine geçememiştir. Üstelik gerçekçilik denemelerinde başarısızlığa uğrayan yönetmenler giderek "gerçekçilik" akımının bir batı özentisi olduğu yönündeki açıklamalarıyla kusuru gerçekçiliğin kendisinde aramışlardır.²⁰⁵

Dolayısıyla Özön'ün yazılarında en tipik yansımasını bulan Türk sineması tarih yazımı ve eleştiri anlayışında "yeni sinema"nın ortaya çıkışı sinema eserlerindeki gerçekçilik düzeyiyle ilişkilendirilmiştir. Bu bakımdan filmlerin estetik değerini belirleyen bir ölçüt olarak Türk sinemasını dönemleştirmede başvurulmuş yegâne estetik anlayış "toplumcu gerçekçilik"dir. Öyleyse Türkiye'deki "yeni sinema" dönemi Metz'in "yeni sinema"

²⁰⁵ Özön, 1995/a, 83-89. Özön, burada 1970'li yılların sinema tartışmalarında etkin bir rol oynayan yönetmen Halit Refiğ'i hedef almaktadır. Özön'e göre, 1960'ların ilk yarısında, filmlerinde Yeşilçam kalıpları dışına çıkmadan sosyal sorunlara gerçekçi bir biçimde eğilmeye çalışan Halit Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Duygu Savaş, 1965 yılına gelindiğinde bu çabalarını tüketmişler, siyasal dalgalanmalar sonucu iyiden iyiye gerginleşen siyasal konjonktürün etkisi ve 1965'deki seçim sonuçlarının beklentilerinin dışında sonuçlanmasıyla birlikte piyasa dışına itilmek korkusu içinde Yeşilçam'ın film üretme koşullarına boyun eğmişlerdi. Özellikle Halit Refiğ üzerinden tartışmayı sürdüren Özön, yönetmenlerin üzerlerindeki profesyonel baskıdan sıyrılmak için reaksiyoner bir tutum takındıklarını belirtmiştir. Yeşilçam'a boyun eğen yönetmenler kişisel başarısızlıklarına mazeret üretmek için suçu gerçekçi sinema akımlarının benimsenmesinde, sinema ve eleştirmenlerin yanlış yönlendirmelerinde aramışlar, kendi konumlarını meşrulaştırmak için tutarlılığı olmayan kuramsal savunulara başvurmuşlardır. Bu bağlamda Refiğ'in, aydınların "meşru beğeni"sini yansıtan "toplumsal gerçekçilik" akımı konusunda söyledikleri ilginçtir: "Sinemamızdaki "toplumsal gerçekçilik" akımı da bir çeşit batılılaşma ve aydınlar hareketi olmuştur. En tipik temsilcileri Metin Erksan ile benim sinemaya yazarlıktan gelmiş olmamız, gene bu akımın önemli kişilerinden olan Vedat Türkali'nin eski bir öğretmen olması bunu doğrulamaktadır. "Toplumsal gerçekçilik" akımında 1956-60 yıllarındaki eleştirme çabalarının da büyük etkisi olmuştur. Nitekim eleştirme yıllarının ilgi mihverini teşkil eden İtalyan neorealizmi ve Amerikan gerçekçi sinemasının bu akımın filmlerindeki etkilerini görmemek mümkün değildir. Gene tipik bir Batı sineması terimi olan "kişisel anlatım" çabalarına sinema tarihimizden ilk defa bu devrede rastlanmaktadır....Fakat sinemamızdaki batılı benzeri bu çabalar aslında hiç de Batı'ya benzemeyen bir taban üzerinde cereyan etmekteydi....Türk sinemasında batılı anlamda ilk sol hareket olan Batı etkisindeki "toplumsal gerçekçilik" akımı, sağcı basının yaygaralarına karşı solcu basının savunması ile üst tabakada kopan gürültüler sayesinde gelişebilmiştir; gerçekte 27 Mayıs hareketi gibi halka hiçbir zaman inememiştir. "Otobüs Yolcuları", "Acı Hayat" ve "Gurbet Kuşları"nın dışında halk açısından popüler toplumsal gerçekçilik filmi yok gibidir" bkz. Refiğ, a.g.e. 41-42. Dolayısıyla Refiğ'e göre "toplumsal gerçekçi" filmler popüler bir beğeniye yansıtılmaktan ziyade, aydınların beğenisini yansıtmaktaydı. Tam da bu nedenle halk katında karşılık bulmayan bu beğeniye karşılık, Refiğ, "popüler" beğeni yanında saf tutmuştur. Böylelikle Özön'e göre "Yeşilçam'ın kendi koşullandırıldığı izleyicinin benimsendiği sinemanın da en iyi sinema olduğunu ileri süren "halk sineması"ya da "ulusal sinema" kuramı ortaya atılmıştır. Bkz. Özön, a.g.e. 371.

hareketleri bağlamında sorduğu gibi “gerçeğe daha doğrudan bir yaklaşım, bir tür temel gerçekçilik ya da “nesnellik” biçimi açısından mı dönemlendirilmelidir?”²⁰⁶

Türk sineması araştırmalarından en azından yeni Türk sinemasına gelen sürece dek Metz’in yukarıda işaret ettiği teorik yolun izlendiği gözlemlenmiştir. Bu bakımdan Nijat Özön’ün hâkim paradigma açısından “yeni sinema” dönemini *Umut*’la başlatması tutarlıdır. Nitekim Nijat Özön, *Umut*’un gerçekçiliğini şu şekilde değerlendirmiştir:

İnsan onuruna alabildiğine aykırı kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleştiremeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğüstü güçlere yönelmelerini ve bir kırsaldöngüye kapılmalarını anlatan Umut, bütün bunları denetlemenin elverdiği –hatta elvermediği- ölçüde ödünsüz olarak ele alan, dolayısıyla sinemamızın o güne dek gerçekçilik yolunda ulaşabildiği son noktayı belirleyen bir yaptı.²⁰⁷

Gerçekten de *Umut*’la birlikte Yeşilçam döneminde görülmeyen bir gerçekçilik anlayışına ulaşılmıştır. Bununla birlikte *Umut*, gerek dönemin sinema üzerine fikir üreten aydınları tarafından gerekse sinema eleştirmenlerince Yeşilçam’a karşı bir sinema örneği olarak değerlendirilmiştir. O halde Birinci Yeni’nin gerçekçiliğini anlamak bakımından *Umut*’la işe başlamak isabetli olacaktır.

Bu bölümde ilk olarak Birinci Yeni’de hâkim olan toplumcu gerçekçilik anlayışını incelemek amacıyla bir sinema teorisini olmasa bile sanat ve sinema eleştirisini derinden etkilemiş olan estetikçi ve edebiyat eleştirmeni György Lukacs’ın gerçekçiliğe ilişkin olarak yaptığı tespitlerin üzerinde durulmaktadır. Şüphesiz ki gerçekçi kuramın tek temsilcisi Lukacs değildir. Burada Lukacs’a yer verilmesinin en önemli nedeni Nijat Özön kaynaklı genç/yeni sinema dönemlendirmesi yapılırken hareket edilen gerçekçilik anlayışının büyük ölçüde Lukacs’ın anlayışını takip etmesidir.

Ian Aitken’e göre Lukacs’ın eleştirel gerçekçilik teorisi “Avrupa’daki bazı sol kanat ve komünist sinemacılar arasında daha etkili olmuştur ve 1960’larla 1970’ler boyunca Batı Avrupa’daki sinemacıların çoğunluğu tarafından görmezden gelinse de 1970’lerin sonlarında ve 1980’lerin başlarında giderek daha etkili olmaya başlamıştır”.²⁰⁸ Türkiye’de

²⁰⁶ Metz, 2012/a, 174.

²⁰⁷ Özön, 1985, 386.

²⁰⁸ Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 356.

ise durum biraz daha farklıdır. Lukacs'ın teorisi 1970'lerde sinema üzerine kalem oynatan sol kanat eleştirmenlerce (Sinematek çerçevesi ve Yedinci Sanat Dergisi) eleştirel gerçekçiliğinden ziyade toplumcu gerçekçilik bakımından etkili olmuştur. 1980'lere gelindiğinde ise 1980 Askeri darbesinin etkisiyle gerek sinema ortamı gerekse entelektüel ortam bir savrulma yaşamış ve sinema eleştirisinde “toplumcu gerçekçilik” anlayışının etkisi sönümlenmiştir. Dolayısıyla bu bölümde Lukacs'ın görüşleri doğrultusunda Yılmaz Güney sinemasını odağa alarak genç/yeni sinemada ortaya çıkan gerçekçiliğin boyutları derinlemesine ele alınacaktır.

2.2. György Lukacs'ın Gerçekçi Estetiği

Lukacs, Marx ve Engels'ten yola çıkmış olsa da daha farklı bir gerçekçilik anlayışına ulaşmıştır.²⁰⁹ Örneğin Marx ve Engels'in yazardan toplumsal çatışmanın tarihsel bir çözümünü beklemediği yerde, Lukacs “toplumsal gerçekçilik”in ayırt edici vasfı olarak bu özelliği öne çıkarmış ve buna “somutluk” özelliği adını vermiştir. Bu doğrultuda Lukacs gerçekçiliğe ilişkin görüşlerini yazın eserlerinin eleştirisi için önerdiği perspektifler olan, “toplumcu gerçekçilik” ile “eleştirel gerçekçilik” anlayışları etrafında teorileştirmiştir.

Lukacs, sanat yapıtının öznellik ve nesnelliğin içiçe geçtiği bir görünüm sunduğunu kabul etmiş olsa da sanat yapıtında kurulan gerçeklikle toplumsal gerçekliğin birbirleri karşısındaki konumlarını derinlemesine sorgulamıştır. Gerçeğin sorgulanması ve yüzeysel gerçekliğin ardında yer alan daha derin bir gerçeklik fikri özellikle Hegel'in felsefesindeki öz ve görünüş arasındaki ayırmadan kaynaklanır. Lukacs için fenomenler (görünümler) asla gerçekliğin kendisi değildir. Gerçeklik öz ile görünüşün birliğidir. Dolayısıyla en başta

²⁰⁹ Eugene Lunn'a göre Karl Marx ve Fredrich Engels'in gerçekçilik anlayışının özellikleri şunlardır: “1. *Tipiklik*: Temsil edici ve tipik olan durum ve karakterlerin, özgül ve tarihsel olmanın yanı sıra, somut ve toplumsal olarak koşullanmış bir ortamda yansıtılması gerekir; 2. *Bireysellik*: Dünya, sonsuz derecede renkli ve zengin olduğu ve ne tarihsel durumlar ne de tekil bireyler aynı kalıptan çıkmadığı için, çeşitli toplumsal sınıfları temsil eden karakterlerin, ayrı, eşsiz ve tekil niteliklerle oluşturulması gerekir.... 3. *Organik entrika yapısı*: Eserin “siyasal” eğilimi, Engels'in sözleriyle “durumdan ve eylemin kendisinden, bu eyleme doğrudan dikkat çekilmeksizin kaynaklanmalıdır; yazar anlattığı toplumsal çatışmanın gelecekteki tarihsel çözümünü okura sunmak zorunda değildir.” 4. *İnsanları tarihin nesneleri olmanın yanı sıra özneleri olarak da sunmak*: Bu kriter üzerinde Engels'ten çok Marx durduysa da, İngiliz romancı Margaret Harkness'e mektubunda şu sözleri yazan Engels oldu: (*Harkness'in City Girl* romanında) “işçi sınıfı kendine faydası olmayan pasif bir kitle olarak resmediliyor....işçi sınıfının kendisini kuşatan baskı aracına karşı isyancı tepkiler tarihe malolur ve dolayısıyla gerçekçilik alanında bir yere sahip olmalıdır.” Engels özel olarak bu meseleyi yorumlarken, Balzac'ın verili durumlarda fiilen tarihi yapan insanları “gerçekçi” biçimde betimlemesi ile natüralistlerin (örneğin, Zola) olayları determinist tarzda anlatması arasında bir ayırım yapılmasını öneriyordu. Bu noktada, Lukacs, gerçekçilikle ilgili öteki sorunlarda olduğu gibi Marx ve Engels'in konuya ilişkin birkaç metninin kapsamlı biçimde zenginleştirilecek ve işleyecektir” bkz. Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm*. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Alan Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 38.

söylenmelidir ki, Lukacs için sanat sadece görünüşleri değil, bu görünüşlerin temelini oluşturan içyapıyı, yani özü yansıtmalıdır.²¹⁰ Lukacs için diğer insan faaliyetleri gibi sanat da insanın dünyada edindiği yerin tarihsel bilincinin bir parçasıdır ve insanbiçimciliğin damgasını taşır:

Daha önce başka bir bağlam içerisinde insanın özbilincinin (Selbstbewusstsein), sanatın gerçek ve taşıyıcı öznesi olduğunu belirtmiş, aynı zamanda da bu tür bir özbilincin varlığının, ancak insan için görece saydamlaşmış bir dünya temel alındığı takdirde söz konusu olabileceğine ve bu özbilincin iç ve dış dünyanın, insanın, insanoğlunun süregelen gelişmesinin egemenliğine girmesini sağlayan olgulara dayanması gerektiğine dikkati çekmiştik. İnsanın bu özbilinci, aynı zamanda estetiğin en derin hümanizmasını içerir.²¹¹

Sanat yapıtının “dünyanın aynası” olması ancak ve ancak sanatçının kendi tikelliğinden sıyrılıp, kendi kişiliğinde ve ortaya koyduğu yapıtta türsel olanı ne ölçüde bulup belirginleştirdiğine, dolayısıyla sanatçının entelektüel ufkuna bağlıdır. Türsel olan insanın tarihsel süreç içindeki toplumsal bağıntıları içerisinde belirlenmektedir. Lukacs’ın ifadesiyle “bu türsellik, başlangıçtan bu yana değişmeksizin kalan bir olgu olmayıp toplumsal-tarihsel gelişmelerin bir sonucudur, bundan ötürü de sürekli değişen, gelişen bir öz-yapı taşır”.²¹² Sanatçının bu öz-yapıya nüfuz edebilmesi için belirli bir yeti gerekir. Sanatçının dünyayı kavraması ve gerçekliğin sanatsal bir ifadeye kavuşturulması için gerekli olan bu yetiye ustalık ya da uzmanlık denir.²¹³

²¹⁰ Lukacs’ın Hegel yorumu Marksist bir çizgi izlemektedir. Şöyle ki Hegel’e göre Varlık, mutlak ya da tin olarak, kendini düşünen düşünce olarak tanımlanmaktadır. Varlık kendini somutta idea olarak insan tını yoluyla edimselleştirir. Mutlak varlık kendini düşünen-düşünce olarak üç düzeyde, sanat, din ve felsefe olarak insan bilincinde edimselleşir. Bu düzeyler aynı zamanda Mutlak Tin/Geist’in yaşamındaki değişik evrelerdir. Bkz. Hilav, S. (2010). *Felsefe El Kitabı*. (Üçüncü Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 139-149. Hegel için “Sanatın görevi İdeayı dolaysız sezgiye duysal biçim içinde sunmaktır, düşünce ya da arı tinsellik biçiminde değil” Copleston, F. (1985). *Hegel*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları. (Eserin orijinali 1963’da yayımlandı), 98. Hegel sanatı, mutlak varlığın özbilincine yükselmesinde kaçınılmaz bir evre olarak görmüş olsa da hiçbir maddesel dışsallaşmanın tını kavramak için yeterli olmayacağını söylemiştir. Böylelikle sanatın sonunu ilan ederek mutlak varlığın ancak öz ve görünüş arasında varolan görünüşsel ikiliği aşan düşünce yoluyla felsefi evrede kavrayacağını öne sürmüştür. Bu yorumu dönüştüren Lukacs, Geist’in yerine insanoğlunun türsel bilincini koymuş ve insanlık durumunu anlamak bakımından sanata ayrıcalıklı bir rol vermiştir. Böylelikle Lukacs, Hegel’in “Mutlak tin” anlayışını dönüştürerek hümanist bir estetik kurma yolunda ilerlemiştir. Zira beşerî dünya “mutlak”ın dışsallaşması/tenselleşmesi değil, tamamen insan emeğinin ve insan eyleminin/praksisin zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Hegel’in felsefesindeki “mutlak”ın dışsallaşması hareketi yerine insan emeğinin yaratıcı etkinliği/praxis geçirilince Hegelci “özbilinç” nosyonu Marksist çizgilerine kavuşmuştur.

²¹¹ Lukacs, G. (1999). *Estetik I*. (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 202-203.

²¹² Lukacs, G. (1992). *Estetik II*. (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 143.

²¹³ Bu kavram Hegel’den kaynaklanır. Hegel’e göre; “Her sanat eseri, kendi çağına, kendi halkına, kendi çevresine aittir ve tikel tarihsel ve başka düşünce ve amaçlara bağlıdır; bunun sonucu olarak, sanat alanında

Hegel'i takip eden Lukacs, sanatsal temsillerin üretildikleri zamanın toplumsal gerçekliğiyle ilişkili olduğunu öne sürmüştür. Ancak bu yansıtma ilişkisi dolaysız değildir. Sanat eserlerinde somutlaşan gerçeklik aynı zamanda sanatçının öznel bakış açısının da ürünüdür. Dolayısıyla sanat eserinde ortaya çıkan gerçeklik öznellik ve nesnelliğin içiçe geçtiği organik bir görünüm sunar:

Sanat yapıtının “dünya”sı, başka deyişle içersinde öznelliği bu denli koruyan nesnelleşmenin gerçekleştiği dünya, nesnel gerçekliğin bir yansıtılmasıdır, mimesis'tir; bu mimesis, insanın dünyasını –gerek insan tarafından yaratılan ve biçimlenen dünyayı, gerekse ondan bağımsız varolan dünyayı- bu yaratıcı sürecin bakış açısından görür ve yeniden üretir. Öznenin değişimi, günlük yaşamın tikelliğini aşması bir süreçtir; bu süreç özneyi, Heine'nin Goethe için söylediği gibi “dünyanın aynası” (Spiegel der Welt) olmasını sağlamak için biçimlemeyi amaçlar. Dünyaya ve insanın kendi kendisine ilişkin doğru bilgiler, bu noktada yeni bir dolaysızlığın potasında erirler.²¹⁴

Dolayısıyla Lukacs için sanat yapıtı, görünen/nesnel gerçekliğin ardındaki derin ve gerçek yaşam bağamlarını ortaya çıkarabilmek için bilinçli olarak yaratılmış yeni bir dolaysızlık biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Buradan bakıldığında Lukacs'ın sanatsal biçimlendirmeyi onayladığı görülür. Aslına bakılırsa Lukacs nesnel gerçekliğin mekanist biçimde yeniden üretiminin doğalcı edebiyatla örtüştüğünü düşünmüş ve bu tutumu eleştirmiştir. Doğalcılıktan farklı olarak gerçekçi bir estetiğe düşen görev, nesnel gerçekliği olduğu gibi taklit etmek değil, insanın türsel kendiliğinin bilincine ulaşmasını sağlamaktır. Lukacs bu noktada sanata ayrıcalıklı bir rol vermiş ve ancak gerçekçi sanat yapıtlarının insanı ve toplumu eksiksiz bir biçimde, nesnel gerçekliği çarpıtmadan, betimleyeceğini belirtmiştir. Lukacs tarihsel koşullar ve toplumsal ilişkilerin bireylerin yaşamları üzerindeki belirleyiciliklerini önemsemekle birlikte, toplumsal güçlerin fetişleştirmesine karşı çıkmış, sanatsal yansıtmanın başarısının toplumsal ilişkileri açıkça insanlar arasındaki ilişkiler olarak göstermesinden kaynaklandığını belirtmiştir.²¹⁵ Sanat bu uyandırıcı işlevini ancak

uzmanlık, tarihsel ve gerçekten çok ayrıntılı olguların uçsuz bucaksız bir zenginliğini talep eder; çünkü sanat eserinin bireysel doğası bireysel bir şeye ilişkindir ve zorunlu olarak kendisinin anlaşılması ve açıklanması için ayrıntılı bilgi gerektirir. Son olarak, uzmanlık, burada, başka alanlarda olduğu gibi, yalnızca olgulara ilişkin bir belleği değil; ama aynı zamanda sanatsal biçimlerin betimlerini bütün çeşitli ayrıntıları içersinde hatırlama tutacak ve özellikle onları aşka sanat eserleriyle karşılaştırmak için zihne sunacak keskin bir hayalgücünü de gerektirir” bkz. Hegel, G.F. (1994). *Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler, Cilt I.* (Çev. T. Altuğ ve H. Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 15.

²¹⁴ Lukacs, a.g.e. 132.

²¹⁵ Lukacs bu konuda şöyle söyler: “Dış” güçler, başka deyişle toplumsal güçler, etkinliklerinin kaynağını tek tek insanlarda alevlendirdikleri tutkulara bulduklarından, aynı zamanda “dış”, yani toplumsal güçlerini salt olarak da dile getirebildiklerinden, insanla insanın toplumsal koşulları arasındaki bağıntının görünümü gerek tapıncaklaştırılmış (fetişleştirilmiş), gerekse tapıncıklardan arındırılmış biçimde belirebilir. Marx, tapıncıklaştırma görüngüsünü mal ile bağlantılı olarak açık seçik şöyle saptamıştır: “Burada insan açısından,

tikel olanda türe özgü olanı, insan türünün tümünü kapsayan ve son kertede insan yaşamının en yüksek düzeydeki geneline ilişkin olanı yansıtmakla gerçekleştirebilir. Bu bakımdan Lukacs için çağdaş gerçekçilik insanoğlunun güncel türsel durumunu gözden geçirmeli ve bu durumu genellik kategorisi altında ele alarak yorumlamalıdır:

Çağdaş gerçekçiliğin konusu işte insanın bu hem kendi içindeki, hem öbür insanlarla kendi arasındaki ilişkilerin temelinde yatan gerilim ve çelişkiler olmalıdır- bütün bu gerilimler de kapitalizmin evrimiyle daha büyük bir yoğunluk kazanır. Gerçekçi yazar bu çelişkilerin düğüm noktalarını aramalı, bunların en yoğun ve tipik oldukları yerleri belirleyerek onlar uygun bir anlatımla dile getirmelidir.²¹⁶

Bu doğrultuda bir dönemin toplumsal bütünü içinde yer alan bireylerin yaşamlarında bütüne ait olan toplumsal özün yansıdığını ileri süren Lukacs, sanat yapıtlarında bu toplumsal özün ancak tipik karakterlerin yaratılmasıyla verilebileceğini söylemiştir.²¹⁷ Bir sanat yapıtında toplumsal bütünlüğün ne ölçüde temsil edildiği ise, döneme hâkim olan toplumsal çelişkilerin ve sınıf çatışmalarının temsilini ne ölçüde başardığıyla ilgilidir. Bu çelişkiler ve çatışmaların aşılmasına yönelik kolektif eylemin temsilini yapıp yapmadığı da gerçekçilik sorunu açısından oldukça önem taşımaktadır. Bir dönemdeki toplumsal bütünün ne olduğu anlaşılmadan parçalarının da anlaşılamayacağını belirten Lukacs, Hegel'in bütünsellik kategorisinden hareket ederek, bir kahramanın tarihsel bir zeminde toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman tipik olarak değerlendirilebileceğini ileri sürmüştür. O halde sanatta tipoloji, bireysel özelliklerle toplumsal güçlerin karşılıklı içiçe geçmişliğini ortaya koymakla sağlanabilir. Tipolojinin yaratılması öncelikle bireylerin içinde yer aldıkları toplumsal bütünlükteki konumlarının açığa çıkarılmasıyla mümkündür. Fredric Jameson tipikliğin gerçekçiliği belirten en ayırt edici kategori olduğunu tespit etmiştir:

Hiç kuşkusuz, gerçekçilikteki ayırt edici olan şeyi tanımlamanın en açık ve dolaysız yöntemi, gerçekçi yapıtların içeriğinin, özellikle de onlardaki insan motifinin, karakterlerin bir çözümlemesinde yatar. Lukacs'a göre, gerçekçi karakterler, öteki yazın tiplerindekilerden *tipiklikleriyle* ayrılırlar: Başka bir deyişle, kendilerinden, kendi yalıtılmış bireysel yazgılarından daha büyük ve anlamlı bir şeyi simgelerler.

şeylerin ilişkisi gibi bir fantasma içersinde görünen, gerçekte yalnızca insanın kendisinin belli bir toplumsal ilişkisidir." Sanatın büyük başarılarından, sonradan üzerinde daha çok şey söyleyeceğimiz büyük başarılarından biri de bu tür tapıncakları ortadan kaldırmak, başka deyişle toplumsal ilişkileri açıkça insanlar arasındaki bağıntılar olarak dile getirmektir. Dış ve iç güçlerin, toplumsal ve kişisel oluşturduğu çelişkili, diyalektik bütünün gerçeğe uygun boyutlar içersinde uyandırıcı (ekokativ) biçimde dile gelmesi ancak böyle sağlanabilir" bkz. Lukacs a.g.e. 140.

²¹⁶ Lukacs, G. (1986). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (Çev.Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 86.

²¹⁷ Nicolai Hartmann'da bireylerin yaşamını *kişisel tin* toplumsal yaşamın ise *objektif tin* olarak adlandırmaktadır. Bu paralelliğin Hegel'in yaydığı etkiden kaynaklandığı açıktır.

Somut bireyselliklerdir, ama aynı zamanda daha genel ya da kolektif bir insan tözüyle bir ilişkiyi sürdürürler.²¹⁸

Lukacs’a göre toplumcu gerçekçi bir yapıtta bir karakterin tipik bir kahraman olabilmesi için toplumsal güçlere tepki gösteren bir eylem içinde resmedilmesi gerekir. Ona göre, gerçekçi bir yapıt tipik karakterler yaratmak yoluyla döneminin “şimdi”si ve “burada”sına ait olan özü çizerken, diğer yandan henüz burada olmayan ama mümkün bir hayat için değişim yönünde eyleme giren karakterlerin potansiyel güçlerini de yansıtmalıdır. Bu bağlamda Zima’nın ifadesiyle “Lukacs’ın *gerçekçilik* ve *gerçekçi dönüşüm* (*realistic reflection*) teorisi, yüksek edebiyatın tipik karakterler, aksiyonlar ve olaylar yaratarak belirli bir sosyo-tarihsel durumun özünü ya da hakikatini açığa çıkardığı varsayımına dayanır”.²¹⁹ Bu doğrultuda Lukacs’ın “toplumcu gerçekçi” kuramında tipolojinin esas önemi ortaya çıkmaktadır. Tipoloji, bir dönemde hâkim olan insanlığa ilişkin temel tarihsel durumun tipik karakterlerde yansıtılmasıyla aslında rastlantısal ve keyfi olan karakter çiziminin panzehiri olmaktadır.

Lukacs’ın estetik anlayışından aktarılan bu izlekler ışığında şimdi Türk sinemasında yeni bir dönemi başlattığı kabul edilen Yılmaz Güney ve sinemasını odağa alarak genç/yeni sinemanın nasıl bir miras bıraktığına eğilmek gerekmektedir.

2.3. Yılmaz Güney Sinemasında Gerçekçilik

Yılmaz Güney, yazılarında ve kendisiyle yapılan söyleşilerde sanat ve toplum anlayışı bakımından Marksist bir dünya görüşüne bağlandığını açıklıkla ortaya koymuştur.²²⁰ Güney, Fransa’da Nanterre Tiyatro Okulu’ndaki bir konuşmasında ise sanatçı anlayışı konusunda şunları söylemiştir:

Sanatçı, kendi içindeki ve kendi dışındaki ilişkiler, duygular bütününe yeniden üreten insandır dedik. İşte bu noktada, bilinçli seçim, bilinçli eylem, siyasal-ideolojik doğruluk, sanatçının hem kişiliğini belirler, hem de onun kişiliğine ve sanatına

²¹⁸ Jameson, F. (2006). *Marksizm ve Biçim*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1971’de yayımlandı), 168.

²¹⁹ Zima, P.V. (2004). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (Çev. Mustafa Özsarı). İstanbul: Hece Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 136.

²²⁰ Güney bu anganjmanı şöyle ifade etmiştir: “İşçi sınıfının ideolojisine, bilimsel sosyalizme, Marks’a, Lenin’e inanıyorum. Ancak Marksizm bir dogma değil, sınıf mücadelesinin devrimci kılavuzudur. Sanatın, özellikle sinema sanatının, kitlelerin sosyal kurtuluşunda, sosyal-siyasal uyanışında büyük rol oynayacağına inanıyorum. Ve benim filmlerim, ülkemde, kitlelerin uyanışına büyük katkılarda bulunmuş ve onların bilinç değişimlerine bağlı olarak kendisini de değiştirmiştir. Ben, halkımla sürekli alışveriş içinde bulunan, karşılıklı etkileşim içinde bulunan bir sanatçıyım. Ancak şunu belirtmeliyim ki, sanatta slogana, kuru propagandaya yer yoktur. Siyasi bakış açısı, her zaman için benim için temel olmuştur. Sinemam, siyasi kavgamın bir silahıdır” bkz. Güney, Y. (1999). *Yılmaz Güney, İnsan, Milîtan ve Sanatçı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Güney Filmcilik, 81-82

damgasını vurur. Sanatçıların ilgi alanları ile, onların özel sosyal-siyasal konumları, yetiştirme koşulları arasında kopmaz bir bağ vardır. Bu anlamda her bireysel eylem, aynı zamanda, siyasal ve ideolojik bir tavidir. Her sanatsal eylem de siyasal ve ideolojik bir eylem aracıdır. Sanat eserine niteliğini veren öz, yaratıcısının taşıdığı ve eserinde yansıttığı dünya görüşüdür.²²¹

Bu bakımdan Güney'in sanat anlayışı genel çizgileri itibarıyla Lukacs'ın toplumcu gerçekçilik anlayışıyla örtüşmektedir. Bununla birlikte bu çalışmada yürütülen araştırmanın verilerinden ve en önemlisi Lukacs'ın gerçekçiliğe ilişkin tespitlerinden hareket edildiğinde Güney'in sinemasının “eleştirel gerçekçilik”e daha yakın durduğu gözlemlenmiştir. Bu fikri serimlemek için iki gerçekçiliği birbirine yaklaştıran ve ayıran noktalar konusunda bir gözlemden hareket etmek yerinde olacaktır:

Toplumcu gerçekçilik eleştirel gerçekçilikten yalnız somut bir toplumcu perspektife dayanmasıyla değil, aynı zamanda bu perspektifi toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri *içerden* betimlemesiyle de ayrılır... Daha da önemlisi, toplumculuğu kurmaya çalışan toplumsal güçlerin ele alınışıdır; bilimsel toplumculuk, ütopyacı toplumculuktan nasıl bu güçleri bilimsel bir şekilde ortaya çıkarma amacını gütmekle ayrılırsa, toplumcu gerçekçiliğin belirgin özelliği de yeni bir toplum düzenini kurmak için gerekli olan insan niteliklerini bulup çıkarma amacını gütmesidir. Eski düzene, yani kapitalist düzene başkaldırı –eleştirel gerçekçilikle toplumcu perspektifin birbirine yaklaştığı nokta- bu çok daha köklü bir yönelim içinde ikinci derecede önem taşır.²²²

Dikkat edilirse Lukacs için, toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçilik, kapitalist düzene başkaldırı açısından birbirine yaklaşıırken, iki perspektifin somut'luk niteliği onları birbirinden ayırır. Lukacs'a göre somutluk “toplumun bir bütün olarak gelişmesinin, yapısının ve ereğinin bilincini kapsar”.²²³ Bu doğrultuda Lukacs'ın tarihselci kavrayışına göre toplumcu gerçekçiliğin hedefi insanları sosyalist bir toplumun oluşması için eğitmektir. Yılmaz Güney'in sanat anlayışı, yazıları, demeçleri ve eylemi göz önünde tutulduğunda böyle bir hedeften yoksun olduğu söylenemez. Buna koşut olarak toplumun gelişmesi önünde engel olarak görülen feodal ve kapitalist ilişkilerin eleştirisinin, popüler filmleri bir yana bırakılırsa Güney'in senaryosunu yazdığı 1966 tarihli *Hudutların Kanunu*'dan itibaren tüm filmlerini birbirine bağlayan temel unsurlardan biri olduğu görülmektedir. Nitekim Güney kendisi ile yapılan bir röportajda filmlerine ilişkin olarak şu yorumda bulunmuştur:

²²¹ Güney, a.g.e. 108.

²²² Lukacs, a.g.e. 107-108.

²²³ Lukacs, a.g.e. 111.

Bugüne kadar, filmlerim genellikle çöküşü konu edindi... UMUT, gelişen kapitalizmin çökerttiği bir arabacı esnaf ailesini anlatır. Köylü kökenli arabacı, arabasını kaybetmeye mahkûmdur. Çünkü araba ortadan kalkmaktadır. ARKADAŞ, çürüyen burjuvazinin ahlaki çöküntüsünü anlatırken, gelişeni de beraberinde verir. ENDİŞE, mevsimlik tarım işçiliği yapan köylüleri anlatır... topraktan kopuş, yarı-proleter bir nitelik kazanma... AĞIT, yasadışına itilmiş, kaçakçılığa itilmiş yoksul köylüleri anlatır... Lümpenleşme, çökme, çözülme... SÜRÜ, feodal kalıntıların çöküşünü ele alır.²²⁴

Dikkat edilirse Güney, sadece *Arkadaş*'ta, Lukacs'ın tabiriyle “toplumculuğu kurmaya çalışan toplumsal güçleri” kastederek gelişmekte olan yeni insani güçlere yer verdiğini söylemektedir. Lukacs için toplumcu gerçekçiliğin tipik özelliği “yeni bir toplum düzenini kurmak için gerekli olan insan niteliklerini bulup çıkarma amacını gütmesidir”.²²⁵ Bu doğrultuda Güney'in sinemasındaki genel tipolojiden yola çıkıldığında, Lukacs'ın toplumcu gerçekçilik perspektifi için olmazsa olmaz olarak belirlediği “bütün güçlerini yepyeni bir geleceğe adanmış, ruh ve ahlak yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları içerdense yansıtmak...” ve tarihsel çatışmanın çözüme kavuşturulması ereğinin gerçekleştirildiğini söylemek mümkün değildir.²²⁶

Öte yandan Yılmaz Güney'in filmleri Marx'ın ve Engels'in gerçekçi sanat yapıtları için önerdikleri şema ile örtüşür ve öyle görünüyor ki Güney'in filmlerinde gerçekçiliğin aldığı görüntü Lukacs'ın toplumcu gerçekçiliğine değil eleştirel gerçekçiliğine daha yakındır. Güney'in filmografisinde sadece *Arkadaş*'ın Lukacs'ın talep ettiği unsurların karşıladığı görülmektedir. O halde Güney'in diğer filmlerinde neden toplumsal gerçekçiliğin değil de eleştirel gerçekçi perspektifin baskın olduğunu araştırmak gerekmektedir.

2.3.1. Güney'in Sinemasında İdeolojik Sansürün Alteditilişi

Metz ideolojik sansürün alteditilmesinin “yeni sinema” hareketlerinin ayırt edici özelliklerinden biri olduğunu söylemiştir.²²⁷ Metz'e göre ideolojik ya da etik sansür -daha önce değinildiği gibi- tek başına kurumsal sansürlerin hiçbir şekilde denetleyemeyecekleri kimi konular ve bu konuların işleyiş biçimlerine son verme gücüne sahiptir:

²²⁴ Güney, a.g.e. 100.

²²⁵ Lukacs, a.g.e. 108.

²²⁶ Lukacs, a.g.e. 110.

²²⁷ Metz, 2012/a, 206.

Kurumsal sansür belli politik ya da töresel konularla ilgiliyken bu sansür her konuyla ilgili olmakla birlikte bu konulardan çok onların ele alınış biçimi yani filmlerin içeriğiyle ilgilidir; başka bir deyişle konu içerik değil bu içeriğin çok genel özelliklerini içeren bir ilk biçimlendirmedir.²²⁸

Sansür, herhangi bir konunun nasıl ele alınacağına yapılan bir müdahale olduğu ölçüde dolaylı olarak konuya, içeriğe, biçime, üsluba yapılan bir müdahale olmakta ve yaratıcı süreci sakatlamaktadır. Nitekim Yılmaz Güney de bu olgunun son derece farkındadır:

Sansürün şartlaması sonucu, ister istemez yaptığımız filmlerde belli çarpıklıklar bulunmaktadır. Bundan önce yaptığımız filmlere tam anlamında gerçekçi, devrimci, halkçı filmler diyemiyoruz. Bundan sonra yapacaklarımız da halkçı, devrimci filmler olacaktır diyemiyorum, çünkü benim bundan sonra yapacağım filmler ancak bu söylediklerimin doğruluğunu yanlışlığını ortaya koyacaktır.²²⁹

Güney'in gelecek için de umutvar olduğu söylenemez. Nitekim dönemin etkili eleştirmenlerinden Nezih Coş da Yılmaz Güney'in Yeşilçam içinde kalarak hedeflediği sinemayı yapabilmesinin objektif koşullarının olmadığını gözlemlemiştir.²³⁰ Coş'un bu tespiti yaptığı 1974 yılında gösterime çıkan *Arkadaş*, 1 milyon 200 bin liralık hasılatla İstanbul bölgesinde gişe rekoru kırmıştır. Aynı yıl seyirlik bir komedi filmi olan *Köyden İndim Şehire* 675 bin lira gişe hasılatı elde etmiştir.²³¹ Bu gişe başarısının gerisinde, Güney'in vurdulu-kırdılı filmlerdeki oyunculuğundan kaynaklanan "çirkin kral" mitosunun olduğu ileri sürülebilir. Buna karşın *Arkadaş* kesinlikle bir Yeşilçam filmi değildir. Film birçok bakımdan Yeşilçam'a karşı bir sinema örneği olduğu gibi aynı zamanda *Umut*'la çözülmeye başlayan "çirkin kral" mitosunu tamamen yıkmaya çalışan bir filmidir. Dolayısıyla Coş'un Yılmaz Güney'in baskılanması konusunda söyledikleri malum olduğu

²²⁸ Metz, 2012/a, 209.

²²⁹ Güney, Y. (1974). "Güney'in basına demeci". *Yedinci Sanat*, sayı.16, 6. Güney, aynı yerde sansürün, "Bayram" adıyla yapımına başladığı Yol'un senaryolaştırma sürecini nasıl etkilediğine ilişkin olarak da şunları söylemiştir: "Cezaevi gerçeği, her ülkenin kendi gerçeğinin acı bir parçasıdır. Objektif gözle bu gerçeğe yaklaşmak, bu gerçeği sinemalaştırmak, sansür koşullarımızı, elimizdeki sanatsal-tekniksel insan malzemesini, mali olanaklarımızı hesaba katınca mümkün değildi. Yapamazdık, yazdıklarımız kâğıt üzerinde kalmaya mahkûmdu. O halde akılcı bir seçme yapmak, olabirliği seçerek, sansür duvarına takılmayacak bir tasarıdan yola çıkmak gerekiyordu. Böylesi bir tutum, özgürce yaratıcı çalışmayı bir bakıma rafa kaldırmak, ödün vermektir. Gelgelelim başka bir çaremiz de yoktu" bkz. Güney, a.g.e. 70.

²³⁰ Coş'un bu konudaki tespiti şöyledir: "Yeşilçam içinde "tekil" mücadelelerle girişilebilecek ve genellikle seyirci kitlelerine çok az ulaşabilecek yapıtlar ortaya koyarak başta kabaca belirlediğimiz anlamda "ilerici", "toplumcu" sinema savaşı verilemez. Bu konuda oyuncu olarak seyircisine kendini önceden sevdirmiş bir sanatçı olan Yılmaz Güney'in durumu da çok farklı değildir. Güney'in bundan sonra yapacağı filmler de açık, belirgin toplumcu boyutlar taşımadıkça, önceki kimi yapıtları gibi piyasa tarafından benimsenebilecektir. Ancak Güney'in de emekçi sınıflardan yana sert toplumcu filmlere yöneldiği anda susturulması, engellenmeye çalışması, çifte sansürlü Yeşilçam'da olağandır. Yeşilçam içi toplumcu sinema mücadelesinde Güney'in durumunu da çok parlak görmediğimizi burada belirtelim" bkz. Coş, N. (1974). "Örgütlenme Gereği. *Yedinci Sanat*, sayı.16, 14-15

²³¹ Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. (Birinci baskı) İstanbul: Afa Yayıncılık, 166.

üzere doğru çıkmışsa da Güney'in üçlü sansürü aşmak konusunda geliştirdiği çözüm görece başarılı olmuştur. Güney bu noktada bulduğu çözümü şöyle ifadelendirmiştir:

Sansür yüzünden görüşlerimizi açıkça ifade etmemiz imkânsızdı. İnsanlarla iletişim kurabileceğimiz bir dil yaratmamız gerekiyordu ve bu dil bulundu. Yasadışı bir iletişim kuruyorduk. Örneğin, “örgütlenin” diyemezdik ama bireyciliğin çıkmazını gösterdik. Kitlelere yaymak istediğimiz fikirleri, ben dolaylı yollardan ifade ettim, metinlerle doğrudan konuşmak yerine eksilteli anlatıyı kullanıyor, aksi durumlarda ne gibi durumlar çıkaracağını gösteriyorduk..²³²

Nitekim Armes, Güney'in pratiğine koşut olarak Güney'in filmlerinin tümünü birleştiren mantıksal bağın, “*tek başına hareket eden bireyin başarısız olması*” fikri olduğunu tespit etmiştir..²³³ 1990'lı yılların yenilikçi sinemasının da ayırt edici özelliklerinden biri olarak görülebilecek olan bireycilik fikrinin üzerinde durmak, aynı zamanda Yılmaz Güney'in eleştirel gerçekçi sineması ile günümüz sineması arasındaki devamlılık ve kopuş noktalarını açığa çıkarmak bakımından önem taşımaktadır. İleride bu noktaya yeniden dönmek üzere şimdi Güney'in sinemasındaki gerçekçilik ele alınacaktır.

2.3.2. Güney'in Eleştirel Gerçekçiliği

Armes'e göre Güney'in kişisel tarihi, *Arkadaş* ve *Duvar* (1983) filmleri bir yana bırakılırsa “ancak kısmen geçerli olabilecek doğrudan bir politik okumayı teşvik ederek kimi zaman çarpık algılamalara yol açmıştır”..²³⁴ Bu doğrultuda Armes, *Arkadaş*'ın özel mesajındaki muğlaklığın sansür yüzünden kaynaklanmış olabileceğini öne sürmüştür. Dolayısıyla Güney'in ideolojik sansürü altedebilmek için geliştirdiği formülün irdelenmesi onun sinemasının çelişkili görünen kimi yönlerine ışık tutabilir. Armes'e göre Güney, “devrimci değişime yönelen faaliyetleri ile onun için öncelikle kitlesel izleyici ile bir iletişim kurma yolu alan film yapımı arasındaki ayrımı korudu”..²³⁵ Nitekim Güney bu konuda şunları söylemiştir: “Dar bir seyirci kitlesi için de çalışma yapılabilir, fakat bu dar seyirci kitlesi aşağı yukarı belirli bir bilince, bilgiye sahip olan kişilerden oluşmuştur. Dolayısıyla ben her zaman çok geniş seyirci kitlesine hitap etmeyi tercih ederim”..²³⁶ O halde Güney'in kitlesel izleyiciye ulaşma kaygısı ve özellikle ideolojik sansürü altetmek için geliştirdiği formül

²³² Aktaran Armes. Bkz. Armes. R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 496.

²³³ Armes. a.g.e. 497.

²³⁴ Armes, a.g.e. 502.

²³⁵ Armes, a.g.e. 502.

²³⁶ Güney, a.g.e. 38.

böylelikle Güney'in sinemasında eleştirel gerçekçilikle örtüşen kendine özgü bir gerçekçiliğin kuruluşuna neden olmuştur.

Umut'la birlikte Güney'in sinemasını sahiplenen sol kesim aydınlar ve sinema eleştirmenleri, filmin kahramanı Cabbar'ın kolektif eylem yerine bireysel kurtuluş çabası içinde yansıtılması, dolayısıyla da kahramanın tipik bir kahraman, yani bir toplumsal sınıfı temsil edecek bir kahraman olmadığı gerekçesiyle Güney'in tam anlamıyla "toplumcu gerçekçi" bir sinema yapmadığından yakınmışlardır.²³⁷ Bu tespit Lucacsçı perspektiften bakılırsa doğru olmakla birlikte, yine dönemin eleştirmenlerince Türk sinemasında o güne kadar görülmeeyen bir gerçekçiliğin Yılmaz Güney'in gelişiyle birlikte doğduğu teslim edilmiş, bu gerçekçilik Nijat Özön tarafından yeni bir dönemlendirmeye taçlandırılmıştır. O halde öncelikle genç/yeni sinema dönemini başlatan bir olay olarak *Umut*'un, Türk sinemasına nasıl bir gerçekçilik getirdiğinin irdelenmesi gerekmektedir.

2.3.3. Genç/Yeni Sinemanın *Umut*'u

Yönetmen ve Senaryo: Yılmaz Güney

Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez

Müzik: Arif Erkin

Kurgu: Celal Köse

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Yapımevi: Güney Film

Yapım Yılı ve Süresi: 1970, 90 dk.

Oyuncular: Yılmaz Güney (Cabbar), Gülsen Alınacak (Fatma) Tuncel Kurtiz (Hasan), Osman Alyanak (Hoca).

Filmin Öyküsü

Filmin baş figürü Cabbar, geçimini arabacılık (faytonculuk) yaparak sağlamaktadır. Cabbar borç-harç içinde ayakta durmaya çabalayarak yedi nüfustan oluşan ailesini geçindirmeye çalışmaktadır. Arabası oldukça eski olduğu için müşterisi azdır. Cabbar'ın durumu özel bir otomobilin atlarından birini çiğnemesiyle iyice kötüleşir. Mesleğini yapamaz duruma gelen Cabbar yeni bir at almak için eski patronlarının ve köyündeki ağanın kapısını çalar.

²³⁷ Bu konuda bkz. Yedinci Sanat Dergisi, sayı. 11; sayı 15; sayı 16.

Kendisine borç vermeleri için onları razı etmeye çalışır. Sonuç alamayan Cabbar arkadaşı Hasan'ın aklına girmesiyle evdeki eşyalarını satarak define aramaya başlar. Definenin yerini bulmak için anlaştıkları Hocanın okuyup-üflemesi eşliğinde arkadaşı Hasan ile defineyi aramaya koyulan Cabbar sonunda aklını yitirme noktasına gelir. Cabbar'ın bilincini yitirmiş bir halde kendi etrafında hızlı bir şekilde dönerken verildiği çekimle film biter.

İçeriğin Alanı ve Anlatım Biçimi

Film, geçim aracını yitiren bir arabacının içine sürüklendiği çıkmazı konu edinmektedir. Öykü (içeriğin alanı) fiili gerçeklikte geçmektedir. Filmin anlatımı *epizodiktir*.²³⁸ Yılmaz Güney bir arabacının hayata tutunma çabasını ve bu çabanın nereye vardığını gösterirken fiziksel gerçekliğe ve bu gerçekliğin maddi sürekliliğine tamamen bağlı kalır. Diğer taraftan kendi “çirkin kral” imajına göndermede bulunurken ve sonunda bu imajı yerle bir ederken dahi kamera gerçekliğinden taviz vermez.

Yılmaz Güney kentsel mekân olarak yetiştirdiği ve çok iyi tanıdığı bir çevreyi, Adana'yı seçmiştir. Bu seçimin belirli gerekçeleri vardır. Herşeyden önce Tahir Abacı'nın tespitiyle “Çukurova yöresi, Marmara çevresinden sonra kapitalizmin en erken yurtlandığı, sanayi ile hızlı şehirleşme ile en erken tanışmış, dahası tarımsal üretimin bile sanayiye şartlanmış olduğu bir yöreydi”.²³⁹ Dolayısıyla Güney için Adana, görüntülemek istediği toplumsal

²³⁸ Kracauer terimi şöyle açıklar: “*Webster* sözlüğünde “epizot” terimi “bir kişinin hayatı, tarih veya yaratılış gibi daha büyük bir dizinin içinde yer alan, ayıt edilebilir ve önemli olaylar takımı” olarak tanımlanmaktadır. Ben de terimi ortak özellikleri kameranın ima ettiği haliyle hayatın akışından ortaya çıkmak ve yine bu akışın içinde kaybolmak olan hikayelere uygulayacağım. Bu hikayelerin mecraaya uygunlukları, kamera hayatıyla ilgili olmalarından ileri gelir. Bu da epizodik filmlerin, kamera hayatı yerine uyarlanamaz bir içsel çatışmayı veya düşünceyi öne çıkardıkları takdirde estetik açıdan sorunlu bir hal aldıkları anlamına gelir; böyle bir durumda sinematik olmayan içerikleri sinematik biçimlerini gölgeleme tehlikesi taşır” bkz. Kracauer, a.g.e. 457. Kracauer *kamera hayatı*, *kamera gerçekliği* ve *sinematik olanı* aynı anlama gelecek biçimde kullanır. Daha önce sözü edildiği gibi kameranın iki işlevi vardır: Fiziksel gerçekliği kayıt ve ifşa etme. Kracauer'e göre sinemanın layıkıyla yapabileceği tek şey fiziksel gerçekliğin keşfidir. Kamera zihinsel gerçekliğe yönelse bile bu gerçekliğin ancak fiziksel gerçeklikle olan bağını yakalayabilir. Maddi ilişkiler ve maddi dünyanın sürekliliğinden kaynaklanmayan hiçbir zihinsel içerik kamera tarafından yansıtılamaz. Yansıtılırsa, bu, sinematik değil kavramsal bir hamle olur. Şüphesiz ki bir yönetmen fiziksel gerçekliğin özel tarzlarını ekrana getirebilir. Yani cansız nesneler de dahil olmak üzere fiziksel gerçekliğin farklı bakış açılarından nasıl görüldüğü araştırılabilir. Ancak stilizasyonun ya da biçimlendirme eğiliminin sinematik olanla dengelenmesi koşuluyla. Kracauer bu noktada dışavurumculuğun başyapıtlarından birisi olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920)'ini örnek gösterir. Filmin sonunda, öykünün, tımarhanede yatan bir hastanın fantasma olduğu açığa çıkar. Böylelikle, filmde biçimbozumuna uğratılmış şekilde yansıtılan gerçekliğin, fiziksel gerçeklik değil zihinsel bir gerçeklik olduğu anlaşılır. Film fiili gerçekliğe yeniden dönerek onu kurtarır. Dolayısıyla herhangi bir film gerçekliğin özel tarzlarını ya da fantasmayı içerse dahi fiziksel gerçekliğe sadık kaldığı müddetçe epizodik değerlendirebilir. Epizotun en önemli özelliği hayatın akışından türemesidir.

²³⁹ N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz. (Editörler). (2004). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul. Yenihayat Yayıncılık, s.185-191.

çelişkilerin doğal bir platosunu oluşturmaktaydı. Kentte, bir yanda büyük toprak sahiplerinin hayat verdiği kıra dayalı bir üretim biçimi, mevsimlik işçiler ve göçerlikle ilişkili feodal manzara²⁴⁰ diğer yanda tarıma dayalı sanayi tesislerinin boy verişiyile birlikte hızlı sanayileşmenin yarattığı kapitalist bir manzara egemendir. Dolayısıyla bu iki manzara arasındaki çelişkileri yansıtırma konusunda Adana, feodal ve ataerkil bir yapıdan sanayileşmeye geçmeye çalışan bir toplumun sancılarını eksiksiz biçimde yansıttak mekânsal özelliklere sahiptir.

*Filmin Analizi*²⁴¹

Filmin üç bölümden oluştuğu söylenebilir. Arabacıların trenden incek yolcuları beklerken resmedildiği sekansla başlayan ilk bölüm Cabbar'ın atını çığneyen otomobil sahibiyle karakolluk olmasına kadar sürer. Bu bölümde Cabbar'ın geçim sıkıntısı ve borç kıskacından kurtulma çabası, çevresiyle ilişkisinin tamamen şeyleşmiş düzeyde gerçekleştiği bir dram içinde verilir.

Şeyleşme, en genel anlamıyla insani olan herşeyin değerini yitirerek tüm insani ilişkilerin maddi ilişkilere indirgenmesi olarak tanımlanabilir. Böyle bir toplumsal düzende, insani ilişkiler araçsallaşır, zaman “şeyler”in ölçülebilir bir sürecine indirgenir, emekçi sınıflar insani özlerinden boşalır, bilinç formları da şeyleşir. Kapitalizm tarafından temellenen

²⁴⁰ Türkiye'nin feodal bir üretim biçimine sahip olup olmadığı burada tartışılmayacak derecede karmaşık bir sorundur. Bu konuda Server Tanilli'nin bir tespitine yer vermek isabetli olacaktır: “Türkiye’de böyle bir sömürü biçiminin olmadığını söylemek olasıdır. Fakat buna karşın, ülkede feodalitenin çözülme çağındakine benzeyen ilişkilere –az da olsa- rastlanabilmektedir. Yöresel bazı araştırmalar, *aşiret reisliği*, *şeyhlik ve tarikat reisliği* gibi geleneksel ve dinsel etkenlerle köylünün tipik feodal ilişkilerle sömürüldüğünü göstermektedir” bkz. Tanilli, S.(1981) *Uygurluk Tarihi* (Beşinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 292. Öte yandan Güney’in geçmişi ve etno-kültürel kimliği söz konusu edildiğinde Güney’in sinemasındaki feodal kalıntılar sorunu anlaşılabilir. Yılmaz Güney, feodal ilişki biçimlerinin egemen olduğu Güneydoğu Anadolu bölgesinden göçerek Adana’ya yerleşmiş olan topraksız bir Kürt ailesinden gelmektedir. Bu noktada Doğu’nun sosyo-ekonomik yapısı ile Türkiye’nin bütünü arasındaki farklılığa değinen İsmail Cem’in görüşlerine yer verilebilir: “Coğrafi, tarihi, etnik ve ekonomik şartları Türkiye’nin öteki bölgelerinden değişik olan Doğu, kendine özgü sosyal yapısını günümüzde de korumaktadır. Yapının önde gelen niteliği feodal karakter taşımasıdır. Doğu halkının ekonomik bağımlılığı sadece ekonomik ilişkilerle sınırlanmamıştır. Dini ve etnik faktörler, aşiret dayanışması gibi nedenlerin bağımlılıktaki yeri Türkiye’nin öteki bölgeleriyle kıyaslanamayacak kadar önemlidir...Doğu Anadolu, her haliyle, geri kalmış Türkiye’nin en geride bırakılmış bölgesi durumundadır” bkz. Cem, İ. (1974). *Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi, 504-507. Dolayısıyla Güney’in ataerkil-feodal ilişki biçimlerinin tortularını sinemasına yansıttmasının subjektif nedenleri vardır. Ancak bu durum görüldüğü üzere nesnel bir gerçekliğe dayanmaktadır.

²⁴¹ Bu filmin analizi yapılırken Yedinci Sanat Dergisi’deki *Umut* üzerine yapılan tartışmadan yola çıkılmıştır. Bkz. Anlar A. Ayça E. Ve Coş N. (1974). “*Umut*” Filmi Üzerine Tartışma. Yedinci Sanat. Sayı 15, 5-21. Tartışmada yazarlar *Umut*’u “toplumcu gerçekçi” bir film olarak değerlendirmişlerdir. Oysa ki Lukacs’ın kuramı bakımından *Umut*’un eleştirel gerçekçi bir estetiğe sahiptir. İlerleyen satırlarda bu tespitin gerekçeleri ortaya koyulmaktadır.

çağdaş toplum, şeyleşmiş bilincin toplumsal bütünlüğün tüm parçalarına nüfus ettiği bir manzara sunar. Wallerstein'nın da belirttiği üzere “kapitalizmin kendine dönük bir süreç olması bakımından, bunun sonucu, hiçbir toplumsal sürecin olası metalaştırılmadan özü itibariyle bağışık kalmaması olmuştur”..²⁴² Bu bağlamda Cabbar'ın aklını yitirme noktasına getiren süreci şeyleşme kategorisi içinde değerlendirmek isabetli olacaktır. Böylelikle Berthold Brecht'in epik tiyatro bağlamında söylediği üzere “insanlararası olaylar olarak olaylar gerisindeki olayları” temel alarak Cabbar'ın bireysel yazgısında saklı olan toplumsal koşullar, yani genellik kategorisi açığa çıkartılabilir..²⁴³



Resim 1.1.



Resim 1.2.



Resim 1.3.



Resim 1.4.

Güney, daha başlangıç sekansında Cabbar'ın içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için bir çare üretemeyeceği fikrini, caddenin ışıkları sönerken, Cabbar'ın karanlıkta bırakıldığı bir çekimle sezdirir (Resim 1.1 ve 1.2). Karakterin karanlıkta bırakıldığı bu çekim dışavurumcu stili çağrıştırmaktadır..²⁴⁴ Cabbar'ın sonraki karede, Sümerbank'ın “Birikmiş Paranızın Teminatıdır” sloganından oluşan reklam panosunun altına işerken gösterilmesi ise küçük esnafın durumuyla dönemin ekonomik vaatleri arasındaki çelişkiyi sorgulayan alaycı bir göndermedir. Sahne boyunca iki ayrı kesimin, taksiciler ile faytoncuların bir arada verilmesi, arabacıların rekabet şansının olmadığı yeni bir dünyanın eşiğinde olduğunu, arabacılık mesleğinin geleceğinin belirsiz olduğunu ima etmektedir (Resim 1.4.).

Başlangıç sekansında vurgulanan bir diğer nokta Cabbar'ın kurtuluşunu biletine vuracak ikramiyede aramasıdır. Cabbar, tren istasyonu önünde yolcularını gazete okuyarak bekleyen arabacılarından birine, milli piyango biletini kontrol etmesi için rica eder. Arabacı, bilete ikramiye isabet etmediğini söyler. Cabbar, okuma-yazma bilmemesine karşın büfeden bir gazete alarak bileti bir kez daha kontrol eder. Bu davranıştan alınan arabacı arkadaşı

²⁴² Wallerstein, I. (2006). *Tarihsel Kapitalizm*. (Çev. Necmiye Alpay). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1983'te yayımlandı), 13.

²⁴³ Brecht, B. (1990). *Epik Tiyatro*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi. (Eserin orijinali 1967'de yayımlandı), 103.

²⁴⁴ Ryan, M. ve Lenos, M. *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev. Emrah S. Onat). Ankara: De Ki Basım. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı), 171.

“Cabbar bu günlerde çok değişti” diye söylenir. Aynı sınıftan gelen insanlar arasındaki güven duygusunun yittiğini gösteren bu fikri pekiştirmek için Güney, ikinci bir olaya daha yer vermiştir. Muhtemelen köyden kente yeni göç eden bir ailenin istasyondan çıktığını gören Cabbar, bir umutla teklifte bulunur. Ancak fiyatta anlaşılamazlar ve söylediği ücretin epeyce altında bir fiyat sunmuş olan aile reisine öfkelenen Cabbar, istasyon meydanından ayrılır. Gündelik hayatın sıradan anları içine gömülmüş bulunan halk sınıfları arasındaki yabancılaşmayı ve güvensiz davranış tarzlarını figürlerin jestlerinde yakalayan Güney böylelikle fizyonomik jesti etkili bir anlatım aracı kullanmaktadır. Nitekim Mario Pezalla’nın ifadesiyle “eleştirel-anlatımcı sinema, genel olarak gerilemesiyle bilinen bir çağda, mimetik ifadenin gücünü koruma eğilimindedir. O, yitip gitmek, kaybolmak üzere olan bu gücü korumaya ve aynı anda göstermeye çalışır”..²⁴⁵



Resim 1.5.



Resim 1.6.



Resim 1.7.



Resim 1.8.

Toplumsal bütünlük düzeyinden bakıldığında fizyonomik jestlere yansıyan bu yabancılaşmanın altında yatan unsur şeyleşmedir. Zira şeyleşmenin kapitalizm koşullarında giderek derinleşmesi meta değiş dokuşunu sosyal ilişkilerin temeli haline getirmiştir. Duhm’a göre kapitalizmde;

İnsanlar mal sahipleri olarak karşılaşmaktadırlar. Bu “karşılaşma” da, büyük ölçüde “korkmaya hazır olma” ile muhakkak ki bağıntılı olan bir mesafe, bir yabancılık ve bir yalnızlık vardır. Karşıdaki insan, eğilim olarak bir düşmandır; bu durum, örneğin belli bir korkuda bütün ağırlığıyla ortaya çıkar: Karşıdaki insan, bizi zarara sokabilir, aldatabilir ya da kullanabilir..²⁴⁶

Tam da bu korku ve güvensizlik nedeniyle Cabbar, piyango biletini bir kez daha kontrol eder. Arkadaşlarının yargılayan bakışlarını daha da uzatmamak için gazeteyi katlayarak bakışı kendinden uzaklaştırır. Cabbar’a yüz vermeyen aile reisi, bakışlarını ondan kaçırarak

²⁴⁵ Pezzala, M. (2001). *Sinemada Estetik*. (Çev. Fisun Demir). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1996’da yayımlandı), 93.

²⁴⁶ Duhm, D. (2009). *Kapitalizmde Korku*. (Çev. Sargut Şölçün). İstanbul: Kırmızı Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 92.

yoluna devam eder. Cabbar kolunu sallayarak abartılı bir tepki verir.²⁴⁷ Bu sahnenin ardından Cabbar'ın ailesinin durumunu ve yaşadıkları çevre ile olan ilişkilerini betimleyen ikinci sekansa geçilir.



Resim 1.9.

Resim 1.10.

Resim 1.11.

Resim 1.12.

Cabbar ve ailesi, mahallelerinin arkasında yükselen çok katlı apartmanlardan anlaşıldığı kadarıyla kentin zengin kesiminin yaşadıkları bulvarın kıyısındaki bir gecekondu mahallesinde ikamet etmektedir. Anne Fatma'nın kederli bakışlarına eşlik eden kamera evin izbeliğini ve hane üyelerinin sefil hallerini belgeci bir tutumla betimler. Alacaklılardan haber veren Fatma, eve yeni gelen Cabbar'a ırgatlık yapması gerektiğini ima eder. Anlamamazlıktan gelen Cabbar sus payı niyetine, kazandığı bütün parayı karısına verir. Bu çekimin ardından aile üyelerinin yaşamından belirli kesitler verilir. Anne, bakkaldan veresiye bişeyler alırken, bakkal Cabbar'a selam gönderir, tabii borcunu kapatması gerektiğini hatırlatarak. Bakkalın bu selamı, sosyal ilişkilerin şeyleşmiş niteliğini ve kendi şeyleşmiş bilincini maskeleyen bir jestin, bir "karakter maskesi"sinin ifadesidir. Zira şimdilik insani ölçülere göre davranan bakkal, Cabbar'ın atı öldüğünde alacağının peşine düşecek, diğer alacaklıları Cabbar'ın arabasını satmak için örgütleyecektir. Kişilerin gerçek niyetlerini gizlemesini ifade eden "karakter maskesi" kavramı Marx'tan kaynaklanır:

"Karakter maskesi" demek, ekonomik değişim ilişkilerimize göre, istediğimiz karşılığı elde etmek için her şeyimizi, cazibemizi, cesaretimizi, zekamızı ve tüm kişiliğimizi ortaya koyup kullanmamız demektir. Metayı, büyük insani faaliyetlerin, ürünlerin ve ilişkilerin topyekun ve temel biçimi haline getirmiş bir toplumda tekmil insan, bir "karakter maskesi"dir.²⁴⁸

²⁴⁷ Baker jestin bu abartılı özelliğine dikkat çekmiştir: "Bir jest her zaman bir abartıdır ya da bir abartılı, iymelenmiş ya da duraklatılmış hareket unsurunu içinde taşır". Bkz. Berensel, E. (Editör). (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları, 330.

²⁴⁸ Duhm, a.g.e. 92.

Sonrasında Fatma, bakkalın selamını almış eve doğru yürürken, ortanca oğul bisiklet kiralayıp binen çocuklara imrenerek bakar halde gösterilir.



Resim 1.13.



Resim 1.14.



Resim 1.15.



Resim 1.16.

Mehmet Emin'in bisikletin dengesini sağlaması için çocuğa yardım ediyormuş gibi görünüp, sonra biraz da kendisinin binmesi için yaranması, bu isteği reddedilince de zorla bisiklete binmeye çalışması, maskelenmiş davranış tarzlarının altında yatan tutumların daha çocukken içselleştirmeye başladığını etkili biçimde göstermektedir. Bu sırada en küçük oğul tek oyuncağı olan bir yavru köpekle oynamakta, ablası Cemile ise gündelik işleri yapmaktadır. Bu çekimler ilk bakışta bir ajitasyon gibi görülebilir belki. Ancak bu ajitasyonun halk sınıflarından insanlara karşı duyulan bir empati duygusuyla yapılmadığını söylemek gerekir. Çekimler belgeci bir tutumla, soğuk ve mesafeli (orta plan) bir bakışla yapılmıştır. Ailenin gündelik hayatından kesitler sunan bu sekanstan sonra Cabbar'ı ve hamallıkla geçinen arkadaşı Hasan'ı belediyenin faytonları kaldırma kararına karşı örgütlenen arabacıların mitingde görürüz.



Resim 1.17.



Resim 1.18.



Resim 1.19.

Miting alanında yer almalarına karşın Cabbar ve arkadaşı bu hak arayışına kayıtsızdır. Güney, bireyleri daima toplumsal konumları içinde, yani genellik kategorisi altında göstermeye çalışmaktadır. Bu yüzden alıcı genel bir çekimle (Resim 1.17. yaşlı adam, arabacıları örgütüyor) toplumsal durumu odağa getirdikten sonra orta çekimden (Resim 1.18.) yakın çekime (Resim 1.19.) geçip Cabbar ve Hasan'ın gündemi ile arabacıların

gündemi arasındaki karşıtlığı vurgular. İki arkadaşın duruma olan kayıtsızlıklarını, dövizleri çerçevenin merkezinde tutarak veren kamera, Cabbar ve Hasan'ı çerçevenin kenarına yerleştirerek ait oldukları topluluktan ayrı düşüklerini belirtir. Cabbar'ın gündeminde yine milli piyango bileti vardır. Cabbar için piyango bileti borçlarından kurtulmanın aracıdır. Cabbar, arkadaşı Hasan'ın piyangoculuğu düşkünlük, merak olarak görmesi karşısında şöyle der: *“Benimkisi merak değil, bir umut kapısı. Belki üç-dört bin lira vurur da borçtan kurtulurum.* Arkadaşı Hasan'ın define işine girse bu dertlerden kurtulacağını söylemesi karşısında Cabbar *“Seninkisi büsbütün hayal”* diye tepki gösterir. Hasan'ın *“Lan gardaşım, bu toprağın altı safi gümüş, altın, para ile dolu”* sözleri ise hamallık yapan Hasan'ın konumunun Cabbar'dan daha alt düzeyde olduğu düşünülürse yoksulluk arttıkça hayalciliğin boyutlarının arttığını göstermesi açısından da üzerinde durulmaya değer bir motif olarak öne çıkar.

İki arkadaş mevcut bilinç durumlarıyla değiştiremeyecekleri bir kadere ortaklırlar. Cabbar, kendisini lotaryacılığa kaptırmıştır. Hasan'ın hayalciliği ise İstanbul özelinde dillendirilen “taşı-toprağı altın kent” efsanesinin popüler bilinçte taşıdığı ağırlık göz önünde tutulduğunda aslında düzeni bozulan köylünün yoksulluktan kurtulma arzusunun bir ifadesidir. Ancak bu arzuların karşılığının olmadığı dönemin koşullarında büyük kitleler yoksulluktan kurtulma özlemlerini talihe bağlamaya başlamışlardır. Nitekim İsmail Cem, dönemin fenomeni olan lotaryacılığın böylesi bir ortamda telkin gücünün arttığından söz etmiş, insanların davranışlarını ve dünya görüşlerini etkilediğini belirtmiştir:

Gerçekten de, 1960-1970 döneminin harika buluşu, lotaryacılık olmuştur. Haberleşme araçlarının gelişmesiyle beraber Türk halkı sürekli yeni kolaylıkların, başka hayat düzeylerinin adını işitmekte, resmini görmekte, özlemini duymaktadır. Oysa bu özlemlerini karşılayacak imkân mevcut düzende hem yoktur, hem de kolaylıkla olmayacağını halk bilmektedir. Müşterilerin bu niteliğini piyasa çok iyi değerlendirmektedir.... Bütün haberleşme aracılığıyla sürekli olarak ona bir koyup üç alması söylenecek; insanlar gazoz içip Anadol kazanacak, kupon biriktirip kat sahibi olacak, bankaya para yatırıp kat sahibi olacaklardır... Halkın genel yoksulluğu oranında bu telkinin gücü artmaktadır.... Emeğiyle yükselmekten, kendi temel çerçevesini aşmaktan fazla ümitli olmayanlar, telkinleri kabullenmeye zaten hazır durumdadırlar..²⁴⁹

O halde iki arkadaşın hayalciliklerini madun sınıfların paylaştığı tipik bir zihniyet durumunun ifadesidir. Dindar birisi olmadığı belli olan Hasan'ın, bir hocanın okuyup-

²⁴⁹ Cem, a.g.e. 534-535.

üflemesiyle defîne bulacağına inanması halk sınıflarına özgü olan folklorik bilincin bir yansımasıdır.²⁵⁰ Kamera, iki arkadaşın konuşmasını mitingle birlikte vererek, emekçilerin kendi toplumsal konumları hakkındaki bilinçsizliklerini ve kolektif güçlerden ayrılığını göstermiştir. Cabbar yine Hasan’la yaptığı bir konuşmada belediyenin ancak eski arabaları kaldırabileceğini söyleyecektir. Belki de bu yüzden Cabbar, kendisine bir hayrı dokunmayacağını düşündüğü kolektif eylemin içinde yer almak yerine kurtuluşunu başka yerlerde aramayı tercih eder. Dolayısıyla Cabbar’ın dünyasında meslektaşları dahi kendisine düşman bir dünyanın parçaları olarak algılanır. Burada vurgulanması gereken diğer bir nokta Cabbar’ın borçlarını kapatıp, arabayı yenilemesiyle dertlerinden kurtulacağını düşünmesidir. Gerçekte ise otomobillerin hızla caddeleri kapladığı 1970’lerin Türkiye’inde arabacılık mesleğinin bir geleceği yoktur. Yönetmen Güney, belediye araçlarının yolları sulayarak temizlemesini tekrar tekrar ekrana getirerek arabacıların yollardan tasfiyesinin yakın olduğuna işaret eder. Zira arabalar aynı zamanda at pisliğinin de kaynağıdır. Tekrar eden bu imge aynı zamanda filme kurgusal bir ritm kazandırır.

Sonrasında Cabbar’ın gün içindeki rutinine dönen kamera başka bir kurgusal ritm oluşturan alacaklı-borçlu konuşmalarına odaklanır. Gerek arabacıların tasfiyesini işaret eden belediye araçları, gerekse alacaklı-borçlu diyalogları bizzat hayatın akışından ve Cabbar’ın hayatla girdiği sınavdan türeyen biçimlendirmelerdir. Üstelik sınavda olan sadece Cabbar değildir. Bu sırada kızı Cemile de okulda bir sınav vermektedir. Kurumların uyguladığı *sembolik şiddeti* görüntülestiren bu sınav sahnesi üzerinde ayrıntısıyla durmak gerekir.²⁵¹

Why Did You Study?

²⁵⁰ Folklorik Bilinç kavramı ve ilişkili olduğu madun sınıflar gibi kavramlar ileride Cabbar’ın bilinci üzerine yapılan tartışmada düşünür Antonio Gramsci açısından değerlendirilmektedir.

²⁵¹ Simgesel şiddetin, Bourdieu’un *habitus* kavramı içindeki yerine değinen Ayşegül Yarman, Bourdieu’nun, bireylerin toplumsallaşma süreci içerisinde hiçbir sorgulamaya girişmeksizin kabullendiği görüşleri ve iktidarın doğallaştırılmasına hizmet eden kanaatleri *doksa* kavramı altında topladığına dikkat çeker. Bireylerin kişilik özellikleri bir yandan *habitus*’tan kaynaklanan eğilimleriyle diğer yandan ise toplumsal şartların gerekleriyle uyumlu davranış ve kanaatlerin benimsenmesiyle şekillenir. Yarman’a göre böylece bir yandan bireyin davranışını giderek topluma uygun kişilik özellikleri belirlenirken; bir yandan da egemen norm ve değerler de bireylerce yeniden üretilir. Bu noktada Yarman’ın ifadesiyle “P.Bourdieu’nun, A.Gramsci’nin hegemonya kavramının yeniden tasarlanması biçiminde değerlendirilebilecek “simgesel şiddet” kavramı da bireyin toplumsal değer ve normlara göre, üstelik değil tepki duymak, tersine tercih ederek biçimlenmesini sağlayacak bir yapılanmaya işaret etmektedir. Toplumsal yaşam, toplumsal alanlardan (*champs*) oluşmaktadır. Her toplumsal alan ise bir kurallar bütününe yapılandırılır. Bu kurallar “simgesel şiddet”le işler; bu şiddet meşrudur; dolayısıyla bir anlamda normdur; olumlu anlam taşır; birey de davranışlarını bu kurallara uydurur” bkz. Yarman, A. (2003). *Toplumsal Değişme ve Kişilik Özellikleri*. (Brinci Baskı) İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 46-47.



Resim 1.20.



Resim 1.21.



Resim 1.22.



Resim 1.23.

İngilizce sınavına giren Cemile soruları yanıtlayamaz. Öğretmenlerden biri Cemile'nin ayakkabılarına doğru gözlerini çevirerek, son bir soru sorulmasını teklif etmeden önce Cemile'ye babasının ne iş yaptığını, kaç kardeş olduklarını sorar. Araya giren diğer erkek öğretmen, “*Cemile çalışmamış, seninle ne yapacağız?*” diye söylenir. Kadın öğretmen “*Why didn't you study?*” diye sorar. Cemile utanç içinde yüzünü tahtaya doğru çevirir, ağlamaya başlar. Böylelikle sınav sahnesi “*Neden çalışmadın?*” sorusuyla birlikte bir mahkeme sahnesine, öğretmenler de yargıçlara dönüşür. Cemile'nin son bir soru hakkı tanınmasını teklif eden öğretmen, sanki diğer öğretmenlerin peşin yargılı tutumunu dengeleyen bir figür olarak sahneye dâhil edilmiştir. Öğretmenin Cemile'nin delik-deşik olmuş ayakkabılarına bakması ve ardından “*baban ne iş yapar?*” sorması bu bakışın Cemile'nin toplumsal koşullarına yöneltilmiş bir bakış olduğunu gösterir. Empati kurmaya çalışan öğretmenin sözünü bitirmesine fırsat vermeden araya giren diğer erkek öğretmen ise okulun liyakat egemen ve fırsat eşitliğine dayanan bir kurum olduğu doksa'sını yeniden üreten bir figür olarak konumlandırılmıştır.



Resim 1.24.



Resim 1.25.



Resim 1.26.

Diğer taraftan filmin daha başlarında aileyi betimleyen çekimde, Cemile'yi kitaplarla çevrilmiş halde ekrana getiren kameranın, sınavdaki başarısızlığın tembelliğe yorulamayacağını öndeyilediği söylenebilir (Resim 1.24.). Cemile'nin başarısızlığı, esasında eğitim kurumunun toplumsal eşitsizliklerden kaynaklanan farkları fark

etmemesinden, daha doğrusu farkı hesaba katmamasından kaynaklanır.²⁵² Dolayısıyla bu sahnede okul, toplumsal eşitsizlikleri yeniden üreten bir kurum olarak ifşa edilir. Cemile'nin yaşadığı duygulanımı yakalamak için ona yaklaşan kamera Cemile'nin utancında aslında “olayların arkasındaki olaylar”ın ağırlığını yakalar. Çünkü okulun uyguladığı sembolik şiddet karşısında çocuğun yaşadığı utanç aslında toplumsallaşma sürecinde edinilen temel bir “korku”dan türer. Şöyle ki;

Çocuk, kendisini anonim güçlerin boyunduruğuna bırakmayı, tamamen anababanın reel cezalandırma zoruyla öğrenir. Ödüllendirme ya da cezalandırma aracılığıyla çocuğun üzerinde yargıç işlevi uygulayanlar, bu durumda ilk olarak anne ve babalarla diğer eğitimcilerdir.... Çocuğun ana ve babasının ezici gücünden duyduğu korku, ileride yetişkinlik çağında onun kurumlardan ve toplumsal otoritelerden duyduğu korkuda yaşamaya devam etmektedir. Çevreyle olan bir çatışma durumunda insanlardan her biri, böyle korku üreten bir otorite niteliğine bürünmektedir. Anne ve babanın yargıç zoru ile anonim toplumsal güç bu insanda birleşir ve onu geçici olarak bir yargı mercii düzeyine çıkarır. Bana düşen de, bu yargı mercii karşısında hesap vermek kendimi kanıtlamaktır. Onun bakışlarına ve yargısına terkedilmişimdir..²⁵³

Cemile tam da söylendiği gibi öğretmenlerinin bakışı ve yargısına teslim olmuş bir sanık gibi hakkındaki hükmü bekler (1.25). Güney, Cemile'nin korkusunu daha filmin başlarında yapılan aile betimlemesinde ifşa etmiştir (Resim 1.24). Cemile'nin utancında cezalandırma korkusu sakıdır. Nitekim Cemile'nin sınavdan kaldığını öğrenen Fatma sıkı bir dayakla kızını cezalandırır (Resim 1.26). Bir yandan da şöyle söylenir kızına Fatma: “*Yediğin, içtiğin herşey haram olsun fallik. Baban gece gündüz uykusuz çalışıp çabalasın, sen okuyasın diye. Sen sınıfta kal ha... Yemeyelim, içmeyelim, sana defter kalem parası yetiştirelim... Sen sınıfta kal. Allah senin gözünü kör etsin, domuzun dölü geber...*”. Cemile'nin maruz kaldığı fiziksel şiddetin kaynağında aslında sembolik şiddetin dayandığı doksa vardır. Zira anne de tıpkı öğretmenler gibi Cemile'nin tembelliğinden ötürü sınavı geçemediği kanısındadır. Annenin aklına ikinci bir şık gelmez. Çünkü madun sınıfların egemen ideolojiden kaynaklanan kanaatlere karşı geliştirebileceği alternatif bir açıklamaları yoktur.

²⁵² Nitekim Pierre Bourdieu ve Jean-Claude Passeron, Fransa özelinde, orta ve yükseköğrenim üzerine yaptıkları çalışmalarda toplumsal eşitsizliğin yeniden üretilmesinde eğitim kurumunun hayati bir rol oynadığını göstermişlerdir: “Sorun, okulun öğrencilerin toplumsal kökenleri ile kültürel sermaye seviyeleri arasında bir bağ kurmayı redderek, bu toplumsal sınıflara bağlı ayırım gözetken seçilimi pekiştirmesinde yatmaktadır. Örneğin, bir sınavda veya yeterlilik sınavında zorluk seviyesi veya kriterler tüm adaylar için aynıdır: Görünürde bu sınav herkese eşit fırsat tanımaktadır, ancak “bu sınavın sağladığı biçimsel eşitliğin imtiyazı liyakate dönüştürdüğünü unutmaktır; zira sınav, toplumsal kökenin tesirinin kendisini tatbik etmeye devam etmesine imkân tanır; ancak daha örtük bir biçimde” bkz. Jourdain ve Naulin, a.g.e. 56-57.

²⁵³ Duhm, a.g.e. 104.

Cabbar Köşeye Sıkışıyor

Resim 1.27.



Resim 1.28.



Resim 1.29.

Cabbar sigara almak için arabasından inerek karşıdaki dükkâna geçer. Bu sırada özel bir otomobil Cabbar'ın arabasına çarparak atlardan birini çiğner. Otomobil sahibinin “*Beğendin mi ulan yaptığını? Mahvettin arabayı, boyasını katiyen tutturamazlar*” diye söylenmesi karşısında Cabbar adamın boynuna sarılır ve böylelikle sahne karakola taşınır. Otomobil sahibi ikramla ağırlandırken, Cabbar ayakta dikilmektedir. Cabbar, atının ölümü dolayısıyla mağdur olsa da arabasını park yapılmaması gereken yere bırakarak kazaya sebebiyet verdiği için suçlanır. Polis amiri “*Ben bilirim arabacı milletini bütün kazaların sebebi bunlar*” diyerek Cabbar'ı azarlar ve “*Kes lan!*” diyerek ona konuşma hakkı tanımaz. Üstelik “*Kabahat sizde değil belediyede, kaza sizde, pislik sizde*” diye azarına devam eder. Otomobilin sahibi, sözde insani bir tavır takınarak polise şikâyetçi olmadığını söyler. Cabbar son bir umutla mağduriyetini dile getirmek istese de yaka paça karakoldan atılır. Bir önceki sekansta Hasan'ın söylediği üzere “*Paran olmadı mı, her yerden kovarlar*” cümlesi böylelikle Cabbar tarafından deneyimlenmiş olur. Polisin gözünde, Cabbar zaten suçludur.

Güney açıkça ajitatif olan bu sahnede burjuva bir dünyada bu suçluluğun nedeninin, hukuki değil, sınıfsal temelli olduğunu sarsıcı bir biçimde gösterir. İlk bakışta hukukun bu imgesinin madun sınıfların bakışını objektivleştirdiği söylenebilirse de otomobil sahibinin şikâyetçi olmaması karşısında Cabbar'ın “*Esas ben davacıyım*” diyerek direktmesi durumun bu şekilde değerlendirilemeyeceğini gösterir. Aslında bu hukuk imgesi egemen sınıfların bakışını yansıtmaktadır.²⁵⁴ Böyle bir hukuk anlayışında Cabbar'ın ölen atı için bir tazminat yoktur.

²⁵⁴ Lukacs, hukukun bu imgesini bizzat burjuva hukukçularının söylemine dayanarak çözümlemiştir: “Nedir ki bu yasaların veya hakların birbirleriyle örgütlenişi düpedüz biçimsel; yani söylemleri şu: “Hukuk kurumlarının içeriğinde hiçbir zaman bir hak niteliği yok, tam tersine hep siyasal ve ekonomik bir nitelik vardır”. ...Hugo bu arada köleciliğin hukuksal karakterini şöyle temellendirmektedir: Kölecilik “binlerce yıl boyunca milyonlarca kültürlü insan için gerçekten doğru bir yasa olarak kabul edildi.” Ama burjuva toplumundaki hukukun giderek büründüğü yapı da işte bu naif ve alaycı açık yüreklilik çerçevesinde aydınlığa kavuşuyor. Jellinek, hukukun

Güney'in adaletsizliği ifşa etmesine vesile olan çatışmayı tamamen tesadüfi bir olay düzleminde kurması önemlidir. Bir sigara yakacakken paketin bittiğini fark eden Cabbar dükkâna gider, bir bisiklet otomobilin önüne çıkar ve kaza gerçekleşir. Kracauer tesadüfiliği kamera gerçekliğinin en karakteristik özelliklerinden birisi olarak değerlendirmektedir. Özellikle sokak, tesadüflerin hüküm sürdüğü bir alan olarak sinematik malzemeye hayat verir.²⁵⁵ Güney, adaletsizliğin ifşasını tesadüfünin alanında kurduğu için karakol sahnesi hiç de didaktik ya da teatral gelmez.



Resim 1.30.



Resim 1.31.



Resim 1.32.

Yukarıda, karakol sahnesini takip eden çekimde filmin dönüm noktasından kesitler görülüyor. Uçsuz bucaksız bozkıra bırakılan atın cesedine bakan Cabbar'ın çaresizliği fizyonomik bir jestle veriliyor. Kıvrılmış beden duruşu Cabbar'ın varlığının bir hiçleşme duygusuyla kaplandığını haber vermektedir. Bu hiçleşmenin maddi bir kaynağı vardır şüphesiz. Çünkü, Cabbar kendisinin ve ailesinin basit/biyolojik yeniden üretimini sağlayan üretim aracından olmuştur. Yani bu sahne tüm şiirsel etkisine karşın hiçbir metaforik anlam taşımaz.

Çarklar Arasında Cabbar

Atının ölümüyle artık faytonculuk yapamayacak duruma gelen Cabbar, yeni bir at almak için borç para aramaya başlar. Karısının telkiniyle eski patronlarından, köyündeki ağından borç isteyen Cabbar'ın çabaları sonuç vermez. Cabbar'ın içine düştüğü çıkmazı dışavurumcu bir stille yansıtan Güney'in bu sahnelerde biçimsel bir eğilim içinde olduğu

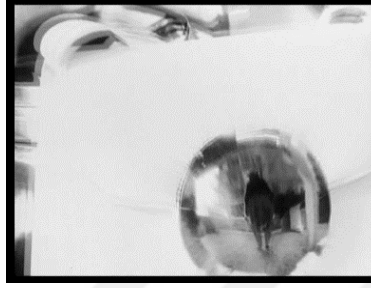
veya yasaların içeriğini hukuk ötesi olarak görüyor, "eleştirici" hukukçular yasaların içeriklerini araştırmayı tarihe, sosyolojiye, siyasete v.b. bırakıyorlarsa, yaptıkları şey son kertede Hugo'nun baştaki istentisinden başka bir şey değildir: Hukuku bir sistem olarak mantıkçı yollarla temellendirmekten, içeriğini rasyonelleştirmekten feragat etmek, dolayısıyla yasaları belirli birtakım eylemlerin hukuksal sonuçlarını "rebus sic stantibus" (koşullar aynı kaldığı sürece) elverdiğince kesin hesaplamaya yarayan biçimsel bir hesaplama sisteminden farklı bir şey olarak görmemek!" bkz. Lukacs, G. (2006). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 184-185.

²⁵⁵ Kracauer, a.g.e. 152-154.

görülür. Diğer taraftan bu stilizasyonun fiziksel gerçekliğe sadık kalınarak yapıldığı gözden kaçmaz. Yönetmenin Cabbar'ın ruhsal durumunu cam kürenin arkasında konumlandığı kameranın perspektifinden, yani tamamen erişilebilir bir gerçeklikten vermesi önemlidir. Güney dışavurumcu bir çekimle Cabbar'ın -Kafkavari bir ifadeyle söylemek gerekirse- böcekleşmesini ekrana getirir.



Resim 1.33.



Resim 1.34.



Resim 1.35.

Güney, Cabbar'ın borç arayışını alacaklıların borçlarını nasıl tahsil edecekleri üzerine yaptığı konuşmalarla koşut bir şekilde kurgulamış, böylelikle Cabbar'ın etrafındaki çemberin daralmakta olduğunu dışavurumcu stille göstermiştir. Borç döngüsünün içine giren Cabbar, sadece daha önce kapıcılık yaparak gündelik ekmeğini karşılayan patronun karşısına kanadı-kolu kırılmış bir şekilde çıkarılmakla kalmaz; başarısız bir sınıf atlama serüveninden sonra, kendisine düşman bir dünyanın yabancı güçlerine tutsak olmuş biçimde, küçülmüş bir insanlık haliyle çıkarılır. Bu sahneyle aynı zamanda, dönemin menkul değerleri haline gelmeye başlayan sınıf değiştirme arzusunun da kimi kesimler için karşılanamayacak bir arzu olduğu gösterilmiş olur. Cabbar ve ailesinin sistem içindeki tutsaklığı şartların gittikçe ağırlaşmasıyla birlikte aile içi şiddete dönüşür. Kamera yükselen bu şiddet dalgasını hapishaneye dönüştürülen bir ev atmosferi yaratarak ifşa eder.



Resim 1.36.



Resim 1.37.



Resim 1.38.



Resim 1.39.

Şüphesiz ki Güney, ailenin içine düştüğü bu şiddet durumunu diyalektik bir gelişim içinde anlatmıştır. Bunun anlamı şiddetin bir davranış tarzı olarak baştan verili olmadığı, şiddetlin,

toplumsal ilişkilerin şeyleşmiş çerçevesi içerisinde değerlendirilmesi gereken bir olgu olduğudur. Aslında şeyleşmiş bir toplumsal sistemde şiddet fiziksel olarak dışavurulmasa da insani ilişkilerde mündemiçtir.

Kapitalist toplumun yabancılaşmış, baskı altına alınmış ve gözü korkutulmuş insanı, çocuklarına ne yapacaktır? Anlamsız bir çalışmadan yorgun düşmüş, esir eden baskılardan yıpranmış bir durumda eve gelen işçi, hizmetli ya da memur ne yapar? Yasa ve yasaklardan oluşan bir dünya evdeki insanlara aktarılacak, baskı aşağıya doğru uzatılacaktır. Ücretli emekle sermaye arasındaki temel çelişkide kurallaşmış ve egemenliğin güvence altına alınmasıyla ilgili her şeyi kapsayan sistem içinde çoğaltılmış emir verme ve boyun eğme, küçük ailede ister istemez temel iletişim ve eğitim ilkesi haline gelmektedir. Ailede böylece oluşan atmosfer, çatışmalardan uzak kalmaya ya da olası çatışmaları dayanışma içinde bitirmeye elverişli değildir; burada ne çocuğun güven ve sevgiyle olan temel ihtiyaçları giderilir, ne de ona korkudan uzak bir gelişme sağlanabilir. Çocuk açısından travma yaratan bu çıkış pozisyonu, küçük aile yapısının onun ruhsal hayatına yaptığı çok özel bazı etkileme tarzlarıyla daha da kötüleşmektedir.²⁵⁶

Nitekim Cemile'nin (abla) küçük kardeşini köpeği çamaşır leğeninde yıkadığı için dövmesinde, Emin'in (ortanca çocuk) Hatice'yle (küçük kız) bir karpuz kabuğunu kemirebilmek için didişmesinde, Fatma'nın (anne) Cemile'yi İngilizce sınavından geçer not alamadığı için sopa ile yola getirmeye çalışmasında, Cabbar'ın karısına tekme tokat girişmesinde açığa çıkan bu şiddet tam da yukarıdaki satırlarda Duhm'un vurguladığı gibi yukarıdan aşağıya tüm aileyi sarar. Güney, çocuklar açısından bu travmaların nasıl bir etkilenme yarattığını göstermeyi de ihmal etmez. Şöyle ki; bir gün, kalan tek atıyla kum çekme işine giden Cabbar, eve döndüğünde Fatma'nın çocukları dövdüğünü görür. Bunun üzerine *"Gel bakayım oğlum, bu avrat seni dövdü ha...Şimdi ben de onu döverim"* der. Emin'e para vererek *"Git yine bisiklete bin oğlum"* der. Emin annesinden korktuğu için gitmek istemez. Korkunun çocuğun sosyalleşmesi sırasında nasıl içselleştirildiğini gösteren bu sahne ile anne-baba aynı zamanda ceza veren otorite kişileri olarak, yargıçlar olarak konumlandırılır. Babanın yargılama merci olarak üstünlüğünün farkında olan Hatice *"Hayır dövebilmez...Babam da onu döver"* diyerek birlikte bisiklet binmeye gitmek için kardeşini yüreklendirmeye çalışır. Böylelikle şiddet manzaralarına tanıklık eden Hatice'nin otoriter tutumları ve saldırgan davranışları nasıl içselleştirdiği çözümlenir.

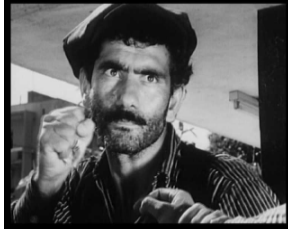
Aile içindeki şiddet sahnelerinin ardından, yeniden Cabbar'ın hayata tutunma çabasına dönülür. Cabbar, çareyi bir at daha alıp yeniden arabacılığa dönmekte görmektedir. Bunun

²⁵⁶ Duhm, a.g.e. 120-121.

için evdeki bazı eşyaları satmayı düşündüğünü karısına anlatır. Karısı çaresiz onaylar. Cabbar eski bir gramafon, antika bir silah, karyola ve alyansını satmaya uğraşır. Silahı kimse almaz. Silahın Cabbar’da kalması “çirkin kral” mitosuyla şartlanmış seyirciye yönelik Brechtyen bir yabancılaştırma olduğu ilerde anlaşılacaktır. Cabbar’ın arabacılığa dönme umuduyla eşyalarını sattığı çekimleri, alacaklıların borçlarını tahsil etmek için Cabbar’ın arabasını satmak üzere örgütlendikleri çekimlerle koşut biçimde kurgulayan yönetmen, halk sınıfları arasındaki dayanışmanın şöyleşmiş ilişkiler tarafından yıkıma uğratıldığını bir kez daha vurgular. Alacaklıların bu son hamlesiyle Cabbar iyice köşeye sıkışır. Maddi üretim aracının elinden alınmasıyla birlikte artık gerçeklerden kopacak ve hayali bir dünyaya doğru sürüklenecektir.

Umutları tamamen tükenen Cabbar arkadaşı Hasan’ın aklına girmesiyle, başarısız bir soygun girişiminde bulunur. Bu soygun girişiminden önceki sekansta Cabbar bitpazarından dönerken bir yankesici tarafından soyulmaya çalışılmıştır. Bunun üzerine Cabbar yankesiciye sağlam bir dayak çekmiştir. Ardından, daha önce meyhanede kendisine telkinde bulunan arkadaşlarına “*Soygunculukla bizim ne işimiz olur*” diyen Hasan’ın “*Zengin kısmının canı tatlı olur, zenginler paralı ve korkak olduğundan, sen daha davranmadan, teslim bayrağını çekerler*” sözleriyle Cabbar’ı ikna edişi gösterilir. Böylece zengin mahallesine giden iki arkadaş, karşılarına çıkan siyahi bir yabancıyı soymaya çalışır. Ancak adam çetinceviz çıkar, amaçlarına ulaşamayan iki arkadaş hızla olay yerinden kaçır.

Açıkçası bu iki soygun sahnesinin filmin bütünlüğü içinde neye tekabül ettiğini kestirmek zordur. Zira iki arkadaşın soygundan önceki sahnelerde böyle bir yola başvurmayı gayriahlaki buldukları özellikle vurgulanmıştır. Sonra beklenmedik şekilde iki arkadaş soygun girişiminin içinde gösterilir. Güney’in bu aksiyonu, Cabbar’ın umutlarının iyice tükendiği bir anda devreye sokması hikâyenin dramatik akışıyla ters düşmeyen bir hamle olarak görülebilir. Öte yandan boş bir silahla yapılan bu soygunla iki arkadaşın içine düştükleri gülünç durum, yabancının Afro-Amerikan olmasına rağmen ıslığıyla bir western-country şarkısı çalması gibi etkenler bütün bu aksiyonun başka bir amaçla hikâyeye dâhil edildiği fikrini güçlendirir. Güney’in bu iki soygun sahnesini “çirkin kral” mitosunu yıkmak için filme dâhil ettiğini söylemek mümkündür. Tıpkı yukarıda değinilen dışavurumcu sahne gibi epizodik bir anlatıya sahip bir film için beklenmedik olan bu özdüşünümsel hamle, Güney’in sinemasından kalan estetik mirasın eklektik yapısını da gözler önüne sermektedir.



Resim 1.40.



Resim 1.41.



Resim 1.42.



Resim 1.43.

Cabbar ile yankesici Halk Sineması'nın önünde, Yeşilçam melodram filmleri ile *Kralların Öfkesi* adlı Yeşilçam westerninin afişlerine bakarken gösterilir (Resim 1.41.). Bir sonraki sahnede Cabbar, yankesicinin cebindeki paraya yeltenmesi karşısında bir öfke patlaması yaşar (Resim 1.40). Yankesicinin “*Kurban olim, yapma abî*” yakarmalarına karşın Cabbar, adamı uzunca bir süre pataklar. Güney'in “çirkin kral” mitosunu melodram ve western tür kalıplarının hakim olduğu vurdulu-kırdılı filmlerle elde ettiği düşünülürse, bu sahne hem mitosunu onaylar hem de seyirci de Cabbar'ın yenilen bir insandan yenen bir insana dönüşeceği beklentisi uyandırır. Ancak Güney, sonraki başarısız soygun girişimi sahnesiyle “çirkin kral”ı tahtından indirerek, beklentileri boşa çıkarır ve seyircinin yaşadığı katharsisi elinden alır.²⁵⁷

Güney, Cabbar'ın boş silahı marifetiyle tam anlamıyla Brecht'yan bir yabancılaştırma efektine başvurarak hem kendi oyunculuk mitosunu boşa çıkarır hem de bir Afro-Amerikalı'yı bir kovboya dönüştürerek, ikinci bir yabancılaştırma hamlesi yapar.²⁵⁸ Böylelikle, beyaz montlu Bir Afro-Amerikalı'nın beyaz arabasından inerek bir kovboy şarkısını ıslığıyla çalması -Adana'da bir A.B.D hava üssünün olduğu hatırlanırsa- onu yerli topraklarındaki bir işgalci konumuna taşırken, güneşten kavrulmuş derileriyle iki arkadaş kendi topraklarında esir düşmüş kızıl derililerin kaderini paylaşmış halde resmedilir. Söz konusu sahnenin gücü dramın komikle bir arada verilmesinden kaynaklanır. Karşılarındaki kişinin İngilizce konuşmasıyla affalayan iki arkadaş ne yapacaklarını şaşırır. Bu dalgınlıktan yararlanan adam, soygun girişimini püskürtür. Bu soygun girişimi Hasan'ın Cabbar'ı ikna

²⁵⁷ Katharsis, Aristocu dram anlayışında seyircinin kahramanla özdeşleşerek olumsuz yaşantı ve duygulardan arınmasına yol açan bir durumdur.

²⁵⁸ Brecht, Aristocu bir özdeşlemeye dayanmayan epik tiyatro anlayışında seyircinin hem sahnelenen oyun hem de karakterler hakkında eleştirel bir tutum geliştirebilmesi için, seyircinin oyuncularla özdeşleşmesini engellemeye yönelik olarak yabancılaştırıcı efekti öne çıkarmıştır. Bu doğrultuda Brecht'in y-efektile “İzleyiciyi kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırması öğretmeye yöneltilir” bkz. Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (Çev. H. Barışcan ve G. Işığ). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 31. Böylelikle seyir deneyiminde şeylerin ve olayların neden böyle olduğunu anlamaya yönelik eleştirel mesafeliliğin ortaya çıkarılması amaçlanır.

etmek için söylediği “zenginler korkak olur” doksasına dayandığı ölçüde Brecht’in “toplumsal olarak komik” nosyonunu açığa çıkarır.²⁵⁹

“Toplumsal olarak komik” nosyonu özellikle, Hasan’ın definenin yerini tayin edecek Hoca’yı adeta ilahi bir varlıktan söz eder gibi övdüğü sahnelerde de somutlaşır. Soygun sahnesini izleyen çekimde, varını-yoğunu kaybetmiş olan Cabbar, artık her şeyin kendisi için çok geç olduğu bir zamanda elinde tuttuğu bir Türk bayrağı ile mitinge katılır.



Resim 1.44.



Resim 1.45.



Resim 1.46.

Cabbar, arabacıların idare heyeti başkanına, sinik bir ifade takınmış şekilde bayrağı verirken şöyle söyler: “Benim arabam yok emmi, arabamı ve atımı sattılar, bende bu bayrakla katılıyorum”. Cabbar’ın arabasını satanlar aynı mahallede bir arada yaşadığı komşularıdır. Dolayısıyla halk sınıfları arasındaki dayanışmacı değerlerin hızla çözüldüğü bir toplumda üstelik yok olmaya yazgılı bir mesleği sürdüren arabacılar gibi oldukça marjinal bir topluluğun mitinginde, açılan “Yarının Türkiye’si Fakirin Türkiye’si” dövizini aslında henüz orada olmayan bir topluluğa seslenmektedir (Resim 1.44).²⁶⁰ Bayrağa yapılan vurgu ise

²⁵⁹ Wright’ın ifadesiyle “bir komediya tarih ilerleyip gittikten çok sonra bile, modası geçmiş bir dizi inanca saplanıp kalmış bir toplumun sahici olmayan yaşam tarzını ve tarihsel münasebetsizliği hedef alır. Brecht’e göre bu girişimden alınan haz, diyalektiğin bir değişimin ve dönüşümün lehine işlediği bir an olduğu ve komiğin böylece toplumsal değişim için bir araç haline gelebileceğine dair canlı, büyüyen bir bilinçten kaynaklanır. Bu ilkenin temel içerimi, mutlak bir komiğin ya da mutlak bir trajiğin olmadığıdır. Tarihle başarısız bir yüzleşme komediya ile de, hatta her ikisiyle de sonuçlanabilir. Brecht’in oyunları komediya ya da tragedya adı verilen iki türün geleneksel nosyonlarını birleştirmez, çünkü bir dizi olayın komik bir anlatı ya da trajik bir anlatı olarak yazılmalarını ya da okunmalarını belirleyen şey tarihsel bağlamdır. Bu kategoriler, karşılıklı olarak birbirini dışlayan kategoriler, traji-komedyada olduğu gibi birbirleriyle barışılabilir özler olarak değil, çok anlamlı bir şekilde iç içe geçmiş bir şey olarak ele alınmalıdır: Toplumsal ve tarihsel gerçekliklerle olan bağlantıları açığa çıktığında komik ile ciddi birleşir. İkisinin edebi olarak iki türe ayrılması ideolojik bir edimdir” bkz. Wright, E. (1998), *Postmodern Brecht*. (Çev. Ayşegül Bahçivan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 64-65.

²⁶⁰ Deleuze Yılmaz Güney’e, Sinema 2 kitabında modern siyasal sinema kavramı etrafında yer vermiştir. Deleuze modern siyasal sinemanın gelecek için, gelmesi beklenen bir halk için yeni bir kimlik duygusu yaratmaya çalıştığını söyler. Bkz. Sutton D. Ve Jones D. M. *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (2013). (Çev. M. Özbank ve Y. Başkavak), 71-84. İstanbul: Kolektif Kitap, (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı), 71-84. Dolayısıyla dövizdeki slogan gelecekteki bir halka seslenir.

toplumsal protestonun “anarşiklik” olarak etiketlendiği bir sistemde sansüre karşı alınan bir önlem olarak da yorumlanabilir. Bu sahnenin ardından filmin son bölümüne geçilir.

Ekonomik Yabancılaşmadan Dinsel Yabancılaşmaya

Bertell Ollman’a göre “Ekonomik yabancılaşma insanın hayatta kalma çabasının ürettiği çarpıklıklarla ilgiliyken; dinsel yabancılaşma, insanın hayatını anlamaya çalışırken ortaya çıkan çarpıklıklara odaklanır”.²⁶¹ Bu doğrultuda, *Umut*’un ilk iki bölümünün, ekonomik yabancılaşmanın Cabbar’ın hayatı üzerindeki etkilerine, son bölümün ise dinsel yabancılaşmanın Cabbar’ın görüşünü çarpıtarak onu nasıl deliliğin eşiğine getirdiğine odaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla define arayışının resmedildiği bu bölüm, dinin madun sınıflarca nasıl algılandığına ilişkin bir dedektiflik çalışması olarak yorumlanabilir. Bu dedektiflik çalışması şüphesiz ki Cabbar’ın bilincindeki yarıklar üzerinden ilerler.



Resim 1.47.



Resim 1.48.



Resim 1.49.



Resim 1.50.

Maddi geçim araçlarını yitiren Cabbar kendini toplumsal güçlerin insafına bırakmıştır. Zira küçük burjuvalığa soyunduğu başarısız sınıf atlama macerasından sonra, karısının telkinlerine rağmen köylü ve proleter konumuna dönmeyi içine sindirememektedir. Bu koşullar altında Cabbar, evdeki eşyaları satarak elde ettiği bütün parayı define işine yatırmaktan başka çare görmez. Hasan’ın araya girmesiyle bu iş için tuttukları Hoca, ilk iş olarak Cabbar’ın çocuklarını karşısına alarak definenin yerini tayin etmek için suya baktırır. En küçük çocuk ile ortanca çocuk korkunca Hatice görevi devralır. Hoca kıza ne gördüğünü sorar. Hatice, haneye bereket ve iyilik getirmesi için ahırın saçağına asılan nesnelere bakarak, çinko, sarımsak, boncuk, nal, patik diye saymaya başlar. Bunun üzerine gözlerini oraya diken Cabbar, definenin kendi evlerinde gömülü olduğu düşüncesine kapılarak herkes

²⁶¹ Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma, Marx’ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. (Çev.Ayşegül Kars). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 1971’de yayımlandı), 342.

uyuduktan sonra kazma-küreğe sarılır ve kazıya başlar. İlk başta bu olayı yadırgayan Hasan da, defineyi bulmak için yola düşmeden önce aynı noktayı kazar. Bir sonuç alamazlar.

Söz konusu eşyalara yüklenen düşünce ve arzuların insana ait olması bağlamında, Cabbar'ın ve Hasan'ın defineyi bereket simgelerinin olduğu yerdeki toprağın altında aramasında şaşılacak bir şey yoktur. Zira dinsel yabancılaşmanın özünde tam da insanlığın doğa üzerindeki tahakkümünün yetersiz olduğu tarihsel koşullarda fetiş haline getirilmiş nesnelerin gücü sayesinde, doğayı büyüleyerek onu kontrol altına alma düşüncesi yatmaktadır. Tarihsel süreç içinde sınıf ayrışmaları nedeniyle egemenlik ve sömürünün derinleşmesi ile birlikte, madun sınıflar açısından bu kontrolsüzlük durumu toplumsal güçler üzerindeki bir kontrol kaybıyla çift katlanır. Dolayısıyla Cabbar'ın toplumsal güçlerin bir oyuncağı haline gelmesiyle birlikte kurtuluşunu bir hocanın hikmetine dayanarak aramaya yönelmesi manevi bir kurtuluş arayışının tezahürü olarak değil, imtiyazsız bir sınıfın üyesi olarak “doğaüstü yardım”dan beklediği maddi beklentiler açısından değerlendirilmelidir. Bu bağlamda Cabbar gibi köylülükten proleterliğe oradan da küçük burjuvalığa özenen ve sonunda toplumsal güçler karşısında kesin bir mağlubiyet tadararak kendini bu güçlere karşı tamamen savunmasız bulan bir karakterin durumunda yaşanan dinsel yabancılaşma oldukça girift bir görünüm sergilemektedir.

Filmin başlarında arkadaşı Hasan'ın define arama ısrarlarını hayalcilik olarak niteleyen Cabbar'ın daha sonra deliliğe varacak derecede bu hayale kendini kaptırmasında şüphesiz ki Cabbar'ın yaşadığı ekonomik yabancılaşmanın boyutlarının arkadaşına göre çok daha katlanılamaz olması yatmaktadır. Yönetmen Güney, bu doğrultuda, Cabbar'ın bilincinde açılan yarığı defalarca tekrar eden toprağı kazma eylemiyle vurgulamıştır. O halde Cabbar'ın yabancılaşmasını anlamak için kişilerin dinsel fikirlerle ve pratiklerle olan ilişkilerini ait olunan sosyal grubun bu dünyacı maddi beklenti ve fikirlerine bir cevap olarak yorumlayan Max Weber'in perspektifinden değerlendirmek gerekmektedir.

Weber toplumun çeşitli statü gruplarından oluştuğu gözleminden hareketle bu grupların kısmen birbirinden farklılaşan fikir ve ilgilerinin statü konumlarından kaynaklandığını düşünmüştür. Bu doğrultuda Weber için, dinsel eylemin dışsal tezahürleri de sosyal şartlar ve statü gruplarının çeşitliliğine bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Bu bakımdan köylülerin, soyluların, burjuvaların, zanaatkârların, proleterlerin, entelektüellerin, kısacası farklı sosyal zümrelerin dini eğilimleri ve pratikleri de birbirinden farklılık gösterir. Öte

yandan Weber, bu farklılıklara rağmen dinsel ve büyüsel faktörlerce güdülenmiş eylemin bu dünyacı amaçlara yöneldiğini söyler: “Bu nedenle dinsel ya da büyüsel eylem ve düşünce; özellikle dinsel ya da büyüsel eylemlerin sonuçlarının dahi baskın bir biçimde ekonomik olması sebebiyle gündelik amaca yönelik eylem dizisinden ayrı tutulmamalıdır”.²⁶² Bu çerçeveden bakıldığında, Cabbar’ın film boyunca köylülükten, küçük burjuvaziye ve oradan işsizliğe hareketinde dine ilişkin eğilimlerinin nasıl farklılaştığını görmek mümkündür. Cabbar’ın bir köylü olduğunun bilinmesi başlarda hayalcilik olarak gördüğü bu işin içine girmesini anlamak bakımından önemli bir ipucudur. Bu bakımdan Weber’in köylü dini bağlamında söylediklerine değinmek faydalı olacaktır:

Köylü kesimi doğaya öyle güçlü bir biçimde bağlıdır, organik süreçlere ve doğa olaylarına o kadar bağımlıdır ve ekonomik rasyonel sistemleşmeye o kadar az yönelimlidir ki, genel olarak köylüler sadece iç güçler (finansal ya da feodal) ya da bazı siyasal güçler tarafından köleleştirme ya da proleterleştirmeye tehdit edildiği zaman, bir din taşıyıcısı haline gelecektir.²⁶³

Cabbar sosyal kökeni itibarıyla köylüdür. Karısının daha filmin başlarında “*ırgat arıyorlarmış*” diyerek tarlada çalışması için Cabbar’a telkinde bulunduğu sahne de işaret edildiği üzere proleterleşme tehdidi ile karşı karşıyadır. Bakkalın yanındakine dert yanarken, “*Cabbar’ın neyini alırım?*” diye sorması üzerine, diğerinin “*Kızını*” diye yanıtlamasında ima edildiği gibi çok daha zor şeylere katlanmak durumunda kalabilir. Dolayısıyla, filmdeki sosyal konumu köylü olmasa da Cabbar’ın büyücü özellikleri öne çıkan bir hocaya bel bağlamasını köy kökenli olmasıyla açıklamak makul görünmektedir. Zira Weber’in öne sürdüğü üzere;

Küçük bir burjuvanın, özellikle kentli zanaatkârın ya da küçük tüccarın yaşamı köylünün yaşamıyla karşılaştırıldığında, küçük burjuvanın yaşamının doğa ile çok az ilişkili olduğu açıktır. Sonuçta doğanın irrasyonel güçlerini etkilemek için büyüye bağımlı olma, kentte yerleşik biri için çiftçi için geçerli aynı rolü oynayamaz. Aynı zamanda, şu da bir gerçektir ki kentli insanın yaşamının ekonomik temeli çok daha rasyonel bir karaktere, yani amaçlı kullanma kapasitesine ve hesaplanabilirliğe sahiptir.²⁶⁴

Dolayısıyla Cabbar’ın ekonomik bakımdan bir türlü rasyonel davranamamasında da feodal kalıntıların ifadesi olarak köylü bilincinin etkisi vardır. Kocasına göre daha rasyonel

²⁶² Weber, M. (2012). *Din Sosyolojisi*. (Çev. Latif Boyacı). İstanbul. Yarın Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 86.

²⁶³ Weber, a.g.e. 183.

²⁶⁴ Weber, a.g.e. 203.

tutumlara sahip bir karakter olarak çizilen Fatma, hocayı eve çağırdığı için “Üç gün oldu hala mır mır dua ediyor” diyerek Cabbar’a söylendiğinde, Cabbar şöyle der: “Mır mır ne demek lan. Töbe de...Bu derin bir hocadır...Şimdi bütün cinleri ve perileri seferber etmiş, onlardan haber bekliyor...Belki de define yerin çok altındadır. Derinde olunca yerini bulmak zahmetli olur”. Bu ifadeler film boyunca hiçbir dinsel pratik içinde resmedilmeyen Cabbar’ın içine sürüklendiği şartların ağırlaşmasıyla şimdi nasıl dinsel eğilimlerin yön verdiği biri haline geldiğini çarpıcı biçimde özetler. “O derin bir hocadır” sözü Hoca’yı olağanüstü güçlere sahip bir karizma figürü olarak belirginleştirir. Weber bu bağlamda karizmayı şöyle ifade etmiştir:

Biz bundan böyle, bu gibi olağanüstü güçler için "karizma" terimini kullanacağız. Bu terimin tam olarak hak edildiği yerde karizma bir obje ya da insanın tamamen doğal olarak özünde barındırdığı Tanrı vergisi bir yetenektir. Bu gibi temel karizma herhangi bir şekilde sonradan kazanılmaz. Ancak diğer karizma tipi, bazı olağanüstü araçlarla yapay olarak bir obje ya da insanda üretilebilir. O zaman bile karizmatik güçlerin, içlerinde tohumun zaten varolduğu ancak bazı asketik ya da başka araçlarla uyarılmadıkça filizlenemeyeceği insanlar ya da nesnelerde geliştirilebileceği varsayılır. Dolayısıyla dinsel evrimin en erken aşamalarında dahi dinsel lütuf doktrininin –ruha ilham veren lütuf’tan (*gratia infusa*) iyi işler yaparak kazanılan kesin lütuf doktrinine kadar- tüm formları zaten mevcuttu. En erken dini olgunun güçlü biçimde natüralist (son zamanların ifadesiyle “preanimist”) eğilimi hala halk dinine ait bir özelliktir..²⁶⁵

Bu bakımdan filmin kahramanları açısından Hoca, sıradan bir din adamından ziyade karizmatik bir büyücü figürü olarak görülmektedir. Nitekim Cabbar, Hoca’nın definenin yerini bilip bilmediğini arkadaşına sorduğunda Hasan, Hoca’nın olağanüstü güçlere sahip olduğundan dem vurur: “Onun cinleri, perileri, melekleri var...Okuyup üfledi mi, tamam, sana hemen söyler yerini...Kaç defa niyetlendik, amma ve lakin para tedarikliyemedik...” Bunun üzerine Cabbar “Ya bulamazsak” diye işkillendiğinde Hasan “Gardaşıma bak sen... Bu hoca bildiğin hocalara benzemez” diye yanıtlar. Böylelikle büyüselsel dairenin içine çekilen Cabbar Hoca’yı evine davet eder. Hoca burada birtakım ritüeller gerçekleştirir. İçi su dolu bir kaba çocukların bakmasını sağlayarak Ceyhan ırmağı civarında olduğuna inanılan definenin kesin yerini tespit etmeye çalışır. Ortanca çocuk kaba bakarken şiddetli bir ağlama krizine tutulunca Cabbar endişelenir. Hasan onu teskin etmek için şöyle der: “Şeytanlar mani oluyor bu işe. Definenin yerini görmesin diye çocuğu korkuttular”. Aslında büyüselsel ritüeli tehdit eden bu şeytan fikri, Weber’in işaret ettiği üzere oldukça primitif bir inancın ve

²⁶⁵ Weber, a.g.e. 86-87.

soyutlamanın daha basit formlarının ilk aşamalarında, “insanların kaderine bir insanın çevresindeki dünyanın seyrini etkileyebilecek biçimde müdahale edebilen “duygusal” güçler kavramı” ile ilişkilidir.²⁶⁶ Büyüsel ritüelin temelinde tam da bu “duygusal güçler”i altetme ya da istenen sonucun alınması için onları insanın hizmetine koşma fikri vardır: “Her kim uygun araçları kullanma karizmasına sahipse, arzusunun gerçekleşmesi için zorlayabileceği tanrıdan daha güçlüdür. Bu gibi durumlarda dinsel davranış, tanrıya ibadet değil, daha ziyade tanrının zorlanmasıdır ve yakarış, duadan ziyade büyüsel formüllerin icra edilmesidir”.²⁶⁷ (Aşağıda büyüsel ritüele ilişkin çekimler görülüyor.)



Resim 1.51.



Resim 1.52.



Resim 1.53.

Sözü edilen “duygusal güçler”in şüphesiz ki kılık değiştirme özellikleri vardır. Filmde, define arayışının güneşin kavurduğu çorak topraklarda gittikçe bir işkenceye dönüştüğü bir anda, Cabbar’ın umutsuzluğa kapıldığını gören Hoca, sözü edilen bu kılık değiştirmeden söz ederek onu teselli eder: “*Dikkat etmek lazım oğul...Define her kılığa girip kaçabilir...Karınca olur, böcek olur, yılan olur, kuş olur. Defineyi kaçarken fark edip de ona dokunursan derhal altına keser... Aslı neyse ona döner*”. Hoca’nın bu söyleminden etkilenen Cabbar bu sefer define kaçmasın diye nöbet tutmaya başlar. Cabbar nöbet tutarken bir yılanı define sanarak kuyruğundan tutar. Böylelikle Güney, doğanın doğal olmayan niteliğine duyulan inanç yanılsamasını ustaca görselleştirir. Zira Olmann’ın ifadesiyle;

Bütün dinsel eylemler doğanın “doğal olmayan niteliğine” duydukları inancı temel dayanak olarak alırlar. Ağaçlar, bulutlar, inekler, ekmek ve son olarak insan, doğal durumlarıyla, oldukları gibi ve hatta ağaç, bulut, inek, ekmek ve insan olarak kabul edilmezler. Dindar insan için bunlar tanrının bir “lütfudur”, özsel nitelikleri insanın algısının ötesinde yer alan gizemli varlıklardır.²⁶⁸

²⁶⁶ Weber, a.g.e. 89.

²⁶⁷ Weber, a.g.e. 117.

²⁶⁸ Olmann, a.g.e. 343.

Nitekim Cabbar'ın yılanı yere çalarak öldürdüğü çekimde, Cabbar'ın sinir krizine girdiğini gören Hoca'nın *"Bu yılan hayırdır, iyinin müjdecisidir"* diyerek onu teselli etmeye çalışması büyüsel-dinsel eylemin sembolik niteliğini göstermesi açısından son derece çarpıcıdır. Zira büyü'nün bütün esprisi tam da doğanın, onun ötesinde konumlanmış aşkın bir varlığı işaret eden bir hiyeroglif olduğu inancında yatar:

Gerçek şeylerin ya da olayların arkasında, gerçek olayların sadece belirtileri ya da gerçekte sembolleri olduğu karakteristik ve ruhsal başka bir şey olduğu varsayıldığı için; kendisini somut şeylerde ifade eden ruhsal gücü etkilemek için çaba gösterilmelidir. Bu bir ruha ya da tine hitap eden eylemler, dolayısıyla da bir şeyi, yani sembolleri "ima eden" araçlarla yapılır.²⁶⁹

Dolayısıyla doğanın örtüsünün altına gizlenmiş bu ruhsal gücü etkilemek için doğanın görünüşlerinden azade olmak gerekmektedir. Hoca bu yüzden olsa gerek, Cabbar'ın gözlerini bir bezle kapatır ve ona şöyle seslenir: *"Kalbini temiz tut Cabbar oğlum. Kalbini temiz tut ki Allah'a yaklaşırsın...Define yedi kat yerin altına da gitse, bulacağız oğlum...Şimdi temiz ruhunu tanrının meleklerine teslim et. Define seni kendine çekecektir oğlum. Tanrı bizi yalnız bırakmayacaktır... Tövbe estağfurullah..."* Bu sözlerin ardından Cabbar kuru bir ağacın önünde önce yavaş, sonra da giderek artan bir hızda dönmeye başlarken gösterilir. Cabbar'ın aklını yitirmesini ifade eden bu çekimle film biter. Böylelikle Güney, Cabbar'ın deliliğini bireysel bir yazgının penceresinden değil geniş halk kesimlerine hâkim olan şeyleşmiş bilincin ve dinsel büyüsel zihniyetin bir sonucu olarak resmederek Cabbar'ın deliliğini genellik kategorisiyle ilişkisi içinde çözümler.



Resim 1.54.



Resim 1.55.



Resim 1.56.

²⁶⁹ Weber, a.g.e. 91-92.

Madun Kültürü Açısından Cabbar'ın Bilinci

Cabbar'ın içinde bulunduğu durumun koşullarını görememesinin nedeni böyle bir bilinçlenmeye ulaşmasının önünde dikilen kendi toplumsal kökenidir. Cabbar dönemin bir fenomeni olan iç göç sürecinde daha iyi bir yaşam umuduyla kente gelerek küçük esnafa sonradan dâhil olmuş bir tarım işçisi, köylüdür. Cabbar, kente geldikten sonra bir süre kapıcılık yapmış, nihayetinde epeyce borçlanarak eski bir fayton almış, kendi işinin patronu olmaya soyunmuştur. Ancak işleri yolunda gitmemiş ve evdeki nüfusa bakabilmek için “gırtlığa kadar” borçlanmıştır. Borçlarının tümü küçük esnafadır. Cabbar'ın aynı kentsel mekânda, bir arada yaşadıkları insanlara karşı olan bu tabiiyeti film boyunca alacaklılarının borcunu kapatmasına ilişkin olarak söylediği sözlerle sürekli olarak vurgulanır. Dolayısıyla Cabbar kendi iç dünyasındaki duygulanımları açısından da kendine benzer konumdaki diğer insanlardan şeyleşmiş ilişkilerin etkisiyle kopmuştur. Bu yüzden kapitalizme doğru evrilen bir toplumda, küçük esnaf konumunda olan bu insanlar birbirleriyle dayanışmayı da beceremezler.

Şeyleşmiş bilinç halinin en somut ifadesi ise, karakol sahnesinden hemen önce Cabbar ile arkadaşı Hasan arasında geçen bir konuşmayla verilir. Hasan, “*Paran olunca her bir iş olur. Parası olunca adam kuvvetli olur. Paran olmadı mı iyi değil, dünyada senden kötüsü, senden pisi yoktur, her yerden kovarlar seni...paran olmadı mı yaz gününde bile üşürsün, neden para insanı sıcak tutar*” diyerekten Cabbar'ı define aramaya ikna etmeye çalışır. Çünkü definenin yerini tayin edecek olan Hoca'ya verecek parası yoktur. Cabbar başlarda arkadaşını hayalcilikle itham etse de bu hayalin içine kısa bir süre sonra kendisi de sürüklenir.

Bu çerçevede Haluk Şahin ve Dennis Giles 1979 yılında ABD’de Purdue Üniversitesinin Dördüncü Sinema Konferansı’nda, *Umut* üzerine bir bildiri sunmuşlar ve şu tespitlerde bulunmuşlardır:

Güney, 1960’lı yıllar Türkiye’sinden bir kesiti ele almakta, arabacı Cabbar’ın yaşantısına yansıyan yanlarıyla bu düzenin çelişkilerini, bozukluklarını ve dengesizliklerini sergilemektedir. Ancak, nesnel koşulların eleştirilmesi ile yetinmeyip, asıl dikkatini bu koşulların ürettiği yanlış bilinç biçimlerine yöneltmektedir. Film kabaca iki yarıya ayrılırsa, birinci yarıda nesnel koşulların, ikinci yarıda ise o koşulların ürettiği öznel yansımaların ön plan geçtiği söylenebilir. Güney böylece, filmin ağırlık merkezini oluşturan yanlış bilinç analizinin somut, sağlam temellere oturtulmasına özen göstermekte, Cabbar’ın dramına bireysel bir sapma, bir

tür çılgınlık olarak bakılmasına engel olmaya çalışmaktadır. Dahası, düzenin ürettiği yanlış bilinç biçimlerinin aynı düzeni nasıl yeniden üretip pekiştirdiğini de ortaya koymaktadır.²⁷⁰

Yazarlar filmi Althusser'in ideoloji görüşü açısından yorumlamıştır. Yılmaz Güney'in sineması üzerine değerli bir katkı olan bu bildiri bir yana, bu çalışmada Cabbar'ın içine düştüğü yanlış bilinç durumunun anlaşılması için Gramsci'nin madun kültürü ve folklor üzerine gözlemlerinden de hareket edilmektedir.

Antonio Gramsci'nin madun kültürü değerlendirmesindeki esas ilgi odağı “madunların hem maduniyetlerini devam ettiren iktidar ilişkilerinin hem de madunların bu iktidarın üstesinden gelmelerini sağlayacak yarık ve çatlakların izini sürmektir”.²⁷¹ Gramsci bu ilgi kapsamında folklorik kavrayışa ilişkin şu tespitlerde bulunmuştur:

Dünyaya ilişkin bu kavrayış derinlikli ve sistematik bir kavrayış değildir; çünkü tanım gereği, insanlar (bugüne dek varolmuş her toplum biçiminin araçsal ve madun sınıflarının toplamı) derinlikli, sistematik ve politik yönden örgütlü ve merkezileşmiş kavrayışlara- bunlar çelişkili bir gelişim çizgisi sergilese de- sahip olamazlar. Bu kavrayış gerçekten de, dünyaya ve yaşama ilişkin tarihte birbirinin yerini alan kavrayışların tümüne ait parçalardan oluşan karışık bir yığılımdan söz edilemeyecekse eğer, çok yönlü bir kavrayıştır -farklı ve yan yana konulmuş öğeleri içerdiği için değil salt, aynı zamanda daha ham olandan daha işlenmiş olan doğru tabakalaştığı için de. Gerçekte, bu kavrayışların çoğunluğuna ait canlı kanıtlar (karıştırılmış ve kötürüm bırakılmış halde) ancak folklorde bulunabilir.²⁷²

Dolayısıyla sınıfsal nitelik değiştikçe folklorik malzemenin kişilerin zihninde aldığı biçimlerde çeşitlenir. Bu bağlamda örneğin köylülerin folklorik bilinçlerinin niteliği ile alt sınıflarda konumlanmış kişilerin folklorik bilinçleri arasında belli farklılıkların ve kopuşların görülmesi doğaldır. Öncelikle Cabbar'ın köyden kente göç etmiş topraksız bir köylü olması, daha önce belirtildiği gibi bilincinin biçimlenmesinde köylülüğün etkiliyi olduğunu gösterir. İkinci olarak kentteki proleterlik deneyiminden sonra küçük esnaflaşma çabası onun bilincinin farklı beşeri gruplar arasında salınmasına neden olur. Bu nokta çok önemlidir. Çünkü Cabbar'ın yamalarla dolu şalvarında olduğu gibi köylülük ve farklı beşeri gruplarla temas halinde olmasından dolayı bilincinin de bir yamalı bohça olduğu hikâyenin

²⁷⁰ Şahin, H ve Giles, D. Geçiş insanının ideolojik analizine yeni boyutlar getiren “Umut” filminin onuncu yılında. *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı. 344, 13.

²⁷¹ Crehan, K. (2006). *Gramsci, Kültür, Antropoloji*. (Çev. Ü. Aydoğmuş). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. (Eserin orijinali 2002’de yayımlandı), 145.

²⁷² Forgacs, D. (Editör). (2010). *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*. Ankara: Dipnot Yayınları, 446-447.

gelişimi içinde pek çok motifle vurgulanmıştır. Örneğin, kendisi de umudunu talihe bağlamasına karşın, arkadaşı Hasan'ın define teklifini hayalcilik olarak görür. Şahin ve Giles, piyangoculuğu yanlış bilincin başka kılıktaki bir tezahürü olarak görmüştür: “Definenin tersine, resmi bir kimlik kazanmış, laikleşmiş, mistik örtüsünden sıyrılmıştır. Ne var ki, işlevsel olarak bakıldığında, bu yeni ortamda umudunu piyangoya bağlamış olanların bir önceki define peşinde olanlardan bir farkı yoktur”.²⁷³

Karakol sahnesinde Cabbar'ın mağdur olmasına rağmen, kendisini savunamamasında yaşadığı acizlik egemen sınıflar karşısında madun sınıfların paylaştığı suskunluk halinin bir ifadesidir. Bu suskunluk Cabbar'ın cebindeki paraya yeltenen yankesici karşısında gösterdiği tepkiyle tam bir tezat teşkil etmektedir. Öte yandan karakol sahnesinde Cabbar'ın tamamen pasif olduğu da söylenemez. Polis amiri özel otomobil sürücüsünün davacı olmadığını söyleyerek Cabbar'ın konuyu kapatması için rıza göstermesini beklerken, Cabbar kendisinin davacı olduğunu söyleyerek aktif bir konuma geçince bu sefer polisin zor kullanarak Cabbar'ı yaka-paça dışarı atışına tanık olunur. Dolayısıyla madunun suskunluğunun zora dayanarak üretilmiş bir suskunluk olduğu ve resmi hayat tasavvurlarına karşı muhaliflik potansiyeli taşıdığının vurgulanması gerekir. Diğer taraftan Gramsci'ye göre “madun sınıflar egemen sınıfların eylemlerine tabidirler. Başkaldırdıklarında bile ürkek bir savunma yaparlar”.²⁷⁴ Son olarak önce mitinge kayıtsız kalıp sonra herşeyini kaybettikten sonra mitinge katılması Cabbar'ın bilincindeki yarılmayı ve tutarsız davranışları ifşa eder.

Cabbar, belediyenin eski arabaları kaldıracağını düşündüğünden yeni faytonları olan arabacılarla dayanışma içine girmez, çünkü onları rakip olarak görmektedir. Oysaki esas sorun çok başka bir yerde, hızla sanayileşen bir toplumda motorlu araçların temel ulaşım vasıtası olduğu bir dünyada arabacılara yer olmamasındadır. Cabbar'ın kendi küçük dünyasının ötesinde yer alan toplumsal gerçekliği kavrayamamasının en açık ifadesi ise eskiden yanında çalıştığı patronları ve köydeki ağasından ödünç para istemesidir. Ağanın “*Şimdi şehir karnını doyursun*” ifadesi madun sınıfın bir üyesi olarak Cabbar'ın, pasifliğinin, kendi dışındaki toplumsal güçlere tabiiliğinden kaynaklandığının altını kalınca çizer.

²⁷³ Şahin ve Giles, a.g.e. 14.

²⁷⁴ Crehan, a.g.e. 145.

Cabbar çelişkilerin farkında olduğunda dahi bu çelişkilere sürekli olarak yakalanır. Bu bağlamda Cabbar'ın kişiliğine ve dolayısıyla eylemlerine yön veren etkenlerin sınıfsal bir bilinçten kaynaklanmadığı açıktır. Dolayısıyla kendisini hürriyetsizliğe, pasifliğe, yoksulluğa ve çöküşe mahkûm eden eylemlerinin geri planında yatan bilinç durumu madunlukla ilişkilidir. Gramsci, her ne kadar madun sınıfların folklorik de olsa bir dünya tasavvuruna sahip olduğunu söylemiş olsa da, bu tasavvurun çelişik, tutarsız ve bölük pörçük doğasından ötürü dünyadaki gerçek ilişkileri anlama konusunda madun sınıflara yol gösteremeyeceği, dolayısıyla da iktidar ilişkilerinin gerçek doğasını kavramayı engellediği ölçüde de madunluğun yeniden üretilmesini sağlayan bir durum olmayı sürdüreceğini söylemektedir.²⁷⁵ Dolayısıyla folklorik olandaki muhaliflik potansiyelinin edimselleşebilmesi için folklorik malzemenin entelektüel dolayımlardan geçerek işlenmesi gerekir. Buna koşut olarak Gramsci, folklorün içinde nüve halinde bulunan muhalif öğelere dikkat çekmiş olsa da bu potansiyelin madun sınıflar tarafından değil aydınlar tarafından harekete geçirilebileceğini söyler: “Belli bir sınıf konumunda hayatını sürdürenlerin tutarsız ve paramparça “duygularını” dünyanın bu konumdan nasıl görüldüğünün tutarlı ve akla dayanan bir açıklamasına dönüştürecek olan aydınlardır”.²⁷⁶

Bu bakımdan, kır ile kent kültürü arasında bir yerde salınan Cabbar ile arabacı esnafının içine sıkıştıkları küçük dünyanın ötesinde olup bitenleri görebilmesi mümkün değildir. Bu doğrultuda Güney'in kamerası daha ilk sekanstan başlayarak motorlu araçlarla faytonları bir arada ritm oluşturacak şekilde düzenli aralıklarla vermiş; bu yanyanalığı arabacıların göremedikleri yeni bir gerçekliğin işaretleri haline getirmiştir. Birbiriyle uyumsuz parçaların oluşturduğu bu çelişkili manzara, bir geçiş çağı toplumunda doğrudan fiziksel gerçeklikte tespit edilebilmektedir.

²⁷⁵ Bu bağlamda, Türkiye özelinde 1970'lerden itibaren popüler kültürün önemli bir ögesi olan arabesk olayına da bu tespitleri somutlaştıran bir örnek olarak bakılabilir. Nitekim Ahmet Oktay'da “arabesk olayı”yla folklor arasında tam da Gramsci'nin işaret ettiği yönde bir bağlantı kurmuştur: “Kent ve kır proletaryası içinde ve tabakalaşmış olarak yapılan folklor malzemesinin kullanılması ve değerlendirilmesi, kitle kültürü kavramı çerçevesinde bir dizi çözümleme gerektirir. Örneğin arabesk müziğin marjinal kesimlerin yaşam biçimlerinden kaynaklanan ve gerçek bir yaşam biçimine uygun düşen öğeler içerdiği, aynı şekilde protestocu bir içeriğe sahip bulunduğu da bellidir. Ama kitle kültürü bağlamında kaldıkları için bu ürünler kır ve kent proletaryasında bilinç dönüşümüne yol açmamakta, tam tersine yazgıcılığa yol açmaktadırlar. “Halk böyle istiyor” özüyle arabesk bugün TRT yayınlarında kendine bir yer açmış bulunuyor. Böylece “doğarken ölmüş” olduğunun dışında bir bilince sahip olamayan ve proleterya ait olduklarından şüphe edilemeyecek geniş bir kesim, kendi acıları kanalıyla sistemin mantığını benimsemekte ve sömürüyü tanrısal bir olay gibi görmeyi seçmektedirler” bkz. Oktay, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. (Birinci Baskı). İstanbul: Everest Yayınları, 179.

²⁷⁶ Crehan, a.g.e. 189.



Resim 1.57.



Resim 1.58.



Resim 1.59.

Yukarıdaki çekimlerde sırasıyla belediye ve polis araçlarının faytonların yanından geçişi adeta arabacıların yaklaşan sonunu işaret ediyor. Motorlu araçlarla kuşatılmış Cabbar'ın arabası trafikte güçlükle yol alıyor. Dolayısıyla Cabbar'ın arabasına bir otomobilin çarpmasıyla düştüğü durum, daha önce değindildiği gibi, Brechtçi toplumsal münabetsizlikle ilgili bir sonuçtur. Bu motiflerin yanı sıra Cabbar'ın büyük oğlu Cumali'nin bir araba tamirhanesinde çıraklık yapması, ortanca oğulun bisiklet sevdası ve son olarak bisikletlerin faytonlarla bir arada verildiği sahneler faytonların böyle bir dünyadaki konumunun münasebetsizliğini iyice pekiştirmektedir.

Sonuç olarak *Umut*, anlam katmanlarının derinliği bakımından görünen gerçekliğin ardındaki derin yapıları keşfetmeye soyunarak Brecht'in tabiriyle “olayların arkasındaki olaylar”ı ifşa etmektedir. Öte yandan Güney'in Cabbar gibi marjinal sayılabilecek bir tip üzerinden anlattığı bu umudun tükenişi hikayesinin Lukacs'ın “toplumsal gerçekçilik” anlayışıyla örtüşmediği aşıkardır. Zira Cabbar'ın içinde yer aldığı kesim olan arabacıların, motorlu araçların temel ulaşım aracı olduğu bir dünyada yeri olmadığı gibi, imtiyazsız sınıfların durumunu anlamak bakımından temsili güçleri de zayıftır. İkinci olarak Cabbar'ın ait olduğu toplumsal kesimlerden kopukluğu ve meslektaşlarının yaptıkları eylemlere kayıtsızlığı göz önünde bulundurulursa herhangi bir toplumsal kesimin temsilcisi olmadığı açığa çıkar. Cabbar'ın moral özellikleri bakımından Lukacsçı anlamıyla hiçbir ileri güç taşımadığı ve sonunda başarısız olarak deliliğin girdabına kapıldığı düşünülürse Lukacsçı toplumcu gerçekçiliğin talep ettiği bir tipe tekabül etmediği açıklıkla görülür. Üstelik Cabbar'ın durumunu bir kısır döngü olarak özetleyen son plan kesin bir umutsuzluk, kesin bir yenilgi imgesi olarak belleklere kazınmıştır. Cabbar'ın gözündeki bağ, aynı zamanda bilincinin de körleşmiş olduğunun bir simgesine dönüşür. Bu körlük sürdüğü müddetçe Cabbar için bir kurtuluş yoktur. Aslında Cabbar'ın bu körlüğü daha başlangıç sekansında gün ağarıp da caddenin ışıkları söndüğünde, Cabbar'ın karanlıkta bırakıldığı sahne ile

sezdirilmiştir. Filmin başlangıcında karanlıkta bırakılan Cabbar, filmin sonunda, dipsiz bir karanlığa mahkûm edilir.

Filme Cabbar'ı ideolojik körlüğe götüren süreçler bir tür yanlış bilinç hali olarak da değerlendirilebilecek olan folklorik bilinç bağlamında yansıtılarak bu olgunun yabancılaşmayla olan bağıntısı ifşa edilmiş; diğer yandan Cabbar'ın deliliğin eşğine gelmesinde yaptığı irrasyonel seçimlerin, dolayısıyla onun moral özelliklerinin ve karakterinin de etkisi olduğu gösterilerek *bireysel ide* tabakası da objektivleşmiştir. Cabbar içine düştüğü çelişkileri bir çözüme kavuşturamamıştır, çünkü onun şeyleşmiş ve folklorik bilinci başına gelen bu olayların toplumsal nedenlerini kavrayacak bir yetkinlikte değildir. Tam da böyle olduğu için bu olayları değiştiremez bir alinyazısı olarak deneyimler. Filmin en başından itibaren kaderini talihe, dolayısıyla kendi dışındaki güçlere teslim etmiş biridir Cabbar. Son sahneye dekor oluşturan yaban arazi bu yabancılaşmanın vardığı boyutların telafisi olmayan bir kerteğe ulaşmış olduğunun göstergesidir. Bütün bu yabancılaşmaya rağmen Cabbar iyice kısılan sesiyle, “*Gelirken gelirken kırk, kırk lira bırakmıştım eve. Çocuklar açtır şimdi, bir ayı geçti yolumu gözlerler*” demektedir. Kısık bir sesle söylenmiş bu ifadeden şimdi Cabbar'ın bütün arzusunun kendisi ve ailesinin basit yeniden üretimini sağlamaktan başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır.

Bu son, kimi eleştirmenlere göre Güney'in *Umut*'la yapmak istediği toplumcu eleştirinin zaaf içeren yanını oluşturmaktadır. Ancak bu olumsuz perspektif, başka bir zaviyeden bakılırsa, Cabbar'ın umudu yanlış yerlerde aradığı fikrini objektivleştirir. Aslında bu sonun, gerçek hayatın çelişki ve sorunlarının beyazperdede çözüme kavuşturulmasıyla katharsise ulaşan Yeşilçam filmlerinin izleyicisi olan imtiyazsız sınıflar açısından ciddi bir politik dersi içerdiği söylenebilir. Bu dersin ana fikri, umudun ve kurtuluşun beyazperdede değil, hayatın kendisinde aranması gerektiği ve kurtuluş için hazır bir reçete olmadığıdır. Aslında genel anlamda Güney'in sineması olumsuz bir perspektife sahiptir. Zira Güney'in gerek vurduluklı filmleri gerekse gerçekçi filmleri kendilerini çevreleyen toplumsal şartlar karşısında yazgılarını değiştiremeyen ve bu şartlara yenik düşerek çıkmaza saplanan kahramanların hikâyelerini görüntülettiren olumsuz bir sona sahiptir. Armes'in belirttiği gibi “Güney'in dünyası her zaman soğuk ve kasvetlidir.”²⁷⁷ Bu bağlamda Güney, kendisiyle yapılan bir

²⁷⁷ Armes, a.g.e. 497.

söyleşide, “çirkin kral” mitosuyla bağlantılı olarak filmlerindeki kahramanların özelliklerine dair sorulan bir soruya şu yanıtı vermiştir:

Bir defa adam kahraman falan değil. Kahramanlığı da zaten kahraman olmayışından geliyor. Adam, herhangi bir olayla karşı karşıya geldiği zaman, o olayda yeniliyor. Yani kazançlı gibi görünse bile, genel anlamda mutlaka yeniliyor. Burada iki durum söz konusudur. Biri insanları pasifize eden bir durum. Çünkü karşısında devamlı yenilgi görüyor ve korkuya kapılıyor. Diyor ki “biz nasıl olsa yenileceğiz, hiç bu işin içine girmeyelim”. Tabii bu yenilgi, bunun dışında şu bilinci uyandıracaktır bir takım insanlarda ve uyandırmıştır da: Bireysel mücadelenin olumlu olmadığı. Çünkü filmlerde adam ya yenilmiş, hapse girmiş, ya da ölmüştür. Sonuç yoktur.²⁷⁸

Eğer Cabbar eleştirmenlerin beklentileri doğrultusunda sınıf bilincine sahip bir karakter olarak kolektif eyleme katılsaydı, “çirkin kral” mitosunun da etkisiyle ideal bir kahramana dönüşecekti ama bu kez de seyirci perdede, etten ve kemikten bir insan olan Cabbar’ı değil, idealleştirilmiş bir karakter yoluyla verilmeye çalışan bir dünya görüşünün yansımaları izleyecekti. Oysaki Güney yukarıdaki sözlerine koşut olarak başarısız olan birey fikri üzerinden, bireyciliğin çıkmazlarını gösterme yolunu tercih ederek seyircisini bunun üzerinde düşünmeye çağırıyordu. Böylelikle bu olumsuzlamayla dönem filmlerinden farklı olarak seyircisine düşünümsele bir alan da açmış oluyordu. Kaldı ki Güney o dönemde “çirkin kral” mitosuyla ciddi bir hesaplaşma içindeydi ve bu hesaplaşmanın Cabbar gibi yenik bir karakteri canlandırılmasında etkili olduğu açıktır.

Öte yandan daha önce değinildiği gibi kurumsal ve ideolojik sansürün de Güney’in sinemasal tercihlerini yönlendirdiği açıktır. Bu bağlamda döneme ilişkin birkaç noktanın altını çizmek gerekir. 27 Mayıs 1960 Askeri İhtilalinden sonra sosyalist fikirlerin emekçi sınıflar arasında yankı bulması, burjuvaziye tedirgin etmiş; küçük ve orta burjuvazinin sendikalaşma ve odalaşma yoluyla, büyük burjuvazinin ise Türkiye Odalar Birliği vasıtasıyla hegemonik mücadelede pozisyon aldıkları bir döneme girilmiştir. Bu gelişmelere koşut olarak işçi sınıfı da sendikalaşarak konumunu güçlendirmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda 1963’te yüzde 11 dolayında olan tüm işçiler arasındaki sendikalaşma oranı 1971’de yüzde 29,6’ya ulaşacaktır.²⁷⁹ Dolayısıyla toplumsal sınıflar arasındaki hegemonya mücadelesinin iyiden iyiye kızıştığı ve 1969 seçimleri sonrasında Adalet Partisi’nin parlamentoda rakipsiz bir konum elde etmesiyle birlikte sol kesimlerde parlamentoya

²⁷⁸ Güney, Y. (1974). “Yılmaz Güney’le Konuşma (2)”. *Yedinci Sanat*, sayı. 19,8.

²⁷⁹ Alpkaya F. ve Duru, B. (Editörler). (2012). *Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Ankara. Phoenix Yayınevi, 323-367.

yönelik umutların kırıldığı bir ortamda, kolektif mücadeleye çağrı yapan bir sinema filminin -Yılmaz Güney'in popülerliği de hesaba katıldığında- gösterim şansı elde etmesi neredeyse imkânsızdır. Nitekim filmde, sözü edilen toplumsal ve siyasal gelişmelere doğrudan değinilmemesine rağmen, film ilk başta denetleme tarafından yasaklanmış, sonradan bu yasak Danıştayca kaldırılmıştır. Dolayısıyla Güney'in bütün bu etkenleri hesaplayarak, tıpkı *Umut*'ta olduğu gibi sonrasında da filmlerindeki karakterleri çizerken çok incelikli bir çalışma yaptığını söylemek mümkündür.

2.3.3.1. *Umut* Ekseninde Gerçekçilik Tartışması

Güney'in sineması dönemin sinema yazarları tarafından yaygın biçimde toplumcu gerçekçi kabul edilmiştir. Oysaki bu yargı tartışmalıdır. Zira Güney'in filmlerindeki tipolojiden hareket edildiğinde, bu tiplerin hiçbirisi ilerici bir politik bilinç taşımaz. Sadece *Arkadaş*'ın Âzem'i politik bilinçlenmeye doğru bir gelişim çizgisi içinde verilmiştir. Bu açıdan Güney'in sinemasının kolaylıkla toplumcu gerçekçi bir sinema olduğu söylenemez. Güney'in filmleri eleştirel gerçekçilik anlayışı bakımından değerlendirilirse Yeni Gerçekçiliğe daha yakındır. Kimi sinema yazarları ise Güney'in sinemasını üçüncü dünya sineması kapsamında değerlendirmiştir. Dolayısıyla Güney'in gerçekçiliğini anlamak bakımından bu tartışmalara değinmek yerinde olacaktır.

Yeni Gerçekçilik ve Umut

Yılmaz Güney *Umut*'ta, halk sınıflarını içerden bir bakışla betimleyerek İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin eleştireliliğini çağrıştıran bir gerçekçiliğe ulaşmıştır. Kurulan bu yakınlık, madun sınıfları hesaba katmayan bir sistemi ifşa ve ihbar eden bir kamera gerçekliğinin işbaşında olmasıyla ilgilidir. Yalın anlatım, halk sınıflarına özgü bir Türkçe'nin kullanımı, doğal mekânlar, insan çevre ilişkilerinin karakterlerinin ruhsal boyutlarını açığa vuracak biçimde verilişi, popüler ya da folklorik bir dünya görüşünün ifadesi olarak batıl inanışların ifşası, kimi sahnelerde halktan oyuncuların kullanılması, mutlu bir sonun olmaması gibi unsurlar düşünülürse *Umut*'un yeni gerçekçi bir estetiğe sahip olduğu söylenebilir.

Umut'un yeni gerçekçi atmosferini anlamak için Peter Bondenella'nın yaptığı bir tespitten hareket etmek daha isabetli olacaktır: "Sinema tarihçileri, yeni gerçekçilikten maalesef, evrensel olarak kabul görmüş biçimsel ya da tematik ilkelerle birlikte özgün bir hareket

olarak bahsetme eğilimindedir. Gerçek şu ki, İtalyan yeni gerçekçi sineması, geleneksel ve daha çok deneysel tekniklerin temsilinin bir kırması/melezidir”.²⁸⁰ Nitekim *Umut*, Brechtçi yabancılaştırma tekniklerine yer veren kimi çekimler yoluyla klasik anlatının kahraman imgesini tersyüz ederek ilerlemesine karşın olayların neden-sonuç bağıntılarının rasyonel bir biçimde birbirine bağlanması itibarıyla klasik bir anlatıya sahiptir. Brechtçi yabancılaştırmanın Güney’in kendi oyunculuk kariyerine gönderme yapması özdeşünümsel bir hamle olarak görülürse eğer *Umut*’un modernist anlatı özelliğine de sahip olduğu görülür. Filmde Cabbar’ın içine düştüğü çaresizliğin katastrofik çekimler yoluyla verilmesi dışavurumcu tekniklerin de işbaşında olduğunu gösterir. O halde *Umut*’un da tıpkı Yeni gerçekçi filmler gibi melez imajlara ya da eklektik bir estetiğe sahip olduğu söylenebilir.

Bondanella’nın işaret ettiği üzere yeni gerçekçilerin Hollywood filmleriyle ilişkilendirilen “mutlu son”lardan her ne pahasına olsun kaçmasına benzer biçimde Yılmaz Güney’de filmlerinde mutlu sonlardan özellikle kaçınır. Onun kahramanlarının bireysel yazgılarında - bunun sebepleri ister toplumsal yapının adaletsizliklerinden isterse bireysel seçimlerden kaynaklansın- hep yenilmek vardır.²⁸¹

Güney ile birlikte Türk sinemasına giren bu hep yenilen adam imgesinin seyircilerle kaynaşmasındaki en büyük etken Güney’in halktan tipleri canlandırmasındaki oyunculuk başarısıyla birlikte, halktan kişileri çizmekteki yeteneği olmuştur. Bu özellik yönetmenin sinemasının en önemli bileşenlerinden birisidir. Güney’in kahramanlarının hepsi toplumsal bir komedyanın parçaları olarak resmedilmiştir. Her halükârda Güney’in çizdiği toplumsal tiplerin bilinçleri parçalıdır ve bu tuhaf kahramanlar tam da Türkiye gibi tarım toplumundan kapitalizme geçiş sancıları yaşayan bir toplumda görülür olan toplumsal tipleri ve geçiş çağı insanının dramını yansıtmaktadır.

Yeni gerçekçi sinemanın bir başka özelliği ise film kahramanlarının Lukacsçı anlamdaki toplumsal tipleri görüntüleştirmesinden ziyade daha çok ait oldukları sosyal grupların veya toplum dışına düşmüş marjinal tiplerin beyaz perdeye taşınmasıydı ki, Güney’in neredeyse

²⁸⁰ Badley, L. Palmer, R.B. ve Schneider S.J. (Editörler). (2016). *Dünya Sinemasında Akımlar*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 66.

²⁸¹ Ergün’de bu duruma dikkat çekmiştir: “Yılmaz Güney’in filmlerindeki ezilmiş, horlanmış, giderek de aşağılanmış tip; ezenlere, horlayanlara, insan onurunu ayaklar altına alıp insanı aşağılayanlara karşı mücadele eder. Bu mücadelede, tarafların sınıfsal konumları, giderek de sınıfsal içerikleri belirlenmiş değildir. Ezilen, horlanan, aşağılanan kişi sınıfsal içeriği belirlenmemiş ezen, horlayan, aşağılayan güçlere karşı mücadele eder. Bu mücadele bireysel bir mücadeledir ve daima yenilgi ile son bulur” bkz. Ergün, a.g.e. 194.

bütün filmlerinde bu olgu da kendini gösterir. Bu açıdan da Yeni gerçekçiliğin anıt filmi olarak görülen *Bisiklet Hırsızları*'yla *Umut* arasında bir yakınlık vardır. Mike Wayne, *Bisiklet Hırsızları*'nda filmin kahramanı Ricci'nin hikâyesinin daha başlarında kolektiften ayrıldığına dikkat çekmiştir. Wayne, hikâyede kesin bir sonuca getiren hiçbir eylem olmamasını Ricci'nin daha büyük toplumsal güçlerden koparılmasıyla ilişkilendirir.²⁸² *Umut*'ta da benzer bir durum vardır. Filmde sanki herşey Cabbar'ın toplumsal ve fiziksel gerçeklikten soyutlanmasının önünü açacak sinematik bir hızda ilerlemektedir.

Güney'in Gerçekçiliği ve Üçüncü Sinema

Güney'in sineması aynı zamanda Vincenti'nin Üçüncü Dünya sinemalarının ana çizgisi olarak saptadığı “ülkenin toplumsal yapısı ve kültürü üzerine düşünmek ve bunların gerçekliğini o güne kadar sorgulanmadığı biçimde sorgulamak” pratiğini de içermektedir.²⁸³ Bu saptama, Güney'in senaryosuna imza attığı ancak hapiste olduğu için farklı yönetmenler tarafından gerçekleştirilen *Sürü* (1978, Zeki Ökten) ve *Yol* (1982, Şerif Gören) filmleri için özellikle geçerlidir. Bu doğrultuda Roy Armes, Güney'in sinemasını Üçüncü sinema yaklaşımı doğrultusunda değerlendirmiştir: “Güney'in bütün filmleri Türkiye'de aynı anda varolduğunu gördüğü iki kötülüğü, kapitalizm ve feodalizmi yansıtır. Bunların yarattığı şiddet “insani sevgi ve şefkat ile çelişir”, öyle ki “toplumsal sistemin zorbalığı insanların yaşamlarında yansır”²⁸⁴

Öte yandan Şahin ve Giles üçüncü sinema yaklaşımına güçlü bir itirazda bulunmuştur. Yazarlara göre Güney'in filmleri ne çağdaşı olduğu Godard'ın devrimci sinemasına benzer ne de Güney Amerika'nın militan sinemasının örnekleridirler. Yazarlara göre Güney'in filmlerinin üçüncü dünya sinemalarının kimi özelliklerini gösterse de özellikle devrim sözü konusu olduğunda onlardan ayrılmaktadır. Güney'in filmleri eleştireldir ancak eleştirilen toplumun nasıl aşılacağına dair eylem yollarını göstermediği için devrimci değildir. Dolayısıyla da üçüncü sinemanın “gerilla sineması”ndan ayrılmaktadır. Kısacası Şahin ve

²⁸² Wayne, M.(2009). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (Çev: Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı), 52.

²⁸³ Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüz Yılı*. (Çev. Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Eserin orijinali 1985'de yayımlandı), 138.

²⁸⁴ Armes, a.g.e. 500-503.

Giles, Güney'in sinemasını "devrimci politik sinema" akımı içinde değerlendirmiş olsalar da bu sinemanın farklı bir politik sinema olduğunda ısrar etmektedirler.²⁸⁵

Deleuze'den yola çıkan Ulus Baker de, Güney'in sinemasının Glauber Rocha ile birlikte, özel alanla kamusal alan arasındaki klasik ayrıma dayanan ve büyük toplumsal olayları merkeze alarak kişisel olandan ancak bilinçlenmeye politığe sıçrayan, böylelikle bireylerin kolektifleşerek siyasal alanı oluşturmasını gösteren politik film anlayışında bir kırılma yarattığı görüşündedir. Baker'e göre Güney'in sinemasının gücü gündelik hayattan alınmış "ayrıcalıklı anlar" ya da "dönüm noktaları" yerine "sürekli" ama "küçük şoklar"dan oluşan bir anlatım biçimiyle seyircisine kişisel olanın içindeki politiği, politik olanın içindeki bireyliği verebilmesinden kaynaklanır.²⁸⁶ Baker'e göre, Güney, Metin Erksan ya da Ö. Lütfü Akad gibi, "sosyal içerikli" filmlere imza atmış olan ve "toplumcu gerçekçi" etiketiyle öne çıkarılmış yönetmenlerin çizgisinden gelmez. Zira onun sineması sosyal ile bireysel olan arasındaki bir ayrımdan değil, bu iki alanın içiçe geçmişliği fikrinden hareket etmektedir.²⁸⁷ Bu bütünlük varsayımını doğrulayan bir ifade kendisiyle yapılan bir mülakatta filmlerindeki "şiddet" üzerine verdiği yanıtta Güney tarafından dillendirilmiştir:

Benim filmlerimde şiddet gösterisi yoktur, hayatın içinde var olan, birçok insanın kanıksadığı şiddet olaylarının yansımaları vardır. Örneğin kan davası, feodal karakterli bir şiddettir. Binlerce insan bu nedenle cezaevlerinde yatmaktadır, binlerce insan ölmüştür... Ben, genel ile özeli birbirine bağlı olarak ele alıyorum. Filmlerime konu ettiğim olaylar dizisi içinde görülen şiddet, hayatın kendi içinde taşıdığı şiddetin yansımasıdır.²⁸⁸

Bu zaviyeden bakılırsa Güney, ideolojik sansürü altedebilmek için geliştirdiği formül sayesinde, sıradan insanların hayata tutunabilmek adına katlanmak zorunda kaldıkları durumları toplumsal bütünlüğün tümünde egemen olan kategorileri (örneğin şeyleşme) söz konusu ederek göstermeye çalışmıştır. Hayatın katı gerçekliğiyle başa çıkamayan bireylerin kendilerine hasım toplumsal güçler karşısında un-ufak oluşlarını resmeden Güney, böylelikle sıradan anların içinde gömülü olan politik ve toplumsal çelişkileri seyircisine duyumsatabilmiştir. Güney'in gerçekçiliği olduğu gibi hayatın muhtemel tek hayat olmadığına dair eleştirel bir dersi içermektedir. Sonuç olarak Güney'in filmleri genel olarak aktüel gerçekliğin eleştirisine yapan olumsuzlayıcı bir içeriğe sahip olsa da, aktüel

²⁸⁵ Şahin ve Giles, a.g.e. 13

²⁸⁶ Berensel, a.g.e. 271-272.

²⁸⁷ Berensel, a.g.e. 145-158.

²⁸⁸ Güney, a.g.e. 101

gerçekliğin dönüştürülmesi ya da aşılmasına yönelik eylem yollarını ve onları uygulayacak devrimci politik bilince sahip tiplere yer vermediğinden ne toplumcu gerçekçi filmler sayılabilirler ne de üçüncü sinema kapsamında değerlendirilebilirler. Güney'in sineması için verilen bu genel yargının tek istisnası *Arkadaş*'tır.

2.3.3.2. *Arkadaş*'ta Toplumcu Gerçekçi Perspektif

Yılmaz Güney'in filmografisi içinde *Arkadaş*'ın ayrıksı bir yeri vardır. Yukarıda serimlendiği üzere Güney'in sineması genel çizgisi itibariyle eleştirel gerçekçi anlatım özellikleri gösterir. *Arkadaş* ise bu çizgiden farklı olarak toplumcu gerçekçiliğin kıyısına uzanan bir film olarak dikkat çekmektedir.²⁸⁹ Nitekim Nijat Özön de bu noktanın altını çizmiştir:

Arkadaş, Umut'tan sonra GÜNEY'in yeni aşamasını ortaya koymaktaydı. Umut'un yalın, saptamacı gerçekçiliği, Arkadaş'ta her çeşit çizimselliğin, hazır reçetenin dışında, sınıf gerçeğinin belirlediği toplumsal ilişkileri derinlemesine incelemeye doğru yürekli bir adımdı. Dolayısıyla Umut'tan sonra bu kez Türk sinemasının gerçekçilik yolundaki olgunlaşmada vardığı yeni noktayı belirliyordu.²⁹⁰

Sözü kaldığı yerden, *Umut*'an almak gerekirse, bu filmle birlikte Türk sinemasına yeni bir gerçekçi perspektifin geldiği tespit edilmişti. *Arkadaş*'la birlikte ise bu gerçekçiliğin daha ileri bir aşamaya taşındığı konusunda yaygın bir kabul ortaya çıkmıştır. Güney sadece, en politik filmi olarak kabul edilen *Arkadaş*'ta, Lukacs'ın toplumcu gerçekçilik için vazgeçilmez gördüğü politik bilince sahip karakterlere yer vermiştir. Nitekim Güney'in filmin figürleri hakkındaki açıklamaları üzerinden gidilirse bu filmde tipoloji konusunda tam bir bilinçlilikle hareket ettiği söylenebilir:

Bizim filmimiz, uzun süre ayrı kaldıkları için dünyaya bakışta, olayları değerlendirişte farklı iki arkadaşı ve bu arkadaşlığın çözülüşünü anlatıyor. Bunu anlatırken de sadece iki arkadaş sınırları içinde kalmayıp, onları yaşadıkları çevreyle olan ilişkisiyle birlikte ele alıyor.... Âzem adlı birincisi daha çok halkçı nitelikler taşıyor. Tam anlamıyla bilinçli değil. Buna karşılık sezgileriyle belli yerlere yaklaşan bir adam. Filmin içinde ondan daha ileri unsurlar var. Mesela Semra Özdamar'ın oynadığı kişilik, bir nevi uyarıcı, eleştirici, dinamik bir unsur olarak yer alıyor filmde.²⁹¹

²⁸⁹ *Arkadaş*'tan sonraki hiçbir Yılmaz Güney filmde toplumcu gerçekçi perspektif görülmez.

²⁹⁰ Özön, 1985, 388-389.

²⁹¹ Güney, Y. (1974). "Yılmaz Güney "Arkadaş"ı anlatıyor. *Yedinci Sanat*, sayı.18, 4.

Arkadaş'ın bir hesaplaşmanın filmi olduğu fikrine katılan eleştirmen Mehmet Ergün bu hesaplaşmanın iki temel eğilim arasındaki bir hesaplaşma olduğunu ileri sürmüş ve filmdeki tipleştirmeyi bu saflaşmayla ilişkilendirmiştir.²⁹² Yazara göre, bu iki temel eğilimden biri olan küçük *burjuva dönüşümcülüğü* fikrine saplanmış biri olan Âzem, arkadaşı Cemil'i yoz burjuva yaşamıyla yüzleştirerek bilinçlendireceğini düşünmektedir. Âzem'in arkadaşı Semra ise buna imkân vermez. Ona göre Cemil sınıfsal olarak düşmandır. Semra, yarının Türkiye'sinin küçük burjuva hümanizmiyle değil devrimci bir şekilde kurulacağına inanmaktadır. Bu yönüyle Semra, *devrimci dönüştürümcülük* eğilimini temsil etmektedir. Filmin akışı boyunca söz konusu iki eğilim arasında yalpalayan Âzem nihayet filmin sonunda Cemil'in Semra'nın düşündüğü gibi yoz bir yaşama hapsediği gerçeğiyle yüzleşecektir. Filmin sonunda Âzem'in Cemil'in evini terkettiği sırada bir silah sesi duyulur. Âzem tebessüm eder. Patlayan silah, Cemil'in intihar ettiğini işaret etmez. Bu silah sesi, Âzem'in Cemil'le olan arkadaşlığının, dolayısıyla küçük burjuva dönüşümcülüğü fikrinin ölümünü ifade eder. Böylelikle Âzem iki fikir arasında düelloya girdikten sonra entelektüel hislerinin bir simgesine dönüşen silahın patlamasıyla zihnindeki ikilemi çözer.

Türk sineması'nda görünen zihinselliğin en güçlü örneklerinden birisi olan bu imaj Deleuze'un söylediği anlamda bir zihinsel görüntüdür. Zihinsel imge "*ilişkileri, simgesel edimleri, entelektüel hisleri nesne olarak alan bir imgedir...*"²⁹³ Bu bağlamda silah, Ergün'ün önerdiği simgesel düello içinde, düşüncenin nesnesi kılınan bir imgedir. Ama silahın kendi ait olduğu doğal ilişkilerin dizisi (marke)'nden kopup başka bir diziye, yani onu çelişkiye sokacak başka koşulların dizisine eklenebilmesi (demarke) için, öncelikle somut bir nesne olması, yani düşünceden bağımsız bir varoluşa da sahip olması da gerekmektedir. Herşeyden önce silahın sıradan bir silah olması gerekir. Deleuze, ancak böyle doğal ilişkiler içinde yer alan somut bir nesnenin simge kılınabileceğini söyler: "Diğer yandan ve ikinci olarak, soyut ilişkiye uygun olarak, bir soyutlamayı değil, karakterin diğer karakterlerle ve kendi kendisiyle çeşitli ilişkilerinin ya da aynı ilişkinin farklı varyasyonlarının taşıyıcısı olan somut bir nesneyi *simge* olarak adlandıracağız"²⁹⁴ Nitekim filmin ortalarında silah somut bir nesne olarak görüntüye getirilmiştir. Cemil "*sen silahtan anlarsın*" diyerek silahını Âzem'e gösterir. Âzem arkadaşına neden silah taşıdığını sorar. Cemil "*Taşımıyorum. Bulunduruyorum, belki bir gün gerekli olur diye*" der. Âzem "*kime*

²⁹² Ergün, M. (1978). *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*. İstanbul: Doğrultu Yayınevi, 141-161

²⁹³ Deleuze, 2014, 256.

²⁹⁴ Deleuze, 2014, 262-263.

karşı” diye sorar. Cemil “*Bilinmez ki, belki kendime karşı*” diye yanıtlar. Böylelikle Âzem beklemediği bu yanıt karşısında demarke olur. Deleuze’e göre “demarkeler doğal ilişkilerin uğradığı şoklardır (dizi), simgelerse soyut ilişkilerin düğümleridir (küme)”²⁹⁵ Doğal dizisinde silah kişinin kendisini koruması için bir aletken söz konusu sohbette silah kendini öldürmenin aleti olur. Bu demarke hali, film ilerledikçe ve Âzem’in gerek kendisiyle gerek arkadaşıyla ilişkisi değiştikçe silahın bütünde yer aldığı imgede bir değişiklik yaratarak onu simgesel ilişkilerin kümesine dahil edecektir. Ve tam da son sekansta silah sesi duyulduğunda ikili arasında silah üzerine geçen bu diyalogun yeniden duyulması bir tesadüf değildir. Güney bu zihinsel imgeyi tamamen Kracaueri anlamına bağlı kalarak, yani fiziksel gerçeklikteki bir olayla ilişkilendirerek yaratmıştır. Silah sesinin eski arkadaşına bir veda olduğunu pekiştiren diğer unsur ise yazlık sitede zenginlerin arabalarını patlatan genç çocuğun Âzem’in karşısına çıkmasıdır. Tebessümle yürüyen Âzem yeni arkadaşına merhaba der. Bu imaj, Deleuzecü anlamıyla geçmiş, şimdi ve geleceği Âzem’in tebessümünde buluşturması, edimsel ile virtüel olanı aynı anda göstermesi itibarıyla de kristal bir imaj olarak değerlendirilebilir (Resim 2.4.). Bu tebessümle birlikte Âzem’in, devrimci bir doğrultuya girdiğini söylemek mümkündür. Cemil için umut tükenmiş olsa da yarının Türkiye’si için umut vardır. Dolayısıyla Âzem ve Semra yarının toplumunu kuracak olan insani güçleri temsil etmeleri anlamında Lukacşçı tipolojinin talep ettiklerini karşılamaktadır.



Resim 2.1.



Resim 2.2.

²⁹⁵ Deleuze, 2014, 263.



Resim 2.3.



Resim 2.4.

Yönetmen, Âzem'in bilincinde gerçekleşen değişimi film içinde gerçekleşen aksiyon ve reaksiyonların, yani dış davranışın, eylemlerin oluşturduğu tabaka içinde vermiş, böylelikle baş figürün zihninde yaşadığı değer çatışmasını olayların diyalektik gelişimi çerçevesinde somut olarak kavratmasını bilmiştir. Filmin sonunda Âzem'in yaşadığı değer çatışmasını patlayan silah sesiyle bir çözüme kavuşturan Güney, aynı zamanda baş figürünün bilincinde gerçekleşen devrimci uyanışı da bu sesle vermiştir. Âzem'e yüklenen çatışmaların bir çözüme kavuşturulduğu psikik/zihinsel tabakanın ardından gelen bireysel ide tabakasında, baş figürün yüzündeki tebessümden onun kendi çelişkilerini çözdüğü ve hangi yoldan yürüyeceğine karar verdiği anlaşılır. Bu yol devrimciliktir. Dolayısıyla Âzem filmin ilk kısmında olayları dışarıdan temaşa eder biçimde entelektüel fonksiyonlar açısından kameraya taşınırken, filmin ikinci kısmından itibaren kendi zihninde yaşadığı düşünsel çelişkileri yavaş yavaş çözüme kavuşturmuş şekilde heyecansal renklerin sonunda iradi fonksiyonlara dönüştüğü bir çizgide resmedilir. Bu dönüşüm sürecini verirken giderek daha psikik bir karakter haline gelen Âzem'in bedensel duruşlarını ve jestlerini öne çıkaran Güney fizyonomik jesti heyecansal renklenimi verecek biçimde ustalıkla kullanır. Dolayısıyla Güney, Âzem'i entelektüel fonksiyonlardan psikik karaktere doğru ilerleyen bir çizgi boyunca takip eder. Filmin sonunda Âzem iradi renklenim açısından aktif bir özneye dönüşür.

Filimde zihinsel imajla ilgili dikkat çeken diğer bir sahne de köydeki yaşamın üretkenliğine vurgu yapılan çekimde yer almaktadır. Âzem, Cemil'i çoktan unutmuş olduğu bir yaşamın coğrafyasına, köyüne götürür. Kıyıkentin her yanından varsillik fişkıran ve neredeyse kameranin çerçevesinden taşan doluluğu karşısında Anadolu'un ortasındaki ıssız bozkırda yer alan köyün yoksunluk görüntülerinin paralel kurguyla bir arada verilmesi, kıyıkentin her imkâna sahip çocuklarıyla köyün üstü başı yırtık ve yalınayak çocukları arasında kurulan karşıtlıklar iki ayrı Türkiye görüntüsünü objektivleştirmektedir. Tıpkı köyün yoksulluğunu

belgeleyen turistlerin çektiği fotoğraflar gibi Güney’de gözlerden uzak tutulan bir Türkiye’nin görüntüleriyle ekranı doldurarak, fiziksel gerçekliği “ifşa ve ihbar” etmektedir. Bu görüntüler aynı zamanı paylaşan iki ayrı Türkiye’nin parçalı sosyo-ekonomik tablosunu görüntüleştirebilir.²⁹⁶ Ancak bu yoksunluk tablosu gerçekliğin tümünü oluşturmaz. Bunun yanında kadınıyla erkeğiyle canhıraş bir şekilde çalışan köylülerin üretkenliği, emekçi sınıfların dirimselliği vardır. Âzem’i tebessüm içinde göstererek bu yaşamı onaylan biri olarak resmeden Güney, böylelikle geleceğin toplumunun emekçi sınıfların üretkenliğinde saklı olduğunu işaret etmektedir. Bu çekimler aynı zamanda “halka gitmek” formülünü görselleştirmek yoluyla, tıpkı İtalyan yeni gerçekçiliğinin “ulusal-halkçı” yaklaşımında bulunduğu çıkış yolu²⁹⁷ gibi çıkışı halka gitmekte bulan bir aydının, Güney’in kendi kişisel görüşünün bir anlatımına dönüşür. Güney söylemek istediklerini Âzem üzerinden dillendirmektedir. Kısacası karakterin öznel bakışıyla yönetmenin bakışının iç içe geçtiği bu sahneler marifetiyle yönetmenin zihinsel eylemleri dışsallaştırılmaktadır.

Sonuç olarak *Arkadaş*’la birlikte yeni/genç sinemanın önünde toplumcu gerçekçi bir sinema ufku belirmiştir. Bu bakımdan Güney’in sinemasında, *Arkadaş* dışında Lukacs’ın çizdiği çerçevede genel bir tipolojiye rastlanmaması somutluk anlayışının zayıflığına bağlanamaz. Şüphesiz ki bu sonucun ortaya çıkmasında, Güney’in bilinçlenmesinin belli bir sürece yayılmasının payı vardır ancak bu durum büyük ölçüde üçlü sansürü aşmak için geliştirilen formülden kaynaklanmıştır.

O halde Yılmaz Güney’den kalan gerçekçi miras estetik bakımdan eklektik bir özelliğe sahiptir. Bu gerçekçi mirasın en önemli özelliği Yeşilçam öykü sinemasının kalıplarını aşmasıdır. İkinci olarak Güney, ideolojik sansürü altederek fiziksel/toplumsal gerçekliğin ifşasını yapmakta ve “politik sinema” içerisinde ajitasyona dayalı yeni bir yol açmaktadır. Son olarak Güney’in filmleri İtalyan yeni gerçekçiliğine yakın bir yordamla halk sınıflarından insanları sinemanın merkezine getirmiştir.

²⁹⁶ Ergün, a.g.e. 154.

²⁹⁷ İtalyan yeni gerçekçiliği içinde yer alan De Santis bu konuna şunları söylemiştir: “Toplumsal ve insansal özünde yeni gerçekçilik nedir? Anlattığı öykülerin başoyuncuları olarak halkı seçtiği için halkçı, popüler bir sanattır. Umutlarıyla, acılarıyla, neşeleriyle, kavgalarıyla, hatta niye olmasın çelişkileriyle halk vardır orada. Bu halk, İtalya’nın ikinci diriliş (Risorgimento) tarihinin kahramanı olduğu için sanatın da kahramanıdır ve yenilmez gücüyle modernleşmek için savaşım veren bir ulusun tarihini de ilerletmektedir” bkz. De Santis’ten aktaran Vincenti, a.g.e. 91.

Öte yandan bu filmlerde kapitalist olmaya karar vermiş bir geçiş çağı toplumunda madun sınıflar açısından insani bir özne olmanın ne anlama geldiği de sorgulanmıştır. Güney *Arkadaş*'la, eleştirisini sunduğu burjuva toplumun aşılmasına yönelik devrimci bir yol önererek toplumcu gerçekçiliğin talep ettiği bir tip üzerinden tezli bir film örneği de bırakmıştır.

Güney'le birlikte Türk sinemasına yenilikçi sinemaların temel özelliği olan nesnel gerçekliğin araştırılması/ıfşası ve aşılmasını objektivleştiren bir film yapma tarzı girmiştir. Bu sinema tecimsel Yeşilçam anlayışına karşıdır. Bu bakımdan yeni Türk sinemasının başlangıcı Nijat Özön'ün tespit ettiği gibi 1970 yılı olarak tarihlenebilir. Şüphesiz ki Yılmaz Güney'den kalan miras popüler Yeşilçam sinemasından da öğeler taşır. Buna karşın, Yusuf Kaplan'ın ifadesiyle “Türkiye'nin bugüne kadar yetiştirdiği en yenilikçi, yetenekli, etkili ve uluslararası üne sahip olan Yılmaz Güney, genç kuşak yönetmenler için esin kaynağı haline gelirken yeni/genç Sinema hareketinin gelişiminin de habercisi olmuş ve bunu yaparak Türk sinemasının gelecekteki yönünü belirlemiştir”.²⁹⁸ Scognamillo ise Güney'in etkisini şöyle değerlendirmiştir:

Yılmaz Güney'in etkisi genelde, çok şematik bir ifadeyle söylemek gerekirse “yeni sinema” terimi ya da etiketi altında toplanan yönetmenlerin biçim ve zaman zaman da ortak içerik arayışlarında kendisini göstermiştir. Bir başka deyişle, Yılmaz Güney'in gerçek izleyicileri (bunu bir akım ya da ekol anlamına getirmeksizin) sanatçının çizgisine yakın kaldıklarında özellikle birtakım biçimsel yaklaşımlardan ve anlatı çeşitlemelerinden yararlandılar; gerek olaylara gerekse çevre ve insanlara bir hayli yakından bakarak yalın bir dil kullandılar. Aynı şekilde konulara, öyküler de kalıpları aşarak ve gerektiğinde kırarak yaklaştılar. Lütfi Akad ve Metin Erksan'ın gerçekçilik anlayışından başlamak üzere Yılmaz Güney sonrası sinemasını gerçekleştirenlerin yapıtlarıyla Türk sineması daha nesnelleşmiş, daha doğal ve yaratıcı olabilmek için kendini zorlamıştır.²⁹⁹

Bu doğrultuda genç/yeni Türk sinemasının en etkili yönetmenleri arasında sayılan Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral ve Ali H. Özgentürk'ün Yılmaz Güney ile birlikte yaptıkları sinemasal işbirlikleri de göz önünde tutulursa bu etkinin boyutları daha iyi kavranabilir. Eğer genç/yeni Türk Sineması görüldüğü üzere birçok sinema araştırmacısının da işaret ettiği gibi Yılmaz Güney'le başlamışsa o halde son dönem Türk sineması araştırmalarında 1990'ların ikinci yarısından itibaren ortaya çıktığı söylenen yeni Türk sineması dönemlendirmesi ne anlama gelmektedir? Genç/yeni sinemada olup da yeni Türk sinemasında olmayan yenilik

²⁹⁸ Smith, G.N. (Editör). (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 743.

²⁹⁹ Scognamillo, a.g.e. 329.

nedir? Ya da bir başka deyişle genç/yeni Türk sinemasında olmayıp da yeni Türk sinemasında olan yenilik nedir? Bu sorunun yanıtlanabilmesi için *Umut*'tan 1990'lara kadar gelen süreçte Türk sinemasında gerçekleşen kimi süreklilikler ve kopuş noktaları üzerinde durmak gerekmektedir.

2.4. Genç/Yeni Sinemada Estetik Bütünlük Arayışı

Şükran Esen, 1970'leri sinema üretimi açısından birbirleriyle uyuşmayan farklı eğilimlerin bir arada olması nedeniyle bir "karşıtlıklar dönemi sineması" olarak değerlendirmektedir.³⁰⁰ Gerçekten de bir yandan –sansür nizamnamesinde hiçbir esneme olmamasına rağmen– ülkenin toplumsal-siyasal-ekonomik sorunlarını gündeme getiren eleştirel gerçekçi filmlerin sayısında bir artış yaşanmış, diğer yandan Yeşilçam'ın melodramatik kalıplarını tekrarlayan "arabesk" sinema boy vermiş; öte yandan da avantür ve güldürü soslu seks filmleri sinema salonlarını kaplamıştır. İlk bakışta 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasını yaşamış bir ülkede siyasal bir sinemanın uç vermeye başlaması paradoksal görünmektedir. Ünsal Oskay bu tuhaflığa rağmen sinemanın gerçekliğe yönelebilmesini siyasal açıdan şöyle değerlendirmiştir:

1970'lerin ortalarına kadar devlet ile toplum arasındaki etkileşimde demokratikleşme sürecini engelleme amacı güdülmemiş, güdülememiştir.... Kısa zamanda da sivil yönetime geçilmiştir.... Sinemamız böyle bir demokratikleşme ve gelişmeye yönelik siyasal ortamda, küskün, yitik, narsist küçük burjuva kökenli yönetmenlerin biçimsel yanı ağır basan ezoterik yenileşme girişimleri yerine, toplumun modernleşmenin nimetlerinden ve maliyetlerinden hakça pay ve yüklenim almaya hazırlanmış geniş kesimleri ile birlikte, bu geniş kesimlerin uzağında ya da karşısında değil, yanlarında ya da önlerinde yer alarak gerçekçi anlatıma yönelmek isteyen yönetmenler çıkarmaya başlamıştır.³⁰¹

Şükran Esen ise Oskay'dan farklı olarak bu dönemde siyasal eleştiri içeren filmlerinin yapılabilmesini ve gösterime girebilmesini sansür yasasındaki muğlaklıklara ve otosansürün etkisine bağlamaktadır:

Yılmaz Güney'in başlattığı ve *Umut*'la damgasını vurduğu toplumsal ve siyasal eleştiri filmleri, dönemin havasına uygundur. Belki bir anlamda, 1960-1965 yılları arasında yer alan 'toplumsal gerçekçilik' akımının bir devamı gibi de nitelenebilir. 1961 Anayasasının sağladığı özgürlükçü ortam, sansüre rağmen buna izin verecek durumdadır. Çünkü 'Sansür Nizamnamesi'nin muğlak maddeleri, sansür üyelerinin

³⁰⁰ Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 130.

³⁰¹ Dinçer, S.M. (Editör). (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara: Doruk Yayıncılık, 100.

dünya görüşüne ve iktidarın yapısına göre istenildiği kadar esnetilebilmektedir. Bu muğlaklık sayesinde, bir filme en ağır yaptırımlar da en geniş özgürlükler de tanınabilmektedir. 1970 yılının *Umut* filmine de, 1971 muhtırasıyla daraltılan özlrlüklere rağmen *Umut*'un izinden giden genç yönetmenlerin filmlerindeki toplumsal eleştiriye de, sansürün biraz daha rahat bakmasını bu duruma bağlayabiliriz. Hatta, filmlerdeki eleştiri dozunun otosansür nedeniyle aşırıya kaçmadığını düşünebiliriz. Bütün bunlara rağmen, sansürün tamamen rahat bırakmadığı filmlerin, bazı kesilen parçalarının çıkarılarak, sansürlenmiş haliyle gösterime sokulduğunu söyleyebiliriz. Bunların tümü doğrudur ve durumu açıklayıcıdır. 'Genç Türk Sinemacıları' diye adlandırdığımız yönetmenlerin eleştirel filmlerinin sansüre rağmen gösterilebilmesini ve 1970'lerin koşullarına rağmen izleyici bulabilmelerini böylece açıklayabiliriz.³⁰²

Bu saptamaya ek olarak Yılmaz Güney'in sansürü aşmak için geliştirdiği formüle çok şey borçlu olan genç/yeni sinemacıların bölge işletmeciliği modelinin 1970'lerin ortalarında krize girmesiyle birlikte ortaya çıkması ise vurgulanması gereken bir diğer noktadır. Bu nedenle *Umut*'la gelen Yeşilçam'a karşı bir film üretim mantığının yerleşmesi genç sinemacıların tam anlamıyla bir çıkış gerçekleştirdiği 1978 yılını bulmuştur. Dolayısıyla genç sinemacıların yaptığı çıkışı bir yandan da sinema dünyasının üretim alanında geçerli olan yapının çözülüşüyle ilişkilendirmek doğru olacaktır. Nitekim Burçak Evren bu konuda tespitlerde bulunmuştur:

Türk sinemasında genç kuşağın, *Umut*'un yapılmasından yedi ya da sekiz yıl sonra toplu halde piyasaya girmesini, hiç kuşku yok ki, gecikmiş/geciktirilmiş bir zamanlamadan çok, sinemamızın o yıllardaki ekonomik işleyişindeki bir zafiyete bağlamak gerek. Sinema içindeki sermayenin yetersiz ve güdük olması, tecimsel amaçlı gişe filmlerine ayrık ve yenilikçi filmlere oranla daha bir öncelik tanınması, TV'nin ağırlığını iyiden iyiye hissettirmesi hep sinema dışı sermaye arama yollarının kapısını açmış ve farklı sermaye de, değişik yönetmenlerin kullanması yönüyle olanaklar getirmiştir. O güne dek yalnızca birkaç kısa film yapan kişiler, Yeşilçam'ın içinde pratik yapmalarına karşı, bu kez, Yeşilçam'ın dışında çıkma eğiliminin bir bakıma öncüleri olmuştur.³⁰³

O halde Yeşilçam sineması bir yana bırakılırsa, genç/yeni sinema döneminde ürün veren yönetmenlerin ağırlıklı olarak ekonomik-sosyal ve siyasal sorunları odak alan filmler yapmaya yöneldikleri söylenebilir. Yani bu yönetmenler, tüm zaaf içeren yanlarıyla birlikte toplumsal ve siyasal sorunları merkez alan bir tavır içerisindedirler. Örneğin *Arkadaş*'la aynı yıl gösterime giren Ömer Lütfi Akad'ın *Diyet* (1975) filmi bilindiği gibi usta yönetmenin 1973 tarihli *Düğün ve Gelin*'i izleyen içgöç konulu üçlemesinin son filmidir. Genç/yeni

³⁰² Esen, a.g.e. 136.

³⁰³ Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. (Birinci Baskı). İstanbul, Broy Yayınları 6.

sinema döneminde ülke gündemine 1950'li yıllardan itibaren oturan ve 1970'lerde yoğunlaşan içgöç gerçeğine ilişkin pek çok film yapılmıştır. Diğer yandan, Türkiye ile Federal Almanya arasında 31 Ekim 1961 yılında imzalanan işgücü anlaşmasıyla başlayıp 1980 yılında dek süren yurtdışına işçi akımını konu edinen dışgöç filmleri de bu dönemde yapılmıştır.³⁰⁴ İçgöçü konu edinen filmlere Ö.Lütfü Akad'ın üçlemesine ek olarak *Fatma Bacı* (1972, Halit Refiğ); *Sultan* (1978, Kartal Tibet); *Altın Şehir* (1978, Orhan Aksoy); *At* (1983, Ali Habib Özgentürk); *Bir Avuç Cennet* (1985, Muammer Özer) örnek gösterilebilir. Dışgöçü konu edinen filmler ise *Dönüş* (1972, Türkan Şoray); *Almanyalı Yârim* (1974, Orhan Aksoy); *El Kapısı* (Orhan Elmas, 1974); *Otobüs* (1974, Tunç Okan); *Almanya Acı Vatan* (1979, Şerif Gören); *Gül Hasan* (1979, Tuncel Kurtiz); *Karakafa* (1980, Korhan Yurtsever); *Kardeş Kanı* (1984, Muammer Özer); *Ölmez Ağacı* (1984, Yusuf Kurçenli); *0-40 Metrekare Almanya* (1986; Tevfik Başer) olarak sayılabilir.

Bu dönem içinde gerçekleştirilen yeni sinema örneklerinin dikkat çeken bir özelliği de feodalizmden kaynaklanan insani sorunları (kan davası, başlık parası, ağalık düzeni, mülkiyet ilişkileri vs.) ve tarım emekçilerinin sorunlarını konu edinmesidir. *Endişe* (1974, Şerif Gören); *Bedrana* (1974, Süreyya Duru); *Kara Çarşafı Gelin* (1975, Süreyya Duru); *Sürü* (1978, Zeki Ökten); *Fırat'ın Cinleri* (1978: Korhan Yurtsever); *Kanal* (1979, Erden Kıral); *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979, Erden Kıral); *Hazal* (1980; A. H. Özgentürk) bu filmlere örnek gösterilebilir.

Yılmaz Güney'in cinayet suçlamasından hapse girmesinden ötürü Şerif Gören tarafından tamamlanan *Endişe*'de, Çukurova'ya pamuk toplamak için gelmiş olan mevsimlik işçilerin dramına odaklanılmıştır. Filmde, mevsimlik işçilerin tarımdaki makineleşme nedeniyle gittikçe kötüleşen durumları, kan davası ile ırgat arkadaşlarının grev kararı arasında sıkışıp kalan bir tarım işçisinin yaşadığı bireysel dram üzerinden resmedilmiştir.

³⁰⁴ Oğuz Makal'a göre bu filmlerde gerçekçi bir sinemadan beklenen estetik bütünlüğe bir türlü ulaşılamamıştır: "Çalışmamızda temel özelliklerini belirtmeye çalıştığımız film örneklerinde görüleceği gibi, Anadolu'nun çeşitli köşelerinden kopup gelen, kentte tutunmaya çalışan bu insanların öyküsü, gerçekliği sinemada daha kapsamlı, daha yakın plandan yansıtılmayı beklerken yıllarını yurt dışında tüketmek zorunda kalmış, ikinci kuşağı ile, kesin dönüş sorunları ile toplumsal yaşantımızın en dikkat çekici olaylarından biri olarak yer alan dış göç olayı da bu kitabın hazırlandığı günlerde henüz yeterli sayıda ve niteliği yüksek düzeyde filmlerde yansısını bulamamıştır" bkz. Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam*. (Birinci Baskı). İzmir: Ege Yayıncılık.

Senaryosu Yılmaz Güney'e ait olan ve Zeki Ökten tarafından yönetilen *Sürü* ise uluslararası alanda elde ettiği başarılarla öne çıkmaktadır. Güney'in deyişiyle "feodal kalıntıların çöküşünü" konu alan *Sürü* için Özön şu tespitlerde bulunmuştur:

Sürü, bir yandan sıradan bir izleyicinin rahatlıkla izleyebileceği bir serüven filmi niteliği taşımakta; bir yandan da Doğu ile Batı arasındaki gelişme başkalığını, aşiret düzeninin çöküş ve dağılmasını, sömürü düzeninin toplumun en değişik katlarına ve kişilerine dek varan çürütücü niteliğini yansıtmasıyla sağlam bir toplumsal-siyasal film özelliğini taşımaktadır.³⁰⁵

Güney'in çizgisini izleyen yönetmenler arasında sayılabilecek Yavuz Özkan *Maden* (1978) ve *Demiryol* (1979) filmlerinde endüstri işçilerinin sorunlarına ve sendikalaşma olgusuna yönelmiştir. Özön bu filmlere ilişkin yaptığı değerlendirmede şematizmden kaynaklanan kusurlara işaret etmiş; *Demiryol* ile *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964)'dan sonra grev olgusuna ilk kez geniş ölçüde yaklaşıldığına ve yığınların başkahraman rolüne terfi ettirildiğine dikkat çekmiştir.³⁰⁶

Kanal (1979)'la gerçek bir olaydan yola çıkarak ilk uzun metraj çalışmasına imza atan Erden Kıral bu dönem içinde öne çıkan diğer bir yönetmendir. Evren'e göre Kıral "kırsal kesimin sorunlarına, bu sorunlardan kaynaklanan çatışmalara ve en önemlisi insanına Lütfi Akad, Yılmaz Güney ve Metin Erksan'dan sonra en gerçekçi bakan yönetmenlerimizden biri olmuştur".³⁰⁷ Kıral, Orhan Kemal'in aynı adı taşıyan romanından uyarladığı ikinci uzun metrajı *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979)'yle uluslararası alanda da ses getiren bir çalışmaya imza atmıştır. Yönetmen, film 1981 yılında Strasbourg'da "Avrupa'nın en iyi filmi" seçilmesine karşın, yurtdışına çıkış yasağı nedeniyle ödülü alamamıştır. *Bereketli Topraklar Üzerine* romanında "Çukurova'daki sömürü düzeni, tarımda kapitalizme geçiş, kapalı köy ekonomisinin yetersizleşmesi nedeniyle köyden kente göç ve gurbetçilerin kentteki kötü yaşam koşulları, üzerinde durulan başlıca noktalardır".³⁰⁸ Moran'a göre Orhan Kemal, öykünün söylemini/olay örgüsünü mitos kalıplarını kullanarak masalsi bir yolculuk şeklinde kurmuş; ezen/ezilen çatışmasını köylü/kentli çatışması içinde vermiştir. Romanda kente iş bulmak için gelen üç köylüden ikisi (Köse Hasan, Pehlivan Ali) ölür, diğeri (Yusuf) amaçladıklarını elde ederek köyüne döner ve ailesine bolluk getirir. Oysa ki filmde, filmin ortasından sonra Yusuf'un hikâyesine geri dönülmez ve filmin sonunda kolunu patoza

³⁰⁵ Özön, 1985, 394.

³⁰⁶ Özön, 1985, 398.

³⁰⁷ Evren, a.g.e. 72.

³⁰⁸ Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. (Yedinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 47

kaptırarak can verecek olan Pehlivan Ali'nin hikayesi üzerinden tarım emekçilerinin çalışma koşullarına odaklanılır. Ezen/ezilen çatışması ise köylü/kentli karşıtlığından ziyade sınıfsal bir bakış açısından verilir. Kırıl, filmiyle Çukurova'daki ırgatların dünyasını, tarım emekçilerinin acımasız şartlar içerisindeki konumunu masalsı bir anlatımdan ziyade yalın ve gerçekçi bir anlatımla aktarmıştır. Pehlivan Ali'nin kolunu patoza kaptırdığı sahne, tıpkı romanda olduğu gibi filmin de en güçlü sahnesidir. Irgatbaşı ve Küçük Ağanın “*Devir, Devir, Devir*” “*Ha, ha, ha, ha!!!*” nidaları eşliğinde gittikçe hızlanan bir tempo içinde buğday demetlerini makinenin ağzına bırakan Ali'nin bu hıza daha fazla dayanamayarak kolunu patoza kaptırışı sadece bir iş kazasının görüntüleştirilmesi değildir. Patozun adeta doymak bilmez bir hayvan gibi Ali'nin kolunu yutuğu, tarım makinesini kapitalist üretim aygıtının bir simgesi yapar. Küçük Ağa, ırgatları insani ölçülerini aşan bir hızda çalıştırarak hasadın bir an önce metaya dönüştürülmesini istemektedir. Zaten Orhan Kemal de romanda bu hız olgusuna dikkat çekmek için sinematik bir anlatım kullanmıştır.³⁰⁹ Çalışmanın hızı arttıkça betimlediği sahneyi daraltarak kalemiyle Ali'ye odaklanan yazar gibi, Kırıl'da artan hızla birlikte felaketin gelişini, kamerayı Ali'nin yakın çekimine doğru daraltarak vermiştir. Sonuçta, romanın tersine filmin Yusuf'un başarıyla biten yolculuğuna bir daha dönmeden kapitalist sömürü düzeninin insanları nasıl öğüttüğünü gösteren bir sahneyle kapanması Kırıl'ın kamerasının odağına köylü/kentli çatışmasından ziyade sömürü ilişkilerini aldığını göstermektedir. Bu doğrultuda yan bir tema olarak filmde tarım emekçilerinin örgütlenmeleri için gerekli olan bilinçten yoksun oldukları vurgulanmıştır. Tarım emekçilerinden en bilinçlisi olarak çizilen Zeynel Ağa (Tuncel Kurtiz) bile ağlara karşı direnirken harmanı yakmaktan başka bir yol bulamaz. Bu yönüyle film, *Umut*'u çözümlerken değinilen folklorik bilinç biçimiyle egemenlere karşı mücadele etmenin olanaksız olduğunu görselleştirerek Güney'in çizgisini sürdürmüştür.

Bu dönemde ürün veren ve *Endişe*'nin senaryo çalışmalarında Yılmaz Güney'e yardımcı olan Ali Özgentürk ise 1966 yılında *Özel Eğitime Hayır* kısa metraj filmiyle başladığı sinema kariyerinde, toplumsal sorunlardan yola çıkan uzun metraj filmlere imza atmıştır. Özgentürk, Necati Haksun'un romanından yola çıkarak senaryosunu Onat Kutlar ile birlikte yazdığı ilk uzun metraj filmi olan *Hazal* (1981)'da feodal kalıntılar ve değer yargılarının kadın üzerindeki yansımalarını konu edinmiştir.³¹⁰ Özgentürk, geçiş çağı toplumundaki

³⁰⁹ Moran, a.g.e. 62.

³¹⁰ Scognamillo'nun deyişiyle “bir gelenek eleştirisi ve bir yasak aşk öyküsü olan film zaman zaman destansal, zaman zaman da belgesel bir atmosfer yansıtır” bkz. Scognamillo, a.g.e. 338. Burçak Evren ise filmi şöyle değerlendirmiştir: “Düz bir çizgi doğrultusunda gelişip sonuçlanan *Hazal*'da görünürde törelerin tutsağı olmuş

insanların hayata tutunma çabasını, bu kez kent mekânı içinde, ilkinde göre daha çok ses getirmiş bir film olan *At* (1981)'ta işlemiştir. Film, çocuğunu okutabilmek için köyündeki evini ipotek ettirerek kente çalışmaya gelen köylü Hüseyin'in, ölmek pahasına da olsa çocuğuna verdiği sözü tutma gayretini anlatır. Filmin sonuna doğru arabasını zabıtaya kaptıran Hüseyin, bu arada devletin yetim kalan çocukları parasız yatılı bir şekilde okuttuğunu öğrenir. Geçim aracını yitirdiğinden dolayı tamamen çaresiz bir duruma düşmüş olan Hüseyin bu malumatı adeta bir talimat gibi alarak daha önceden gözüne kestirdiği semt pazarında yer alan bir tezgâhın başına geçer ve bu girişim sonucunda, tezgâhın sahibi tarafından bıçaklanarak öldürülür. Özellikle eğitimle ilgili devlet dairesinde geçen çekimlerde Kafka'nın romanlarını anımsatan grotesk atmosferiyle dikkat çeken film, tıpkı Kafka'nın romanlarında olduğu gibi saçmalık düzeyine varmış olan modern bürokratik devlet uygulamalarıyla küçük insan için bir karabasana dönüşen “modern yaşam”ın şoka dayalı bir eleştirisine soyunur. Bunun yanı sıra Hüseyin'in çocuğunu okutma gayretinde, sınıf değiştirmek için başka hiçbir yolu olmayan madun sınıfların bilinciyle okumayla adam olmayı eş tutan Cumhuriyet ideolojisinin bir örtüşmesi görülür.³¹¹ Film bir yanıyla da yeni ekonomik düzende tamamen güvencesiz bir duruma düşmüş olan seyyar satıcıların sorunlarına parmak basar. Özgentürk, böylelikle, progresif ve deneysel bir sinema dili yaslanarak *Umut*'taki arabacılar gibi marjinal bir konumda bulunan bir toplumsal kesimi odağa getirmesiyle Güney sinemasının çizgisini sürdürmüştür.

Bu dönem içinde öne çıkan ve değinilen filmlerin hemen hepsinde feodalizm ile kapitalizm arasında sıkışıp kalmış geçiş çağı insanın dramı, gerçekçilik eğilimi ile biçimlendirme eğilimi arasındaki dengeyi korumaya çalışarak eklektik bir sinema estetiğiyle beyaz perdeye yansıtılmıştır. İkinci olarak toplumsal eşitsizlikten kaynaklanan halk sınıflarındaki yoksulluğun da soldan bir bakışla çözümlenmesine girilmiştir. Şüphesiz ki Türk sinemasında daha önce de yoksulluk sorununa değinilmiştir. Bununla birlikte ancak genç/yeni sinemacılardan itibaren yoksulluk sorunu “zengin” ve “yoksul” kategorilerinden değil, sömüren ve sömürülen kategorileri üzerinden anlamlandırmaya başlanmıştır. Bunun

talihsiz bir kadınla, bu kadına sevdalanmış duvarcı ustasının destanımsı aşkı anlatılır. Oysa bu görünenin ardında yarı feodal ilişkilerin belirlediği töreler, gelenekler ve insan ilişkilerinin getirdiği kaçınılmaz çatışmalar yatar. İçten içe, yavaş ama derinden gelen bu değişim istekleri yalnızca, “onbin yıldır değişmeyen yasalara” başkaldırı değil, onun da ötesinde feodalizmden kapitalizme geçme sancılarının da belirtisidir ayrıca... Kısacası Hazal bir değişimin filmi” bkz. Evren, a.g.e. 129.

³¹¹ Bu noktaya Burçak Evren de işaret etmiştir: “Hüseyin'in küçük bir ücret karşılığı sattığı evinin parasıyla İstanbul'a gelerek oğlunu okutup kendisi gibi olmamasının kurtuluş yöntemlerini ararken, adam olmayı okumakla özdeş gören Cumhuriyet ideolojisini de yansıtıyor aynı zamanda. Çünkü onun için okumak yalnızca adam olmak değil, bir bakıma sınıf değiştirmektir” bkz. Evren, a.g.e. 131.

herhalde ilk etkili örneği *Bereketli Topraklar Üzerine*'dir. Zira filmde iş bulmak için kente gelen üç köylünün hikâyesi tamamen sınıfsal bir bakışla işlenmiştir.³¹²

Üçüncü Sinema ve Genç/Yeni Sinema

Genç/yeni sinema döneminde sol perspektifin sonucu olarak üçüncü dünya sinemalarına özgü olan kimi özellikler görülmektedir. Üçüncü sinemanın kuramcılardan olan Glauber Rocha üçüncü sinemanın Yeni sinemalarla olan ilgisini şöyle değerlendirmiştir:

Tecimselliğe, sömürüye, pornografiye ve tekniğin egemenliğine başkaldıran bir film yapımcısının olduğu her yerde *Yeni Sinema*'nın yaşayan ruhunu bulursunuz. Hangi yaşta ya da nasıl bir geçmişi olursa olsun, sinemasını ve mesleğini çağının büyük davalarına adamaya hazır bir film yapımcısı varsa, orada *Yeni Sinema*'nın yaşayan ruhu da olacaktır. *Yeni Sinema* tecimsel endüstriden ancak bu yerinde tanımlamayla ayrılabilir; çünkü endüstriyel sinema sömürü ve yalan vaat eder.³¹³

Bu anlamda genç/yeni sinemacıların filmlerinde sansürü aşabilmek adına politik mücadeleye/davaya açık bir çağrı yapılmamış olsa da politik bilinçlenmeyi hedefleyen bir perspektif egemendir. Yanı sıra genç/yeni sinemacılar açık biçimde tecimsel Yeşilçam sinemasına karşı bir sinema yaptıkları ve çoğu zaman filmlerin mali kaynaklarını kendileri yarattıkları için de üçüncü sinemanın ruhuna yaklaştırmışlardır.

Genç/yeni sinemanın üçüncü sinemayla örtüşen bir başka özelliği de filmlerin tematik yapısının benzerliğidir. Teshome H. Gabriel'e göre "kırsal ve kentsel yaşam arasındaki uçurum, modern değerler sistemine karşı geleneksel değerlerin, folklor ve mitoloji gibi film temaların hâkim hale gelmesi" üçüncü sinemanın özelliklerinden birisidir.³¹⁴ Gabriel, bu tematik açılıma değinmekle birlikte geleneksel değerlerin ve geçmişteki yaşam tarzının eleştirilmeden kabullenilmesini ve romantikleştirilmesini üçüncü sinemanın gücünü azaltacak bir tehlike olarak görmüştür. Bu bağlamda genç/yeni sinemayı başlatan ve analizi yukarıda yapılan *Umut*'ta folklorun ve mitolojikleşmiş bir dinsel anlayışının eleştirel bir

³¹² Nitekim bu soldan perspektif konusunda Hilmi Maktav şu tespitlerde bulunmuştur: "Türk sineması Yılmaz Güney'le yeni bir gerçeklik duygusu kazanmış ve 1970'lerde, 1980'li yılların başında onun izini süren yönetmenler de yoksulluğu sol bir bakışla anlatmışlar, zenginlik-yoksulluk karşıtlığını popüler bir motif olarak değil, toplumsal sınıflar arasındaki adaletsizliği ve egemenlik ilişkilerini, emek sömürsünü ve burjuvaziyi eleştirmek için kullanmışlardır" bkz. Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 172.

³¹³ Biryıldız, E. ve Erus, Z.Ç. (Editörler) (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: es Yayınları, 106.

³¹⁴ Biryıldız ve Erus. a.g.e. 108.

perspektifle nasıl görüntüleştirildiğine değinilmişti. *Umut*'ta folklorik malzeme hiçbir biçimde romantikleştirilmediği gibi büyüsel ritüelin Cabbar'ı nasıl deliliğe sürüklediği gösterilerek folklorik olanın sert bir eleştirisi gerçekleştirilir. Genç sinemanın en etkili yönetmenlerinden biri olan Erden Kıral ise *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yle, Köse Hasan'ın "can yoldaşı" saydığı arkadaşlarınca ölüme terk edilmesini soğuk ve mesafeli bir bakışla ekrana getirerek köydeki dayanışmacı değerlerin tersine kentsel mekândaki değerlere bireyciliğin damgasını vurduğunu göstermiştir. Filmde, kırsal ve kentsel yaşam arasındaki karşıtlık Yusuf'un amcasının öğütlerini aklına getirdiği sahnelerle de vurgulanmıştır. Kıral, filmi romandan farklı olarak köylü/kentli karşıtlığı üzerine kurmamış olsa da uyarlama bir senaryodan hareket ettiği için zaman zaman kent ile kırsal yaşam arasındaki karşıtlığı kır/kent kültürü çatışmasıyla masalsı öğelere başvurarak bir arada vermek durumunda kalmıştır. Ancak bunu yaparken kırsal değerleri ve köylüleri romantikleştirmekten özellikle kaçındığı gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak genç/yeni sinemacılar Güney'in gerçekçi mirasını sahiplenmiş ve ülke insanının sorunlarını sinemanın merkezine taşımıştır. Dolayısıyla genç/yeni sinema döneminin ayırt edici vasfının Yeşilçam'ın kitle aldatmacasına yönelik sinemasına karşı halkı bilinçlendirmeye yönelik eleştirel gerçekçi bir film yapma anlayışı olduğu bir kez daha açığa çıkmaktadır. Scognamillo'ya göre de genç/yeni sinemacılar biçim ve içerik bakımından Yeşilçam'a karşı bir sinema yapmışlardır:

Yılmaz Güney'in "gerçek izleyicileri (bunu bir akım ya da ekol anlamına getirmeksizin) sanatçının çizgisine yakın kaldıklarında birtakım biçimsel yaklaşımlardan ve anlatı çeşitlemelerinden yararlandılar; gerek olaylara gerekse çevre ve insanlara bir hayli yakından bakarak yalın bir dil kullandılar. Aynı şekilde konulara, öykülere de kalıpları aşarak ve gerektiğinde kırarak yaklaştılar."³¹⁵

Öte yandan Scognamillo'ya göre "çekilen filmlerin içeriği hala eski kalıpları izlemekte ve Yeşilçam'ı ayakta tutan ya da tutabilen yapı görünürde işlevini sürdürebilmektedir."³¹⁶ Bu bağlamda Hasan Bülent Kahraman da 1985 yılında yayınlanan bir yazısında, son on yılın sinemadaki özetini toplumculuk olarak tespit etmiş olsa da Lukacsçı belirlemelerden yola çıkarak "toplumcu gerçekçiliğin" talep ettiği estetik bütünlüğün Türk sinemasında olmadığını ileri sürmüştür.³¹⁷ Sorunu doğalcılık ve toplumculuk eksenini üzerinden tartışan

³¹⁵ Scognamillo a.g.e. 328-329.

³¹⁶ Scognamillo, a.g.e. 367.

³¹⁷ Kahraman, H.B. (2008). *Bir Sürekli Cehennem*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 83-87.

Kahraman, özetlersek; Türk sinemasının 1975-1985 yılları arasındaki dönemde Lukacsçı anlamıyla tipik olanı geliştiremeyen; bireyin çevresini kuşatan nesne dünyasının ayrıntılarını bireyden kopuk biçimde ele aldığı ölçüde gerçeklikten uzaklaşarak doğalcılığa yaslanan; birey/toplum/tarih üçgenini belirli bir denge içinde vermeyi başaramayan; bütün bunları yapamadığı için de hayatın bütünlüğünü yansıtmaktan, dolayısıyla epik bir anlatımdan uzak bir sinema olduğunu belirlemiştir.

2.4.1. 1980 Askeri Darbesi ve 12 Eylül Sansürünün Genç/Yeni Sinemaya Etkileri

12 Eylül 1980 Askeri Darbesi gerek siyasal ve toplumsal sonuçları açısından gerekse sinemanın aldığı yeni görünümde doğrudan pay sahibi olması açısından önemli bir milat oluşturur. Bu tarihten sonra genç/yeni sinemacılar üçlü sansürün etkisiyle kendilerini eleştirel film yapmanın daha da zorlaştığı bir sinema ortamında bulmuşlardır. Türk sinemasında 1970'lerden itibaren görülen değişim rüzgârları belki de ilk defa bir akım yaratacak denli güçlenmişken darbenin yarattığı suskunluk duvarına çarparak, nesnel gerçekliğin ifşasına yönelik politik bir sinemadan bireyin varoluşsal sorunlarına odaklanan bir sinemaya evrilmiştir. Roy Armes'in sinemadaki üçüncü gerçekçilik yolu konusundaki tespitleri bağlamında söylemek gerekirse genç/yeni sinemacılar giderek kendi yarattıkları alternatif bir gerçekliğin inşasına ve tutarlılığına daha çok önem vermeye başlamışlardır. Bu yönelimin ardında şüphesiz ki 12 Eylül'le birlikte daha da göze batan Türkiye'ye özgü garip biraradılıkların katlanılamaz gerçekliğinin payı vardır. Siyasi-toplumsal manzaraya bakıldığında bir yanda siyasal şiddet ve tedhişi bitirmek için yapıldığı söylenen askeri bir darbenin yarattığı antidemokratik bir rejim; diğer yanda ise 1983 seçimlerinden sonra ülkeyi normalleştirmesi umudu bağlanan bir iktidarın ekonomide kuralsız liberalleştirmeyi esas alan icraatlarıyla ve tüketimi vaaz eden söylemiyle daha da yoksullaştırdığı güvencesiz büyük kitleler vardır...³¹⁸

1970'lerde sinemanın genç/yeni sinemacılar ile birlikte toplumun bir aynası olma çabası/arayışı içine girdiği aşıkardı. Şimdi ise dönemin eleştirmenlerinin 12 Eylül'ün ortaya çıkardığı toplumsal manzarayı somut olaylardan yola çıkarak anlatılmasını beklediği genç/yeni sinemacılar fiziksel gerçeklikten koparak ve Kırâç'ın deyişiyle "bir yönüyle cunta sonrasının ideolojik, politik eleştirisini es geçerek "aydınların" içsel dünyasını anlatmaya

³¹⁸ Bu yoksullaştırmanın ekonomik boyutları için bkz. Boratav K. (1999). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sınıflar ve Bölüşüm*. (Birinci Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.

çalışmıştır”.³¹⁹ Örneğin söz konusu eğilimin öncü yönetmeni olarak görülen Ömer Kavur, *Yusuf ile Kenan* (1979)’daki eleştirel gerçekçi perspektiften uzaklaşarak darbe sonrasında daha kişisel bir sinema anlayışına yönelmiştir. Genç/yeni sinemacıların öncü isimleri de Kavur’un açtığı yol da yürüyecektir. Kıracı’a göre “Kavur’un filmlerinde görülen, fiziksel kaçış, düşünsel arayış, Erden Kıral’ın “Av Zamanı” ve Ali Özgentürk’ün “Su da Yanar” adlı filmlerinde de görülür.”³²⁰ O halde genç/yeni sinema içinde gerçekleşen bu kırılmanın, Türk sinemasının sonraki gelişimine yön veren temel eğilimlerden biri olduğu söylenebilir. Bu kırılmaya neden olan unsurların başında ise 12 Eylül ile birlikte gelen katı sansür gelir. 12 Eylül ve sonrasında ağır koşullarından ülke sineması da kendine düşen payı fazlasıyla almıştır:

Darbenin, sinema alanında ilk zarar verdiği kesim sinema örgütleri ve siyasal bir duruşu olan sinemacılarıdır. 12 Eylül iktidarı birçok işçi örgütü, kitle örgütü gibi DİSK’e bağlı Sine-Sen’i kapatır. Sendikanın 25 yöneticisi idamla yargılanır, 6 aydan 2,5 yıla kadar hapis yatar, işkence görür. Şerif gören, Necmettin Çobanoğlu, Gani Turanlı işkence gören sinemacılardan birkaçıdır. 12 Eylül’le birlikte film sayısı oldukça azalır. 1979 yılında 195 olan film sayısı, 1980 yılında 62’ye düşer. İlk yılın şoku atlatıldıktan sonra çekilen film sayısı 1981 ve 82’de 72, 1983’te 78, 1984’te 124, 85’te 127 ve 1986’da 185 olur.³²¹

Bu gelişmeler yanında sanat özgürlüğü ile ilişkili olan yasal düzenlemelerde sansür kurumu devreye girmiştir. Zaten önceki uygulamaları daha da sertleştiren ve 23 Eylül 1977’den beri yürürlükte olan Denetleme Tüzüğüne ek olarak 1983 tarihinde revize edilen tüzükle sansürün boyutları daha da genişletilmiştir.³²² Böylelikle Özön’ün işaret ettiği üzere 1970’lerin sonunda ve 1980’lerde çekilen toplumsal eleştiri taşıyan filmler ya tümüyle yasaklanmış ya da sansüre başvurularak tümüyle budanmıştır.³²³ Özön, bunlara ek olarak, 1986 yasası ile gelen yeni düzenlemeyle birlikte sansürden geçmiş filmlerin bile gösterimine

³¹⁹ Kıracı, a.g.e. 105.

³²⁰ Kıracı, a.g.e. 105.

³²¹ Kara, M. (2012). *12 Eylül ve Sinema*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 92.

³²² Onaran’nın ifadesiyle “Anayasa’nın 26. maddesi ile “Herkesin düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla açıklama ve yayma hakkına sahip olduğunu” ve bu hürriyetin “resmi makamların müdahalesi olmaksızın haber veya, fikir almak ya da vermek serbestliği”ni içerdiği kabul edilmekle birlikte; “Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayınların İzin alma sistemine bağlanmasına engel değildir hükmüne de mani olmadığı fikri benimsenmiş bulunuyordu. Bu hükme uygun olarak 1983 yılında Bakanlar Kurulu’nun 83/7006 sayılı ve 23.8.1983 tarihli kararnamesiyle yürürlüğe sokulan “Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesine İlişkin Tüzük” adlı eski tüzük yürürlükten kaldırılıyorsa da; filmlerin ve senaryoların denetlenmesi yeni bir tüzükle yeniden polisin uygulamalarına terk edildiği gibi; bazı deyimleri açıklamaktan, sansür öğelerini daha anlaşılır bir hale getirmekten ve çocuklar İçin yapılacak denetlemeyi gündeme sokmaktan öte bir yenilik getirmiyordu. Dolayısıyla siyasal ve ahlaksal denetim bu tüzükle disipline sokulmuş bulunuyordu” bkz. Onaran, a.g.e. 9-10.

³²³ Özön, 1985, 391.

müdahaleler yapıldığını belirtmiş, sansür yasasının son derece keyfi bir şekilde kullanıldığı tespitinde bulunmuştur.³²⁴

Dolayısıyla Türk sinemasının popüler kanadı bir yana bırakılırsa ülke sinemasının eleştirel kanadını oluşturan yeni sinemacılar bu dönem içinde, antidemokratik bir askeri rejim altında ve bu rejimin niteliklerinin Anayasal güvenceye alındığı bir ülkenin mevcut durumunda sinema yapmaya çalışmışlardır.³²⁵ Sansürün baskısının daha da ağırlaşmasıyla birlikte, Metz'in deyişiyle filmsel olabilirliklerin çerçevesinin iyiden iyiye daraltıldığı bir ortamda sinema yapmanın zorluklarıyla karşı karşıya kalan genç/yeni sinemacılar, sonuç olarak filmlerinde toplumsal varlık alanının ifşasından uzaklaşmış ve bireyin iç dünyasındaki çatışmaları göstermeye yönelmişlerdir.³²⁶ Rıza Kıracı genç/yeni sinema çizgisinde gerçekleşen bu perspektif dönüşümü hakkında şu tespitlerde bulunmuştur:

³²⁴ Ankara Sinema Derneği. (2000). *Türk Sinemasında Sansür*. Ankara: Kitle Yayınları, 157. Bu bağlamda kurumsal, siyasal ve ideolojik sansürden oluşan üçlü sansürü ve yapım sonrası sansürü örneklemesi bakımından Yol'un başına gelenlerde dikkat çekicidir. Muzaffer Hıçdurmaz filmin çekimi sırasında yaşadıklarını anlatırken Diyarbakır Sıkıyönetim Komutanlığı'ndan izin almak için nasıl incelikli bir strateji uyguladığını aktardıktan sonra maruz kaldığı siyasal sansür konusunda şu tespitlerde bulunmuştur: "Çekimine "Bayram" adıyla başlanan ve "Yol" adıyla sinemaya sunulan bizim onur filmimiz, Cannes Film Festivalinde en iyi film ödülünü alınca cuntacılar küplere bindiler ve emir üstüne emir yağdırdılar. Filmin neredeyse tüm çalışanları yurtdışına çıkma yasağı ile karşı karşıya kalırken, İdare ve Yönetim Grubu idam cezasıyla yargılandı. Sanırım dünyada bir film çekiminden dolayı idamla yargılanan ilk yönetmen yardımcısıyım. İşte siyasal sansür bu... Çekimden sonra film yurtdışına çıkarılıp yasaklanınca idari kesim, sıkıyönetim cuntasının da direktifleri ile filmin yönetim grubuna kovuşturmalar açtı. Bunlardan biri de "İzinsiz film çekme" idi. Oysa yazımın başında da belirttiğim gibi film çekimi için her türlü izin alınmıştı... İlk cezamızı aldık: üç ay hapis, beş bin lira para cezası. Ben herşeye rağmen itiraz ettim. Şerif Gören'in: "Boşuna uğraşma, cezayı kabul et, daha zor durumlara düşme." demesine rağmen hukuk savaşı vermek gibi bir gaflete düştüm. Elimde tüm izin belgelerinin fotokopisi vardı ve bunları hâkime sundum. Bütün bunlara karşın mahkemeden cezalandırılmam yönünde bir karar çıktı. Cevabım netti: "Bu cezayı hakketmiyorum, belgelerim ortada. Kimden emir alıyorsunuz?" Onun cevabı ise: "Çıkarın bu adamı dışarı." oldu.... Daha sonra film zaten gösterim şansı bulamadı. Ne de olsa sınıfsal bir film ve ülkemizin böyle bir filme ihtiyacı yoktu" bkz. Ankara Sinema Derneği, a.g.e. 103. Ömer Kavur filmi *Yusuf ile Kenan* da yapım sonrası sansürle karşılaşmıştır. Kavur yaşadıklarını şöyle anlatmıştır: "Yusuf ile Kenan katıldığı 16. Antalya Film Festivali'nde sansürce yasaklandı, Yavuz Özkan'ın Demiryolu filmiyle birlikte. Bu yüzden festival jürisi ve Antalya Belediyesi o yıl festivali yapmama kararı aldı, tepki olarak, Yusuf ile Kenan dört ay sonra, Danıştay kararıyla gösterime girdi. Bu kez de filmin siyasal içeriğine tepki gösteren "ülkücü" grupların saldırısına uğradı salonlar. Bu yüzden ancak bir buçuk yıl sonra gösterime girebildi Yusuf ile Kenan" bkz. Esen, Ş.K. (2015). *Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 28-29

³²⁵ 1981 Anayasasının antidemokratik niteliğine ilişkin Bülent Tanör şu tespitte bulunmuştur: "1982 Anayasası, klasik anayasa ve anayasalcılık anlayışını da tersine çevirmiş sayılmalıdır. Aslında bu iki kavram bireyin hak ve özgürlüklerini güvence altına almak ve iktidarı sınırlamak gibi ikili bir temel göreve sahipken, 1982 bağlamında esas olan birey ve toplumun sınırlandırılması, iktidarın önünün açılmasıdır. Bir başka deyişle Anayasa, yönetilenlerden çok, yönetenlerin hizmetindedir". Bkz. Akşin, S. (Editör). (2014). *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003*. İstanbul: Cem Yayınevi, 39-40.

³²⁶ Mesut Kara da bu görüştedir: "Yılmaz Güney sonrası ve Güney'in açtığı yoldan ilerleyerek filmler yapan genç/yeni sinemacıların, gerçekçi/toplumcu filmler yapmalarının yolu da darbeyle birlikte kesilmiştir. Darbeyle ve Özal iktidarıyla başlatılan apolitikleşme, toplumsalın değil bireyin öne çıkarılması süreci toplumun her kesiminde yaşananlara paralel olarak sinemada da karşılığını bulur. Toplumsalın dönüşümünün etkileri ve darbenin yarattığı boşlukta sinema, bireyin iç dünyasına, kişisel arayışlarına, içsel yolculuğuna

Sinemacılar 12 Eylül’ün, sol militan kadroların hayatlarında açtığı yaraları yeterince sinemaya yansıtmadı, ancak 12 Eylül ideolojisinin “aydınlar” üzerindeki etkisini, psikolojik boyutlarıyla sinema perdesine aktardılar. Bu öylesine sıklıkla filmlerde görülmeye başladı ki, bir dönem “bunalım filmi” damgası kaliteli, kalitesiz bütün yapımlara yapıştırıldı. Erden Kıral’ın, “Hakkari’de Bir Mevsim”, “Av Zamanı”, Ömer Kavur’un “Anayurt Otel”, “Gece Yolculuğu”, Ümit Elçi’nin “Bir Avuç Gökyüzü”, Ali Özgentürk’ün “Su da Yanar”, Tunç Başaran’ın “Biri ve Diğerleri”, “Uçurmayı Vurmasınlar”ı, askeri darbenin “aydınlar” üzerinde yarattığı tramvaya ilişkin ipuçlarıyla doluydu. “Aydınlar anlaşılamıyor ve kendilerini ifade edemiyorlardı, yalnızdılar, yenilmiştiler, dayatılan değişime ayak uyduramıyorlardı ve artık tutunacakları dalları kalmamıştı. Bu ruh hali “varoluşçu” bir çizgiye doğru kayıyordu. 1990’lı yıllarla birlikte bu yönetmenlerin ürettikleri filmlerin izlekleri neredeyse tamamen değişti, tabiri caizse, ölenle ölmüyordu ve politik söylemlerini, tramvalarını daha derinlere atarak, filmlerinin hikayelerini çeşitlendirdiler.³²⁷

Bu gelişmeye koşut olarak Yeşilçam’ın klasik anlatısından ve Yeşilçam’ın anonimleşmiş üslubundan farklılaşmaya çalışan yönetmen kuşağının arayışlarının 1980’lerin ortalarına gelindiğinde yeni boyutlar kazandığı gözlemlenmiştir. Öte yandan toplumsal tahayyüldeki sol ideallerin yitimiyle birlikte yeni bir yöne girdiği söylenen Türk Sineması’nda filmler aracı kılınarak söylenmeye çalışılanlar eskiden olduğu gibi ideolojik sansürü aşmak için geliştirilen bir dizi formülle söylenmeye çalışılmıştır.

2.4.2. Genç/Yeni Sinema Sonrası İdeolojik Sansürü Aşma Arayışları

Türk Sineması 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi sonrasında genç/yeni sinemanın eleştirel ve toplumcu perspektifinin daraldığı, film içeriklerindeki toplumsal boyutun yerini yönetmenlerin kişisel hesaplaşmalarına bıraktığı ve kimi araştırmacılara göre “kişilik sineması” olarak ifade edilen yeni bir doğrultuya girmiştir.³²⁸ Dolayısıyla 1980 Darbesiyle birlikte genç/yeni sinema içinde gerçekleşen büyük bir kırılmadan söz edilebilir. Aslında toplumsal sorunları odağına alan filmler bu dönemde de çevrilmiştir. Ancak bu filmlerin toplam film üretiminde ağırlıkları oldukça azdır. İkinci olarak bu filmlerde Lukacsçı anlamıyla estetik bir bütünlüğe ulaşılmadığı gibi, mevcut toplumun aşılmasına yönelik bir eleştirelilik de geliştirilememiştir.

Toplumsal Güldürü Filmleri

yönelir; daha çok da yenilmiş, yarılmış, hayal kırıklığı yaşamış, yalnızlaşmış “aydın bireyin” içsel/düşsel yolculuğuna” bkz. Kara, a.g.e. 93.

³²⁷ Kıraç, a.g.e. 96-97.

³²⁸ Bkz. Kıraç, a.g.e. 330; Kara, a.g.e. 93.

1980'lerin ilk yarısında daha önce değinilen *Yol*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* vb. gibi politik filmlerin yanı sıra ekonomideki kuralsız liberalleşmeyle birlikte ortaya çıkan tüketim kültürü, iş bitiricilik, köşe dönmeçilik, fırsatçılık, bencillik vb. gibi yoz değerleri eleştiren *Banker Bilo* (1980, Ertem Eğilmez), *Faize Hücum* (Zeki Ökten, 1982); *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1982); *Dolap Beygiri* (Atıf Yılmaz, 1982), *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985); *Namuslu* (Ertem Eğilmez; 1984) vb. gibi toplumsal taşlama filmlerinin çevrildiği görülmektedir. Güldürü üzerinden eleştirmeyi 12 Eylül rejiminin etkisiyle daha da sertleşen sansürü aşmak için geliştirilen bir formül olarak değerlendirmek mümkündür.³²⁹ Toplumsal güldürü filmleri mevcut düzenin eleştirisini ağırlıklı olarak parodi yoluyla yapmıştır ancak bu filmler toplumsal sistemin yüzeyindeki çarpıklıkları görünür kılsa da yüzeyin altındaki derinliğe ulaşma konusunda yetkin olamamıştır.

İçgöç ve Gecekondu Filmleri

Dönemin dikkat çeken bir özelliği de 1950'lerden beri süregelen içgöçü konu alan filmlerde gecekondu sorununu odağına alan filmlerin çekilmesidir. Zira 1980'lerdeki yeni göç dalgasıyla kente gelen büyük kitleler için kentin sunduğu imkânlar her zamankinden daha yetersizdir ve bu doğrultuda barınma güvencesi dahi olmayan büyük kitlelerin hayatta tutunabilme mücadelesinin sinemaya yansması gecekondu sorunu üzerinden gerçekleştirilmiştir.³³⁰ Bu filmler arasında *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer, 1985) kırsal alandan kente göçenlerin, artık eskisi kadar kolay gecekondu yapamadıkları bir dönemde

³²⁹ Hilmi Maktav "toplumsal güldürü" olarak adlandırdığı bu filmler hakkında şu yorumda bulunmuştur: "Türk sinemasının her döneminde güldürü filmleri yapılmış, bu filmlerin komik sanatçıları tavırları, mimikleri ve yarattıkları karakterler itibariyle sinemaya birbirinden farklı çeşitli tipler getirmişlerdir. Ancak bu karakterler sonuçta genellikle aynı mizah anlayışının ürünü olarak kalmışlardır. Kendilerine gülünmüş, ama bu gülüş egemen zihniyetleri ve iktidar odaklarını hedef alan eleştirel bir bakışa dönüşmemiştir. 1980 sonrası Türk sinemasında Toplumcu Güldürü ve Toplumsal Taşlama olarak da adlandırılan filmler sadece güldürmeyi değil, eleştiriyi de hedeflemişlerdir. 12 Eylül sonrası askeri yönetimin baskısı altındaki Türkiye'de bütün eleştiri kanalları kapanmışken, Toplumsal Güldürü Filmleri'nin eleştirel nitelik taşıması kuşkusuz mizah'ın kendisiyle ilişkilidir. Eleştirinin bir komedi formu içinde yapılması bu filmlere adeta bir ayrıcalık kazandırmış, fazla ciddiye alınmadıkları için ciddi eleştiriler getirme imkânına sahip olmuşlar, 1980'lerde yaygınlaşan bireyci zihniyetin ve vahşi rekabeti getiren ekonomik düzenin eleştirisini yapmışlardır" bkz. Maktav, a.g.e. 174.

³³⁰ Şentürk'e göre "1960'lı yıllarda kente gelenler canlı iş ve emlak piyasasında ekonomiye dahil olup gecekondu yaparken, 70'li yıllarda yıkım tehlikesi ağırlık kazanmış, 80'li yıllarda ise kente geldiklerinde kendilerine benzeyen kalabalık kitleyle karşılaşan kırsal göçmenler için gecekondu yapmak oldukça maliyetli bir iş haline dönüşmüştü. Yıldız'ın da ifade ettiği gibi "kent kralı olma düşü ise (Gurbet Kuşları, 1964) ne yolla olursa olsun karın doyurma kavgası'na (At, 1983, Ali Özgentürk)" dönüşmüştü (...) Gecekondu yapmanın artık eskisi kadar kolay olmadığı bir durum karşısında barınma ihtiyacını karşılamak isteyenler daha "yaratıcı" yöntemlere başvurmaya başlamış ve göçmenlerin buldukları yöntemler Türk filmlerine de konu olmuştu" bkz. Şentürk, B. (2016). *Türk Sinemasında Gecekondu ve Kentsel Dönüşüm*. Toplum ve Bilim, sayı 137, 57-58.

göçmenlerin kentte barınabilmek adına başvurduğu stratejileri anlatması açısından öne çıkmaktadır. Filmde, şehir çöplüğüne bırakılmış hurda bir cezaevi aracını eve dönüştürerek yetiştirdikleri sebze ve meyvelerle geçinmeye çalışan iki çocuklu bir çiftin kentte tutunma çabası anlatılmaktadır. Aile bir süre sonra çevredekilerin şikâyeti üzerine otobüsten çıkarılır ve böylelikle yeni bir barınma yeri edinmek için arayış başlar.

Aynı sorunu mizahi bir yaklaşımla ele alan Kemal Sunal'ın başrolde olduğu *Gülen Adam* (Kartal Tibet, 1989) filminde ise yaptığı gecekonduların belediye ekipleri tarafından yıkılması karşısında seyyar bir gecekondur yaparak bu yıkımlara karşı direnmeye çalışan Yusuf'un hikâyesi anlatılır. Şentürk, adı anılan filmde yola çıkarak 80'lerdeki göçle bağlantılı olan gecekondur sorunun komedi filmlerine yansımalarına ilişkin şu tespitte bulunmuştur: “Bir zamanlar arsa mafyasıyla, “kötü” muhtar ve müteahhitlerle savaşılan ve çoğu zaman mahallelinin evlerinin yıkılmasını engelleyen kahramanlar, konut sorununun derinleşmesiyle sinemada bile ancak kendi haline çare üretebilir olmuştur”.³³¹

Geçiş Çağı İnsanın Dramı

Yine bu dönemde yeni ekonomik düzen ve toplumsal değişimin gerek taşrada gerekse büyük kentte yarattığı değişimler karşısında marjinal bir duruma düşen kahramanları konu olan *Pehlivan* (Zeki Ökten, 1984), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1986), *Düştürü Dünya* (Zeki Ökten; 1988) gibi eleştirel filmler çekilmiştir. Özellikle *Muhsin Bey*'de 1980'lerin fenomenlerinden biri olan arabeskin yükselişiyle birlikte bu müziği reddeden organizatör Muhsin Bey üzerinden, yaşadığı dönemin koşullarına ve değişime “uyum” sağlamayan insanın durumu konu edilmiştir. Muhsin Bey, taşradan ünlü olma hayallerini gerçekleştirmek için İstanbul'a gelen türkücü Ali Nazik'e başka şarkıcılardan aldığı parayla, dolandırıcı durumuna düşmek pahasına bir kaset yapar. Muhsin Bey'in hafızalarda yer eden “arabesk okutmam” repliğiyle verilen arabesk karşıtı tutumu bir yanıyla eski İstanbul sakinlerinin bu yeni kültüre karşı olan antipatilerini yansıtırken, diğer yandan dönemin koşullarına uyum sağlayamayan ya da sağlamak istemeyen kişilerin değişime karşı direnişlerini yansıtır. Turgul gerek tematik gerekse eleştirel bir söyleme sahip olması bakımından genç/yeni sinemanın mirasını sürdürmüştür. Diğer taraftan bu eleştirelilik her şeyin daha iyi olduğu bir zamanın hissiyatını taşıdığından Yeşilçam'ın aile filmlerinden

³³¹ Şentürk, a.g.e. 58.

arta kalan kaybolmuş bir cemaati kurtarmaya çalışmasıyla güçlü bir nostalji duygusunu da içinde barındırmaktadır.

Kadın Filmleri

Bu dönemde dikkat çeken diğer bir olgu da daha öncesinde görülmeyen tematik bir eğilim olarak kadın sorunlarını merkez alan filmlerin çekilmesidir. 1980’lerde yükselen feminist hareketin bir izdüşümü olarak görülebilecek bu filmlerin öne çıkan yönetmeni Atıf Yılmaz olmuştur. Şükran Esen, Yılmaz’ın 1980-1989 yılları arasında çektiği 17 filminden 13’ünün doğrudan “Kadın Filmi” olduğunu belirtmiştir.³³² Atıf Yılmaz dışında, Güney’in takipçilerinden Şerif Gören, *Derman* (1983), *Gizli Duygular* (1984), *Kaplumbağalar* (1985) gibi kadının toplum içindeki konumunu sorgulayan kimi filmlere imza atmıştır.³³³ Şükran Esen bu dönemde çekilen “kadın filmleri”ni şu şekilde değerlendirmiştir:

Ticarî amaçlı filmlerde geleneksel Yeşilçam kadın anlayışı sürdürülürken, diğer filmler gerçekçi bir bakışla kadını ele almaya başlamışlardır. Uç noktalara yerleştirilmiş, iyi kadın-kötü kadın kalıpları kırılmıştır. Artık Türk sinemasında çocuklarının anası, evinin ve erkeğinin kadını, el değmemiş, namus anıtı kadın tipleri de, cinselliğiyle erkekleri baştan çıkaran, yuvasını yıkan, şeytanî vampirler da işlevlerini tamamlamışlardır. Toplumda insan olarak gerçek yerini almaya çabalayan kadının yansıması vardır beyazperdede de. Bu dönemde çekilen filmlerde çalışan, düşünen, seven, çok çeşitli konumlarda bulunan, iyi ve kötü özellikleri de taşıyabilen gerçekçi kadın kişilikleri canlandırılmıştır. Gerçekçi kadın kişiliklerinin sorunları yoluyla, toplumsal eleştiri yapılmaya çalışılmıştır. Eleştirel bir yaklaşımın yanı sıra, ticarî yaklaşımla kadını bir malzeme olarak kullanan, olayı ‘kadın filmleri modası’na dönüştüren bir eğilim de sezilebilmektedir.³³⁴

³³² Esen, 2010, 43.

³³³ 1980’li yıllarda çekilen diğer kadın filmleri için Bkz. Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. (Birinci Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım.

³³⁴ Esen, 2010, 181. Erman Bostan ise, bu filmlerde gerçekçiliğin güdük kaldığını ve kadın sorunlarının erkek egemen ideolojinin penceresinden bakarak ele alındığına dikkat çekmiştir: “Kadın temsillerinin Yeşilçam klişelerine oranla daha gerçekçi olduğu söylenilebilir ama “gerçekçi” olduğu söylenemez. Toplumsal konumu sınırlı, varoluş ve kimlik arayışları cinsellik merkezli bir anlatıma sıkıştırılmıştır. Kadının bu tür sınırlı temsilleri Türkiye’de aydının sıkışmışlığını ve depolitizasyonunu göstermektedir; sadece sansürün değil, darbenin şiddetinin, aynı zamanda liberal düşünsel eğilimlerin daha güvenli ve korunaklı temalarıyla ilgilenme konforunun yarattığı bir eğilimdir. Sanatçı insan ilişkilerini aşkın ve kadın-erkek ilişkilerinin kapalı dünyasında soyutlayarak gerçekliğe karşı mesafeli, irrasyonel ve dolaylı bir tutum almaktadır. Buna karşın bu temsillerde kadının sosyal hayata daha fazla katıldığı, ekonomik özgürlüğünü kazanma ve birey olma yolunda adımlar attığı da söylenebilir. Filmlerin birçoğunun erkek yönetmenler tarafından çekildiği düşünüldüğünde bu yaklaşım biçiminin de sorunlu olduğu görülür. “Erkeklerin kadınlara ilişkin temsilleri, iyi niyetli olanlar da dahil, kadın yaşamına ister istemez dışarıdan bakar ve çoğunlukla kadın özgürleşmesini geleneksel olarak erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına giriş hakkının kazanımı olarak yorumlar” bkz. Bostan, a.g.e. 23.

Kadının özgürleşme sorununa yönelik eleştirel çizgide kalmak isteyen yönetmenlere daha rahat hareket edebildikleri bir alan açmışsa da bu filmler de geliştirilen eleştirelliğin ataerkil ideoloji ve erkek egemen sistemle bir hesaplaşma içine girdiği söylenemez..³³⁵

Politik Eleştiri Filmleri

Bu dönemde 12 Mart sonrasının katastrofik ortamını yansıtan iki film: *Bir Avuç Gökyüzü* (Ümit Elçi, 1987) ve *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu, 1988) ile İkinci Dünya Savaşı yıllarında yazdığı bir kitap yüzünden polis tarafından aranan bir öğretmenin başından geçenleri konu alan *Karartma Geceleri* (Yusuf Kurçenli, 1990) gibi politik eleştiri içeren dönem filmleri de çekilmiştir.

1986 yılından sonra “12 Eylül Filmleri” olarak adlandırılan bir dizi filmin art arda gösterime girmesi ise bir diğer gelişmedir. 1986-1990 arasında 12 Eylül’ü konu ya da fon olarak alan on iki tane film çekilmiştir. *Ses* (Zeki Ökten, 1986), *Sen Türkülerini Söyle* (Şerif Gören, 1986), *Prences* (Sinan Çetin, 1986), *Dikenli Yol* (Zeki Alasya, 1986), *Su Da Yanar* (Ali Özgentürk, 1986), *Kara Sevdalı Bulut* (Muammer Özer, 1987), *Av Zamanı* (Erden Kıral, 1987), *Sen de Yüreğinde Sevgiye Yer Aç* (Şerif Gören, 1987), *Kimlik* (Melih Gülgen, 1988), *Sis* (Zülfü Livaneli, 1988), *Bütün Kapılar Kapalıydı* (Memduh Ün, 1989), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) filmleri bu filmler arasında sayılabilir. Aslında bu filmlerin “12 Eylül filmi” olup olmadığı konusu da tartışma konusu olmuştur. Örneğin Mesut Kara’ya göre;

1980’li-1990’lı yıllarda yapılan filmler, daha çok 12 Eylül döneminde siyasal düşüncelerinden dolayı tutuklanan kişilerin, çıktıklarında yaşadıkları uyum sorununu, toplumsal ve psikolojik acıları ve işkenceyi anlatırlar. Ancak, filmler dönemi sorgulamaktan, 12 Eylül’ü irdelemekten uzaktır. ‘12 Eylül’e neden/nasıl gelindi, 12 Eylül’de ne oldu? Sorularının cevabı yoktur..³³⁶

Hilmi Maktav ise bu filmleri izleyecek bir seyircinin 12 Eylül’de ne olduğunu anlayamacağını belirterek daha radikal bir yorumda bulunmuş; sinemanın bu süreç içinde yaşanan olayların unutturulmasına katkıda bulunduğunu ileri sürmüştür: “Geriye kala kala ‘solcu kahramanlar’ın Sol ideolojiyle hesaplaşmaları ve bunalımları kalmıştır bu ‘siyasal

³³⁶ Kara, a.g.e. 108.

sinema' örneklerinden. Ve darbəcilerin görünmez kılındığı bu filmlerle sinema da ister istemez o büyük unutuşa katkıda bulunmuştur..³³⁷

O halde 12 Eylül'le birlikte zaten daha önce 12 Mart'ın etkisiyle söyleyeceklerinden çok şey yitiren Türk sineması bu yeni dönemeçte söyleyecekleri için başka bir formüle başvurmak durumunda kalmıştır. Bu formül bireyciliktir. Ancak bu bireycilik, bireyciliğin çıkmazlarını göstererek henüz orada olmayan bir kolektiviteye seslenen Yılmaz Güney'in sinema düşüncesiyle bağlantısız bir bireyciliktir. Esen'de bu noktaya dikkat çekmiştir:

Siyasal eleştiri yapan Yılmaz Güney ve onun izindeki genç sinemacıların filmleri 1970'lerde, sansürün kestiği sahneler yüzünden eleştirileri törpülenerek de olsa gösterime girebilmekteydi. Ama darbəcilerin en küçük eleştiriye katlanamayan yapısı, 1980'lerde genç sinemacıların filmlerini de vurmuştur. Halkı filmleriyle sarsmak isteyen, onları düşünmeye ve toplumsal sorunları görerek çözüm üretmeye çağıran yönetmenler yasaklar karşısında, bireysel filmlere yönelmişlerdir. Bazıları sanatçıların yaratım sorunlarına, yönetmenlerin ve oyuncuların sinemasal bunalımlarına, bazılarıysa kadınların kadın olmaktan kaynaklanan sınırlanmışlıklarına eğilmişlerdir. Böylece, dolaylı da olsa eleştirelliği yakalamayı ummuşlardır..³³⁸

Dolayısıyla ideolojik sansürü aşmak için başvurulmuş bu yeni formülün eleştirel Türk sinemasının sonraki gelişimine yön verdiği söylenmelidir. Nasıl ki Yılmaz Güney, ideolojik sansürü aşmak için geliştirdiği formülle genç/yeni sinemaya giden yolu açıtıysa, 1980 Darbesinin getirdiği yeni koşullarda sinema üretmek durumunda kalan sinemacılar da sarıldıkları bir dizi formül marifetiyle kendilerinden sonraki sinemanın nasıl bir yolda yürüyeceğini tayin etmişlerdir. Ancak bu yeni bireycilik formülü nesnel gerçekliğin sorgulanması ve aşılmasından ziyade gerçeklikten bir soyutlanmayı ve kaçışı doğurmuştur. Kırac bu olguyu şöyle ifade etmiştir:

12 Eylül askeri cuntasının etkisiyle yılgınlığa kapılan genç sinemacıların kafası karıştı. Edebiyatçılarımızın "70'lerde keşfettiği, ancak, aslında çok fazla içeriğini dolduramadığı "varoluşçu" akımın etkisine girdiler.... Ancak "varoluşçu" akımın "başkaldıracı" yanından çok, yaşamı müthiş bir kafa karışıklığıyla sorgulayan, çıkış yolu bulamayan, bu nedenden dolayı "fiziksel ve düşünsel kaçışlar"ı yaşayan "aydınların" (entelektüellerin değil) içinde bulunduğu ruhsal durumu filmlerine konu etmeye başladılar. Bu filmlerin bir başka ortak yanı, yönetmenlerdeki 12 Eylül sendromunun açığa çıkmasıdır. Bu sendrom fiziksel ve düşünsel kaçışlara yol açmış, filmlerdeki oyuncuların psikolojisiyle, yönetmenlerin psikolojisi adeta özdeşleşmiştir..³³⁹

³³⁷ Maktav, a.g.e. 25.

³³⁸ Esen, 2010, 180.

³³⁹ Kırac, a.g.e. 105.

O halde 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren, üçlü sansürün aşılması yönünde geliştirilen formüllerin pek de işe yaramadığı bir ortamda genç/yeni sinema içinde farklı eğilimleri görselleştiren bir kopuşun yaşandığını söylemek mümkündür. Popüler ya da anaakım sinema dışında değerlendirilebilecek bu eğilimlerden ilkinin 12 Eylül’ün yarattığı tramvatic deneyim biçimlendirmiştir. Bu deneyim aydınların bunalımları ya da içsel hesaplaşmalarını konu alan bir film pratiğine hayat vermiştir. İkinci eğilimi somutlaştıran “kadın filmleri” ise nitelikleri bir yana ilk eğilime göre sayıları itibarıyla bir akım doğacak kadar ağırlık oluştururlar.

Öte yandan en belirgin biçimde Ömer Kavur’da görülen üçüncü eğilim “varoluşçu” felsefeden beslenen bir yaklaşımı görselleştirmiştir. Açıkçası, Kavur’un sineması “varoluşçu” eğilimler bakımından dönemin “bunalım” filmlerinde görülen bir atmosferi paylaşıyorsa da sinematografik ve estetik eğilimleri bakımından tekil bir örnek olarak değerlendirilmelidir. Zira Ömer Kavur’un filmleri anlatı özellikleri bakımından klasik anlatının egemen olduğu dönem filmlerinden ziyade, Wollen’in özelliklerini ortaya koyduğu çağdaş anlatı filmlerindeki anlatıya yakındır.³⁴⁰ Şüphesiz ki, Kavur sinemasının pek çok araştırmacı tarafından ortaya koyulan kendine özgü başka boyutları da vardır.³⁴¹ Dolayısıyla Kavur’un sinemasının gerek Yeşilçam’a gerekse film ürettiği dönemin eğilimlerine karşı duran tekil bir sinema olduğu burada tekrara düşmeyi gerektirmeyecek denli açık biçimde ortaya koyulmuştur. Bu doğrultuda Bostan, kendi filmlerinin yapımcısı olması ve dönemin temel eğilimleri dışında kalan kişisel bir sinema arayışında olması yönünden 1990’ların yeni sinemasını gerçekten etkileyen tek ismin Ömer Kavur olduğunu ileri sürmektedir.³⁴² Bu zaviyeden bakıldığında Bostan’ın değerlendirilmesinde yapım modeli bakımından bağımsız olmanın 1990’lardaki yeni sinemacıları birleştiren temel ölçütlerden biri olarak alındığı görülür. Ancak bağımsız yapımcılık, genç/yeni sinema döneminde de yaygın olmamakla birlikte başvurulan bir model olmuştur. Yılmaz Güney eleştirel filmlerinin çoğunu kendi şirketi Güney Filmcilik çatısı altında çekmiştir ve onu takip eden Ali Özgentürk, Erden Kıral ve Şerif Gören gibi yönetmenler de yarı-bağımsız ve bağımsız şekilde çektikleri kimi filmlere imza atmışlardır. Dolayısıyla bağımsız yapımcılık modeli bir üretim mantığı olarak daha önceki dönemde de mevcuttur ancak yaygınlaşmaya başlaması Yeşilçam’ın tamamen çöktüğü 1990’ların başında olmuştur. Bostan’ın devamlılık konusunda üzerinde durduğu

³⁴⁰ Bkz. Büker, S. (1989). *Film ve Gerçek*. (Birinci Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınlar Dizisi No: 020.

³⁴¹ Bkz. Esen, 2014; Kıraç, 2008; Scognamiglio, 2010; Karakaya 2014.

³⁴² Bostan, a.g.e. 26.

diğer bir husus ise sinematografik atmosferle ilgilidir. Zahir Atam'da da vurgulanan bu atmosferin varoluşçuluk ve nihilist bir perspektiften beslendiği söylenebilir.

Genç/Yeni Sinemanın Sonu ve Varoluşçu Perspektife Geçiş

Dikkat edilirse sinema yazarlarının sosyolojist bir gözle ve oldukça eleştirel bir şekilde değerlendirdikleri geçiş dönemi, aslında 12 Eylül sonrasında yaşanan tanıma krizinin ülke sinemasında nasıl yankı bulduğunu somutlaştırmaktadır. Türk sineması eleştirisi anlayışında “toplumcu gerçekçi” perspektif egemen olduğundan genç/yeni sinema sonrası sinema genel olarak bu dönemden bir sapma olarak görülmüştür. Varoluşçu perspektifin egemen olduğu bu sinema, bunalım filmleri etiketlemesiyle genel olarak olumsuz bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

O halde genç/yeni sinemanın alışıldık gerçekçi çizgisinden ciddi bir kopuşu gündeme getiren bu varoluşçu perspektifin kimi çalışmalarda 1990'ların ortalarından itibaren doğduğu söylenen yeni Türk sinemasında nasıl bir yankı bulduğunun ortaya konulması gerekmektedir. Zira en belirgin olarak Kavur sinemasında görülen bu eğilim sadece onunla sınırlı kalmayarak bir süre için Güney'in çizgisini sürdüren diğer sinemacıları da etkisi altına almıştır. Dolayısıyla Birinci Yeni'den 1990'ların sinemasına iki temel eğilimin miras kaldığını söylemek mümkündür. Bunlardan İlki, 12 Eylül'de büyük bir darbe yiyen eleştirel gerçekçilik çizgisidir. İkincisi ise 12 Eylül'ün yarattığı sendromun etkisiyle, 1980'lerin ortalarında beliren, daha çok yönetmenlerin ruhsal ve felsefi arayışlarından beslenen ve bireylerin içsel çatışmalarını varoluşçu bir anlayışla görüntüleyen modernist çizgidir.

Bu iki eğilimden birincisinin 1990'lara gidilirken sönümlendiği gözlemlenmiştir. İkinci eğilim ise, yeni Türk sinemasının kurucuları arasında kabul edilen Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi uluslararası alanda da ciddi başarılar elde eden yönetmenlerin filmlerinde güçlü bir yankı bulmuştur. Öte yandan varoluş felsefelerinin ve nihilizmin temel motiflerinden olan “yabancılaşma”³⁴³ ile “dekadans” olgularının sadece bu iki yönetmen de değil, Türk sinemasının 1990'larda aldığı yeni görünümü içinde eser veren başka yönetmenlerde de yansımaları bulan temel motifler olduğunu söylemek mümkündür. İkinci olarak yeni Türk sineması döneminde modernist bir sinema anlayışı belirginleşmiştir.

³⁴³ Yabancılaşma terimini burada Marksist anlamıyla değil, insanın çevresinden kopukluğunu ifade eden varoluşçu yaklaşımdaki karşılığı ile kullanılmaktadır.

Dolayısıyla bir sonraki bölümde modernist sinemayla ilişkisi içinde yeni Türk sineması döneminde belirginleşen nihilist ve varoluşçu perspektifin boyutları ortaya koyulmaktadır.





3. BÖLÜM

MODERN SİNEMADA ZİHİNSELLİĞİN OBJEKTİVASYONU

3.1. Giriş

Türk sineması 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren nihilist ve varoluşçu perspektifin belirginleştiği bir yörüngeye girmiştir. Bu yenilik zihinsel temsillere dayalı bir film biçiminin yaratılmasını, dolayısıyla biçimlendirme eğilimini gündeme getirmiştir. Yeni sinemada bireysel yaratıcılık ve üslup arayışı öne çıkmış, mimetik gerçekçilik anlayışına daha az bağlı kalınmış, toplumsal sorunlardan ve aktüel politik olayların konu edilmesinden ziyade kişilerin varoluşsal durumlarının sergilenmesi önem kazanmıştır. Aynı zamanda kimi filmlerde özdeşünümsel operasyonlara da başvurulduğu görülmektedir. Özdeşünümselliğin modernizmdeki en önemli öğelerden birisi olduğu hatırlanırsa yeni dönem filmlerin sinemasal modernizmle olan alışverişinin önceki dönemde görülmeyen bir biçimde sıklaştığını söylemek mümkündür. Nasıl ki Avrupa’da, İkinci Dünya Savaşı’nın yarattığı tramvatik deneyim Avrupa sanat sinemasını yeni bir anlatımsal strateji geliştirmeye zorladıysa, Türkiye’de de 12 Eylül 1980 Darbesi’nin yarattığı tramvatik deneyim benzer bir etki yaratmıştır. Yanı sıra üçlü sansürün giderek ağırlaşmasıyla birlikte Yeşilçam sistemiyle gevşek bir bağ sürdüren ya da Yeşilçam’ın dışından gelen kimi yönetmenler söylemek istediklerini söyleyebilmek için yeni estetik arayışlara yönelmişlerdir. Bu doğrultuda gerek kendi iç hesaplaşmalarını gerekse Yeşilçamla hesaplaşmalarını konu alan kimi öyküler üzerinden yeni anlatımsal stratejilere başvurmuşlardır.³⁴⁴ O halde, en belirgin biçimiyle Ömer Kavur’un sinemasında görüntüleşmeye başlayan bu eğilim üzerinde durarak, bu eğilimin 1990’lı yılların yeni Türk sinemasındaki yansımaları ortaya konulabilir. Zira bu

³⁴⁴ Karakaya 1990’ların Türk sinemasını konu alan çalışmasında bu dönemi anlamak için “arayış sineması” kavramını önerir ve bu sinemayı popüler sinemayla olan karşıtlığı üzerinden değerlendirir: “Geleneksel Yeşilçam Sinema anlayışından başka bir sinemanın da var olabileceğine olan inanışla yola çıkan, kişisel çaba ve özverilerle sinema üretiminin kalıplarını zorlayan, artistik ve estetik, sinema dili olarak sanat sinemasına yakın duran bir sinema duyuşuna, düşüncesine sahip sinemacıların çıkışı yoğunluklu olarak doksanlı yıllarda gerçekleşir. Türk sinemasında egemen sinema anlayışı olarak yerleşen ve kalıplaşan Yeşilçam Sinemasına karşı çıkan, onun anlatım kalıplarını dışlayan, sinemanın düz hikaye anlatmasından başka imgelem, hayal gücü ve derinliklere sahip olduğunu savlayan, insanın kendi içinde ve toplumsal yapı içinde yaşadığı açmazları, yalnızlıkları, doyumsuzlukları, iç dünyaları temel alan bir bakış açısıyla tiplerden bireye ve karakterlere uzanan öznel yaklaşımı benimseyen, tüm bu dolaylımlarla, sinemada; dil-üslup-tavır arayışına yönelen sinema anlayışına Arayış Sineması, bu sinemayı benimseyen ortaya koyan sinemacılar kuşağına Arayış sinemacıları demek yerinde olacaktır” bkz. Karakaya, a.g.e. 75-76.

soruşturmanın kendisi öyle görünüyor ki, 1990'lı yıllardaki yeniliği anlamakta iyi bir başlangıç noktasıdır.

Bu bağlamda çalışmada önerilen zihinselliğin objektivasyonu kavramı, temel yönelimi toplumsal gerçekliğin kaydı, ifşası veya eleştirisi olmak yerine, toplumsal çevreleri ve ampirik gerçeklikten soyutlanmış bireylerin/karakterlerin tinsel durumlarını ve içsel çatışmalarını, kahramanların iç benlikleriyle dışsal gerçeklik arasındaki uyumsuzluğu konu alan filmleri; bu filmlerdeki zihinsel işlemleri ve modernist bir film yapma tarzını işaret etmek için kullanılmaktadır. Yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinde bu eğilimin en belirgin biçimde Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın yapıtlarında da sürdürüldüğü gözlemlenmiştir. Dolayısıyla Ömer Kavur'dan bu iki yönetmene uzanan bir çizgi olarak varoluşçu ve nihilist perspektifin kırılmaları ve dönüşümleri ile birlikte aldığı yeni biçimler üzerinde durmak aynı zamanda Türk sinemasında yaşanan modernist estetik dönüşümün çizgilerini belirginleştirmek ve böylelikle İkinci Yeni'nin nihilizm ve varoluş felsefeleriyle olan bağıını ortaya koymak anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu bölümde nihilizm ve varoluşçu felsefelerle değinilmekte; bu akımların önemli düşünürlerinin temel görüşlerine yer verilerek bu felsefi görüşlerin çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerde nasıl yankı bulduğu araştırılmaktadır.

Diğer yandan öncelikle, Kovacs'ın sinemadaki modernizm analizine ve bu analizin kaynağı olan Deleuze'ün görüşlerine değinmek gerekmektedir. Çünkü yakın dönem Türk sinemasında sinemasal modernizmin anlatı özelliklerine ve anlatım stratejilerine önceki dönemlerde görülmeyen bir biçimde başvurulduğu gözlemlenmiştir. Yanı sıra çalışmanın bundan sonraki kısmında çözümlenecek filmlerde zaman-imge sinemasını çağrıştıran kimi unsurlar tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu bölümde Deleuze'ün sinema üzerine olan görüşlerinin bir kısmına değinilmektedir.

3.2. Modern Sinemanın Varoluşçu Estetiği

Modernizmle sinema ilişkisini sorgulayan A. Balint Kovacs, sinemadaki modernist stili yüksek modern sanatın stilistik özelliklerinin sinemadaki uygulamaları olarak görür. Ancak, Kovacs için “sanatsal modernizme dair bütün tanımlamalardaki ortak zeminin kendi geleneksel biçimleri üzerine estetik bir düşünme ve bunların eleştirisi olduğunu kabul eden

sinemasal modernizm modern sanatın bütün biçimleriyle karşılaştırınca özel bir vakadır”.³⁴⁵ Kovacs’a göre “modern film özel bir film stilinden ziyade modern sanatın özel bir versiyonu” olduğu için sinemada, modern sanatın temel estetik ilkeleri olan öznellik, kendini yansıtma ve soyutlama estetik biçimleri stilden daha fazla belirler”.³⁴⁶ Bu belirlemelerden yola çıkıldığında sinemada modernizm, ilki 1919-1929 yıllarını, ikincisi 1950-1975 yıllarını kapsamak üzere iki farklı dönemde öne çıkmıştır. Bu iki dönem arasındaki en temel farklılık ilkinin sessiz, ikincisinin sesli filmi dönemini kapsamasıdır. Bu doğrultuda Kovacs için, 1950’lerin modernizmi ilkinin bir “geri dönüş” anlamına gelmiş olsa da gerek sesli filmin soyutlama modelleri gerekse iki dönem arasındaki tarihsel ve estetik bağlam farklılıkları nedeniyle iki modernizm arasında birtakım kopuşlar vardır:

Erken modernizmin soyutlamasının estetik hedefi katıksız bir görsel biçime varmaktı, ikinci modernist dalgaın soyut biçimlerinin hedefi ise katıksız bir zihinsel temsile ulaşmaktı. Ve erken ve geç modernist sinema arasındaki gerçek farklılık, erken modernizmin birleşik bir anlayış üzerine kurulu olmasıydı, oysa geç modernizmin soyut biçimleri fazlasıyla, ‘zihinsel temsilleri’ dünyanın farklı yerlerindeki yönetmenlere uygun olarak ortaya çıkmış olan kültürel bir arka plan tarafından belirlendi. Bu da sinemada ilk gerçekten uluslararası sanat hareketi olan geç modernizmin çeşitli stiller ve eğilimler içinde gerçekleşmesini sağladı.³⁴⁷

Kovacs, 1920’lerde sinemanın, özellikle Fransız izlenimciliği örneğinde “karakterlerin içsel yaşamını ve ruhsal süreçlerini gösterme potansiyeli” barındırdığına vurgu yapar. Ona göre bu eğilim 1960’lardaki modernist dalgaın da önemli bir özelliğidir. Kovacs’a göre Fransız izlenimciliğini oluşturan karakterlerin içsel yaşamı ve ruhsal süreçlerinin araştırılması; dışsal ve içsel uyarıların fiziksel olayların yerini alması; ruhsal bir gerçekliğin oluşturulması gibi özellikler ikinci modernist dalga tarafından da üstlenilmiştir. Bu anlamda erken modernizm üç önemli tekniğin başlatıcısı olmuştur: “sinemasal olmayan modern sanata gönderme, görsel ve ritmik soyutlama için sinemanın potansiyelini inceleme ve karakterlerin ruhsal ve fiziksel boyutları arasında bir ilişki kurma”.³⁴⁸ Ve eğer, ikinci modernist dalga bu mirası güncelleyen bir hareket olarak ortaya çıktıysa; bu geri dönüşte Deleuze’ün işaret ettiği gibi büyük ölçüde iki dünya savaşının Avrupalı bilinçte yarattığı tahribat etkili olmuştur. Zira insan eylemlerinin alışıldık referanslarının yerle bir olduğu bir ortamda klasik anlatıya dayanan bir öyküyü filme almak Avrupalı sanat sinemacıları için bir

³⁴⁵ Kovacs, a.g.e. 16.

³⁴⁶ Kovacs, a.g.e. 56.

³⁴⁷ Kovacs, a.g.e. 56.

³⁴⁸ Kovacs, a.g.e. 20.

sorun olarak görülmeye başlamıştır. Bu nedenle Kovacs için geç modernist sinema aslında anlatıya ilişkin bir krizin ifadesi olarak ortaya çıkmıştır.

Krizin bir sonucu olarak yönetmenler, klasik ve modern sanat filmi örneklerinde görüldüğü şekliyle basit olay örgüsünden kaçınmışlardır. Özellikle klasik sanat filmlerinde öykü daha karmaşık ve katmanlı bir hal alırken, modern sanat filmlerinde olayları birbirine bağlayan nedensellik zinciri iyiden iyiye gevşetilmiş ve önemsiz hale gele getirilmiştir. Bu doğrultuda Kovacs’a göre klasik sanat filmlerinde anlatı bir karakterin eylemindeki psikolojik motivasyonları açığa serer ve böylelikle karakterin belirli bir eylemi yaparken neden o şekilde davrandığını gerekçelendirerek ilerler. Oysaki modern sanat filmlerinin ilgisi, karakterlerin çevreleriyle çatışmasından doğan eylemler ve bu eylemlerin gerisinde yatan psiko-sosyal belirleyicilikler üzerinde değil, karakterlerin genel “insani” durumu üzerinde yoğunlaşmıştır:

Modern anlatıların karakterleri çevrelerinden kopuk soyut varoluşlar olma eğilimindedirler. Bu da modern anlatıda psikolojik açıklamayı önemsiz hale getirir. Psikolojik karakterleştirmenin olmamasını Roland Barthes modernizm olarak tanımlar. “Bir sanat yapıtının modernitesinin en doğrudan ölçütü onun geleneksel anlamda ‘psikolojik’ olmamasıdır.” ...Modernist anlatı kendi başkarakteri olan ‘soyut bireyi’ yaratır. Bu soyut bireyin tarih-dışı, anti-psikolojik karakteriyle modernist anlatı klasik sanat-filmi anlatısından ayrılır.³⁴⁹

Böylelikle Kovacs için modern anlatının ayırıcı vasfı gerek kendisine gerekse çevresine yabancılaşmış karakterlerin öykülerine yer vermesidir ve konu edinilen kişinin yabancılaşması arttıkça anlatının modernist karakteri de radikalleşir.³⁵⁰ Kovacs modern sinemada soyut bireyin varoluşsal durumunun ilgi odağı olduğu bir film yapma tarzının belirginleştiğini öne sürer. Bu tarz filmler olay örgüsünün belirgin bir sonla kapanmaması nedeniyle açık-uçlu anlatılar olarak değerlendirilir.

Öte yandan modernist bir anlatının ayırıcı vasfı açık-uçlu olup olmamasından ziyade, anlatı yörüngesinin işleyişinde açığa çıkar. David Bordwell’in klasik anlatı için geliştirdiği doğrusal modelden³⁵¹ yola çıkan Kovacs, film ilerledikçe olaylara ilişkin enformasyon miktarında önemli bir artış olsa bile olay örgüsünü ilerleten ana sorunun çözülmediği ve filmin başı ile sonu arasında önemli bir farkın ortaya çıkmadığı “dairesel anlatı”dan söz eder:

³⁴⁹ Kovacs, a.g.e. 68-69.

³⁵⁰ Kovacs, a.g.e. 70.

³⁵¹ Filmin başında tanımlanan bir sorunun filmin sonunda bir çözüme kavuşturulduğu anlatı biçimi.

“Dairesel ya da tanımlayıcı bir model genellikle bir sorunun çözümüne götürmeyen süreci tanımlamayan, ancak belirli bir çatışmanın önemli unsurlarını gösteren anlatılarda kullanılır. Bu ise ya karakterin baştaki hedefine ulaşmaması nedeniyle ya da basitçe ulaşılabilecek bir hedef olmaması nedeniyle olur”³⁵²

Kovacs’ın modernist anlatının ayırıcı vasfı olarak öne sürdüğü diğer bir anlatı yörüngesi ise “spiral yörünge”dir. Bu modelde, karakterler belirli çatışmaları çözüme ulaştırırsa dahi, çözüm geçicidir ve çatışma kendini sürekli olarak başka biçimlerde yeniler. Bu tür anlatılarda çatışmanın nihai bir çözümü olmadığı gibi ancak kahramanın yokoluşuyla sona erdirildiği bir imkânsızlık durumu görüntüleir. Sonuç olarak dairesel ve spiral yörüngelerin her ikisi de açık uçlu anlatılardır ancak dairesel anlatıda karakterlerin şu ya da bu nedenle çatışmaları bir çözüme kavuşturamadığı betimlenirken, spiral anlatıda çatışmaların çözüme kavuşturulmasının zaten imkânsız olduğu genel bir insanlık durumu sergilenir. Kovacs’a göre modern sanat sinemasının soyut birey hakkında sonsuz sayıda çeşitlendirilebilir öyküler anlattığı söylenebilirse de bu öyküleri anlatmada başvurduğu biçimler sınırlıdır. Bu doğrultuda modernist sinema yüksek modernist sanattan devraldığı ilkelerle ana-akım sinemanın tür modellerini yaratıcı bir biçimde dönüştürerek kendine özgü yinelenen anlatı şemaları oluşturmuştur.

Öte yandan modernist sinema aslında İkinci Dünya Savaşı sonrasında insanın değerinin ne olduğunu soran bir felsefi gündeme paralel olarak gelişmiştir. Dolayısıyla daima düşünsel ve entelektüel bir gündemi olan sinemanın da savaş sonrasında ortaya çıkan nihilist boşlukta bu yakıcı soruyu sorması kaçınılmaz olmuştur. Nihilizmin tarihi başından beri inanma sorununa verilen yanıtlarla şekillenmiştir. Nietzsche’nin felsefe sahnesinde belirmesiyle temel sorun hep bir inanç sorunu, yani dünyayı görme, dünyayı tanıma sorunu olarak kalmıştır. Nitekim Albert Camus da nihilizmi dünyaya inanma yeteneksizliği olarak tanımlamıştır: “Yoksayıcılık inanma yeteneksizliğiye, en kötü belirtisi tanrısızlık değil, olana inanma, yapılanı görme, sunulanı yaşama yeteneksizliğidir.”³⁵³ Deleuze, sözü edilen bu sorunun İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa sanat sinemasında anlatımsal bir ifadeye kavuştuğunu düşünür ve sinemaya inanç sorunu bağlamında çok ayrıcalıklı bir rol verir.

³⁵² Kovacs, a.g.e. 84.

³⁵³ Camus, A. (1986). *Başkaldıran İnsan*. (Çev. Tahsin Yücel), Ankara: Kuzey Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 66.

Deleuze'ün “zaman-imge” sineması diye adlandırdığı bu yeni sinemada erken modernizmin zihinsel temsillere dayanan film dili yeniden canlanmıştır.

3.2.1. Modern Sinemada Zihinsellik ve Zaman-İmge

Deleuze'ün geliştirdiği zaman-imge kavramının teorik kaynağı filozof Bergson'un süre anlayışıdır. Bergson aynı zamanda Deleuze'ün fark felsefesinin temelini oluşturan pek çok görüşün kaynağıdır. Dolayısıyla öncelikle Bergson'un süre anlayışına değinmek gerekmektedir.

Bergson'un Süre'si

Ben bilincinin kazanılmasında belleğin önemine vurgu yapan felsefesiyle Bergson, Deleuze'ü derinden etkilemiştir. Bergson için Ben bilinci sadece şimdi'de oluşmaz. Bergson'a göre tüm varlıkta öngörülemez bir oluş ve değişim yaşanmakta ve bu değişim onun kronolojik zamandan farkını vurgulamak için “süre” olarak ifade ettiği, ölçülmesi ve hesaplanması mümkün olmayan bir zaman boyutunda gerçekleşmektedir.

Bergson tıpkı evren gibi psişenin ve zihnin de akışa/değişime tabi olduğundan söz etmektedir. Dolayısıyla hem iç dünya/bilinç hem dış dünya değişim halindeyse ve bunlar birbirine sürekli açılma yönelimindeyse, yaşantının süreklilik içinde algılanmasını sağlayacak tek şey bellek olmaktadır. Bu açıdan geçmişteki anılara bulaşmamış bir algı olamayacağı gibi şimdiyle karışmayan bir algı da olamaz. Öte yandan Bergson, geçmişteki anıların şimdideki algıya bütünüyle değil güncelliğin ihtiyaçları doğrultusunda ve belirli bir eleme yapılarak sunulduğunu söylemiştir:

Bizim önceki psikolojik yaşamımız, kendi yaşam deneyimimizin tümünü kullanırken ancak çok küçük bir bölümünü algıladığımız dış dünya için olduğundan çok bizim için var olur. Böylelikle yalnızca özet olarak sahip olduğumuz ve tek tek bireysellikler olarak kabul edilen eski algılarımızın bizde ya tamamen yok olmuş izlenimi bıraktıkları ya da ancak kendi keyiflerine göre yeniden ortaya çıkma etkisi taşıdıkları doğrudur. Ama bu eksiksiz yıkım ya da dirilişin keyfe keder görünümü, yalnızca edimsel bilincin onu her an yararlı kabul etmesine ve gereksiz olanı anlık olarak reddetmesine bağlıdır. Her zaman eyleme yönelerek, bizim eski algılarımız içinden, yalnızca nihai karara katkıda bulunmak için mevcut algıyla birlikte örgütlenenleri maddileştirebilir.³⁵⁴

³⁵⁴ Bergson H. (2007). *Madde ve Bellek*. (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Yayınları. (Eserin orijinali 1939'da yayımlandı), 109.

Dolayısıyla güncel algımız geçmiş ile şimdiki zamanın farklı oranlarda karışmasından oluşmaktadır. Üstelik geçmişin şimdideki algıya karışmayan daha büyük kısmı kendi içinde varlığını sürdürmeye devam eder. Bergson'a göre aslında şimdiki zaman denilen şey daima yakın geçmiştir. Çünkü hayat akmakta ve şimdi, her an geçmişin bir parçasına dönüşmektedir. Eğer beden, geçen her anı kendinde saklıyor olmasaydı zaten bir şimdiki zaman da olmazdı der Bergson: “Sizin algınız, ne kadar anlık olsa da, demek ki, hesaplanamayacak kadar çok sayıda anımsanan öğeden oluşur ve doğrusu, her algı zaten anıdır. Genellikle yalnızca geçmişi algılarız, katışıksız şimdiki zaman, geleceği kemiren geçmişin anlaşılmasız ilerlemesidir” der.³⁵⁵ Bu yönüyle geçmiş, şimdinin ve gelecekteki varoluşumuzun ontolojik zeminini oluşturmaktadır.

Öte yandan bu ontolojik zemin şimdiyle sürekli titreştiği için kendisiyle özdeş kalan bir zemin değil kendisinden farklılaşan bir geçmişin dinamik zemini olarak düşünülmelidir. Geçmişin işe karışarak şimdide yapılacak eylemi belirlemesi geleceğin de geçmiş tarafından koşullandırıldığını göstermektedir. Bergson'a göre güncel algı ile eylem arasındaki süre açıldığı ölçüde geçmiş zamanın imgeleri şimdiki zamanı daha çok dolduracak, imgeler arasında yeni bağlantıların gerçekleşmesi için bir boşluk yaratacaktır. Gelecekteki eyleme zemin oluşturan geçmişin genişlemesi gelecekteki imkânın genişlemesi anlamına gelmektedir. Dikkat edilirse bu imkânın genişlemesi için etkiye karşı gelen eylemin ya da tepkinin ertelenmesi gerekmektedir. Bergson özellikle *Madde ve Bellek*'de bu ertelemenin büyük ölçüde tanıma araçlarında gerçekleşen bir krizden kaynaklandığını psikoloji alanından verdiği örneklerle ortaya koymaktadır. O halde imgelerin yeni bağlantılar kurması için aktüel olanla virtüel olanın titreşmesi, bunun için de tanıma araçlarında bir krizin gerçekleşmesi gerekmektedir.³⁵⁶

Bir kişi eylem, hafıza ya da algı yoluyla geçmişi şimdiyle ilişki kurmak için çağırır. Bir eylem geçmişte öğrenilenleri bir sorunu çözmek üzere uygulamaya koyabilir; hafıza, birinin anımsadığı geçmiş bir anı şimdiki zamana taşıyabilir; algıysa birinin başından geçen ve onun miras bıraktığı geçmişin ufkuyla gözleri önünde olup biteni

³⁵⁵ Bergson, a.g.e. 112.

³⁵⁶ Burada virtüel Deleuzcü anlamıyla kullanılmıştır. Virtüel var olan ama edimselleşmemiş bir gerçekliği ifade etmektedir. Öte yandan Deleuze için virtüel olanaklı'nın karşılığı değildir. Todd May bu noktaya dikkat çekmiştir: “Olanaklı olan, gerçekleşebilecek olan ya da gerçekleşebilir ama henüz gerçekleşmemiş olandır. Virtüelse zaten gerçektir. Gerçek olabilmek için herhangi bir şeyin ona eklenmesine gerek duymaz” bkz. May, T. (2017). *Deleuze, Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?* (Çev. Sercan Çalcı). İstanbul: Kolektif Kitap. (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı), 72.

görebilir. Tüm bu durumlarda geçmiş ve şimdi birbirine karışmıştır. Açıklanan geçmişle yaratan ve icat eden şimdi..³⁵⁷

Dolayısıyla Bergsoncu süre, imgeleri yeni bir şekilde bağıntıya sokarak, artık verili olmayan mümkün bir bütünü ifade ettiği ölçüde aktüeliteye ilişkin yeni bir tasavvuru, yani yaratıcı oluş ve niteliksel değişim için gerekli olan zemini oluşturur. Deleuze tam da buradan hareketle İkinci Dünya savaşı sonrasındaki sinema da “bu icad eden şimdi”nin imgesini yakaladığını öne sürmektedir.

Zaman-İmge

Deleuze’e göre modern sinema da gerçeklikteki hareketi kaydeden klasik sinemanın organik rejimi yerine dışarıdaki harekete bağımlı olmayan, doğrudan doğruya bilincin kendisine yönelen ve zamansal bir düşünmeyi mümkün kılan kristal rejimin zaman imgesi baskın hale gelmiştir. Organik öyküleme özü itibarıyla hareket imgesine, dışsal bir harekete karşı karakterlerin verdiği tepkilere ve etki-tepki bağıntısının rasyonel kesilmelerle sunumuna dayanır. Bu öykülemde tek başvuru kaynağı dışsal gerçeklik ve somutluktur..³⁵⁸ O halde Deleuze için öncelikle, organik rejimin, dışarıdaki hareketin yakalanmasına dayanan, edimselleşmiş olan gerçeklik dışında başka bir şeye geçit vermeyen bütünleştirilmiş imge kompozisyonu vardır..³⁵⁹ Oysaki zaman-imgeyle ortaya çıkan kristal rejimde sadece dışarıdaki edimselleşmiş olan harekete değil, zihinde gerçekleşen anı, düş, fantazmalar vb. zihinsel işlemlere de yer verildiğinden insanın zihinsel/tinsel gerçeklik alanı da yetkin bir biçimde ortaya koyulmaktadır. Dolayısıyla Deleuze’e göre sinemada zihinselliğin objektivasyonu zaman-imge ile birlikte başka bir boyut kazanmıştır. Zaman-imge, Deleuze’ün kristal öyküleme adını verdiği yeni bir anlatım stratejisini doğurmuştur.

Deleuze’e göre zaman-imgenin beş ayırt edici özelliği şöyledir: *dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağlantılar, yolculuk biçimi, klişelerin bilincine varış, komplonun ifşası*..³⁶⁰ Dağıtıcı durum belirli bir eylem ya da olay dizisi etrafında yoğunlaşan kapsayıcı bir durumu dağıtır. Olay ve eylemler arasında rasyonel bağlantılar koparıldığından her olay ve her eylem ayrı bir birim haline gelerek sentetik olmayan açık bir bütünün bileşenleri haline gelirler. Bir

³⁵⁷ May, a.g.e. 76.

³⁵⁸ Sütçü, Ö. (2005). *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. (Birinci Baskı). İstanbul: es Yayınları, 165.

³⁵⁹ Sütçü, a.g.e. 167.

³⁶⁰ Deleuze, 2014, 270.

başka deyişle olaylar, önceden oluşturulmuş bir eylem dâhilinde organize edilmediğinden kamera olaya tanıklık etmekten başka bir şey yapmaz. Olaylar daha üst bir belirlenimin parçası olmadığı için akış içindeki hayatın rastlantısal parçalarına dönüşerek açık bir bütünün parçası haline gelirler. Bu özellik olaylarla olaylar arasındaki ve olayların geçtiği mekânla olay arasındaki zorunlu bağlantıyı zayıflatır (kasıtlı olarak zayıf bağlantılar). Olayın bağlayıcılığı zayıfladığından karakterlerin olayla olan bağlantıları ve uyuşumları da zayıflar: “Olay kimi zaman geç kalıp, ölü zamanlarda kaybolur, kimi zaman çok çabuk şekilde orada olur ama başına geldiği kişiye ait değildir (ölüm bile...)”.³⁶¹ Üçüncü olarak yeni imge duyu-motor eylemin ya da durumun yerine yolculuk biçiminin egemen olduğu bir anlatıyı gündeme getirir.³⁶²

Zaman-imge sinemasının dördüncü özelliği klişelere karşı direniştir. İkinci Büyük savaşta aslında ne olmuştur? Büyük idealleriyle birlikte modernizm, zıvanadan çıkmış milliyetçi ideolojinin yaydığı büyük şiddet dalgası tarafından yutulmuş, insanları bir arada tutan bütünlüklü dünya parçalanmış, eski dünyayı bir arada tutan bütün bir kod sistemi infilak etmiş ve dünya ile ilgili tüm bağlantılarını yitirmiş bir insanlık manzarası ortaya çıkmıştır. Buna karşın dağılmış her şey yeniden bir araya gelmiş, sistem kendini onarmış ve herkesi yeniden “ait olduğu” kümeye dâhil etmiştir. Peki nasıl? diye sorar Deleuze. Deleuze’e göre bu yeniden toplanma da klişelerin rolü büyüktür: “Oysa tüm bunları birbirine bağlayan, bir çağın ya da bir anın gündelik klişeleridir”.³⁶³ Hayatımızı nasıl yaşadığımız ve nasıl yaşamamız gerektiğine dair kültürel, ideolojik, geleneksel klişeler golbal bir medya sistemi tarafından etrafa ve bilinçlere usulca yayılmaktadır. Deleuze, dış dünyadaki fiziksel, görsel ve işitsel klişelerin bireylerin psişik dünyasındaki karşılıklarıyla birlikte sistemin yeniden üretimini sağlayan bir komploya hizmet ettiğini düşünmektedir. Modern sinemanın beşinci

³⁶¹ Deleuze, 2014, 267.

³⁶² Deleuze’e göre “Yolculuk Amerika’da, bir yenilemenin biçimsel ve maddesel koşullarını bulmuştu. İşsel ya da dışsal bir zorunluluktan, kaçma ihtiyacından yapıldı. Oysa şimdi Alman seyahatinde (ve yine Wenders’in filmlerinde) sahip olduğu ve her şeye rağmen beat seyahatinde koruduğu (Dennis Hopper ve Peter Fonda’nın Easy Rider’i) ilksel yanını kaybetmiştir. Kentsel gezintiye dönüşmüş ve onu destekleyen, yöneten, ona belli belirsiz de olsa yön veren etkin ve duygulanımsal yapıdan kopmuştur. Taksi Şoför’ünün şoförü ve dikiz aynasından kaldırımda gördükleri arasında bir sinir lifi ya da duyu-motor bir yapı nasıl olabilirdi ki? Ve Lumet’de her şey yer seviyesinde, sürekli bir koşu ve gidiş geliş halinde, karakterlerin arabadaki cam silecekleri gibi davrandığı amaçsız hareketlerde gerçekleşir (Köpeklerin Günü [Dog Day Afternoon], Serpico). Aslında bu, modern yolculuğun en açık yanıdır. Çoğunlukla eski gerçekçiliğin nitelikli zaman-mekanlarında gelişen eylemin tersine, herhangi bir mekânda, triyaj garlarında, terk edilmiş antrepolarda, şehrin aynılanmış dekorunda yapılır. Cassavetes’in dediği gibi, en az hikâye, entrika ya da eylem kadar, mekânın da bozulması söz konusudur” bkz. Deleuze, 2014, 267-268.

³⁶³ Deleuze, 2014, 267.

özelliği budur: klişeleri ve klişelerle kurulan bir komponun kayıt ve ifşasını yapabilme basireti.

Deleuze'e göre zaman-imgenin bu beş özelliği çok özel tarihsel koşulları nedeniyle ancak İtalyan yeni gerçekçiliğinde doğabilmiştir. İkinci dünya savaşı sonrasında İtalyan filmlerinde ortaya çıkan zaman-imaj ya karakterlerin ya da filme sunulan objelerin hareketlerine yoğunlaşan sinemanın çöküşünün sonucu olarak gerçekleşmektedir. Deleuze bundan duyu-motor bağlantısının kopması olarak söz etmektedir. Hareket sinemasında "bir durum verilidir, kişi onu oluşturan verileri edinerek işe başlar ve böylelikle uygun tepkiyi bulur ve durumu değiştirebilir."³⁶⁴ Bu işleyiş aynı zamanda karakterle özdeşleşen seyircinin seyir deneyiminin de duyu-motor bağlantısı tarafından belirlenmesi anlamına da gelmektedir. Böylelikle hareket-imge sineması verili durumu eylemleriyle altederek bir çözüme kavuşturan karakterlerin amaçlı eylemlerini başı, sonu ve ortası olan bir öykülemeyle ekrana getirerek gerek karakterlerin gerekse seyircilerin mevcut gerçeklikle uyumlaştırılmasına/uzlaştırılmasına dayanan bir katharsis gerçekleştirmektedir. Bu katharsisin koşulu ise hem insanoğlunun dünya ile ilişkisini tesis eden tanıma araçlarının hem de klasik sinemanın kodlarının/klişelerinin sorunsuz olarak işlemesidir. Sütçü'nün ifadesiyle "çünkü hareket imgesi varolan gerçekliği betimlemeye dayalı bir düşünme tarzına aittir. Bu rejim, önceden varolan gerçekliğe dayalı betimlemeleri montajda birleştirerek, bütüne ulaşmaktadır"³⁶⁵ Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım, insanoğlunu toplumsal yaşamı düzenleyen alışkanlıkların (nedensellik ve rasyonel bağıntılar), hiçbir işe yaramadığı bir kaosa fırlattığında bedenin duyu-motor işleyişi çökmüştür:

Psikolojiyle değil uygarlıkla ilgili olan bu olgu, maruz kaldığımız bir ölçsüz gündelik veri bombardımanı karşısında bizi savunmasız bırakır ve modern insan -ister büyülsün ister bulantılı- baş dönmesine kapılmıştır. İşte Deleuze'un kavradığı anlamda kaos ve bir hak durumunu açığa çıkaran "modern olgu" aşağı yukarı böyledir. Zira kaosla hazır kodlar ve şemalar sayesinde kaostan korunmaktan farklı bir ilişki kurmanın gerekliliği hiçbir zaman bu kadar açık ve zorunlu olmamıştı. Öyleyse düşünce, verilerin yeni ve tayin edilemeyen gidişi karşısında, hem hangi dünyaya girmekte olduğumuzu bize söyleyen özgül bağların açığa çıkışını, hem de eski yorum ve enformasyon şemalarının çöküşü karşısında yeni bir bağ veya da deşifre etme biçimi talep etmektedir.³⁶⁶

³⁶⁴ Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (Çev. A. Ufuk Kılıç). İstanbul: Say Yayınları, (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı), 71.

³⁶⁵ Sütçü, a.g.e.161.

³⁶⁶ Zourabichvili, a.g.e. 72-73.

Deleuze'un felsefesinde ilginç olan nokta savaşın yarattığı travmatik deneyimle yaratıcılık arasında kurulan olumlu bağlantıdır.³⁶⁷ Bu çerçevede Deleuze için dünyaya duyulan inançsızlığın aşılabilmesi -ki bu tam da Nietzsche'nin olumsuz nihilizm adını verdiği süreçtir- zaten bu inançsızlığın kaynağı olan yabancılaşmış bir fiziksel gerçekliğe rasyonel ya da olumlu bir bağlanmayla gerçekleşemez. Bu doğrultuda O, imgeleri bağlamanın yeni yollarının icat edilmesi gerektiği fikrini geliştirmiştir. Deleuze'un yaşama duyulan inancı tazeleyecek bir sanat olarak sinemaya bahsettiği rol büyük ölçüde Henri Bergson'un "Yaratıcı Evrim" adlı eserinde geliştirdiği fikre uygun olarak, her an kendini yenileyen organik hayat kavrayışı/hayat atılımı (*élan vital*) kavramı ve yaşama ilişkin değerlendirme tarzlarının gözden geçirilerek hayat duygusunun yeni değerler yaratılarak güçlendirilmesine dayanan Nietzscheci bir güç istenci perspektifinden kaynaklanmıştır. Böylelikle Deleuze'de estetik ile etik içiçe geçerek dünyaya olan inancın yeniden tesis edileceği ve yaşam duygusunun güçlendirileceği bir eylem felsefesinin dayanaklarını oluşturur. Sinema bu eylem felsefesinin bir parçasıdır. Çünkü film en temel düzeyde imgelerin görme, hissetme, eyleme ve düşünme tarzlarını içeren bir kompozisyon (sekans) dâhilinde yeni bir biçimde bağlanmasından oluşuyorsa izleyicilerin algısal süreçlerine doğru yönelerek onları dünyayı yeni bir biçimde organize etme gücüllüğünü harekete geçirebilir.³⁶⁸

Yeni bir değerlendirme tarzı için ampirik yaşamın askıya alınması gerekmektedir. Çünkü katlanılamaz olan bu yaşam hep aynı şemaların ve bu şemaları oluşturan rasyonel bağlantıların ve klişelerin gözünden görüldüğü için de katlanılamaz haldedir. O halde ampirik dünyayı askıya almak demek aynı zamanda rasyonel bağlantıların da askıya alınması anlamına gelmektedir. Ve bu askıya alma stratejisi tanımadaki krizle birlikte daha elzem hale gelmiştir. Kaosa fırlatılmış insanlar mevcut tanıma araçlarının hiçbir işe yaramadığı bir durumda dünya ile kopmuş olan bağlantının yeniden kurulabileceği mümkün bir şeyi ararlar. Bu mümkün şey, henüz düşünülmemiş olan bir şey olduğu ölçüde ancak bir inanç nesnesi olabilir. Deleuze daha da ileri giderek esas meselenin böyle bir nesneyi de

³⁶⁷ John Hughes'un ifadesiyle; "Deleuze'un felsefesinin merkezi noktası, "tepkişelliğimizin," "pasifliğimizin," ya da "sensori-motor" alışkanlıklarımızın çöktüğü andır. Belirli bir durum için artık yetersiz hale gelirler ve biz söz konusu duruma uygun bir tepki bulmakta yaratıcı hale gelmenin gerekliliği ile karşılaşırız. İşte tam da alışkanlığın bu çöküşünde düşünme gücümüz, yani "gücül olan" uyanır ve duruma uygun bir İdea yaratır" bkz. Hughes, J. (2014). *Deleuze'den Sonra Felsefe*. (Çev. Fahrettin Ege). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı), 48.

³⁶⁸ Hughes, a.g.e. 150.

bulmak değil, böyle bir şeye inanabilme problemi dolayısıyla da bir inanç problemi olduğunu söylemiştir:

Dünyada yalnız inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir.... Bu dünyada inancımızın yeniden oluşturulması – işte modern sinemanın gücü budur (sinema kötü olmayı bıraktığında. Evrensel şizofrenimizde ister Hristiyan ister ateist olalım, bu dünyaya inanmak için nedenlere gereksinimiz var..³⁶⁹

Dikkat edilirse Nietzsche ve Bergson'dan ilham alan Deleuze, Avrupa'ya hâkim olan nihilist atmosferi, insanlığın dünyayla yeni bir bağlantı kurmasına imkân tanıyan bir uğrak olarak görmektedir. Dolayısıyla Deleuze için, öncelikle İtalyan yeni gerçekçiliğinde somutlaşan tanıma krizine ilişkin imgeler aslında kişilerin içinde bulundukları durumlara nasıl tepki göstereceklerini bilmedikleri bir gerçekliğe tanık olma durumlarını yansıtmaktadır. Bu tanıklık orada bir yerlerde bir dünyanın hala var olduğunu optik ve sessel gösterge yoluyla duyuran bir kamera bilinciyle ekrana taşınmaktadır..³⁷⁰

Kamera artık eylemi, eylemin koşullarını ya da bir eylem için gerekli olan rasyonel bağlantıları oluşturmak için orada olmayacaktır. Kamera sadece tanıklık ederek, gören olarak bulunacak, gerçekliğe yönelirken duyu-motor süreçlerini gözetten önceden hesaplanmış bir hareketi yakalamak yerine doğrudan doğruya zamanın geçişine odaklanacaktır. Dışarıda herhangi bir eylem olmadığı için hareketi yakalamaktan özgürleşen kamera, bir yandan klasik sinemada harekete bir dekor oluşturmaktan başka bir şey olmayan fiziksel gerçekliğin sadece kendisi için görünmesine imkân tanıyacak, diğer yandan da eylemden özgürleşen kişilerin zihinsel işlemlerine yönelerek; ruhsal dünyadaki harekete odaklanacaktır. Böylelikle anı, düş, fantasmalar, entelektüel eylemler ve entelektüel hislerden oluşan zihinsel gerçeklik alanında hareket eden kamera aslında *süre*de gerçekleşen bir hareketi yakalayarak zaman-imesi'ni oluşturacaktır. Dikkat edilirse Kracauer'den farklı olarak Deleuze fiziksel gerçekliğin ifşasından çok zihinsel gerçekçiliğin ifşasının kameranın meziyeti olduğuna inanmaktadır.

Süreye yönelen modernist kamera bir zihine girdiği zaman neyi görmektedir? Orada geçmişe ilişkin anıların şimdi'ye ilişkin durumlarla titreşerek oluşturduğu anı-imgeler görülür. Anı-

³⁶⁹ Deleuze'den aktaran Sütçü, a.g.e. 171.

³⁷⁰ Deleuze'e göre "Duyu-motor bağlantılarını kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf görsel ve işitsel imge" bkz. Deleuze, 2014, 280.

imgenin bir yüzü geçmişe bakar, bir yüzü şimdidedir, başka bir yüzü ise geleceğe yönelmiştir. Yani geçmişle birlikte varolan bir şimdiden geçmişe ve geleceğe doğru gidilir. Her halükârda geçmiş, şimdi ve geleceğin içiçe geçtiği bir mekân olmayanda ya da zamanlaştırılmış bir mekânda, zihinsel bir evrende hareket edilir. Bu alanda realitenin kategorilerine bağımlı olmayan başka bir varlık alanı duyumlanır. Duyumsananın, imgelenenin, gerçeğin ve hayalin birbirine karıştığı bir düzlemdir bu. Dolayısıyla, Deleuze'e göre realitenin ve irrealin birbirine karıştığı ve hangisinin gerçek hangisinin muhayyeli olduğu müphem bir evrendir söz konusu olan. Tam da bu noktada Deleuze, gerçek ile gerçekdışının ayırt edilemez bir imgesini vermiş olan İtalyan yeni gerçekçiliğine uzanarak sözü sinemaya getirir ve sinemada imgenin iki rejimi olduğunu ileri sürer:

Muhayyelin bir özgüllüğü olduğuna değil, imgenin iki rejimi olduğuna inanıyorum. Organik olan adlandırabilecek, hareket imgeye ait olan, rasyonel kopukluklar ve zincirlemelerle hareket eden ve bizzat bir doğruluk modeli yansıtan (doğru olan, bütündür...) bir rejim. Ve zaman-imgeye ait olan, irrasyonel kopukluklarla hareket eden ve yalnızca yeniden zincirlemeleri olan, doğru modelinin yerine oluş olarak yanlıştın gücünü koyan kristal rejim. Sinemanın bu iki rejim problemiyle karşılaşmaya elverişli imkânlarla sahip olmasının nedeni, tam olarak imgeyi harekete geçiriyor olmasıdır.³⁷¹

Sinematografik imgenin dünyayı yeni bir biçimde organize etmesi hareketin “geçmiş”, “şimdi” ve “gelecek”in birbirini izleyen bir dizisellik hattınca düzenlendiği hareket-imgenin organik rejiminde mümkün olamaz. Zira bu rejim temel olarak dış dünyadaki hareketin kaydına dayandığı ölçüde fiziksel gerçekliğin kategorilerine, onun klişeleşmiş eylem-tepki modeline ve hazır şemaların rasyonel bağıntılarına bağlı kalacaktır. Dolayısıyla sinematografik imge bunu ancak dışarıdaki hareketten kaynaklanmayan zihinsel bir hareketi yakalayarak yapacaktır. İmgenin fiziksel gerçekliğin maddiliğinden sıyrılarak saf/virtüel hale gelebilmesi için aksiyondan özgürleşmesi gerekir. Zira aksiyon, seyirciyi hareket-imge sinemasında olduğu biçimiyle daima hareketin “geçmiş”, “şimdi” ve “gelecek”in birbirini takip edecek biçimde diziselleştirildiği bir zaman düzleminde rasyonel neden-sonuç bağlantılarının kurulduğu fiziksel bir gerçekliğe geri döndürmektedir. Hareket-imge hazır kodlar ve şemalarla dünyayı düşünen bir bakışı yansıttığı ölçüde oluş sürecinin üzerini örtmektedir. Böyle bir rejimde düşünce kendine dönemez, kendini düşünemez. Düşüncenin kendine dönmesi insan ile dünya arasındaki bağı sağlayan tanımanın çöküşünde gerçekleşir: “Tanımanın çöküşünde, imgelere dair herhangi bir alışkanlıksal yoruma sahip olmaksızın

³⁷¹ Deleuze, a.g.e. 75-76.

onlarla yüz yüze kalırız”.³⁷² Deleuze için bir şans ya da lütuf gibi görülen bu deneyim noktası yaşamın onarılması için bir dönüm noktası olarak görülmüştür:

Tüm bunlarda söz konusu olan, geçmişin şimdiye uyarlanması, geçmişin şimdi adına kullanılması, yani Bergson’nun “yaşama yönelik dikkat” dediği şeydir. İlk moment, geçmişin şimdiyle karşılaşma noktasını güvence altına alır: Harfiyen, geçmiş, onunla bir temas (ya da sıkışma) noktası bulmak için şimdiye taşınır. İkinci moment, geçmişin şimdide konum değiştirmesini, genişlemesini, şimdinin diline çevrilmesini güvence altına alır: Anı-imgeler, geçmişin ayrımlarını, en azından yararlı olanları şimdiye geri verirler. Üçüncü moment, yani beden dinamik tutumu, birini diğeriyle düzenleyerek ve ikisini de sınırlarına dek götürerek önceki iki momentin uyumunu güvence altına alır. Dördüncü moment, yani bedenin mekanik hareketi, bütünü kendine özgü yararlılığını ve şimdideki verimliliğini güvence altına alır. – Ama tam da bu yararlılık ve verimlilik, eğer bu dört momente hepsi için geçerli bir koşul eklenmezse, hiçbir değere sahip olmayacaktır.... Anının (eşzamanlı olduğu) kendi şimdisine göre değil, onun geçmiş olmasını sağlayan yeni bir şimdi’ye göre ortaya çıkması gerekir. Bu koşul normal olarak, geçmeyi, ileri doğru gitmeyi ve bir aralığı açmayı hep sürdüren şimdinin doğası gereği gerçekleşir. Öyleyse edimselleşmenin beşinci yönü de şudur: geçmişin ancak olmuş olduğundan başka bir şimdiye göre ortaya çıkmasını sağlayan bir tür yer değiştirme (bu sonuncu yöne karşılık gelen bozukluk, “şimdinin anısı”nı olduğu gibi edimselleştirecek olan *paramnezidir*).³⁷³

Dolayısıyla her bir zaman bloğunda oluşan fark bir diğeri de farklılaştırmakta böylelikle bütünde de niteliksel bir değişim meydana gelmektedir. İşte bu yüzden Bergsoncu süre kavrayışı Deleuze’ün fark felsefesinin temelini oluşturur. Çünkü süre bilincin sabit özdeşliklere dayalı yapısını ve ampirik yaşamın donup kalmış biçimlerini çözeltiye uğratmaktadır. May bunu şöyle ifade eder:

Yalnızca oluş vardır ve oluş ebedi dönüştür. Peki geri dönen nedir? Ebediyen tekrarlanan, daima karşımıza çıkmak üzere geri gelen ve asla geride bırakılmayan nedir? Eğer geçmiş kendisini şimdide edimselleştiriyorsa, şimdiden geçmişe gitmek yerine geçmişten şimdiye doğru hareket ediyorsak ve kendisini şimdide edimselleştiren geçmiş farksa, *farkın kendisi ebediyen tekrar eder*. Fark, henüz özdeşlikler içinde dondurulmamış doğa farkı, daima karşımıza çıkar.³⁷⁴

Deleuze bu fikri Nietzsche’nin “ebedi dönüş”üyle titreştirerek bir fark etiği’nin temeli haline getirecektir. Deleuze’ün fark felsefesinde genel olarak “yeni”yi ortaya çıkaracak yaratıcı edimin arıza, travmatik durumlar ya da kriz/çöküş anlarında ortaya çıkması fikri

³⁷² Hughes, a.g.e. 121.

³⁷³ Deleuze, G. (2005). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin orijinali 1966’da yayımlandı), 110. Paramnezi bellek karışıklığı anlamındadır. Her anı yaşanmış bir şimdi’nin geçmişi. Dolayısıyla Deleuze, paramnezi’yi burada şimdinin geçmişi ile geçmişin şimdi’inde gerçekleşen anılar arasında bir karışma olarak değerlendirmektedir.

³⁷⁴ May, a.g.e. 87.

Bergson'dan kaynaklandığı kadar Nietzsche'nin "dekadans" ve "ebedi dönüş" yorumundan da kaynaklanır. Dolayısıyla Deleuze'de Nietzsche gibi nihilizmi tanıma krizinin aşılması için bir fırsat olarak görmektedir. Deleuze'ün tanıma da ortaya çıkan krizi modernist sinemada yakalamış olması tam da insanın İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında varoluş endişelerinin şiddetlenmesiyle bağlantılıdır ve varoluşçuluğa hayat veren genel bir insani kriz ile ilgilidir. Varoluşçuluk açısından insanoğlu, ontolojik olarak belirsiz bir statüye sahiptir. İnsan kendi tasarılarının hayatın kaotik akışı karşısında her an tuzla buz olması tehditiyle çevrenmiş, dolayısıyla farkında olsun ya da olmasın zaten sürekli bir krizin içinde olmaya bırakılmış bir varlıktır. Bu kriz ilginç biçimde gerek Deleuze'de gerekse varoluşçulukta insanın mevcut durumunun, dolayısıyla da insanın aşılabileceğine dair Nietzscheci aktif nihilizmin yeniden gözden geçirilmesiyle sonuçlanmıştır. O halde sözü en baştan yani nihilizmden başlatmak isabetli olacaktır.

3.3. Nietzsche'de Nihilizmin Anlamları

Nietzsche 19. yüzyılda Avrupa insanının "Tanrı'nın ölümü" dediği süreçle birlikte içine yuvarlandığı anlam krizini çözebilmesi için yürürlükte olan tüm değerlerin gözden geçirilerek, değerlerin yaşam için değerinin ne olduğunu, dolayısıyla insanın yaşamı açısından ne ifade ettiğini araştıran bir felsefe ortaya koymuştur. Nietzsche'de herşey insan hayatı için taşıdığı değer bakımından kavrandığından bilgi, hakikat, realite sorunları da bu bakımdan değerlendirilir. Dolayısıyla Nietzsche, yaşam sorunlarını çözmek için felsefe yapmıştır: "Çünkü aradığı "hakikat" değildir- bilir ki, insanın zaten her "hakikat" saydığı yalnızca kendi bakış açısından öyledir; "mutlak hakikat" diye birşey, yoktur. Felsefe, hakikat arama işi değildir- yaşam sorunlarını çözme işidir; bu da, çeşitli açılardan çok çeşitli biçimlerde yapılabilir".³⁷⁵ Bilgi, hakikat ve realite bütün bir Batı metafiziğinde geliştirilen düşüncenin aksine birbirlerine özdeş sayılamazlar. Nietzsche'de hakikat realite olarak değil, insanoğlunun yaşamına hizmet eden bir perspektiflilik olarak insanoğlunun onsuz yapamayacağı bir kurgu olarak görülmektedir.³⁷⁶

Nietzsche felsefesini geliştirirken şüphesiz ki tanıdığı olduğu çağın problemlerinden hareket etmiştir. Öte yandan Kuçuradi'nin işaret ettiği üzere, bir filozofun kendi dönemi için geliştirdiği düşünceler eğer özlü bir değerlendirmenin sonucunda ortaya konmuşsa "artık

³⁷⁵ Aruoba, O. (2001). "Nietzsche'yi Anlamak". *Cogito*, sayı. 25, 267.

³⁷⁶ Kuçuradi, İ. (2009). *Nietzsche ve İnsan*. (Birinci Baskı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 117.

belli tarihi bir duruma veya olaya bağlı olmaktan çıkar, insanın yapısıyla ilgili bir problemin bilgisi olur.”³⁷⁷ Nietzsche’nin ayrıcalıklı konumu işte böyle bir problemi düşünce dünyasına getirmesinden kaynaklanır. Bu problemi Deleuze şöyle ifade eder: “Eleştirel sorun şudur: değerlerin değeri, onların değerlerinin kaynaklandığı değerlendirme, yani onların *yaratılmaları* sorunu”.³⁷⁸ Peki, Nietzsche’ye göre “değer” ne demektir? Kuçuradi Nietzsche’nin felsefesindeki değer anlayışını şöyle değerlendirmektedir:

Nietzsche’nin 'değerler' sözüyle dile getirdiği şey, bütün insan başarıları, en dar anlamından en geniş anlamına kadar bütün insan başarıları, insanın herşeyi – düşünceleri, ülküleri, bilimi, sanatı, felsefesi, dini, moralleri, tarihidir. Onun anlamlı gördüğü herşey birer değerdir. Bütün insan başarılarının tabii bir değeri, insanın hayatı için bir değeri vardır.³⁷⁹

Ne var ki 19.yüzyılın Avrupa kültürü, onu oluşturan moral temelini, yani Hristiyan arka planını yitirince kaçınılmaz olarak tüm değerlerin gözden düşürülerek sorgulandığı bir krize doğru sürüklenmiştir.³⁸⁰ Bu krizle birlikte Nietzsche sadece dinin değil, aslında tüm değerler ve ideallerin de ölümünün ilan edildiği bir sürece girildiği teşhisini yapmıştır. May’in ifadesiyle “Tanrı’nın ölümü, sadece belirli bir teolojik varoluşun ölümü değil ahlakımızın temeli olan aşkınlığın da ortadan kaybolmasıdır. Nietzsche’yle birlikte yalnızca yaşamlarımızın anlamının demirlendiği evrenbilimsel düzen değil, aynı zamanda eylemlerimize kılavuzluk eden aşkın ölçütler dizisi de ortadan kalkar”.³⁸¹

Dolayısıyla 19. yüzyılda görüldüğü biçimiyle nihilizm, modern insanın içine yuvarlandığı inançsızlık durumu ve anlam kaybıyla birlikte değerlerde yaşanan bir çöküntünün sonucu olarak yüce/üstün değerlerin olmadığı bir dünyada yaşamının ağırlığıyla yüzleşme sorunu olarak ortaya çıkmıştır. Bu çöküntü, belirli bir yorumun kendisini asli tek yorum olarak dayatmasından kaynaklanmıştır. Bu noktada Nietzsche’nin temel itirazı bir yorum olarak Hristiyanlığa değil, Hristiyanlığın kendisini hakikate ilişkin nihai ve tek yorum olarak dayatmasıdır. Dolayısıyla Nietzsche için “önemli olan, bir yorumdan hoşlanıp

³⁷⁷ Kuçuradi, a.g.e. 92.

³⁷⁸ Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*. (Çev. Ferhat Taylan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1962’de yayımlandı), 14.

³⁷⁹ Kuçuradi, a.g.e. 15.

³⁸⁰ Kuçuradi, a.g.e. 15.

³⁸¹ May, a.g.e. 20-21.

hoşlanmamız değil, bu yorumun olmayan bir şeyin görünümüne bürünüp bürünmediğidir”³⁸²

Nietzsche kurmaca olarak gördüğü hakikat yorumlarının, tek insana veya topluluklara sağladığı faydaya, insanın kendisini aşmasına ve türsel olarak insanın aşılmasına katkıda bulunup bulunmamasına göre değerlendirir. Nietzsche’ye göre kimi kurgular yaşama değer katarak onu iyileştirirken, kimileri de yaşamı değersizleştirerek yaşam duygusunu tahrip eder. Nitekim 19.yüzyıldaki anlam krizi, belirli bir insan tipinin başarılarına hizmet etmiş yararlı bir yorum olarak Hristiyanlığın geçersiz kılınmasından kaynaklanmıştır. Yararlıydı, artık yararsız. Böylelikle nihilist uğrakta dünyanın nesnel bir anlamı ve amacı olmadığının bilincine erişilmiştir. Nietzsche için Hristiyanlığın son hizmeti de bu olmuştur.

Öte yandan insan, öte bir dünyayı kaybederek bu dünyayı ve yaşamı da kazanmış değildir. Avrupalı bilinçte gerçekleşen yön kaybı, en açık biçimiyle Schopenhauer’de görüldüğü biçimiyle yaşam istencinin reddine dayanan derin bir kötümserlik anlayışıyla sonuçlanmıştır. Nietzsche’e göre bu kötümserlik aslında “Tanrının ölümü”nden değil, eylemin/istemenin nedenine içkin olan aşkın bir değer adına yaşamın bir hiçlik değeri haline getirilmesinden kaynaklanmıştır. Kısacası yaşam ve varoluş kendi içinde değil de dünyanın ötesinde, aşkın bir “değer” için anlamlı görülmüş ancak aşkınlığın kaybıyla birlikte şimdi yaşam daha da değersizleşmiştir.³⁸³

Bununla birlikte Nietzsche’ye göre nihilizm, sadece modernlikle tecrübe edilen bir fenomen değildir. Avrupa nihilizminin tarihi, Batı metafiziğinin tarihiyle yaşıttır. Örneğin Nietzsche’ye göre Sokrates bile bir dekadandır. Çünkü ilk defa Sokrates ile yaşam ona aşkın

³⁸² Nehamas, A. (199). *Edebiyat Olarak Hayat*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin orijinali 1985’te yayımlandı), 67.

³⁸³ Nietzsche bunu şöyle ifade etmiştir: “Temelde ne olmuştur? Varoluş karakterinin “amaç” anlayışı, “birlik” anlayışı veya “gerçek” anlayışı ile yorumlanamayacağına dair kabul edişle değersizlik duygusuna ulaşılmıştı. Varoluşun hiçbir hedefi veya sonu yoktur; olayların çoğunluğunda etraflı bir birlik eksiktir: Varoluşun karakteri “doğru” değildir, yanlışır. İnsanın kendini gerçek bir dünyanın varolduğuna inandırması için hiçbir neden yoktur. Kısacası: Dünyada bazı değerler var etmek için kullandığımız “amaç”, “birlik”, “varoluş” kategorilerini- tekrar ortaya çıkarmaktayız, dolayısıyla dünya değersiz görünmektedir.... Sonuç: Neden kategorisine duyulan inanç, nihilizmin nedenidir. Dünyanın değerini tamamen imgesel bir dünyaya ait kategorilere göre ölçtük. Kesin sonuç: Dünyayı kendimiz için saygıdeğer hale getirmek üzere kullanmış olup, daha sonra uygulanamaz oldukları ortaya çıkan ve bu nedenle dünyanın değerini düşüren tüm değerler- işte tüm bu değerler psikolojik açıdan insanlar tarafından kurulan egemenlik yapılarını muhafaza etmek ve artırmak için tasarlanmış yararlılığın değişik perspektiflerinin sonuçlarıdır- ve yanlışlıkla nesnelerin özüne dâhil edilmişlerdir. Burada bulduğumuz hala insanın hiperbolik masumiyetidir: Kendini nesnelerin değerinin anlamı ve ölçüsü olarak kabul etmesi” bkz. Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci*. (Çev. Nilüfer Epçeli), İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 32-33.

olan öz'lerin penceresinden sorguya çekilmiş ve Platon'un mağara alegorisiyle dünya bir masala dönüştürülmüştür:

Sokrates dekadansın ilk dâhisidir: İdeyi yaşamın karşısına koyar, yaşamı ideyle yargılar, yaşamı ide tarafından yargılanmak, haklılaştırmak, kurtarılmak zorundaymış gibi görür. Bizden istediği, olumsuzun ağırlığı altında ezilmiş yaşamın, kendisi için istenmeye, kendisinde deneyimlenmeye değer bir şey olmadığını hissetmemizdir. Sokrates “kuramsal insan”dır, trajik insanın tek gerçek karşıtıdır.³⁸⁴

Nietzsche, *artistik*, *Sokratik* ve *trajik* olmak üzere üç tip kültür tipi belirlemiştir. Sokratik kültürü “insan aklı”na duyulan sınırsız bir inancın hâkim olduğu bir kültür biçimi olarak niteleyerek bu kültürü Yunanlıların yaşamı her ne pahasına olursa olsun olumladığı trajik kültür evresinden bir kopuş olarak değerlendirir. Nietzsche, trajik kültür’ü, Sokratik kültür’e ve “realiteyi taşıyamayan, realiteden kaçan, yaşayabilmek için realiteyi değiştiren bir değerlendirmeye dayanan kültür” diye adlandırdığı *artistik* (buddhistik) kültür’e karşı olumlamıştır.³⁸⁵ O halde nihilizm, realiteyle yüzleşemeyen, olduğu haliyle onu olumlayamayan bir insan tipinin realiteden kaçışından türemektedir. Nietzsche tüm nihilizmlerde ortak olan bu yorumlama tarzının nasıl işlediğini anlamak için doğrudan yorumu yapan kişiye, yani nihiliste yönelir:

Nihilist, dünyayı sanki olmaması gerektiği bir dünyaymış gibi ve olması gerektiği gibi bir dünya yokmuş gibi yargılayan insandır. Bu görüşe göre, varoluşumuzun (eylem, ıstırap, istençli olma, duygu) hiçbir anlamı yoktur: “boşuna” sözcüğünün dokunaklılığı, nihilistin dokunaklılığıdır— aynı zamanda, dokunaklılık olarak, nihilistler açısından bir tutarsızlıktır. İnsanın, bir şeylere anlam vermeden ne dereceye kadar yaşayabileceği, *küçük bir bölümünü bizzat organize ettiği için*, anlamsız bir dünyada ne dereceye kadar yaşamaya tahammül edebileceği, istenç gücü derecesinin bir ölçüsüdür.³⁸⁶

Görüldüğü üzere yaşam, üstün değerler adına istenç tarafından yadsınır ve Deleuze’un ifadesiyle bu düzeyde “*nihilizm*” deki “*nihil*”, *güç istencinin niteliği olarak olumsuzlama demektir*. O halde temelinde ve ilk anlamında nihilizm şu anlama gelir: yaşamın aldığı hiçlik değeri, ona bu hiçlik değerini veren üstün kavramların kurgusu, kendini bu üstün değerlerde ifade eden hiçlik istenci”³⁸⁷ 19.yüzyılda ise bu sefer üstün değerlerin yadsındığı bir süreç

³⁸⁴ Deleuze, a.g.e. 28.

³⁸⁵ Kuçuradi, a.g.e. 96.

³⁸⁶ Nietzsche, a.g.e. 384.

³⁸⁷ Deleuze, a.g.e. 188.

başlar. Ancak bu, yaşamın sahiplenildiği anlamına gelmez. Zira bu evrede güç istencinin niteliği tepkiseldir ve tepkisel nihilizmi ortaya çıkarır:

Aşırı konumların yerine orta derecedeki konumlar değil, karşı türden aşırı konumlar geçer. Böylece doğanın amaçsızlık ve anlamsızlık açısından mutlak ahlaksızlığına duyulan inanç, Tanrı inancı ve temel bir ahlak düzeni savunulamaz hale geldiğinde psikolojik açıdan gerekli bir etkidir. Bu noktada nihilizm ortaya çıkar ama varoluşa karşı duyulan keyifsizlik öncekinden daha büyük olduğundan değil, insan ıstırap çekme, ciddi bir biçimde varoluş konusunda herhangi bir “anlama” güvenmemeye başladığı için. Bir yorum çökmüştür ama *asıl* yorum olarak kabul edildiğinden, şimdi sanki varoluşun tamamında hiçbir anlam yokmuş, sanki her şey boşunaymış gibi görünmektedir.³⁸⁸

Yaşam, ama ne için? Schopenhauer’un sözü kulaklarda yankılanır: “Yaşamın mülkleri bir yana, tüm bir yaşamın kendisi bile yüreğin korkakça çarpmasına ve büzüşmesine değmez”..³⁸⁹ Şüphesiz ki bu da bir yorumdur, ama ilkinde göre daha fakir bir yorum; hayal kırıklığının etkisiyle geri çekilen ve zayıflayan tinin yorumudur. Nihilizmin ikinci anlamı ilk anlamına bağlıdır. Nietzsche’ye göre oluş içindeki bir dünyaya aklın kategorileriyle bir varlık kıyafeti biçen insanın en yüksek güç istencini ifade eden “mutlak hakikat” arayışı insanı hiçbir “mutlak”ın kıyasına varamadığı gibi yaşam da değeri “hiçlik” olan bir hataya indirgenip, sonunda bir “hiçlik istenci”ne ulaşılmıştır. Varılan yerin, yani varoluşa dair bu derin karamsarlığın insanın geleceği açısından bir başarı olmadığı açıktır. Deleuze’un ifadesiyle “nihilizmin ilk anlamı ilkesini güç istenci olarak yadsıma istencinde bulur. İkinci anlamı, “zayıflık karamsarlığı”, ilkesini yalnız ve çıplak tepkisel yaşamda, kendilerine indirgenmiş tepkisel kuvvetlerde bulur. İlk anlam *olumsuz bir nihilizmdir*; ikinci anlam ise tepkisel bir *nihilizm*..³⁹⁰

Nietzsche, tüm yorumları olduğu gibi nihilist yorumu da ardındaki insan tiplerini söz konusu ederek düşünür: “Eğer dünyaya ilişkin farklı yorumlar bulunuyorsa bu, dünyanın saptanamaz sayıda çok özelliğe sahip olmasından ötürü değil, hiçbir de aynı görüşler ve değerlerle yaşayamayan çok çeşitli insan olmasından ötürü böyledir”..³⁹¹ O halde değerlerin yaratılması onları yaratanların değerlendirme tarzından, realiteyi yorumlama tarzından, nihayetinde yorumu yapan kişiden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda Nietzsche’e göre

³⁸⁸ Nietzsche, a.g.e. 58.

³⁸⁹ Schopenhauer, A. (2008). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*. (Çev. Mustafa Tüzel), İstanbul: İş Bankası Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 196.

³⁹⁰ Deleuze, a.g.e. 188-190.

³⁹¹ Nehamas, a.g.e. 99.

dünyaya ilişkin her yorum, verili bir insan tipinin pratik dünyanın belirli bir alanına hükmetme ya da başkalarına egemen olma ve onları kendi hizmetine alma istencinin, yani güç istencinin bir ifadesi olarak ortaya çıkar:

Bütün “amaçlar”, “hedefler”, “anlamlar” sadece tüm olaylara özgü bir istencin: güç istencinin ifade tarzları ve metamorfozlarıdır. Amaçlara, hedeflere, maksatlara sahip olmak, genel olarak *istençli olmak*, daha güçlü olmak için istençli olmak, büyümek için istençli olmakla aynı şeydir—ve ek olarak bunları yapabilmek için araçlara sahip olmaya istençli olmaktır.... Bütün değerlendirmeler sadece bu tek istencin hizmetindeki sonuçlar ve dar görüş açılarıdır: değerlendirme ise bu güç istencinin bizzat kendisidir.³⁹²

Dikkat edilirse Nietzsche’nin ilgilendiği problem; hem realitenin yorumlayanların perspektifine göre değişen bir yorumlar çoğullundan oluşması hem de realiteye ilişkin yorumlar arasındaki farklılıkları ortaya çıkaran kökendeki farktır. Yani her zaman şöyle sormak gerekir: Realiteyi kim ister? Hakikati isteyen neden onun niye kendi tariflediği biçimde bir hakikat olmasını ister? Nietzsche için kökendeki fark sorunu, yorumu yapanla, yani “Kim?” sorusu ile ilgilidir. Deleuze’ün formülleştiği gibi “öz, varlık, perspektifli bir gerçekliktir ve bir çoğulluk gerektirir. Aslında, soru her zaman şudur: Bu *benim* için nedir? (bizim için, yaşayan her şey için, vb.)”³⁹³ İnsanlar arasındaki yapı farklılıklarına ilişkin bir soruşturmadan başka bir şey olmayan soybilimin/soykütüğün anlamı budur: “Soykütüğü, birer görüş olduğunu unutup gerçek olarak kabul ettiğimiz görüşlerin aslında türediği o çok tikel, o taraflı kökenleri açığa vurmaktadır. Soykütüğü hem bu kökenleri hem de söz konusu görüşlerin bu kökenleri gizlemeye çalıştığı mekanizmaları açığa vurur”³⁹⁴ Bu bağlamda hakikate dair tüm yorumlar insanların yapıcı birbirlerinden farklı olmalarından, farklı bakış açılarından dünyayı görmelerinden kaynaklanır. Nietzsche, buradan itibaren soybilim araştırmasını daha da derinleştirir ve özyapı farklılıklarının esas kaynağına iner.

Nietzsche’e göre her varlık kendisini oluşturan ilişkideki kuvvetlerin bir kesişim noktası olarak görülmelidir. Yaşayan her canlı varlık gibi insan da etkin/aktif ve tepkisel/reaktif kuvvetlerin bir bireşiminden oluşmaktadır: “İnsanlar, topluluklar, yaşayan varlıklar, çağlar, tüm bunlar etkin ve tepkisel kuvvetlerin kombinasyonlarıdır (Nietzsche tarihsel dönemimize tepkisel kuvvetlerin egemen olduğunu düşünür). Yapabileceklerimizin sınırlarını zorlayan kuvvetlerden ve bu kuvvetleri yapabileceklerinden alıkoymaya çalışan kuvvetlerden

³⁹² Nietzsche, a.g.e. 428.

³⁹³ Deleuze, a.g.e. 104.

³⁹⁴ Nehamas, a.ge. 57.

oluşuruz”..³⁹⁵ Demek ki güç istencinin olumlu ve olumsuz olmak üzere iki niteliği vardır. Olumlu ya da etkin kuvvetler yapabilirliği sonuna vardırmaya çalışırlar. Yanı sıra “etkin olmak için, bir kuvvetin yapabildiğinin sonuna dek gitmesi yetmez, yapabildiğini bir olumlama nesnesi haline getirmesi de gerekir”..³⁹⁶ Oysaki olumsuz ya da tepkisel kuvvetler yapabilirliği ketlemeye, sınırlandırmaya çalışırlar. Dolayısıyla tepkisel kuvvet sınıra dayansa bile, yapabildiği şeyi olumlayamaz. Çünkü böyle bir onaylamayı başarsaydı kendisi de yok olmak durumunda kalırdı. Aslında yaşamı inkâr olumsuz bir güç istencinin yansıması, tepkisel kuvvetlerin etkin kuvvetler üzerinde hâkimiyet kurması istencinin ifadesidir. Bu yüzden “hiçbir şey istememektense, hiçliği istemek yeğdir” (pasif nihilizm) denilecektir. Dolayısıyla tepkisel kuvvet, istencini ancak etkin kuvveti yapabileceklerinden ayırarak gerçekleştirir. Yani etkin kuvvete tepkiselliğini bulaştırır. Bu zafer olumsuz kuvvetlerin bir araya gelerek daha büyük bir kuvvet oluşturduğu niceliksel bir güç artışının sonucunda elde edilmez. Zira tepkisel kuvvetlerin niteliği olumsuzdur. Dolayısıyla olumsuz kuvvet olumlu kuvvet üzerindeki zaferini ancak onu yapabileceklerinden kopararak elde eder; onu kendisine benzeterek, onu kendisinden farklılaştıran olumlama ilkesini ondan ayırarak kazanır. Böylelikle güç istencinin niteliği tamamen tepkisellesince tüm bir varoluş boşunaliğe indirgenir ve yaşam inkâr edilir.

Nietzsche bu süreci tarihsel bir olayla canlandırır. Ona göre Roma İmparatorluğu çileci bir ideal olan Hristiyanlık tarafından altilmiş; sonrasında bu ideal kendi öncülleri tarafından tüketilmiştir. Dolayısıyla bu süreç tepkisel kuvvetlerin yaşama egemen olması durumunda varılacak yerin, neredeyse bir yazgı olarak nihilizm olduğunu açıkça göstermiştir. Daha aşağı olanın, -Nietzsche’nin tabiriyle kölece olanın- daha üstün değerleri ters çevirmesiyle daha güçlü olan üzerinde elde ettiği bu zafer de sonuçta bir güç istencidir. Nietzsche bu zaferi onaylamasa da tepkisel kuvvetlerin egemenliğinin de paradoksal biçimde yaşama hizmet ettiğine inanır. Çünkü tepkisel kuvvetlerin zaferini taçlandıran çileci bir ideal olan Hristiyanlık, yaşamı öte bir yaşamın köprüsüne indirgeyerek değersizleştirmesine ve yadsımasına karşın, aynı zamanda verili bir insan tipinin yaşayabilmesi, yani çıplak gerçekliği içinde yaşama katlanamayanların yaşayabilmeleri için -bu her ne kadar aşağı türden/tepkisel bir yaşamın korunması pahasına olsa bile- yaşam güdüsünü koruyan etkili bir kurmaca/yalan olarak işler. Ancak sonunda gün gelir ve çileci idealin hakikat rejimi bilimsel gelişmelerle (Kopernik ve Darwin’in yaptığı devrimler vb.) sarsılmaya başlar ve

³⁹⁵ May, a.g.e. 95.

³⁹⁶ Deleuze, a.g.e. 94.

nihayetinde mutlak hakikate duyulan derin inanç tam da bu inancın karşılıksız çıkmasından ötürü hiçliğe doğru salınmaya başlar. Bir yorum, hayatın çıplak gerçekliğiyle/tabii haliyle yüzleşemeyen, yaşama ancak onu aşan bir hakikat adına rıza gösteren tepkisel bir yorum, bizzat kendi öncüllerinin kurduğu bir tuzaktan dolayı tükenir.

Sonuç olarak insan bir kez daha nihilizme erer, tepkisel kuvvetlerden, kuvvetlerin tepkisizliğine, güç istencindeki bir zayıflığa doğru, istencin hiçliğine doğru bir hareket başlar: “Bir bütün olarak insan hayatının hedefsizliğini gören, bu hedefsizlik içinde de kişilerin çektiği acıların, karşılaştığı güçlüklerin boşunallığına inanan insan nihilist olur”.³⁹⁷ Böylelikle bir şey yapmaktansa hiçbir şey yapmamak yeğlenir. Bununla birlikte, Nietzsche’e göre bu eylemsizlik durumunun kendisi bile üstün bir değer olarak görülebilir: “Tarikatların, münzevi filozofların, Hint fakirlerinin tüm uygulamaları, belirli bir tür insanın kendini mümkün olduğunca hareket etmekten koruduğunda kendine en çok yarar getirdiğine dair doğru değer standartlarından esinlenmişlerdir”.³⁹⁸ Ne var ki Nietzsche yaşam karşısında böyle bir geri çekilmeyi tinin yeni değerler yaratmaktaki acizliğini, dolayısıyla da güç istencindeki bir zayıflamayı ifade eden bir evre olarak *pasif nihilizm* olarak niteler. Bu noktada tepkisel kuvvetlerle hiçlik istenci arasındaki işbirliğinin yol açtığı bir sonuç olarak tepkisel nihilizmin en sonunda nihilizmin üçüncü biçimi olan *edilgen nihilizme* dönüşümü tarihsel bir yazgı olarak kavranır.³⁹⁹

Öte yandan kimi insan tipleri için nihilizm belirsizdir, etkin kuvvetleri harekete geçirecek bir güç istencinden yoksundur:

Belirsizlik evresi: Kişi, eskinin ve yeninin temelde birbirine zıt şeyler olduğunu anlar; eski değerler gerileyen ve yeni değerler yükselen yaşamdan doğmuştur– ayrıca tüm eski ideallerin yaşamın düşmanları olduğunu anlar (çöküşten doğmuşlardır ve çöküşün ajanlarıdır, ahlaklılığın göz kamaştırıcı Pazar günü kıyafetleri içinde bile). Eskiye anlarız ve yeni bir şeyler için güçlü olmaktan uzağız.⁴⁰⁰

³⁹⁷ Kuçuradi, a.g.e. 122.

³⁹⁸ Nietzsche, a.g.e. 50.

³⁹⁹ Başka bir anlatımla Deleuze bu sürecin işleyişini şöyle dile getirmiştir: “Tepkisel kuvvetler bu kez imgelerini, onlara yön veren istencin yerini almak için yansıtır. Bu yolda nereye kadar gidebilirler? Hala fazla güçlü, fazla canlı olan bu istençtense, hiç “istenç” olmamasını yeğlerler.... Edilgen bir biçimde tükenmek yeğdir! “Tepkisel nihilizm” bir biçimde “olumsuz nihilizmin” uzantısıdır. Zafer kazanan tepkisel kuvvetler, kendilerini zafere taşımış olan bu yadsıma gücünün yerini alırlar. Fakat bu “edilgen nihilizm”, tepkisel nihilizmin ulaştığı son noktadır: dışarıdan yönetilmektense edilgen bir biçimde tükenmek” bkz. Deleuze, a.g.e. 190-191.

⁴⁰⁰ Nietzsche, a.g.e. 62.

Böylesine kritik bir eşiğe gelen bir çağ ve o çağın insanı, boşunalık duygusundan kaçmak için Nietzsche'nin uyuşturucular dediği kimi yalancı hedeflere de bağlanabilir (hazcılık, çilekeşlik, yararcılık, vb.). Her değerın çöküşten doğmasının anlamı budur. “Tanrı ölür” fakat başka biçimlerde yeniden doğar. Çünkü bu değerler her seferinde aslında belirli bir insan tipinin güç istencini yansıtan yorumlar olmasına karşın, tıpkı eski değerlendirme tarzında yapıldığı gibi tabii değerlerin üstünde konumlandırılarak mutlaklaştırılmaya, evrenselleştirilmeye çalışılır. Yani çöken bir yoruma karşılık çökmeye mahkûm bir yorumla, dolayısıyla çöküşün yeni bir belirtisiyle kendini savunma, etkin hale getirilmiş kuvvetlerin tepkiselliği. Bu anlamda Nietzsche için her mutlaklaştırma ya da aşkınlaştırma girişimi nihayetinde belirli bir ereği/özü olmayan bir oluş süreci olan yaşamın, yorumlar içinde sadece bir yorum olan belirli bir moral anlayış tarafından ölçülmesine ve eksiltilmesine dayandığından ötürü yaşamı değersizleştirir, çarpıtır ve sonuç olarak yoksullaştırır. Bu durumda daima “suni olarak kurulmuş “gerçek, değerli” dünyaya karşı inkâr edilen bir dünya” önerilir.⁴⁰¹ Ya da eski yorum çökmüş olmasına karşın “kesin hakikat” inancı, başka kılıklar altında, örneğin pozitivist bir bilim anlayışının koşulsuz hakikat isteminde yaşamaya devam eder:

Bu bilim ve çileci ideal ikilisi, aynı temele dayanırlar (...): İkisi de, hakikati çok büyük görme üstüne dayanırlar – (daha doğrusu: Hakikatin değerlendirilemez ve eleştirilemez olduğu inancı üstüne). Bundan dolayı onlar zorunlu müteffiklerdir, – eğer savaşırlarsa, birlikte savaşırlar, birlikte sorgulanırlar. Çileci idealin değerinin küçük görülmesi kaçınılmaz olarak bilimin de küçük görülmesini içerir: Bu olgu karşısında gözlerimizi dört açıp kulak kesilmeliyiz!⁴⁰²

O halde kesin bir hakikat istencini sürdüren bir bilim anlayışı da nihilizme bir yanıt oluşturamayacak, yaşama yeni bir değer katamayacak, dolayısıyla yaşama sorununu çözemeyecektir:

Hala ve her zaman aynı yaşam: değersizleşmiş, tepkisel biçimine indirgenmiş bir yaşam. Değerler değişebilir, yenilenebilir ve hatta yokolabilirler. Değişmeyen ve yokolmayan, bu tarihi baştan sona yönlendiren, bu değerlerin –yokluklarının da-kendisinden türediği nihilist perspektiftir. İşte bu yüzden Nietzsche nihilizmin tarihte bir olay değil, evrensel tarih anlamındaki tarihin motoru olduğunu düşünür. Olumsuz, tepkisel ve edilgen nihilizm: Bu, Nietzsche için Musevilik, Hristiyanlık, Reform, özgür düşünce, demokratik ve sosyalist ideoloji vb. ile işlenmiş, tek bir tarihtir.⁴⁰³

⁴⁰¹ Nietzsche, a.g.e. 45.

⁴⁰² Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*. (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 173.

⁴⁰³ Deleuze, a.g.e. 193-194.

Oysaki Nietzsche tam da aşkın değerlerin olmadığı bir dünyada insanın yaşamak için ihtiyaç duyduğu yeni değerlerin nasıl üretileceği sorusuna bir yanıt aramak için felsefe yapmaktadır. Yeni değerler nasıl yaratılacaktır? Tabi ki yeni bir perspektifin, yeni bir değerlendirme tarzının, dolayısıyla da yeni bir insan tipinin ortaya çıkışıyla. Bu noktada nihilizm, tüm değerlerin yeniden yorumlanmasını sağlayacak bir fırsat olarak değerlendirilir ve bu evre *tamamlanmış nihilizm* olarak görülür. Nehamas'ın ifadesiyle “hayatlarımızı yönlendiren kurumlar farklı koşullarla ilişkilendirilmiş olan ve başka değerler barındıran eski yorumların ürünleri olduğu için, yeniden yorumlama en önemli değişim yaratma, yeni koşullar oluşturma ve yeni değerler üretme aracıdır”..⁴⁰⁴ Artık, değerlerin değerinin kaynağının aşkınlık olmadığının anlaşıldığı ve herşeyin insanın ölçüsüne indirilerek -özellikle bilimin gelenek yıkıcı katkısıyla- ayrıcalıklı durumlarını, dokunulmazlıklarını kaybettiği bir ortamda insanoğlunun ufku daha önce görülmemiş bir biçimde açılır. Ancak böyle uzak ve derin bir ufka, bilinen her şeyden öte bu ufka her göz bakamaz. Böyle bir ufuk yeni bir göz, yeni bir perspektif, yeni bir değerlendirme tarzı, kısacası yeni bir insan ister.

Peki, yeniden değerlendirmeyi, yani değerlerin değerinin türediği ögenin içinde bir değişim yaratmayı kim ister? Değersizleştirme yerine değer katmayı, güç istenci olarak olumlamayı, olumlayıcı istenç olarak istenci kim ister? Kim olumsuzlamayı olumlamaya çevirebilir? Kim olumlamayı olumlayabilir?

Tipoloji ve Yaratıcı Dönüşüm

Deleuze, Nietzsche'e göre tipin, biyolojik, psişik, tarihsel, toplumsal ve politik bir gerçeklik olduğunu belirtmiştir. Bir tip onu oluşturan tepkisel ve etkin kuvvetlerin özne içerisindeki belirli bir ilişkisine tekabül eder..⁴⁰⁵ Bu çerçevede Nietzsche soybilim⁴⁰⁶ araştırmasının sonucunda, etkin ve tepkisel kuvvetlerin aldığı biçime, yani güç istencinin niteliğine (olumlu-olumsuz) tekabül eden bir tipoloji geliştirmiştir.

⁴⁰⁴ Nehamas, a.g.e. 142.

⁴⁰⁵ Deleuze, a.g.e. 150.

⁴⁰⁶ Deleuze, Nietzsche'nin soybilimi için şunları söyler: “Soybilim hem kökenin değeri hem de değerlerin kökeni demektir. Soybilim, değerlerin mutlaklık özelliğine karşı çıktığı gibi, onların yararcılık ve görelilik özelliklerine de karşı çıkar. Soybilim, değerlerin değerinin kaynaklandığı diferansiyel öge demektir. O halde soybilim köken veya doğuş olduğu kadar, kökendeki mesafe ve fark da demektir. Soybilim kökendeki soyluluk ve bayağılık, soyluluk ve alçaklık, soyluluk ve dekadans demektir. Soylu ve bayağı, yüksek ve alçak: İşte soybilimsel veya eleştirel öge tam olarak budur” bkz. Deleuze, a.g.e.15.

Nietzsche’de bir aşama/rütbe düzeni vardır: “*Evrensel ıstırap (suffrage universel)* çağında yani herkesin herkesi ve her şeyi yargılayabildiği çağdan, kendimi *rütbe düzenini* tekrar oluşturmak zorunda hissediyorum.... Rütbeyi belirleyen, rütbeyi ayırt eden sadece bir miktar güçtür, hepsi bu”..⁴⁰⁷ Nietzsche öncelikle iki tip yaşamın olduğunu öne sürer: “Bir tür yükselen hayat ve başka bir tür çöküş, parçalanma ve zayıflık arasında ayırım yapıyorum”..⁴⁰⁸ Sonra bu iki tip yaşam biçimini tekil ve kolektif düzeyde temsil eden toplumsal tipler belirler. Zayıf yaşamı, aşağı bir tip olan sürü ve sürü teki temsil eder. Yükselen yaşamı, yani yukarıda olanı ise özgür insanlar. Nietzsche için daha üst bir tipe giden yolda ikisi de gereklidir. Ancak bu gereklilik Hegelci diyalektikte olduğu üzere, iki karşıt güçten daha yüksek bir senteze ulaşılması anlamında bir ön-gereklilik değildir. Nietzsche’ye göre “yukarıdan bakıldığında her ikisi de gereklidir; ayrıca onların düşmanlığı da gereklidir –ve hiçbir şey, bu ikisinden (hermafroditizm olarak “erdem”) üçüncü bir şeyin gelişebileceğine dair “arzu edilebilirlikten” daha esaslı bir biçimde kovulmamalıdır”..⁴⁰⁹ Dolayısıyla sürünün varlığı sadece daha üstün tiplerin yetişmesine bir temel oluşturması bakımından bir tür itekleyici negatif güç olarak gereklidir: “Anlaşılabilir ve yararlı toplumsal değer duyularının geçici üstünlüğü: daha güçlü bir türün nihai olarak mümkün olabileceği bir temel yaratma meselesidir”..⁴¹⁰ Çünkü ancak yürürlükte olan değerlerden ve bu değerlerin taşıyıcılarından ıstırap çeken bir insan realiteyle yüzleşebilir, böylelikle de yeni bir değerlendirmeye ulaşabilir: “Bütün toplanan enerjilerin ve patlayıcıların henüz elimizin altında olmadığı her doktrin lüzumsuzdur. Değerlerin tekrar değerlendirilmesi ancak yeni ihtiyaçlardan, yeni ihtiyaçları olup, bu bilince varmadan eski değerlerden dolayı ıstırap çeken insanlardan kaynaklanan gerilimler varsa kazanılabilir.”..⁴¹¹

Bu çerçevede Kuçuradi, Nietzsche’nin tiplerini realiteyi yorumlamak için yeni bir bakış açısı, yeni bir değerlendirme tarzı geliştirebilmelerine (etkinlik/güçlülük) ya da realiteyi görememelerine, zaten varolan belirli bir bakış açısının (tepkisellik-pasiflik/zayıflık) sahiplenilmesine göre yorumlamıştır. Açıkçası konunun daha iyi anlaşılabilmesi için bu çerçeveden hareket etmek isabetli olacaktır:

Nietzsche’nin sürü, kalabalık, yığın, halk, bilge olmıyan, iyi insan, zayıf insan ve bunlara benzer adlar verdiği insan tipi, yaşamasını geçerlikte olan moral içinde

⁴⁰⁷ Nietzsche, 2010. 543.

⁴⁰⁸ Nietzsche, 2010. 544.

⁴⁰⁹ Nietzsche, 2010. 561.

⁴¹⁰ Nietzsche, a.g.e. 569.

⁴¹¹ Nietzsche, a.g.e. 618.

kolayca ya da zorlukla ayarlıyan; kendi gözleriyle göremediği realiteyi bu moralin değer yargılarına göre değerlendiren; ya da kendini ve kendi gibilerini ayakta tutan bir değerlendirme tarzını, çevresinin veya çağının morali haline getiren insan tipidir. Bu, kendisine "... yapmalısın, ... etmelisin" denilen insandır. Kendi gözleriyle gördüğü realiteyi ilk defa değerlendiren, tabii değerine uygun olarak değerlendiren, tesadüfen, arada sırada, şurada burada yetişmiş insan tipine Nietzsche trajik insan, dionizik insan, üstinsan, kendisinin kelimeye yüklediği anlamda "filozof" der. Bu insan, olduğu gibi olan, kendi kendisi olan, yapıp ettikleri ve başarılarıyla İnsana ve geleceğe yön veren büyük çapta yaratıcı insan, "ben'im" diyen insandır. Bu iki insan tipi arasında üçüncü bir tip vardır ki, o, geçerlikte olan moralin kalıplaşmış değer yargılarının insan realitesine aykırı olduğunu gören, geçerlikte olan morali problem yapan, temellerini "kazan", ama yaratıcı olmıyan, ya da henüz yaratıcı olmamış insan; kendi gözleriyle görmek isteyen, kendi kendisi olmak isteyen, kendi yolunu arıyan, ancak kendi hayatına yön verebilen insan, "ben istiyorum" diyen insandır. Bunun durumu trajik kişilerin geçirdiği bir ara dönemdir. Bu insanlara Nietzsche özgür insan, bilen insan, hazırlayıcı insan der. Bu insanla trajik insanın sınırında Zerdüş bulunur..⁴¹²

Nietzsche bu insan tiplerinin kendi amaçlarına hizmet eden ahlak anlayışlarının da kaynağı ve taşıyıcısı olduğunu ileri sürmüştür. Bu çerçevede ilk olarak sürünün değer yargılarını ifade eden ahlakı köle ahlakı olarak belirler:

Var olması için köle ahlakının, hep karşı dış dünyaya, fizyoloji açısından bakıldığında, genellikle eyleme geçmesi için dış uyarıcıya gereksinimi olmuş –eylemi temelde tepkiden kaynaklanmış. Soylu değerlendirme biçiminde tersi söz konusu: Kendiliğinden eyleme geçer ve gelişir; karşıtını, yalnızca kendine daha minnettar, daha sevinç dolu "evet" demesi için arar, -olumsuz kavranılan "alçak", "sıradan", "kötü" yalnızca baştan aşağı yaşam ve tutkuyla dolu olumlu temel kavramların "biz soylular, biz iyi, güzel ve mutluların soluk bir karşıt görüntüsüdür..⁴¹³

Nietzsche, sürü insanının/altinsanın karşısına özgür/yaratıcı insanı, köle ahlakının karşısına da efendi ya da soylu ahlakını çıkarır. Şüphesiz ki Nietzsche'nin maskeli üslubundan dolayı soylu ahlakının ya özgür ruh anlayışının sınırlarını tayin etmek kolay değildir. Tam da burada bir noktayı bir kez daha vurgulamak gerekir. Nietzsche'nin ahlak eleştirisinin temelinde belirli bir ahlak ya da değer anlayışının öncüllerini gizleyerek (belirli bir insan tipinin güç istenci/trafı yorumu) kendisini evrensel ve ebedi kılmak istemesi, yani ahlakın mutlakıyetçi olması yatmaktadır: "Bu özellik ise, ahlakın (ve öbür davranış kuralları düzenlerinin) açıkça ilan edilmiş mutlak ve evrensel olma ve temelde hepimizin paylaştığı bazı niteliklerce sunulan nedenler temelinde tüm insanlara eşit ölçüde uygulanma ereğidir"..⁴¹⁴ Böyle bir tutum başka perspektiflere yaşam hakkı tanımamakta ve insanlığı

⁴¹² Kuçuradi, a.g.e. 25-26.

⁴¹³ Nietzsche, 2013, 51.

⁴¹⁴ Nehamas, a.g.e. 302.

alternatif bir yaşam tarzı kurması için gereken hafiflik ya da özgürlükten mahrum bırakmaktadır. Nietzsche'nin durumunda bu özgürlük, yaşama tümüyle evet diyen olumlayıcı bir perspektifin insanın önünü açarak daha güçlü idealler/değerler koyabilmesi anlamına gelmektedir. Ancak bu olumlama, olumsuz nihilizmin ve tepkisel kuvvetlerin olumlanması anlamına gelmez:

Olumlamak hala değerlendirmektir; ama yaşama kendisinin kattığı karşıtlık acılarını çekmek yerine, yaşamda kendi farkından haz alan bir istencin bakış açısından değerlendirmek. *Olumlamak sorumluluğu üzerine almak, olanı kabul etmek değil, yaşayanı yükünden kurtarmak, özgür kılmaktır.* Olumlamak hafifletmektir: yaşama üstün değerlerin ağırlığını yüklemek değil, yaşama ait olacak, onu hafif ve etkin kılacak yeni değerler *yaratmak*. Yaratmak, yaşamı yapabildiğinden ayırdığımız değil, yaşamın taşkınlığını yeni yaşam biçimleri icat etmek için kullandığımız ölçüde yaratmaktır.⁴¹⁵

Dolayısıyla Nietzsche, iyinin ve kötünün ötesine geçecek yeni bir değerlendirme tarzından söz ettiğinde tüm değerden özgürleşilmesi gereğinden değil o güne dek geçerlilikte olan ve insanlığın varolma olanaklarına set çeken bir değerlendirme tarzından özgürleşilmesi gerektiğini söylemektedir. Nietzsche'nin eserinde aşağı/alçak ve yukarı/yüksek insan tiplerinden oluşan bir rütbe düzeniyle bağıntılı olan bir değerler hiyerarşisinin varolması ve yeni değerlerin yaratılması projesi, Nietzsche'nin felsefenin merkezi probleminin “değer” olduğunu ve değerlerden arındırılmış bir dünyada yaşamının imkânsızlığını çok derinden kavradığını gösterir.

Rütbe düzeniyle ilgili ilk soru: insanın ne kadar yalnız veya ne kadar sürü halinde yaşadığıdır. (İkincisinde insanın değeri, sürüsünün, türünün hayatta kalmasını garanti eden niteliklerinde yatar; birincisinde onu ayırt eden, izole eden, savunan ve yalnızlığını mümkün kılan şeyde yatar). Sonuç: Ne yalnız türü, sürü halinde yaşayan türün bakış açısıyla; ne de sürü halinde yaşayanı türün bakış açısıyla değerlendirmeliyiz. Yukarıdan bakıldığında da her ikisi de gereklidir; ayrıca onların düşmanlığı da gereklidir.⁴¹⁶

Bir kez daha hatırlamak gerekir ki, Nietzsche'ye göre en yanlış yargılar ya da en olumsuzlayıcı değerler bile genel olarak insan cinsinin ya da daraltılmış anlamıyla belirli bir insan tipinin yaşaması için gereklidir. Bu çerçevede değerler arasındaki hiyerarşiyi belirlerken Nietzsche açısından sorun “değerlerin ne ölçüde yaşam-ilerletici, yaşam

⁴¹⁵ Deleuze, a.g.e. 232.

⁴¹⁶ Nietzsche, 2010, 561.

koruyucu, tür-koruyucu belki de tür-yetiştirici olduğudur”..⁴¹⁷ Nietzsche’nin tipolojisi ve soybiliminden çıkan sonuç; yaşamı yükselten değerlerin ancak belirli bir insan tipinin güç istencinden kaynaklanacağı, herkese uygulanabilecek tözsel bir etik olmadığına göre de ancak belirli bir insan tipinin yaşaması için istenebileceği yönündedir..⁴¹⁸

Dolayısıyla trajik insana giden yolda birtakım aşamalar vardır. Öncelikle kişinin geçerlilikte olan moral değerlerden özgürleşmesi gerekir. Özgür bir ruha sahip insan, neredeyse dürtüsel olarak sürüden ve onun değerlerinden uzakta durur. Nietzsche buna *mesafe pathosu* demektedir: “Her seçkin insan, güdüsel olarak, kalabalıktan, çokluktan, çoğunluktan kurtulduğu, onlardan ayrı biri olarak, kural “adamları”nı unutabildiği, sığınacağı kalesinin ve gizliliğin peşinde koşar”..⁴¹⁹ Çoğunlukla kuşatılmış olmasına ve çoğunluğun değerlerinin mutlakiyetçi baskısına rağmen, yaratıcı insanın bu kuşatılmışlığı altedebilmesinin bir yolu vardır. Bu yol bir kendilik estetiği geliştirmekten geçer. Dolayısıyla Nietzsche’nin yeni değerlerin yaratılması projesi, tipolojisi ve soybilimiyle tutarlı olarak aslında kendisinin, yani filozof-sanatçının nihilist bir dünyadaki yaşama sorununu çözmek ile ilgilidir. Zaten kendisi de amacının kesinlikle bir sosyal reform olmadığını söylemiştir: “İnsanlığı “düzeltmek”, herhalde *benim* vadedeceğim en sonuncu iş olurdu”..⁴²⁰ Nietzsche daha çok kendisi ve benzerleri için, olumsuz nihilizme ya da dekadansa çare olacak yeni bir değerlendirme tarzının peşindedir. Tam da bu noktada Nietzsche’nin, nihilizmi, kişinin kendini yaratması konusunda bir fırsat olarak gördüğünü söylemek gerekmektedir. Nitekim “Kişi Nasıl Kendisi Olur” altbaşlığıyla yayımlanan “Ecce Homo” adlı özgöndergesel metninde Nietzsche, nihilizmin ve dekadansın içinden kendisini nasıl yarattığını açık yüreklilikle ortaya koymaktadır:

Décadent oluşum bir yana, bunun tam karşıtıyım da... Gerçekten de uzun hastalık dönemi şimdi bana böyle görünüyor: Yaşamı, onunla birlikte kendimi de, yeni baştan buldum.... Hem kendi kendisiyle hem başkalarıyla başeder; unutmasını bilir. Öylesine güçlüdür ki, herşey onun iyiliğine çalışır. –Sözün kısası, bir *décadent*’in karşıtıyım ben: Çünkü deminden beri kendimi betimliyorum..⁴²¹

⁴¹⁷ Nietzsche, F. (2004). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (Çev. Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 19.

⁴¹⁸ Bu noktada Kuçuradi ve Nehamas gibi felsefeciler, Nietzsche’nin eserinde sözü edilen yaratıcı insanların bir tip oluşturamayacak denli ender insanlar olduğunu belirtmiştir.

⁴¹⁹ Nietzsche, 2004, 43.

⁴²⁰ Nietzsche, F. (2000). *Ecce Homo, Kişi Nasıl Kendisi Olur?* (Çev. Can Alkor). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 8.

⁴²¹ Nietzsche, a.g.e. 1.

Filozof yaşam istencinin harekete geçirdiği olumlayıcı bir perspektife yerleşerek kendisini iyileştirir. Ancak iyileşme için kişinin kendine karşı acımasız olması, kendiyle hesaplaşması gerekmektedir. İyileşme dikkat edilirse nerede olursa olsun kişinin kendine dönmesiyle ve kendine özen göstererek bir kendilik estetiği yaratmasıyla sağlanır. Dolayısıyla Nietzsche'nin felsefesi kişinin kendi üzerine düşünmesi, kendini biçimlendirme üzerine düşünmesi ve nihayet kişinin kendi kendisini aşarak başkalaştırması gibi kimi yönleri bakımından tümüyle modernist ve estetik bir çizgiyi önelemiştir.⁴²² Aslında yukarıdaki metin bir yandan da kişinin pasif nihilizmden, tının gücünün yükselmesini ifade eden aktif nihilizme geçişini betimlemektedir. Kuçuradi'nin ifadesiyle;

Aktif nihilizm, “yok eden” nihilizm bir ara durumdur. Yaratıcı olacak kişilerin kendi kendileriyle hesaplaşma, eski kendilerini arkada bırakma, “iyileşme” dönemidir. Bu durumda kişi ancak “hayır” der. Bu “hayır” deme, kişinin “büyük sağlığa” varıncaya kadar, kendi gözlerini eğitinceye kadar değerlendirmeler yapmaktan sakındığı bir dönem; kendini kendi avucu içine alma alıştırmaları yaptığı bir dönemdir.⁴²³

Kişi ancak bu dönemi atlatabilirse özgür bir ruh olmaya doğru hamle yapar. Özgür bir ruhun tipik özelliği “hayır” demektir. O Zerdüşt'tür, yaşam istemini yok eden, yaşamı alçaltan değerlerin, dekadansın ve sıradan olanın düşmanıdır. O daha üstün bir insana giden yolda yanlış değerleri yok ederek yolu temizleyendir, arındırandır ve hedefi de üst insandır. Nietzsche'ye göre insanın aşılması gerekmektedir: “Hedef “insanlık” değil insanüstü insandır”.⁴²⁴ Nietzsche'nin üstüninsan öğretisi felsefesinin en tartışmalı boyutunu oluşturmaktadır. Filozof üstün insan tipinin ortaya çıkmasını da bir fiziksel ve tinsel kuvvet

⁴²² Eagan Lunn'un dikkat çektiği gibi estetik öz-bilinçlilik ya da öz-dönüşlülük, modernizmin en başta gelen özelliğidir. Lunn bu özelliği kısaca, modern sanatçı, yazar ya da bestecilerin eserlerinde gerek eserin malzemesine gerekse eserin yaratım sürecine yer vermesi olarak tanımlar. İkinci olarak modernist bir eser bilinçli bir biçimde kendisini realitenin mümkün yorumlarından sadece birisi olarak, dolayısıyla bir oyun olarak açığa vurur. Bunun yanı sıra modernist eserler paradoksal, çift anlamlı ve belirsiz bir yapıya sahiptirler. Bu özellikler zaten nihilizmin sonuçları olarak ortaya çıkarlar. Bu çerçevede modern sanatçılar özetle “ben hakikatim” diyen bir söylemden uzak dururlar, realiteyi çoklu bakış açılarından göstererekten anlamı merkezleştirirler. Bkz. Lunn, a.g.e., 48. Bu özellikler Nietzsche'nin eserlerinde fazlasıyla vardır. Alexander Nehamas'a göre de Nietzsche bir estettir, kendisinden bir karakter yaratmıştır: “Goethe'nin yapmış olduğunu düşündüğü gibi, o da kendisini yaratmıştır. Getirdiği büyük yenilikse, kişinin kendisini yaratması hayattaki en büyük amaçtır diyerek, aslında, bunun tam da kendisinin yapmakta olduğu şey olduğunu söyleyerek bu amacı başarmaktır. Nietzsche'nin öz-göndergeselliğe yönelik tutkusu, kişinin kendini-oluşturması isteğiyle birleşerek onu ilk modernist kılarken aynı zamanda son romantik de kılmaktadır. Ama yapıtlarının içeriği bir felsefi görüşler kümesi olarak kalır: Bu görüşlerin ürünü olan edebi karakter, bu görüşlerden bir hayat biçimi ortaya çıkaran ve başkalarının da kendilerine ait görüşlerden –perspektivizmi uyarınca kendisinin onlar için üretmeyeceği ve üretmeyeceği görüşlerden–bir hayat biçimi ortaya çıkarmalarını talep eden bir felsefecidir yine de” bkz. Nehamas, a.g.e. 314.

⁴²³ Kuçuradi, a.g.e. 59.

⁴²⁴ Nietzsche, 2010, 615.

sorunu olarak değerlendirmektedir. Tüm değerleri gözden geçirerek, her şeyi yerli yerine oturtan yüksek bir görüş noktasından, tüm boyutlarıyla yaşama “Evet” der güçlü insan:

Bir filozofun erişebileceği en yüksek derece: varoluşla Dionyssos tarzı bir bağıntı halinde olmaktır– bunun için benim formülüm, *amor fatidir*.⁴²⁵ Varoluşun bugüne kadar inkâr edilen taraflarının sadece gerekliliğini değil, arzu edilebilirliklerini de algılamak, bu durumun bir parçasıdır; ama sadece onların bugüne kadar (belki de tamamlayıcısı veya ön koşulu olarak) onaylanmış taraflarla bağıntılı arzu edilebilirliğini değil, kendi uğruna, varoluşun daha açık bir dışavurumunu bulabileceği daha güçlü, daha verimli ve daha gerçek tarafları olarak.⁴²⁶

Dikkat edilirse Nietzsche için üstün insanın en ayırıcı vasfı bu dünyayı ve yaşamı her ne şekilde olursa olsun olumlayabilmesidir. Yanı sıra olumlamayı olumlayabilme gücünü kazanmasıdır. Üstün insan etkin kuvvettir. Ebediyen kendisine ve dünyaya inanmaktan ve dünyayı arzulamaktan vazgeçmeyen bir insan tipidir o. Nietzsche’nin ebedi dönüş öğretisini de bu bağlama oturtmak gerekmektedir. Defalarca dünyaya gelse ve dünya hep aynı dünya, yaşam hep aynı yaşam olsa bile bu dünya ve yaşamla yüzleşmekten kaçmayan ve yaşamı tümüyle evetleyen bir insan ancak ebedi dönüşle geri dönen farkın farkına varabilir. Deleuze bu fikri Bergsoncu süre mefhumuyla titrestirerek kendi fark etiğinin temeli haline getirmiştir. Bu etik ise nerden bakılırsa bakılsın yaşamın yeni bir duyumsamasına dayandığından ötürü estetiksel bir etik olarak kavranmaktadır.

Tüm bunlar birer ebedi dönüş meselesidir. Ebedi dönüş farkın geri dönüşüdür. Bergson tarafından sürenin doğası olarak gösterilen saf farkın yinelenmesidir. İyi oyuncular ebedi dönüşü olumlar. Özdeşlikler içindeki edimselleşmelerin sahip olduğu katı biçimlerin devamlılığını değil, bilakis özdeşliği olmayan farkın geri dönüşünü, tükenmez ve yaratıcı kaynaklara sahip olan dünyadaki bir deneyim olarak farkları olumlar. Ebedi dönüşü olumlamak, şimdimizin tikelliğinin ötesinde bulunan virtüel fark dünyasını onaylamak, yaratımın etkin kuvvetlerini özgür bırakmak, bu kuvvetleri yapabileceklerinden koparmayı reddetmektir. Geleceğin bize gelecekte ne olup biteceğinin garantisi vermediğini ve dahası, garanti peşinde koşmanın da kapasitemizi sınırlamak, bedenimizi hapsedmek, bizim adımıza olabilecek en iyi şeyi, tam da en kötü şey olur korkusuyla yanlış yöne sevk etmek olduğunu bilip fark etmektir.⁴²⁷

Deleuze bu çerçevede Nietzsche’nin felsefesinden türeyen ebedi dönüş fikrini süre kavrayışıyla titrestirerek fark etiğinin temeli haline getirir. Nasıl ki şimdi sadece şimdi’de olup bitenden ibaret değilse, geçmişte yaşanıp bitmişten ibaret değildir. Şimdinin ontolojik zemini geçmiş olduğuna göre ve geçmiş de şimdinin ihtiyaçlarına göre yeniden

⁴²⁵ Amor fati: İnsanın yazgısının sevmesi ya da onaylaması anlamına gelmektedir.

⁴²⁶ Nietzsche, 2010, 635-636.

⁴²⁷ May, a.g.e. 96.

şekillendiğine göre gerek tekil yaşamlarımızın gerekse türsel yaşamımızın gelecek zamanı sonsuz olasılıkla dolu öngörülemez bir zaman ufkunu ifade eder. Geçmiş şimdide tekrar eder ve her tekrar şimdisiyle titreşerek tekrar ettiğine göre aslında tekrar eden kendisinden farklılaşan bir farkın tekrarı olur. Hepimiz gündelik deneyimimizden biliriz ki başa gelmiş olanın illa ki öyle olması gerekmez. Şimdide edimselleşmiş olan başka türlü de edimselleşebilir. O halde “gelecek hem karşımıza çıkacak olan hem de zaten bizimle birlikte olan edimselleşmemiş farktır”⁴²⁸

Deleuze’e göre eğer bizzat yaşam edimselleşmiş olandan ibaret değilse, dünya algılamış olduklarımızdan ve algılayabileceğimiz kestirdiğimiz şeylerden çok daha fazlasıysa sabit özdeşlikler içinde yaşamı kataloglayan düşünce, dil ve değerlendirme biçimlerinden kurtulmalıdır insan. Rastlantısal olana, edimselleşmiş olandan virtüel olana, özdeşlikten farka, temsil edilenden, temsil edilmeyene, yani farka açılan yeni bir değerlendirme tarzıyla yaşamla kurulan ilişki yeniden tesis edilmelidir.

Deleuze, Fenomenoloji ve Varoluşçuluk

Deleuze’ün felsefesinin Avrupalı bilincin yeni bir değerlendirme problemiyle karşı karşıya kaldığı İkinci Dünya savaşı sonrasında şekillendiği düşünülürse, bu felsefenin üniversite okuduğu yıllarda Fransa’da hâkim olan varoluşçuluk ve fenomenolojinin gündemine paralel gelişen bir felsefe olduğu teslim edilmelidir. Fenomenoloji temel olarak insan bilinci ile yöneldiği dışsal gerçeklik arasında nasıl bir ilişki olduğunu sorunlaştırır. Fenomenolojinin öncüsü Edmund Husserl’in dış dünyaya ilişkin zihinsel ya da entelektüel kabüllerin araç içine alarak “şeylerin kendilerine geri dönme” düşüncesinin İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte gerek fiziksel anlamda gerekse düşünsel anlamda yerle yeksan olan Avrupa’da güçlü bir yankı bulması kaçınılmaz olmuştur. Çünkü bilincin bu yerle bir olmuş gerçeklikle başedebilmesi için gerçekliği yeniden organize etmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Husserl’in şeyler dünyasına ilişkin yargıları parantez içine alarak dünyayı yeni bir gözle görme önerisiyle; Deleuze’ün bakışı perdahlayarak yeni bir değerlendirme tarzını hayata geçirme projesi arasında bir yakınlık vardır. Avrupalı bilinç söz konusu dönemde bir kriz içindeydi ve bu krizi aşabilmek için yeni bir yol bulma arayışındaydı. Bu arayışın diğer uğrağı ise varoluşçuluk olmuştur. İkinci Dünya Savaşı’ndan Nazi işgalini yaşayarak çıkan Fransa’da özgürlük kavramı dönemin ruhuna uygun olarak temel problem olmuştur. Bu

⁴²⁸ May, a.g.e. 98.

noktada Jean Paul Sartre ve Albert Camus gibi düşünürler, büyük ölçüde Nietzsche'nin nihilizm teşhisinden yola çıkarak “Tanrısız” bir dünyadaki değer ve yaşama sorununu ve insanoğlunun yaşama sorununu yeniden dramatize ettiler. Bu dramatizasyon modern Avrupa sinemasında Ingmar Bergmann ve Michelangelo Antonioni'nin filmlerinde en tipik görsel karşılıklarına kavuşmuştur. Tekrar etmek gerekirse Kovacs gibi bir yazara göre modernist sinemanın kalbinde modern bireyin yabancılaşmasının varoluşçu motifler etrafında çözümlenmesi vardır. Varoluşçu edebiyat konusunda uzman bir düşünür olan John Orr ise, 1910'ların yüksek modernizminin bir parçası olarak gördüğü modern sinemanın, burjuva kültürünün eleştirel bir mesafeye çekilerek yargılanmasını, modernliğin başarı ya da başarısızlıklarının yeniden değerlendirilmesini görüntülediğini ileri sürmüştür.⁴²⁹ Nietzsche'den kaynaklanan bu entelektüel proje, varoluşçulukta insanın bilincinin ve varoluşunun çok daha etraflı bir biçimde sorgulandığı daha radikal bir gündemi ve birçok bakımdan insana dair daha oluştumsal bir ide'yi açığa çıkartmıştır. Dolayısıyla gerek çalışmada çözümlenecek yeni Türk sineması örneklerinin varoluşçu motifleri barındırması nedeniyle gerekse nihilizmin yirminci yüzyıldaki bir ifadesini vermesi açısından Heidegger ve Sartre'ın temel görüşlerine yer vermek gerekmektedir.

3.4. Martin Heidegger'de Hiçlik Karşısında İnsan Varoluşu

Heidegger insan varoluşunu düşünmeye Nietzsche'nin bıraktığı yerden başlar. Nitekim o kendi felsefesi açısından Nietzsche'nin önemini şöyle ifadelendirmiştir: “Nietzsche Batı tarihinin akışını metafizik bakımdan, Hiççiliğin serimlenmesi, yükselmesi olarak anladı. Nietzsche'nin metafiziği aracılığı ile enine boyuna düşünmek, şu andaki insanlığın durumunu, yerini düşündürmektir”.⁴³⁰ Heidegger, Nietzsche'nin insana dair ortaya koyduğu ide'yi bir metafizik çalışması olarak görür. Heidegger'e göre metafizik, varolanı varolan olarak düşünmek, yani genelde ontoloji yapmaktır. Heidegger'e göre Nietzsche'nin “Tanrı öldü” sözü Hristiyanlığın Tanrısını imlemekle birlikte aslında duyuyüstü dünyayı da nitelemektedir ve Heidegger için esas üzerinde düşünülmesi gereken de bu ikinci anlamıdır:

Tanrı, idelerin, ülkülerin alanının adıdır. Platon'dan beri, daha doğrusu, Platoncu felsefenin geç Yunan, Hristiyan yorumlarından beri duyuyüstünün bu alanı gerçek, asıl,

⁴²⁹ Orr, a.g.e.

⁴³⁰ Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. (Çev. Levent Özşar). Bursa: Asa Kitabevi (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 12.

hakiki dünya sayıldı. Bu hakiki dünyadan farklı olarak, duyulur dünya, yalnızca bu dünya, değişebilen, bunun için de yalnızca görüntü olan, gerçek olmayan dünyadır.⁴³¹

Bu bağlamda Heidegger'e göre "Tanrı öldü" sözü, duyulu dünyanın etkin bir gücü olmadığı anlamına gelir ve duyulu dünyanın araştırılması anlamında metafiziğin sonu ilan edilmiştir. O halde duyulu dünyanın yerinden edilmesiyle birlikte duyulu dünyanın koyduğu değerler bakımından bir sınav yeri olarak görülen bu dünyanın değerinin ne olduğunu da yeniden değerlendirmek gerekmektedir. Heidegger'in yorumuna göre nihilizmin çifte anlamı buradan çıkar. İlk anlam bugüne kadar değer(ler) olarak görülmüş olanın yerinden edilmesi, yıkılması ve değer'den düşürülmüş dünyanın yeni değer(ler)le yeniden değerlemesi. Ancak herşeyden önce değer, değer koymaların ilkesini belirlemek gerekmektedir ki yukarıda serimlendiği üzere bu ayırıcı nitelik değer(ler)in görüş noktası olmalarına dayanır: "Görme noktası olarak değer, görme tarafından, görme için koyulmuştur. Bu baktığı için gören, gördüğünü kendi önüne koyduğu için gören, böylece de bakılanı belli bir şey olarak koyan bir görme türüdür."⁴³² O halde insan, ancak değer olarak gördüğü şeyi göz önünde tutar ki Nietzsche için görme noktası olarak değer, organizmanın dirimi sürdürme ve dirimselliğini arttırma koşulları ile ilgilidir. Dirimi sürdürme ise yaşayan için bir amaç değil, dirimselliğini arttırmanın bir aracıdır. Bu bağlamda Heidegger, Nietzsche'de "oluş"un aslında dirimsellikteki bir artışa denk geldiğini öne sürmüştür ki bu bakımdan oluş "güç istemi" ile aynı şeydir:

Nietzsche değerlerin özünün sözü edilen tanımında, değerleri, yaşamın korunması ile arttırılmasının görme-noktası niteliğindeki koşulu saymakla, aynı zamanda da yaşamı oluş içinde temellenen güç istemi olarak kabul ettiği için, bu görme noktasını koyanın güç istemi olduğunu açığa vurur. Güç istemi, (ens'in nissus esse'si) [şeyin çabası] olması bakımından kendi "iç ilkesinden" (Leibniz) çıkararak, değerler aracılığı ile değer verendir. Güç istemi, değer koyma zorunluluğu için bir temeldir, değer biçmenin olanağının kökenidir. Nietzsche buradan yola çıkarak "Değer" ile değer, değer değiştirilmesi, değer koyucunun gücündeki artmaya orantılıdır." der.⁴³³

Dolayısıyla Heidegger'e göre değer koymanın tek kaynağı varolanların tümündeki güç istemidir ve Nietzsche için genel olarak isteme, daha fazla gücü istemeyle aynı şeydir. Nietzsche'in ifadesiyle "Çünkü bu, yaşamın canlı olan her şeye vaaz verdiği doktrindir: Gelişimin ahlaklılığı. Fazlasına sahip olmak ve daha fazlasına sahip olmayı istemek—tek

⁴³¹ Heidegger, a.g.e. 18.

⁴³² Heidegger, a.g.e. 28.

⁴³³ Heidegger, a.g.e. 30.

bir kelimeyle *büyüme*—işte yaşamın kendisidir bu”.⁴³⁴ O halde yaşamın özü Schopenhauer’ın daha önce ortaya koyduğu gibi *istemedir*. Ancak bu isteme/arzu Schopenhauer’deki kör bir isteme ya da eksik olanın istenmesi değil, organizma için değerli görünenin istenmesidir. Çünkü varolan zaten bu şekilde kalımlı olabilir: “Güç isteminin temeli eksiklik duygusu değildir; tersine aşırı bolluklu yaşamın temeli güç isteminin kendisidir. Burada yaşam istemeyi isteme anlamına gelir. “Yaşamak, bu zaten değer yüklemek” demektir”.⁴³⁵ O halde güç istemi kendisini bir üst basamağa ancak yeni değerlerin yaratılması koşulunda taşıyabilir ki bu aynı zamanda isteme için olanaklar yaratılması anlamına gelmektedir.

Heidegger’e göre, Nietzsche için hakikat, varolanın kendisini korumak koşulu olarak bir değerdir. Dolayısıyla hakikat ulaşılan güç derecesinin korunması bakımından zorunlu bir değer olarak güç istemi’nden türemektedir. Ancak Nietzsche için olanaklar dünyası zorunlu olanın aşılması anlamına geldiğinden ve hakikat denilen şeye bağlanma arzusu tam da zorunluluktan türediğinden güç istemi’nin kendi kendisinden boşalacağı yer hakikat değil illüzyonun dünyası, yani sanattır. Sanat böylelikle en yüksek değer olarak kabul edilir: “Dinimiz, ahlaklılık ve felsefe, insanın çöküş biçimleridir. *Karşı hareket: Sanattır*” der Nietzsche.⁴³⁶ Nietzsche’de sanat varlığın değerinin insanoğlunun güç istemine indirgendiği ve böylelikle mevcut tüm değerlerin hiçleştirilerek varlığın perspektifsel bir görünüşe, dolayısıyla tamamen öznelleştirilmiş bir hakikat inşasına dönüştürülmesine koşut olarak insanın kendi varoluşunun yaratmasının ve kendisini bilmesinin yolu olarak görülür. Sanat gerçekliğe dair bir vizyon sunmaz, aksine gerçekliğin zaten bir yanılsamadan ibaret olduğunu ve dünyanın ancak estetik bir fenomen olarak doğrulanabileceğini gösterir. Çünkü nasıl ki sanat, ona hayat veren bir sanatçının varlığından ayrı düşünülemezse, dünya da onu inşa eden insanın güç isteminden ayrı düşünülemez.⁴³⁷ O halde Nietzsche için varlık zaten insanoğlu tarafından biçimlendirilmiş ve biçimlendirilmekte olan plastik bir gerçeklik olarak kabul edilmektedir. Heidegger’e göre sanatın estetiğin görüş alanına hareket etmesi ve sanat yapıtının insan yaşamının anlatımı sayılması da bu gelişmenin bir sonucudur.⁴³⁸ Heidegger de Nietzsche gibi sanatı Varlık’ın zayıfladığı bir varoluş krizinin ortasında yeni bir varlık

⁴³⁴ Nietzsche, 2010, 107.

⁴³⁵ Heidegger, a.g.e. 36.

⁴³⁶ Nietzsche, 2010, 500.

⁴³⁷ Allan Megill, gerek Nietzsche’nin gerekse Heidegger’in düşüncesinde estetiğin merkezi bir rolü olduğunu açıklıkla ortaya koymuştur. Bkz. Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*. (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1985’te yayımlandı), 148.

⁴³⁸ Heidegger, a.g.e. 65.

tarzının yaratılması açısından insana yeni varlık olanaklarını açacak “kurtarıcı bir güç” olarak görür:

Heidegger sanatı teknolojinin karşı kefesinde yar alan güç olarak görür. Teknoloji yıkıcı bir güçse, insan kendini nesnelerin efendisi haline getirmek istediği halde insnın kendisini bir nesne haline getiren bir güçse, o zaman sanat da, Heidegger’in gözünde “kurtarıcı güçtür”. Tamamen bozulmuş, tamamen yabancılaşmış bir dünyada, sadece manipülasyondan oluşan bir dünyada, bir ışık parıldar: Umutlar tamamen bitmemiştir.⁴³⁹

Heidegger sanat yapıtının “dünya-kurar” bir özelliğe sahip olduğunu söyler. Yapıtın dünyayı kurması daima yeryüzüyle bir mücadele biçiminde olur:

Sormak gerekirse: Bir eserin teşkili ve yeryüzünün üretimi, eserde hangi ilişkiyi gösterir? Dünya, tarihsel bir halkın kaderinde basit ve önemli kararların geniş etkisinin kendisini açan açıklığıdır. Yeryüzü daimî olarak kendini kapatan ve böylece gizleyen, hiçbir şeye zorlanılmamış bir ortaya çıkıştır. Dünya ve yeryüzü, varlık açısından birbirinden farklı ama asla birbirlerinden ayrılmazlar. Dünya kendini yeryüzüne kurar, yeryüzü de dünyada yükselir. Dünya ile yeryüzü arasındaki ilişki, hiçbir şeye gelişmeyen karşı koyuşların boşbirliğinde başarısızlaşır. Dünya bunların üzerine çıkan yeryüzünün üzerinde sakinleşmeye çabalar. Kendini açan olarak o, kapalı olanlara katlanamaz. Yeryüzü gizleyen olarak dünyayı çevrelemeye ve öylece tutma eğilimindedir.⁴⁴⁰

Heidegger yeryüzünü bir potansiyel, bir imkânlar çokluğu olarak düşünür. Yeryüzü bir dünyanın kurulabilmesinin zemini ya da temelini oluşturur. Sanat bu anlamda varlığın kendisini açıklama tarzlarından birisini oluşturur ve yeryüzü farklı dünyaların kurulmasına olanak tanırken aynı zamanda kendisini de saklar. Çünkü Heidegger’in geç dönem felsefesinde ortaya çıkan bir görüş olarak yeryüzünün potansiyeli hiçbir zaman tüketilemez. O halde sanat görünmezi görünür kılar ve böylelikle hakikati açılmakla yeryüzü de kendini saklamaya devam ettiği için dünya ile yeryüzü arasındaki ilişki çekişmeye dayanan dinamik bir ilişki olarak görülmektedir. Sanat eserin bir dünya yaratması bir yorum olarak düşünüldüğünde sanat yapıtı yeryüzünün yeni bir perspektiften organize edilmesi anlamına gelir. Sanat bu çerçevede hakikati kendi tarzında ifşa eder. Sonuç olarak Heidegger için hakikatin ifşası varolanın deneyimlenmesine bağlı olduğundan sanat insanın varlıkla olan bağıntısının kurulmasında ayrıcalıklı bir mecra olarak görülür. Bu bakımdan Heidegger’in düşüncesinde estetik merkezi bir yerdedir. Öte yandan sanatın varoluşun yeniden

⁴³⁹ McGill, a.g.e. 225.

⁴⁴⁰ Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev. Fatih Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayımları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 43.

özümlemesi noktasında taşıdığı rol nihilist krize verilen bir yanıt olarak görünse de her şeyin mübadele değer'ine indirgendiği modern varoluşsal durum da Heidegger, otantik bir varoluşun mümkün olup olamayacağını da araştırmıştır.

Dasein ve İnsan Varoluşu'nun Zamansallığı

Heidegger sadece “Tanrı'nın ölümü”yle birlikte hiçliğe doğru yuvarlanan insan varoluşunun ne anlam ifade ettiği problemiyle değil, aynı zamanda Birinci Dünya Savaşının yarattığı yıkım manzarası içinde insan varoluşunun ne anlam ifade ettiğini ya da bir başka deyişle insanın değerinin ne olduğu ve genel olarak değer ne olduğu problemiyle de karşı karşıya kalmıştır. Gianni Vattimo, Heidegger'in Nietzsche araştırmasında varlığın değere dönüştürülerek aslında yok edildiğini ve bu değer'in de aslında sadece bir mübadele değeri olduğunu saptadığını belirtmiştir:

Heidegger'in nihilizm tanımını doğru anlamak ve onu Nietzsche'nin tanımıyla ilişkilendirebilmek için Varlık'ı kendine indirgeyen ‘değer’ kavramına ‘mübadele-değeri’ anlamını vermek gerekir. Böylece nihilizm Varlık'ın mübadele-değerine indirgenişi anlamına gelir.... Çünkü değerler ancak onları engelleyen yahut onlara nihaî bir hedef gösteren yüce bir değer (Tanrı) olmadığı zaman gerçek mahiyetlerini —yani dönüşebilme ve sonsuz değişebilme kapasitelerini—gösterirler.⁴⁴¹

O halde mevcut durumuyla Varlık artık öznenin kudretinde bile değildir. Her şey gibi Varlık da evrensel mübadele yasasının tüm varolanları birbirine denk kılan sonsuz akıntısında yitirilmiştir. Bunun anlaşılmasıyla nihilizm kemale ermiştir. Vattimo'ya göre kemale ermiş nihilizm aşamasında varoluşu mübadele yasasından kurtaracak bir yeniden özümleme kapasitesi de tüketilmiştir.⁴⁴² Bu anlamda “otantik varoluş” imkânı da kaybedilmiş görünür. Bu noktada Vattimo'ya göre Nietzsche için yüce değerlerin kaybı, daha otantik bir varoluşa doğru götürmez. Aksine böyle bir arayış insanoğlunu tepkisel nihilizme geri döndürür:

Öznellik açısından maddeleşme yahut solgunluk olarak tanımlanan yabancılaşmayı aşma gayreti yirminci yüzyıl felsefesinde daima yeniden özümleme olarak görünmüştür. Fakat her şeyin mübadele-değerine indirgenişi anlamındaki bu genel maddeleşme, bir masala dönüşmüş dünyadır. Bu çözülme karşısında ‘asli’ birşey yaratmaya çalışmak hâlâ tepkisel nihilizmdir; zira nesnede bir özne alanı açmak

⁴⁴¹ Vattimo, G. (1999). *Modernliğin Sonu*. (Çev. Şehabettin Yalçın). İstanbul: İz Yayıncılık. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı), 74.

⁴⁴² Vattimo, a.g.e. 78.

amacıyla nesnenin kuralını tersine çevirmek nesnelliğe ait olan karakteristik güce tepki mahiyetindedir..⁴⁴³

Bu çerçevede Vattimo'ya göre insanoğlunun varoluşunun ve bu varoluşun “olay” biçimi olarak tarihin anlamı ancak onun “metafizik ve teolojik bir ağırlığı ve asli bir değer olmadığını kabul edersek” yeniden özümmlenebilir..⁴⁴⁴ Şüphesiz ki bu yeniden özümleme de kemale ermiş nihilizmin bir uğrağı olacaktır. Bu uğrak Nietzsche'de üstün insan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda Heidegger'e göre ilk kez Nietzsche, tüm dünyanın aslında güç istemince inşa edildiğini göstermekle artık bunun bilincine varan insanın bugüne dek yürürlükte kalan ve kimi zaman duyuyüstü dünya kimi zaman ise seküler değerlerce inşa edilmiş insan kavramını geride bırakarak güç isteminin daha yüksek bir derecesini ifade eden üst-insana doğru hareket etmesinin zamanının geldiğini muştulaşmıştır. Çünkü “Tanrı'nın ölümü”yle birlikte aslında ancak onun varlığının garantörlüğünde olan insan kavramı ve hümanizm de tüketilmiş görünür. Heidegger, Nietzsche'den farklı olarak yeniden özümleme'yi üstün insan'da değil Dasein'in “otantik varoluş” yolculuğunda aramıştır.

Dasein nedir?

Herşeyden önce Heidegger'e göre Dasein, varolanlar içinde sadece bir varolan değil aynı zamanda kendi varlığı üzerine de düşünebilen bir varolandır:

Dasein'in ontik olarak müstesna oluşu, onun bir varolan olarak kendi varlığını icra ederken bizatihi kendi varlığını *mesele* etmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla Dasein'in iş bu varlık konstitusyonuna, onun kendi varlığını icra ederken söz konusu varlıkla belirli bir varlık ilintisine sahip olması da dâhildir. Bu da şu anlama gelmektedir: Dasein kendi varlığı içinde kendini şu veya bu suret ve açıklıkla anlamaktadır. Yani Dasein öyle bir varolandır ki, varlığın kendisi Dasein'a kendi varlığı içinde ve kendi varlığı sayesinde açılır. Bir başka deyişle, *bizatihi varlık anlayışına sahip olmak, Dasein'in bir varlık belirlenimidir*. Dasein'in ontik mustesnalığı, onun ontolojik olmasında yatar..⁴⁴⁵

Dasein insan varoluşuna tekabül etmektedir..⁴⁴⁶ Dasein kendisini belirli bir dünyaya fırlatılmış olarak çeşitli varlık olanaklarıyla karşı karşıya bulur ve varoluşunu da hep bu

⁴⁴³ Vattimo, a.g.e. 80.

⁴⁴⁴ Vattimo, a.g.e. 82.

⁴⁴⁵ Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 12.

⁴⁴⁶ Nitekim Walter Kaufmann kavramın being human (insan varoluşu)'ı işaret ettiğini belirtmiştir. Bkz. Kaufmann, W. (2009). *İnsanı Anlamak II, Nietzsche, Heidegger*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi, (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı), 123.

olanaklar çerçevesinde icra eder. Dolayısıyla Dasein varoluşunu kendisi seçmektedir. Ancak bu seçimden önce, yani varlık olanaklarının icra edilmesinden önce, Dasein kendi varoluşundan kaygı duyar: “Ankziyete, Varlığının olanaklarıyla yüzleşen Dasein’in belirsiz obje karşısında duyduğu endişedir. Ankziyete, dünyanın hiçliğinden gelen endişe ya da kaygı olarak Varlığın olanaklılığını tehdit eden, temel bir ruh durumudur”..⁴⁴⁷ Öte yandan kaygı ya da aynı anlama gelmek üzere korku Dasein’in varoluş projesinin birliğini de sağlar. Çünkü Dasein ancak kendisini seçme konusunda özgür olmasından kaynaklanan temel bir endişe içerisinde kendisini kavrayabilir. Dasein kendisini zaman içinde icra eder, anlar ve yorumlar. Bu anlama ve yorumlama etkinliği otobiyografik ve tarihseldir ve tarihsel olması dolayısıyla da anlama her zaman verili olanakların ya da orada’lığın (belirli bir yer ve zaman) çerçevesinde yapılır. Tam da bu nedenle Dasein kendisini her zaman yaşamdan ölüme doğru yolculuk eden bir varolan olarak, nihai bir anlamının ya da kendi projesini tamama erdirmeye imkânının mahrumiyetinde, yani geçicilik formunda kavramaktadır:

Geleneksel zaman anlayışındaki şimdilerin serilerin sayımı yerine, Heidegger zamansallığı (geçiciliği ve sonluluğu) zamanın üç tarzı olan geçmiş-şimdi-geleceğin birleştirici özelliği olarak yorumlar. Geçici olan varlık tüm zamanları Kendi varoluşsal zamansallığında birleştirir ve zamansallığı kendi ontolojik yapısının temelinde görür. Yani Dasein’in varlığının hakikati onun geçiciliğindedir. Çünkü Dasein kendi gelecek projelerinde kendi olanaklarını ve durumunu bulabilmek için geçmişe döner ve geçmişle birlikte şimdiyi tecrübe eder. Böylece üç zaman dilimini şimdide yaşar. Varoluşsal anlarında ne zaman kendi ölümünün kaygısı ve beklentisini duyarsa kendi varlığının ve yaşamının farkına varır. İşte ölümlle yüzleşen Dasein ancak kararlı varoluşu ile otantik olabilir. Kararlılık Dasein’in varoluşunu kendi olanakları doğrultusunda gerçekleştirmesini sağlar. Birinin kendi ölüm kaygısı ve beklentisi onun kendi varlığının hakikatini ve kim olduğunu anlamasını sağladığı gibi onu başkalarından ayırır. Otantik Dasein varoluşunu ve varlığının hakikatini kendi geçiciliği ve zamansallığı içinde anlar ve gerçekleştirir..⁴⁴⁸

Öte yandan Dasein’in kendisini sahil/otantik bir varlık kılmak için, gündelik dünyanın düşkünlükleriyle (merak, dedikodu ve kararsızlık/ikircimlik) ve başkalarıyla da arasında bir mesafe pathosu yaratması da gerekmektedir. Zira Dasein’in dünyada bulunma hali aynı zamanda başkalarıyla bir arada olmayı da içermektedir. Heidegger için Dasein’in başkalarıyla birlikte olması aynı zamanda onun başkalarınca massedilmesi tehlikesini de doğurmaktadır. Bu anlamda başkalarıyla bir arada olma kamusalığa hayat verirken, bu kamusalığın anonimleştirici etkileri de su yüzüne çıkmaktadır:

⁴⁴⁷ Küçen, A.K. (1997). *Heidegger’de Varlık ve Zaman*. (Birinci Baskı). Bursa: Asa Kitabevi, 70.

⁴⁴⁸ Küçen, a.g.e. 125-126.

Hergünkü hep-beraber-olmaklık içindeki Dasein başkalarının *tabiyeti* altındadır. *Var* olan o değildir; artık başkaları onun varlığını üzerine almıştır. Dasein'in hergünkü varlık olanakları başkalarının tenezzülüne kalmış durumundadır. Oysa bahse konu başkaları, *belirli olan* başkaları da değildir. Aksine, her başkası bir başkasının yerini alabilmektedir. Burada önemli olan, birlikte-olma yüzünden Dasein tarafından farkında olunmayarak zaten devralınan o başkalarının göze batmayan hâkimiyetidir. Böylelikle Dasein'in kendisi de o başkalarına ait olmakta ve iktidarlarını kuvvetlendirmektedir. Dasein onlara "başkaları" diyerek bunlara olan özsel aidiyetini gizleyip kapatmaya çalışsa da bahse konu başkaları, hergünkü hep-beraber-olmaklık içinde öncelikle ve çoğunlukla "*hazır bulunanlar*"dır. Başkaları kim? diye sorulduğunda, şu veya bu, diye cevap verilememektedir. Dasein'in kendisi de değildir bu. Belirli bir sayısı olmadığı gibi herkesin toplamı da değildir. Kim bunlar, diye sorulduğunda cevap, geçişsiz ve nötr bir *herkes* 'tir..⁴⁴⁹

Dikkat edilirse Dasein kendisiyle de dışarıklı bir ilişki halindedir. Bu durum özellikle kitle kültürünün egemen olduğu bir tüketim toplumunda, yani tüm varolanların ve varlığın değerinin sadece mübadele değerine indirgendiği bir şeyleşme düzlemi içinde özellikle geçerlidir. Kaldı ki böyle bir toplumda iletişimin temel formu olan kitle iletişimi, anlamı da herkesin anlayabileceği bir vasata çekerek varlığın unutulmasına özel bir katkıda bulunur. Öte yandan bu yabancılaşma Marksizm ve eleştirel teorideki "şeyleşme" kategorisi ve Heidegger'den etkilenen Marcuse'nin "tek boyutlu insan" kavramıyla bağıntılı görünse de aslında Dasein'in dünyeviliği, dolayısıyla onun dünyada el altında bulunanlara kaçınılmaz olarak gösterdiği ilgiyle daha çok bağlantılıdır. Bu bakımdan Dasein'in kendisi olamaması ve onun kamusalılık tarafından emilmesi kendisine yabancılaşmanın bir biçimi değil, onun varoluşsal özelliğidir. Çünkü Dasein'in "oradallığı" ve "fırlatılmışlığı" zaten bir arada bulunma formunda, yani bir kitle insanı olmakta kendisini açığa vurur. O halde Dasein zaten gayrisahihliktir: "Çünkü *Dasein* her zaman birlikte *Dasein* olduğu ve içine fırlatıldığımız dünya-içre-varlık olduğu için "gayri-sahicilik" ve "düşmüşlük" tesadüf ve yanlış seçim değildir. Dünya-içre-varlık "bizzat ayartıcıdır"..⁴⁵⁰ Kamusal Dasein ya da başka bir ifadeyle vasati insan (Das Man)'ın karşısına çıkarılan bu sahîh insan motifi aslında kişinin varoluşunun sorumluluğunu üstlenmesi ve kendi varoluşunu seçme noktasındaki kararlılığını ifade etmektedir. Dasein'in bir tanımının da "ihtimam göstermelik" olması, sahîh varoluşun kişinin kendi varoluşunu dert edinmesini ve yoğunlaştırması anlamına geldiğini gösterir. Dikkat edilirse Heidegger, Das Man analizinde Nietzsche'nin sürü insanı

⁴⁴⁹ Heidegger, a.g.e. 133.

⁴⁵⁰ Steiner, G. (1996). *Heidegger*. (Çev. Süleyman Kalkan). Ankara: Vadi Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı), 107.

izleğini takip etmektedir. Sahih varoluş ise Nietzsche'nin *özgür tin*'li insan motifini ve kendilik estetiği anlayışını yinelemektedir.

Sonuç olarak Dasein hem kendisinin hem diğer varlıkların onda açınıldığı ve hem de kendi varoluşundan tasalanan tek varolan olduğu için diğer varolanlar üzerinde “ontik-ontolojik” bir önceliğe/üstünlüğe sahiptir. Özne sorununu daha da çatallandıran diğer sorun ise Dasein'in iki varlık kipine sahip olmasından ileri gelir ki, bu varlık kiplerinden ilki “Otantik/sahih olmayış” ikincisi “Otantik/sahih oluş”tur. Otantik olmayışta Dasein kendisini diğer varolanlarla ilgisi ve onlara olan düşkünlüğü üzerinden anlamaya yöneldiğinden bir yanlış tanıma içindedir. Hergünkülüğü ya da gündelik varoluşu içinde Dasein bir kendi-değil kipindedir ama kendisi olmanın imkânını taşır. Heidegger'e göre Dasein bu imkâna, vicdanın sesini duyabilirse adım atabilir:

Herkesin kamusalılığı ve lakırtısı içinde kendini kaybeden Dasein, herkes-benliğine kulak verirken kendi benliğini duymazdan geliverir. Eğer Dasein, kendini duymazdan gelme içindeki kaybolmuşluğundan kurtarılıp kendine yine kendi eliyle geri döndürülecekse, o zaman, herkese kulak verirken kendini duymazdan geldiği bu durumdan çıkıp öncelikle kendini bulabilecek bir duruma gelebilmelidir. Bu kulak vermeyi kırmak lazımdır. Yani Dasein, iş bu kulak vermeyi inkıtaya uğratacak başka bir duyma imkânına yine kendi eliyle kavuşması gerekmektedir. Böylesi bir kırmayı mümkün kılacak şey, aracısız bir celbe-mazhar-olmada yatmaktadır. Celp Dasein'in herkese kulak verirken kendini duymazdan gelişini inkıtaya uğratacak olan şeydir, eğer celp karakterine uygun olarak, kaybolan duymanın bütün karakterlerinin aksi karakterlerini geliştirecek bir duymayı uyandırır. Kaybolmuş olan duyma, her gün “yenileri” ortaya çıkan lakırtıların müphemiyet çokluğunun “patırtısı” içinde onlara meftun olmuşsa eğer; o zaman celp, tamamıyla patırtısız, gayri müphem ve merak uyandırmaz biçimde sesleniyor olmalıdır. Böyle bir celp sayesinde anlamayı sağlayan şey vicdandır.⁴⁵¹

Heidegger'e göre celp herkes formundaki Dasein'e celp olunur ve Dasein'i kendi varlık imkânlarına celpeder. Bu celp ne bir iç muhakame ne de bir duruşmaya çağrı olarak anlaşılmalıdır. Celp, Dasein'in herkes içindeki kaybolmuş benliğinden sıyrılıp kendi varoluşunu dert edinmesine, kendi varoluşuna ihtimam göstermesine celpeder. O halde vicdan olarak celp, zaten Dasein'in “ihtimam göstermelik” tanımına uygun olarak aslında Dasein'inin kendisine dönmesine yönelik bir ikaz olarak anlaşılmalıdır. Bu ikazın niteliği açıktır. Dasein kendi varoluşunu yapmak için özgürlüğünün sorumluluğunu alarak bu hiç

⁴⁵¹ Heidegger, a.g.e. 287.

tamamlanamayacak bir proje olsa dahi kendi tasarılarını hayata geçirerek sahih bir varoluşa doğru yol almalıdır.

Dasein'in varlığı sonlu bir yolculuğa yazgılıdır. Bu son *ölüm*'dür. Ölümden duyulan kaygı Dasein'in zamansallığını açığa çıkarır ve var-olmayan'la çevrelenmiş olduğu gerçeğiyle yüzleşen Dasein'in önünde *hiçlik* bir imkân olarak belirir. Dasein kendisini bu dünya içinde zaten bir şeyleri seçerek ve seçmediğini de dışarıda bırakarak, dolayısıyla diğer varolanları değilleyerek yapmaktadır. Dasein böylelikle hiçlik'i sezer. Bir kez daha Dasein'in anlamasına ve onun kendi varlık tasarılarına indirgenen dünya ve dünyevi kendilikleriin Dasein'in açığa çıkarma etkinliğinden önce bir hiç'e tekabül ettiği teslim edilir. Diğer yandan Dasein aynı zamanda kendini/kendi hakikatini açığa çıkarma olarak, otantiklik kipinde kavrandığından ve kendini açığa çıkarma tam da diğer kendiliklerin açığa çıkarılmasına ya da "onlar"la bir arada oluşa bağlı olduğundan bu kez de Dasein'in bir hiç olduğu teslim edilir. Çünkü Dasein olmakta olan olduğundan, dolayısıyla daima bir tamamlanmamışlık durumunda olduğundan kendini tam anlamıyla hiçbir zaman açığa çıkaramaz. Dasein'in temel endişesi de belki de bu içeriksizlikten kaynaklanır. Cahoone bu paradoks konusunda şunları söyler:

Dasein'in içeriksizliği, "endişeli oluşu" (*Unheimlichkeit*), kararlı tanımlanamazlığı Dasein'in hakiki benliği olarak teşhir edilir. Heidegger'in Dasein için izin verdiği tek tanımlanabilir, tarif edilebilir benlik "onlar-benlik"tir. Heidegger açısından hakiki benlik, otantik Dasein, tam olarak bütünlük, özellik bir şey-olma diyebileceğimiz herhangi bir şeyden yoksunluktur. Heidegger benliğin bir tür negatif teolojisini olumlar: Dasein'in benliğine ait herhangi bir tanımlama, otantikliği kendi kararlı hiçliği olan Dasein'e bir saldırıdır. Bu anlamda Heidegger'in otantikliği Sartreci özgürlüğe benzer.⁴⁵²

Kısacası Heidegger'in Dasein kavramıyla analiz ettiği insan varoluşuna dair koyduğu ide, Dasein'in hiçbir belirli içeriğinin olmadığına işaret etmektedir. O zaman Dasein'in sahihliği/otantikliği nasıl mümkün olabilir? Bu noktada Heidegger, insan varoluşunun kaçınılmaz tamamlanmışlığı olan *ölüm* olgusuna döner. İlk başkalarının ölümüne tanık olur Dasein. Ancak bu ölüm'ün tecrübe edildiği anlamına gelmez. Ölüme yönelik varlık olan Dasein için ölüm her bireyin kendi tecrübesi dahilinde bir anlam taşır. Ölümün varlığı Dasein'in yaşamı üstlenmesi için bir imkandır. İlk, Dasein bu dünyada varolduğu için aynı zamanda ölüm imkânına da sahip olmaktadır. Dolayısıyla ölüm varoluşsal bir imkân

⁴⁵² Cahoone, L. E. (2001). *Modernliğin Çıkmazları*. (Çev. Ahmet Demirhan ve Erol Çatalbaş). İstanbul: İnsan Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 215.

olarak görülmelidir. Diğer yandan ölümün güncelliği, yani her an birilerinin ölüyor oluşu, kamusal lakırtıda ölümü herkesin başına gelecek bir hadiseye çevirerek, yani ölümün bireyselliğini herkes benliği içinde eriterek bu gerçeğin üstünü örter. Çünkü herkes hiçkimsedir ve kamusalda Dasein'in kulağına iletildiği biçimiyle ölüm herkesin başına gelecek bir olay olarak algılanır. Heidegger'in terminolojisinde herkes hiç kimseye tekabül ettiğinden ölümün bireysel bir olgu olması gerçeğinin üstü örtülür. Heidegger'in ifadesiyle "Oysa böylesi bir "üstün" kayıtsızlığı geliştirmek, Dasein'ı kendi en zati irtibatsız varlık imkânına *yabancılaştırmaktadır*."⁴⁵³ Çünkü ölüm henüz başa gelmeyen bir hadise olarak kabul edilince, Dasein gündelik düşkünlere kolaylıkla yeniden saplanır. Heidegger için hergünkü varoluşu içinde insan, kendisini herkes benliği içinde bir kayboluşa bırakma tehlikesine açıktır. Ancak ölüm'ün herkes benliği içindeki anonimleşmiş bir Dasein'in başına değil de tekil varoluşu içindeki Dasein'in başına gelecek bir olgu olması, ölümün kişiselliğini açığa vurarak Dasein'in kendi bireysel varoluşuna dönmesini sağlayabilir. O halde Heidegger ölümü biyolojik bir tükenişin ötesine taşıyarak varoluşsal bir imkân olarak kavramaktadır:

Ölüm Dasein'in *en zati* imkânıdır. Ona yönelik varlık, Dasein'a kendi en zati varlık-imkânını açılar ki, onda esasen Dasein kendi varlığını söz konusu eder. Onda Dasein'a, müstesna biçimde kendi olma imkânı içinde kalarak herkesten kopuk kaldığı, yani öndeleyerek kendini ondan koparabildiği şeyler açığa çıkabilmektedir. Aslında bu "imkânın" anlaşılması ise, herkes-benliğinin hergünlüğü içine fiilen kaybolmuşluğumuzu tümüyle açığa vurmaktadır.⁴⁵⁴

Ölüme yönelik varlık olarak Dasein analizi bir olmamışlık, içeriksizlik olarak Dasein analizinde tam bir kırılma yaratır. Çünkü bireyin kendi tekil ölümünü üstlenecek olması ölümün kimliklendirici bir fenomen olarak değerlendirilmesini içermektedir.⁴⁵⁵ Daha önce Angst'ın/kaygının/endişenin Dasein'in hiçliği hep yanbaşıda kavrayarak kendi varlığını üstlenmesi için gerekli olan gerilimi yarattığı ortaya koyulmuştu. İşte ölümün devredilemezliği olgusu ve ölümün bireysel olarak üstlenilmesinin kaçınılmazlığı da Dasein'in, bu hiçbir zaman tamama ermeyen varlığın, bu olmamışlığın kendi varlığının herkes benliği içinde yitirilmiş özünü yeniden ele geçirmesini sağlayarak sahil bir varoluş için gerekli olan farkındalığı sağlayabilir. Kısacası ölüm Dasein'in varoluşunu kendi olanakları yönünde gerçekleştirmesinin imkânı olarak kavranmaktadır. O halde

⁴⁵³ Heidegger, a.g.e. 270.

⁴⁵⁴ Heidegger, a.g.e. 278.

⁴⁵⁵ Steiner, a.g.e. 114.

Heidegger’de Dasein, yani insan varoluşu zamansallık içinde kaygı, korku, iç sıkıntısı gibi psişik durumlar içinde kendisini gerçekleştirmektedir. Dasein’in kendisini gerçekleştirmesi hiçbir zaman tamamlanamadığı için insan varoluşunun belirli bir içeriği ya da özü yoktur. Bu izlekler Heidegger’den farklı olarak varoluşçuluk yaftasını sahiplenen tek düşünür olan Sartre tarafından yeni bir bakışla tazelenmiştir.

3.5. Jean Paul Sartre’ın Radikal Nihilizmi

Sartre, Heidegger’in Dasein analizinden yola çıkarak kendi insan varoluşu analizini yapmış ve insan varoluşunu otantik Dasein analizine çok benzer bir içeriğe sahip olan *kendi-için varlık* kategorisi altında işlemiştir. Diğer yandan Sartre’ın bakış açısı kendi-için varlığa giden yolda Heidegger’den ziyade Nietzsche’ye daha yakındır. Nietzsche’de kişinin kendi olmasına giden yol, dekadandan, karanlıktan, yeraltına inmekten geçmektedir. Kişi ancak olmak istediği şeyi seçerek ve bu yolda kendisi de dâhil olmak üzere her şeyi hiçleyerek, yeni değerler yaratarak bunalımı, yani hiçlik istencini kovabilir: “Birey, yeni şeyler, mutlak şeyler yaratan oldukça yeni bir şeydir; tüm eylemleri tamamen kendisine aittir. Nihayetinde birey, eylemlerinin değerini kendisinden türetir; çünkü kendisine miras kalan sözcükleri bile oldukça bireysel bir şekilde yorumlamak zorundadır.”⁴⁵⁶ Nasıl ki Nietzsche için insan kendisiyle ve dünya ile çıplak gözlerle yüzleşmedikçe özgür bir tin olamaz; Sartre için de kişi kendi kendisini aldatmasını ifade eden “kötü niyet”ten vazgeçmedikçe ve özgürlükten kaçışını gündemde tutan “içdaralması”nı yaşamadıkça özgürlüğü seçemez. Sartre için “İnsan, özgürlüğünün bilincine içdaralması içinde varır; ya da, başka bir deyişle, içdaralması, varlık bilinci olarak özgürlüğün varlık kipidir, içdaralması içindedir ki özgürlük kendi varlığında kendisi için sorundur”⁴⁵⁷ Kötü niyet ya da kendini aldatmadaki inanma ise insanın özgür olma sorumluluğunu üstlenmekten kaçmak için sığındığı her türlü yorum biçimini ifade etmesi anlamında bir tür sürü insanı ya da Das Man/vasati insan davranışı, mistifikasyon ve maskeleme stratejisidir.

Kişinin kendisinin gelenek, insan doğasıyla ilgili düşünceler ya da tanrısal irâde veya insanın özüne ilişkin bir görüş tarafından sınırlandırılmasına izin vermesi, onun özgürlüğünü yadsıması ve otantik olmayan bir tarzda veya ‘kötü niyet’ içinde yaşaması anlamına gelir. Kötü niyet, kişinin kendisini aldatmasıdır. O, Kierkegaard’ın ‘ölüm karşısındaki ölümcül hastalığa’ ilişkin yorumunda geçen umutsuzlukla eşanlamlıdır. Kierkegaard’da olduğu gibi, burada da, özgürlük keyfine varılacak bir şey olmaktan ziyade, kendisine tahammül edilecek olan bir şeydir. Biz insanlar,

⁴⁵⁶ Nietzsche, 2010, 481.

⁴⁵⁷ Sartre, a.g.e. 79.

‘özgürlüğe mahkûmuz.’ Biz özgürlüğümüzü yürek darlığı şeklinde yaşarız — ‘düşünümsel özgürlük bilinci’ kaygı, yürek darlığıdır. Özgürlüğün hayata geçirilmesi olağanüstü zor ve meşakkatli olduğu için, eylemlerimizin özgürce seçilmiş eylemler olmaktan ziyade, onların bizim dışımızdaki nedenlerin sonuçları olduğunu iddia etme ve böylelikle de sorumluluktan kaçma eğilimi içinde oluruz..⁴⁵⁸

Dikkat edilirse tıpkı Nietzsche’nin tepkisel nihilisti gibi Sartre’ın kötü niyet içinde olan kişisi de gerçekte yüzleşmemek için kendisine uyuşturucular zerkeder. Diğer taraftan Sartre için “kendini aldatma” Nietzsche’de olduğu gibi psikolojik bir belirleme değil bilincin yapısına içkin olan ontolojik bir hal olarak belirlenmiştir. Zira bilinçte bir yarılma olmasaydı insanın kendini aldatması da mümkün olmazdı:

Eğer kendini aldatma mümkünse, bunun nedeni, kendini aldatmanın insan varlığının her türlü projesinin dolaysız ve sürekli tehdidi olmasıdır, bilincin kendi varlığı içinde sürekli bir kendini aldatma riski barındırmasıdır. Ve bu riskin kökeni de, bilincin kendi varlığı içinde hem ne değilse o olması hem de ne ise o olmamasıdır..⁴⁵⁹

Bu nedenle Sartre kendini aldatmayı bir tür uykuya benzetir:

Kendimi aldatmaya geçmek uykuya dalmak gibidir, kendini aldatmaksa rüya görmek gibi. Bu varlık kipi bir kez gerçekleştiğinde, oradan çıkmak uyanmak kadar zordur: çünkü kendini aldatma, yapısı geçiş halinde, geçici [metastable] tipte olduğu halde, tıpkı uyanıklık ya da rüya gibi kendiliğinden kendi kendini sürdürme eğiliminde olan bir dünyada-olma tipidir..⁴⁶⁰

Dolayısıyla kişinin “kötü niyet”ten kurtulması pek öyle kolay bir iş değildir. Bunun için sürekli bir uyanıklık gerekir. Peki, bilinç niye kendisi olamaz? Çünkü bilinç yönelimseldir, daima bir şeyin bilincidir, yöneldiği nesnenin bilincidir. Sartre’a göre bu yüzden bilinç hiçbir zaman kendi kendisini düşünemez, kendisini düşüncenin nesnesi kılamaz. Bilinç kendi için değildir, dünya içindir. Bu da bilincin hiçbir zaman kendisiyle örtüşemeyeceği yani tamamlanamayacağı anlamına gelir. Bilinç kendi için olamadığına göre bilinçli varlık olarak insanın da kendi kendisiyle özdeş kalacağı düşünülemez. İnsanın “ne değilse o olan” “ne ise o olmayan” bir varlık olmasının temelinde bilincin yönelimselliği yatmaktadır.

İnsan varlığı kendiyle örtüşmeye doğru sürekli bir *öteye* geçme edimidir ama bu örtüşme hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Bu örtüşmenin asla gerçekleşmeyecek olması da

⁴⁵⁸ West, D. (1988). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (Çev. Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 200.

⁴⁵⁹ Sartre, a.g.e. 129.

⁴⁶⁰ Sartre, a.g.e. 126.

olumsuz bir özellik olarak düşünülmemelidir, çünkü tam da bu, Sartre için *değeri* ortaya koyar. Bu bağlamda *değer* Sartre açısından *özgürlüğe* aittir. Kendi-içinin eksikliğini çektiği değeri, Sartre *mümkün olan* şeklinde tanımlar. Kendi-için, değere ve mümkün olanlara doğru adım atmadan ortaya çıkamaz. Mümkün olanın, mümkün olarak kavranması *öteye geçme* edimiyle gerçekleşir. Bu nedenle kendi-için sürekli, henüz olmadığı ancak olacağı şey uğrunda, şimdi olduğu şeyin ötesine geçer. Sartre’a göre insan her zaman mümkün olanlar tarafından kuşatılır. Her zaman bizler için yeni olanaklar vardır..⁴⁶¹

Dolayısıyla Sartre için insanoğlunun dünya içindeki statüsü belirsizdir. İnsan verili olanla verili olanın ötesine geçme imkânı ile çevrilmiş bir varolandır. Şeyler dünyası ve insan dışındaki canlılar nesne konumundayken, yani kendinde varlıklarken insan doğal ve toplumsal belirleyicilikleri geriletme, dolayısıyla özgürleşme kapasitesiyle donanmış bir varlık olarak kendisini seçimleriyle yapan kendisi-için bir varlıktır. Tam da bundan ötürü insan, oluş halinde -Sartre’ın tabiriyle varoluşan- bir varlık olduğu için tamamlanamayacak olan varlıktır. İnsanın varoluşunda kökten bir eksiklik vardır, çünkü onun dışarıdan atanmış bir özü yoktur. İnsan bu dünyaya verili/aşkın hiçbir neden olmadan fırlatılmıştır. Şüphesiz ki tarihsellik ve toplumsal koşullarca belirlenmiş bir çerçeve içinde hayata başlar. Tarihini kendi yapan bir varlık olarak tüm değer de yaratıcısı insandır. Dolayısıyla hiçbir öze sahip olmadan dünyaya atılan bu varlığın varoluşu öz’den önce gelir. Öz, insanın edimleri ve seçimleriyle sonradan oluşur. Ancak insan bu seçimleri de pürüzsüz bir varoluş düzleminde yapmaz. Çünkü her bir kişinin özgürlüğü diğer varolanlarca/başkalarınca ve nesnel yapılarca çevrilidir. Herşeyden önce bir bedene sahip olduğu için başkalarının bakışınca nesneleştirilebilir, dolayısıyla incinebilir bir varlığı vardır insanın. İnsanın özgürlüğü belirlenmiştir ama özgürlüğe sahip tek varlık da insandır. Tarih vardır da insan ona katılıyor değildir, insan var olduğu için tarih bir şey vardır. İnsanoğlu doğal ve toplumsal belirleyiciliklere karşı eylemde bulunarak, belirleyicilikleri zayıflatarak kendisine bir özgürlük alanı inşa eder.

Öte yandan insanın özgürlüğe mahkûm olduğunu da söyler Sartre: “Sonsuza kadar özümün ötesinde, ediminin amillerinin ve saiklerinin ötesinde varolmaya mahkûmum: ben özgür olmaya mahkûmum. Bu demektir ki özgürlüğüme, onun kendisinden başkaca sınır bulunamaz, ya da dilerseniz özgür olmaya son verme özgürlüğüne sahip değiliz.”⁴⁶² İnsanın

⁴⁶¹ Küçen, A.K. (Editör). (2015). *Varoluş Filozofları*, İstanbul: Sentez Yayıncılık, 228.

⁴⁶² Sartre, a.g.e. 558.

özgürlüğe mahkûm oluşunun temelinde insanın varolması için hiçbir gerekçe ya da aşkın bir anlam olmaması yatmaktadır. Varoluşumuz tamamen olumsuzdur. İnsanın dışarıdan atanmış hiçbir öze sahip olmaması onun varoluşunun hiçlikle ya da yoklukla dolu olduğunu gösterir. Dolayısıyla insanın kendi varlığının sorumluluğunu yüklenerek kendisini yapmaktan başka bir seçeneği yoktur.

Özgürlük

Sartre için insanın özgürlüğü verili hiçbir öz olmamasından kaynaklanmaktadır. Şöyle ki;

İnsan özgürdür, çünkü kendi değildir ama kendine mevcudiyettir. Ne ise o olan varlık özgür olamaz. Özgürlük, tam da insanın yüreğinde oldurulan ve insan-gerçekliğini olmak yerine kendini yapmaya zorlayan hiçliktir. Daha önce gördük, insan- gerçekliği için olmak kendini seçmektir: alabileceği ya da kabul edebileceği hiçbir şey ona dışarıdan da içeriden de gelmez. Hiçbir türden yardım olmadan, en küçük ayrıntıya varana kadar kendini varlık kılmanın dayanılmaz zorunluluğuna bütünüyle terk edilmiştir. Böylece özgürlük bir varlık değildir: insanın varlığıdır, yani insanın varlık hiçliğidir. Eğer insan önce bir doluluk gibi düşünülseydi, onda daha sonradan özgür olacağı birtakım anlar ya da psişik bölgeler aramak saçma olurdu: tıpkı önceden ağzına kadar doldurduğumuz bir kaptaki boşluk aramak gibi. İnsan kimi zaman özgür ve kimi zaman köle olamaz: tümüyle ve her zaman özgürdür, ya da yoktur.⁴⁶³

İnsan mutlak belirlenmiş olan kendinde varlık gibi değildir. O halde insan kişi varlığı olarak toplumsal yaşamında mutlak biçimde özgür değilse de ontolojik varlık tarzı bakımından özgürdür. İnsanın varoluşu özgürlükle doludur. Ancak özgür olmak, daha doğrusu özgür olmanın bilinci temel bir varoluşsal problemi, *iç daralması*'ni açığa çıkarır. İç daralması kişinin edimlerinin ve mümkün edimlerinin sorumlusunun kendisi olduğunu kavramasından türer. Her bir kişi dünyaya ilişkin olarak yaptığı her tasarının, her edimin, her davranışın gerisinde ancak kendisini bulur ve bu gerçekten hiçbir şekilde kaçamaz.⁴⁶⁴

Eğer insan bir kendini aldatma durumu içinde değilse içdaralmasının dolayımından geçerek özgürlüğünün gerektirdiği şekilde kendi tasarılarını hayata geçirmeyi seçecektir. Tasarılar

⁴⁶³ Sartre, a.g.e. 560.

⁴⁶⁴ Sartre başyapıtı Varlık ve Hiçlik'te bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Varlığımı oluşturan biricik ve ilk projenin karşısında tek başıma ve iç daralması içinde beliririm, bütün engeller, bütün korkuluklar özgürlüğümün bilinciyle hiçlenmiş bir halde devrilirler: değerleri varlıkta tutanın ben olduğum olgusuna karşı başvurduğum, başvurabileceğim hiçbir değer yoktur; hiçbir şey beni kendi kendime karşı güvenceye alamaz; olduğum bu hiçlik tarafından dünyadan ve özümünden kopartılmış bir halde, dünyanın ve kendi özümün anlamını gerçekleştirmek zorundayım: buna, doğrulanamaz ve mazeretsiz olarak tek başıma ben karar veririm. Şu halde iç daralması, özgürlüğün, kendi kendisi tarafından düşünömsel kavranışıdır, bu bağlamda özgürlük dolayımıdır..." bkz. Sartre, a.g.e. 91-92.

kişinin kendisi için gelecekte gerçekleşmesini amaçladığı ve istediği olabirliklerdir. Dolayısıyla kişi tasarısında henüz olmadığı bir beni seçerek aslında şimdide olduğu şeyi hiçlemekte, kendini kendisi-için yeniden öldürarak kendini yıkmaktadır. Çünkü kişi gelecekteki imkana her ne ise o olmaktan çıkmaksızın erişemez. İnsan mümkün olanı edimselleştirdiği nokta da kendisine ulaşılacak yeni amaçlar ortaya koyar. Bu döngü böyle sürüp gider. Dolayısıyla hep bir kendini tamamlama arzusu içinde olan insanoğlunun bu serüveni karşılıksız kalmaya yazgılıdır. Bu paradoksal durum insan varoluşunun Sartre'ın fenomenolojik-ontolojik soruşturmasından çıkardığı gerçekliğıdır ve Sartre'a atfedilen *kötümserlik felsefesi* aslında bu belirlemeden türer.

İçtenlik Mitosu

İnsanoğlu “ne ise o olmayan”, “ne değilse o olan”dan oluşan ara bir bölgede yaşamasını sürdürür. İnsanın olabileceklerinin bir listesini çıkartmak mümkün olmadığına göre, insanın ne olmadığının da belirlenebilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla insanın varlık statüsü belirsizdir. Sartre için “ne isen o ol” ya da “kendin ol” gibi kişinin içten olması yapılan çağrılarının tümü anlamsızdır:

Eğer dürüstlük [franchise] ya da içtenlik [sincerite] evrensel bir değerse, besbellidir ki “insan ne ise o olmalıdır” özdeyişi, ne isem onu dile getirirken kullandığım yargı ve kavramlar için yalnızca düzenleyici ilke gibi iş görmez. Bu özdeyiş sadece bir bilme ideali değil, bir *varlık* ideali ortaya koyar, varlığın prototipi olarak bize varlığın kendi kendisiyle mutlak bir uygunluğunu önerir. Bu bağlamda kendimizi ne isek o *oldurmamız* gerekir. Ama burada madem ki sürekli olarak kendimize isek o *oldurma* yükümlülüğümüz var, madem ki ne isek o olmak zorunluluğunun varlık kipinde varız, *o halde neyiz biz?*⁴⁶⁵

O halde içtenlik, kişinin “ne ise o olması hali” insanın hiçbir eylemde bulunmadan tıpkı çakılı taşlar gibi bir hayat sürmesini ve tüm varlık imkânlarını hiçleştirerek, kişinin kendi eliyle kendisini yok etmesini, kendinde varlığın ebedi sükûnuna, yani oluş halinde olmayan bir yaşamın sonsuz uykusuna kendisini yatırması anlamına gelir. İçtenlikle ya da gayrisamimi biçimde her ne olursa olsun özgür olmadığını, seçim şansı bulunmadığını öne süren kişi kendini aldatarak sorumluluktan kurtulacak, içdaralmasından kaçacaktır. Böyle bir kişinin varlık imkânlarını olumsuzlayarak dünya karşısında edilgin bir tavra giren Nietzsche'nin pasif nihilistinden bir farkı olmayacaktır. Sartre için kişi türlü mazeretlere,

⁴⁶⁵ Sartre, a.g.e. 114.

psikolojik deterministik açıklamalara, toplumsal koşulların olumsuzluğuna, başkalarının engelleyici varlığına başvurarak özgürlüğünden kaçmayı isteyebilir. Kişinin sadece dünyaya karşı değil kendisine karşı da olumsuz tavırlar alabildiğini sergileyen Sartre'a göre tüm hayatlarını olumsuzlama biçiminde yaşayan insanlar bile vardır. Sartre bu insanları "hınç insanı" olarak adlandırmaktadır. Hınç aslında kişinin kendi varlık imkânlarından kaçmasını ve bu kaçışın sorumluluğunu da başkalarına yıkmasını ifade eder. Ancak kişi ne kadar kaçarsa kaçsın içdaralması kişinin yakasını bırakmayacak ve kendini aldatmadaki inanma er ya da geç çökecektir. Dolayısıyla içdaralması ya da bunaltı kişiyi eylemekten alıkoyan bir durum olmadığı gibi tersine kişinin pek çok olanakla yüz yüze gelmesini sağlayan bir durum, kişinin varoluşunun sorumluluğunu üstlenerek özgürlüğünü gerçekleştirmesi için harekete geçiren bir olaydır.

Dünya Ego'nun Tasarısıdır

Sartre yukarıdaki değinilen satırlarında aslında Batı metafiziğindeki "özdeşlik" mantığına ve oluşun inkâr edilmesine de itiraz etmektedir. Varlığın ne olduğuna ilişkin belirlemeler yapmak, ona nitelikler yüklemek pekâlâ başka nitelikleri dışarıda bırakmak, dolayısıyla da varlığın farklı boyutlarını olumsuzlamak, farkı yok etmek anlamına gelir. Bu değerlendirmenin kaynağında ise çok daha radikal bir değerlendirme vardır. Bilinç dünyaya bir varlık projesi yansıtmadan edemez. Bilinç insanın içinde eyleyebileceği bir dünya tasarısıdır, o daima bir şeyin bilincidir. Schopenhauer'ın dediği gibi dünya benim istemem ve tasarımımdır.⁴⁶⁶ Eğer varlık bir yoksunluk olarak tayin edilmeseydi insan onda tamamlanacak bir şey de görmezdi. Sartre böylelikle Nietzsche'nin kültürde saptadığı nihilizm teşhisinin ötesine giderek nihilizmin kaynağını çok daha kökte bir yerde bilincin işleyişinde yakalamaktadır:

Bilinç yalnızca, dünyayı yoksunluk olarak gördüğü sürece; ona anlam verebilmek için, dünyayı reddedip aşmaya kalkıştıkça; sadece imkânlarını hayata geçirilmesi gereken hedefler olarak dünyaya yansıttığı sürece, varolabilir. Bu nedenle, bilinç engellenmişlik hissine kapılmaya mahkûmdur. Bilinç, dünya tam ve yeterli olmadığı için, doğası gereği kendisini dünyadan ayırır; dünya da, doğası itibarıyla yoksun olandır.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (Çev. Levent Özşar). İstanbul: Biblos Yayınları (Eserin orijinali 1844'te yayımlandı), 8.

⁴⁶⁷ Aranson'dan aktaran West, a.g.e. 202.

Nasıl ki nihilist için dünya olması gerektiği gibi değildir, bilinç için de dünya olması gereken bir şeyden yoksundur. Bu olması gereken ya da eksik olan şey nedir? Bu şey bütün bir Batı metafiziğinin peşinde koştuğu bir öz, herşeye anlamını verecek olan bir “mutlak” tır. Oysaki farklılaşmamış bir bütünlük arzusu, sadece bilincin varlığa bir projeksiyonundan ibarettir:

Farklılaşmamış, nesnel gerçeklik olarak dünya bilincin yansıtılmasına [projeksiyonlarına] bağlıdır: “Yokluk her zaman bir insanın beklenti sınırları içinde ortaya çıkar... Dünya, yokluklarını, onları önce imkânlar olarak öne sürmemiş olan birine açılmaz.” Başka bir deyişle, kendisiyle deneyimlerimizin ya da görüşlerin düzenlendiği kavramsal çerçeve, bilincin yansıtımından başka hiçbir şey değildir. Farklı kavramsal çerçevelerin varoluşu, anlaşılır bir şeydir. Bilincin kendisi, işte bunun ötesinde, herhangi bir şey değildir; o, hiçbir şeydir.⁴⁶⁸

Bu çerçevede varlık fenomeni de aslında bilincin kavramlarıyla sabitlemiş olduğu bir projenin varlığından türetilir ki Sartre için fenomenal dünya nasıl ki Varlığı ifşa etmezse, Heidegger’in ileri sürdüğünün aksine Varlık da görüşleriyle kendisini saklayan bir giz değildir. Bu çerçevede varlığın bilgisi nasıl ki bilincin projesinden türetilemez; insanın bilgisi de bir özdeşlik mantığına göre türetilemez. Özdeşlik mantığında insanın ne olup olmadığı tarihdışı bir yerden atanmış bir özü olması halinde bilinebilir ya da ancak kendi bilincine, evrensel tarih içindeki açılmanmasıyla insan bilincinde varabilen Hegelyen bir Geist’in bağışıyla insan, bu proje içindeki anlamının ne olduğunu kavrayabilir. Ama hal böyle olursa insan tam da mutlak belirlenmişlik halinde olan doğal nesneler ve bilinçsiz organik dünyanın varlık sahasına havale edilir. Oysa ki insan kendinde-varlık konumundan ıskarta edilmiş bir varlık olarak nerden gelip nereye gittiğini bilmediği bir yolculuk içinde kimi zaman bilinçli kimi zaman ise rastgele yapılmış seçimleriyle kendisini vareder. Yapılan her seçim diğer seçeneklerin olumsuzlanmasını gerektirir. İnsan aslında yaptığı her seçimde başka bir imkânı hiçleştirerek yoluna devam etmektedir. İnsan varlığının hiçlikle ve yoklukla dolu olmasının anlamı budur. Çünkü yapılan her seçim aynı zamanda kendi-için’i yani insanı kendinde’den, kendinde varlık’tan uzaklaştırır. İnsanoğlu her hareket noktasında, olduğu şey’den ayrılmak zorunda olduğundan tamlığa ulaşamaz. İşte bu yüzden Sartre için insanoğlunun bilinci kendinde varlıktan kendisi-içine boşuna hareket eder. Bu çaba beyhudedir, insan olmak deneyimi bir çiledir.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ West, a.g.e. 199.

⁴⁶⁹ West’in ifadesiyle “İnsan varlıkları dur durak bilmeyen bir çabalamanın boşuna olduğu hissine kapılmaya mahkûmdurlar, çünkü belli bir hedefe ulaşılınca, bilinç kaçınılmaz olarak başka hedefler belirler ya da bir kendisi-için olmaktan çıkar. Tamamlanmışlık, sadece gelecekle ilgili bir özlem veya hoş bir anı olarak varolur, fakat hiçbir zaman şu andaki gerçeklik olarak varolmaz. Bilinç kendisi için belirlediği amaca bir kez ulaşınca,

Her şey sanki dünya, insan ve dünya-içinde-insan, ancak eksikliği çekilen bir Tanrı'yı gerçekleştirmeyi başarabiliyormuşlarcasına cereyan eder. Dolayısıyla her şey sanki kendinde ve kendi-için, ideal bir sentez karşısında *parçalanma* durumundarmışçasına cereyan eder. Bütünleşme asla *gerçekleşmediği* için değil, tersine, tam da her zaman gösterildiği ve her zaman imkânsız olduğu için bu böyledir. Kendinde ve kendi içinin hem ayrılmazlığını, hem de görece bağımsızlıklarını açıklayan şey, devamlı yenilgidir. Bunun gibi, beyinsel işlevlerin birliği koptuğunda, bir yandan görece bir özerklik gösteren, bir yandan da ancak bir bütünlüğün dağılma fonu üzerinde tezahür edebilen birtakım fenomenler oluşur. Hem varlık kavramında hem de varolanda rastladığımız boşluğu açıklayan şey bu yenilgidir. Kendinde-varlık nosyonundan kendi-için-varlık nosyonuna geçmek ve bunları ortak bir cins halinde bir araya getirmek imkânsızsa, bunun nedeni birinden ötekine *filen* geçmenin ve bir araya gelmelerinin gerçekleşememesidir.⁴⁷⁰

Bu yüzden insanoğlunun varoluşu paradoksaldır. Bu belirlemeyle birlikte Sartre'ın varoluşçuluğunun radikal bir nihilizme tekabül ettiği görülmektedir. Bilinç kendinde ya da fenomenal varlık'ta insanın ya da evrenin neden varolduğuna ilişkin verili hiçbirşey bulamaz. Böylelikle bulamadığı şeyi eksiklik olarak kavrar. Temeldeki bu yanlış tanıma insan varoluşunun aslında kendisi için oluşturduğu bir tasarısının yanılgısında varolan boş bir tutku olduğunu gösterir.

Bütünlenmenin imkânsızlığı tam da Kovacs'ın modernist filmlerdeki spiral anlatı yörünge üzerine yaptığı tespiti hatırlatır. Tekrarlamak gerekirse modernist filmlere özgü olan spiral anlatıda filmin başı ile sonu arasında hiçbir fark yoktur. Bu durum karakterin filmin başındaki bir çatışmayı çözüme kavuşturamamış olmasından ziyade çatışmanın sürekli yenilenmesinden ve çatışmanın çözümünün karakterin yokoluşuyla birlikte imkânsız olmasından kaynaklanır. Modernist filmlerde beklenmedik bir biçimde ortadan kaybolan ya da ani biçimde ölen bir kahramana tanık olunduğunda film boyunca imlenen her şey askıda kalır ve nihai bir anlamda bütünlenemez. Modernist filmlerde karşılaşılan ölüm olayının tüm filmin anlamını askıda bırakması gibi Sartre'ın kavradığı şekliyle *ölüm* de tüm yaşamın içeriğini bir anda boşaltan bir olay olduğu ölçüde aslında Heidegger'in düşündüğünün aksine *Dasein*'in varlık imkânlarını kavradığı bir düşünümün nesnesi değil, tüm yaşamı hiçleyen saçma bir olaydır:

Böylece, ölüm hiçbir zaman yaşama anlamını veren şey değildir: tam tersine, ilke olarak yaşamın her türlü ünlemini ortadan kaldıran şeydir. Eğer ölmek zorundaysak,

bu amaç onun için değerli olmaktan çıkar ve bilinç doyum almaz olur: “Nitekim haz arzusunun ölümü ve tükenişidir. Haz arzusunun ölümüdür, çünkü o sadece arzusunun gerçekleşmesi değil, fakat onun sınırı ve sonudur” bkz. West, a.g.e. 202.

⁴⁷⁰ Sartre, a.g.e. 767-768.

yaşamımızın anlamı yoktur, çünkü yaşamın sorunları ölümle hiçbir çözüme kavuşmaz ve çünkü sorunların bizatihi imlemi belirsiz kalır..⁴⁷¹

Dolayısıyla Sartre için ölüm kendi-için'in özgürlüğünün ve varlık imkânlarının sona erdiği, bahislerin kapandığı bir noktadan başka bir şey değildir.

Başkaları Cehennemdir

Sartre'ın felsefesinde değinilmeden geçilmemesi gereken bir nokta da kişinin başkası ile olan ilişkileridir. Sartre'ın "*başkaları cehennemdir*" deyişiyle özetlediği bu ilişkileri analizi, aslında kişinin tamamlanma arzusu'nun bir boyutunu teşkil etmektedir. Hemen hemen tüm varoluşçu düşünürlerde beliren ortak görüş, kişinin varoluşunun ancak başkalarının varoluşunun dolayımından geçerek bir belirlenim kazandığıdır: "Ama aynı anda da varlığımın bütün yapılarını dopdolu kavramak için başkasına ihtiyacım vardır, kendi-için başkası-içine gönderir"..⁴⁷² Kişi tüm varlık projesini gerçekleştireceği merkezinde kendisinin olduğu bir dünyayı oluşturmuşken birdenbire kendi tasarılarını gerçekleştirmek üzere orada olan bir başkası sahneye dahil olur: "Böylece, başkasının bakışını yakaladığımda beni telaşa veren ani sarsıntıda şu vardır: benden uzakta, dünyanın ortasında, dünyanın nesneleriyle birlikte düzenlenen bütün imkânlarım karşısında aniden yabancılaşıyorum."..⁴⁷³ Kişi sadece gören olmadığını aynı zamanda görünen olduğunu bir başkasının bakışının kendi üzerine çevrilmesiyle *utanç* içinde farkedir:

Salt utanç, kınanabilen şu ya da bu nesne olma duygusu değildir; ama genel olarak bir nesne olma duygusudur, yani kendimi, başkası için olduğum o aşağılanmış, bağımlı ve donmuş varlıkta tanımamdır. Utanç kökensel düşüş duygusudur, ama şu ya da bu suçu işlemiş olmamdan ötürü değil de sadece dünyanın içine, şeylerin ortasına "düşmüş" olmamdan ve ne isem o olmak için başkasının aracılığına ihtiyaç duymamdan ötürü..⁴⁷⁴

Görölmek tıpkı benim gibi özne olan bir başkasının bakışı tarafından ele geçirilmem olduğuna göre ben ile başkası arasındaki ilişkinin temeli *bakış* 'tır. Başkasının bakışına göre ben nesne iken, benim bakışımdan başkası nesnedir. O halde başkası bana bakan kişidir: "Ve bakış sınavında kendimi açılmamış nesnelik gibi duyumsarken, başkasının kavranamaz

⁴⁷¹ Sartre, a.g.e. 672.

⁴⁷² Sartre, a.g.e. 309.

⁴⁷³ Sartre, a.g.e. 358.

⁴⁷⁴ Sartre, a.g.e. 386.

özneliğini de doğrudan doğruya ve kendi varlığımla birlikte duyumsarım.”⁴⁷⁵ Böylelikle kendimin varlık imkanlarımın başkasının varlık imkanlarına, kendimin özgürlüğünün başkasının özgürlüğüne çarptığını duyarım. Çünkü başkası, bakışıyla benim sadece bir nesne olduğunu duyurmaz aynı zamanda ben’i kendi mekânsal-zamansal düzlemine çekerek kendi özgürlüğünün kölesi yapar. Birlikte mevcudiyet hali ben’i kendisinin şimdiki zamanından çekip alarak başkası’nın şimdiki zamanına dahil eder. Sartre bu durumu şöyle ifade eder: “Ama gelip yerimi aldığım tümel şimdiki zaman benim tümel şimdiki halimin düpedüz yabancılaşmasıdır, fizik zaman kendisi olmadığım salt ve özgür bir zamansallaşmaya doğru akar; yaşadığım bu eşzamanlılığın ufkunda şekillenen şey, bir hiçlikle ayrıldığım mutlak bir zamansallaşmadır”⁴⁷⁶ Bu zamansallaştırma içinde ben’in kendisi için olan varlığı başkası için varlık olma tehlikesine açık hale gelir. Dolayısıyla başkası, beni yapabileceklerimden ayıran, beni sınırlayan bir şey olarak ama aynı zamanda kendi mümkünlerini edimselleştirmek için benim mümkünlerimi hiçleyecek olan bir tehlike şeklinde belirterek ben’i de kendisinden kaçırarak köleleştirmeye çalışır. Başkası’nın Ben’in kendi mümkünlerini gerçekleştirmesinin önünde bir engel olarak belirmesi kökten bir *kaygı*’yı ortaya çıkarır: “Şu hâlde kaygı, algısal alanım içinde bir başka nesnenin ortaya çıkması vesilesiyle kendi nesne-varlığımın keşfedilmesidir.”⁴⁷⁷ Diğer taraftan bu kaygı, başkasının bu engelleyici olgusallığını ben’in kendi tasarısı doğrultusunda aşmasını da sağlayabilir: “Şu halde benim değişmez kaygım başkasını nesneliği içinde tutmaktır ve nesne-başkasıyla olan münasebetlerim de esas itibarıyla onu nesne olarak tutmaya yönelik hilelerden oluşur.”⁴⁷⁸ Dolayısıyla ben ile başkası arasındaki ilişkinin temel niteliğini birbirlerini tamamlayan özne-ben’ler arasındaki diyaloji değil, birbirleriyle rekabet halinde bulunan özne-ben’lerin birbirlerini nesne konumunda tutmaya çalıştıkları mücadele oluşturur:

Başkalarıyla olan ilişkiler, bir sonuç olarak, özne ve nesnenin, özgürlük ve şeyliğin, “kendisi-için ve kendindenin birbirlerine karşılıklı olarak bağımlı oluşlarından kaynaklanan çatışmanın kaçınılmazlığıyla karakterize olur. Özneler, karşılıklı olarak tanınma amaçlı, son çözümlemede boşuna olan, bir savaşa mahkûmdurlar. Dolayısıyla, sadizm ve mazoşizm, patolojiler olmaktan ziyade, insan ilişkilerinin en belli başlı tarzlarıdır.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Sartre, a.g.e. 364-365.

⁴⁷⁶ Sartre, a.g.e. 361.

⁴⁷⁷ Sartre, a.g.e. 385.

⁴⁷⁸ Sartre, a.g.e. 395

⁴⁷⁹ West, a.g.e. 204

Ben'in bu sözkonusu çatışmada ötekinin bakışınca kapılmaması için uyanık olması gerekmektedir. “Bu bakımdan ötekinden, beni yeniden kendine bağlı kılacağından duyduğum endişe, kurtulamadığım bir endişe olarak kalır”..⁴⁸⁰ Dolayısıyla Sartre'ın felsefesi tüm sonuçlarıyla birlikte bir kötümserlik felsefesi olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü insani ilişkilerin temelinde tıpkı bilincin dünyayı temellük etmesine benzer bir şey varsa, yani her bir insan diğerini kendisi-için temellük etmeye çalışıyorsa; eğer sadizm ve mazoşizm gibi eğilimler bile insan ilişkilerinin yapısal bir özelliğiye; böyle bir felsefi konumlamadan bir etik çıkartmak oldukça zor olacaktır. Sartre bu noktada kendisine yapılan eleştirileri *Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır* adlı denemesinde göğüslemeye çalışmıştır..⁴⁸¹ Sartre bu metninde kişinin sorumluluğunun sadece kendisi için değil tüm insanlık için üstlenilen bir sorumluluk olduğunu belirtmiştir. Zira varoluşçuluk kişinin özgürlüğünün başkalarının özgürlüğüyle çevrelendiğinin altını çizmektedir. Bu da kişiyi özgürlüğünün sadece kendisine ait olmadığını yaptığı seçimlerin tüm insanlığı etkilediğini bilme ağırlığıyla yüz yüze getirir. Kişinin bu içdaralmasından kurtulmasının yolu her eyleminde Kant'ın evrensel/kategorik buyruğunda olduğu gibi davranmasıdır. Yani yapacağı her eylemin evrensel bir kural olmasını isteyip istemediğini kendisine sormalıdır. Başka türlü söylenirse “kişinin bu noktada “herkes benim gibi yaparsa ne olur?” sorusuyla yüzleşmesi gereklidir”. Bu noktada West'in belirttiği üzere, kişiselci bir felsefenin genel ahlaktan özgürleşilmesi için değer'in yaratıcısının kişi olması gerektiğini salık veren bir felsefenin, insanın kişisel arzu ve çıkarlardan bağışık olan eylemlerin ancak “salt ödevadına yerine getirilmiş” eylemler olarak görülebileceği Kantçı anlayışla ne türden bir buluşma gerçekleştirdiği ayrı bir tartışma konusudur..⁴⁸² Bu sorun bir yana bırakılırsa Sartre'ın politik eylemin merkezinde konumlanarak çağı ve insanlık için sorumluluk alan bir entelektüel portresi çizdiği görülür. Varoluşçuluğun kötümser bir felsefe olduğuna dair eleştiri karşısında Sartre, varoluşçuluğun insanın kaderini kendisinin eline vererek özgürlükten kaçması için hiçbir yol bırakmadığını, insanı mümkün olanlarla dolu bir varoluş düzlemine çekerek yaşama probleminin merkezinde yer alan eksikliğini çektiği *değer*'in yaratıcısının insan'dan başka hiçbirşey olamayacağını gösterdiğini söylemiştir. Dolayısıyla varoluşçuluk, merkezinde insanın olduğu bir öğretiyi çerçevesinde aslında insana insanlığını yeniden kazandırmıştır.

⁴⁸⁰ Biemel, W. (1984). *Sartre*. (Çev. Veysel Atayman). İstanbul: Alan Yayıncılık (Eserin Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 59.

⁴⁸¹ Sartre, J.P (1999). *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).

⁴⁸² West, a.g.e. 205.

Sonuç olarak Sartre’da tıpkı Nietzsche gibi değerlerin altüst olduğu bir dünyada insanoğlunun eksikliğini çektiği değer ya da değerler’in yaratılması problemini felsefesinin temel sorunu haline getirmiş, değer’in hiçbir aşkın referansı olmadığı bir gerçeklikle insanı yüz yüze getirerek yeni bir değerlendirme tarzının oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bu değerlendirme tarzı her ne kadar insanlık durumuna ilişkin oldukça kötümser bir fotoğraf ortaya koymuş olsa da “insan kendini nasıl yaparsa öyle olur” diyerek insanın içine düşmüş olduğu bu karanlıktan kendi edimleri ve seçimleriyle kurtulacağını, dolayısıyla mevcut durumun aşılabileceği bir geleceğin de insanlığın önünde koşulsuz biçimde uzandığını ortaya koymaktadır. ⁴⁸³

⁴⁸³ Bizzat Sartre, varoluşçuluğun bu insancıl özünü ortaya koymuştur: “İnsanı kurmasından ötürü (Tanrının aşkın oluşu anlamında değil; kendini aşma anlamında) bu aşkınlık ilişkisine 'varoluşçu insancılık' adını veriyoruz. Ayrıca özneliği doğurmasından ötürü de (insanın kendi içine kapanması anlamında değil; hep insancıl bir evren, bir çevre içinde yaşaması anlamında), bu aşkınlık ilişkisini 'varoluşçu insancılık' diye adlandırıyoruz. 'İnsancılık' diyoruz, çünkü kişiye bununla, kendinden başka yasa koyucu bulunmadığını hatırlatmış oluyoruz. Ona hatırlatıyoruz ki: Kişi, bu tek başına bırakılmışlık içinde, kararını ancak kendisi verecektir. 'İnsancılık' diyoruz çünkü kişiye bununla, kendi içine kapanarak ve başkalarından koparak değil; ancak dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştireceğini göstermiş oluyoruz. Ona gösteriyoruz ki: Ancak şu kurtuluş ya da bu iş için çalışmakla, yani eylemle kendini insancıl bir varlık olarak kuracaktır” bkz. Sartre, a.g.e. 49-50.

4. BÖLÜM

YENİ TÜRK SİNEMASINDA NİHİLİZM VE VAROLUŞÇULUĞUN GÖRÜNTÜSÜ

4.1. Giriş

Sinemasal modernizm Deleuze’ün ortaya koyduğu gibi düşünce imgesini harekete geçirebilmek için zamanı harekete tabi kılmayan ve zamanın doğrudan bir imajını verebilmek için de kimi sinemasal operasyonları gündeme getiren bir hareket olarak doğmuştur. Modernistin kamerası amprik hayattaki hareketi yakalamak yerine uzun ve durağan çekimlerle durumlara tanıklık etmeyi tercih eder. Kameranin durağanlaşması izleyicinin zamanın geçişini ya da bazen geçmeyişi, bekleyişi daha doğrudan hissetmesini mümkün kılmakla kalmaz, aynı zamanda tanık olduğu görsel imgeler ve duyduğu seslere de dikkat dolu bir farkedişle yönelmesini sağlar. Deleuze’ün saf görsel ve sessel durumların yaratılması olarak gördüğü modern sinemanın kristal rejimi, düşünmek için gerekli olan zamansal boşluğunu bu tip operasyonlarla yaratır. Düşünmek demek Heidegger’in belirttiği gibi daima varlığı düşünmek olduğundan sinemasal modernizmin kalbinde, felsefe, ama özellikle de varlık ve varoluş üzerine düşünen bir felsefe yatmaktadır. Sinemasal modernizmin en başta gelen felsefi referanslarının varoluşçu felsefeler ve nihilizm olduğu gerek Andras Kovacs’ta gerekse John Orr’un modernlik ve sinema ilişkisi üzerine kaleme aldığı çalışmasında oldukça ikna edici biçimde ve kapsamlı bir şekilde ortaya konmuştur. Özellikle Orr, modern sinemayı burjuva kültürünün Nietzscheci bir eleştirisinin parçası olarak değerlendirmiştir. Kovacs ise sinemasal modernizmin varoluşçu kaynakları üzerinde daha çok durmuştur. Dolayısıyla nihilizm ve varoluşçuluk sinemasal modernizmin düşünsel referansları olarak değerlendirilmektedir. Buradan bakıldığında Türk sinemasında da sinemasal modernizmin kimi unsurlarını yansıtan filmlerde nihilizm ve varoluşçuluğun yansımalarını bulmak hiç de tesadüf olmasa gerekir.

Daha önceki bölümlerde ortaya koyulduğu üzere Türk sineması araştırmalarında da özellikle 1980’lerden sonra “varoluşçu” temaların yaygınlaştığına dair genel bir kanı vardır. Ömer Kavur seksenli yıllarda bu eğilimin en önemli yapıtlarını vermiştir. Kavur yapımcısı, senaryo yazarı ve yönetmeni olduğu *Gece Yolculuğu*’nda sinemasal modernizmle ortaya çıkan varoluşçu izlekleri zihinsel yolculuk biçimi etrafında örmüştür. Dolayısıyla bugüne

dek hakkıyla değerlendirilmemiş olan bu filmi yeni Türk sinemasındaki varoluşçuluğun öncü filmi olarak değerlendirmek mümkündür.

Yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmleri söz konusu edilirse, özellikle Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan filmlerinde varoluşçuluğun ve nihilizmin yansımaları izlenilebilmektedir. Nitekim adı geçen yönetmenler kimi söyleşilerinde bu felsefi akımlara dâhil olan düşünürlere sık sık atıfta bulunarak kendi düşünsel evrenlerinde nihilizm ve varoluşçuluğun önemli bir yer tuttuğunu belirtmişlerdir.⁴⁸⁴ Diğer yandan ikincisi daha fazla olmak üzere her iki yönetmen de durağan ve uzun çekimlerle, hayata ve varoluşa dair kimi diyalog ya da içkonuşmalarla düşünceyi harekete geçirecek bir film dili yaratmayı amaçlamış görünür. Yanı sıra, Zeki Demirkubuz *Yazgı*'da Albert Camus'un *Yabancı* romanından ve bu çalışmada çözümlenmekte olan *Yeraltı*'nda Dostoyevski'nin yapıtından çıkış hikâyesi olarak yararlanmış; *Bulanıtı*'da Sartre'ın aynı adlı romanın ismine atıfta bulunarak Sartre'ın varoluşçuluğunda varoluşsal kaygının karşılığı olan “bulanıtı” hissini kavramsal bir dile yaslanmadan ve sinemanın kendi anlatım araçları dâhilinde kalarak yaratmaya soyunmuştur.

Nuri Bilge Ceylan da *Uzak*'tan başlayarak varoluşçu yabancılaşma temasını sinemasının merkezine taşımış; *İklimler*'de başfigür İsa'nın nihilist tutumu ve narsizmi gibi özellikleri üzerinden benmerkezci bir karakter çalışması yapmış; *Bir Zamanlar Anadolu*'da doktor karakteri odağında nihilist melankolinin görüntüsünü vermiş; son olarak *Kış Uykusu*'nda ise Aydın'ın benmerkezci dünyasında saplanıp kaldığı varoluşsal boşluğu ifşa etmiştir.

Tayfun Pirselimoglu ise özellikle *Vicdan ve Ölüm* üçlemesinden itibaren odaklandığı yabancılaşma ve kimlik başkalaşımını varoluşçu bir bakış açısı ve nihilist bir atmosfer yaratarak irdelemiştir. *Ben O Değilim* ile de gerek edebiyatın gerekse sinemanın her zaman tutkun olduğu bir mefhum olan “İkizlenme” ya da “Eşbenlik” sorununu altsınıftan bir Das Man'ı odak alarak irdelemiştir.

Şüphesiz ki bu filmlerin listesini daha da uzatmak mümkündür. Ancak çalışmanın sınırlılıkları ve kapsamı göz önünde bulundurularak daha önce belirtildiği gibi nihilizmi ve varoluşçuluğu en belirgin biçimde yansıtan filmler aşağıda çözümlenmektedir.

⁴⁸⁴ Bu söyleşiler için bkz. İnternet: <http://zekidemirkubuz.com/About.aspx>; Eryılmaz, a.g.e.

4.1.1. *Gece Yolculuğu*'nda Aktif Nihilizm ve Zaman İmaj

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Ömer Kavur

GörüntüYönetmeni: Salih Dikişçi

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Kurgu: Mevlüt Koçak

Yapımcı: Ömer Kavur, Sadık Deveci

Yapımevi: Alfa Film

Yapım Yılı ve Süresi: 1987, 107 dakika.

Oyuncular: Aytaç Arman, Macit Koper, Zuhal Ocay, Şahika Tekand, Arslan Kaçar.

Filmin Öyküsü

Film, Yeşilçam anlayışına göre senaryolaştırılmış bir öyküyü isteksizce filme çekmeyi kabul eden yönetmen Ali ile senarist arkadaşı Yavuz'un Ayvalık'a doğru yaptıkları bir yolculukla açılır. Filmin ilk yarısı Ali'nin ve Yavuz'un çekilecek film için mekân bakmasıyla geçer. Nihayetinde aradıkları mekânları Fethiye'de bulan iki arkadaş filmi burada çekmeye karar verirler. Sonrasında Ali, İstanbul'a dönüş için yola çıktıkları sırada arkadaşına filmi çekemeyeceğini söyler. Bunun üzerine senarist İstanbul'a tek başına döner. Yönetmen ise 1923 Nüfus mübadelesi nedeniyle Rumlar tarafından terkedilmiş halde duran Kayaköy'deki harabeye dönmüş kiliseye kapanır. Burada daktilosunun başına geçerek geçmişiyile hesaplaştığı bir metin yazmaya başlar. Nihayetinde bitirmiş olduğu metni denizi tepeden gören bir yerde yaptığı yürüyüş sırasında rüzgâra savurur ve ortadan kaybolur. Ardından film ekibi kasabaya gelir. Yavuz, Ali'nin kaldığı harabe kilisede bir video kaydı bulur. Video kaydında Ali'nin kendi durumuna ilişkin söylediği sözler karşısında Yavuz'un endişeleri daha da artar. Bunun üzerine arkadaşının son görüldüğü yer olan deniz yamacındaki uçuruma giden senarist, orada yönetmenin etrafa savurmuş olduğu notları bulur. Kamera Yavuz'un elinde tuttuğu kâğıtlara yaklaşır. Yavuz "*gece yolculuğu*" diye mırıldanır ve film biter.

İçeriğin Alanı ve Anlatım Biçimi

Film, çekilmesi planlanan bir Yeşilçam aşk filmi için mekân arayışıyla başlar. Öte yandan filmin ikinci yarısından itibaren bu fiziksel mekân arayışı yerini yönetmenin kendi geçmişiyle yüzleştiği ruhsal bir arayışa bırakır. Filmde yabancılaşma, bireyin çevresinden soyutlanması, kimlik arayışı gibi kimi temalar işlenir. Ancak filmin esas önemi bu temalardan ziyade zihinselliğin objektivasyonunu yaparken zaman mefhumunun Türk sinemasında daha önce görülmemeyen bir biçimde kullanımından kaynaklanır.

Filmin öyküsü fiili gerçeklik ile zihinsel gerçekliğin kesiştiği bir alanda geçmektedir. İmajlar arasındaki bağlantı ve gerçek ile gerçektışı düzlemler arasındaki sınırlar gevşektir. Film yolculuk biçimine sahiptir. Yolculuk, çekilecek filmin mekânlarının keşfi dolayısıyla yapılan fiziksel yolculuğun yönetmen Ali'nin ruhuna ve geçmişine yapılan zihinsel bir yolculuğa dönüşümüyle zaman imaj filmlerinde rastlanan bir yapıya bürünmektedir.

Gece Yolculuğu'nda mekân araştırması için yapılan yolculuk filmin yirminci dakikasından itibaren önemsizleşir. Aslında bu yolculuğun Ali için, çekeceği filmin bulunduğu yerden ayrılmasını sağlamak dışında bir işlevi yoktur. Olay ile başfigür arasındaki bağlantı koptuğundan mekânlar çekilecek aşk filminin verili mekânları olmaktan çıkarak Ali'nin gördüğü herhangi mekânlara dönüşür. Ali artık bu mekânları sinematografik konvansiyonlar açısından dekor oluşturacak araçsal bir bakış açısından değil kendileri için görmektedir. Ali, öylesine dolaştığı mekânları el kamerasıyla videoya kaydetmeye başlar. Bu kaydın dışsal hiçbir gerekçesi yoktur. Ulus Baker'in video üzerine söylediği gibi "VIDEO yani "GÖRÜYORUM" içindir- "göstereceğim" ya da "görmeye geldim" gibisinden değil".⁴⁸⁵ Dolayısıyla Ali'nin video kayıtları aynı zamanda konvansiyonel sinematografik bakışın da sorgulamasına işaret etmektedir. Ali sadece geçmişiyle değil Yeşilçam'la da hesaplaşmaktadır. Kavur'un Yeşilçam'a karşı aldığı pozisyon göz önünde bulundurulduğunda bu hesaplaşma Yeşilçam komplosunun ifşasıyla ilgilidir. Son olarak filmde Ali'nin geçmişi ve geleceğinin şimdiye taşınması, dolayısıyla Deleuzecü zaman-imge söz konusudur.

⁴⁸⁵ Berensel, a.g.e. 27.

Filmin Analizi



Resim 3.1.



Resim 3.2.



Resim 3.3.

Ali, açılış sahnesinin ilk çekiminde iki katlı eski bir eve bakarken gösterilir. Kamera Ali'nin sağ tarafında kalan boşluktan kapısı açık bir arabayı göstererek sola doğru yavaşça kaydırılır ve 1/3 kuralına uygun olacak şekilde Ali'ye hizalanarak hareketine son verir. Bu çekimden Ali'nin yola çıkmadan önce bu eve bir tür veda gerçekleştirdiği anlaşılır (Resim 3.1.). Bu ev ya Ali'nin eski sevgilisinin evi ya da Ali'nin çocukluğunun geçtiği evdir. Filmde, söz konusu iki ev çok kısa bir an ekrana getirildiği için Ali'nin hangi evin önünde olduğu anlaşılmaz. Belirsiz olan bu imgeyle bir tür anlam muğlaklığı yaratılır. Filmin ortalarında bu eski eve benzeyen iki katlı bir eve yaklaşan kamerayı Ali'nin eski sevgilisi Nesrin karşılar ve "Nerelerdeydin, merak ettim... Gelsene" diye Ali'ye seslenir. Filmin sonuna doğru ise Ali'nin çocukluk anılarına yer verilen bir sahnede iki katlı bir evin penceresinden yaşlı bir kadın Ali'ye seslenir ve "Ali koş eve" der. Bu anı-imgeden şimdiye dönen Ali'nin dudaklarından şu sözler dökülür: "Hadi koş eve". Dolayısıyla film boyunca yersiz-yurtsuzlaşmış bir karakter olarak çizilen Ali'nin açılış sahnesinde hangi eve, dolayısıyla sevgilisine mi, çocukluğuna mı? veda ettiği anlaşılmaz. Sonrasında yolculuk için buluşan iki arkadaş arabalı vapurla İstanbul'u geride bırakarak Ayvalık'a doğru yol alırlar. Kamera bir an için Ali'nin elinde çevirdiği paraya odaklanır. Ali bir tür yazı-tura oyunu oynamaktadır. (Resim 3.2.) Acaba bir seçim mi yapacaktır? Yoksa bu seçimi tesadüfe mi bırakmıştır? Bu sırada Yavuz "Kaç kilometre Ayvalık?" diye sorar. Ali sanki vapurda bulunmalarının esas nedeni bu olay değilmiş, öylesine oradaymış gibi "Ayvalık" diye tekrarlar. Yavuz "Oraya gitmiyor muyuz?" diye üsteler. Ali umarsızca kafasını diğer yöne çevirir (Resim 3.3.). Ali'nin zihni başka şeylerle doludur. Gerek dış dünya ile gerekse arkadaşı ile olan bağı zayıflamıştır. Sanki orada değildir.

İki arkadaş arabada görülür sonra. Alıcı bir an, arka koltuktaki gazeteleri gösterir (Resim 3.4.). 12 Eylül sonrasının siyasal çalkantılarıyla ilgili başlıklar göze çarpar. Ardından otoyol

kenarına çekmiş polis otosunun hemen yanında, üzeri gazete kağıdıyla kaplanmış bir cesedin başında ağlayan bir kadın görülür (Resim 3.5.). Belki de siyasi bir cinayete kurban gitmiştir adam, kimbilir? Üzerine tek söz konuşmazlar. Böylelikle Deleuzecü kristal rejim anlayışına koşut biçimde algının ardından gelen eylem şeması kırılır. Yavuz az önceki manzaraya tanıklık eden kendisi değilmiş gibi, çiğnediği sakızın dışındaki oyuğa kaçtığını, kürdan olup olmadığını sorar Ali'ye. Böylelikle gerek siyasal baskı gerekse sinemadaki sansür yüzünden herkesin suskunluğa gömülmüş olduğu bir ülkenin yaşadığı sefalet fikri konuşulmayan hatta gösterilmeyen bir imajla sunulur. Siyasi olaylardan haber veren gazeteden, bir cesedin üzerine örtülmüş gazete kağıtlarına, iki imaj arasında yaratılan boşlukta, bir başka deyişle “gösterilmeyen imaj”la aslında ülkedeki tekinsiz atmosfer ve genel suskunluk hali ifşa edilir.⁴⁸⁶



Resim 3.4.



Resim 3.5.



Resim 3.6.

Sonraki sahnede vardıkları kasabada dolaşırken Ali'nin gözleri sokakta oraya buraya giderek “*Zahidem'i geri ver*” diyen birine takılır (Resim 3.6.). Yavuz göz ucuyla bakıp yürüyüşüne devam eder. Ali'nin ise bir an duraklayarak bu adama bakması Ali'nin bu adamda kendinden bir şeyler görmesinin bir ifadesidir. Zira Ali'de, tıpkı bu adam gibi geçmişte bıraktığı bir kadını unutamamıştır. İkinci olarak arkadaşından farklı olarak Ali için herhangi mekânlarda yapılan bu gezintiler daha önce farkına bile varmadığı şeyleri Bergsoncu tabiriyle “dikkat dolu bir fark ediş”le görmesini sağlamaktadır. O halde Ali esas olaya, yani yönetmeni olduğu filme tamamen ilgisiz kalırken kendi ruhunda karşılığı olan şeylere dikkat dolu bir fark edişle yönelmektedir. Ali yaşamının kritik bir evresindedir. Kendisiyle ve dünyayla bir tür yüzleşme içindedir. Bir içdaralması halindedir. Dolayısıyla fiziksel dünyaya olan bakışı gerilmiş ve psiko-biyografik karşılıklar olduğu ölçüde dışarıda gördüğü şeylerin anlamı da

⁴⁸⁶ Gösterilmeyen imaj kavramı için bkz. Berensel, a.g.e. 96-105.

yoğunlaşmıştır. Sanki herşey Ali'nin kendi ruhsal gerçekliğinin işaretleri haline dönüşmüştür.

Mekân bakmayı sürdüren iki arkadaştan Yavuz için, çıktıkları gezinti giderek sıkıntı verici bir hal almaya başlar. Ali ise video kamerasına yaptığı kayıtlardan hoşnut biçimde ekrana getirilir. Sanki ilk defa görüyor'dur şeyleri. Yavuz bu durumdan yakınıır: *“Daha göreceğimiz yerler var sen dalga geçiyorsun. Bu gidişle hiçbir şey bulamayacağız. O kadar söyledim şunu İstanbul hikâyesi yapalım diye. 27 mekânı bir arada nasıl buluruz”*. Ali *“Senaryoyu yazan sensin”* der. Yavuz *“Böyle olmasını isteyen Şeyda. Yok taşra öyküsü olsunmuş. Yok kadın ezilmiş olsunmuş. Bu starlara da akıl sır ermez ki”* diyerek itiraz eder. Bu itiraz aslında Yeşilçam star sisteminin çarpık işleyişinedir. Kavur, Yeşilçam'a karşı söylemek istediklerini, sisteme iyi kötü uyumlanmış olan bir senaristle, sistemle gevşek bir bağ sürdüren yönetmen arasında kurduğu karşıtlık üzerinden söyler. Bu bakımdan Ali'nin Kavur'un alter-egosu olduğu söylenebilir. Diyalogta dikkat çeken diğer bir husus da Kavur'un 1980'lerde popülerleşen kadın filmlerine ilişkin eleştirel söylevidir. Demek ki kadın filmlerinin popülerleşmesinde feminizmin dönemsel yükselişi bir yana bırakılırsa sektör içinde yer alan kadın starların arzuları belirleyici olmuştur.

Sonrasında tekrar yola koyulur iki arkadaş. Yavuz bir sonraki uğrak yerine hava kararmadan ulaşmak istemektedir. Böylece birkaç mekân bakabilecektir. Ancak yolda lastik patlar. Rastgele olan bu olay aksiyonu kesintiye uğratar. Ali hemen eline video kamerasını geçirir ve lastik değiştiren Yavuz'u çeker. Yavuz kameraya dönerek *“senaristlik zor iş”* der (Resim 3.8.). Kavur böylelikle daha önceki sekansta senaryo üzerine yapılan diyalogu yeniden ele alır. Lastik değiştirmeyle senaristlik arasında kurulan yanlış bağlanma üzerinden Kavur, Yeşilçam'ın senaryo anlayışını eleştirir. Yeşilçam'ın senaryoları da tıpkı lastik değiştirir gibi bir diğeri ile değiştirilebilir klişelerden ibarettir aslında. Nitekim daha sonra iki arkadaş vardıkları yerde yemek yerlerken yine senaryo üzerine konuşurlar. Senaryodaki çatışmanın güçlendirilmesine ilişkin olarak Ali'nin pek de umursamadığı bir sohbet açar Yavuz ve arkadaşının bigâne tavrı karşısında *“Sanki filmi sen çekmeyeceksin”* diye hayıflanır. Zaten Ali başından beri gerek arkadaşına gerekse filme karşı kayıtsızdır. Söz konusu imajlar arasındaki gevşek bağlantılar Deleuze'ün zihinsel bir imgenin kuruluşu için yeter şart olarak gördüğü tespitleri karşılar.



Resim 3.7.



Resim 3.8.

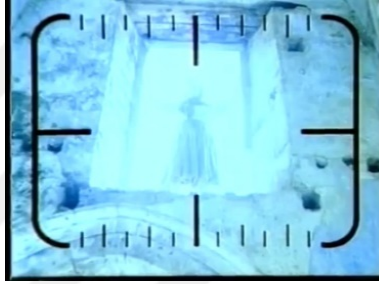


Resim 3.9.

Nihayetinde iki arkadaş filmin geri kalan kısmının geçeceği Fethiye'ye ulaşır. Aradığı mekanları burada bulan Yavuz halinden memnundur. Ali ise burada bulunan terkedilmiş Kayaköy'in harabelerinde dolaşırken başka bir şey bulur. Burası onun için geçmişine doğru yapacağı içsel yolculuğun tefekkür mekânı olacaktır.



Resim 3.10.



Resim 3.11.



Resim 3.12.

Yavuz oradan kasabaya gitmek üzere ayrılırken Ali mekânı dolaşarak çekimler yapar. Kiliseyi kayda alırken birden bir kadın silueti belirir kadrada (3.11). Ali şaşırır ve kaydı bitirir (3.12). Bu çekim Ali'nin fiziksel gerçeklikten soyutlandığının ve gerçeğe düşlemin sınır bölgesine yaklaştığını ifade etmektedir. Bu noktadan itibaren film, fiili gerçeklik ile düşlemin birbirine karıştığı bir alanda geçer ki bu tam da Deleuze'un zaman-imge sinemasının vasıflarından biri olarak gördüğü özneliliğin sunumuna adım atıldığını gösterir. Şüphesiz ki düşleme geçişin video ile sağlanması ilk bakışta yadırgatıcıdır. Yadırgatıcıdır çünkü video genel olarak haber, belgesel, röportaj v.b. gibi aktüaliteyle, yani fiili gerçeklikle ilgili şeylerin kaydı için kullanılan bir araçtır. Ancak aynı zamanda, Ulus Baker'in dikkat çektiği gibi "Ben görüyorum" demenin de bir yoludur ve öyle görünüyor ki burada video Yeşilçam komplosuna karşı Ali'nin kendi özneliliğini dışavurduğu bir araç olarak konumlandırılmıştır. Yönetmen Kavur bu sahnede, çifte bir işlem yapmıştır. Ali bir şey görmektedir, Kavur ise onun gördüğünü göstermektedir. Baker video ile sinema arasında basit bir ayırım yapar: İlki görürken diğeri gösterir. Diğer taraftan fiili olmayan bir şeyin kaydını nasıl yaparsanız? Üstelik bir tür belgeleme aracı olan video ile. Bu noktada gözden

kaçan bir noktaya tekrar dönmek gerekir. Ali'nin gördüğü şeye her ne kadar video kaydından baksak bile bir filmin içinde olduğumuzun farkındayız. Ulus Baker'in ifadesiyle "Sinemada ise GÖRÜYORUM'un ötesinde her an her şeyin olabileceğine, "görünebileceğine" ta baştan inanmışsızdır. Sinemanın GÖRÜYORUM'u. sizin GÖRÜ ve YORUM'unuza bırakılan bir öznellik tarzıdır."⁴⁸⁷ İkinci olarak sinema, -Kracauer gibi bir düşünürce her ne kadar hep fiili gerçekliğe sadakat gösteren bir rejim içinde değerlendirmişse bile- daha doğuşunda Melies'le birlikte zaten fantezinin alanı olmuştur. Tam da sinemanın taşıdığı bu bünyevi özellikten ötürü yine Kracauer, fantazinin sinematik özelliğini teslim etmek durumunda kalmıştır. Kracauer'e göre fantastik öge "gerçekçi malzemeden" inşa edilip, gerçek hayat çekimlerinin içine nakşedildiği takdirde sinematik bir özellik kazanır ve mecranın gerçekçilik eğilimine uyumlaşmış olur.⁴⁸⁸ *Gece Yolculuğu*'nda Ali'nin halüsinasyonlarının onun marazi ruh halinden kaynaklandığı düşünülürse aslında Kracauer'in saptadığı üzere bu görüntülerin "gerçekliğin özel tarzları"nı temsil ettiği, dolayısıyla da film boyunca görülen düşlemlerin sinematik niteliğinden hiçbir şey yitirmediği söylenebilir. Fantazmatik öğeler film ilerledikçe daha çok önem kazanır. Bu öğeler Ali'nin marazi ruh halinden sıyrılmasına aracılık ettiği ve Ali'nin gözünden gerçekliğin yeni bir değerlendirilmesini objektivleştirdiği ölçüde oyunsu bir nitelik de kazanır ki Kracauer'e göre oyunsuluk da fantazinin sinematik niteliğini güçlendirir.

Oluş(lar)



Resim 3.13.



Resim 3.14.



Resim 3.15.

Ali Kayaköyü keşfettikten sonra tekrar Yavuz'a katılır. Yavuz akşamleyin filmin yapımcılarına telefon açarak müjdeyi verir. Yavuz ailesiyle telefonla konuşurken yandaki telefon kulübesine bir adam girer (3.13.). Bu sırada Ali yine yazı-tura oynar gibi madeni parayı avucunda çevirmektedir(3.14.). Ali dikkatle adama bakar. Zira Ali, bir önceki akşam

⁴⁸⁷ Berensel, a.g.e. 27.

⁴⁸⁸ Kracauer, a.g.e. 189.

otelden dışarıyı seyrederken aynı adamın aynı saatte aynı kulübeden telefon açtığını görmüştür. Adam telefonu ankesöre bırakmadan kulübeden ayrılır ve geldiği yöne doğru hızla yürür. Ali kulübeye girer ve ahizeyi kulağına götürür (3.15). Bir kadın konuşmaktadır: *“Nasıl oldu? Ne yaptığını bilememek. Yokluğun bir boşluk gibi. Oysa seni hissedebiliyorum, sesini duyabiliyorum hala. Seni kaçırın korkun. Korkuyu göğüsleyememek mi yoksa? Daha ne kadar kaçabilirsin ki? Yalnızca senden geldiğini bildiğim bu sessiz telefonlar. Bir ses ver bana. Bir sözcük. Bir fısıltı. Yeter ki bu korkunç boşluk sona ersin.”* Ali’nin başına gelen bu olay gerçek midir? Yoksa fantezi mi? Acaba Ali bu olup-biteni kendi muhayalliyesinde mi kurmuştur? Tam da Yavuz’un eşi ve kızı ile konuşması sırasında görülen bu düşlem Ali’nin yersiz-yurtsuzluğunun ruhunda açtığı boşluktan kurtulmak istediğini ifade eder. Kilisede, ıdııla dolu saf görsel bir imaj olarak görülen kadın bu sahnede tam da Deleuze’un ifade ettiğı üzere saf işitsel bir imge haline gelir. Bu sahne bir yandan da sinematografik imgenin ontolojisine ilişkin kimi tartışmaları da akla getirir. Zira bu işitsel imge alan-dışı, yani sahnelenmemiş bir yerden duyulduğundan aynı zamanda kelimenin ilk anlamıyla, yani hayal gücüyle varlığa getirilmesi anlamında da imgeseldir.⁴⁸⁹ Bu bağlamda, imgelem üzerine bir kitap yazmış olan J.P. Sartre’ın söylediğı gibi aslında tüm varoluşta algıda mevcut olmayan fakat imgelemede bulunan bir şeylerin olduğı tespitine değinmek gerekir. İmgede alğının gerçek nesnesi ile imgelemin gerçekdışı nesnesi içiçe geçer. Bu içiçe geçmişlik hali, yani gerçek ile gerçekdışı olanın birarada olduğı fikri modern sinematografik imgenin en önemli özelliklerinden birisidir. Sinematografik görüntü ne şeylerin katıksız bir temsilidir ne de tamamen düşsel bir inşadır.⁴⁹⁰

Nitekim Ali’nin hayalleri de fiili varoluşunun sorgulandığı bir tür aşkın gerçekliğı gündeme getirir. Sesin alandışı bir yerden, kendisini görülür olanın iktidarına sokması ve bu sesin de bir kadına ait olması eril bakış alanının birdenbire bir kadın tarafından tehdit edildiğı bir

⁴⁸⁹ Sartre, 2009.

⁴⁹⁰ Orr’a göre “Bu bağlamda modern film, görüntünün yer değıştirmesini teknik olarak kullanımında zaman zaman bilinçli olmakla beraber, düşünömsel (reflexive) olmaya eğilimlidir. Filmde herhangi bir görüntü, ister algılayan özne için mevcut gerçeğın bilinciyle ilgili olsun, ister imgelemin bir yere yerleştirdiğı olmayan bir görüntü olsun, yine de doğrudandır. Görüntülerin, gerçek ve gerçekdışı nesnelerin varlıksal eşitliğı, bilinci taklit eder, fakat aynı zamanda, imgesel olanı doğrudan görüntü olarak yeniden yapılandırarak ya da gerçeküstü veya düşsel etkilerle tam tersini yaparak, yeni görmenin değışkenliğini kullanarak algısal olanı imgesel göstererek bilinci yıkıma uğratar. Böylece, Sartre’cı ayrımı tamamen tanır, fakat yine de onu allak bullak eder. İmgesel olan açık şekilde gerçek değıldir, ancak yine de film anlatısında gerçeğın kendisi kadar doğrudan olabilir. Modern film bu belirsizlik üzerinde, sürekli farklı biçimlerde oynar durur. Doğrudan görüntünün sorgulanabilir olduğunu bilir. Aynı zamanda hayali olanın gerçeğın peşini bırakmadığının da farkındadır” bkz. Orr, a.g.e. 118.

parçalanmayı açığa vurur. İkinci olarak “*Seni kaçıran, korkun*” diyen bu ses bilgisel anlamda da Ali’ye üstünlük kurar. Pascal Bonitzer ses’in bu özelliğine dikkat çekmiştir:

Görüntü bir sabitleştirici rolü oynar; sesin sabitleştiricisi olan, onun iktidarını (çınlamasını, gürülüğünü, başıboşluğunu, tedirginlik yaratma gücünü) kısıtlar. Ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışardan, uzaydan, alan-dışı'ndan musallat olduğunda, işler değişir. Ses, bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttığı gerçek'i avcunun içine alır, bakışın kolaycı eleştirisinin ağız da böylece kapanır.⁴⁹¹



Resim 3.16.



Resim 3. 17.

Öte yandan *Gece Yolculuğu*’nda sesin konumlanması farklıdır. Nerden geldiği bilinmeyen bu ses Ali’nin halüsinatif deneyimleri sırasında vücut kazanır. Bir akşam içkili bir şekilde yol alırken sesin sahibi araçta belirir ve Ali’ye şöyle der: “*Yalnız değilsin, bunu biliyorsun artık. Gerçeklerle hesaplaşmanın zamanı geldi senin için*”(Resim 3.16.). Dolayısıyla burada zaten bir içdaralması içinde olan Ali’nin iç sesinin, Deleuzecü anlamıyla bir kadın oluş formunda ortaya çıkmasından söz edilebilir. Deleuze’de nasıl ki hayat sabit özdeşlikler yerine sürekli bir akış ve oluşu ifade ediyorsa kimlik de öyledir. Deleuze ve Guattari’ye göre aslında her kişi sürekli hareket halinde olan bir oluş sürecine gebeysen de kültür ve iktidarın rasyonel güçlerince inşa edilen hiyerarşik ve sembolik bir yapı tarafından kataloglanıp sabit kimliklere hapsedilir. Bu kataloglanma toplumsal cinsiyet düzleminde kadın-erkek ikili yapısında gerçekleşir. Oysaki Deleuze ve Guattari için, ataerkil kültür çerçevesinde erkeğin kadına göre ve her kimliğin bir ötekine göre daha baskın olduğu majör veya molar bir kendilikten söz etmek gerekir. Deleuze ve Guattari, kimliği -sürekli hareket halinde ve oluş içinde kavradıkları için- bireysel olsun kolektif olsun, çoğullukların ve virtüel (gücül) veya edimsel başkası haline gelişlerin (kadın oluş, hayvan oluş, göçebe oluş, devrimci oluş vb.) içinde devindiği üretici bir kaynaşma olarak görürler. Onlar, kadın-erkek gibi sabitlenmiş

⁴⁹¹ Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. (Çev. İzzet Yasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 26.

bir ikili karşıtlıkla kurulan bütünleşmiş molar bir kimlik anlayışı yerine, bulaşma ile birbirine yaklaşan ve birbiri içine girerek yayılabilen, molar kimlikleri yersiz yurtsuzlaştıran moleküler bir kimlik anlayışını benimserler. Bu anlayışta, kadın ile erkek arasındaki cinsel farkın, eril bir söylem tarafından düzleştirilmesinden ziyade, farkların birbiriyle ilişkisi içinde göreceleştirilmesi hamlesi söz konusudur. Bir kadın ya da erkek, kendisini ötekine göre farklı kılan şeyleri deneyimlemedikçe kendini diğerinden ayırt edenin ne olduğunu idrak edemez. O halde bir kimlikteki farkın ne olduğu, ancak ötekinin farkından geçildiğinde, başkası haline gelip ortaya çıkar. Fark felsefesi açısından böyle bir düzlemde erkeğin özgürleşebilmesi ancak minör oluşa, yani kadın-oluşa açılmasıyla gerçekleşmektedir.⁴⁹²

Bu çerçevede Ali'nin içsesinin kadın-oluş formunda vucüd kazanmasının bir anlamı olmalıdır. Aslında bu kadının, Ali'nin geçmişinde bıraktığı sevgilisinin bir tür geri dönüşü olduğunu söylemek de mümkündür. Filmin sonlarına doğru sevgilinin Ali'ye veda ettiği sahnede sevgilinin iletişimsizlikten yakındığı görülür. Dolayısıyla sesin kadın-oluş formunda ortaya çıkmasının nedeni eril kimlikte bastırılmış olan kadın-oluşun geri dönüşü olabilir.



Resim 3.18.



Resim 3.19.

Ali sadece kadın-oluşla değil, Kayaköy'de bir yandan koyunlarını otlatıp diğer yandan *Küçük Prens*'i okuyan küçük çobanla geçirdiği anlarda da kendisinden farklılaşmayı sürdürür (Resim 3.19). Zaten St. Exupery'nin yapıtı tam da bu dünyadan olmayan küçük bir çocuk üzerinden dünyalıların klişeleşmiş yaşamının, bütün bir klişe dünya yorumlarının bir eleştirisi değil midir? Aynı zamanda Deleuze'e göre "yetişkinlerin dünyasında belli bir motor-devinim yetersizlik hisseden çocuklar, tam da bu nedenle "görme ve işitme duyularını yetişkinlerden daha yetkin biçimde kullanır", yetişkinlerin gözünden kolaylıkla kaçabilen

şeyleri görüp iştirirler”..⁴⁹³ Dolayısıyla Ali’nin çoban çocukla geçirdiği kısa anlarda çocuktan ona birşeyler bulaşmamış mıdır? Bu deneyim bir tür çocuk-oluş değil midir? Nitekim Deleuze ve Guattari’ye göre “gerçek oluşlar molekülerdir, zira onlar her an değişebilen ve yeniden gruplanabilen unsurlar ve özelliklerden müteşekkildir. Bu nedenle bulaşma ve karşılıklı sirayet gibi kavramlar, kimliği olumsal bir şey olarak anlamak, özfarkındalık ve muktedir kılma duygusu yaratmak için büyük bir önem taşırlar”..⁴⁹⁴ Bu doğrultuda Ali’nin çocuk oluş üzerinden geçerek kimliğine ilişkin bir özfarkındalık geliştirdiği söylenebilir. Ali’nin Küçük çobanla geçirdiği anlarda neşelendiği görülür. Çünkü çocuk-oluşla kendi varlık imkânlarının önünde yeniden açıldığını sezer. Diğer taraftan çocuk oluş ebediyen sürdürülecek bir şey değildir, bir gün büyümek gerekir. Nitekim Yusuf büyüyünce dünyayı gezeceğini söyler Ali’ye. Ali, “*Buraları özlemez misin?*” diye sorunca çocuk “*Özlemem, çünkü o zaman büyük olacağım*” diye karşılık verir. Ali’nin yüzü birden asılır. Çocuk-oluşun bu kaçamak anlarında yaşadığı neşe kedere dönüşür.

Kendini Sınamak

Telefon kulübesi çekiminin ardından, iki arkadaş sabah İstanbul’a doğru hareket ederler. Ancak yol alırlarken Ali, Yavuz’a filmi çekemeyeceğini söyler. Bunun üzerine Yavuz arkadaşını ikna etmeye çalışır. Yavuz yeni ortama uyum sağlamak konusunda yaptığı söylemle Ali’yi kurtulmak istediği ortama çekmek istemektedir. Yavuz: “*Senaryo mu? Sevmediğin şeyler varsa değiştiririz?*” der. Ali ise “*Senaryoyla ilgili olmadığını sen de biliyorsunuz, bu filmi yapmak istemiyorum*” diye karşılık verir. Bunun üzerine sinirlenen Yavuz: “*Seni artık istemiyorlar. Yatırdığın son filmler mi etkiledi? Yoksa senin bu iletişimsizliğinden mi kestiremiyorum. Bildiğim birşey var, o da yapımcıya ve Şeyda’ya seni kabul ettirebilmek için çok uğraştığım. Çevre bizi belirliyor, buna ayak uydurmak zorundayız*” diyerek Ali’ye çıkışır. Ali “*Biliyorum*” diyerek arabadan iner: “*Bu işi artık böyle sürdüremem*” der. Yavuz: “*Başka şekli var mı? Varsa söyle. İyi bir film yapacağız. Önemli olan da bunu gerçekleştirmek. İyi bir film*” diye üsteler. Ali “*Kimin için, yapımcı için mi? Ününe ün katacak bir star için mi? Ne Köy oluyor ne kasaba yaptığımız işler, farkında değil misin? İnsan kendi duygularını, düşüncelerini açığa vuramıyor. Hep beklentilere hizmet ediliyor. Ortaya kişiliksiz işler çıkıyor. En korkunç işkence insanın kendini sınamaması*” diyerek arkadaşını düşünmek için yalnız kalması gerektiğine ikna eder ve onu İstanbul’a

⁴⁹³ Suner, a.g.e. 125.

⁴⁹⁴ Sutton ve Jones, a.g.e. 68.

uğurlar. Bu sahnede Yavuz başka seçenek olmadığını vurgulasa da Ali bu kendini aldatma biçimine prim vermez. En korkunç işkencenin kendini sınamamak olduğunu söyler Ali. Dolayısıyla her durumda başka bir imkân başka bir seçenek vardır. Ali bugüne dek bu imkânları hiçleyerek varolmuştur. Başkası-için, başkalarının tasarısı için yaptığı işler onu kendisine yabancılaştırmıştır. Artık kendi tasarısının peşinden gitmek istemektedir. Ali herkesin herkesle değiştirilebilir olduğu bir sistem içerisinde yer almak istemiyordur artık. Nitekim Yavuz, İstanbul'a dönüp de filmin yapımcısı ile birlikte Ali'yi aradıklarında Ali'nin umursamaz konuşması karşısında yapımcı “*Biz de başka yönetmen buluruz*” diye söylenmiştir. Ali artık Yeşilçam sistemi içinde kalarak “iyi bir film” kotarılamayacağını anlamıştır. Üstelik Yeşilçam onun sadece mesleki olarak tatminsiz olmasına değil kendi varlık imkânlarını gerçekleştirmesinin önünde de bir engeldir. Dolayısıyla Ali'nin uyumlanmayı reddetmesi pasiflikten, iradesizlikten iradeye doğru geçtiğinin bir göstergesidir.

Yönetmen Kavur, Ali'nin Yeşilçam'a karşı yaptığı eleştirel söylevi otomobilin camını kullanarak çerçeve içinde çerçeveleme yaparak gösterir (Resim 3.20.). Çerçeve içi çerçeve söylevle bir arada düşünüldüğünde, Ali ile Yavuz arasına bir sınır çizgisi çekerek ikisi arasındaki uzaklığı vurgular. Diğer taraftan Ali'nin kendisini başkalarının beklentilerinden yani dış dünyanın çağrılarından izole olduğunu da vurgular.



Resim 3.20.



Resim 3.21.

Sonunda Ali, kendince Yeşilçam'a uyumlanma yolunu seçmiş olan arkadaşını uğurlar. Diğer taraftan Yavuz'a Ali'den birşeyler bulaşmıştır. Otobüsteki yerini alan Yavuz madeni bir parayı Ali'ye göstererek avuçiçinde gezdirir. Bu jestin kimliksel bir bulaşma olduğu filmin sonlarına doğru açığa çıkacaktır.

Kaçışlar

Kayaköy’e dönen Ali buradaki kiliseye yerleşir ve etrafta kısa gezintilere çıkar. Ali’nin bu terkedilmiş yere sığınması onun başkaları’nın bakışından uzakta bir yerde kendi öznelliğini kuracağı bir mekân-zaman bütünlüğü ve Nietzscheci anlamıyla bir mesafe pathosu yaratır. Ali gezintilerinden birinde kayalıkların orada niye olduğu anlaşılmayan bir korkuluk görür. Tepenin yamacından denize doğru bakarak derin düşüncelere dalar ve kendi kendine konuşur: “*Bu deniz başka denizleri çağırıyor*”. Deniz burada bir tür kaçış simgesidir. Kültürel kurumların yurtlandığı karasal mekâna karşıt olarak deniz, kültürün sınırı ve kaygan bir mekân olarak bir tür yersiz-yurtsuzlaşma mekânıdır.⁴⁹⁵ Denize baktıktan sonra kafasını karşı tarafa çevirir Ali, bir kadın görür (Resim 3.24). Bu kadın daha önce sadece sesini duyulan ve sonrasında Ali’nin bunaltı anlarında ziyaretine gelen kadındır. Daha önce, kadın-oluş bahsinde sözü edilen bu kadın imgesi, aynı zamanda Ali’nin korkularını aşarak hayatının sorumluluğunu almasını dikte eden kendi iç sesidir. Ali’nin bunaltı anlarında kadının konuşmaları üzerinden sorumluluğa yapılan vurgu Sartreci varoluşçuluk bağlamında değerlendirilebilir.

Sartre bunaltının insanı eyleme götüren şey olduğunu düşünmüştür. Bu iç sıkıntısını deneyimleyen kişinin kendini aldatmayı seçmediği takdirde eylemde bulunması kaçınılmazdır. Sartre için bunaltı, bizi eylemden ayıran bir perde değil, tersine bizi eylemle birleştiren, harekete geçiren bir olaydır, eylemin bir parçasıdır.⁴⁹⁶

Dolayısıyla nerden bakılırsa bakılsın Ali’nin peşini bir türlü bırakmayan bu kadın imgesi, Ali’nin kimliğindeki bölünmeyi ya da ikizlenmeyi de işaret eder. Ali yüzleşmeden kaçtıkça kadın söylevinde daha da radikalleşir. Diğer taraftan Orr, modern sinemada “kimlik başkalaşımını” ikizlenme üzerinden ele alan filmlerde Freudvari bir yineleme zorunluluğunun ortaya çıktığını belirtmiştir: “Persona, Vertigo, The Conformist, The Passenger ve Last Year at Marienbad “bugünün” yakasını hiç bırakmayan geçmişin olayları ile ilgili filmlerdir. Geçmişin olayları bugüne öyle yoğun bir şekilde musallat olmuştur ki geçmiş daima bugünün içinde var olmaya yükümlü kalmıştır”.⁴⁹⁷ Bu bakımdan Ali’yi

⁴⁹⁵ Deniz’in karaya karşıt olarak yersiz-yurtsuzlaşmanın mekânı belirlemenmesi noktasında Bkz. Deleuze ve Guattari. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni I. Göçebilimi İncelemesi: Savaş Makinesi*. (Çev. Ali Akay), İstanbul: Bağlam Yayınları. (Eserin orijinali 1980’de yayımlanmış).

⁴⁹⁶ Küçen, a.g.e. 239.

⁴⁹⁷ Orr, a.g.e. 60.

ziyaret eden bu kadın imgesinin Ali'nin geçmişinde bir tür yarık oluşturan sevgilisiyle olan bağlantısı bir kez daha açığa çıkar.



Resim 3.22.



Resim 3.23.



Resim 3.24.

Sekansta yer alan korkuluğun denize çıkan yamaçta olması tesadüf değildir. Korkuluk burada her an sınırı ihlal ederek karadan denize atlayacak ya da denize açılacak gibi tavırlar sergileyen Ali'nin korkularının simgesidir. Daha önce, *Arkadaş* bağlamında sözü edilen silah imgesi gibi korkuluk da ait olduğu doğal ilişkiler dizisinden çekip alınmış bir nesnedir, bir *demarke*'dir. Ali'nin korkuluğu görünce irkilmesi bu nesnenin Ali'nin korkularına karşılık gelen bir simge olduğunu onaylar. Diğer taraftan korkuluk aynı zamanda sınır ihlaline karşı toplumsal değer sisteminin gösterenidir. Korkuluk sanki orada Ali'nin sınırın diğer tarafına geçmesini önlemek için durmaktadır. Sınır deneyimlerinin gerek Nietzsche'de gerekse varoluşçulukta kişinin kendisine giden yolda kaçınılmaz bir uğrak olduğu açıktır. Nietzsche'de bu yol dekadandan, Sartre da ise içdaralmasından geçer. Ali'nin denize bakan yüksek yamaçtaki başdönmesiyle dolu gezintileri aslında onun bir sınır durumunda olduğunu gösterir. Ali sisteme uyumlanma ile başkaldırı arasında, ölümle yaşam arasında, geçmiş ile gelecek arasında, kaçmak ile kalmak arasında bir ara-durumdur. Zaten Ali Kayaköy'ün yıkıntılarına baktığı bir sırada, "*Hayatın kıyısında yaşanır mı, bu yolculuk daha ne kadar sürecek?*" diyecektir. Dolayısıyla Ali'nin içinde bulunduğu bu ara durum nihilizm perspektifinden bakılırsa bedenin eyleme kudretinin zayıfladığı bir dönemi, yani yaşam güçlerinin zayıflamasını ifade etmektedir. Ali hastadır ancak yaşama istencinden tamamen kopmuş da değildir. Ali'nin Yavuz'a, yapımcıya, kendisine köyde kalmadığı için içerleyen köylülere, anılarında eve dönmesi için "gelsene" diye eşine, kısacası herşeye hayır demesinin altında aslında Ali'nin hayata karşı olan kırılgan başkaldırısı vardır. Bu başkaldırı henüz eyleme dönüşecek kuvvetten yoksundur. Dolayısıyla Ali bu ara-durumda irade ile iradesizlik arasında salınmaktadır. Ali bu dönemde eyleme geçmesini engelleyen geçmişinin pasif bir temasına yönelmiş durumdadır. Kavur bu temaşa halini derin bir düşünme,

geçmiş hayal etme ve daktilo başında geçirilen uzun saatlerle, yani entelektüel fonksiyonların edimselleştiği imgelerle vermiştir.

Zihinsel Yolculuk: Düşünüm ve Geçmiş

Ali daktilo başında geçirdiği bu uzun gecelerin birinde geçmişe giderek, bir başka deyişle geçmiş hayal ederek zihninde beliren anıları kâğıda geçirmeye başlar. Kamera, geçmiş gidişi Ali'nin daldığı gündüz düşleriyle ve uyku ile uyanıklık arasında bir durumsallık yaratarak ekrana taşır. Tam da bu nedenle *Gece Yolculuğu*'nda geçmişin imgesi Bergson'un bellek ve Deleuze'nün zaman-imge sinemasına ilişkin yaptığı tespitler çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bergson'da geçmiş sadece katışıksız bir hatırlamanın nesnesi değildir. Maurice Halbwachs'ın işaret ettiği gibi Bergson kimi pasajlarında bellek imgelerini rüyaya ya da hatırlamayı düş görmeye benzetir.⁴⁹⁸ Bergson'a göre geçmişe nüfuz etmek için düş görmeyi istemek gerekir:

Geçmiş imge biçiminde anmak için, şimdiki zaman eyleminden soyutlanmak gerekir, işe yaramaz olana değer bağlamayı bilmek, düş görmeyi istemek gerekir. Bu türden bir çabayı belki yalnızca insan gösterebilir. Bu şekilde ulaştığımız geçmiş, kaygan olabilir, elimizden her an kaçacak noktada olabilir, sanki bu geriye dönük belleği daha doğal olan ve ileriye doğru hareketiyle bizim davranmamızı ve yaşamımızı sağlayan öteki bellek engelliyormuş gibidir.⁴⁹⁹

Bergson'un öteki bellek dediği bellek gündelik hayatımızı sürdürürken başımıza gelen olayları görsel anı olarak kayderek biriktiren ve hayatımızı sürdürmemizi kolaylaştıran alışkanlık belleğidir. Dolayısıyla alışkanlık belleği sensori/duyu-motor düzleminde başvurulmuş hafızayı kapsarken, duyu-motor mekanizmayı akamete uğratan durumlarda başvurulmuş bellek anı ile hayalin birbirine karıştığı bir düzlemi kateder. Tam da bu nedenle Deleuze zaman-imge sinemasında anı ile düşün ve geleceğe dair vizyonun bir arada sunulduğu kristal imgeden söz eder. Gerçek ile gerçektışının içiçe geçtiği bu tür imgeler *Gece Yolculuğu*'nda belirgindir. Öte yandan başka bir zaviyeden bakıldığında sinemada geçmiş gidişin farklı işlevleri de vardır. Susan Hayward, bu işlevleri sıralamıştır:

Geçmiş dönüşler en net olarak anlatı içindeki öznel anlar olarak görülürler. Geçmiş dönüşler belleğin, tarihin ve nihayet öznel hakikatin sinemasal sunumudur... Dahası, neredeyse her zaman bir esrarın (bir cinayet, akıl sağlığında bozukluk durumu vb.) çözümüne hizmet ettiğinden geçmiş dönüşler doğal olarak araştırma ya da itiraf içeren anlatı kodlarıdır, bu da onları yine psikanaliz sürecine yakınlaştırır. Ve son

⁴⁹⁸ Halbwachs, M. *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*. (Çev. Büşra Uçar). Ankara: Heretik Basın Yayın. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 63.

⁴⁹⁹ Bergson, a.g.e. 62.

olarak, tarihi yeniden oluşturdıkları için geçmişe dönüşler ulusal amaçlara hizmet edebilir ya da tam tersi, bazı toplumsal değerleri sorgulamak için kullanılabilirler..⁵⁰⁰

Gece Yolculuğu'nda Ali'nin geçmişe dönüşleri Deleuzecü zaman-imgeyi içerdiği gibi Hayward'ın dikkat çektiği üç düzeyi de kapsamaktadır. Zira Ali'nin belleğinde yaptığı özyaşamsal yolculukta karşılaşılan anıların özel bir tarihsel kesitle yani 12 Eylül süreci ile bir bağlantısı vardır. Bu bellek araştırmasının, askeri darbenin bireyler üzerinde yarattığı tramvayı ortaya çıkartan bir yönü olduğuna göre 12 Eylül'ün toplum tarafından sahiplenilmesinin sorgulanmasına işaret ettiği neredeyse kesindir. İkinci olarak geçmişe dönüş, bir karakterin zihinsel ya da ruhsal evreninden yapıldığında öznel bir hakikatin sunumuna dönüşür: "Geçmişe dönüş ister düşler ister itiraflar, isterse anılar yoluyla olsun, geçmişe bakan düşünme süreçlerinin taklide dayalı bir sunumudur. Öyleyse bunlar öznel gerçeklerdir, şimdinin geçmiş aracılığıyla açıklanması. Geçmişe dönüşler anıların nasıl depolandığını ve baskılandığını gösterir."⁵⁰¹ Freudvari bastırılmış olanın geri dönüşü Ali'nin ruhundaki yersiz yurtsuzluk halini açığa çıkaran psiko-fiziksel bir karşılık olan Kayaköy'deki harabe kilisede gerçekleşir. Bu tespitlerin yanı sıra Kovacs, Deleuze'e koşut biçimde geçmişe dönüş şeklinde yapılan zihinsel yolculuğu modernist bir icat olarak görmüş ve modern sinemanın ayırt edici bir vasfı olarak değerlendirmiştir..⁵⁰²

Filmi modernist anlatıya yaklaştıran en önemli öğelerden birisi de Deleuzecü "herhangi mekanlar"da geçmesidir. Ali'nin kaldığı harabe kilise, Kurtuluş Savaşı'ndan sonra boşalan bir yerleşim birimi olduğu için tam da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan yıkılmış kentlere benzer. Bu anlamda "herhangi yerler" in çoğalmasında fiili gerçeklikte yaşanan olayların etkisi vardır. İkinci olarak Ali'nin hafızasından şimdisine taşınan İstanbul'daki

⁵⁰⁰ Hayward, a.g.e. 169.

⁵⁰¹ Hayward, a.g.e. 173.

⁵⁰² Kovacs Yolculuk biçimine ilişkin şu tespitlerde bulunmuştur: "Her şeyden önce fiziksel yer değiştirme anlamına gelir, ancak modernizmde bu türün özel türü geliştirildi. Burada yolculuk fiziksel dünyada değil bir kişinin aklında yapılır. Bu türün yazınsal karşılığı Marcel Proust'un başlattığı ve James Joyce'un radikallediği modern edebiyatın çok iyi bilinen 'bilinç akışı' anlatı biçimidir. Bu anlatı biçiminin temel tekniği kısa zaman dilimlerini geçmiş ya da hayali zamanın geniş katmanlarına genişletmektir. Belleğin ya da hayal gücünün imgeleri sinema tarihinin bütün dönemlerinde yaygın olarak kullanıldı. Ve bir karakterin anlatısını sahnelemekten oluşan 'gömülü (embedded) anlatı' diye bilinen anlatı biçimi başka bir eski anlatı aygıtıdır. Modernist zamanda-yolculuk biçimi geçmişin anılarını ve imgelemi temsil etmenin geleneksel biçiminden farklıdır, çünkü farklı zaman katmanları genellikle üst üste binerler ve onları birbirinden ayırt etmek zordur ve bu da anlatı içinde katmanlar arasındaki bağlantıların bulanıklaşması anlamına gelir. Rasyonel zaman-mekân ilişkilerinden ziyade temalar ve motifler birbiriyle ilişkilendirilir. Zihinsel yolculuk türünde geçmişe dönüşler (flashback) ve imgelemin görüntüleri izleyicinin bir anlatıyı daha iyi anlamasına yardımcı olan araçlar değildir. Eğer yolculuk türünün amacı bir ya da birkaç karakterin fiziksel ve toplumsal ortamını araştırmaksa, bir zihinsel yolculuk filminin amacı da bir ya da birkaç karakterin 'zihinsel ortamını' araştırmaktır" Kovacs, a.g.e. 109.

sokak görüntüleri de yıkılmış bir kent izlenimi uyandırır ki bu tablo 12 Eylül sürecinde yaşanan sokak çatışmalarına imada bulunur. Deleuze'e göre fiziksel gerçeklikte yaşanmış olaylar "herhangi yerler" in sinema dışı kaynağını oluşturur. "Herhangi yerler" in sinemasal kaynağı ise duyumsal-motor işleyişe dayanan eylem-imge sinemasındaki krizle ilişkilidir. Deleuze'e göre tanıma araçları arızalanan karakterlerin herhangi bir motivasyonla bağlantısı olmayan başıboş dolaşmaları mekânların kendisini de herhangi bir eylem bağlantısından yoksun bırakarak kimliksizleştirmekte ve herhangi mekânlara dönüştürmektedir.⁵⁰³



Resim 3.25.



Resim 3.26.



Resim 3.27.

Ali pasif temaşa halinde zihninde yolculuk yaparken bu yolculuk saf işitsel ve görsel imajlarla verilir. Ali siyasal bir cinayete kurban giden kardeşi Ahmet'in cesedini teshiş edişini hatırlar. Ali sadece gören olarak, tanık olarak ekrana getirilmektedir (Resim 3.25.). Sonrasında çekim kesme ile yıkık-dökük sokaklara taşınır (3.26.). Kamera yüzer-gezer bir halde (kaydırmalı bir çekimle) sokaklardan izlenimleri ekrana taşıırken Ali bu görüntülere sadece sesi ile eşlik etmektedir. Ahmet'le son buluşmasından söz eder Ali. Kardeşinin Nesrin'i sorduğunu hatırlar ve ekler: "*Oysa onu hiç tanımamıştım, Nesrin*". Böylelikle üç dakikalık çekim boyunca sokaklarda ilerleyen kamera sonunda Nesrin'in evine gelir ve çekim Nesrin'in Ali'ye "Nerelerdeydin.... Gelsene" diyen davetiyle sona erer (3.27.). İmgelerin gevşek şekilde birbirine bağlandığı bu çekimde seyirci de Ali'nin öznel zamanında dolaştırılır. Dolayısıyla seyir eyleminin zamanı da Ali'nin öznel zamanına ayarlanır. Bu imgelerin nasıl bir anlam yumağı oluşturduğu ise belirsizdir. Şüphesiz ki Ali'nin marazi ruh haliyle geçmişteki izlenimlerle bir ilgisi vardır. Bu imgelere açık imgelerdir. Yani imgeler rasyonel neden-sonuç ilişkilerini serecek biçimde sıkı bir şekilde bağlanmadığından bu imgeleri nihai bir anlamda bütünleştirilmez. Kamera yüzer-gezer biçimde uzamda ilerlerken polislerin evlerin önünden insanları topladığı görülür. Ali'nin geçmişine doğru yapılan bu yolculuk aynı zamanda kolektif belleğin derinlerine gömülmüş

⁵⁰³ Deleuze, 2014, 162.

olan 12 Eylül gerçeğini şimdiye taşıyarak bu olay üzerine düşünmeye davet eder seyirciyi. Nihayetinde Ali'nin ruh halinden, anı-imgelerinden ve sözlerinden 12 Eylül'ün yarattığı sendromun etkisinde olduğu anlaşılır.

Film ilerledikçe ve Ali'nin iç dünyası objektivleştikçe yönetmenin içsel çatışmasının bir boyutunun da film yaparak yüzleşmek istediği 12 Eylül sürecindeki yaşantılarından kaynaklandığı anlaşılır. Çalışmanın daha önceki bölümlerinde ortaya koyulduğu üzere Türk sineması 12 Eylül'le hesaplaşmamıştır. Belki de bu yüzden bir yandan Ömer Kavur çektiği filmle, Ali ise yazdığı metin yoluyla 12 Eylül'le hesaplaşmak istemiştir. Bu bağlamda yönetmenin kriz içindeki Yeşilçam'da tutunabilmek adına gönülsüzce yaptığı işlerin yarattığı yabancılaşma duygusunun verilişi Ali karakterinin Kavur'un alter-egosu olduğunu akla getirmektedir.

Film için mekân bakmak bahanesiyle Ali'nin kasabadaki eski sinemaya yaptığı ziyaret hissettiği yabancılaşma duygusunun derinleşmesine neden olur. Şimdi artık bir mobilya mağazası olan eski sinemanın sahibi aslında emektar bir kameramandır. Ali sinemanın niye kapandığını sorar. Yaşlı adam, arz-talep meselisinden diye yanıtlar. Sinemaların peşi-sıra kapandığı bir dönemdir gerçekten de bu dönem. Video-kaset, televizyon gibi yeniliklerin sinemaya olan talebi azalttığı ve yerli yapımların sayısının iyiden iyiye azaldığı yıllardır 1980'ler. Hayatı boyunca iyi şeyler yapmak istediğini anlatır yaşlı adam Ali'ye, Yeşilçam'ın ötesinde işler. Emektar kameraman direnebildiği kadar direndiğini sonunda olmayacağını anlayınca babasının işlettiği sinemayı devraldığını söyler Ali'ye. Bu nostaljik ve melankoliyle dolu sohbetin ardından yola çıkan Ali, arabasıyla karanlığın içinde ilerlerken, *“Kaçarak neyi çözebildin. Direnmeye hiç mi gücün yetmedi? Bu tedirginliği yaşamak”* diye kendi kendisine söylenir. Bir ara radyoyu açar. Radyo ülkedeki siyasal çatışmalardan haber verir. Arabayı durduran Ali *“Sarhoş mu oldum acaba”* diye kendisini yoklarken düşlemindeki kadın yanında belirir. Kadın, Ali'ye daha fazla kaçamayacağını, kendisiyle yüzleşmesi gerektiğini söyler. Kadının, Ali'nin eski sinemayı ziyaretinden sonra belirmesi Ali'nin Yeşilçam'a uyumlanma düşüncesinden tam anlamıyla uzaklaşmadığını belirtir. Zira Ali buraya Yavuz'un telefonu üzerine mekânı incelemek için gitmiştir. Ancak sohbetin sonunda, Yeşilçam'a uyumlandığı takdirde sonunun emektar kameramandan pek de farklı olmayacağını düşünmüş olacak ki Sartre'ın sözünü ettiği içdaralması şiddetlenir. Acaba bütün bir yaşamını boşa mı harcamıştır Ali? Tıpkı yaşlı adam gibi birgün iyi işler yapacağını düşünerek boşuna mı didinmiştir yıllarca Yeşilçam'da. Zira bu Yeşilçam söyleşisi harcanan

ya da kaybolan zamanın ağrısını şiddetlendirir. Anlaşılmaktadır ki geçmiş Ali'nin tazelenmesi için pek de verimli bir toprak değildir. Belki de bu yüzden, Ali geçmişiyle dolu İstanbul'dan film çekimi bahanesiyle uzaklaşmıştır. Ali kendi dışından konuşurken “*Ne zamandır burdayım, bilmiyorum*” “*zaman durmuş*” gibi “*Sanki her şey askıya alınmış*” “*Düşündükçe giderek artan boşluğu hissediyorum*” ifadelerini kullanır. Bu ifadelerden Ali'nin varoluşunu zamansallaştıramadığı görülür. Yani öncesi, şimdisi ve sonrası olarak ardışık bir dizi halinde sentezlenen bir zaman mefhumundan uzaklaştığı görülür Ali'nin. Ali “*Kaç zamandır buradayım, bilmiyorum*” demektedir vido kaydında. Bütün bu ifadeler Deleuzci perspektiften bakılırsa Ali'nin kronolojik zamandan koptuğunu ele vermektedir. Ali'nin varoluşunu zamansallaştıramaması varoluşundaki yarılma ile ilgilidir. Filmde sık sık yer verilen bu ifadelerin Kavur sinemasının belirgin özelliklerinden biri olan zaman mefhumuyla olan bağlantısını ortaya koymak gerekir.

Zaman İmaj: Ontolojik ve Psikik

Ali için zaman durmuş gibidir. Burada ölçülebilir olan nesnel zaman değil Ali'nin bireysel olarak hissettiği bir zaman, yani psikolojik/öznel bir zaman görselleştirilmektedir. Öyle anlaşıyor ki Kavur, bireylerin nesnel zaman algısında gerçekleşen kırılmaların nedenlerine ilişkin bir düşüncenin peşindedir. Nitekim öznel zamana ilişkin yukarıda anlatılan sekanstan hemen sonra konakladığı köyde yönetmene yardımcı olan köy öğretmenin yaşamından bir kesit verilerek nesnel zaman ile öznel zaman arasındaki fark iyice vurgulanır.



Resim 3.28.

Resim 3.29.

Resim 3.30.

Resim 3.31.

Öğretmen guguk kuşlu bir duvar saatini tamir ederken gösterilir. Karısı her kadar “*İflah olmaz o*” dese de öğretmen saati tamir etmeyi başarır. Bu sırada çocuklar, gece yayınında televizyonda iyi bir film olduğunu babalarına duyurur. Anne misafirlğe gidecekleri teyzelerine geç kaldıkları uyarısında bulunur. Böylelikle ailenin yaşamının nesnel zamana ayarlanmışlığı vurgulanmış olur. Birbirlerine güçlü bir aidiyet duygusuyla bağlanmış

görünen aile üyelerinin nesnel zamana ya da bir başka deyişle klişelere, alışkanlıklara ayarlı yaşamı karşısında kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen yersiz-yurtsuz Ali'nin öznel zamanı arasındaki tezat özellikle vurgulanmıştır. Kavur öznel zamanı karakterlerinin aidiyetsizliğini vurgulamak için kullanmaktadır. Ama bu aidiyetsizliğin, bu yersiz-yurtsuzluğun yenileştirici bir deneyime giden yolda kaçınılmaz olarak yaşanması gereken bir deneyim olduğu fikri de hem varoluşçu felsefeye hem de zaman imgesine içkin bir özelliktir.

Bu bağlamda da *Gece Yolculuğu*'nda zaman-imgenin özelliklerini görmek mümkündür. Ali sadece anılarında değil gerek Kayaköy'ü gerekse kasabayı gezerken de pasif temaşa halindedir. Elinde video kamerasıyla gezerken sadece gören olarak ekrana getirilir. Ali'nin kaydını yaptığı fiziksel gerçeklikten hiçbir eylem doğmaz. Dolayısıyla Kayaköy'ün harabe mekânlarından İstanbul'un adeta yıkılmakta olan mekânlarına yapılan zihinsel yolculuk ve bu yolculuğun tıpkı Deleuze'ün işaret ettiği gibi hareket ederek yapılan bir yolculuktan çok görülerek yapılan bir yolculuk olması, Ali'nin gece yolculuklarında karşısında beliren ve onun arayışına yol gösteren kadın gibi halüsinatif motifler aslında entelektüel fonksiyonlarla yani zihinsel işlemlerle ilgilidir. Kayaköy'de koyunlarını otlatan küçük çoban Yusuf, Kayaköy'e bakan tepede niye oraya dikildiği anlaşılmayan korkuluk, bütün bunların her biri, aslında Ali'nin zihinsel işlemlerini somutlaştıran figürler olarak konumlandırılmışlardır. Nitekim Yusuf, *Küçük Prens* kitabını yüksek sesle okurken Ali yanına gelerek; “İnsanlar nerede? Çölde biraz yalnızlık duyuyor kişi” cümlesini tamamlar: “İnsanların arasında da yalnızlık duyulur”. Yusuf sorar: “Siz de mi okudunuz?” Ali yanıtlar: “Evet, hem de senin yaşlarındayken.” Yusuf: “Ama unutmamışsınız” der. Ali: “Aradan uzun zaman geçse de insan etkilendiği şeyleri unutmaz” diyerek yanıtlar. Aslında tüm film tam da bu son cümleyle ifade edilen fikirle ilgilidir. Bu fikrin Bergsoncu içsel zaman anlayışının bir tezahürü olduğunu söylemek mümkündür. Zira “Bergson bir duygulanımın insan üzerinde bıraktığı etkinin ve bunun süresinin hiçbir biçimde mahiyet kaybetmeksizin nicel olarak açıklanamayacağı inancındadır”.⁵⁰⁴

Daha önce vurgulandığı üzere Bergson'un kronolojik zamana karşı kavramsallaştırdığı ve gerçek zaman dediği “süre” mefhumunda geçmiş, şimdi ve gelecek zamanlar sadece birbirini takip eden, sayılabilir, homojen diziler olarak değerlendirilmezler. Geçmiş zaman geçip gitmiş olmakla birlikte, şimdiki zaman üzerinde etkisini sürekli duyuran ve bu nedenle de

⁵⁰⁴ Topakkaya, A. (2013). *Felsefe, Din ve Kültür'de Zaman*. (Birinci Baskı). İstanbul: Paradigma Yayıncılık), 224.

sürekli varolan bir zaman boyutu olarak kavranır. Dolayısıyla artık eylemese bile geçmiş geçip-gitmiş değildir. Üstelik bellek de geçmiş yaşantıların biriktirildiği ve zamanı gelince anıları çağıran bir mekanizma olarak görülemez. Burada söz konusu olan geçmiş ve şimdiki zamanın birbiri içine katlanarak yeni bir zaman boyutu oluşturmastır ki; Bergson'un buna "süre" ya da "gerçek/içsel zaman" adını vermiştir. Bergson'a göre "Geçmiş zamana ilişkin hatırlamalar ya da genel anlamda geçmiş zaman, bireyin şimdiye kadar sahip olduğu tecrübelerden hareketle gelecek zamanın üstesinden gelme bağlamında ortaya çıkmaktadır".⁵⁰⁵ Ali sürekli olarak bir boşlukta olduğunu ifade eder. Bergson'a göre eylem için gerekli buluşun yapılabilmesi, yani zamanın virtüelliğinin açığa çıkması için zaten boşlukta, onun deyişiyle aralık'ta olunması gerekir. Bu durum Sartrecı zaman anlayışı bakımından değerlendirildiğinde ise Ali sadece kronolojik zamandan değil varoluşunu zamansallaştırma gücüllüğünden de kopmuş görünür. Bu noktada Bergson'dan bir süre için ayrılarak Sartre'a değinmek yerinde olacaktır.⁵⁰⁶

Sartre'da Heidegger ve Bergson gibi geçmişi, şimdideki olaysallığın ontolojik bir zemini olarak kavramıştır. Sartre için kendi-için'in varoluşunu belirlemesi anlamında geçmiş, şimdi ve geleceğin hiçbirisinin birbirine ontolojik önceliği yoktur. Hiçbir zamansal boyut diğer ikisi olmadan varolamaz. Çünkü kendi-için ya da insanoğlu her bir adımda olduğu şeyin ötesine geçen bir varlık olarak hem kendi geçmişinin hiçlenmesi hem de olacağı şeyin yönelimselliği olarak kendi şimdilerinden bir kaçış olarak varolur. Dolayısıyla zaman ne dışarıdan dayatılmış bir gelişim yasası ne de kendinde varlıktır. Hatta bütün varlıkları ve insan gerçekliklerini içine alan tümel bir zaman da yoktur. Zamansallık kendi-için'in varoluş yolculuğunda açılır. Kendi-için ancak kendi varoluşunu zamansallaştırabilir. Bu çerçeveden bakılırsa Ali'nin zamansallaştırma güçsüzlüğünü varoluşunun askıda kaldığı bir an olarak yorumlamak gerekir. Ali kendinde'de, yani her ne ise o olan varlığında bir tutulma yaşar. Tam da bu tutulma nedeniyle geçmişi haline getiremediği bir şimdi'ye hapsolür

⁵⁰⁵ Topakkaya, a.g.e. 233.

⁵⁰⁶ Magill, Sartre'ın zaman anlayışını şöyle özetlemiştir: "Geçmiş, benim terkedilmişlik ve durum içinde bulunma tecrübemi mümkün kılar.... "Şimdi" olduğu varlıktan bir kaçış ve olacağı varlığa doğru bir kaçış ifade eder. Doğrusunu söylemek icab ederse, "kendisi için" şimdi'de kendinin dış tarafında bir varlığa sahiptir, kendi önünde ve kendi arkasında. O kendinin geçmişi idi, bundan sonra geleceği olacak. Şimdi olarak, "kendisi için" olduğu şey (geçmiş), olmadığı şey (gelecek) dir. Gelecek "kendisi için"ın olması lazım geldiği bir varlık yönüdür. Gelecek, bir kimsenin, malik olduğu soyut bir mülkiyetten çok, olduğu egzistansiyal özelliğidir. Gelecek benim sübjektifliğimi kuran eksikliklerdir. Geçmiş nasıl olay özelliği için temel hazırlarsa, gelecek de öylece imkân için temel hazırlar. Gelecek şimdi'de "kendisi için"ın tasarladığı imkânlar içindeki niyetidir. O, kronolojik bir tarzda sıralanan henüz gelmemiş şimdilerin serisi değil, daha çok, benim varlığım ile ilgili geniş imkânları içinde bulunduran bir alandır ve daima yolculukta bulunan bir "kendisi için" olarak ben'i tarif eder" bkz. Magill, F. (1992), *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği*, (Çev. Vehbi Eralp), İstanbul: Dergâh Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 94.

(Zaman durmuş gibi). Ali daktilosunun başına geçtiğinde kendisini bir düşünüm nesnesi haline getirmiştir. Düşünüm kişinin kendi kendisine bir mesafe koyması anlamına gelmektedir. Düşünüm süreci boyunca kendi-için, düşünülen bir nesne/bilinen ve düşünülen nesneyi düşünen bir bilinç/bilen olarak ikiye ayrılır. Kişi düşünüm sürecinde adeta kendi kendisinin bir tanığı olur. Sartre istemli belleğe dayanan bu tanıklık durumunu şöyle ifade etmiştir:

Benim üzerimde düşünümde bulunan kişi herhangi bir zamansal olmayan bakış değil; o kişi benim; süren, kendilik devresine angaje olmuş olan, tarihselliğiyle dünya içinde tehlikede olan benim. Basitçe kendisi olduğum kendi-için, bu tarihselliği de, dünya üzerindeki bu varlığı da, kendilik devresini de düşünümsel ikileştirmenin kipinde yaşar..⁵⁰⁷

Sartre için düşünüm üzerine düşünülmüş olandan bir hiçlikle ayrılır. Çünkü kendim üzerine düşünmek için onu düşünen bir bilinç ve düşünülen bir bilinç olarak ikiye yarılmam gerekir. Düşünümsel bilinç her halükârda üzerine düşünüleni yeniden ele geçirmek için öncelikle onu hiçlemek zorunda kalır: “Kendi üzerine bu dönüş, kendine dönmek için kendinden kopmadır. Düşünümsel hiçliği ortaya çıkaran da bu dönüştür”..⁵⁰⁸ Dolayısıyla düşünüm halinde aslında hiçlenenle ile hiçleyenin aynı varlık olması anlamında bir paradoks açığa çıkar:

Bilmek, kendini başkası yapmaktır. Şimdi, düşünümsel tam da ancak üzerine düşünülmüş olarak kendini tümüyle başkası yapar, çünkü üzerine düşünülmüş olmak-içindir. Olumlaması yarı yolda durdurulur, çünkü olumsuzlaması bütünüyle gerçekleşmez. Şu hâlde üzerine düşünülmüşten tümüyle ayrılmadığı gibi onu “bir bakış açısından” da kucaklayamaz..⁵⁰⁹

Bu durumda düşünüm kendi kendisinin yenilgisi olur. Düşünüm üzerine düşünülmüşü veri olarak toparlayamaz. Bu bilgi değil pasif tanımadır. Düşünümle açığa çıkan şey sadece kendi kendisinin açığa çıkışı olur. Çünkü tanıma, esasında bilmek istenilen şeyin düşünüm öncesi bir anlayışını gerektirir. Bu noktada Sartre, düşünümü “sürekli tamamlanmamışlık halindeki bütünlük olarak kendini toparlamaya çalışan kendi-için” olarak tanımlar..⁵¹⁰ Dolayısıyla düşünüm daima kendi imkânlarını yoklayan kendi-için’in zamansallık içindeki saçılmışlığıdır. Sartre’ın deyişiyle “düşünüm, eğer anlamını geleceğinden ve geçmişinden

⁵⁰⁷ Sartre, a.g.e. 226.

⁵⁰⁸ Sartre, a.g.e. 228.

⁵⁰⁹ Sartre, a.g.e. 229.

⁵¹⁰ Sartre, a.g.e. 231.

devşiriyorsa, bir kaçışa doğru kaçan şimdilik/mevcudiyet [presence] olarak, ekstatik bir şekilde o kaçış boyunca esasen vardır.”⁵¹¹ Kişi geçmiş-şimdi ve gelecek olarak tarihselleştirdiği bir zaman düzleminde varolur.

Sartre’ın açtığı pencereden Ali’nin durumunu değerlendirmek gerekirse, Ali’nin geçmişine giderek şimdisine taşıdığı anı-imgelerinde açığa çıkan şey kendisinin şimdiki zamandaki varoluşunu temellendirmesi anlamında geçmişteki yaşantılarıdır. Şimdi geçmişte saklıdır: “*Düşündükçe içimdeki boşluğun büyüdüğünü hissediyorum*” der Ali. Kayaköy’de içdaralmasıyla başlayan süreç içinde Ali yaşamını ve kimliğini sorgulamaya başlar. Bu sorgulamanın ilk boyutu kardeşin kaybıdır. Sorgulamanın ikinci boyutu eski sevgiliye ilişkindir. Ali’nin sevgilisiyle ilgili olan anılarında ikisi arasında yoğun bir iletişimsizliğin olduğu görülür. Ali’nin şimdisine musallat olan bu anı-imgeler Ali’nin melankolisini derinleştirir. Ali bu anı-imgelerde bir tanık, bir göz olarak bulunur. Bedeni görülmez. Görülen sadece optik bir imge şeklinde Ali’nin olaylara tanık olduğudur. Çünkü düşünüm bunu gerektirir. Geçmişteki bu anı imgelerin Ali’nin şimdisiyle titreşerek geleceği için yeni yaşam imkânları yarattığı söylenemez. Bu geçmiş araştırması Ali’nin şimdideki melankolisinin nedeni olarak konuşlandırılmıştır. Ali eylemden kaçmak için şimdinden geçmişe kaçmış ancak geçmişten getirdiği anılar Ali’nin yaşadığı boşluk hissinin daha da derinleşmesine neden olmuştur. Ali hayatını anlamlı bir bütünde toparlayabilmek için geçmişe dönmüşse de şimdi’deki bunaltısının derinleşmesinden anlaşıldığına göre bunu başaramamıştır.

Bu çerçeveden bakılırsa Ali’nin durumu Sartre’ın *Buluntu* romanındaki Roquentin’e benzemektedir. Roquentin hayatının anlamını geçmişten türetmeye çalışmış ancak geçmişten bir neden çıkartmanın imkânsız olduğunu anlamıştır.⁵¹² Geçmiş eylemeyi bırakmış olandır, dolayısıyla eylem için bir kılavuz olamaz Sartre için. Bu çerçevede *Gece Yolculuğu*’ndaki arayışın geçmişe değil geleceğe yönelik olduğunu söylemek gerekir. Ancak böyle bir geçmiş imgesi bütün bu geçmiş imgesini zaman-imgeye açımlayabilir. Dolayısıyla geçmiş tamamen harcanmış ya da kayıp gitmiş de değildir.

⁵¹¹ Sartre, a.g.e. 231.

⁵¹² Küçen, a.g.e. 248.



Resim 3.32.



Resim 3.33.



Resim 3.34.

Filmin geçmiş imgesini eleveren katmanları içinde, yani Ali'nin hafızasında daha da ilerlendiğinde geçmişin Bergson'da olduğu gibi ontolojik boyutlarıyla da belirdiği görülür.⁵¹³ Zira Ali, tam da geçmişin kaybolup gitmiş olmasına kanaat getirerek daktilo ettiği yazıyı bitirmişken, onu eyleme geçiren geçmişteki bir anıyı hiç olmadık bir zamanda yani hiçbir düşünümde bulunmadığı bir anda -traş olurken- hatırlar. Ali'nin çocukluğuna ilişkin bir anı-imgesinde henüz bebek olan kardeşini tutan yaşlı bir kadın “*Bak kardeşin uyandı, haydi koş eve*” diye seslenir (Resim 3.33.). Ali “*Koş eve*” diye tekrarlayarak kendisini gülümseten bu anının gözlerinin önünde canlanmasıyla birlikte eşyalarını toplar ve deniz kıyısındaki yamaca doğru yürümeye başlar. Yanına radyoyu da almıştır. Sesini açarak onu bir kayanın üstüne bırakır. Ali Kayaköy’e veda etmeden önce son bir kez bakar önünde uzanan araziye, “*Ne zamandır burdayım? Sanki her şey askıya alınmış*” der. Gerçekten de her şey sonsuz bir şimdi’de askıya alınmış gibidir Ali için. Bu askıda kalmış eşyanın boşluğundan çıkmak, bu hareketsiz şimdi’yi eyleme geçerek dağıtmak gerektiğini hisseder. Ali, adeta iradesi ile iradesizliği arasına çekilmiş bir sınır gibi orada duran korkuluğu geçerek denize bakan yamaca ulaşır. Önünde sanki bir olay ufku gibi uzanan denize doğru bakar. Psişik gerilimin iyice yoğunlaştığı karede ise Ali daktilo ettiği notları çantasından çıkarır ve onları öfkeyle rüzgâra savurur. (Resim 3.35. ve 3.36.). Ali tüm film boyunca sadece bu sahnede kudretle dolmuş biçimde ekrana getirilir. Ali’nin son görüldüğü sahne de bu olur.

⁵¹³ Maurizio Lazzarato, Bergson’da psikolojik bir belleğin yanı sıra ontolojik bir bellek olduğuna da dikkat çekmiştir: “Bergson’un psikolojik bellekten ayırmak için “saf bellek” ya da “virtüel bellek” adını verdiği şey budur. Psikolojik belleğin, kendisini çiftleyen ve eğer olmasaydı, zamanın anımsanması, korunumu, geçişi ve ortaya çıkışının da imkânsız olacağı ontolojik bir belleğe ihtiyacı vardır. Bergson saf belleği ya da virtüel belleği edimsel ile virtüelin, şimdi ile geçmişin bir arada varoluşu olarak tanımlar”. Bkz. Lazzarato. M. (2017). *Video Felsefe*. (Çev. Şule Çiltaş Solmaz). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin orijinali 2016’da yayımlandı), 45.



Resim 3.35.



Resim 3.36.



Resim 3.37.

Çocuk Oluş ve Virtüel

Ali sözü edilen bu son sekansa dek, tinin gücünün azalmasını ya da gerilemesini ifade eden pasif nihilist bir karakter olarak konumlandırılmışken, birdenbire çocukluk anısının harekete geçirdiği bir eylemlilik içinde resmedilir. Duygularını açık etmeyen mesafeli bir kamera kullanımıyla Ali'nin iç dünyasını gevşek biçimde bağlanmış anı-imgeler ve düşlemlerle ekrana getiren Kavur, Ali'nin görüldüğü son sahnede onu, tinin artan gücünün bir işareti olarak ilk defa eylem halinde gösterir. Bu eylemliliğin aktif nihilizme yani yapmak için yıkan bir nihilizme tekabül ettiğini söylemek mümkündür. Ali içinde bulunduğu marazi ruh halinin ötesine geçmek için tıpkı bir münzevi gibi içine kapandıktan sonra geçmişini hiçler. Notların rüzgara savruluşu Ali'nin kendi geçmişini yoksaymasının bir göstergesidir. Ali bir deve gibi yüklenmiş olduğu geçmişin ağırlığından adeta bir kükreyişle boşalır. Ali'nin geçmişten kurtardığı tek izlenim, kardeşiyle ilgili olan çocukluk anısıdır ya da başka bir deyişle çocuk-oluşa ilişkin bir anıdır. Ardarda gelen bu imajlar ilginç biçimde Nietzsche'nin tinin dönüşümünü anlatmak için başvurduğu metaforları çağırıştırır. Deve-aslan-çocuk aşamaları Nietzsche'nin tinin dönüşümünü anlatmak için başvurduğu metaforlardır. "Nedir en ağır olan" diye sorar Nietzsche tin için. Deve aşamasında kişi işte kendisine en ağır gelecek şeyleri yüklenir. Ali için en ağır olan şey kendi geçmişidir, geçmişinin sorumluluğunu üstlenmektir. Ali kendi yarattığı çölde korku içinde geçmişiyle yüzleşir. Sonunda geçmişin kendisi üzerindeki efendiliğine karşı çıkar ve özgürlüğünü eline almak ister. Notları rüzgara savurarak hayır'lar geçmişini Ali. Ama aslan olmak yetmez özgürleşen tin için. O geleceğe doğru yeni bir yön kazanmak, yeni bir başlangıç, yeni bir evet ister. Bu aşama çocuk-oluştur: "Masumiyet demektir çocuk, unutmak, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendiliğinden dönen bir tekerkek, bir ilk devinim, kutsal bir Evet demektir."⁵¹⁴ Dolayısıyla Ali'nin çocuk-oluş'a dair anı-imgeden sonra "*Hadi koş eve*" diyerek eyleme girişmesi

⁵¹⁴ Nietzsche, N. (2007). *İşte Zerdüşt Böyle Dedi*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Kalcı Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 30.

Ali'nin yuvaya dönüş özlemini değil gelecekteki varlık imkanlarını sınamak istemesini, yeni bir başlangıcı ifade eder. Bu imgeyle Ali'nin kendisiyle, daha doğrusu geçmişiyile hesaplaşmasından sonra tüm hayal kırıklıklarına rağmen hayatı evetlediğini ve anı- imgesindeki çocuk oluşun gösterdiği üzere tükenmiş bir geçmişten virtüel olan bir geçmişe, dolayısıyla belirsiz olan bir geleceğe doğru hareket ettiğini söylemek mümkün hale gelir.

O halde Ali'nin rüzgara savurduğu geçmişinin iki tür zamansallıkla ilgisi vardır. Sartreci kökensel zamansallık olan ilgisi bağlamında geçmişin hiçlenmesi ve çocuk-oluşla bağıntısı içinde geçmişin virtüelleşmesi söz konusudur. İlkinin aksine ikincisinde pasif tanıma değil, aktif bir yeniden tanıma gerçekleşir. Bergson'un bellek ve süre anlayışını aktif ve pasif *kuvvetle* ilişkisi bağlamında değerlendiren Lazzarato, geçmişin gelecekteki eylemi hazırlayan bir gücüllüğü barındırdığına dikkat çekmiştir.

Ama her “bellek” geleceğin öngörüsü, yani *eylemdir* de. Bellek bir taraftan saklı tutma, biriktirme kapasitesiyse, bir taraftan da etkileyebilen, imajlar üretebilen ve eyleyebilen bir kuvvet olarak işler. Geçmişin korunumu ve biriktirilmesi “olan”a değil, “olacak olan”a göre gerçekleşir. “Eylem kuvveti” daima “geleceğe bir sokulmadır.” Dolayısıyla artık olmayanı alıkoymak, henüz olmayanı öngörmek, bilincin işlevleridir. Bergson'un eserinde “önce” ile “sonrayı”, geçmiş ile şimdiyi, yalnızca zamanın birbirinin izleyen belirlenimleri olarak değil, aktiflik ve pasiflik biçimi altında gücün, duygulanımsal kuvvetin koşulları olarak da yorumlamak gerekir.⁵¹⁵

Dolayısıyla film boyunca Ali'nin anımsamalarıyla şimdiye taşınan geçmiş izlenimleri onu pasifleştirmeye götürdüğü gibi aktifleşmesine de yardımcı olan bir gücüllüğe sahiptir. Nitekim Ali'nin en uzak geçmişinden, yani çocukluğundan şimdisine istemdişi bellekten gelen bu anı-imgenin onu eyleme geçirdiği dikkatte alınırsa *Gece Yolculuğu* 'nda zamanın kristalleşmesinin farklı boyutları olduğu açığa çıkar. Böylelikle Ali'nin yakın geçmişe ait olan 12 Eylül ve sonrasına ilişkin düşünümsel anılarından istemdişi biçimde çocukluk anısına sıçrayışında Deluzecü virtüellik ya da Bergsoncu sanallık söz konusudur. Ali istemli şekilde 12 Eylül sürecine ilişkin yaptığı bellek yolculuğunda aslında geçmişini temalaştırmakta, dolayısıyla geçmişini şimdi üzerinden yeniden oluşturmaktadır. Ali'nin 12 Eylül süreci ve yönetmenlik deneyiminden kaynaklanan hayal kırıklıkları kayıp zaman ya da boşa harcanmış zamanı açılar. Bu anlamda Sartre'ın dikkat çektiği üzere geçmiş üzerine düşünüm sadece pasif bir tanımaya götürür. Oysa ki istemdişi bellekten kaynaklanan çocukluk anısı Ali'nin eyleme kudretinde gerçekleşen bir artışı, aktif hale gelmeyi ifade

⁵¹⁵ Lazzaratto, a.g.e. 30-31.

eder. Deleuze, istemli bellekte geçmişin kendi içindeki varlığının gözden kaçtığını belirtmiştir. Zira istemli bellek şimdi üzerinden geçmişi oluşturur. Dolayısıyla zamanın özünü kaçıır. Bunun aksine istem dışı bellek ya da virtüel bellek doğrudan doğruya geçmişin özüne nüfuz eder:

Fiili bir şimdiden geçmişe gitmemeliyiz, çeşitli şimdilerde geçmişi yeniden oluşturmamalıyız, tam tersine doğrudan tam geçmişin içinde yer almalıyız. Bu geçmiş, olup bitmiş bir şeyi temsil etmez, tam tersine yalnızca olmuş ve şimdi olarak kendisiyle birlikte varolan bir şeyi temsil eder. Geçmiş kendi içinden başka hiçbir yerde korunmaz, çünkü kendi içindedir, kendi içinde varlığını sürdürüp kendisini korur, işte Madde ve Bellek'in ünlü tezleri bunlardır. Geçmişin bu kendi içinde var olmasına Bergson sanal adını vermiştir.⁵¹⁶

O halde zamanın gerçek özünün ortaya çıkması için şimdinin ya da geçmişin ontolojik olarak hiçbir önceliğe sahip olmadığı geçmiş ve şimdinin bir arada olduğu eşzamanlılık düzlemine yerleşmek gerekir. Zira şimdiden geçmişe istemli bir bellekle gidilirse geçmiş şimdi tarafından oluşturulacak, bir başka deyişle temalaştırılacak, dolayısıyla geçmiş saf varoluşu ya da virtüelliği içinde yakalanamayacaktır. Oysa ki Ali çocukluğundan şimdisine gelen kısacık izlenimle birlikte doğrudan doğruya geçmişe nüfuz eder. Tam da bu nüfuz ediş sayesinde geçmişin bütünüyle kayıp giden bir zaman olmadığı, geçmişin açılmanmayı bekleyen yenileştirici ve patlayıcı bir farkı kendisinde barındırdığı ifşa edilmiş olur. Ali'nin durumunda istemli bellekle şimdiden yola çıkıp geriye doğru gidilerek şimdiye taşınmış olan edimselleşmiş olan geçmiş; kaybolan ya da boşa harcanan zamanı ifşa eder. Zamanın boşa harcanmış olduğu Ali'nin ruh halinden ve sözlerinden anlaşılır. O halde bu geçmiş öznel bir hakikati sunması anlamında aynı zamanda psikolojik bir geçmiştir. Oysa ki istemsiz bellekten şimdiye hücum ederek birdenbire beliren çocukluk izlenimi katışıksız anının saklandığı ontolojik belleği açılar. Ontolojik belleğin açılmanması zaman-imge sinemasının en önemli özelliğidir. Zira zamanın gerçek yapısına, yani süreye ancak bu katmanda ulaşılır. Ontolojik bellek yararlı ya da yararsız her şeyin muhafaza altında tutulduğu bir katmandır. Eğer böyle bir bellek katmanı varolmasaydı psikolojik bellek de mümkün olamazdı. O halde geçmiş bir yanıyla kendisini kendinde saklarken diğer yanıyla da hep şimdiye eşlik eden bir zaman boyutu olarak kavranmalıdır. Kısacası geçmişteki kayıp zaman tüm geçmişin kaybı anlamına gelmez. Tam tersine kaybolup gitmiş zamanın, yani deneyimlenmiş olanın, edimselin ötesine geçildiğinde sürenin içinde barındırdığı çoğulluk, virtüellik, dolayısıyla varlık olanaklarının çokluğu açılabilir. Nitekim Ali'nin psikolojik

⁵¹⁶ Deleuze, (2004), 65.

bellekteki asılı kalmışlığı ancak ontolojik bellekteki farkın kavranmasıyla aşılır. Çocuk oluş henüz gerçekleşmemiş olanı, belirlenimsizliği, geleceğin öngörülemezliğini, kısacası farkı açılar. Böylelikle Ali de kendisinden farklılaşır ve belirlenimsiz bir geleceğe doğru adım atar. Nitekim Ali ortalıktan kaybolduktan sonra Yavuz, senaryosunu yazdığı filmin çekimi için çekim ekibiyle birlikte kasabaya geldiğinde Ali'nin sırta kadem bastığı anlaşılır. Ali ne sevgilisine ne de büyüdüğü eve geri dönmemiştir.

Ali notları savurduktan sonra kamera Kayaköy'ün farklı yerlerden çekilmiş görüntülerini bir resim galerisindeymişçesine gibi tablolar şeklinde ekrana getirir. Belki de Kavur bu harabeye dönmüş evleri göstererek yuvaya dönmenin imkansızlığını duyumsatmak, düşündürmek istemiştir seyircisine. Diğer taraftan Ali'nin ruhundaki boşluğun, zamanda asılı kalmışlığının bir yansıması da olan bu harabeler ruhsal gerçeklikle fiziksel manzara arasındaki yansıma ilişkisini çok önceden keşfetmiş olan Antonioni'nin manzara kullanımını çağrıştırmaktadır.⁵¹⁷ Mekanın bu kullanımı sadece Kayaköy'e ilişkin manzaraların ekrana getirilmesinde değil Ali'nin anı-imgelerinde yansıyan İstanbul sokakları için de söz konusudur. Bu görüntüler yananlamsal olarak, sadece Ali'nin değil, ülke insanının 12 Eylül sürecinde yaşadığı yön kaybını, parçalanmışlığı ve savrulmuşluğu yansıtmaktadır.



Resim 3.38.

Resim 3.39.

Resim 3.40.

Resim 3.41.

Öte yandan Ali geçmişe herhangi bir özlem duymaz. Üstelik geçmişle yüzleşmek onun en büyük korkusunu oluşturur. Ancak insan varoluşunun özgürlüğe yazgılı olması anlamında

⁵¹⁷ Pascal Bonitzer, Antonioni sinemasının bu özelliğine dikkat çekmiştir: “Baş karakterler, manevi olarak, kendi hayal kırıklıkları içinde kat ettikleri yerlere benzerler: ıssız, düzensiz, yabancı, besbelli manzaranın, şehir dokusunun altmışların başındaki dramatik değişimini yansıtan mekânlar. Yönlerini şaşırmış film kişileri kendilerine parçalanmış iç dünyalarının kör yansımasından başka hiçbir nirengi noktası sunmayan bütünler içinde hapsolmuşlardır (çünkü "dış mekân iç mekânın yansıdığı bir aynadır"). Bu arada belirtelim ki Antonioni'de (şözelilişi Visconti'nin ya da Fellini'nin tersine), herhangi bir geçmişe, ahlaki olsun, estetik olsun, duygusal olsun herhangi bir açıdan özlem duyulması söz konusu değildir. Tersine, onun sinemasını özgün kılan, bu yeni çöllere, bu şekilsiz, yabancılaşmış, boşalmış mekânlara, şehirleşmenin getirdiği bu farklı dokuya duyduğu pozitif ilgidir. Antonioni'nin film kişileri, en uç durumda, insan görünüşünü, sevilen yüzü, benzer olanın çizgilerini soğurup yutan boşluğun, soğukun, soyut mekânların çekimine kapılırlar. Yaşadıkları macera, bir kayboluştur” bkz. Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1985’de yayımlanmış), 200.

insanın korkusunu üzerinden atıp başka bir duyguya yönelme imkanı daima saklıdır. Bununla birlikte Sartre için duyguların insanın bilinçli denetimine tümüyle açık olmayan bir tarafı da vardır. Duyguların insanın başına gelen şeyler olmaları anlamında insanoğlunun dünyaya açıklığından kaynaklanan bir aşkınlıkları vardır. Dünya içindeki varoluş, kimisi öngörülebilir kimisi ise öngörülemez olan bir dizi imkan ve tehditle yüz yüzedir. Varlık imkanlarıyla karşı karşıya kalan insanoğlunun duygusu içdaralması şeklinde beliriyorsa eğer, dünyanın varlıklarından kaynaklanan tehditler de korku duygusuyla birlikte verilir. Sartre bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Önce Kierkegaard'a hak vermek gerekiyor: içdaralması korkudan şununla ayrılır ki, korku dünyanın varlıklarından duyulan korkudur ve içdaralması da ben karşısında duyulan içdaralmasıdır. Başdönmesi uçuruma düşmekten değil de kendimi oraya fırlatmaktan ürktüğüm ölçüde içdaralmasıdır. Yaşamımı ve varlığımı değişime uğratma tehlikesi taşıdığı sürece korkuya neden olan bir durum, bu konuma özgü tepkilerime güvenemediğim ölçüde içdaralmasına neden olur.⁵¹⁸

Ali deniz kıyısındaki tepeden aşağı baktığı zamanlarda tam da böyle duygulara kapılır. Şöyle demektedir kendi kendisine, “*Hayatın kıyısında yaşanır mı? Bu yolsuzluk daha ne kadar sürecek?*” Ali korkusu karşısında ne yapacağını bilemez. Dolayısıyla filmde Ali’nin marazi ruh halinin aslında korkusundan değil içdaralmasından kaynaklandığı görülür. Zira Sartre için -tıpkı Ali’nin durumunda olduğu gibi- korku ve içdaralması birbirini dışlar:

“Ne yapacağım ben? Ne yapacağım ben şimdi?” diye söylendiği zaman içdaralması duyacaktır. Bu bağlamda, korku ve içdaralması birbirlerini dışlarlar, çünkü korkmak, aşkın olanın üzerine düşünülmeden kavranması, içdaralması ise kendinin düşünümsel kavranışıdır; biri ötekinin yok olmasından doğar ve biraz önce değinmiş olduğum durumdaki olağan süreç, birinden ötekine sürekli bir geçiştir.⁵¹⁹

İçdaralmasında kişinin varlık imkanlarıyla karşı karşıya kaldığını söyleyen Sartre, korkunun kaynağı olan tehditkar dünyanın aslında insanın özgürlüğü karşısında hiçbir aşkınlığı olmadığını, dolayısıyla hiçbir dış nedenin kişi için mümkün olanları tüketemeyeciğinin altını çizmektedir. Böylelikle korku, geleceği bir mümkün olarak açınladığı ölçüde hiçleşir. Ali uçurumun kıyısında uçurumun dehşetiyle yüzleşebilmiş ve gelecek tasarısını hayata geçirmek için anı-imgesinde beliren şu çocuk-oluşla birlikte uçurumdan geriye dönebilmiştir. Sonunda Ali yaşamının sorumluluğunu üstlenir ve özgür olmanın insan için bir yazgı olduğunu kavrar. Böylelikle filmdeki bireysel ide tabakası açığa çıkar. Bu ide

⁵¹⁸ Sartre, a.g.e. 80.

⁵¹⁹ Sartre, a.g.e. 80.

insanın irade göstererek aktifleştğinde varolma imkanlarının hiçbir zaman tüketilemeyeceğine ilişkin olumlamaya dönük bir idedir. Diğer taraftan çocuk-oluş eyleme geçmesini sağlamış olsa da Ali'nin vücut duruşundan onun kaygılı olduğu görülmektedir.



Resim 3.42.

Kavur, orta yakın plan ve aşağıdan çekimle Ali'nin gergin beden duruşuna dikkat çeker. İradi renklem/yoğunluk bakımından Ali'nin etkinliğinin en yüksek olduğu bu sahnede aynı zamanda Ali'nin kaygıyla dolmuş ruh hali ifşa edilir. Daha önce değinildiği gibi psikik gerilim yeni durumlar yaratılarak engellerin yok edilip aşılması için çaba göstermeye sevkediyorsa “iradi-gönüllü foksiyonlar” söz konusudur.⁵²⁰ Özgürlüğünü üstelenen kişinin önünde yeni bir olanaklar dünyası açılır. Her olanak yeni bir seçimle karşı karşıya getirir kişiyi. İnsan seçimleriyle kendini yapan bir varlık olduğu için yapılacak her seçimden de kişinin kendisi sorumludur. Dolayısıyla kaygı ya da içdaralması hem özgürlüğün bir ifadesi hem de bu özgürlükle ne yaptığımız ya da ne yapacağımızın sorumluluğunun üstlenilmesi olarak temel bir varoluşsal duygudur. Kaygı olmadan iradi fonksiyonlar etkinleşemez. Ali'nin kaygıyla dolu olan bu fiziksel jestini onun yaşam yolunu seçtiğine dair bir imge olarak görmek mümkündür. Dolayısıyla Ali'nin pasif nihilist konumunu terkederek özgür bir tin olmaya doğru hareket ettiğini söylemek mümkündür. Filmin devamında Ali'nin yazgısına ilişkin herhangi bir enformasyon aktarılmaz ancak şurası kesin ki Ali İstanbul'a dönmemiştir. Zira Yavuz çekim ekibiyle Kayaköy'e döndüğünde Ali'nin hala kayıp olduğu anlaşılır.

⁵²⁰ Bkz. Bu çalışmada, 46-47.

Yavuz'un Seçimi



Resim 3.43.



Resim 3.44.



Resim 3.45.



Resim 3.46.



Resim 3.47.



Resim 3.48.

Bilindiği gibi ana akım sinemada baş figürün yazgısının ifşa edilişiyle birlikte film sona erer. *Gece Yolculuğu* ise aksine modern bir film örneği olarak sorular sormayı sürdürür. Ali'nin kayboluşundan sonra günbatımını gösterir kamera. Ardından Kayaköy'de çekim yapan film ekibini görürüz. Yavuz arkadaşının nereye kaybolduğunu merak etmektedir. Yavuz belki bir iz bulurum umuduyla harabe kilisede gezinir ve Ali'nin eşyalarını toplarken masa üzerinde Ali'nin avucunda çevirdiği parayı eline alır ve tebessüm eder. Daha önce üzerinde durulduğu gibi bu madeni para bir tür zar atımına ya da yazı-tura oyununa gönderme yaparak seçim yapmayı ve rastlantısallığı, oluşun öngörülemezliğini ifade eder. Akşam kaldığı otele dönen Yavuz, Ali'nin videoya kaydettiği görüntüleri endişeyle izler. Bu sırada çekilmekte olan filmin başrol oyuncusu Şeyda odasına gelir. Şeyda, Yavuz'a Ali'nin bir seçim yaptığını ve bu durum için kendisini suçlamamasını söyler. Yavuz, "*Biliyorum. Benim düşündüğüm kendi seçimim.*" der. Şeyda, "*Hiçbir şey farketmez. Senin düşündüren bu olmamalı. Yapmakta olduğumuz işi düşün. Başarılı bir senaryocusun Yavuz. Hedefin bu olmalı. Seçim yapmanın bizler için artık hiçbir önemi yok.*" diye yanıtlar. Yavuz "*Durum bizimiçin iyice umutsuz, desene*" der. Şeyda ise "*Hiç de değil, bu işde bir yere gelmek isteyen oyunu kuralına göre oynar*" der ve odadan ayrılır. Böylelikle Yeşilçam komplosu bir kez daha ifşa edilir. Yeşilçam sisteminde herkesin oynaması gereken bir rol vardır ve bu rolde

doğaçlamaya izin yoktur. Yeşilçam'ın şeyleşmiş düzeninde oyunu kurallarına göre oynayacak birileri her zaman bulunur. Yavuz ya Şeyda'nın dediği gibi sistem tarafından kendisine biçilmiş olan “iyi senaryocu” rolünü oynamaya devam edecek ya da oyundan ayrılarak tıpkı Ali'nin yaptığı gibi “kendi için varlık” ya da “otantik” olma yolunu seçecektir.

Yavuz, Şeyda ayrıldıktan sonra odasının penceresinden dışarıya doğru bakar. Telefon kulubesinin oradan kendisine bakmakta olan bir adamı farkeder. Adamın kim olduğu anlaşılmaz. Doğrusunu söylemek gerekirse bu imgenin muhayyel mi yoksa gerçek mi olduğu da anlaşılmaz. Dolayısıyla bu çekimde de bir zaman-imge söz konusudur. Daha önce değinildiği gibi Yavuz'a Ali'den birşeyler bulaşmıştır. Tam da kendisinin yapacağı seçim üzerinde düşünürken dışarıdan kendisine yönelen bu bakışın Yavuz'un kendisini aldattığını açığa çıkaran bir bakış olduğunu söylemek gerekir. Nitekim artık Yavuz'un filmin başlarındaki konformist tutumu, yani sisteme uyumlanma düşüncesi işe yaramaz (tanıma araçlarının çöküşü) hale gelir. Sonrasında Yavuz, Ali'nin görüldüğü son yer olan denize bakan yamaca gelir. Ali'nin rüzgara savurduğu notları bulur ve toplayabildiklerini bir araya getirerek sayfaları gözden geçirir. Bir sayfada *Gece Yolculuğu* başlığını görür ve gözlerini kaygılı bir ifadeyle ufka doğru çevirerek *Gece Yolcuğu* diye tekrarlar. Yavuz'un seçimini askıda bırakan bu son çekimle film sona erer.

Filmin açık bir imgeyle kapanması filmi zaman-imge sinemasına iyice yaklaştırır, diğer yandan varoluşçu izlekleri bir sonuca vardırıır. Yavuz'un sinik bir ifadeyle söylediğinin aksine umut tükenmemiştir. Her zaman için başka bir varoluşa doğru yolculuğa çıkmak, başka bir varoluşu seçmek mümkündür. Filmin anlam tabakası nihai bir anlamla bütünlenemese de gerek Ali'nin gerekse Yavuz'un yaptığı ya da yapacağı seçimlerin koşullar ne olursa olsun kendilerine bağlı olduğu düşüncesi işlenir. Dolayısıyla bireysel ide tabakasında beliren anlam insanın varoluşuna dair evrensel bir ide'yi açığa çıkarır. Bu ide Sartrecı varoluşçuluk ve Nietzsche'nin aktif nihilizmine denk düşmektedir. Dolayısıyla *Gece Yolculuğu*'nun sonunda arayış bitmez ama bu arayış geçmişten belirlenimsiz bir geleceğe doğru taşınır.

Sonuç olarak *Gece Yolculuğu*'nun belirgin bir sonu olmamasına rağmen insanın yazgısına ilişkin olarak sorduğu soruların ve verdiği yanıtların Sartrecı varoluşçulukla olan bağıntısı açıktır. Sartre'a göre şartlar ne olursa olsun insanoğlu varoluşunu gerçekleştiren bir projedir. Ne var ki bu proje asla tamamlanamaz. Zira insanın varoluşsal durumu asla onun

varlık olanaklarıyla örtüşmez. İnsan oluş halinde bir varlık olduğundan asla kendi projesine yetişemez. Bu anlamda Sartre için yeni ya da mümkün varlık daima şimdiye ve düşünülmüş olana aşkındır. Tam da bu aşkınlık nedeniyle Sartre’da rastlantısallık ve geleceğin belirlenimsizliği insanın varoluşuna damgasını vurur. Bu anlamda *Gece Yolculuğu*’nda belirgin bir son olmaması Sartrecı varoluşçulukla uyumludur.

Sinema kuramı açısından bakılırsa belirsiz imgelere ve izleyiciyi anlam üzerine düşünmeye çağıran yapısı ile *Gece Yolculuğu*, Wollen’ın açık uçlu anlatı modeline dayanır. Daha önce değinildiği gibi Wollen bu modeli “karşı sinema”nın bir özelliği olarak değerlendirmiştir. David Bordwell ise Wollen’la büyük ölçüde uyuşan kuramsallaştırmasında “karşı sinema”nın özelliklerini gösteren filmleri modern film kategorisi altında değerlendirmiştir. O halde *Gece Yolculuğu*’nu gerek Wollen, gerekse Bordwell ve son olarak Deleuze ve Kovacs’ın modern film üzerine görüşleri bakımından modern bir film olarak yorumlamak mümkündür. *Gece Yolculuğu* bütün bu çerçeve içinde soyut bireyin yabancılaşması ve bu yabancılaşmaya, bu tanıma krizine verilen yanıtın olumlu bir perpsektife, yani dünyaya duyulan inanca bağlanması nedeniyle Deleuzecü zaman-imge sinemasının özelliklerini göstermektedir.

4.1.2. *Yeraltı*’nda Belirsiz Nihilizm

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Hikaye: Yaraltından Notlar (Dostoyevski)’dan adaptasyon Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gülebeyi

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Yapımevi: Mavi Film

Yapım Yılı ve Süresi: 2012, 110 dk.

Oyuncular: Engin Günaydın (Muharrem), Nihal Yalçın (Türkan), Serhat Tutumluer (Cevat), Murat Cemcir (Sinan), Ferudun Koç (Feridun), Serhat Keskin (Tarık), Nergis Öztürk (Fahişe).

Filmin Öyküsü

Muharrem alt dereceden bir devlet memurudur. Hayatı evle iş arasında gündelik rutinlerin tekrarına dayanan bir şekilde akıp gitmektedir. Birgün yıllardır görüşmediği bir arkadaşının ofisine uğrar. Ofiste Sinan, Feridun ve Tarık, edebiyatçı arkadaşları Cevat'ın romanının ödüllendirilmesini kutlamak amacıyla Cevat'ın onuruna verecekleri bir yemeğin organizasyonunu yapmaktadırlar. Muharrem, arkadaşlarıyla kavgalı olmasına karşın yemeğe kendisini zorla davet ettirir. Bu kutlama vesilesiyle, Cevat ve onun yordakçıları olarak gördüğü arkadaşlarıyla hesaplaşmak isteyen Muharrem için toplantı hayal kırıklığıyla biter. Gecenin sonu yaklaşırken arkadaşları fuhuş yapmak için mekandan ayrılırlar. Arkadaşlarının gittikleri mekanın adını bir marşla dile getirmelerine karşın Muharrem bunun bir şaşırtmaca olduğunu düşünür. Utanç duyguları içinde gözlerini başka bir otelde açar. Burada bir fahişe ile birlikte olur. Diğer yandan evine temizliğe gelen gündelikçi Türkan'ın hayatına müdahale ederek güç istencini onun üzerinden gerçekleştirmek isteyen Muharrem, Türkan'dan hiç de ummadığı bir karşılık alır. Türkan gibi yaşamını başkalarına hizmetçilik yaparak geçiren birisi tarafından horlanmayı sindiremeyen Muharrem sinir krizi geçirir. Ardından evine gelen fahişeyle birlikte olan Muharrem onun kendisine gösterdiği şefkate katlanamaz. Fahişenin evi terketmesinin ardından seyirciye hitap eden Muharrem'in "Artık değişemeyeciğimi anlamıştım" cümlesiyle film sona erer.

İçeriğin Alanı, Konu, Motifler

Yeraltı, Dostoyevski'nin 1864 yılında basılan *Yeraltından Notlar* romanından güncellenerek serbest biçimde uyarlanmıştır. Dolayısıyla öncelikle Dostoyevski'nin bu yapıtta ortaya koyduğu insan idesine ve felsefi temalara değinmekte yarar var. Böylelikle anlatı ile uyarılama arasındaki farklılıklar ve ortaklıkları ortaya koymak daha kolay olacaktır.

Yeraltından Notlar, Rusya'nın Çarlık dönemindeki başkenti Petersburg kentinde geçmekte ve aşağı dereceden bir devlet memurunun içsel psikolojik çatışmasını konu edinmektedir. Dostoyevski, anlatısının ilk sayfasına düştüğü notta şöyle söylemektedir: "Ben sadece pek yakın bir zamanın sıradan bir tipini daha açık olarak kamu huzuruna çıkarmak istedim. Bu, henüz hayatta olan kuşağın tiplerinden biridir".⁵²¹ Yapıtta, söz konusu kuşağın psikotik

⁵²¹ Dostoyevski, F. (2008). *Yeraltından Notlar*. (Çev. N. Yalaza Taluy). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 1.

yaşantısı dönemin bürokratik sınıfını oluşturan aşağı dereceden bir memurun içsel bunalımı konu edilerek kristalleştirilmiştir. Rene Girard, bu kuşağın içine düştüğü bunalımı anlamak için, “XIX. yüzyılın ortasındaki çarlık bürokrasisini, onun çok katı hiyerarşisini, bir sürü gereksiz ve düşük ücretli işi düşünmek gerekir” demiştir.⁵²² Öte yandan yeraltı adamının yaşadığı benlik karmaşasının nesnel kaynağında sınıfsal konumu varsa da Dostoyevski bu karmaşayı sınıfsal kordinatların ötesine taşıyarak insanın varoluşsal durumunun bir örneği haline getirir. Dostoyevski her ne kadar dönem insanın yaşadığı “kişiliksizleşme” ya da “kişilikteki bölünme” sürecini ast memurların dünyası üzerinden anlatsa da *Yeraltından Notlar*’ın dünyası aslında yakın gelecekte bir antikahraman olarak yaşamak durumunda kalacak olan modern bireyin bölünmüş dünyasına dair vahiysel bir metindir.

Yeraltı adamı bir tip olarak ele alınırsa dış dünyaya, kamusal ilişkilerin ödev dünyasına yabancılaşmış ve kendi iç dünyasına sürgün edilmiş bireyi incelemektedir. Yeraltı insanı, Laing’in aşkın yaşantı bağlamında söylediklerinden esinlenerek söylenirse kamusal ilişkilerin ajanı olanı ego’dan kendiliğe doğru, kendi içselliğine doğru hareket etmiştir: Laing’e göre “Ego” bu dünyada yaşamının vasıtasıdır. Laing’e göre “eğer “ego” (belirli hayat şartlarının başa çıkılmaz, çelişkileri, zehirler, kimyasal ajanlar vs. ile) parçalanır veya tahrip edilirse insan başka dünyalarla karşı karşıya kalır. Hayal görme, algılama ve fantezinin daha uygun alanlarından farklı biçimlerdeki “gerçek” keşfedilebilir”.⁵²³ Yeraltı adamının isyanı bireysel tinin kamusal ilişkilerin dayattığı zorunluluk dünyası tarafından yutulması ve kişi özgürlüğünün onu kuşatan nesnel yapıların vaadettiği düzen, refah ya da mutluluk adına yok edilmesinedir. Bu itirazın mahiyeti ve tonu hem Nietzsche’nin felsefesini hem de Heidegger’in “onlar dünyası” ve “herkes benliği” izleklerini önceler.

Yeraltı adamı anlatının ilk bölümünde, yaşamın sürekli olarak kamusal dünyanın duvarıyla kuşatıldığına dair yorumlarda bulunur. Duvar öylesine kalındır ki içsel yaşantıyı da tehdit etmektedir. Laing içsel yaşantıyı doğrudan bilinçlilik alanının dışında bir gerçeklik olarak görür: “İçsel”le ben, dış dünyayı görme biçimimizi ve “dışsal”, “nesnel” varlığa sahip olmayan, -imgeler, rüyalar, fanteziler, vecd, tefekkür ve düşünceye dalma durumları - modern insanın, birçok bakımdan, daha önemsiz olan doğrudan bilinçliliğe sahip olmadığı şeylerin gerçeklikleri gibi gerçekliklerin tümünü kastediyorum.”⁵²⁴ Nitekim yeraltı adamı

⁵²² Girard, R. (2014). *Dostoyevski, Yeraltı İnsanı*. (Çev. Orçun Türkay). (Eserin orijinali 1963’te yayımlandı), 32.

⁵²³ Sayar, K. (Editör). (2001). *Ruh Hastalığını Anlamak*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 224.

⁵²⁴ Sayar, a.g.e. 224.

entelektüel fonksiyonlarla iradi fonksiyonlar arasında salınan bir kişi olmakla birlikte her seferinde entelektüel fonksiyonların psişik gerilimi dindirerek pasifize ettiği bir tiptir. O her ne kadar dış dünyaya karşı koca bir hayır çekerek sürü olarak gördüğü kitleyle arasında bir mesafe pathosu yaratmış olsa da onda Nietzsche'nin özgür bir tin olmak için eyleyen aktif nihilistini göremeyiz. Yeraltı adamı tepkisel bir nihilistin bütün semptomlarını göstermektedir. O toplumsal değer sistemini yadsımasına, mevcut ideallerin yaşama karşı olduğunu sezmesine karşın henüz kemale ermiş bir nihilist olarak yorumlanamaz. Zira yeraltı adamı, henüz beşeri dünyada hüküm süren değerleri değerlendirme ve yadsıma aşamasındadır. Üstelik “onlar hep birlik, bense hep tek” dediği için hınç insanının kimi semptomlarına da sahiptir. Dolayısıyla yeraltı adamı yeni değerlerin yaratılması için gerekli olan tinsel güçten yoksundur. Onun ruhu aktif güçler ile pasif güçler arasındaki sürekli bir didişmenin alanıdır. O, fantezilerinde yüce gururunun keyfini sürmekte, kendi yarattığı güvenli dünyasında zaferler kazanmaktadır ancak bu zaferler fiili gerçekliğe dönüldüğünde tam bir alçalmayla sonuçlanmaktadır. Yeraltı adamının aşağılık duygusunun kaynağında gururu yatmaktadır:

Hudutsuz gururum ve bunun doğurduğu aşırı titizliğim yüzünden boyuna kendimle meşgul oluyor, kendimden bazen tiksintiye varan çılgınca bir hoşnutsuzluk duyuyor, başkalarının da bana aynı gözle baktığını düşünüyordum.... Kültürlü, kendini bilen bir adam kendine karşı hudutsuz bir titizlik göstermeden ve bazen nefrete vardırarak kadar kendisini küçümsemeden mağrur olamaz..⁵²⁵

Öte yandan yeraltı adamı bu alçalmayı kamusal dünyanın içi boş insancılığına tercih etmektedir. Rene Girard'a göre yeraltı adamının gururu ile alçalmayı istemesi arasında sanıldığı gibi aksine derin bir çelişki yoktur. Zira Girard'a göre kamusal çıkarla kişisel çıkar arasındaki uyumu esas alan ahlak anlayışları, gururu bencillığe yorarak kişinin egosunu bütünleştiren birleştirici bir güç olarak görürler. Oysa ki gurur aksine, Öteki ile ben arasındaki ilişkide ben'in yaşamında Öteki'nin rolünün yadsınmasını gerçekleştiren bölücü ve dağıtıcı bir güçtür. Öteki ile ben arasındaki ilişkinin sadizm ve mazoşizm gibi öğeleri de içine alan çatışkılı bir ilişki biçiminde yorumlanması Sartre'ı akla getirmektedir. Öte yandan bu çatışkılı ilişkide Öteki'nin varlığı ne kadar yadsınırsa kişi o derece kendi gururunun eseri olur ve bu gurur tıpkı Raskolnikov'de olduğu gibi cinayet eyleminin dahi akılcı meşrulaştırılmasına hizmet edebilir. Raskolnikov yüce gururunun penceresinden bakarak nasıl ki cinayete izinli olduğuna ilişkin keyfi bir özgürlük yorumu yaparak; öz-yıkımına

⁵²⁵ Dostoyevski, a.g.e. 47-48

götürecek bir süreci hazırladıysa, Dostoyevski'nin diğer karakterleri de kendilerini gururlarının girdabına her kaptırdıklarında insanlıktan uzaklaşmaktadır. Dostoyevski aşırı gururla keyfi bir özgürlük anlayışının birleştiği her yerde insanın insanlıktan çıktığını düşünür.

Yeraltından Notlar yapıtı Dostoyevski'nin büyük yapıtlarının tohumlarını içerir ancak onun özgürlük anlayışının tam anlamıyla kristalleştiği yapıt *Karamazov Kardeşler*'dir. Dostoyevski'nin özgürlük anlayışı romanda geçen Engizisyon Baş Yargıcı'nın İsa hakkındaki ifadelerinde billurlaşır. Berdyaev bu bölümün anlamını ayrıntısıyla çözümlemiştir. Berdayev'e göre Dostoyevski, özgürlüğü insan varoluşunun en önemli boyutu olarak kavrarken aynı zamanda keyfi özgürlüğün ve amaçsız bir özgürlük istencinin insanı yıkıma götüreceğini de ortaya koymuştur. Ona göre insan, Sartre'ın daha sonra sistemleştirdiği gibi özgürlüğe mahkumdur. Öte yandan Sartre'da insan, evrene aşkın olan metafizik bir tözün yokluğu nedeniyle varoluşunu kendi yapması gerektiğinden özgürlüğe mahkumken, Dostoyevski için insan ancak aşkın bir varlığın koşulunda özgür olabilir. Dostoyevski uzmanı ve düşünür Nikolay A. Berdyaev, Dostoyevski için özgürlük probleminin *Yeraltından Notlar* yapıtıyla ortaya çıktığını saptamıştır:

Dostoyevski, özgürlüğü araştırmaya, yeraltı adamıninkiyle başlamıştı, sonsuz gibi geliyordu ona bu özgürlük; bu insanların aşmak istediği insan yaradılışının sınırlarını inceledi. İnsan bu denli özgür olursa, her şey mubah olmaz mıydı? «Daha üstün bir ilke uğruna», baba öldürmeyi de içine alan her türlü suçu işlemeye hakkı olmaz mıydı? Meryem Ana ülküleriyle, Sodom'unkiler aynı düzeye gelmez miydi? İnsanın kendi, Tanrı olmaya heves etmez miydi? Kısacası insan, alabildiğine keyfi davranışlarıyla dizginlerini koyuvermiş olmaz mıydı?⁵²⁶

Dostoyevski insan özgürlüğünün yöneldiği son bir erek olmazsa insanın keyfi davranışlarıyla ve sınırsız gururuyla bu özgürlüğü heba edeceği inancındadır. Ona göre insan özgürlüğünün bir temeli ve son ereği olmazsa bu sınırsız bir özgürlük insanı zalimliğe sürükler. Dostoyevski için insan özgürlüğünün temelinde iyiyi seçme özgürlüğü vardır. Ancak bu seçimin gerçek bir seçim olabilmesi için günahın ya da kötülüğün de olanaklı olması gerekir. Çünkü insan, iyiyi bir dayatmayla değil özgür biçimde seçmelidir. Bu durumda kötülüğün varlığı hiç de Tanrı'nın varlığına karşı bir argüman olarak kullanılamaz. Aksine kötülüğün olanaklı olması Tanrı'nın varlığına işaret ederek özgürlüğü mümkün kılar.

⁵²⁶ Berdyaev, N.A. (1984). *Dostoyevski*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Adam Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 60.

Ancak böyle özgürce seçilmiş bir iyiliğin değeri olabilir. Yeraltı adamı, ideal bir toplumsal düzen adına insani varoluşun bir gerçekliği olan kötülük eğilimini sadece nesnel şartların uygunsuzluğuna, cehalate ya da insanın erginleşmemişliğine bağlayan felsefeleri de insanın kötüyü seçme özgürlüğüne, dolayısıyla insan özgürlüğüne vurulmuş bir pranga olarak görür. Çünkü insanı sadece iyiyi seçmeye mahkum etmek aslında insanın özgürlüğüne son vermekle aynı kapıya çıkar. Dolayısıyla Dostoyevski için iyilik zorunluluktan tercih edilirse iyilik olmaktan çıkarak soysuzlaşır. Berdyaev Dostoyevski'nin yapıtlarında kötülük ve inanç sorununun bunca yer etmesini özgürlük sorunuyla bağıntısı içinde değerlendirmiştir:

İnsanın ve inancın saygınlık kazanabilmesi iki tür özgürlük gerektirir: Biri, gerçeğin seçimindeki özgürlük; öbürüyse özgürlüğün seçimindeki gerçek. Özgürlük iyi, gerçek ya da mükemmellikle özdeşleştirilemez: yapısı gereği özerktir o. Söz konusu olan özgürlüktür, iyi değil. Özgürlüğü iyiyle bir tutma, özgürlüğün sonu demektir, zorlama yöntemlerini de pekiştirmiş olur; zorunlu iyi ise, zorunluluğu yüzünden, iyi olmaktan çıkar. Ancak biricik gerçek olan özgür iyi, kötününde özgürlüğünü gerektirir. Dostoyevski'nin görüp de incelediği tragedyadır budur; Hıristiyanlığın gizi buradadır.⁵²⁷

O halde Dostoyevski için önemli olan iyi'yi seçmek değil, iyi'nin özgür biçimde seçilmesidir. Ancak insanın tam anlamıyla özgür olabilmesi için seçme özgürlüğü de tek başına yetmez. Dostoyevski için evrensel tarihten çıkan ders seçme özgürlüğünün keyfi bir davranış özgürlüğüne dönüşerek insan varoluşunu kendi yıkımına vardırıldığıdır. İşte bu yüzden Dostoyevski insan özgürlüğünün daha yüksek bir varlığın sayesinde esas anlamına kavuşacağı fikrini geliştirmiştir.

Özgürlükte hoşnutluk yoksa, bir amaç yoksa, insan özgürlüğüyle tanrısal özgürlük arasında bir bağ yoksa, özgürlük yok demektir. İnsana herşeyi yapma izni verilmiş olaydı, özgürlük kendi kendinin tutsağı olurdu. İnsan imgesi daha yüksek bir yaradılışın desteğini gerektirir. İnsan Özgürlüğü ise, kesin ifadesini daha yüksük bir özgürlükte bulur; gerçek özgürlük budur.⁵²⁸

Bu çerçevede Dostoyevski için özgürlüğün gerçek anlamı İsa'nın trajedesinde ortaya çıkmaktadır. O iyiliğe hiçbir dış yasanın ve zorunluluğun baskısı altında kalmadan kendi içinden gelen bir hakikat isteği ile bağlanmıştır. Öte yandan Dostoyevski için insan akıl kadar akıldışı güçlerin, iyilik kadar kötülüğünde etkisindedir. Dostoyevski'de insan, tıpkı Nietzsche ve Sartre'ın da daha sonra ortaya koyduğu gibi kendi içinde bölünmüş, çelişki ve çatışkılarla dolu bir varlık olarak, ontolojik bakımdan belirsiz bir statüye sahiptir. Öte

⁵²⁷ Berdyaev, a.g.e. 53.

⁵²⁸ Berdyaev, a.g.e. 58.

yandan bu belirsizlik dinsel inanç yolundan gidilirse aşılabılır.⁵²⁹ Dostoyevski için uyum hem iyiliği hem de kötülüğü kucaklayan bir özgürlük deneyimden geçmekle sağlanabilir. O halde Berdayev'in ifadesiyle "Her bir varlığın içinde yatan ve kötünün ilk kaynağını belirleyen akıldışı özgürlük, dünyanın esas anlamını kavrayabilmek, kötüyle Tanrı'nın varlığını uzlaştırabilmek için baş koşuldur. Dünyada bu kadar çok acı ve kötülük olmasının nedeni özgürlüğün temelde var olmasından kaynaklanır".⁵³⁰ Bu akıldışı özgürlük anlayışı özellikle gurur duygusunda açığa çıkar. Dostoyevski'nin yapıtında gurur duygusunun özellikle başkarakterlerin eylemlerinin temel motivasyonunu oluşturması insanın kendisini Tanrı yerine koymasından kaynaklanmaktadır.

Yeraltı adamı çıkarının farkında olduğu durumlarda bile çıkar eğer kamusal güçlerle bir tür uyuşma ya da boyun eğmeyi gerektiyorsa bu kabullenmeyi kendi gururuna hakaret olarak gördüğünden çıkarının tam aksi yönde hareket etmeyi tercih eder. Girard, "Ne kadar "iyi kavranmış" olursa olsun "çıkarmız," Öteki'nin, hayranlık uyandıran o celladın elindeymiş gibi görünen o sonsuz gücün yanında nedir? Gururlu kişi her zaman sonunda en aşağılık köleliği, çökmüş bir insalcılığın sahte bilgeliğinin salık verdiği bencilliğe yeğ tutar" diyerek bu duruma dikkat çekmiştir.⁵³¹ Dolayısıyla gurur duygusu iradenin mutlak biçimde bireyin kendi kontrolünde olduğuna dair bir tür yanlış bilinçten beslenir. Nitekim gururu hiç de yarar sağlamaz yeraltı adamına, hatta giderek bir öz-yıkım gücü haline gelir. Gururun bu tersine çevrilişiyle gerek yararcı etik anlayışları gerekse insanın rasyonel bir varlık olarak gören felsefi anlayışlar ve nihayet hümanizmin insan idealine karşı çıkılmaktadır. Bu bakımdan Dostoyevski'nin yapıtında iç ile dış dünya arasında sözde bir bağıntı vardır. Dış dünya sadece içsel dünyada yaşanan çatışkılarının bir fonu olarak önemlidir, yoksa kendi içinde bir değeri yoktur. Dostoyevski kimi zaman içsel ile dışsal olanı birbirine karıştırmakta, real ile irreal düzlemleri birbiri içine geçirerek nesnel dünyayı içsel dünyanın imgelemsel gerçekliğine sunmaktadır. Bu çerçevede Berdayev, Dostoyevski'nin bütün yapıtının insan ruhunu anlamaya adanmış olduğunu dolayısıyla nesnel yaşamın göstergelerinin onun için ikincil olduğunun altını çizmiştir: "Dostoyevski'nin yapıtı, insan dışında birşey tanımaz, insanı dış dünyaya, nesnel yaşamın akışına bağlayan şeyleri bile tanımaz. Onun için var olan, yalnızca insan ruhudur, yazarı tüm ilgilendiren budur".⁵³² Bu bakımdan Dostoyevski *Yeraltından*

⁵²⁹Tam da bu nedenle Nietzsche Dostoyevski'nin eski değer skalasına bağlı olması nedeniyle Rus estetik pesimizminin temsilcileri arasında saymaktadır. Bkz. Nietzsche, 2010, 76.

⁵³⁰ Berdayev, a.g.e. 64.

⁵³¹ Girard, a.g.e. 29.

⁵³² Berdayev, a.g.e. 29-30.

Notlar'da "ego" denilen kamusal maskenin ardındaki psikotik yaşantıya yönelmiştir. Yeraltı adamı kendi dünyasını anlatsa bile aslında bu psikotik yaşantının modern bireye dair bir yaşantı olduğunu da iddia etmektedir. Herkesin bir yeraltısı vardır.

Biliyorum, belki bu sözlerime kızacak, bağırıp tepinmeye başlayacak, "Böyle konuşacaksınız yalnız kendinizden, o sefil yeraltınızdan bahsedin; *"biz, hepimiz"* gibi terimler kullanmaya kalkışmayın!" diyeceksiniz. Müsaade buyurun baylar bu *hepimizlikle* kendimi haklı çıkarmak peşinde değilim. Ben kendi hayatımda, sizin cesaret edemeyip yarıda bıraktığınız şeyleri sonuna kadar götürdüm, o kadar; üstelik siz tabansızlığınıza sağduyu diyor, böylece kendi kendinizi aldatarak avunuyorsunuz". Buna göre ben sizden daha "canlı"yım. Daha yakından bakın! Biz bugün "canlı"nın nerede yaşadığını, neden ibaret olduğunu, adını sanını bile bilmiyoruz. Bizi tek başımıza bırakın, elimizden kitapları alın o saat şaşkına döner, ne yana gideceğimizi, kimden yana çıkacağımızı, kimi sevip, kimden nefret edeceğimizi bilemeyiz. İnsan olmak, yani gerçek, kendi vücuduna sahip, kanlı canlı bir insan olmak dahi bize güç geliyor; bundan utanıyor, ayıp sayıyor, bildik, genel anlamda insan olmaya çabalıyoruz hep. Aslında biz ölü doğmuş yaratıklarız; zaten çoktandır canlı olmayan babalardan dünyaya geliyoruz ve bundan da gittikçe daha çok hoşlanıyoruz. Bundan zevk alıyoruz. Yakında bir kolayını bulup doğrudan doğruya fikir döllerini olarak dünyaya geleceğiz. Ama yeter bu kadar; daha fazla "Yeraltından" yazmak istemiyorum...⁵³³

Dikkat edilirse, *hepimizlik* ifadesi Heidegger'in "herkes benliği"ni, kendini aldatma Sartre'i "kötü niyet"i ve ve fikir döllerini ifadesi Nietzsche'nin Sokrates ile özdeşleştirdiği kuramsal insanı ya da kuramsal nihilisti hatırlatır. Dostoyevski bu fikirleriyle varoluşçu felsefenin yüzü silinen ve anonimleşen insan tasavvurunu sanatçı sezgisiyle daha erken bir tarihte öndeyilemiştir. Yüzü olmayan kahraman tasavvurunun modern edebiyatın merkezi fikirlerinden biri olduğu düşünülürse Dostoyevski'nin bu yönüyle modern edebiyatın öncülerinden birisi olduğu söylenebilir. Varoluşçu düşünür Karl Jaspers'in ifadesiyle modern edebiyat aşırı durumların edebiyatı olmaya eğilimlidir: "Bu edebiyat bize, dayanacak gücü kalmamış, hayatın gündelik meşgaleleri içinde çok sağlam ve bu dünyayla ilgili gözükken -yani bu döngü sorgusuz süalsiz kabul edildiği için öyle gözükür- tüm o avantajlarla bağını koparmış insanı gösterir"..⁵³⁴

George Steiner, dönemin Rus edebiyatçılarının anti-kahramanı Rusya'daki toplumsal çürümüşlüğün bir simgesi haline getirdiğini saptamıştır..⁵³⁵ Öte yandan Dostoyevski anti-

⁵³³ Dostoyevski, a.g.e. 138-139.

⁵³⁴ Barret, W. (2003). *İrrasyonel İnsan*. (Çev. Salih Özer) Ankara: Hece Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 67-68.

⁵³⁵ Steiner, G. (2015). *Tolstoy Mu Dostoyevski Mi?* (Çev. Sevda Çalışkan). İstanbul: İş Bankası Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 220.

kahramanı bir simge olmanın ötesine taşımış; insanın akli olduğu kadar akıldışı/bilinçdışı bir varlık olduğunu göstermek için kullanmıştır. Dostoyevski insan ruhuna yönelerek kimi metafizik sorularda sormuş ve hümanizmin egemen olduğu bir düşünce ortamında insanın ontolojisine ilişkin bir ide ortaya koymuştur. Nitekim yeraltı adamı tarihten çıkan dersin hiç de hümanistlerin iddia ettiği gibi insanoğlunun ilerlediğini göstermediğini söyler. Bu sözlerle hedef alınan Aydınlanma düşüncesinin ilerleme ideali ve pozitivizmdir. İlerleme fikri ancak insanın akli bir varlık olduğu kabulünden türeyebilir ki yeraltı adamı için bu kabul insanoğlunun güncel durumuyla örtüşmez. İnsanoğlunun akli bir varlık olduğu kadar akıldışı bir varlık da olduğu fikri varoluşçu felsefenin insan idesini yansıtır. Yeraltı adamına göre iki kere ikinin dört ettiği bir dünya tasavvuru ve toplum düzeni, herşeyin akılcılaştırılarak insani varoluşun mekanikleştirildiği ve kimi hesaplamalarla öngörüldüğü bir dünyadır. Böyle bir insan tasavvuru yaşama değil ölüme, insan iradesinin yok edildiği bir toplumsal organizasyonuna hizmet eder. Çünkü böyle bir dünyada kişi yaşamını kendisi için değil yeraltı adamının duvar olarak ifade ettiği şey için, yani toplumsal sistem için ya da daha geniş bir ifadeyle yasa için yaşar. İki kere iki dört ifadesi yasayı ve toplumsal gerçekliği işaret eder. Toplumsal gerçeklik bireyin gündelik yaşam içinde toplumsalca emildiği hazır değerlendirmelerden oluşur. Bu hazır değerlendirmeler kişinin hakikati, kendi varoluşunda tecrübe etmesini engelleyerek onu sahil olmayan bir yaşama iter. Yeraltı adamı esas itibariyle iradi renklenimden yoksun ve entelektüel fonksiyonlarına indirgenmiş kavramsal bir tiptir. O, hayatı pasif bir biçimde temaşa ederek Batı'nın akılcılaştırılmış ve hesaplamaya dayanan uygarlığını yargılamakta ve modern bireyin arzusunun dizginlenmesine dayanan disipline edilmiş yaşamıyla alay etmektedir.

Dostoyevski yapıtıyla kimi metafizik ve felsefi tartışmalara yer vermiştir. Bu bakımdan Steiner'in ifadesiyle yapıt "felsefi bir içeriğin edebi bir biçime sokulması sorununa getirmiş parlak çözümdür".⁵³⁶ Anlatının ilk bölümü determinizm ile özgür irade arasındaki çatışmayı ve saf aklın eleştirisini ortaya koyar. Yeraltı adamı doğa yasasına itiraz ederken aynı zamanda sanayi uygarlığının getirdiği çalışmaya indirgenmiş, mekanikleşmiş yaşama da isyan eder. Max Weber'in moderniteyi çözümlerken başvurduğu akılcılaştırma analizini önceleyen bir içgörüyle Dostoyevski'ye göre doğanın determinizmi yerine ondan belki de çok daha katı olan toplumsal ve bürokratik determinizmin yaşama hükmetmesi insani varoluşun tüm anlamını boşaltmıştır. Anlatı boyunca yeraltı adamının ruhunun

⁵³⁶ Steiner, a.g.e. 224.

katmanlarında ilerlerken, insanın toplumsallaşmış, dolayısıyla akılcılaştırılmış boyutu ile akıldışı, bilinçdışı hatta kötülüğe eğilimli boyutu arasındaki çelişkiyi derinleştiren Dostoyevski insanın kuramsal kavranışı ile fiili durumu arasındaki uçurumla yüz yüze getirir okuyucusunu. Dönemin hümanist ideallerine aykırı olarak Dostoyevski'nin yapıtında kötülük, toplumsal koşulların kendisinden değil insan varlığının ontolojik durumundan neşet etmektedir:

Söylesenize, insanların kötülük yapmasının gerçek çıkarlarını bilmemelerinden ileri geldiğini ilk ortaya atan kimdir; aydınlanan insanın gerçek çıkarını görünce, kötülük yapmayı hemen bırakıp iyi ve onurlu biri olacağını, çıkarının sadece iyilik yapmakta olduğunu anladığı ve hiç kimse de kendi çıkarına aykırı davranmayacağı için hep iyilik yapmak zorunda kalacağını ilk kim uydurdu? Hey gidi saf çocuk! Temiz yürekli bebek!..⁵³⁷

E.H. Carr *Yeraltından Notlar*'ın bu yönüyle Çernişevski'nin insanın iyiliğine dayanan hümaniter felsefi anlayışına bir cevap olduğu kanısındadır: “Bu zamandan itibaren Dostoyevski'nin en kuvvetli inançlarından biri, insan tabiatının, Çernişevski soyundan iyimser faydacıların inandığı gibi, temelinde ve aslında iyi olmadığı ve insanın, tabiatının bir yanıyla erdemli olarak, kötü olduğunu bile bile kötüyü isteyebileceği ve seçebileceği oldu”..⁵³⁸ Şüphesiz ki insanın iyiliğine duyulan inanç dönemin düşünsel ikliminde etkin olan romantik ideallerle, Aydınlanma felsefesinin akılcılığı, pozitivist bilim anlayışının ilerleme düşüncesinden de kaynaklanmıştır. Yeraltı adamı işte bu akılcı geleneğe de isyan ederken aynı zamanda Schopenhauer'i anımsatan bir tonla aklın değil arzunun, istemenin insanın fenomenin kökeni olduğunu ileri sürer: “Akli takdir etmemek mümkün değil tabii, ama onun kendi çerçevesini hiçbir zaman aşamadığını, insanın yalnız kafa ihtiyaçlarına cevap verebildiğini de kabul etmek lazım; hâlbuki arzu, akli da, başka çeşit özentileri de içine alan bütün hayatın, yani bir insan hayatının en kudretli ifadesidir”..⁵³⁹ Yeraltı adamı bu ifadeleriyle Schopenhauer gibi akılcılaştırılmış yaşama asıl özünü veren şeyin akıldışı bir isteme, bilinçdışı bir töz olduğuna inanmaktadır. Üstelik O da tıpkı Schopenhauer gibi şunu veya bunu istemenin değil, soyut bir kategori olarak arzunun insana özünü veren şey olduğunu iddia etmektedir..⁵⁴⁰ Steiner, mantıksızlığı yücelten yeraltı adamının bu kötümser

⁵³⁷ Dostoyevski, a.g.e. 23.

⁵³⁸ Carr, E.H. (2014). *Dostoyevski*. (Çev. Ayhan Gerçekler). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1931'de yayımlandı), 117-118.

⁵³⁹ Dostoyevski, a.g.e. 30.

⁵⁴⁰ Terry Eagleton'nın saptamasıyla “Schopenhauer, şu veya bu arzulamaya bakmaksızın arzunun kendisini bir soyut kategori olarak çalışmasının merkezine yerleştiren belki de ilk büyük modern düşünürdür” Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev. Bülent Gözkân, Hakkı Hünler. Tümer Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin

isyanında absürdün egemenliğini ilan edecek olan varoluşçu felsefecilerin öncüllerini de görmüştür.⁵⁴¹ Nitekim felsefe tarihçisi ve varoluşçuluk konusunda pek çok yapıt yazmış olan Walter Kaufmann'da *Yeraltından Notlar*'ı, yeraltı adamının görüşlerinin Dostoyevski'nin görüşleriyle tam olarak örtüşmese bile varoluşçu felsefelerin öncüsü bir yapıt olarak değerlendirmiştir: “Dostoyevski'ye varoluşçu demek için hiçbir neden görmüyorum, ama *Yeraltından Notlar*'ın varoluşçuluk için yazılagelmiş en iyi başlangıç yapıtı olduğuna inanıyorum. Burada Kierkegaard'dan Camus'ye değin uzanan bütün sözümona varoluşçuları okurken karşılaştığımız belli başlı konular, eşsiz bir güçle, bir incelikle ortaya konmuştur.”⁵⁴²

Bu çerçevede *Yeraltından Notlar*'ın dünyası sadece anti-kahramanın kendisine inanmamasından dolayı değil aynı zamanda yapıtta objektivleşen dünya tasavvurunun nesnel değerlerden yoksun olması nedeniyle de nihilist bir dünyadır. Sonuç olarak *Yeraltından Notlar*'da insana dair sunulan ide insanın çelişki ve çatışkılarla kendi için bölünmüş bir varlık olduğunu göstererek insanın ontolojik statüsünün belirsiz olduğunu koyutlar. Yanı sıra *Karamazov Kardeşler* eserinin Büyük Engizisyoncu bölümünde tam ifadesine kavuşacağı üzere insanoğlunun her bir kişiye varoluşunu seçmesi yönünde taşınması ağır bir yük yüklediği saptamasıyla da Sartreci varoluşçuluğun pek çok izleğini incelemektedir.

Filmin Analizi

Filmin yorumlayıcı ve güncelleştirilmiş bir uyarlama olduğu daha önce belirtilmişti. Yorumlayıcı uyarlamada öncelikle film mecrasında özgü olanaklar ve koşullar öncelikli olup, içerik kadar biçimsel özellikler ve yaratıcı sanatçının orijinal yapıtı nasıl yorumladığı, anlamı nasıl kurduğu ve seçimleri önem kazanır. Demirkubuz'un *Yeraltından Notlar* yorumu orijinal yapıttaki birçok temayı dışta bırakmak durumunda kalmıştır. Uyarlamada orijinal yapıtta yer alan Rusya ve Rusluk üzerine olan tespitler haliyle dışarıda bırakılmış; karakterin evrensel boyutları üzerinde odaklanılmıştır. Demirkubuz'un özellikle

Kılıç, Elâ Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu). İstanbul: Doruk Yayımcılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 208.

⁵⁴¹ Steiner, a.g.e. 224.

⁵⁴² Kaufmann, W. (2001). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. (Çev. Akşit Göktürk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1956'da yayımlandı), 11.

Muharrem'in evinde oluşturduğu atmosfer ve mizansen mekanın onun iç dünyasını ve psişesini ifşa eden psiko-fiziksel bir karşılığa dönüştürülmüştür.

Muharrem de tıpkı yeraltı adamı gibi bir astmemurdur. Demirkubuz, orijinal yapıtın ilk bölümündeki felsefî ve metafizik tartışmalardan ziyade yapıtın ikinci bölümünde yer alan yemek sahnesine odaklanmıştır. Öte yandan Demirkubuz, modern bürokratikleşmiş yaşamın getirdiği tekdüze yaşam fikrini perdeye taşımıştır. Yanı sıra Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabına ve özellikle televizyonda oynayan doğa belgesellerinin görüntüleri üzerinden Nietzsche'nin doğal değerleri yücelten anlayışına ve güç istenci kavramına yoğun göndermeler vardır. Son olarak Muharrem'in ruhuna yapılan bu yolculuk mazoşizme ilişkin imajları da yansıttığından iyice katmanlı bir hal alır. Orijinal yapıtta yeraltı adamının gündelikçisi ihtiyar bir erkekken, uyarlama yapıttaki gündelikçi çocuklu, genç ve dul bir kadındır. Orijinal yapıtta yeraltı adamının gündelikçisi ile olan ilişkisine birkaç satırla değinilmişken; uyarlama da Muharrem ile Türkan arasındaki ilişki özellikle suça dair temaların ve Nietzsche'nin güç istenci kavramının aktarılmasında önemli bir işlev edinmiştir. Çıkış metninde yeraltı adamı'nın çevresi memurlardan ve onun imrenmeyle baktığı subaylardan oluşurken, filmde subaylara hiç yer verilmez ve Muharrem'in arkadaş çevresi de eski solcu entellerden oluşur. Son olarak hem orijinal yapıt hem de uyarlama da başkarakter ile fahişe arasındaki ilişki gurur duygusunun insan tininde yarattığı tahribatı ekrana getirmektedir. Böylece Demirkubuz, Dostoyevski ile Nietzsche'nin insan ve yaşam tasavvurlarını titreştirerek insan ide'sine ilişkin bir sine-fikir geliştirmiştir.

İçeriğin Alanı

Filmde içeriğin alanı fiili gerçeklikle Muharrem'in zihinsel evreninde geçmektedir. Diğer yandan tıpkı çıkış metninde olduğu gibi filmde de başfigürün içsel çatışmaları üzerinden ıstırapın hazsal boyutları işlenmiştir. Dolayısıyla filmde içsel gerçekliğin yansıtılması ve imgesel gerçeklik önem kazanır. Bu bakımdan filmin modern sinemanın ontolojisine koşut biçimde fiili gerçeklikle içsel gerçeklik arasında bir ara bölgede geçtiğini söylemek mümkündür. *Yeraltı*, gerçek ile hayalin, zihinsel ile yaşantılananın ve nihayet fantazma ile fiili gerçekliğin birbiri içine geçtiği, kısacası muhayyalle edimselin birarada verildiği zaman imajlara sahiptir. Aslına bakılırsa *Yeraltı*, bireyin içsel hayatıyla, bireyin sürdürmek zorunda olduğu kamusal hayat arasındaki uçurum ya da örtüşmezlik üzerine bir filmidir. Muharrem'in fiili gerçekliği bireyin zorunluluk dünyasında sürdürmekte olduğu tekdüze ve

toplumsallaşmış, dolayısıyla araçsallaşmış bir hayatı yansıtırken, onun içsel gerçekliği bölünmüş bir kişiliği objektivleştirir. Bu bölünmüş kişilik Lacanyen anlamda bütünlüğün ancak kurgusal ya da imgesel olarak sağlanabileceği tespitiyle örtüşen kimi imajlarla (ayna, suret vb.) ekrana getirilmiştir.

Filmin Analizi



Resim 4.1.



Resim 4.2.

Film karanlığı dağıtan ışığın Muharrem'in gözüne düşmesiyle açılır. Yakın planın her zaman bir yüzün çekimi olduğunu belirten Deleuze, yüz çekiminin kişiyi diğer herşeyden yalıtarak bir kendilik olarak inşa ettiğine vurgu yapar. Duygulanım imge olarak adlandırdığı bu imgeyle yüz, yansıtıcı bir yüzey haline gelir ve kişinin içinde bulunduğu tinsel durumu ifşa eder.⁵⁴³ Film boyunca yüzün bu yansıtıcı özelliğinden hareketle Muharrem'in an içindeki tinsel durumu yakın planla verilmektedir. Diğer yandan yakın plan bakış açısı, yönetmenin Muharrem'in varlığını seyirciye gösterme tarzını da yansıtır. Bu üslup beden ve onun parçalarının anlam oluşturma da olduğu kadar mizansenin de bir parçası olduğu Alman dışavurumcu sinemasında öncelenmiştir. Denilebilir ki bedenin kimi parçalarının aşırı yakın çekimi sinemanın erken safhasındaki sanat filmlerinden dışavurumcu stile miras kalan bir unsur olarak Silberman'ın belirttiği üzere, bedenin "görüntünün metafiziği için odak noktası" olduğu merkezi bir konum işgal eder.⁵⁴⁴ Balazs'a göre aşırı yakın çekim aynı zamanda hareketin yavaşlamasına neden olur, bu optik değil psikolojik bir olgudan kaynaklanır: "Objekt yakın olduğunda, ayrıntıların tümünü görürüz. Bütün bunları idrak edebilmemiz için zamana ihtiyacımız vardır. Sanki bakılanın genişliğini kavrayabilmek için daha fazla zamana ihtiyacımız varmış gibidir".⁵⁴⁵ Böylece ampirik zamanın homojen-lineer hızı parçalanır ve film, karakterin tinsel dünyasını araştırmak için farklı tempoları

⁵⁴³ Deleuze, 2014, 120.

⁵⁴⁴ Aktaran Hayward. a.g.e. 32.

⁵⁴⁵ Balazs, a.g.e. 67.

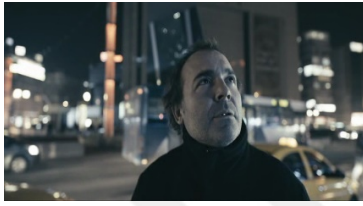
aktüelleştirerek uzaydaki hareketi zamansallaştırır, zamana bağımlı hale getirir. Böylelikle Deleuze'ün işaret ettiği gibi zihinsel/tinsel ilişkileri ortaya koyan zaman-imge devreye girer.

Muharrem'in gözünün aşırı yakın-çekimden seyirciye veriliş tarzı, onun varlığının ikinci öznelere, yani seyircilere belirli tarzını belirler. Korku ve kaygı duyguları içerisinde aniden gözünü açan, gözüne düşen ışığa yakalanan bir insandır o. Sartre'a göre bir başkasının bakışı, baktığı kişiyi nesneleştirir. Sonuç olarak sinema perdesinde olduğu gibi dünya sahnesinde de seyredilen bir varlıktır insanoğlu.⁵⁴⁶ Dolayısıyla bu ilk çekimde nesneleştiren bakışla açılan Muharrem'in gözü, bu nesneleştirmenin yarattığı kaygıyla saplantılı bir biçimde kendini nesneleştiren bakışı aramaktadır adeta. Tıpkı gözün ve yüzün zihnin aynası olması gibi film boyunca tekrar eden ayna imajları ve yansımalar bakış mefhumuna ve benliğe ilişkin felsefi bir sorgulamaya davetiye çıkarmaktadır. Dolayısıyla *Yeraltı*'nın gerek karakterin kendi üzerine düşünen bir karakter olması esasında, gerekse filmin bakış mefhumu üzerine düşünmesi esasında özdeşimsel özelliklere sahip olduğu açıktır. Zira filmin kendisi de zaten gören ve gösteren bir bakıştır ki yönetmen Demirkubuz film boyunca kamerasını bu anlamı verecek biçimde kullanmaktadır. Daha başlangıç sekansında kamera, sinemayı da karakterize eden kimi bakış açısı çekimlerini ön plana çıkartmıştır. Bu bakışlar; Muharrem'in gözünün ilk açıldığı sahnede, göze odaklanan yönetmenin bakışıdır ki bu bakış Sartrecı *Öteki*'nin nesneleştiren bakışıdır (Resim 4.1.). İkincisi Muharrem'in kendisini izleyen bakışı aradığı çekimde karakterin bakışıdır ki bu çerçevenin, yani film perdesinin öte yanına atılan bir bakış olduğu ölçüde *Öteki*'nin bakış olarak mevcudiyetini ele veren bir bakıştır (Resim 4.2.). Buradaki bakış Lacan'ın Sartre'ın bakış nosyonunu yorumladığı şekliyle hayal edilen bir *Öteki*'yle buluşan bakıştır.⁵⁴⁷ Ve nihayet üçüncüsü, karakterin kent meydanında etrafı tarayan öznel bakışının kamera tarafından devralınarak karakteri kuşatan mekanı gösteren nesnel bakışa dönüşümüdür ki bu da film- gözün ya da film/-zihnin bakışıdır (Resim 4.5.). Aslında bütün bu bakışların son tahlilde kameranın bakışı olduğunu söylemek gerekir. Nitekim sinemanın gücünü oluşturan bu çoğul bakış açılarından hareket eden Frampton'a göre film bir zihin olarak düşünülürse, film-zihin hem karakter namına düşünür, hem karaktere dair ve karaktere yönelik olarak düşünür, hem de karakter olarak

⁵⁴⁶ Lacan J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1964'te yayımlandı), 83.

⁵⁴⁷ Lacan bu bakışı şöyle ifade etmiştir: "Sartre'ın bahsettiği bakışı kastediyorum, beni yakalayıp utanca boğan bakış, çünkü Sartre'a göre en baskın duygu budur. Buluştuğum bu bakış –Sartre'ın metninde de bunu bulabilirsiniz – görülen bir bakış değildir, Ötekinin alanında benim tarafımdan hayal edilen bir bakıştır"bkz. Lacan, a.g.e. 92.

düşünür (görüş noktası).⁵⁴⁸ Frampton, film-zihin kavramını sinemasal göstergebilim analizinde önemli bir sorun olarak görülen “anlatan kim?” meselesine bir çözüm olarak önerir. Nihayetinde Frampton’a göre bakış hangi özneye ait olursa olsun tüm bakışlar film-zihin’e aittir. Bu yorumu örneklercesine Resim 4.3.’te verilen çekimde yukarıya, gökyüzüne doğru bakan Muharrem’in bakışı kamera tarafından devralanarak meydanın genel çekimini veren bir bakışa doğru genişler, yani öznel bakışla nesnel bakış açısı iç içe geçer (Resim 4.4.). O halde bütün bu çekimlerde Frampton’un söyledikleri geçerli görünmektedir.⁵⁴⁹



Resim 4.3.



Resim 4.4.



Resim 4.5.



Resim 4.6.



Resim 4.7.



Resim 4.8.

Öte yandan Muharrem’in perdenin öte yanını yoklar bakışlarını ekrana getiren film-zihin sinema sanatı üzerine de düşünür. Örneğin filmin ikinci sekansında kent meydanındaki akışa bakan Muharrem yavaşça arkasına döner ve kameraya doğru yaklaşarak çerçeve dışı alana doğru meraklı bir ifadeyle bakar (Resim 4.6. ve 4.7). Sonraki çekimde Muharrem’i bir barın içinde atari oynayan bir adamın yanında görürüz. Bar çekimine kesme ile geçildiğinden iki çekim arasında bir devamlılık var mıdır? yok mudur? karar verilemez. Burada zaman-imge söz konusudur zira klasik anlatıdaki rasyonel bağıntılar yoktur. Muharrem önceki çekimde

⁵⁴⁸ Frampton, D. (2012). *Filmzofî*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2006’da yayımlandı), 142.

⁵⁴⁹ Frampton’un ifadesiyle "Filmin “öznel” ve “nesnel” çekimleri film-zihnin düşünmesinin ürünü olduğu için, film-zihin de öznel ve nesnel değil ikisi birden olduğu ve dolayısıyla öznelliği aşan bir varlık olduğu için, filmzofîye göre film-varlık öznelliği aşan bir varlıktır.... Esnek, oyunbaz ve öznelliği aşan bir zihin olarak kendisini açığa vuran film-zihin, evvelden başvurduğumuz “öznel”, “nesnel” film üslupları gibi göndermelerden kurtulmamızı sağlar. Film-zihin yine öznelliği aşan, benzersiz bir olmayan-yerden işlem yapar ve hem kendisi bir “anlatıcı” hem bir karakter veya başka bir şey bir namına düşünür” bkz. Frampton a.g.e. 142-143.

barın içine mi yoksa perdenin öte tarafına mı bakmıştır? bu nokta belirsizdir. Bir başka çekimde Muharrem sinema salonunda görülür. Salondaki tüm seyircilerin bakış yönü sinema perdesindeyken üç boyutlu simülasyon gözlükleriyle gözlerini bir an kameraya çeviren Muharrem adeta perdenin ötesindeki seyircilere bakarak tam da bu anda “*güzel düşler kuruyordum*” cümlesini kurar (Resim 4.8.). Dolayısıyla *Yeraltı*’ndaki modernist hamlelerin bir başka boyutu da yansıma ve ayna çekimlerinde ortaya çıkmaktadır.

Filmin hemen ikinci sekansında ilk yansıma çekimine yer verilir. Muharrem’in yansıması duvarda görülür (Resim 4.6.). Bu metaforik çekimde Muharrem’in bir yeraltı adamı olarak bölünmüş kişiliği ortaya koyulur. Duvardaki yansı, çıkış metnine koşut olarak toplumun içindeki Muharrem’in gölge varlığına işaret eder. Yansı duvarın içindedir, duvarca kuşatılmıştır. Diğer yandan görüntünün sol tarafındaki üç kadın arkadaş ve karşıdan karşıya geçmekte olan kalabalığa mesafeli bakış, Muharrem’in toplumdan ve sosyal ilişkilerden yalıtılmışlığını vurgulamaktadır. Daha önce değinildiği üzere Dasein analizi ve Sartreci *Öteki* kavrayışı kişinin benliğinin kaçınılmaz olarak içine fırlatıldığı toplumsal çevre ve başkalarının dolayımınarak oluştuğunu ifade eder. Bu zaviyeden bakılırsa her ne kadar Muharrem, başkalarıyla arasına bir mesafe koymaya çalışsa da giderek başkalarının varoluşunca kuşatıldığı olgusu karşında umutsuzca geri çekilir ve son çekimde apartmanın dış kapısının üzerine kapatılmasıyla bu yalıtılmışlık kesin anlamına kavuşur. Zira dış kapı özel alan ile kamusal alan, yani bireysel ile toplumsal arasında geçilmesi gereken son eşiktir.

Muharrem’in kendi benliğini gerçekleştirme sancısı onun dışarıda görüldüğü ilk sekanstan itibaren gösterilir. Muharrem varoluşuna, içeri girdiği barda atari oynayan adamı rahatsız ederek bir yankı bulmak ister. Dolayısıyla ayna ve yansıma metaforları filmde insanın varoluşsal durumunun anlamına ilişkin spekülasyonu besler. Her kişi kendi imgesini ona gerisin geri yansıtan başkalarının çerçevelenmiştir. Bu bağlamda bakışın yansıtılan, yansıtan ve yansılana diyalektiği içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Hans Heinz Holtz, *Yansımanın Diyalektiği* adlı yapıtında ayna ve yansımanın bu niteliğini şöyle ifade etmiştir: “Yansıma ilişkisi bu işleviyle, yani öznenin kendisi ve dünyayla olan dolayım sürecini nesneleştirilmesiyle, bütün teorik sistematikleştirmeleri kapsayan ve dayanaklı bir ifade gücüne sahiptir.”⁵⁵⁰ Bu açıdan film boyunca tekrar eden yansımaların ve ayna imajlarının

⁵⁵⁰ Holz, H.H. (2016). *Yansımanın Diyalektiği*. (Çev. Gazi Ateş). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 16.

en genel düzeyde varoluşçu perspektife koşut olarak ego ile öteki ya da başkaları arasındaki yansılama ilişkisi bağlamında konumlandırıldığı görülmektedir.

Muharrem'in Yansıları

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener sinemada ayna'nın kullanımının üç paradigma çerçevesinde değerlendirebileceğini öne sürmüşlerdir:

Her şeyden önce, egemen nosyon -ve klasik sinemanın her köşesinde yaygın bir mecaz- olan aynaya bakışı bilinçdışına açılan bir pencere olarak görme, Benliğin ayna tarafından ifşa edilebilecek bir fazlalığına ya da aşırılığına işaret etme vardır. İkincisi, sinemadaki ayna metaforu görülen ya da gösterilen şeyin düşünümsel katlanmasına/mislileşmesine işaret eder: böylesi anlar, film kuramında daha derin bir anlamı ifşa etmekten ziyade mesafe koyucu ve yabancılaştırıcı bir etki olarak görülme eğilimindedir. Modern sinemanın bir görünüşler ve aldatmacalar ortamı olarak kendi tarihi hakkında ne çok bildiğini gösterir, bu ortamın “illüzyonizm”inin önü ayna imgeleri ve çoklu yansıtımlarla kesilmeli, bunlar engellenmeli ya da parçalanmalıdır.⁵⁵¹



Resim 4.9.



Resim 4.10.



Resim 4.11.



Resim 4.12.

O halde aynaya bakmak kişinin benliği ile yüzleşmesini ve kendisini eleştirel bir mesafeye çekerek sorgulamasını ifade etmektedir. Aynadan yansıyan suret öteki'nin bakışı haline gelmiş bir karşı-bakıştır. Dolayısıyla ayna hem mesafe koymakta hem de

⁵⁵¹ Elsaesser T. ve Hagener M. (2011). *Film Kuramı*. (Çev. Berhan Soner ve Barış Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı), 122.

nesneleştirmektedir. Bu doğrultuda yönetmen ayna ve yansımaları kimi yerde mesafelilik yaratmak için kimi yerde ise çerçeve içi çerçeve kurarak karakterin sözde bütünlüğünü sorgulamak için kullanırken (Resimler: 4.9; 4.10; 4.11;) kimi yerde ise başkalarından ben'e doğru yönelen, başkalarından yansılanana yansıyan bakışı göstermek için kullanmaktadır (4.12.). Lacan'ın ayna evresinde ortaya koyduğu biçimiyle yansı, yansılanan kişide bir ben algısı yaratmakta ve bu süreç özne-ben'in oluşmasında belirleyici olmaktadır. Ayna evresinde insan yavrusu yansıyı kendisi olarak tanıyabilmektedir.⁵⁵² Ayna deneyiminde insan yavrusu yansıyı ile özdeşleşir ve aksi takdirde sahip olamayacağı bütünsel bir ben imajına sahip olur: "Görsel alan, şimdiye de, egemenliği altında olduğu parçalanma ve ayrışma yerine özneye bir bütünlük, birlik ve tamlik imgesi sağlayan özneliliğin gelişmesinde can alıcı bir rol oynar".⁵⁵³ Ancak Lacan için görsel yoldan elde edilen bu sanal bütünsellik ego'yu niteleyen temel yanılgıdır. Zira ego, yansılarını üzerinden örgütlenen bir kendilik olarak, yansılanan bir ben imajına bağımlı olduğu ölçüde özne denilen şey de tıpkı dil dizgesi içinde yer alan gösterenlerin diğer gösterenlerin sınırında anlam edinmesi gibi diğer öznelerin varoluşu sayesinde kimlikleşen öznelerarası bir oluş olarak kavranmaktadır: "Gösterenin anlamlandırmak için kendi dışında bir koşula gönderme yapması gerektiği için "öteki" gösterilen yeri olarak görülebilir".⁵⁵⁴ Kısacası yansının ya da öteki'nin dolayımından geçmeden özne-ben kimlikleşemez/özneleşemez. Bu anlamda özne, öteki'nin bakışı ya da daha doğru bir ifadeyle öteki'nin bakarken ne söylediğidir, öteki'nin söylemidir. Bu düşüncenin radikal sonucu olarak öznenin imgesel evrede kazandığı birliğin sahici bir bütünlük olması mümkün değildir. Mansfield'in ifadesiyle "kendilik duyunuz, üzerinde en az kontrole sahip olduğunuz bir dünyadan size yansıyan, sizin dışınızda bir duyudur. Kimlikler ve anlamlar sistemi sizin kendinizden değil şahsiyetinizden türer".⁵⁵⁵ Dolayısıyla Lacan için Ego, kişinin kendini zorunlu olarak yanlış tanıdığı hayali bir tasarım/kurgudur. Bowie'e göre Lacancı "imgesel, bireyin "ne ise o" olmak ve öyle kalmak için kendisinde hep daha çok aynılık, benzerlik ve öz-yanılsama misalleri toparlamaya çalışarak ümitsizce

⁵⁵² Lacan'ın ifadesiyle "Gerçekten de bu eylem maymunda, imgenin yararsızlığı ya da boşluğu, bir kez denendikten sonra yitip gittiği halde, çocukta daha belirlediği an bir dizi davranışsal tepki yaratmaktadır. Tamamen oyun niteliğinde olan bu davranışlarla çocuk, imgesinin takındığı tavırların aynada yansıyan çevre ile ilişkisini sınavı için, bu karmaşık ilişkinin aynada ikileştirilmiş olduğu asıl gerçeklikte de gerek kendi bedeni ve diğer kişilerle gerekse çevresinde duran eşyalarla, aynı bağlantıları kurmayı dener" bkz. S. M. Tura ve M. Kocadağlı. (Editörler). (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 173-182.

⁵⁵³ Mansfield, N. (2006). *Öznellik*. (Çev. H. Çetinkaya ve R. Durmaz). İzmir: Ara-lık Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 59.

⁵⁵⁴ Coward, R. ve Ellis J. (1985). *Dil ve Maddecilik*. (Çev. Esen Tarım). İstanbul: İletişim Yayınevi. (Eserin orijinali 1979'da yayımlandı), 151.

⁵⁵⁵ Mansfield, a.g.e. 60.

verdiği sanrısız çabanın geçtiği sahnedir; narsistik “İdeal-ben”in doğum yeridir”.⁵⁵⁶ Bireyin imgesel evrede kazandığı bu sahte birlik yansıdan ibaret olduğu ve her öteki/birey de gösterenden gösterene kayan öznelarası bir süreç olduğu ve son olarak da her birey kendisine aşkın olan simgesel bir sistemin parçası olduğu için özneleşmenin kendisi aslında bir tür yabancılaşma deneyimi olarak görülmektedir: “Simgesel düzen Lacan tarafından farklı öğelerinin gösteren olarak işlediği bir yapı veya daha çok böyle yapıların ait oldukları bir düzen olarak tanımlanır”.⁵⁵⁷ Özne-ben’in toplumsal-ben’e dönüşeceği simgesel bir düzen bütün öznelere önceldir ve tüm özneler de imgesel ile simgeselin titreşim içinde olduğu bu aşkın, öznelarası ve kamusal bir yapı tarafından inşa edilmektedir.⁵⁵⁸

Bu bağlamda *Yeraltı* boyunca narsistik ben imajı’nın yansılındığı ayna ve yansımalar Muharrem’in, her insan yavrusu gibi yitirdiği bütünlük arayışının bir metaforu olmaktadır. Ancak bu arayış beyhudedir, çünkü simgesele adım atmakla beraber imgesel tamamlanmadan ayrı düşülmüştür. Simgesel düzey bu ilksel kaybı telafi edecek nesneler atayarak kaybı örten bir düzeydir. Bu nedenle bütün bir özne imgesine sadece düşsel olana geri dönüş fantezisinde ulaşılır.⁵⁵⁹ Lacan bu noktada kişinin bütünlüme arayışını *fallus*la ilişkilendirmiştir. Freud’un cinsel farklılaşmanın oluşturucusu ve eril iktidar simgesi olarak penise yüklediği rolün yerine Lacan, penise biyolojik anlamının ötesinde imgesel ve simgesel bir anlam yükleyerek fallus terimini önermiştir. Lacan, bu bağlamda fallusu yoksunlukla karşıtlık içinde bulunan bütün değerleri göstermek için kullanır, o “başkası ile eksiksiz bir birleşmeye duyduğumuz temeldeki arzunun bir göstereni” olur.⁵⁶⁰ Fallus aynı zamanda Freud’un odipal şemasına uygun olarak Baba’nın yeri’ni ya da iktidarını temsil eder. Lacan için Baba, anne ile çocuk arasına girerek yeniden bütünlüşmeye set çeker ve hem annenin hem de çocuğun imgesel anlamda fallus’a sahip olmasını engeller. Zira çocuk anne karnından alınan anneye ait olan bir uzuv olduğu ölçüde hem kendisi eksik hem de

⁵⁵⁶ Bowie, M (2007). *Lacan*. (Çev. V. Pekel Şener). Ankara: Dost Yayınları. (Eserin orijinali 2007’de yayımlandı), 93.

⁵⁵⁷ Coward ve Ellis, a.g.e. 201.

⁵⁵⁸ Mansfield’in ifadesiyle “Simgesel düzene giren öznenin elde edeceği şey, ayna imgesinde bulduğunu düşündüğü güçlü kendilik-kimliğidir. Bu imge, eşgüdünsüz, parçalanmış ön-oedipal çocuğun kendi kimliğinin ilk işareti olarak keşfettiği birlik, bütünlük ve tamlık duygusunu verir gibi görünür. Gibi görünür çünkü, bu sadece, bulunduğu anda bu imgenin kendi imgesi olmadığı hissidir, -yani bir ayna üzerindeki ışık oyunu, tamamen ayrı bir öznenin seyredışı ya da kendiliğini temsil eder gibi görünebilen fakat aynı anda başkalarının da özelliği olabilen, “Ben” gibi bir sözcüğün ağızdan çıkışı- yani kimliğinin anlamlarının, onu düzenler ve hiyerarşiler dünyasını paylaştığı andan itibaren, bir kamu içine çekip aldığı duyusu” edinir bkz. Mansfield, a.g.e. 62.

⁵⁵⁹ Mansfield, a.g.e. 67.

⁵⁶⁰ Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1993’te yayımlandı), 31.

annedeki eksik olarak kavranır. Bu doğrultuda kastrasyon/iğdiş etme eylemi semboliktir ve bu edim anne ile çocuk arasındaki bağı kesmek anlamına gelir: “Kastrasyon, her insanın sahibi olduğuna inandığı ya da özdeşleştiği imgesel bir tüm güçlülük yanılsamasını kıran yasadır”.⁵⁶¹ Dolayısıyla bu aşamada çocuk için çözüm, babanın fallusu ile özdeşleşerek yasaya uymaktan geçer. Baba simgesel düzenin yapısal bir kuralı olarak, toplumun yasasının bir temsilcisidir. Babanın adının öğrenilmesi süreci, içinde yasanın yapılaştığı dilin ve yaptırımlar dünyasından başka bir şey olmayan kültürün dünyasına adım atmak anlamına gelir. Sonuç olarak çocuk, imgesel aşamada kazandığı narsistik tekbenciliğin dünyasından, Bowie’nin ifadesiyle “kendi kabuğuna çekilmesine ya da ötesindeki şeyleri kendi suretinde yaratmasına izin vermeyen bir *res publica*, bir *kamusallık*” alanı olan simgesele ayak basar.⁵⁶² Yitirilmiş olanın kazanılması ise daima “öteki”nin cevabına bağlı olduğu için özne, öznelerarası bir ilişki olarak ortaya çıkmaktadır, dolayısıyla öznenin kendi kimliğini kavradığı söylem, her zaman için başkalarının onun hakkındaki söylemidir. Bu bakımdan öznellik, bireyden önce varolan ve bireyin kültürel kimliğini belirleyen bir anlamlama dizgesine etkinlik kazandırmakla oluşur. “Öyleyse söylem, özneyi üreten, varolan kurulu düzeni koruyan bir aracıdır”.⁵⁶³ Son tahlilde çocuk babanın da yapının nihai göndergesi ve merkezi olan fallusa sahip olmadığını deneyimleyerek, fallus’a sahip olmanın imkânsızlığını kavrar. Lacan için fallus, ona sahip ve sahip olmayanları cinsiyet açısından ayırmıştıran bir terim değil, bütün karşıtlıkların, sınırlandırmaların, tanımlamaların ötesinde konumlanmış olan nihai gösteren olarak, hiç kimsenin sahip olamayacağı büyük harfle yazılan “Öteki”dir. Bu bakımdan “anne, baba, çocuk, hepsi, her birine kendi yerini veren ve zevklerine sınır dayatan sembolik sisteme bağımlıdırlar”.⁵⁶⁴

Toparlarsak, tüm özneler bütünleşmeye duyulan arzuya ket vurulmasından ötürü arzunun sözüm ona ikamesi olan isteklerini karşılamayı vaat eden sembolik düzene teslim olurlar. Sembolik düzenin yasası enste dayalı zevke dayatılan sınır sayesinde arzuyu çoğullaştırarak kaybın telafisini sağlayacak bir vaat sayesinde yürürlükte. Lacan’ın anlayışına göre imgesel evrede sağlanan yanılsamalı bütünlük temeldeki arzunun engellenmesiyle fakat aynı zamanda engellenen arzunun tatmini imkânsız isteklerle çoğalmasından ötürü bir daha asla elde edilemez. Doyumu ertelenen ya da yeterince doyum

⁵⁶¹ Nasio, J.D. (2006). *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*. (Çev. Özge Erşen ve Murat Erşen). Ankara: İmge Kitabevi. (Eserin orijinali 1988’de yayımlandı), 66.

⁵⁶² Bowie, a.g.e. 120.

⁵⁶³ Sarup, a.g.e. 42

⁵⁶⁴ Nasio, a.g.e. 66.

vermeyen istek, böylece sürekli biçimde yeni arzular üretir. Talep bir yokluğu veya varlığı karşılayabilecek bir “öteki”nin varlığına bağımlı olduğu ölçüde hiçbir zaman karşılanamaz, çünkü öznenin talebi karşılaması için yöneldiği başkaları da kendisi gibi yoksun, fallusa sahip olmayan eksik varlıklardır. Görüldüğü üzere Lacan için doğmuş olmak anne karnından ayrılmaya, dolayısıyla bütünlükten kesilip alınmaya tekabül ettiği ölçüde bir tür iğdiş edilmeye karşılık gelmektedir. Eksik olmak en temel düzeyde doğmuş olmaktan ileri gelmektedir. Zizek’in ifadesiyle;

Bu durum dil öncesinde, kopmuş olduğu bedene geri dönme ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Özne dilin alanına girip bu eksikliği simgesel olarak etmeye kalktığı zaman ise eksik, tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan bir arzu olarak belirir. Arzu (Anne-arzusu) anneyi elde etme arzusu değil, onunla yeniden bütünleşme arzusu, yeniden onun bir parçası olma (yani kendini bir özne olarak ortadan kaldırma, yoketme) arzusu olduğu için, dilsel bir ifadesi yoktur; simgeselin alanında kendini anlamlandıramaz. Bu elde edilmesi mümkün olmayan arzu nesnesi, Lacan’da “*objet petit a*” adını alır.⁵⁶⁵



Resim 4.13.

Bu belirlemelerin çerçevesinde filme dönüldüğünde Muharrem’in yansılarında birinde (Resim 4.13.) anne ile babasının çerçevelenmiş fotoğrafının yanında konumlanan ve bir ayna işlevi gören televizyon ekranının içinde görsel alanca çerçevelendiği görülmektedir. Muharrem’in bu çerçevelenmişliği hem odipal üçgeni hem de Lacan’ın bütünlüğün ancak imgesel alanda, düş ya da fantezide sağlanabileceği tespitini çağrıştırmaktadır. Simgesel ve imgesel olanın parçalanmasını tetikleyen olaylar dizisinde Muharrem’in Türkan ile arasında geçenler belirleyici olmuştur. Apartman yöneticisinin Türkan’ı işten çıkarma tehdidi karşısında Muharrem’in Türkan’ı da işin içine katarak adamı ortadan kaldırmaya yönelik planının suya düşmesinin ardından Türkan, adamla evlenme kararı almıştır. Muharrem’in

⁵⁶⁵ Zizek, S. (2010). *Yamuk Bakmak*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1989’da yayımlandı), 228.

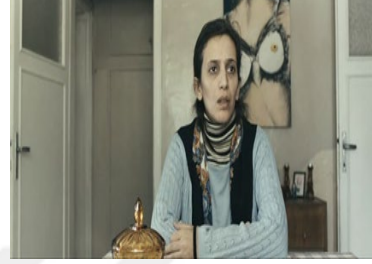
adamlarla ilgili yaptığı yersiz espriye Türkan'ın adamı savunarak cevap vermesi Muharrem'i zıvanadan çıkarır. “*Oruspu*” diyerek Türkan'ı kovar Muharrem. O ana dek Muharrem'in söylemine pasif şekilde cevap veren Türkan'ın iradi eylemi karşısında Muharrem'in gerçekliği tuzla buz olmuştur. Zira bu direnç karşısında Türkan ile ilişkisinde inşa ettiği Muharrem'in güçlü-kendilik kimliği parçalanmıştır.



Resim 4.14.



Resim 4.15.



Resim 4.16.

Lacan'ın anlayışında gerçekliğin uylaşımsal olana tekabül ettiği düşünülürse söz konusu sekanstaki gerilimin asıl nedeninin ikisi arasına giren diğer adam, dolayısıyla başka bir fallus olduğu anlaşılır. Söz konusu öteki'nin imajının hiçbir zaman ekrana getirilmemesi ise adeta simgesel sistemin kendisi sayesinde ayakta durduğu ancak simgeselde içerilmeyen Lacancı *büyük öteki*'yi çağırıştırır. Resim 4.14.'teki kadrajda simgesel alandaki herşey dengededir. Türkan'ın gerisine düşen aynadaki yansının kadın göğsü olması oldukça manidardır. Lacan'ın tespitiyle göğüs bir nesne/objet a'dır. Çünkü meme de tıpkı bir fallus simgesi olan penis gibi bedenden dışarıya taşan ve bedenden ayrılabilir/kopabilir olarak imgelenebilen bir uzuvdur. Kısacası meme, tıpkı penis gibi sembolik değiş-tokuşa uygun bir nesnedir.⁵⁶⁶ Lacan'a göre göğüs, anne ile çocuğun ortak arzusu tarafından yaratılmış en saf biçimdir. Zira, çocuğun memeye arzusunun annenin arzusuyla karşılıklılığı erotik ya da besleyici olmaktan ziyade tamamen sanrısaldir ve anne-çocuk bağının en somut yanıdır.⁵⁶⁷ Öte yandan bu somut bağ, Melanie Klein'e göre, eğer bebek memeden mahrum bırakılırsa bebek açısından bir zulmedilme kaygısına dönüşebilir: “Meme, bebeği mahrum bıraktığında kötüleşir”.⁵⁶⁸ Böylelikle çocuk bir haz kaynağı olarak gördüğü nesneyi aynı zamanda alıkoyan bir nesne olarak deneyimleyerek, önceden ülküleştirdiğine karşı haset duymaya başlar. Haset, mahrum bırakılanın mahrum bırakana karşı duyduğu saldırgan bir duygudur.

⁵⁶⁶ Nasio, J. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Hakkında Beş Ders*. (Çev. Özge Erşen ve Murat Erşen). Ankara: İmge Yayınları (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı), 129.

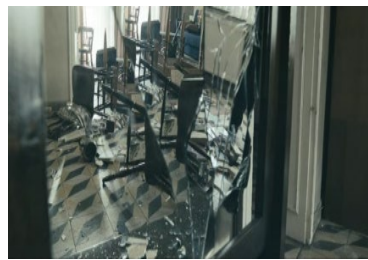
⁵⁶⁷ Nasio, a.g.e. 139.

⁵⁶⁸ Kilborne, B. (2014). *Utanç ve Haset*. (Çev. Burçak Erdal). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 53.

Dolayısıyla tablo marifetiyle göğüse yapılan bu sanrısallı vurguyla Muharrem’in imgesel dünyasında Türkan’ın bütünlüğe ilişkin bir fallus imgesi olarak konumlandığı açığa çıkar. Ancak Türkan’ın Muharrem’in arzusunun tersi yönünde bir karar vermesi, yani Muharrem’in ötekinin arzusundan kovulması bu fantastik bütünlüğü parçalar. Bu bağlamda Türkan’ın anneliğine ilişkin yapılan çekimlerin yersiz olmadığı anlaşılır. Muharrem’in patatesle kurduğu temas ve koku ilişkisinin Türkan’ın çocuğunda da tekrar eden imgelerle ekrana getirilmesi ve Türkan’ın patatesi koklayan çocuğunun elinden patatesi alırken “*İyice sapıttı bu adam*” diye söylenmesi, kısacası onun azarının nesnesinin çocuk değil de Muharrem olması, bu yer değiştirmenin Türkan ile Muharrem arasındaki ilişkinin sanrısallı boyutlarına ilişkin olduğunu gösterir. Aynı zamanda sanrısallı bir düzey olan imgesel “anneyle çocuğun uyumlu ve ikili ilişkisiyle karakterize olurken; simgesel düzey, araya giren bir üçüncü etkenle belirlenir. Bu baba betisidir ve daha geniş ailevi ilişkilerle toplumsal ilişkilerin varlığını temsil ederek, çocuğun bu bağlamda kendine bir yer edinmesi gerektiğini uyarır”..⁵⁶⁹ Üçüncünün araya girişiyle sanrısallı ilişkinin parçalanması zaten bir sinir krizinin eşiğinde olan Muharrem’in imgeselde kurduğu benlik idealinin parçalanmasına neden olur. Eline geçirdiği ve çekiç yerine geçen bir eşya ile önce fotoğraf çerçevesini sonra ise televizyon ekranını kırar Muharrem. Sonrasında kendi imgesini yansıtan cam yüzeyleri büyük bir öfke içerisinde parçalar. Böylelikle filmin sonunda gerçekleşen bu sinir kriziyle Muharrem’i sefahat yaşantısına sürükleyen nedenlerin gerisindeki psikik mekanizma açığa çıkarılır.



Resim 4.17.



Resim 4.18.



Resim 4.19.

Başlangıç İmgeleri: Dasein'in Sefahat Yaşantısına Doğru Sürüklenişi

⁵⁶⁹ Stam, R., Burgoyne R. ve Lewis S.F. (2019). *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*. (Çev. Simten Gündüş). İstanbul: Es Yayınları. (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı), 196.

Muharrem filmin ikinci sekansında alıcı tarafından arkadan omuz planla çekilerek ekrana getirilir. Araç ve insan tarafından yayılan ezici bir gürültü görüntüye eşlik etmektedir. Muharrem'in dünyada bulunma hali öncelikle bir duyular karmaşası içinden verilir. Muharrem önündeki yolun kaotik akışına bakarken diğer yandan birtakım seslerin birbirine karışarak yarattığı bir gürültüye kulak kabartmaktadır. Muharrem ile birlikte seyirci de bu duyular karmaşasına ortak olmaktadır. Bu plan ilginç biçimde Heideggerci *dasein* analiziyle örtüşmektedir. Zira Heidegger için, öncelikle biz birtakım sedalar ve ses kompleksleri duymayız. Dünyaya kulak kabartıldığında işitme organımıza ilk çarpan sesler Heidegger'in ifadesiyle "hep araba gıcirtısı, motorsiklet patırtısı gibisindendir".⁵⁷⁰ Bir başka deyişle *Dasein*'in dünyadaki bulunuşu bu sesleri de içerir. Bu sesler insan varoluşunun dışında bir yerde değildir. Bizzat *Dasein*'in varoluşu bu seslerle birlikte bulunuştur:

Bir "pür seda" "duyabilmek" için oldukça yapay ve karmaşık bir tutum gereklidir. Öncelikle motorsiklet ve araba sesleri duyuyor olmamız, dünya-içinde-varolmak olarak *Dasein*'in hep dünya içindeki el-altında-olanlarla *birlikte bulunduğunun* fenomenal karinesidir. Bir başka deyişle, öncelikle "duyular" karmaşası var da daha sonra bunlar şekillendiriliyor ve bu sayede öznenin üzerine basıp bir "dünyaya" varmak üzere sıçrayabileceği bir sıçrama tahtası oluşturuluyor diye bir şey yoktur. Özü gereği anlamsal olan *Dasein* öncelikle anladıklarıyla birlikte bulunur.⁵⁷¹

Muharrem, yavaşça kameraya doğru döner ve yukarıya doğru bakar. Karakterin bakış yönünü takip eden alıcı, meydanın genel plandan görüntüsünü verir. Böylelikle yönetmen, izleyicinin karakterin bakış açısına katılmasını sağladıktan sonra bu bakış açısından uzaklaşarak bakışı daha geniş bir *kronotopa* doğru yayar.⁵⁷² Dolayısıyla karakter adına düşünen bir kamera bakışı Muharrem'in bakışını devralmıştır. Kronotopun meydana kesişen yolları bir arada gösterir biçimde genel-planla verilmesi kahramanı çerçeveleyen ve kendi bireysel varlığını aşan bir uzam içindeki rastlantısal varoluşunu açığa çıkarır. Muharrem bu dünyaya fırlatılmıştır. Yani o da her bir insan gibi belirli bir dünyada ve bu bu

⁵⁷⁰ Heidegger, a.g.e. 173.

⁵⁷¹ Heidegger, a.g.e. 173.

⁵⁷² Mihail Bahtin, edebiyata ilişkin olarak sanatsal bir biçimde ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin için bağlantılılığını kronotop terimi altında inceler. Bahtin'de kronotop zaman ve uzamın birbirinden ayrılmazlığını ifade eder ve özellikle edebiyat ve sanatsal yaratımlarda duygu ve değerleri içerir. Bahtin çeşitli kronotoplar olduğunu söyler. Kronotoplar (yol, sokaklar, meydanlar, şato, misafir odaları, koridorlar, ön holler vs.) romanın anlatısal olaylarını örgütleyen merkezlerdir. Bahtin zaman-uzamın işlevini şöyle ifade etmiştir: "Uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak, tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar. Romanın tüm soyut öğeleri -felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden-sonuç analizleri- zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir. Zamanuzamın temsil açısından önemi işte böyle bir şeydir" bkz. Irzık, S. (Editör). (2001). *Karnavalın Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 324-325.

dünyaki varolanların belirli bir dairesi içinde rastlantısal olarak varolmaktadır.⁵⁷³ Bu rastlantısal durumun Bahtin'in bir karşılaşma kronotopu örneği olarak değerlendirdiği *yol* ve meydanın görüntüsü üzerinden verilmesi anlamlıdır. Zira Bahtin'e göre yolda;

Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp içiçe geçebilir. Yolda, insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar (ve yolu şekillendirir); bu, bir seyir, bir akış olarak yol imgesindeki zengin eğretileme genişlemesinin kaynağıdır: “Bir yaşamın seyri, akışı”, “yeni bir seyirde yola koyulmak”, “tarihin seyri” vb.; ana ekseninin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilmeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır.⁵⁷⁴

Muharrem'in sokaklarda gezinmeleri ve etrafı temaşa hali onu yeni başlangıçlara sürükleyecek karşılaşmalardan ziyade Muharrem'in kitleden ve toplumsal yaşamdan kopukluğunu ve izbe sefahat mekanlarında kimseye görünmeden deneyimleyeceği ucuz seks arayışını gösterir.



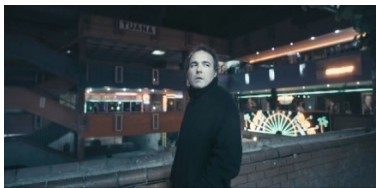
Resim 4.20.



Resim 4.21.



Resim 4.22.



Resim 4.23.



Resim 4.24.



Resim 4.25.

Muharrem için izbe barlar, pavyonlar ve altgeçitlerde bekleyen fahişeleriyle dışarıya yeni başlangıçlara açılan bir potansiyellik değil, sefahat yaşamını deneyimlediği yerlerdir. Berdyaev, Dostoyevski'de sefahatin yozlaşma ve çürümeyi, düşmüşlüğü, parçalanmış bir

⁵⁷³ Bu durum Dasein'in varoluşsal yapısından kaynaklanır. Bkz. Heidegger, a.g.e. 233.

⁵⁷⁴ Irzık, a.g.e. 317.

kişiliği ifade ettiğini belirtir.⁵⁷⁵ Muharrem'in "*histeri krizlerini aşmam için birşeyler yapmam gerekiyordu*" deyip kurduğu fuhuş dünyası felsefi bakımdan sefahatin yansımasıdır. Berdayev, Dostoyevski'de şehvetin kapısını açtığı sefahatin fiziksel bir sorun olmanın ötesinde metafizik bir problem olduğunu belirtmiştir:

Sefahat, bizi çelen isteklerimiz arasında seçim yapma olanağımızın olmamasından doğar; sefahat istenç dengesinin ve özgürlüğün yabancılaşma sürecindeki bir sonuç, varlığın gerçeğini koruyabilmek için gerekli cesareti bulamamaktan geri gelen bir düşüştür. Sefahat insan varlığı için ikinci derecede bir savunma hattı oluşturur. Sefahati ahlaki yönden değil ontolojik yönden ele almak gerekir. Dostoyevski'nin yapmış olduğu da budur zaten.⁵⁷⁶

Gerçekten de bedene yapılan bu cinsel yatırım Muharrem'in "*Yalnızca ani bir iç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerini atlatmam için bir şeyler yapmam gerekiyordu*" diye açık biçimde ifade ettiği gibi kendi krizinden kaçışını gösterir. Histeri, kişinin kendi bedeninden başlayarak dünyayı algılamasında bir tür sapma gerçekleştirdiği için aynı zamanda ontolojik bir başkalaşımı ifade etmektedir. Histerik kişinin tatminsiz bir benliği olduğunu ve histerik durumun bir tür kurgusal dünyada yaşamak olduğunu belirten Nasio, histerik kişinin gerçek bir tatmin yaşamaktan korktuğunu ve tüm varoluşunu böyle bir tatmin yaşamaktan kaçmak üzerine organize ettiğini belirtirmiştir.⁵⁷⁷ Histerik kişi bilinçdışı olarak tatminin mümkün olmadığı fantastik bir dünya yaratarak öteki ile kurduğu ilişkiyi de bu tatminsizlik üzerine oluşturur ve sevdiği ya da nefret ettiği yakınlarını da tatmin etmeyen öteki rolüne atar. Bu noktanın gerek Muharrem'in gündelikçisi gerek Türkan, gerek arkadaşları gerekse fahişe ile kurduğu ilişkide belirleyici olduğu görülebilir.

Histerize benliğin en önemli özelliklerinden birisinin de cinsel olmayı cinselleştirmek olduğunu belirten Nasio, önemsiz bir unsurun bile oto erotik bir orgazmı tetikleyicini söyler.⁵⁷⁸ Nitekim Muharrem bir gün gündelikçisi yerleri silerken aniden şehvete kapılır. Karakterin yansıtıcı bir yüzey olarak değerlendirdiğimiz yüz ifadelerinden o anda cinsel bir tatmin yaşadığı anlaşılır (Resim 4.26.). Kapıldığı şehvet duygusunun ardından Muharrem kendisinin ifadesiyle ufak çaplı bir fuhuş alemi yaratır. Fuhuş alemine ilişkin yaşantıların

⁵⁷⁵ Berdayev, a.g.e. 88.

⁵⁷⁶ Berdayev, a.g.e. 96.

⁵⁷⁷ Nasio'nun ifadesiyle "Histerik kişinin temel sorunu derin ve kararlı korkusudur. Bu korku, histerik kişi tarafından hiç hissedilmemesine rağmen, kişinin tüm varoluş boyutlarına yansır ve nihai tatmine ulaşmasını engeller. Bu durumda, nevrotik histerik kişinin psikik hayatının merkezinde korku ve doyuma ulaşma reddi yatmaktadır" bkz. Nasio, J.D. (2013). *Histeri*. (Çev. Pelin Aydın). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı), 18.

⁵⁷⁸ Nasio, a.g.e. 21.

gerek düşsel, gerek birbirinden kopuk ansal izlenimler, enstanteneler şeklinde ekrana getirilmesi gerekse Muharrem'in mastürbasyon yaptığı bir kendini tatmin sahnesine bağlanması bu yaşantıların somut bir cinsel deneyimi işaret etmekten ziyade Muharrem'in fantezisi de olabileceğini akla getirir (Resimler 4.27.)



Resim 4.26.



Resim 4.27.



Resim 4.28.



Resim 4.29.



Resim 4.30.



Resim 4.31.

Nasio histerik cinselliğin “gerçek bir cinsel ilişki somutlaması yerine cinsel simülasyondan, mastürbasyona yönelik dokunuşlardan ve çocukça cinsel oyunlardan, gerçek-olmayan-cinsellikten ibaret olduğu...”nu belirtir.⁵⁷⁹ Gerçekten de daha sonra üzerinde durulacağı gibi Muharrem, fahişeyle yaşadığı cinsel deneyimde de çocuklara özgü gölge oyunları ile fahişeyi ürkütmeye çalışacak, bundan çocuksu bir zevk alacaktır. Diğer yandan cinsel yaşantılara ilişkin izlenimlerin birer fantezi olabileceğini düşündürten en önemli nokta gerek Muharrem'in edilgen kişiliği gerekse çıkış metninde yeraltı adamının her şeyi kendi fantezisinde yaşamasıdır. Yanı sıra sinema sahnesinde salondaki tüm seyircilerin bakış yönü filmik evrendeki perdedeyken üç boyutlu simülasyon gözlükleriyle gözlerini bir an kameraya çeviren Muharrem adeta perdenin ötesindeki seyircilere bakarak tam da bu anda “*Güzel düşler kuruyordum*” cümlesini kurar (Resim 4.31). Sinemanın aynı zamanda bir düş etkinliği olarak da değerlendirebileceğini çağrıştıran bu özdüşünümsel hamle bir önceki sekanstaki sefahat yaşantısının bir fantezi olabileceğini ima ediyor olabilir. Sinemanın bir illüzyon olduğu yönündeki külliyatın ağırlığı düşünülecek olursa sahne bu tür bir yoruma

⁵⁷⁹ Nasio, a.g.e. 21.

kapı açmaktadır.⁵⁸⁰ Son olarak “*Güzel düşler kuruyordum*” cümlesinden sonra bir spor salonunda gördüğümüz Muharrem çocuksu bir ifadeyle koşu bandını hızlandırarak kendisi gibi spor yapmakta olan bir kadının dikkatini çekmeye çalışır. Muharrem iyice hızlanan banda uyum sağlamayarak bandın kenarlarına çıkar ve bu flört girişimini sonlandırmak zorunda kalır. Komik şekilde verilen Muharrem’in imajıyla sefahat yaşantısı içinde verilen Muharrem’in imajları arasındaki fark oldukça dikkat çekicidir. İlkinde bedeninin neye kabil olduğunu bilmeyen birinin başarısız flört girişimi, ikincisinde kentin tehlikeli yerlerinde gezinerek bedenini sonuna dek deneyimleyen kudretli bir Muharrem vardır. Bütün bu paradoksal imgeler Muharrem’in kişiliğinin çelişen tarafları (ideal/gerçek) arasındaki gerilimi ifade eder. Sonuç olarak Muharrem’in yaşadığı deneyimlerin hangisinin gerçek hangisinin fantezi olduğundan mühlhem olarak denilebilir ki Muharrem cinsel olarak ancak kendisini tatmin ederken doyum sağlar ve bu doyum ona peşisıra pişmanlık getirerek hemen bir doyumsuzluğa dönüşür. Dolayısıyla Nasio’nun histeri üzerine söyledikleriyle Lacan’ın bütünlüğün ancak kurgusal bir dünyada sanrısai bir şekilde mümkün olduğuna dair tespiti Muharrem’in durumuna ışık tutmaktadır.

Muharrem’in varoluşunun psikolojik boyutlarından mühlhem olarak Dostoyevski’nin perspektifinden sefahat yaşantısının irade zayıflığına işaret ederek tinsel bir güçsüzlüğü, özgürlüğün yabancılaşarak yönünü yitirmesini, dolayısıyla ontolojik bir düşüşü ifade ettiği görülmektedir. Zira Dostoyevski’de şehvet duygusunun kişiyi ele geçirmesiyle başlayan sefahat yaşamı, bir tür kendini yitirme, hiçlik ve özyıkımla sonuçlanır. Bu doğrultuda sefahat yaşamına ilişkin imajlar ister gerçek ister gerçektışı olsun Muharrem’in benliğini tüketmesini ifade eder. Öte yandan ontolojik başkalaşımın diğer bir boyutu Muharrem’in kurt gibi ulumasıyla görüntüleştire. Çıkış metninde olmayan bu zoolojik imaj bir yanıyla insanın ontolojik düşüşüne işaret eder; diğer yandan ise beşeri dünyanın kafesinden bir tür kaçış arzusunu simgeler. Bu anlamsal paradoks aynı zamanda bu imajların Deleuzeyen anlamda zaman imajlar olarak değerlendirilmesi gerektiğini gösterir.

⁵⁸⁰ Özellikle psikanalitik film kuramında sinema izleyicinin de anlam üretimine katıldığı bir tür düşlem olarak görülmektedir. Buna göre sinema seyircisi yarı uyanık bir şekilde düş görmektedir: “Film metninin düşle benzerliği, her ikisinin de “görüntülerle anlatılan öykü” olması bakımından belirlenir ve film metni izleyiciyi –düşlem, özdeşleşme gibi derin kökleri olan yapılarını hareketlendirerek- karmaşık bir haz ve anlam ortamına sokar; bunu, öyküsellik, süreklilik ve bakış açısı gibi iç içe geçmiş dizgelerle yapar. Sonuç olarak her film izleyişte, izleyici “kendi arzu ekonomilerini bir tür belirleme içine girer”. Bkz. Stam, Burgoyne ve Lewis, a.g.e. 208.

Ontolojik Başkalaşım: Zoolojik İmaj ve Hayvan Oluş



Resim 4.32.



Resim 4.33.



Resim 4.34.



Resim 4.35.



Resim 4.36.



Resim 4.37.

Bir sabah Türkan, Muharrem'e -daha sonra evlenme kararı alacağı- bir apartman sakininin kurt gibi ulumaya başladığını anlatır. Bu olaydan etkilenen Muharrem işe giderken mesai arkadaşlarının şaşkın bakışları altında serviste ulumaya başlar (Resim 4.32.). Sonraki çekimlerde Muharrem'in tıpkı bir hayvan gibi bedenini kokladığı görülür (Resim 4.33.). Muharrem'in işten ve aylakça yaptığı gece dolaşmalarından sonra akşam eve geldiğinde yaptığı işlerden birisi de tavada yumurtadan oluşan akşam yemeği eşliğinde hayvan belgeselleri izlemektir. İki defa ekrana getirilen bu belgesellerden birinde mürekkep balıklarının çiftleşmesi ekrana getirilirken diğerinde çitaların avlanma pratiği ve beslenmelerine yer verilir. Canlılar açısından en önemli fonksiyonlardır üreme, beslenme ve beslenmek için avlanma. Gerek Muharrem'in ulumasıyla başlayan kurt imgesi gerekse belgesellerle ekrana getirilen hayvansal yaşama ait imgeler insan ile hayvan arasındaki farka dair imgelerdir. Charles Glicksberg Avrupa edebiyatında hayvan oluş imgesinin toplumsal sistemin kafesinden kaçışı simgelediğine dikkat çekmiştir. Ona göre Kafka *Dönüşüm* yapıtıyla (Gregor Samsa'nın hamamböceğine dönüşmesi) zoolojik dönüşüm metodunu kurmuştur. Glicksberg bu metodla ortaya çıkan zoolojik imaj kavramını şöyle açıklamıştır:

Zoolojik imaj (İnsan, karınca veya maymun, hamamböceği ve kurt olarak gösterilir) modern edebiyatta sıklıkla insan varlığının değersiz saçmalığının sembolü olarak kullanılır. Kafka'nın "The Burrow"unda ve Hermann Hesse'nin *Steppenwolf*'unda ironinin farklı nüansları görülür. Bu zoolojik transformasyon sembolleri, nihilist bakışta zaten var olan, varlığın zıtlaşmalarını gölgelemeye yarar. Hayatın önemi ve kendiliğindenliği tasdik edilerek insan türünün biyolojik anlamsızlığına karşı

konulmaktadır. Böylece Tanrı gibi olmaya, kendini aşmaya doğru giden bir daimî spiritüel tutku ile natüralist değerler arasında çatışma açığa çıkar.⁵⁸¹

Nietzsche de bu çatışmaya vurgu yapmış, üstün değerler adına yaşamın yargılanmasından doğan natüralist değerlerden kaçışın insanoğlunda büyük bir tahribat yarattığını öne sürmüştür. Nietzsche, insanoğlunun biyolojik içgüdülerinin bastırılmasının dışa yönelik olan olumsuz duyguların (intikam, hınç ve zalimlik) içe çevrilerek bir özyıkım sürecini tetiklediğini savunmuş; bastırmanın “ruh” adını verdiği bir hastalığı ürettiğini öne sürmüştür.⁵⁸² Nietzsche, böylelikle insanın esasen fizyolojik bir varlık olduğunu koyutlamış, bedenın ahlak yoluyla evcilleştirilerek bürokratikleşmiş uygarlığın çarklarına koşulmasına itiraz etmiştir. Ona göre modern bürokratik ve teknik uygarlık haz ve arzuya karşı örgütlenmiş bir intikam sistemidir.⁵⁸³

Oysa ki Nietzsche için esas olan bedenın arzulama gücü ve pekinliğidir.⁵⁸⁴ Bu bağlamda Nietzsche için beden, içgüdüsel yaşamın ya da güç istencinin cisimleşmesi olarak bireyin temel mevcudiyetidir. Buna karşın herkesin bir bedeni olsa da, daha doğrusu bireyleşme bir beden dahilinde mümkün olsa da bedenın deneyimlenme biçimi toplumsaldır. Yani “toplumsal bireyler olarak, hareketlerimizi ve arzularımızı daraltan ve kısıtlayan doğal bir kısıt ve sabit bir çevre olarak yaşantılarımız bedenlerimizi”.⁵⁸⁵ O halde beden, Nietzsche’nin terimleriyle söylemek gerekirse, bir yanıyla patlamaya hazır arzuların Dionysoscu bir yatağıyken, bir yanıyla da toplumsal çevrenin Apollonik anlamda üzerinde egemenlik kurmak istediğı fiziksel bir mevcudiyettir. Bundan dolayı bedenlerimiz arzu ile arzuyu dizginlemeye çalışan kuvvetlerin bir kesişim ya da mücadele alanı olarak şekillenir. Beden toplumsal varlık alanında ancak Dionizik öğelerin Apollonik biçimler tarafından dönüştürülmesi yoluyla varolur. Bu anlamda “toplum, türün biyolojik yapısının

⁵⁸¹ Glicksberg, C.I. (2004). *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm*. (Çev. Yunus Balcı). Ankara: Hece Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 27.

⁵⁸² Stauth G. ve Turner B.S. (1995). *Nietzsche’nin Dansı*. (Çev. Mehmet Küçük). Ankara: Ark Yayınevi (Eserin orijinali 1988’de yayımlandı), 74.

⁵⁸³ Stauth ve Turner, a.g.e. 200.

⁵⁸⁴ Nietzsche’nin ifadesiyle “Hayvan fonksiyonları, bir prensip olarak, tüm güzel ruh hallerimizden ve bilincin doruklarından milyonlarca kez daha önemlidir. İkincisi, hayvan fonksiyonların aletleri olarak hizmet verdikleri zamanlar dışında bir fazlalıktır. Bilinçli yaşamın tamamı; ruh, kalp, iyilik ve erdemle birlikte tin—kimin hizmetinde çalışırlar? Temel hayvan fonksiyonlarının kullandığı araçların (beslenme araçları, geliştirme araçları) mümkün olan en büyük mükemmelliğinin hizmetinde; ve her şeyden önce yaşamın geliştirilmesinin hizmetinde. “Beden” ve “et” diye adlandırdığımız şey, ifade edilemez büyüklükte bir öneme sahiptir: kalanı küçük bir aksesuardır. Yaşam zincirini örme görevi, hem de ipliğın gittikçe daha güçlü hale gelmesini sağlayacak şekilde—işte görev budur” bkz. Nietzsche, 2010, 427.

⁵⁸⁵ Stauth ve Turner, a.g.e. 220.

dönüşümünün bir doğurgusu olarak varolur”.⁵⁸⁶ Doğal olarak ahlak başta olmak üzere toplumsal kurumlar da bedenın evcilleştirilmesinden ve arzunun ehlilleştirilmesinden neşet ederler. Dolayısıyla Nietzsche için bir disiplin ve denetim mekanizmasından başka bir şey olmayan sürü ahlakından özgürleşerek standartlaştırılmış insanın ötesine geçme sorunu herşeyden önce ahlaki söylemce inşa edilmiş standart insan bedeninden çıkış (üst-insan) sorunudur. İlginçtir ki bölümün başında sözü edildiği gibi Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* yapıtının ilk sayfalarında da yeraltı adamı, arzunun insan hayatının en kudretli ifadesi olduğundan dem vururarak arzunun dizginlenmesinin gerçek anlamda mümkün olmadığını söyler. Dolayısıyla gerek Nietzsche gerekse insanın yeraltısının arzu olduğunu söyleyen Dostoyevski için arzu, bilim de dahil olmak üzere hiçbir kurum tarafından dizginlenemeyecek bir güce sahiptir.

Bu zaviyeden bakıldığında Muharrem’in kurt gibi uluması yeraltı adamının duvar olarak gördüğü toplumsal sistemden, Nietzsche’nin ise sürü ahlakı olarak ifade ettiğı toplumsal ahlaktan kaçışını, dolayısıyla arzunun gücünü cisimleştirir. Bu imgeyi Deleuze ve Guattari’nin hayvan oluş’a ilişkin söyledikleriyle çözümlemek de mümkündür. Daha önce *Gece Yolculuğu*’nu değerlendirirken kadın oluş ve çocuk oluş bahsinde değinildiği gibi Deleuze için toplumsal sistemin kimliği sabitleyen kodlarından sıyrılmak, bir başka deyişle kimliği yersizyurtsuzlaştırmak için insanın bir kaçış çizgisini takip etmesi gerekir. Hayvan oluş ya da hayvan haline geliş bu kaçış çizgilerinden birisidir. Deleuze ve Guattari hayvan oluşu şöyle tarifler:

Hayvan-oluş, tam da, hareket etmek, bütün olumluluğu içinde kaçış çizgisini çekmek, bir eşiğı aşmak, yalnızca kendileri için değer taşıyan yoğunluklar sürekliliğine ulaşmak; biçimlenmemiş bir maddenin, yersizyurtsuzlaştırılmış akımların, gösteren-dışı göstergelerin yararına, bütün biçimlerin ve gösteren, gösterilen bütün anlamlandırmaların çözüldüğü katışıksız bir yoğunluklar dünyası bulmak demektir.⁵⁸⁷

Öte yandan Deleuze, başkası haline gelişleri bir özgürleşme sorunundan çok -olunan şey’den- bir çıkış sorununu olarak görür. Zira Deleuze’ün felsefesinde oluşun sonunda nereye evrileceğinin daha doğrusu olumlu bir yöne evrilip evrilmeyeciğinin önbelirlenmesi söz konusu değildir. Oluşlar tüm olasılara açıktır ve kestirilemezdir. Deleuze ve Parnet’in söyledikleri gibi “kim bize bir kaçış çizgisi üzerinde bütün kaçtıklarımızı tekrar

⁵⁸⁶ Staath ve Turner, a.g.e. 224.

⁵⁸⁷ Deleuze, G. ve Guattari, F. (2008). *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*. (Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1975’te yayımlandı), 20.

bulamayacağımızı söyleyebilir?”⁵⁸⁸ Muharrem’in kurt oluşu, ilk düzeyde toplumsal duvardan sıvışacağı bir kaçış çizgisini takip etmesiyle ilgilidir. Türkan’ın, apartmanda yaşayan bir adamın geceleri kurt gibi uluduğunu Muharrem’e anlatması adeta kimlikel bir bulaşmaya neden olur. Muharrem ilk başta adamın kapısına gelerek ulur. Tam da bir kolektivite modeli olan mesai arkadaşlarının arasında çalıştığı daireye servisle giderken ulumasını sürdürür. Muharrem’in uluması ampirik yaşamın zorunlu çalışma tarafından örgütlenmiş mantığına, dolayısıyla arzusunun baskılanmasına karşı yükseltelen bir çılgılık, kendisini yerlileştirip yurtlandırıan kimlikel kodlamalara bir isyandır. Çünkü ulumak insan organizmasına ait olmayan bir fikir olduğu ölçüde insan organizmasının biyolojik organizasyonunu yersiz-yurtsuzlaştıran bir hareket olarak kavranmalıdır. Konuşan bir insan yerine uluyan bir insanda ağız verili orgenleşmesinden taşar. Deleuze bu yeniden düzenlemeye Antonin Artaud’dan aldığı bir deyişle “organsız beden” adını verir. Ağız artık insan ve hayvanı birleştiren yeni bir düzenlemenin parçası olur. Uluyan bir ağız tam da ağızın yeni bir orgenleşmesini ifade ettiği ölçüde bu düzenleme insan ile hayvanın ayırt edilemez olduğu bir algılanamaz oluş düzlemi yaratarak insan oluşu yeni potansiyelliklerle buluşturur. Bu bakımdan hayvan-oluştaki iktidar organizasyonuna da direnen bir bedenselleşme söz konusudur:

Bu beden biyolojik olduğu kadar kolektif ve politiktir, düzenlemeler onun üzerinde kendilerini yapıp bozuyorlar, düzenlemelerin ya da kaçış çizgilerinin yersizyurtsuzlaşmasının noktalarını da o taşıyor.... Eğer organsız beden olarak adlandırıyorsam bunun nedeni her türlü organizasyon katmanlarına, organizmanın ve aynı zamanda iktidar organizasyonlarının karşı koyuyor olmasındandır. İçkinlik planlarını ya da alanlarını tam olarak bedeninin organizasyonlarının bütünü kıracaktır, böylelikle arzuya, her defasında bedeni katmanlaştıran, bir başka tip “plan” dayatacaklardır..⁵⁸⁹

Dolayısıyla ulumak, anlatının ilk düzeyinde kurt olmaya öykünmeyi değil, Muharrem’in verili bedenini yersizyurtsuzlaştırmasını cisimleştirir. Muharrem’in Nietzsche’nin verili insanın ötesine geçmeyi vaazeden *Zerdüş*’ünü okurken duyduğu coşku da bu arzusunun payı vardır. Zira Nietzsche’nin eserinde tinsel gücün bedensel güç ve fiziksel sağlıkla kazanıldığına dair birçok argüman vardır. Nietzsche için tinsel güç ancak eyleme gücü artmış sağlam bir bedende ortaya çıkabilir. Muharrem kriz eşiğinde bir karakterdir. İlk durumda Nietzsche’nin tepkisel nihilizm olarak ifade ettiği bir aşamadır. Duvar olarak

⁵⁸⁸ Deleuze, G. ve Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Eserin orijinali 1967’de yayımlandı), Deleuze, G. ve Parnet, 62.

⁵⁸⁹ Lapojade, a.g.e. 137.

gördüğü toplumsal yapıya iç dünyasında karşı durmakla birlikte bu duvarı aşmaya yönelik iradeden, tin gücünden yoksundur. Nietzsche'nin *Zerdüşt*'ünü okuduğu bir sahnede heyecanlı bir ifadeyle “*işte bu*” diyerek metinde anlatılan aktif nihilizmi onaylasa da film boyunca aktif nihilizmin gerektirdiği bir tin gücüne ulaşamayacaktır. Belki de bu durum sahanda yumurta yeme sahnelerinin de gösterdiği üzere Muharrem'in kötü beslenmesi, çok fazla sigara içmesi, içki düşkünlüğü, bozuk uyku düzeniyle de ilgilidir. Öte yandan kurt oluş'a dair imgelerin Muharrem'i yeni bir oluşa varıp vardırmadığı konusu tartışmalıdır ki bu tartışma filmin son sekansında bir çözüme vardılır. Bu nedenle bu konuya ileride yeniden dönmek kaydıyla şimdi filmin anlatısal stratejileri bakımından eşik kronotoplarının rolüne değinilecektir.

Muharrem'in Söylemi ve Eşik Kronotopları

Bazen durduk yerde bir olayın bütün yaşamımı değiştireceğine inanırdım. En çok da bu mecburi eve dönüşler sırasında, tam kapıda yakalardı bu duygu. Eşikte öylece kalır, gözlerim dalar, çocuksu bir umutla, bir şeylerin olmasını beklemeye başlardım. (Muharrem'in repliği)

Yeraltı'nda, karanlığı ışıkla dağıtan ilk sekanstan itibaren hiçliği görüntüyle tasfiye eden bir sinema düşüncesine adım atılır.⁵⁹⁰ Bu arada ses kuşağından klavye vuruşlarına benzeyen zor işitilir sesler gelmektedir. Dolayısıyla hiçliğin görüntüyle tasfiyesinden önce ses kuşağından gelen bu sesle tasfiye edildiğini de söylemek mümkündür. Muharrem, ışığın gözüne vurmasıyla soluksuz kalmış biçimde ve korku dolu bir ifadeyle uyanır, klavye sesi de kesilir. Öte yandan klavye vuruşları sıklaştıkça Muharrem'in göz kapakları daha hızlı titreşir. Klavye vuruşları, anlatı boyunca Muharrem'in krizinin derinleşmesine paralel olarak duyulmaya devam eder. Bu sesler bir bakımdan kurgusal bir ritimde oluşturur çünkü klavye vuruşlarının her duyuluşunda Muharrem varoluşsal bir seçimin eşiğinde resmedilmektedir. Klavye sesi diagetik değildir. Dolayısıyla bu ses çıkış eserine yani başka bir uzama göndermede bulunmaktadır. Bu başka yer metinsel uzam olarak kabul edilirse klavye seslerinin de yazıya geçirilmiş söze işaret ettiği söylenebilir. Nitekim çıkış metni kahramanın kendisi üzerine büyük kısmı içmonologdan oluşan bir söylem biçiminde kaleme alınmıştır.

⁵⁹⁰ Bu düşünce Bela Balazs'a değin uzanır. Balazs'ın tespitiyle, dilin, edebiyatın sözcüklerine indirgenmiş insan bedeni, sinema ile birlikte yeniden görünür hale gelmiş ve beden, tinin dünyasından işaretler veren temel ifade aracı olarak yeniden keşfedildiği, görsel bir kültüre geçilmiştir. Bkz. Balasz, a.g.e. 23.

Şöyle der yeraltı adamı çıkış metninde: “Namuslu bir adamın bahsetmekten en çok zevk aldığı konu nedir bilir misiniz? Cevap: Bizzat kendisi. Şu halde ben de kendimden söz açacağım”..⁵⁹¹ Kendisini anlaşılır kılma derdindedir yeraltı adamı. Bu nedenle söze başvurur. Heidegger’in belirttiği gibi insanın dünya içindeki varoluşunu ifade eden *Dasein*’in “Dünya- içinde-varolmanın bulunuşsal anlaşılabilirliği kendini sözle dile getirir”..⁵⁹² Söz söylemek kadar duymak da *Dasein*’in dünyada bulunuşunun varoluşsal özelliğini oluşturur. Heidegger’in deyişiyle “hatta, duymak *Dasein*’in kendi zati varlık imkanına birincil ve sahîh olarak açık oluşunu dahi tesis etmektedir”..⁵⁹³ Yeraltı adamı nasıl ki başkalarının kendisi hakkında düşündüklerini ve yargılarını göz önünde bulundurarak, dolayısıyla başkalarını sürekli dinleyerek, duyarak konuşuyorsa Muharrem de öyle konuşmaktadır. Dolayısıyla bu söylem, her ne kadar bir monolog olsa da bu söylemin niteliği Bahtin’in tespitiyle monolojik değil diyalojiktir.

Yeraltı İnsanın söylemi tamamen bir hitap-söylemidir. Onun için konuşmak birine hitap etmek demektir; kendisi hakkında konuşmak kendi benliğine kendi söylemiyle hitap etmek anlamına gelir; bir başka kişi hakkında konuşmak bu öteki kişiye hitap etmek anlamına gelir; dünya hakkında konuşmak dünyaya hitap etmek anlamına gelir. Ama kendi kendisiyle, bir başkasıyla veya dünyayla konuşurken eşanlı olarak üçüncü bir tarafa da hitap eder: gözlerini yana, dinleyiciye, tanığa, yargıca çevirir.... Hitap ögesi Dostoyevski’de her söylemin vazgeçilmez ögesidir; anlatının söylemi kadar kahramanın söylemi için de vazgeçilmezdir. Dostoyevski’nin dünyasında genelde salt şeyssel hiçbir şey yoktur, salt madde, salt nesne yoktur - yalnızca öznel vardır. Bu nedenle, bir dünya-yargısı, nesne hakkında bir söz, gıyabi bir gönderge yoktur- yalnızca hitap olarak söz vardır; bir başka sözle diyalojik temas kuran söz vardır; bir söze hitap eden söz hakkında bir söz vardır..⁵⁹⁴

Yeraltı adamı gerek kendi benliği ile gerekse dünya ile ya da Heidegger’in terminolojisine başvurarak söylenirse “oradalık”la sürekli bir söz alışverişi içindedir. Bu doğrultuda Muharrem’in kameraya bakışlarının Dostoyevski’nin hitap-söyleminin görsel karşılığı olduğunu söylemek mümkündür. Yeraltı adamı kendi bilinci ve benliği üzerinde yoğun bir özbilinçliliğe sahip olduğu için Dostoyevski’nin metni modernist özdüşünümselliği içermektedir. Yönetmen bu özdüşünümsel süreci ayna imajlarıyla pekiştirmiştir. Yanı sıra Demirkubuz, Muharrem’in yaşadığı tinsel krizi ve pasif nihilist tutumu Bahtin’in Dostoyevski’nin yapıtlarını söz konusu ederek geliştirdiği eşik kronotopları üzerinden ve

⁵⁹¹ Dostoyevski, a.g.e. 34.

⁵⁹² Heidegger, a.g.e. 172.

⁵⁹³ Heidegger, a.g.e. 172.

⁵⁹⁴ Bahtin, M.M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 318-319.

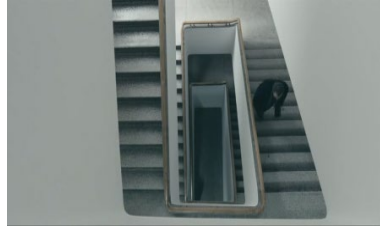
seyirciye hitap eden bir iç ses biçiminde vermiştir. Bahtin, duygu ve değer yüklü bir zaman-uzam olan eşik kronotopunu şöyle tarif eder:

Bu zaman-uzam karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir, ama en temel örneğine, yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş kronotopu olarak rastlarız. “Eşik” sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir. Örneğin, Dostoyevski’de eşik ve ilgili kronotoplar-merdiven, ön hol ve koridor kronotopları kadar bu uzamları açık havaya taşıyan sokak ve meydan kronotopları da- ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, tecellilerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir..⁵⁹⁵

Film boyunca ön-hol, merdiven ve koridor gibi eşik kronotoplarına sıklıkla başvuran yönetmen, bu kronotopları karakterin yaşamındaki kopuş noktalarını ve karakterin varoluşsal seçimlerini belirginleştirecek biçimde kullanmıştır.



Resim 4.38.



Resim 4.39.



Resim 4.40.



Resim 4.41.



Resim 4.42.



Resim 4.43.

Örneğin Resim 4.38.’deki kareden sonra Muharrem, gündelikçisi Türkan’ı yerleri silerken görecektir ve bu andan sonra içinde birdenbire uyanan şehvet duygusuyla birlikte sefahat yaşamına adım atacaktır. Resim 4.39. ve 4.40.’deki kareler ise Muharrem’in kendisini zorla

⁵⁹⁵ Irzık, a.g.e. 322.

davet ettirdiği arkadaş toplantısının yapılacağı güne aittir. Bu karelerin dikkat çeken bir özelliği de Muharrem'in mekan içindeki hapsolmuşluğunu vurgulanmasıdır. Alt aç çekimlerle karakteri mekanın tavanını gösterir biçimde görüntüleyen yönetmen, böylelikle çalışma zamanı tarafından örgütlenen kamusal yaşamın karakter için bir tür psiko-fiziksel kafes anlamına geldiğini gösterir (Resim 4.41. ve Resim 4.42.). Muharrem, çalıştığı dairenin duvar saatine bakarak saatin, akşam yemeği için kararlaştırılan saat olan 19.00'a doğru ilerlediğini sıkıntı içerisinde gözler (Resim 4.43.) Muharrem, *"Sabah üstümde cinayet işleyecekmişim gibi bir ağırlıkla uyandım"* diyerek güne başlamıştır. Tam da merdiveni çıkarken verilen bu cümle Muharrem'in bir kopuş anı içerisinde olduğunu iyice belirginleştirmektedir. Merdiven çekimi aynı zamanda bir çerçeve içi çerçeve çekimidir. Muharrem'in çevresinden yalıtılmışlığı ve soyutlanmışlığını dışavurumcu akımı çağrıştıran estetik bir tercihle verilerek Muharrem'in varoluşunun yönetmence çerçevelendiği, dolayısıyla sorgulandığı düşüncesini akla getirmektedir. Ardından kendi kendisiyle konuşmaya devam eden Muharrem akşam yemeğine gitmeyeceği noktasında kendisini ikna eder ve şöyle söyler: *"Gitmediğim gibi kendime başka bir plan yaptım, hem de tam onlara söz verdiğim saatte"*. Ardısıra gelen sahnede, söylediğinin aksine Muharrem arkadaşlarıyla buluşacağı mekanın barında şarap içerken görülür. Böylelikle başfigürün pek de güvenilir olmadığı anlaşılır. Aslında göstergebilimsel film kuramı bakımından karakter-anlatıcı her zaman doğruyu söylemek zorunda değildir. Çünkü kurmaca dünyayı o yaratmamıştır: Çoğu durumda *"yaratılan dünya kendi doğruluğunu ve gerçeğini, karakter-anlatıcının yalan anlatımına karşın- Dış öyküsel anlatıcı tarafından kurulduğu biçimiyle korur."*⁵⁹⁶ Öte yandan görüntülerin söylemi geçersizleştirilmesiyle söylemin bilinçten, eylemin ise karakterin bilinçdışından kaynaklandığını akla getirmektedir. Nitekim Muharrem, garsonun kendisine rezerve edilen saatten erken geldiğini söylemesi üzerine, kızarak, restorana nasıl geldiğini hatırlamadığını söyler seyirciye. Adeta bilinçsiz bir şekilde sürüklenmiştir buraya.

Yemeğin kendisine söylenen saatten bir saat sonrasına rezerve edildiğini öğrenen Muharrem, arkadaşlarının kendisini ekmeye çalıştığını düşünerek kızar ve yanında getirdiği patetesle oynamaya başlar. Muharrem'in, son ses müzik eşliğinde parti yapanlara kızarak karşı apartmanlardan birinden gelen gürültüyü susturmak için cama patetes fırlattığı anımsanırsa Muharrem için patatesin, kendi irade gücünü ifade eden bir anlam kazanmış olduğu pekala söylenebilir. Özellikle Muharrem'in karşı apartmandaki dairenin camını

⁵⁹⁶ Stam, Burgoyne ve Lewis, a.g.e. 156.

patetesle kırıdıktan sonra ertesi sabah “*Herşeyle aramda gizli bir kavga başlamıştı*” diyerek zaferini dile getirmesi ve patetesle kurduğu duygusal bağlantı patatesin dışarıya karşı taşınan bir tür silah olabileceğini akla getirir. Bu noktada patatesin ortaya çıkış sahnesinin törenselliği dikkat çekmektedir. Muharrem öncelikle karşı daireye yumurta fırlatmış ama netice alamamıştır. Sonra mutfağı bir hayli karıştırdıktan sonra eline geçirdiği patatesi karşı apartmandaki daireye fırlatarak camı kırar.



Resim 4.44.



Resim 4.45.



Resim 4.46.

Film boyunca iradi fonksiyonları entelektüel fonksiyonlarca bastırılan Muharrem sadece bu sahnede aktif olarak gösterilir. Onun dışarısına karşı sinsice kazandığı bu tek zafer anının nişanesidir patates. Patetes ait olduğu doğal ilişkilerden kopartılarak başka bir diziye eklenmiştir. Bu bakımdan patates bir silah, Deleuzecü anlamıyla bir demarke'dir.⁵⁹⁷ Deleuze ve Guattari'nin ortak ifadesiyle “fırlatılan veya fırlayabilen her şey öncelikle bir silahtır ve esas an ileriye itildiği, ileri doğru fırlatıldığı andır. Silah “atışbilimidir”.⁵⁹⁸ Muharrem'in bir mancınının kolu gibi gerilerek ileriye doğru patatesi fırlattığı anın ayrıntılı çekimi ve sonrasında hedefin vurulmasıyla yükselen çığlıklar bu sahneye bir kavga havası verir. Tam da bu nedenle Muharrem nefret ettiğini söylediği arkadaşlarının Cevat onuruna düzenledikleri yemeğe patatesle, yani güç istencinin yansımasına dönüşen bir silahla gelmiştir.

⁵⁹⁷ Bkz. Bu çalışma içinde sayfa 146.

⁵⁹⁸ Deleuze, G. ve Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni I*. (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı), 110.



Resim 4.47.

Muharrem sızmış bir halde barda uyuklarken Cevat'ın dürtmesiyle uyandığında şöyle söyler: “*Yine de kurtarıcılarımı görmüşçesine sevindim*”. Gerçekten de Muharrem sanki kafesten kurtarılmayı beklemektedir. Yönetmen Muharrem'in içinde bulunduğu ruh halini yemek sahnesinin hemen öncesinde yer verdiği psiko-kafes mizansenile belirtir (Resim 4.47.). Demirkubuz Muharrem'in adeta bir kişilik savunması olarak tasarladığı arkadaş toplantısında, onun kafesten çıkma arzusunu boşa çıkarır. Zaten Demirkubuz ile Dostoyevski'yi buluşturan en önemli unsur bir kez sefaletе düşmüş birinin asla oradan kurtulamayacağı fikridir.⁵⁹⁹ Muharrem'in sefaletini besleyen en önemli unsurun aşırı gururu olduğu karakterin kendi sözleriyle filmin daha başlarında verilmiştir. Aynı gurur duygusu Muharrem'in arkadaşlarını hem düşman hem de kurtarıcıları olarak görmesine de neden olur. Şöyle ki; Girard, Dostoyevski'nin yapıtlarına ilişkin olarak, hakarete uğrayan kişinin bunu onararak öz-saygısını kazanabilmesi için hakaret eden rakibe karşı parlak bir zafer kazanmasının zorunlu olduğunu söyler.⁶⁰⁰ Bu ihtiyaç kişinin gözünde rakip ya da rakiplerin daha da büyütülmesine neden olur. Tam da bu psikoloji rakibin hem düşman hem de kurtarıcı olarak görülmesine neden olur.

⁵⁹⁹ Pyotr Kropotkin, Dostoyevski'deki sefalet fikri konusunda şu tespitlerde bulunmuştur: “Dostoyevski'nin “ezilmişler”in ahlaki ve fiziksel acılarını anlatmada gerçek bir zevk bulduğu, zihinsel sefaleti anlatmaktan zevk aldığı, böyle patalojik durumlar için karakteristik olan insan doğasının bu mutlak ümitsizliğini ve tam parçalanmışlığını anlatmaktan zevk aldığı hissedilir” Bkz. Kropotkin P. (2018). *Rus Edebiyatında İdealler ve Gerçeklik*. (Çev. Burak Ş. Çelik). Ankara: Hece Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 213.

⁶⁰⁰ Girard, a.g.e. 23.



Resim 4.48.



Resim 4.49.

Yemek sahnesinde iki rakip arkadaş karşı karşıya oturmaktadır. Diğerleri, Muharrem'in arkadaşlarını Cevat'ın yordakçıları olarak görmesine koşut biçimde Cevat'ın yanında dizilmişlerdir. Cevat, Muharrem'in yemeğe katılmasından memnuniyet duyduğunu sahte bir ifade takınarak dillendirir. İki arkadaşın konuşması ilerledikçe gerilim artar. Nihayet yemeğin ortalarına doğru Muharrem ile Cevat arasındaki meselenin Tansel adındaki bir kadına dayandığı açığa çıkar. Sanki Cevat, Muharrem ile Tansel arasına girerek Muharrem'i sembolik anlamda hadım etmiştir ki aynı süreç Muharrem'in Türkan ile olan ilişkisinde diğer adamın araya girmesiyle tekrarlanır. Cevat Muharrem'e kadın meselesini söz konusu ederek kendisine karşı kasıtlı bir şey yapmadığını, çok fazla alıngan olduğunu, arkadaşları adına da söz alarak kendisine karşı bir garzleri olmadığını söyler. Muharrem kadını boşver diye söz alır: *"Hepiniz benim hakkımda aynı şeyleri düşünüyor olabilirsiniz, bunu anlarım. Ama hepinizden tek bir kişiymişsiniz gibi bahsetmeniz kafamı karıştırıyor"* diye söze devam eder. Muharrem'in hepimiz ifadesine itirazı karşısında Cevat bir an bekler, bu arada diğerleri Cevat'ın nasıl bir karşılık vereceğine pür dikkat kesilmiştir. Cevat ciddi bir ifade takınır ancak sonra gülererek *"özlemişiz be seni"* diyerek kadehini yukarıya kaldırır. Diğerleri de kadehlerini kaldırarak hep bir ağızdan *"Evet"* diye onu onaylarlar. Adeta bir tiyatro oynanmaktadır. Arkadaşları Muharrem'in sözüne hiç aldırmandan birbiçim davranmaya devam eder. Muharrem'in arkadaşlarına yönelttiği "hepinizlik" ifadesinin Heidegger'in dasein analizine koşut olarak aslında otantik olmayan kamusal yaşamın dünyasını ifade ettiği görülebilir. Muharrem zaten başından beri bu kamusal dünyayı kendi varoluşunu gerçekleştirmesinde bir engel olarak görür. Cevat sonrasında *"Bırak artık bunları, ne önemi var bizim senin hakkında ne düşündüğümüzün"* diyerek Muharrem'in itirazını askıda bırakır. Muharrem içten içe diğerlerinin rakip olarak karşılarına çıkmasını istese de bu isteği havada kalır. Muharrem'in utancı, kendi varlığının başkaları tarafından tanınması anlamına gelecek olan bu yanıtlanma arzusu her boşa çıkarıldığında daha da derinleşmektedir. Zira yanıtsızlık Benjamin Kilborne'un ortaya koyduğu üzere görülmediğini hissetmenin getirdiği bir utancı davet eder:

Yanıtsızlık, görülmediğini hissetmenin utancına, utanç tümgüçlü düşlemlerin çoğalmasına neden olur. Tümgüçlü düşlemler ise gizlenmiş (yine *hemlich*) oldukları için daha büyük bir utanca yol açar. Bu şartlar altında, tümgüçlü savunmalara meydan okunduğunda, insani zaaf, körlük ve yanılabirlik çok daha tehditkar ve utanç verici hale gelir. Odak ötekilerin kişinin tümgüçlülüğünü (tümgüçlülüğün kendisi de sınırlılık duygularının ve kaybın dayanılmaz utancına karşı bir savunmadır görmesine izin vermemek olduğu için sınırlılık duygularından ve kayıptan kaçınmak için hasede bel bağlanabilir (eksikliği olan ben değilim, benim sahip olmam gerekene sahip olan ötekiler).⁶⁰¹

Muharrem'in "onlar *hep bir, ben ise tek*" ifadesi onun rakibi Cevat'a duyduğu hasedin en açık göstergesidir. Muharrem daha sonra filmin son sekansında fahişeye itiraf ettiği gibi iyi olmak istemekte, ancak başkaları buna izin vermemektedir. Bütün o Nietzsche okuru görüntüsüne karşın Muharrem tam da Nietzsche'nin karşı durduğu ciddiyet ruhunun ve hınc insanın bir temsilcisi, Sartre'ın kötü niyet içinde yaşayan kişisidir. Zaten Muharrem'in bu dışarıklı benlik algısı Cevat'ın "*Ne önemi var bizim senin hakkında ne düşündüğümüzün*" cümlesiyle iyice alaya alınır. Muharrem'in başkalarınca nasıl görüldüğüne ilişkin kaygısı ve pasif kişiliği sohbet ilerledikçe daha somut biçimde görüntüleir. Bu görünüm kaygısı Sartrecı "başkası" çözümlemesi odağında düşünülürse insanın tümgüçlülüğüne olan saf inancın kaybıyla ilişkilidir. Muharrem arkadaşlarına çatmayı ısrarla sürdürür ta ki Cevat, Muharrem'in söylediği bir aforizmayı "*Bu iyiydi*" diyerek not etmek isteyenciye dek. Muharrem "*Eskiden de böyle yapardın*" deyince bu kez de Cevat'ın egosu ya da gururu ayaklanır. Demek ki Cevat içinde başkaları tarafından nasıl görüldüğü önemlidir(?). Muharrem Cevat'ı fikirlerini başkalarından çalmakla suçlar. Muharrem için Cevat kendisinin sahip olması gerekene sahip olan öteki'dir (Tansel, yazarlık, ödüller, yordakçı arkadaşlar, güçlü kendilik vs.). Ortam bir anda buz kesilir, diğerleri o ana dek hiç önemsedikleri Muharrem'in söylediklerine dikkat kesilir. Gecenin başında Muharrem'in karşısında "hepsi" olarak konumlanan arkadaşların birbirlerine attıkları tedrici bakışlar sanki aralarındaki birlik duygusunun sahih olmadığı duygusunu ele vermektedir. Ancak kısa bir süre sonra Muharrem'in "*Diyemedim tabii, hiçbir şey söyleyemedim*" lafıyla bütün bu kişilik savunmasının Muharrem'in zihninden geçen bir fantazma olduğu anlaşılır. Demirkubuz'un gerçek ile fantazmayı iç içe geçiren noktasız çekimi bir zaman-imajdır. Diğer yandan psişik gerilimin yükselmesiyle aktifleşen karakterin sönümlenmesi marifetiyle seyircinin yaşayacağı katarsis boşta çıkarılır. Yanı sıra bu imaj, modern sinemasal imajın mevcut olan ile mevcut olmayan imajın bir tür bireşimi olduğuna dair yapılan yorumları da haklı çıkarır.

⁶⁰¹ Kilborne, a.g.e. 88.

Sahne fiziksel gerçeklikte mevcut olmayan bir zihinsel-imaj fiziksel gerçeklikte mevcut kılınırken fiziksel gerçeklik namevcut hale gelir. Diğer yandan mevcut olan ve mevcut olmayan imaj tam olarak nerededir? diye sormak gerekir. Muharrem'in zihninde mi, yoksa film-zihinde mi? Aslında imaj, Muharrem'in zihninde kurulan bir sahne de geçmesinden ötürü zihindedir. Öte yandan Muharrem'in zihni de film-zihninin bir parçası olduğundan aslında film-zihninin içindedir imaj.

Ardından, Lacan'ın bütünlüğün ancak fantazmada yakalanabileceği fikrini dışsallaştırırcasına, fiziksel ama aynı zamanda sembolik gerçeklik düzlemine dönülür. Dolayısıyla Muharrem'in Cevat'ın yüzüne haykırmak istediği gerçek söze dökülemeden gerçekliğe dönülür. Gerçeğin söze dökülememesi Muharrem'in entelektüel fonksiyonlarca pasifleştirilmiş kişiliğinden ve hınç insanı olmasından kaynaklanır. Nitekim Muharrem fantazmasında yaptığı konuşma da kişiliksizlikle suçladığı arkadaşlarından birine “*Akılın ibneleştirdiği insan tipi*”nden kendisine söz ettiğinden dem vurur. Buradaki ifadede aklın pasifleştirdiği ya da iradesizleştirdiği bir insan tipi söz konusuysa eğer bu tam da Muharrem'in bir yeraltı adamı olarak karşı çıktığı kuramsal insanı, yani hayat hakkında ahkam kesen ama hayata karışmayan bir insan tipini hedef almaktadır. Ancak Muharrem'in kendisi de böyle değil midir? Diğer yandan gerçeğin söze dökülememesi belki de gerçeğin sözle ifade edilemezliğinden de kaynaklanır. Lacan'a başvurulursa “gerçek” zaten söze dökülemeyen, ne imgesel ne de simgesel tarafından ele geçirilemeyen imkansızdır. Buna karşın “gerçeklik ilkesi oyunun sürmesinden oluşur, yani haz kendini yeniler ve savaş savaşanların hatasıyla bitmez. Gerçeklik ilkesi, eğilimin tam olarak dinmeye erişmek olduğu hazlarımızı yönetmeyi içerir”.⁶⁰² Dolayısıyla Muharrem'in hemen sonra “*Dünyanın en aşağılık düzeni tam karşımdaydı, artık dayanamıyordum, yüzlerine bile bakmadan kalkıp gitmeliydim*” diye seyirciye hitap etmesine karşın oyuna devam etmesi de göstermektedir ki gerçeklik zaten birşeylerin konuşulmaması ya da konuşulamaması pahasına edimselleşmektedir.

⁶⁰² Clero, Jean P. (2011) *Lacan Sözlüğü*. (Çev. Özge Soysal). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı), 56.



Resim 4.50.



Resim 4.51.



Resim 4.52.



Resim 4.53.

Arkadaşlarından iyice soyutlanan Muharrem eğlenmek için onlara ihtiyacı olmadığını gösterircesine ormancı şarkısını mırıldanmaya başlar. Şaşkınlıkla onu izleyen arkadaşları da, “*Real Madrid Hotel*” diye hep bir ağızdan bağırırlar. Böylelikle yemek sona erer. Daha önce üzerinde durulduğu gibi Muharrem önce başka bir otele gider. Oradan atıldıktan sonra soluğu Madrid otelde alır. Burada bir fahişeye birlikte olur. Sonraki sekansta Muharrem tekrar evinde görülür. Peşpeşe gelen ve Muharrem’in tasarladıklarının tam aksi biçimde neticelenen bu olaylar başarısızlık ve aşağılanma hislerini iyice kuvvetlendirir. Adım adım uçuruma doğru yuvarlanmakta, ölüm duygusu içinde yer etmektedir sanki. Nitekim Muharrem, fahişeye geçirdiği gecede fahişeye yağmurlu bir gecede toprağa gömülmenin insanın başına gelecek en kötü şeylerden biri olduğunu söyler.⁶⁰³ Fahişenin ne fark eder sorusu karşısında “*Nerden biliyorsun?*” diye tepki gösterir. Dramatik akışta önemsiz gibi görünen ve ancak çıkış metninde de olan bu konuşmanın verilişi, açıkcası Freud’un Dostoyevski’nin diri diri gömülme korkusuna dair yaptığı analizi hesaba katılırsa önemli bir motiftir. Zira otelden ayrılan Muharrem’in evine tekrar döndükten sonra sanki bir tabutun içinde uyanıyormuşçusuna gibi nefessiz kalmış biçimde uyanması dikkat çekmektedir. Tıpkı diğer çekimlerde olduğu gibi klostorofobik bir atmosfer yaratır yönetmen bu çekimde de. Muharrem uyanmıyor da diriliyordur sanki. Her seferinde klavye vuruşlarına koşut olarak artan göz kasılmalarıyla verilen bu tekrar çekimleri kurgusal bir ritm oluşturması bir yana,

⁶⁰³ Dostoyevski’nin diri diri gömülme korkusu hakkında bkz. Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. Emre Kapkın ve Ayşe T. Kapkın) İstanbul: Payel Yayınevi (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 413-437.

uyku-ölüm bağıntısına vurgu yapması nedeniyle de önemli bir motif olarak öne çıkmaktadır. Freud, Dostoyevski'nin geçirdiği nöbetler de bu uyku-ölüm bağıntısına vurgu yapmıştır.⁶⁰⁴

Söz konusu ölüm nöbetlerinin taşıdığı anlam ve güttüğü amaç bizce bilinmektedir: Bir ölüyle, yani gerçekten ölmüş bir kimseyle ya da canlı, ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmeyi dile getirirler. Yaşayan, ama ölmesi istenen biriyle özdeşleşmenin önemi, gerçekten ölmüş biriyle özdeşleşmeden daha büyüktür. Ölüm nöbetleri, bu tür özdeşleşmede bir özcezalandırma (kendi kendini cezalandırma) yerini tutar; insan bir başkasının ölmesini istemiş, derken bu kimsenin yerini alarak kendisi ölmüştür. Psikanaliz açısından ölümü istenen bu kişi oğlan çocuğu için genellikle baba, isterik sara nöbeti ise nefret ettiği babasının ölümünü istediği için oğlanın kendi üzerinde uyguladığı cezadır.⁶⁰⁵

Dolayısıyla ölmesi istenen kişiyle özdeşim bağlantısının gerek romandaki gerekse uyarlamadaki tekrarı önemlidir. Nitekim Muharrem tuvalette oturken, birden, apartmandan yükselen bir çığlıkla irkilir, sanki olay kendisinin başına gelmiş gibi gayriihtiyari bir şekilde çığlık atar. Soluk soluğa kalan Muharrem ne olduğunu anlamaya çalışır. Türkan kendisini sürekli aşağılayan apartman sakinini Muharrem'in telkinlerinin de etkisiyle merdivenlerde iterek öldürmek istemiştir. Muharrem bu cinayet telkinlerini adamın kendisine hakaret ettiğini Türkan vasıtasıyla öğrendiği zaman yapmaya başlamıştır. Muharrem'in ölmesini istediği kişiyle bir tür özdeşim de kurduğunu sadece iki çığlığın birbirine karışması ya da eklemlenmesi değil, Muharrem'in adam gibi ulumaya başlaması da gösterir. O halde kurtuluş imgesinin çoklu anlamları vardır ki aslında diğer adamın Türkan'ı aşağılamasıyla Muharrem'in fahişeyi aşağılamasında bir tür sadist-baba-çocuk bağıntısı da yankılanır. Sanki adamla Muharrem arasında bir tür kimliksel bulaşma ya da baba-çocuk bağı vardır. Freudçu şemada çocuğun babayla özdeşim kurmasıyla çözülen odipal şemasına benzer biçimde Muharrem'de adam gibi ulumaya başlayarak sanki onunla özdeşim kurmuştur. Bu imajlar aynı zamanda ölmesi istenen kişiyle özdeşim kurmayı ifade eden çığlık gibi oğulda tekrarlayan bastırılmaz bir semptom olarak da görülmeye açıktır.

⁶⁰⁴ Freud'un analizi şöyledir: "Saranın kendini ilk kez açığa vurmasından epey önce, daha çocukluk yıllarında Dostoyevski'de karşılaşılan nöbetlerin ne anlam taşıdığını bilmekteyiz. Nöbetler ölümü simgeliyor, ölüm korkusuyla başlıyor, letarjik (atıl) uykulardan oluşuyordu. Henüz çocukken hastalık ansızın nedensiz melankoli nöbetleriyle sanatçı üzerine çullanıyor, sonradan dostu Solovyov'a anlattığı gibi hemen ölecekmişçesine bir duygunun ruhunda uyanmasına yol açıyor ve gerçekten de bu duyguyu, bildiğimiz ölüme tıpatıp benzeyen bir durum izliyordu ... Kardeşi Andree'nin açıkladığına göre, Dostoyevski daha çocukluk yıllarında geceleyin yattığı zaman başkalarında öldüğü izlenimini uyandırabilecek bir uykuya dalacağından korkar, böyle durumda kendisini gömmeden beş gün beklemelerini kâğıt parçacıkları üzerine yazarak sağa sola bırakırdı. (Fülöp-Miller ve Eckstein, 1925, LX.).bkz. Freud, S (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: YKY Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 229.

⁶⁰⁵ Freud, a.g.e. 229.

Muharrem'in Utancı

Filmin son bölümü gündelik rutinleri içinde gösterilen Muharrem'in seyirciye hitabıyla başlar: *"Bazen durduk yere bir olayın bütün yaşamımı değiştireceğine inanırdım. En çok da bu mecburi eve dönüşler sırasında tam kapıda yakalardı bu duygu. Eşikte öylece kalır, gözlerim dalar, çocuksu bir duyguyla birşeylerin olmasını beklemeye başladım"*. Hemen sonra Muharrem apartman boşluğuna ulurken gösterir. Bu tekrar eden kurtuluş imgesi Muharrem'in varoluşsal bir seçim eşiğinde olduğunu duyurur. Ancak ertesi sabah kahvaltıda Türkan ile girdiği tartışma Muharrem'in sinir krizi geçirmesine neden olacaktır. Türkan birkaç kırıkla cinayet teşebbüsünden kurtulan adamın evlenme teklifini kabul ettiğini Muharrem'e söyler. Ardından bu olayla dalga geçen Muharrem'e sert bir tepki verir Türkan. Sonunda ikisinin birbirine hakaret etmesiyle ilişkileri çözülür ve Türkan evi terkettikten hemen sonra Muharrem sinir krizine girer. Muharrem daha önce değinildiği üzere Türkan'la hem bir arzu nesnesi hem de anne olarak ilişki kurmaktadır. Dolayısıyla diğer adamın Türkan ile Muharrem'in arasına girmesi, Muharrem açısından bir tür kastrasyon deneyimi olarak yaşantılanır.



Resim 4.54.



Resim 4.55.

Bir kez daha yenilen Muharrem fahişenin evine gelmesiyle birlikte yeni bir eşikte bulur kendisini. Kendisini tam bir acziyet içinde yakalamış fahişeye çay veya su isteyip istemediğini sorar ve *"Aklına bir şey gelmesin, normalde böyle değilimdir"* diye ekler. Muharrem'in bu tepkisi onun başkalarınca görünmeye ilişkin kaygısı ve utancını ele vermektedir. Arkasından herhalde Türkan'ı kastederek *"Şıllık oruspu, nankör, gebertmezsem seni"* diye bağırır (Aslında Muharrem, karşısındakini de kastediyor olabilir. Yönetmenin bu türden bir anlamsal muğlaklık yaratması zaman imajıdır). Fahişeye neden geldiğini sorduktan sonra yanıtlamasını beklemeden kendisi cevabı verir Muharrem. Birlikte oldukları geceyi kastederek gururunun okşanmasının hoşuna gittiğini, tekrardan bunu istediği için şimdi burada olduğunu söyler fahişeye. Fahişeye, kurdumsu hareketlerden

dolayı kendisine sapık muamelesi yaptığını hatırlatarak intikam almak için evinin adresini verdiğini söyler. Oysa ki birlikte oldukları gece fahişeye bir ihtiyacı olduğunda kendisine gelebileceğini söylemiştir. Burada tam anlamıyla, yapılan bir sözleşmenin ihlali vardır. Nitekim Deleuze sözleşmeye dair şu tespitte bulunmuştur: “Kadın bir sözleşme ilişkisine dahil ediliyorsa, daha ziyade ataerkil bir toplumun içindeki bir nesne sıfatıyla dahil ediliyordur.”⁶⁰⁶ Muharrem fahişeye “*Sen kim oluyorsun da beni gülünç duruma düşürüyorsun ya? Sen fahişe değil misin? Ben sana parayı vermedim mi? Ben ne yaptım sana? Canım biraz oyun istedi diye, bana nasıl sapık muamelesi çekersin ya... Kimsin sen? Kimsin?*” diye çıkarır. Muharrem sadist biçimde akıl yürütmenin şiddetini kullanarak fahişeyi aşağılamakadır. Tam da bu noktada Deleuze’ün sadizm üzerine olan tespitine başvurmak yerinde olacaktır.

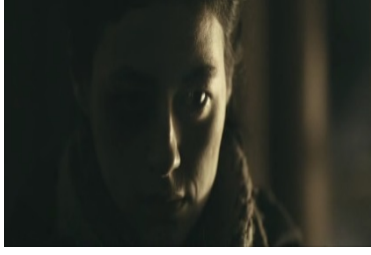
Bir sadiste en yabancı olan şey der Deleuze kurbanını ikna etme eğilimidir. Sadist için önemli olan bir şeyi kanıtlamak ve bunu kanıtlarken de akıl yürütmenin bizzat şiddet olduğunu göstermektir.⁶⁰⁷ O halde Muharrem’in fahişeye yaptığı bütün o oyunlar Deleuze’ün sadistçe davranışı formüle ettiği deyişiyle “kanıtlamanın gösterdiği daha yüksek bir şiddetin imgesinden başka bir şey değildir”.⁶⁰⁸ Diğer yandan bu sahnede Muharrem’in “*Sen fahişe değil misin?*” sorusuyla birlikte ideolojiden kaynaklanan özne konumlanmalarına geri dönülür. Fahişe nitelemesi kadının neye hakkı olup olmadığının bir belirleyeni ve kanıtlaması olarak Muharrem’in benlik ideolojisini ifşa etmektedir.⁶⁰⁹ Kısacası erkek egemen ideoloji gerek erkeğin benlik ideolojisini gerekse kadının başkalık ideolojisini kuşattığı için Muharrem açıkça, kadını kendisine tabi görmektedir.

⁶⁰⁶ Deleuze, G. (2007). *Sacher-Masoch’un Takdimi*. (Çev. İnci Uysal). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1967’de yayımlandı), 80.

⁶⁰⁷ Deleuze, a.g.e. 20.

⁶⁰⁸ Deleuze, a.g.e. 21.

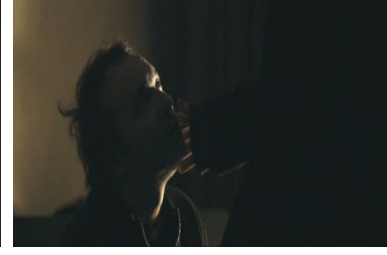
⁶⁰⁹ Göran Therborn’ün geliştirdiği “benlik ideolojisi” kavramı insan özelliğinin “ruhsal ve toplumsal kesişme çizgilerinde” olduğu kabulüne yaslanır. Buna göre benlik ve başkalık ideolojileri Therborn’ün konumsal ideolojiler diye adlandırdığı bir düzeyde işler: “Başkalık ideolojileri, bir kimsenin Başkası ile ilişki kurma biçiminin ideolojik boyutuna, Başkası’nı ve kendisinin O’nunla ilişkisini nasıl algıladığına ilişkindir.... Öte yandan egemenlik altındakilerin başkalık ideolojisi de, ben ve başkası arasındaki farklılıkların algılanması ve değerlendirilmesini içermekle birlikte, Başkası’nı oluşturmaktan çok, O’na karşı direnmeye eğilimlidir. Bu farklılık egemenliğin asimetrisine işlenmiştir” Therborn, G. (1989). *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*. (Çev. İrfan Cüre). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 32.



Resim 4.56.



Resim 4.57.



Resim 4.58.



Resim 4.59.



Resim 4.60.



Resim 4.61.

Buna karşılık söylenenleri tek laf etmeden usulca dinleyen fahişe, Muharrem'e yaklaşarak onun yüzünü okşar (Resim 4.58). Muharrem gözyaşları içinde fahişeye doğru kıvrılarak ancak bir çocuğun annesine gösterebileceği bir dürüstlikle “*İyi olmak istiyorum, ama bırakmıyorlar, iyi olamıyorum*” diye içini döker (Resim 4.59). Muharrem'in olmak istediği kişi olamamaktan, yani benlik idealini gerçekleştirememekten duyduğu acıyı fahişeyle paylaşması bir katarsis gibi görünse de hemen sonra delici bakışlarıyla ekrana getirilmesi onun hala hiç ve haset içinde olduğunu göstermektedir (Resim 4.61.). Yönetmen Muharrem'in yakın plan yüz çekimiyle acıdan, hasete dönüşen duygu dinamiğini ustalıkla verir. Muharrem haset içindedir. Çünkü onun bakış açısından diğerleri kendisinde olması gerekeni alıkoymuştur. Tam da bu nedenle Muharrem onlara, mahrum edenlerine bağımlıdır ki daha önce bu duygu dinamiğinin Muharrem'in arkadaşlarını hem kurtarıcıları hem de zulmedenleri olarak görmesinin temel nedeni olduğu belirtilmişti.

Muharrem'in “iyi olamadığını” itirafından sonra fahişeye karşı hırlamaya başlaması aslında utanca dair çok önemli bir dinamiği ifşa eder. Kilborne, utancın eski Yunanca'daki karşılığı olan *aidos*'un “yanlış insanlar tarafından uygunsuz bir şekilde, yanlış bir durumda görünme” deneyimi olarak ortaya çıktığını söyler.⁶¹⁰ Fahişenin evine gelmesiyle Muharrem'in başına tam da bu gelmiştir. Fahişeyi görünce, utanarak “*Normalde böyle değilimdir*” der zaten Muharrem. Muharrem yarattığı benlik idealinin parçalanmasıyla fahişenin gözünde

⁶¹⁰ Kilborne, a.g.e. 124

çırılçıplak kalmıştır adeta. Film-zihin, Muharrem'in umutsuzca benlik idealine sürdürme çabasını ters ayna çekimine başvurarak vurgular (Resim 4.60.) Muharrem gerek hasedinin ortaya çıkmasının utancını, gerekse kendisinden aşağı konumdaki birisiyle bu utancı paylaşmanın utancını yaşar. Muharrem hemen sonra yeniden kurtlaşarak tümgüçlülüğüne dair yitirdiği kendilik imajını telafi etme yoluna gider. Dolayısıyla en zayıf anında ona karşı sınırsız bir şefkat gösteren fahişe karşısında Muharrem'in akıl yürütmesi/kanıtlaması fahişeyle kendisi arasındaki farkı vurgulayarak tümgüçlülüğün yeniden kazanılma çabasını gösterir.⁶¹¹ Dikkat edilirse Muharrem'in köle-efendi diyalektiği çerçevesinde fahişeye söylediği sözler sadizmini de dışsallaştırmaktadır. Dolayısıyla Muharrem için fahişenin kendisine karşı böyle bir şefkat göstermeye zaten hakkı yoktur. Muharrem'in gösterdiği tepki hem cinsiyetçi hem sınıfsaldır.

O halde kurt oluşa dair imgeleri, yeni bir duyumsama düzlemi yaratmak yerine bir yeniden yurtlandırma mekanizmasıyla sonlandığı için egemen özne konumlanmalarının yeniden üretildiği bir temsil olarak yorumlamak daha isabetli bir yaklaşım olacaktır. Nitekim filmin sonunda Muharrem'in ağızından dökülen sözlerle de bütün bu kurt oluş deneyiminin aslında sahte bir deneyim olduğu görülür. Muharrem kurt olarak kuzuyu yani fahişeyi avlamıştır ama aynı zamanda tek mümkün sevgi bağına kurabileceği kişiyi de hayatından çıkarmıştır. Dolayısıyla Muharrem'in kurt-oluş serüveni bir oluş düzlemini açınlamaz. Zira "Oluş, bir yakalama, bir sahip olma, bir artıdeğerdir, asla bir yeniden üretim ya da öykünme değil".⁶¹² Muharrem kurt-oluşla deneyimlediği arzusun gücünü yeniden yurtlandırmalarda yitirir. Özellikle Muharrem'in fahişe ile birarada görüldüğü sahnelerde tekrar eden kurt imgeleri birer oluşa açılmak yerine, gerek eril kimliğin kadın-oluşu bastırması yönünde, gerekse kadının fahişeliğine seslenme marifetiyle egemen özne konumunun sınıfsal açıdan onaylanması doğrultusunda işleyerek bir oluş formunda değil de bir –gibi formunda ekrana yansır. Bu bağlamda Muharrem'in fahişeyle birlikte olduğu gecede otelde yaptığı gölge oyunları ve kurt gibi hırlamalar ancak mimetik bir rejimin imgeleri olarak yorumlanabilir. Bu tecrit edilmişlik ve mutlak yalnızlık anının sergilendiği son sekansta Muharrem, acının

⁶¹¹ Nitekim Therborn konumsal ideolojilerin işleyişini anlatmak için itaat-nitelik çiftinden söz eder: "Konumsal ideolojiler doğası gereği ikili karaktere sahiptir. Bir kimse belirli bir konuma tabi kılınır ve o konum için gerekli nitelikleri taşıırken kendisi ve başkaları arasındaki farklılığın bilincine varır. Bu ayrım egemen öznelerin ideolojisi açısından konumuzla özellikle ilgilidir. Çünkü "egemenlik" Başkası ile belirli ve can alıcı bir ilişkiyi kesin olarak belirtir. Nitekim erkek şovenist cinsiyetçi ideoloji hem erkekliğin benlik ideolojisi hem de kadınlığın başkalık ideolojisi olarak görülmelidir. (Bu ikilik cinse özgü her özelliğin doğasında vardır ve cinsiyetçi olması şart değildir.)" bkz. Therborn, a.g.e. 32.

⁶¹² Deluze ve Guattari, 2008, 21.

en üst sınırına vardığını ve başına gelen tüm felaketlerin kendisine zevk veren bu acıdan kaynaklandığını söyler: “*Acı en üst sınırına ulaştığında alçakcasına zayıflamaya, yerini daha önce hiç tatmadığım cinsten başka bir duyguya bırakmaya başladı. Kendini olanca şiddetiyle hissettiren diş ağrısına benzeyen zevkli bir duygu. Bir an başıma gelen bütün felaketlerin nedeninin bu olduğunu anladım. Artık değişemeyeciğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordu*”. Muharrem’in umutsuzluğunu yansıtan bu içses onun nihilizminin telafi edilemez olduğunu da göstermektedir. Çünkü Muharrem kendi farkını olumlayamaz, sadece olanı kabul eder. Muharrem’in olanı kabul etmesi Nietzscheci amor fati ilkesiyle karıştırılmamalıdır. Çünkü *amor fati* ilkesi yaratıcılığa ve kendini sürekli yıkararak yapmaya imkan tanır. Böylelikle Muharrem’in bütün o Nietzsche okumalarının, arkadaşlarına verdiği ahlak derslerinin ve tümgüçlülük imajının aslında bir hile olduğu anlaşılır. Muharrem aslında başından beri umutsuzdur, ancak bu umutsuzluğunun bilincine ancak acının sınırına vardığında ulaşır.

Muharrem’in Umutsuzluğu

Muharrem’in umutsuzluğu Kierkegaard’ın umutsuzluğu utanç, hile ve kendiliğin bütünlüğü ilişkisinde tanımlamasına uygun biçimde gelişir. Kilborne, Kierkegaard’ta umutsuzluğun üç hali olduğunu saptamıştır:

Birincisi, kişinin umutsuzluk içindeki bir kendiliğe sahip olduğunun bilincinde olmadığı bilinçdışı umutsuzluktur; bu, kızamığın henüz döküntüler ortaya çıkmadan önceki hali gibi, henüz kendisini göstermiş bir hastalıktır. İkincisi, “kendisi olmanın istenmediği umutsuzluk”tur.... Üçüncü tür, “kendi olmanın istendiği umutsuzluk”tur ve bunda başarısız olmaktır.⁶¹³

Muharrem, umutsuzluğunu gizleyerek, yani edilgen nihilizmden kaçarak kendini aldatmış, böylelikle Sartreci bir varoluş uykusuna dalmıştır. Muharrem’in aşırı gururunda kendisini ele veren duygu aslında kendilik imajının ötekilere olan bağımlılığını bir türlü kabul etmek istemeyişidir. Oysa ki gerek Sartre gerek Heidegger, ama en başta Kierkegaard’a göre ideal kendilik, kişinin başkalarına olan bağımlılığını ve bundan kaynaklanan utançla baş edebilmesini bilen, tümgüçlülüğün kaybindan kaynaklanan kaygıyla barışık olan ve bu nedenle başkalarıyla iletişime ve ilişkiye girmekte özgür olan kendiliktir.⁶¹⁴ Fahişe evi terkettikten hemen sonra yapılan bu itiraftan sonra evin ışıkları söner ve apartmanın dış

⁶¹³ Kilborne, a.g.e. 180.

⁶¹⁴ Kilborne, a.g.e. 184.

kapısının kapandığını işaret eden çarpma sesinin ardından film biter. Böylelikle Muharrem kendiliğin kaybıyla birlikte gözden kaybolur.



Resim 4.62.

Muharrem'in İstirabı

Filmin bitiminden önceki son çekimde Demirkubuz usta işi bir mizansenle film boyunca başvurduğu dışavurumcu teknikleri eleştirel negatiflik pozisyonunu sabitlemek için kullanır. Bu sabitleme son sahnede önce ışığın sonra da apartmanın dış kapısının gürültülü biçimde kapanmasıyla iyice vurgulanır. Muharrem ile dış dünya arasında adeta bir sınır çizgisi gibi duran boy aynası ve baykuş desenli bir sütyenle örtülmüş kadın göğsü bir kez daha Lacanyen yansı anlayışına dönmeyi gerektirir.

Ayna imgeselin alanı olarak simgesel olana sınır çeker. Şüphe yok ki baykuşun gözlerinin kadın göğsünde konumlandırılması da anne ile çocuk arasındaki bağı vurgulayan bir fetiş olarak Muharrem'in anne ile bütünleşme arzusunun imkansız göstereni olur. Nitekim Lacanyen anlayış da bakıştan kaynaklanan zevkin sapkın bir yanı vardır. Nasio, bakışla ilgili erojen bölgenin gözkapakları, acıyla ilgili olanın da başta kas duyumları olmak üzere bedensel duyumlar olduğunu belirtir.⁶¹⁵ Film-zihin, Muharrem'in kendini tatmin ettiği sahnede bedeninin aşırı biçimde kasıldığını gösterirken, Muharrem'in kadınlara yönelttiği şehvet dolu bakışlarda göze odaklanmıştır. Muharrem'in aşağılandığı durumların ardından daha çok zevklenmesi de onda sapkınca bir yanın bulunduğunu göstermektedir. İkinci olarak acının yoğunlaşmasında erişilen ve ona değişmemesini söyleyen Muharrem'in bu zevkinde mazoşist birşeyler de vardır. Kısacası Muharrem ıstırap çekmekten zevk almaktadır. Bu

⁶¹⁵ Nasio, 2007, 169.

durumu anlamak için öncelikle zevk ile haz arasındaki Freudyen ayrıma bağlı kalarak zevkin aşırı bir gerilim hali, hazzın ise gerilimin yatışması olduğunu söylemek gerekir.⁶¹⁶ Bu çerçevede Muharrem'in evindeki her şeyi kırıp döktükten sonra acıdan zevklendiğini söylemesi zevkin ıstırapla ilişkilendirildiğini gösterir. Lacancı anlayışta beden zevkin yeri olmakla birlikte, bedenin zevkin dayanağı olarak ortaya çıktığı yer bedensel harcama ya da tükeniştir.⁶¹⁷ Özetle, ıstırapın yoğunlaşması bedenin aşırı gerilmesi anlamına gelir. Lacan, Freud'u takip ederek zevkin artan gerilimle orantılı olarak arttığını söyler ve aşağılanma da dahil olmak üzere her tür başarısızlığın ıstırapı davet ederek daha çok zevke neden olduğunu ileri sürer. Zira Lacan için en büyük zevk imgesel ve simgeselin ötesinde olan gerçek'in yani belirsizliğin, gerçeklik denilen tüm yapıyı ayakta tutmasına karşın hakkında hiçbir şey söylenemeyecek olanın, dolayısıyla sözün tükenip bittiği yeredir. Dolayısıyla zevk daima Lacan'ın boş bir gösteren olan büyük öteki'nin zevkidir. Sanki kişi kendini harcayarak sınırlarının ötesine geçtikçe bu artı zevk'e ulaşacaktır:

Özne neredeyse durmadan haz ilkesinin sınırlarını aşmaya meyleder. Bununla birlikte bundan beklenen "daha fazla haz" sonucuna ulaşmaz, zira Lacan'ın dayanılmaz haz olan zevk diye adlandırdığı, öznenin tahammül edemeyeceği bir haz derecesi vardır (SVII, 218). Zevk, haz değildir, hatta ıstırap olabilir. Böylece özne ıstırap olan semptomundan paradoksal bir zevk alabilir. "Mazoşizm, Gerçek'in verdiği en büyük zevktir" [Le sinthome, s. 90].⁶¹⁸

Muharrem'in kendisini gülünç durumlara düşürerek başkaları tarafından aşağılanmak istemesi ondaki mazoşist eğilimi açığa vurur. Arkadaşları ile yedikleri yemek de şarapla erkenden kafayı bulur ve diline doladığı bir şarkıyla onların gözünde kendisini gülünç durumlara düşürür. Gecenin sonunda arkadaşlarının Madrid Otele gideceklerini bir marşla söylemelerine karşın Muharrem bunun bir hile olduğunu düşünür ve Barcelona Otel'e gider. Otel koridorlarında bağıra çağıra arkadaşlarını arar ve sonunda görevlilerce hırpalanarak otelden atılır. Bütün bu olup bitenler onun aşağılanmak istediği düşüncesini akla getirir. Zaten kendisi de bir replikte aşağılık yerlerde dolaşmaktan zevk aldığını ve alçalmaktan tuhaf bir zevk aldığını söylemektedir. Son olarak Muharrem'in Türkan'la olan ilişkisini adım adım bir karmaşaya dönüştürmesi ve sonunda ilişkinin Muharrem'in Türkan tarafından aşağılanarak sonlanması da dikkat çekmektedir. Bütün bu çerçeve içinden bakıldığında

⁶¹⁶ Nasio, 2007, 167.

⁶¹⁷ Nasio, 2007, 167

⁶¹⁸ Clero, a.g.e. 167.

Muharrem'in bölünmüş bir kişiliğe sahip olduğunu söylemek yetmez, onun aynı zamanda mazoşit bir sapkın olduğunu da eklemek gerekir.

Sapkın, küçük düşürücü başarısızlığa kadar, nevrozlunun sapkın düşlemini eyleme geçiren kişidir. Başarısızlıkla ve aşağılanmayla, sapkın, kaygıya kapılır, bunalıma girer ve kendisini gülünç, dünyanın en aptalı hisseder. Kuşkusuz, sapkın davranışlarda acılı biçimde komik olan bir şeyler vardır. Eğer nevrozlu güçsüzce sapkını oynadığı için gülünç duruma düşüyorsa, sapkının kendisi de özenle ortaya koymuş olduğu tüm eylemin kağıttan bir şato gibi çöktüğü görüldüğünde gülmeye yol açar. Küçültücü bir tarzda ezilip büzülmekten zevklendiği ve tatminini mazoşist acıda bulduğu yer işte orasıdır.⁶¹⁹

Deleuze, mazoşizmdeki bu mizahi durumdan tamamen başka bir sonuç çıkarır ve mazoşistin cezayı baştan sahiplenerek simgesel alanda arzusun bastırılmasıyla hüküm süren yasayı başaşağı çevirdiğinden söz eder: “Mazohizmdeki mizah şudur: Sonunda bir ceza olmasıyla bana bir arzuyu gerçekleştirmeyi yasaklayan yasa, önce cezayı koyup sonucunda da arzuyu tatmin etmemi emreden şimdiki yasayla aynıdır”.⁶²⁰ Kısacası mazoşist cezayı kendi üzerinde uygulatarak yasayı sonuçlarına vardırır ve böylelikle yasayı ihlal etmekten kaynaklanan suçluluğu yasanın bizzat kendisine ykar. İşte bu yüzden Deleuze’e göre mazoşizmde “İstirap hazzın nedeni değil, hazzın gelişini önceleyen kaçınılmaz koşuludur”.⁶²¹ Deleuze mazoşizm çözümlemesinde Freud ve Lacan’ın görüşlerini ciddi almakla birlikte ikisinin haz ve zevk arasında yaptığı ayrıma aldırıyor görünür ve Theodor Reik’in mazoşizm çözümlemesine bağlı kalarak haz sözcüğünü kullanır. Reik’e göre mazoşist, ıstıraba katlanarak ondan aldığı hazzı yasaya karşı bir başkaldırıya dönüştürür ki burada yasa tam da bastırılmış olan arzuya ya da Baba’ya tekabül eder.⁶²² O halde sadizm durumunda anneyi kurban eden babaya isyan eden mazoşist, yasayı ters çevirerek simgeselden babayı kovan anneye ilişkiye geçer. Zira Deleuze’e göre sadist ancak kurbanın acıdan haz almaması durumunda sadist kalabilir. Mazoşist ise aksine ıstıraba karşın haz aldığını ilan ederek yasaya başkaldırır ve kendi yasasını kendi koyarak bir tür özgürleşme deneyimi yaşar. Öte yandan kurbanla ilişkilimenin empatiye dayalı olduğu düşünülmemelidir. Çünkü mazoşist kurban konumunda olan anne imgesiyle özdeşleşmek yasayı anneye devretmek anlamına gelir. Bilindiği gibi odipal üçgende en temel yasak çocuğun anne ile birleşmesidir, yani ensest. Yasanın anneye devri babanın odipal üçgenden

⁶¹⁹ Nasio, 2007, 168.

⁶²⁰ Deleuze, 2007, 79.

⁶²¹ Deleuze, 2007, 78.

⁶²² Deleuze, 2007, 59.

kovulmasını beraberinde getirerek bir yandan çocuğun olası bir hadım etme tehdidinden kurtulmasını sağlar, diğer yandan ise bu tehditten kaçınmak için çocuğun babayla özdeşleşmesi sürecini de sonlandırır. O halde annenin bakış açısından çocuk simgesel anlamda hadım edilerek (baba ile özdeşimin kırılması) aslında ensest, yani bütünleşme mümkün kılınır.⁶²³

Bu paradoksal ve simgesel başarı süreci Muharrem'in mazoşizmine özgülendiğinde şunları söylemek mümkündür: Muharrem önce Türkan ile sonra fahişeyle yaptığı sözleşmelerde baba'nın yasasıyla özdeşleşerek, kendi güç istencini yansıtan bir tür sadist rolü üstlenir ve sonrasında Türkan'ın kendisini aşağılamasına neden olarak onun bir tür alıkoyan zalim anne rolünü oynamasını sağlar. Diğer yandan fahişeyi kurda dönüştürerek püskürtme marifetiyle şefkatli anneyi de reddeder. Muharrem, ışığın kapandığı son sahnede dikkat çekici şekilde konumlanan ayna ve baykuş desenli kadın memesi figürlerinin gösterdiği üzere simgesel bir hadım etmeye maruz kalır. Evdeki eşyaların kırılıp dökülmesi bir tür kastrasyondur. Yasanın anneye devri sonrasında fahişenin gösterdiği anacıl şefkat geçersizleştirilir.

Deleuze, ıstırapın sonrasında varılan bu simgesel değiş-tokuşun bir tür ikinci doğuma tekabül ettiğini vurgulamıştır. Bu zaviyeden bakıldığında filmin sonunda Muharrem'in söyleminin de kendi üzerine kapanması anlamına gelen söylemi mutlak bir kapanış olarak görülmeyebilir. Nitekim çıkış metninde yazar, son cümle de yeraltı adamının dayanamadığı için yazmayı sürdürdüğünü ancak kendisinin burada durmasının uygun olduğunu söyleyerek kitabı bitirir. Acaba Demirkubuz'un filmi içinde aynı şey söylenebilir mi? Muharrem'in acının en üst sınırına varması ancak sınır durumlarda kişinin kendisinin ötesine geçeceğine dair Nietzscheci vurguyu veya Deleuzücü kimlik değişimini işaret ediyor olabilir mi? Açıkcası Muharrem'in söylemine karşın böyle bir şey, varoluşçu felsefenin insan ide'si bakımından her zaman mümkündür. Örneğin varoluşçuluğun öncü düşünürlerinden Karl Jaspers ancak sınır durumlarda aşkınlığın bir imkan olarak kendisini kişiye duyurabileceğini söyler:

Dünyadaki hayatımda gerçekleştirilen özgürlüğüm, dünyadaki Aşkılık üzerinden okuduğum bir formüldür. Ama bu, bir başarı, Aşkılığı ortaya çıkartan kendini gerçekleştirme aşamasında gösterdiğim çabayla ifade ettiğim birleşmenin mutlu bir gerçekleştirimi değildir; onun gerçekliğidir, sürekli bir olasılık ve sürekli bir hayal kırıklığıdır. Bu dünyanın anlamı olan kendinde-varlığa, bu dünyadaki pozitif eylemlerin ve, iletişimin sınırları içinde, tüm insani uğraşlarımızın ve çabalarımızın

⁶²³ Deleuze, 2007, 81.

doruk noktasına vardığı hüsrân anlarında erişilir. Ama bu anlarda erişilen gerçekten de mutlak varlık ya da mutlak hiçlik midir? “Bu dünyadaki sessizliğin karşısında ancak sessizlik olasıdır.” Acı, sabır ve barış, ampirik dünyanın bu deneyimine ayrılmaz bir şekilde bağlıdır, çünkü yıkım gerçektir ama sonsöz de değildir. Büyük hayal kırıklığı yorumlanamayacak bir hiçliktir; sessizliktir. Bizatihi-varlık çabasını destekleyen ve yönlendiren kendinde-varlıkta yalnızca kader olabilir ve bu kadere başarı ve başarısızlığın sınırları dâhilinde erişilebilir. Nihai söz hiçbir biçim ya da formda söylenemez ve bu nedenle bu görev kalıcıdır ve çaba göstermeye değerdir ve felsefe yol gösterebilir ve kişiyi cesaretini kaybetmekten kurtarabilir.⁶²⁴

Jaspers’ta aşkınlık, insanın verili durumunu aşması için sürekli bir imkan ve aynı zamanda hayal kırıklığı olarak görülmektedir. Nietzscheci vurguya koşut biçimde her yıkım, her hüsrân insanoğlu için yeni bir imkandır. Bu zaviyeden bakıldığında Muharrem’in hüsrânı kabullenışıyle yeni bir varoluşsal seçimin eşiğine geldiği söylenebilir. Belki de filmin sonunda Muharrem’in dairesinin kapısının açık bırakılması böyle bir imkana en azından açık kapı bırakmaktadır.

Deleuze sinematik olayın “kimliğin değişmesine neden olan ya da kimliği yıkıma uğratan, farklılaştırıcı rolünü oynayan temel bir farkın (bu durumda olayın) öneminin farkına varmak” ile ilgili olduğunu söylemiştir.⁶²⁵ Daha önce belirtildiği gibi modern sinematik olay figürlerin içsel hayatında gerçekleşen olayları tetikleyen koşullar olarak konumlanır ve figürlerin psişik-zihinsel tabakalarına girilmesini sağlar. *Yeraltı*’nda psişik tabaka en önemli tabaka olarak konumlanmıştır ve dışarıyı içeride olanı aydınlattığı ölçüde önem kazanır. Bütün bu çerçeve içinden yorumlanabilirse *Yeraltı*’nın felsefesi Jaspers’in felsefeyi varoluş kaygısı ile başa çıkmada yol gösterici olarak tanımlaması gibi Muharrem’in yaşantıları üzerinden insan varoluşuna dair sunduğu paradoksal imajlarla yol gösterici olmaktadır. Ancak bu yol göstericilik varoluşçu felsefeye koşut biçimde her bireyin biricik olması ve her bireyin deneyiminin kendine dönüşlü ve bir başkasına aktarılamaz olmasından dolayı da kamusal bir yol göstericilik olmayacaktır. Belirsiz nihilizmle başlayan *Yeraltı*, fiili gerçeklikle düşlem arasında geçen paradoksal imajlarla ilerleyerek modernist her filmin yaptığı gibi seyircisini bir dizi soruyla baş başa bırakır. Muharrem’in psişik dünyasında yol alındıkça imajlar önce tepkisel nihilizme, sonra edilgin nihilizme, nihayetinde yeniden belirsiz nihilizme uğrar. Film, Muharrem’in gözünün açılmasıyla başlayıp, başkarakterin sonsuz bir bekleyişe bırakıldığı çekimle bitmektedir. Kamera film boyunca Muharrem’den ayrılmaz, o nerdeyse kamera da ordadır. Kamera Muharrem’in zihninde yaşanan dramatik

⁶²⁴ Aktaran Blackham, H.J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*. (Çev. Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1965’te yayımlandı), 64.

⁶²⁵ Bkz. Demirdöven, a.g.e. 122.

çatışmalara odaklanmış, tam da bu nedenle dışavurumcu teknikler devreye girmiştir. Muharrem'in yıkımının kaynağında onun toplumdan soyutlanması yatmaktadır. Bu sinifikir ilginç biçimde Yılmaz Güney'in sinemasında ortaya çıkan tek başına hareket eden bireyin başarısız olması fikrini çağrıştırmaktadır. Ancak temel bir farkla. Güney'in gerçekçiliğinde Williams'tan yola çıkarak söylersek 19.yüzyıldaki büyük gerçekçilik akımından miras kalan bütünsel bir dünya varsayımı vardır. Williams'a göre bu varsayım şu ilkelere dayanır:

Büyük gerçekçilerin yapıtlarında özel ve kamusal gerçekler ya da özel ve kamusal deneyimler arasında ayrım yapılmazdı.... Koca bir hayat tarzının bireysel insanın nitelikleri üzerinden deneyimlenmesine dayalı bir bakış sözkonusuydu (dünya bu bakış açısıyla yorumlanıyordu). Bu bağlamda kişisel yıkım aslında toplumsal bir olgudur ve toplumsal yıkım dolaysız kişisel deneyim içinde yaşanıp kavranır..⁶²⁶

Güney bu anlayışa koşut biçimde karakterin yıkımını bireysel olarak sergilese bile, bu yıkımın gerisindeki toplumsal güçleri, ideolojiyi, toplumsal şartları ve kategorileri (şeyleşme vs.), sosyolojik durumu, kısacası bireyin toplumsal varlığını ifşa etmeye çalışmıştır. Oysa ki Muharrem'in bireysel başarısızlığı toplumdaki çöküş ya da toplumsal şartların bir sonucu olarak kavranamaz. Bireysel ide tabakasında ortaya çıkan bu nihai başarısızlık varoluşçuluğa koşut biçimde insanın düşmüş ve dünyaya fırlatılmış bir varlık olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Güney'deki bireycilik düşüncesiyle Demirkubuz'un bireyciliğinde temel bir fark vardır. Üstelik Demirkubuz'un *Yeraltı*'sı özellikle ayna ve yansıma çekimleriyle bütünlüğün ancak sanrısız ve imgesel alanda yakalanacağına dair oldukça açık bir fikir geliştirmesi itibariyle de toplumsalca emilmiş benliği daha baştan bir yanılsama olarak tayin ederek toplumu bireye karşı gelen hasım bir kuvvet olarak çizer. Tabii ortaya çıkan bu resim çıkış metnin bizzat kendisinden kaynaklanmaktadır. Williams'ın büyük gerçekçi akımdan bir kopuş olarak gördüğü bu resimde toplum bir husumet nesnesi haline gelmiştir:

Roman bilinç akımı tekniğiyle özel bir anlatım tarzına sahip olmuştur. Önceden bir yaşam tarzı hatta bir toplum sayılan şey şimdi tarafsız ya da hasım bir varlığa dönüşmüştür. Kayıtsız bir akış, bir arkaplan, bir hengame, belki bir cangıl.... Bu hissiyat yapısının gelişimine koşut olarak gittikçe güçlenen husumet ögesi birey ile toplum arasında önceden beri varolan ve liberal trajedide geniş yer bulan aktif husumetten ne yoğun ne aktif ne de özgüldür. Bireyin tepki gösterdiği toplumsal bir durumdan ziyade toplum olgusunun kendisine yöneliktir. Bunu bir eylemden ziyade teslimiyet izler..⁶²⁷

⁶²⁶ Williams, a.g.e. 209.

⁶²⁷ Williams, a.g.e. 210.

Gerçekten bu anlayışa koşut biçimde *Yeraltı*'nda toplum çalışma zamanı tarafından örgütlenmiş bir tür psiko-kafese, Muharrem'in içine girmeden temaşa ettiği bir tür cangıla, husumet duyulan komşulardan ve haset duyulan arkadaşlardan ibaret dar bir çevreye dönüşmüştür. Sonuç olarak bireysel ide tabakasının ifşa edildiği son sekansta Muharrem'in film boyunca tanık olunan kendilik arayışı herhangi bir çözüme bağlanmadan açık bir imajla biter. Demirkubuz'un son sahnedeki mizansenini Muharrem'in bir eşikte bırakıldığı duygusunu vermektedir. Bu eşik kamusal dünya ile bireysel dünya, dışarı ile iç dünya, ötekiler ile benlik, iletişim ile tecrit edilmişlik, ego ile kendilik ve son olarak ampirik yaşam ile aşkın yaşantı arasında bir eşiktir. Filmin başı ile sonu arasında karakterin içsel dünyasındaki çatışmanın çözüme kavuşturulmaması anlamında bir fark yoktur. Kovacs'ın belirttiği gibi bu unsur modernist anlatının tipik özelliğidir. Öte yandan film özellikle Sartreci varoluşçuluğa koşut biçimde kişinin ne ise o olmayan varlık olduğunu koyutlarcasına kendiliğe ilişkin bu çatışmanın zaten çözümsüz olduğu fikriyle de doludur. Dolayısıyla bu bakımdan film spiral bir anlatı yörüngesine sahiptir. Kovacs modernist sinemanın ayırt edici vasfı olarak belirlediği spiral anlatıda çatışmaların çözüme kavuşturulmasının zaten imkânsız olduğu genel bir insanlık durumu sergilendiğine dikkat çekmiştir.⁶²⁸ Bu bakımdan Muharrem'in dramatik yolculuğundan mülhem olarak söylenebilir ki Demirkubuz'un insan ide'sine ilişkin olarak bu filmle koyduğu ide, insanın gerek başkaları, gerekse kendiyile bütünlenmesinin imkânsız olduğu bir tür arafta yaşamaya mahkûm bir varlık olduğu fikridir.

4.1.3. *Kış Uykusu*'nda Kötü İnanç ve Kuramsal Nihilizm

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan

Hikaye: Anton Çehov'un çeşitli hikayeleri

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Kurgu: Nuri Bilge Ceylan, Bora Gökşingöl

Yapımcı: Zeynep Özbatur Atakan

Yapımevi: NBC (Türkiye), Memento Films Production (Fransa), Breddock Filmproduktion (Almanya).

Yapım Yılı ve Süresi: 2014, 196 dk.

⁶²⁸ Bu çalışmada bkz.185.

Oyuncular: Haluk Bilginer (Aydın), Demet Akbağ (Necla), Melisa Sözen (Nihal), Ayberk Pekcan (Hidayet), Nejat İşler (ismail), Serhat Kılıç (Hamdi), Tamer Levent (Suavi), Nadir Sarıbacak (Levent), Mehmet Ali Nuroğlu (Timur)

Filmin Öyküsü

Emekli olmuş bir tiyatro oyuncusu olan Aydın, İstanbul'dan Nevşehir'deki baba ocağına dönerek Otello adında bir butik otelin işletmecisi olmuştur. Yanı sıra babasından kalan mülklerin idaresini ele almıştır. Aydın'ın eşi Nihal ve kardeşi Necla'yla birlikte yaşadıkları bu mekan, kısa zamanda üçü arasında geçen felsefi argümanlarla desteklenmiş sert tartışmaların sahnesine dönüşür. Diğer yandan uzun zamandır kirasını ödemeyen bir kiracının küçük oğlu evsahipleri Aydın'ın arabasını yoldan geçerken taşlar. Böylelikle Aydın'ın kiracıları da sahneye dahil olur. Aydın'ın altsınıftan gelen kiracılarıyla tümüyle şöyleşmiş düzeyde ve alacaklı-borçlu hukuku seviyesinde yürütmeye çalıştığı ilişkiler, arasının açık olduğu eşi Nihal ile olan ilişkisinde de benzer bir hukukun işlediği gerçeğini gözler önüne serer. Aydın, kendi parasıyla genç eşinin taşradaki “elit çevre” ile hayırseverlik bağlamında yürüttüğü ilişkileri de kıskanmaktadır. Özellikle genç öğretmen Levent ile Nihal'in birlikte verdikleri samimi pozlara katlanamayan Aydın'ın türlü mazaretlerle Nihal'in yürüttüğü işleri kontrolü altına almak istemesi karı-koca arasındaki zayıf bağı daha da inceltir. Aydın diğer taraftan kardeşi Necla'nın iğneliyici çıkışlarına maruz kalmaktadır. Film ilerledikçe kardeşi ve eşinin kendisine yönelttiği suçlamalar ve üçlü arasındaki şefkatten yoksun iletişimin de etkisiyle Aydın'ın narsistik kendilik imajı çözülmeye başlar. Sonuç olarak film ilerledikçe birbirlerine giderek yabancılaşan başkarakterler arasındaki iletişim tümüyle kopma noktasına gelir. Film Aydın'ın Nihal'in odasına otelin avlusundan bakarak eşine olan sevgisini ifade ettiği içsesin eşliğinde çözümsüz biçimde sona erer.

İçeriğin Alanı, Konu, Motifler

Film fiili gerçeklikte geçmektedir. Anlatım biçimi epizodiktir. Film, özellikle Aydın'ın tümgüçlülüğe dayalı narsistik egosunu irdeler ve Aydın, Nihal ve Necla arasındaki sancılı iletişimde açığa çıkan yıkıcı duygulara odaklanır. Yan motifler olarak altsınıflarla seçkinler arasındaki şöyleşleşmiş ilişkilerde değinilir ki, bu ilişkilerde açığa çıkan temel duygu dinamiğini güç istenci yönlendirmektedir. Film boyunca baş figürler arasında geçen tartışmalarda felsefi kavram setlerine açık referanslar verilir. Sartrecı varoluşçulukta başat

kavramlardan birisi olan “kötü niyet” ve karakterlerin ahlaki motivasyonlarını açık eden Nietzscheci perspektivizm başlıca düşünsel referansları oluştururlar. Hatta film başlığında geçen “uyku” sözcüğünün insanoğlunun kendinden kaçışını ifade eden Sartreci bir gönderme olduğu da düşünülebilir.⁶²⁹ Diğer yandan özellikle Aydın, Nihal ve Necla arasındaki ilişki Sartre’ın “başkaları cehennemdir” deyişini haklı çıkartır derecede yıkıcıdır. Filmde sınıfsal ilişkilere de yer verilmiş, Aydın’ın “entelektüel” kimliği sorgulanmış ve yakın çevresinin, özellikle Nihal’in altsınıftan kişilere olan bakışı da sorunlaştırılmıştır.

Filmin analizine geçmeden önce filme konu olan çıkış hikayelerinin yazarı Anton Çehov üzerine kimi tespitlere yer vermek filmin temel izleklerinin anlaşılması açısından isabetli olacaktır. Pyotr Kropotkin’e göre Çehov’un en büyük özelliği eğitimlilerin ve entelektüellerin manevi iflasını, zihinsel duygusuzluklarını ve ahlaki kayıtsızlıklarını muhteşem bir güçle anlatmış olmasıdır.⁶³⁰ Bu çerçevede *Kış Uykusunu*’nda başkarakterin adının Aydın olması onun toplumsal bir tip olarak konumlandırıldığını akla getirmektedir. Ceylan’ın diğer filmlerinde de eğitilmiş sınıfların yaşamlarındaki hissizlik ve ahlaki kayıtsızlığın aydın tipler üzerinden verildiği dikkat çekmektedir. Özellikle *İklimler*’in İsa’sının tembelliği ve sinik tavrı, sevgilisine karşı olan ahlaki kayıtsızlığı, Aydın’ı çağrıştırmaktadır. Aydın’da yazmayı tasarladığı kitaba başlangıç yapmakta tembel davranmakta, Necla’nın ifadesiyle “kıyırık bir taşra gazetesinde” önemsiz yazılar yazarak oyalanmakta ve kendisinden yardım isteyen Hamdi ve köylü kızına karşı ahlaken kayıtsız kalmaktadır. Aydın sınıftaki bu irade yoksunluğu, atalet duygusu ve isteksizlik tinsel gücün zayıflamasını gösterdiği ölçüde pasif nihilist tutumları ve sahici olmayan varoluşu örnekler. Öte yandan Çehov’da, aydın sınıfın kişisel yıkımını hazırlayan süreç toplumsal olarak da kavranmaktadır. Raymond Williams, Çehov’da, çöküşün belirtilerinin aydın sınıf odağında çözümlenmekle birlikte toplumsal olarak da kavrandığına dikkat çekmiştir:

Çehov’un bütün yapıtlarının temelinde bir toplum duygusu ve dürüst olmaktansa kayıtsız olan bir dönemin “kamusal” ve “özel” diye nitelendirdiği gerçekler arasında kaçınılmaz bağlantı olarak gördüğü şey vardır. İnsanlar basit varlıklar olmadığı gibi basit şekilde belirlenmezler de. Toplum kaçınılmaz olarak insan ilişkilerinin toplamıdır ve ilişkiler kötüye gittiğinde, insanlar birbirlerini anlamadığında insan deneyiminin bütün hücrelerine suçluluk ve yanılsamaya dayalı bir yapı egemen olur. Ama bunun da ötesinde bir aşama vardır; bütünsel bir durum ortaya çıkıp doğal kabul edildiğinde tekil yapılar genelleşerek hayatın kendisiyle özdeşleşir.⁶³¹

⁶²⁹ Bkz. Bu çalışmada Sartre’ın Radikal Nihilizmi başlığı.

⁶³⁰ Kropotkin, a.g.e. 374- 384.

⁶³¹ Williams, a.g.e. 219.

Bu bakımdan Williams’a göre Çehov, yıkımı bütünsel ölçekte incelemiş olan gerçekçi bir yazardır. Nuri Bilge Ceylan’da *Kış Uykusu*’nda bu tür bir bütünsel anlayışı sürdürür; tabi ki filmin geçtiği taşranın dar çevresinin mümkün kıldığı ölçüde. Filmde sadece Aydın değil okumuş kesimi temsil eden bütün karakterler (Aydın, Necla, Nihal, Emekli savcı Suavi, Öğretmen Levent, Hamdi İmam) şu veya bu ölçüde yozlaşmışlardır. Çehov’da insan ilişkilerindeki pek de göze batmayan küçük ayrıntılar nasıl ki odağa getirilerek insan ide’sine dair soruşturmanın önemli bir parçası kılınmışsa Ceylan’da, özellikle fizyonomik jest ve diyaloglar içine yerleştirdiği felsefi fikirlerle, ayrıntıları kişilerin zihinsel dünyasına ışıktutacak biçimde ekrana taşımaktadır.

Filmin Analizi ⁶³²

Film rüzgarın ve yabani seslerin eşlik ettiği sabit bir pastoral çekimle açılır.⁶³³ Sonrasında alıcı, uzak genel çekimle yabanıl arazide düşüncelere dalmış biçimde yalnız başına yürüyen Aydın’ı göstererek karakteri kuşatan kronotopa doğru bakışı yayar.⁶³⁴ Kronotopun yabansılığı ve kayaç formu insan ilişkilerindeki yabancılaşımlığın ve katılaşımlığın psiko-fiziksel karşılıkları olarak konumlandırılmıştır. Aydın, arazide yürürken çevrede dolaşan turistler de sesleriyle birlikte görüntüye girer. Dolayısıyla ilk çekimlerdeki pastoral atmosfer şeyleştirilmiş bir araziyle yer değiştirir.

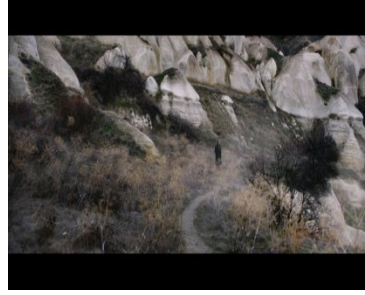
⁶³² Bu analiz kimi yönleri itibarıyla Bülent Diken’in Doğu-Batı dergisinde yayınlanan analiziyle örtüşür. Bu örtüşmenin nedeni Diken’in analizinin de Nietzscheci bir perspektiften hareket etmesidir. Bununla birlikte bu çalışmada yürütülen analiz varoluşçu temaları da kapsamaktadır. Dolayısıyla bu bakımdan Diken’in analizinden ayrılan yönleri vardır. Bkz. Diken, B. (2015). “*Kış Uykusu-Sosyal Bir Tipoloji Olarak Yokoluş*”. Doğu Batı, Yıl 18, sayı 74. 9-29.

⁶³³ Ceylan sinemasının tipik özelliklerinden birisi olan doğanın bir kahraman olarak varlığı bu filmde de görülür. Hasan Akbulut, Ceylan sinemasının bu özelliğine dikkat çekmiştir: “Onun bütün filmlerinde doğa, karakterlere düşünme, kendileriyle baş başa kalma olanağı sağlar. Doğa, Ceylan’ın filmlerinde, kasabada da kentte de aynı sessizliğini korur, başka bir yönüyle de sanki karakterlerin içlerindeki biriktirdikleri öfkeleri, isyanları örter. Bu nedenle de Ceylan’da doğa, aynı zamanda gerilim yüklüdür” bkz. Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sineması’nı Okumak*. (Birinci Baskı) İstanbul: Bağlam Yayınları, 49.

⁶³⁴ Kronotopun aynı zamanda karakteri yansıtan bir fikir-duygu uzamı olduğu unutulmamalıdır. Bkz. bu çalışmada, 322.



Resim 5.1.



Resim 5.2.



Resim 5.3.



Resim 5.4.



Resim 5.5.



Resim 5.6.

Kamera yakın orta çekimle, Aydın'ın tıpkı arazi gibi çalılışmış yüzüne odaklanır, bir an orada kalır. Aydın uzaktaki Othello Otel'e bakmaktadır. Böylelikle Aydın'ın merak ve ilgisinin, dışarıdaki olaylarda değil de esas olarak yaşadığı mekanın içerisinde olduğu anlaşılır. Otelin adı bile bu iç-uzamın Aydın'ın narsistik imajının bir parçası olduğunu ele vermektedir.⁶³⁵ Diğer yandan dar çevresi, rutin etkinlikleri, kendini tekrarlayan döngüsel zamanıyla taşra, dış olaylardan ziyade, Bahtin'in işaret ettiği üzere kapalı mekanlarda yapılan aynı sohbetlerin, dedikoduların, küçük entrikaların uzamı olan evlerde geçirilen zamanla özdeşir.⁶³⁶ Aydın'ın sisle çevrili otele kuruntulu bakışı mekanın içine girmeye ilişkin aceleci bir istek yaratır seyreden de. Nihayetinde Aydın'la birlikte izleyici de mekana adım atar. Genç bir yerli turist, otelin websitesinde gördüğü yıllık atlarını sorar Aydın'a. Aydın, "*Görüntü olsun, sitenin şeysi için...yani manzara*" diye koymuştuk onları diye yanıtlar ama müşterisi karşısında yaşadığı mahcubiyet de gözden kaçmaz. Zira "görüntü olsun diye" sözü paradoksal biçimde mekanın bütün o otantik görüntüsünün aslında sahici olmadığını da ele vererek bu sözü söyleyenin varoluşunu da kuşkulu hale getirir. Böylelikle daha bu ilk karşılaşma da Aydın'ın tümgüçlü narsistik egosunun aslında ne denli kırılgan olduğu, başfigürün kekelemesi ve fizyonomik jestiyle yansıtılmış olur. İkinci olarak

⁶³⁵ Bilindiği gibi Othello, Sheakspeare'in aynı adlı oyunundaki başfigürün adıdır. Oyun Othello'nun kıskançlığı üzerine odaklanmıştır.

⁶³⁶ Irzık, a.g.e. 322.

unutmamak gerekir ki Aydın bir oyuncudur ve oyunculuk –mış gibi yapmaktır ve öyle anlaşılmaktadır ki Othello Oteline de -mış gibi yaptırmıştır. Sonrasında otelin dışında bulunan mağramsı kişisel odasına geçer Aydın (Resim 5.8.). Alıcı, mekanın otelden yalıtılmışlığını uzaktan çekimle belirtir. Aydın internetten yıllık atlarına göz gezdirmektedir. Ayağı kalkan Aydın'ı takip eden kamera dışarıya bakan karakterin arkasından tedrici biçimde yaklaşarak adeta zihninin içine girer. Duvarda Muhsin Ertuğrul'un resmiyle bir arada “Bir Ömür Tiyatro” yazan afiş asılıdır. Böylelikle biyografiye yapılan bu vurgu eşliğinde karakterin öznel dünyasına adım atılır.



Resim 5.7.



Resim 5.8.

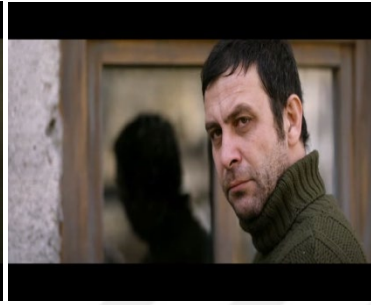
Ahlaki Kayıtsızlık

Aydın ile hizmetlisi Hidayet, yıllık atı almak için kasabadaki satıcıyla görüştüktan sonra arabayla otele devam ederler. Bu sırada Aydın'ın oturduğu taraftaki cama bir taş atılır. Cam çatlar ancak parçalanmaz. Hidayet, ani fren yapar, taşı atanı yakalamak için atılır ve yakapaça sürüklediği üstü ıslanmış küçük bir çocukla geri döner. Çocuk kaçarken buz gibi dere sularına düşmüştür. Bu çocuk, daha önce arabayla okulun önünde durdukları sırada Aydın'a suçlayıcı bakışlarla bakan çocuktur. Nihayetinde çocuğun uzun zamandır kirasını ödemeyen İsmail'in oğlu olduğu anlaşılır. Göle düşen çocuğu hastalanmasın diye bir an önce evine götürmek gerektiğini söyler Hidayet patronuna. Aslında Hidayet fırsatını bulmuşken patronunun takdirini de kazanacağı bir güç gösterisi yapmak istemektedir. Nitekim eve vardıklarında olayın çok vahim olduğunu, neredeyse yoldan çıkacaklarını anlatır abartılı ifadelerle İsmail'e. İsmail ilk başta inanmaz bu olaya. Sonra teyid etmek için oğlu İlyas'ı çağırır ve sert bir tokat atar. Bu bir şok-imajdır. Hem İlyas için hem Hidayet için ama en önemlisi seyirci için. İlyas'ın tokadın ardından babasına bakışında pek çok duygunun

kristalleştiği görülür: utanç, sitem, hınç, çok sahici bir duygunun yitişi belki de (5.9.). İlyas'ın yüzündeki ifadenin sözle anlatılamaz derinliği, okunmazlığı, deliciliği, adeta tokadın izleyenin yüzünde de patlamasına neden olur. Hidayet “*O kadar da şey yapma*” diyerekten ortamı yumuşatmaya çalışsa da İsmail öfke içinde ödediği diyetin yeterli olup olmadığını sorar Hidayet’e. Böylelikle Hidayet’in taktığı karakter maskesini indirir.



Resim 5.9.



Resim 5.10.



Resim 5.11.

Kapitalist bir toplumda karşılaşmaların diğer birçok şeyle birlikte mülkiyet ilişkisi dahilinde gerçekleştiğini unutmamak gerekir.⁶³⁷ Özel mülkiyetin kutsandığı bir üretim organizasyonu olan kapitalizm de mülkiyet, insanlar arasındaki her türlü ilişkinin, dolayısıyla da değiş-tokuş ilişkilerinin temelini oluşturur. İsmail'in diyet olarak İlyas'a attığı tokat herşeyin mübadele değerine ve bu değer de parasal ilişkilere indirgendiği bir toplumda şüphesiz ki kirayı ödeyemez. İsmail daha sonra elini evin camına geçirerek İlyas'a attığı tokattan dolayı kendisini cezalandırır. Herşeyi, dolayısıyla varlığı da mübadele değerine indirgeyen bir değerlendirmeye dayanan kapitalist rasyonalite karşısında İsmail'in elinden, şiddeti kendisine doğru yöneltmekten başka bir şey gelmez. Bu sırada Aydın, kendisine ait olan mülkün ne kadar horca kullanıldığını ele veren, oraya, buraya yığılmış hurdalara bakmaktadır. Önünde olup-bitene tamamen kayıtsızdır.

Lazzarato, Nietzsche'e atıfla, borçlu-alacaklı ilişkisinin mübadele değeri olarak “ekonomik” bir manayı kazanmadan çok önce asimetrik güç ilişkilerinden doğduğunu ve borcun herşeyden önce “söz verebilecek” bir özelliğin inşasına koşulduğunu belirtmiştir: “Üstelik söz, borcun üretmeye çalıştığı bir hafızayı, sözlerin hafızasını varsayar”.⁶³⁸ Nitekim İsmail'in abisi Hamdi, sözlerin hafızasına başvurur alacaklıları yatıştırmak için: “*Cam kırılmış evet, neyse masrafı ödenecek, zaten en kısa zamanda birikmiş kiralari da*

⁶³⁷ Duhm, a.g.e. 136.

⁶³⁸ Lazzarato, M. (2015). *Borçla Yönetmek*. (Çev. Şule Çiltas). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin orijinali 2014'te yayımlandı), 72.

ödeyeceğiz. Yani unutmuş değiliz. Allah'ın izniyle ben bizzat kendim kapınızı çalacam getirecem hepsini.... Yok yani bizde borç kalmaz, Aydın Bey'in babası da bilir bizi, yani kaç senedir....". Borçlu-alacaklı ilişkisinin bir soytarihi vardır ve tam da bu özelliğiyle zamana da hükmeder: "Borç bir geri ödeme vaadidir ve dolayısıyla açık ve belirsiz zaman, olasıklar mantığıyla öngörülüp denetlenemeyecek kadar kökten bir belirsizlik olarak gelecekle ilgilidir."⁶³⁹ Nitekim Hidayet'in Hamdi ile yüz-göz olmasından sıkılan Aydın, "*Tamam sonra öderseniz*" diye karşılık verir Hamdi'nin söylemine. Böylelikle Aydın, aldığı vaat karşısında geleceğe de hükmeder. Mübadele anlık olması esasında şimdiye hükmederken borçla geleceğe de hükmedilir ve borç ertelendikçe de tahakküm artar.



Resim 5.12.



Resim 5.13.



Resim 5.14.

Aydın, kiracılarının evinden otele döndüğünde, hizmetçiden Nihal'in genç öğretmen Levent'le sohbet ettiğini öğrenir. Bu sırada Othello tabelası başının üzerinden ekrana getirilir. Merakla Nihal'in odasına bakar uzaktan. Tıpkı Othello gibi Aydın da, eşini içten içe kıskanmaktadır ve tam da bilincinin bu yönelmişliği nedeniyle pencerenin ardında, görülecek bir sahne olduğunu düşünmektedir.⁶⁴⁰ Aydın sanki anahtar deliğinden içeri bakan bir tür dikizci olarak karşıdan ekrana getirilir (5.13.).⁶⁴¹

Sonrasında kesme ile diğer sekansa geçilir. Aydın mağaramsı odasında çalışma masasının başında görülür. Kardeşi Necla içeri girer, arkadaki kanapeye geçer. Bu sırada Aydın taşra gazetesi için haftalık yazılarından birini yazmaktadır. Necla usulca lafa girerek: "*Geçen haftaki yazını okudum, beğendim*" der. Gururu okşanan Aydın, Necla'ya döner. Necla

⁶³⁹ Lazzarato, a.g.e., 73.

⁶⁴⁰ Sartre *Varlık ve Hiçlik*'te bilincin yönelimselliğine ilişkin bir pasajda şöyle söyler: "kapının arkasında ancak kıskanç olduğum için görülecek bir sahne vardır, ama kıskançlığım kapının arkasında görülecek bir sahne bulunmasının basit ve nesnel olgusundan başka bir şey değildir" bkz. Sartre, a.g.e. 353. Sartre bu örnekle araçların ya da şeylerin amaçlara/yönelmişliğe göre düzenlendiğini örneklemektedir.

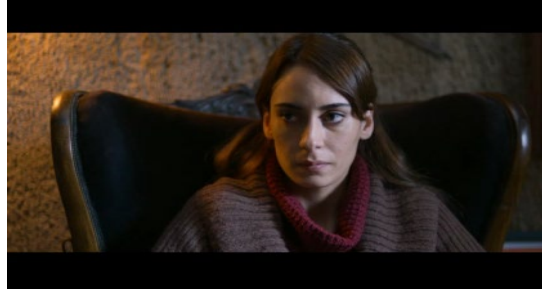
⁶⁴¹ Sartre'ın ifadesiyle "kapı ve anahtar deliği hem araçlardır hem de engellerdir: kendilerini "dikkatle kullanılması gereken şeyler" olarak sunarlar; anahtar deliği kendini "yakından ve bir parça yandan bakılması gereken şey" olarak verir, vb." bkz. Sartre, a.g.e. 351.

iğneleyici bir tonla, “*Her hafta her hafta nereden buluyorsun ilginç fikir?*” diye devam eder. Necla Aydın’ın yazılarını küçümsediğini ele veren ifadelerle abisine takılır. Aydın “*Belki benim krallığım küçük ama burada kral benim*” der. Aydın, yazılarına gelen okur övgülerinden dem vursa da, Necla internetteki, “*Kimi uyduruk yazıların da çok övgü aldığını, ölçütün oradan alınmaması gerektiğini*” söyler. Sonunda abisini yeterince iğnelediğini düşünen Necla, “*Neyse ben seni daha fazla rahatsız etmeyeyim*” diye kanapeye kıvrılır. Böylelikle abi ile kardeşin bir arada görüldüğü bu ilk sahnede ikisi arasında gizli bir çekişmenin ve rekabetin olduğu anlaşılır. Aydın tümgüçlülük imajını korumaya çalışsa da kardeşinin sözlerinden olumsuz olarak etkilenir ve alıngan bir bakışla yeniden yazısına döner.

Ardından arkadaşı Suavi’yi ağırlayan Aydın, Garip adlı köyden bir mektup geldiğini anlatır. Aydın, öğretmen bir kızın köyde gerçekleştirmek istediği projeleri için kendisinden yardım talebinde bulunduğunu söyler. Sonra sözü Nihal’in yardımseverlik işlerinden anladığına getirerek onu da kendilerine katılması için davet eder. Olumlu yanıt alınca da yüzünde çocuksu bir tebessüm belirir. Nihal huzursuz biçimde içeri girer. Suavi ile sohbete başlar, Aydın lafa girerek sözü mektuba getirir ve mektubu okur. Kendisini öven sözleri büyük bir dikkatle okuduktan sonra, “*Neyse esas konuya gelelim*” diyerek ileri satırlara atlar. Bu sırada Nihal’in, Aydın’ın bu övgüleri gösterişçi biçimde okuması karşısında huzursuzlandığı görülür (5.16.). Nihayetinde mektubun sonuna doğru tekrardan kendisini öven satırları kurumlu bir ifadeyle okuyan Aydın, Nihal’e dönerek “*Bir yardımı hakediyor bence*” der. Nihal’den beklediği karşılığı alamayan Aydın, hayırseverlikten bunca hoşlanan eşinin kararlı karşı çıkışına anlam veremediğini söyler. Nihal bunun bir öncelik meselesi olduğunu, yapılması gereken daha acil yardımlar olduğunu söyleyerek kendisini savunur. Böylelikle Aydın’ın Nihal’le yaklaşma çabası sonuçsuz kalır. Aydın boynu bükük halde bir çocuk gibi mahsunlaşır (Resim 5.17.). Suavi de “*Bu yoksulluk, fakirlik doğal afet gibi Aydıncığım, Allah’ın takdiri bir yerde, kadere karşı gelemezsin*” diye ekler. Nihal’in Aydın’ın bu girişiminin altında başka türlü niyetler olduğundan şüphelenir. Gerçekten gerek mektubun dilinde gerekse Aydın’ın tavırlarına samimi olmayan bir hava vardır. Sahnedeki atmosfer o kadar tiyatraldır ki, mektubun gerçek olup olmadığı bile şüpheli hale gelir. Kameranın, Aydın mektubu okurken arkadaki maskeleri de dikkat çekici biçimde kadrajlaması bu spekülasyonu beslemektedir (Resim 5.15.)



Resim 5.15.



Resim 5.16.



Resim 5.17.



Resim 5.18.

Sonrasında içeri giren hizmetçi, Hamdi imamın geldiğini söyler patronuna. Aydın Suavi'yi uğurladıktan sonra mekanında bu kez Hamdi'yi ağırlar. Alacaklı-borçlu diyalogu burada yeni bir sayfaya taşınır. Hamdi tahliye emrinin durdurulmasını, boçlarını ödemek için biraz daha zamana ihtiyacı olduğunu anlatır. Aydın Hamdi'ye bu tip ıvır-zıvır işlerle ilgilenmek için vakti olmadığını, bu işleri Hidayet'e ve avukatlara havale ettiğini, icra, tahliye gibi işlerin otomatik prosedürler olduğunu, bir daha kendisine gelmemesini, Hidayet'e danışmasını gerektiğini anlatır. Aydın karşısındakinin sözlerinden çok kılık-kıyafetiyle, ayak kokusu ile, pasaklılığıyla daha çok ilgilidir. Hamdi'nin anlattığı sorunlara bigane kalan Aydın, kiracılarının düştüğü sefalette hiçbir sorumluluğu olmadığını düşünür. Herşey kapitalist rasyonalitenin gerektirdiği biçimde nesnel ekonomik yasalar ve Suavi'nin dediği gibi değiştirilemez bir yasanın emrettiği biçimde işlemektedir. Değerin mübadele ilişkilerine indirgendiği ve en nihayetinde temel mübadele aracının para olduğu bir toplumda insan ilişkileri de kişisel ilişkiler olarak değil, şeyler arasındaki ilişkiler olarak algılanırlar. Bu tersine çevrilmiş algının bizzat kendisi kapitalizmin yeniden üretilebilmesine katkıda bulunur. Olmann'ın ifadesiyle “kapitalizmin yasaları da ebedi zorunluluklarmış gibi çalışırlar. Herkesin ebedi zorunluluklar olduğunu düşündüğü ve buna göre davrandığı için de bir zorunluluk olurlar. Böylece bütün pratik amaçlar için, yani kapitalizmin devamlılığı

için, şeyleşme, içerdği bütün yanlışların nedeni de olur.”⁶⁴² Tam da şeyleşmenin yarattığı çarpık bilinç nedeniyle Suavi, yoksulluğu doğal bir afet olarak değerlendirir. Aslında Aydın’ın bütün bu yardımseverlik arayışının da sahîh olmadığı, davranışının temel motivasyonunun Nihal’le bozuk olan arasını düzeltmek ve kıskançlığıyla başa çıkabilmek için Nihal’i gözünün önünde tutmak olduğu film ilerledikçe anlaşılır.

Entelektüel mi Aydın mı?

Aydın ile Hamdi arasındaki diyalog biterken, sahne, Aydın’ın Hamdi gibi olumsuz bir örnekten yola çıkarak din adamlarının nasıl olması gerektiğine dair yazdığı köşeyazısını kardeşi Necla’ya okuduğu sahneye bağlanır. Odanın içinde çevrim yapan kamera sonunda Aydın’ın, “İslamiyet bir medeniyet, bir yüksek kültür dinidir” deyişiyile Aydın’a sabitlenir. Necla’ya yazıyı beğenip beğenmediğini, yazının dini hassasiyetlere dokunup dokunmadığını sorar. Necla yazıyı beğendiğini söyler. Aydın’ın dinin kendisini değil uygulamasını ve uygulayıcılarını eleştirdiğini, risk alan bir yazı olmadığını ekleyerek kardeşini rahatlatır. Zaten Aydın “İslamiyet’in yüksek bir kültür” olduğunu da söylüyorum diyerek Necla’yı onaylar. Gerçekten Aydın, toplumun kimi aydınlarında hakim olan kabülleri tekrar etmekten başka bir şey yapmayan oldukça klişe bir yazı yazmıştır. Dinin kendisini problematikleştirmez. Dinsel yabancılaşma sorununun üstünden atlayarak sorunu dinin pratiğine getirir. Hatta pratiğine bile değil. Sorunu din adamları’nın kılık-kıyafetine dek indirir. Böylelikle, Aydın’ın kişiliğinde entelektüel ve estetik olmak üzere iki kimliğin bulunduğu açığa çıkar. Kierkegaard bu içiçe geçmişliğin estetik varoluşun özellikleri olduğunu şöyle koyutlamıştır:

Bazı çağlarda kronik olan doğal bir yaradılış vardır: Varoluştan estetik ve entelektüel olana kaçış ve bu meşguliyetler içinde kişiyi meydana getiren ve olgunlaştıran kararlardan ve deneyimlerden bir onay bulmak.... Entelektüel olanın içinde yaşayan kişi, değişim ve talih dünyasına isyan ettiğini, tarafsız bir şekilde, sistemde her şeyi uyumlu ve anlaşılır bir şekilde yerli yerine koymak için her şeyi ebedi bir bakış açısıyla değerlendirdiğini ve yargıladığını iddia eder. “Kişi artık yaşamıyor, eylemde bulunmuyor ve anlaşılmıyor; ama aşk ve inancın ne olduğunu biliyor ve yalnızca Sistem içindeki yerlerini belirlemek için var oluyor”..⁶⁴³

⁶⁴² Olmann, a.g.e. 310.

⁶⁴³ Aktaran Blackham, a.g.e. 18.

Aydın'ın estetizmi⁶⁴⁴ hiçbir etik kaygı taşımadan taktığı karakter maskelerinde, estetik nesnelerle döşenmiş mağaramsı odasına kapanmasında, Aydın'ın Hamdi'nin çamurlu ayakkabasına karşı duyduğu tiksintide ve kiracılarını ziyaretinde İsmail ile Hidayet'in tartışmasından ziyade dikkatini evin çevresine yığılmış hurdaların çirkin görüntüsüne verişinde açığa çıkmaktadır. Aydın -kişiliğinin psiko-fiziksel uzantısı olarak konumlandırılmış olan- mağarasında klavye başına geçerek estetik dışı gördüğü gerçek dünyayı yargılamaktadır. Aydın'ın yazdığı yazılardan birinin başlığının "Anadolu Kasabalarındaki Estetik Yoksunluk" olması herhalde tesadüf değildir. Bir bakımdan Aydın'ın kapandığı mağaramsı oda Platon'un mağara alegorisini de anırtır. Nasıl ki Platon'un mağarasında zincirlenmiş halde yaşayan mahkumlar, karşılarındaki duvara yansıyan gölgeleri gerçek nesneler sanıp tüm hakikatin duyularına verilen bu görüntülerden ibaret görüyorsa Aydın'da tüm hakikatin gayri-estetik bulduğu bu imajlarda mündemiç olduğuna inanmaktadır. Necla'nın söylemi Aydın'ın aydınlanmışlığını problematize eden bu mağara doxalarını hedef alır.⁶⁴⁵ Filmin bütünün güneş geçirmez bir atmosferde ve mağaramsı mekanlarda geçtiği dikkate alınırsa sadece Aydın'ın değil tüm karakterlerin bir doxa dünyasında yaşadığı söylenebilir. Aydın'ın genç turiste yolkı atları bahsinde söylediği gibi herşey "görüntü olsun diye" yapılmaktadır.

Bu doxa izleğine koşut olarak filmin en uzun planını oluşturan ilerideki bir sahnede, Necla ile Aydın arasında *aydın* kavramının sorunlaştırıldığı ve düşünsel açıdan oldukça yoğun olan sert bir tartışma geçer. Necla, Aydın'ın yazılarını değerlendirerek abisini eleştirmeye başlar. Necla, öncelikle toplumsal sorunlar üzerine değil de kendisinin uzmanı olduğu tiyatro konusunda yazı yazmasının daha isabetli olacağından söz eder. Aydın, "*İyi de ne yazacağını sen seçmiyorsun ki Neclacığım çoğu zaman, konu seni seçiyor*" diye karşı çıkınca Necla "*Herkes her konuda konuşmak ve yazmak özgürlüğüne sahiptir, ona diyeceğim yok, ama ortaya çıkan eserin ona göre olacağı gerçeğini de kabul etmek lazım o zaman....Yani kendisini belli bir konuya adanmış olan kişinin bakışıyla, amatör bir bakış arasında haliyle*

⁶⁴⁴ "Genel olarak kullandıldığı biçimiyle *estetizm* sözcüğü, estetik nesne ve duymalardan oluşan kendine yeterli bir alan içinde kapanma ve aynı zamanda estetik olmayan nesnelerin oluşturduğu "gerçek dünya"dan bir şekilde ayrılma anlamına gelir" bkz. Megill, a.g.e. 28.

⁶⁴⁵ Antik Yunan felsefesinde episteme (hakiki bilgi) ile doxa (kanı, sanı, yargı, hüküm) arasındaki ayrım duyumun (aesthesis/estetik) kuruntu veya kanı (doxa) düzeyine indirildiği Parmenides'le birlikte belirginleşmiştir. Peters'e göre "Ayrım, hakiki varlık (on) alanının dışında bırakılmaları yüzünden hakiki bilgi konuları olamayacak duyu algısına özgü şeylerin (aistheta) ontolojik statüsüne dayanır". Platon doxa'yı hakiki bilgi (idea) ile bilgisizlik arasındaki ara bir yeti olarak değerlendirmiştir. Buna göre doxa duyulur şeylerle ilgilidir ve insanlığın kolektif ve yaygın olarak inandığı kanaatlerden oluşmaktadır. Bkz. Peters, F.E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (Çev. Hakkı Hünler). İstanbul: Paradigma Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 74-75.

belli bir fark olacağını söylüyorum” der. Aydın, “İyi de bazen dışarıdan bakan birinin daha iyi göreceğini düşünmüyor musun?” diye itiraz etse de Necla, abisinin yazılarının bütününü söz konusu ederek ”Bu durumda pek öyle düşünmüyorum” diye karşılık verir ve devam eder: “Ben olsam bu kadar cesur davranamazdım herhalde. Yani çok bilmediğim hususlarda bir gazete köşesinde ahkam kesmek hususunda”. Tartışma giderek sertleşir ve sonunda Necla, Aydın’ın konu ettiği meselelerin defalarca yazıldığını, aynı yeri eşleyerek yeni bir şey çıkarmasının mümkün olmadığını söyler. Aydın Necla’ya “yeni”nin ne olduğunu sorar. Necla düşünce alanında çalışanın kendisi olduğunu “yeni”nin ne olduğunu kendisinin daha iyi bileceğini söyler. Aydın sonunda “Benim düşüncelerim evrensel bir kere, onun için ilk başlangıçta eskimiş gibi görünebilir, ama evrensel düşün...” diye direktse de Necla lafını keserek Aydın’a “Bir kere için gerçekçi ol” diye çıkışır. Aydın, “Sanatla uğraşmak, insanların manevi gelişimi için didinmek simyagerlik oluyor, öyle mi diyorsun yani?” diyerek kendini savunur. Necla: “Sen acı çekmemek için kendini kandırmayı tercih ediyorsun..... ama bu böyle olmaz, gerçeklerle yüzleşebilme cesaretini göstermen gerekir. Yani, eğer daha sahici bir bölge arıyorsan oraya varmak için gerektiğinde yıkıcı olacaksın Aydıncığım. Bu böyle olmaz. Sen oyuncu olduğun için sahici olmayı, kendin olmayı unutmuş gitmişsin zaten, o kimlikten bu kimliğe çekirge gibi sıçrayıp duruyorsun. Ama kendinle yaşamak diye bişey vardır bu hayatta yani” diye eleştirisini bitirir.

Necla’nın argümanları Kierkegaard’ın entelektüel değerlendirmesine koşut biçimde Aydın’ın kendi varoluş sıkıntılarından kaçmak için böyle bir meşguliyetle yöneldiğini koyutlar. Nietzsche açısından da Aydın gibi bir tip kuramsal nihilisttir. Kuramsal nihilist realiteyi/yaşamı yaşama üstün değerler ve tümel/evrensel hazır şemaların penceresinden sorgular. Yaşamda olmasına inandığı değerlerin yokluğunu görmek nihilistin özelliğidir: “Nihilist, dünyayı sanki olmaması gerektiği gibi bir dünyaymış gibi ve olması gerektiği gibi bir dünya yokmuş gibi yargılayan insandır”..⁶⁴⁶ Kuramsal bir nihilist böyle bir realiteye katlanamadığı için üstün değerlerle kuşatılmış ve sabitlenmiş bir evrenin penceresinden oluş halindeki bir hayatı yargılar. Nitekim bu bağlamda Aydın’ın giriş sekansında odasının penceresinden dışarıyı temaşa ederken arkadan gösterilmesi manidardır. Aydın, fikirlerinin klişe olarak yaftalanmasını Kierkegaard’ın işaret ettiği üzere evrensel kategorisine sığınarak telafi etmeye çalışır.

⁶⁴⁶ Bkz.bu çalışmada, Nietzsche’de Nihilizmin Anlamları bölümü.

Aydın'ın durumunda Kierkegaard'ın tespitleri geçerli olmakla birlikte entelektüelin modern imgesi bakımından onu bir entelektüel olarak konumlandırmak bir hayli zordur. Örneğin Deleuze için entelektüel, üstün değerler adına yukarıdan bir yerlerden fildişinden bir hakikat kulesinden insanlara ne yapmasını ya da nasıl yaşaması gerektiğini söyleyen biri olarak konumlandırılamaz. Deleuze, entelektüelin bu klasik imgesini tersyüz eder. Entelektüel artık hakikati temsil eden bir tip olarak görülemez. Ona göre entelektüel, hayata dair yeni sözceler üreterek düşünceye yeni bir alan için kişidir. Entelektüelin toplumsal konsensüsün bir sözcüsü olmaya soyunması durumunda bu işi ondan çok daha yetkin yapan gazeteler ve diğer kitle iletişim araçları devreye girerek entelektüelden bir gazeteci olarak faydalanmaya başlar. Entelektüel bu türden evcilleştirmelere karşı klişeler ve normlarla kendisi arasında bir ayırım yaratarak ve toplumsal konsensüsün altını oyan ayrımlarla yaparak direnebilir.⁶⁴⁷

Bu çerçevede Aydın'ın entelektüel olarak konumlandırılması sorunlu olacaktır. O halde adının işaret ettiği üzere onu bir aydın olarak mı görmek gerekir? Aydın sözcüğünün Aydınlanma Çağı'nın gözde terimi olan “despote eclaire”den devşirildiğini söyleyen Kadir Cangızbay, herşeyden önce “despote eclaire” in bir bütün olduğunu ve “eclaire/aydın”ın ondan bağımsız bir terim olamayacağını belirtmiştir. “Despote eclaire”in eski dildeki karşılığı olan münevverin aydınlatılmış anlamına geldiğini belirten Cangızbay, ışığın kaynağını gizlemediği için bu terimin aydın terimine göre dürüst olduğuna dikkat çekmiştir. Aydın teriminin kaynağını gizleyerek, aydın-latan'lığına temel örmesini daha sözcük düzeyinde tespit eden Cangızbay'a göre aydın, ışığın kaynağını, ışığın tarihselliğini ve failini gizlediği ölçüde “kendi kendisini zaman ötesi ve mekandan ari bir evrenselliğin taşıyıcısıymış gibi ortaya koyabiliyor –kendi doğrularını, iyilerini, güzellerini topluma dayatabilmenin ve bunu meşrulaştırmanın hem en kısa ve en rahat, hem de en emin yolu”nu döşemiş oluyor.⁶⁴⁸ Dolayısıyla Aydın'ın, Necla'nın klişeye dair eleştirilerini evrensellik maskesi takarak savuşturmaya çalışması tam da Cangızbay'ın saptadığı gibi aydınlanmışlığa mündemiçtir. Bu bakımdan aydın, zaten önceden başkalarınca inşa edilmiş ve evrenselliği çoktan tasdik edilmiş belirli bir muhtevaya sahip olduğu ölçüde “yeni” sözceler yaratma

⁶⁴⁷ Bu tespitler konusunda Bkz. Lapoujade, D. (Editör). *İki Delilik Rejimi*. Birinci Baskı. İstanbul. Bağlam Yayıncılık, 145-154, 283-293. Edward Said de, Deleuze gibi entelektüeli klişelere karşı direnen bir figür olarak konumlandırmıştır: “Sözcüğe benim verdiğim anlamda entelektüel, ne insanları teskin etme ne de konsensüs oluşturma derdindedir; çok ciddi bir anlamda, ucuz formülleri, hazır klişeleri ya da muktedirlerin ve uzlaşmacıların söylediklerinde, yapıp ettiklerinde, gözlenen sorunsuz, hep ama hep uzlaştırıcı olumlamları kabullenmeyi istememe anlamında tüm varlığını ortaya koyan biridir. Hatta sadece bir şeyleri pasif olarak istememekle yetinmez, bunu aktif olarak kamuoyuna söyler de” bkz. Said, E. (2009). *Sürgün, Marjinal, Yabancı*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1994'te yayımlandı), 36.

⁶⁴⁸ Cangızbay, K. (2011). *Sosyolojiler Değil Sosyoloji*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi. 13.

gücüllüğünden yoksun olan bir tiptir. Oysa ki entelektüel, Deleuze'ün saptadığı üzere belirli bir muhtevayı seslendirmesinden dolayı değil, yeni sözceler yaratabilmesi, dolayısıyla, yaratması esasında entelektüeldir. Entelektüelin “aydın”la karşılaşılıp okur-yazar-çizer’liğe indirgenmesinin iki kavram/tip arasındaki çizgileri flulaştırması tehlikesine dikkat çeken Cangızbay böyle bir eşitlemenin aynı zamanda amatör sosyologluğu popüler bir iş yapacağından söz eder.⁶⁴⁹ Nitekim Necla da abisini “anlamadığı konular da ahkam kesmekle” suçlarken bu amatör sosyologluğu hedef almaktadır. Film-zihin bu uzun diyalog boyunca klişeleri ifşa ederek aydın kavramını sorgular ve seyirciyi de bu sorgulamanın öznesi yapmayı başarır.

Necla'nın söylemi Aydın'ı yaralamak için doğrudan kişiliğini hedef alır ve onun aydın meşguliyetinin hayatın gerçek sorunlarından ve kendi kişiliğinden kaçmak için bir tür maske olduğunu koyutlar. Necla “*Keşke benim de kendimi kandırma eşiğim senin kadar düşük olabilseydi. O zaman bende belki kolaylıkla yapmaya değer şeyler bulur, bu can sıkıntısından kurtulabilirdim belki*” diyerek Aydın'ın tümgüçlü narsistik egosunun aslında Sartrecı “kendini aldatmadaki inanma” motifine koşut biçimde bir tür uyku olduğuna işaret eder. Zaten filmin adında geçen uyku sözcüğü de kişinin realiteden kaçısını ifade eden Sartrecı metaforla uyumludur. Aydın'ın maske değiştirmelerini bu kadar kolaylıkla yapabilmesi sadece aktör olmasından kaynaklanan bir kıvraklığa yorulamaz. Aydın için maske değiştirmek onun tinselliğinin bir özelliği haline gelmiştir. Aydın'ın durumunda görünüş varlık olmuştur. Ama maske takan sadece Aydın'ın mıdır? Zira Aydın, aynı tartışmada Necla'ya şöyle çıkışır: “*Sen de tane tane gerekçeli cümlelerle anlaşılabilir bir eleştiri yapmıyorsun ki güzelim. Yani söylediklerinin arkasında hep başka şeyler gizli gibi, rahatsız edici olan o. Yani bir noktadan sonra yazılardan değil benden nefret ettiğini düşünmeye başlıyorum, anlatabildim mi?*”. Necla da Aydın gibi maske takmaktadır aslında. Bu durum sadece onlar için değil, Nihal için de, kasabanın ileri gelenleri için de geçerlidir. Necla, Nihal'in öncülüğünde hayır işleri yapmak için toplananlar için şöyle söyler örneğin: “*Yardımseverlik, piyasa yapmanın yeni adı oldu çıktı bu evde*”. Ve bütün bunların yanı sıra, Hamdi ile İlyas'ın kasabadan otele, onca yolu yürüyerek gelmelerine şaşırarak Aydın'ın, Hamdi'ye “*Geçen günde mi böyle yürüdünüz? ... Üzüldüm bak şimdi...keşke söyleseydiniz, Hidayet sizi bırakırdı*” demesi karşısında, Hidayet'in, arabayı sanayiye götürmek

⁶⁴⁹ Cangızbay, a.g.e. 14.

bahanesiyle patronundan izin isteyerek ortamdan ayrılması da bu sahne oyunculuğuna örnektir.

Bütün bu tiyatral performansın kaynağında, güç istencinin kılık değiştirmeleri yatmaktadır. Güç istenci zaten herşeyi bir tiyatro oyunculuğu haline getirmiştir: “Güç İstenci maskelere, güçlerin dengesiyle sağlamlaştırılmış, kültürle oluşturulmuş biçimlere meydan okur ve onların yaşamsal inanın ve inancın buyruğundaki sürekliliğini kendinde tutar; bu maskeler "altta" olan ve ortaya çıkarılmasının uygun olduğu "bir şey" gizlemezler. Bu maskeler Güç İstenci'nin kendisidir”.⁶⁵⁰ O halde maskeyi indirmenin çok da bir anlamı olmayacaktır. Böyle bir sahilik ancak ideaya/modele öykünen suretlerin ve benzerlere öykünen görüntülerin Platoncu dünyasında mümkündür. Nietzsche'nin perspektifinden sahil bir öz olmadığından zaten görüntü diye bir şey de yoktur.⁶⁵¹

Dolayısıyla Necla, Aydın'ın maskelerini indirmek için ne kadar çabalarsa çabalasın maskesinin ardında gizlediğini düşündüğü sahilliğe hiçbir zaman ulaşamayacaktır. Bu ulaşamazlık Aydın'ın taktığı maskenin kat kat olmasından dolayı değil, maskelerin gerçekliğini güç istencinden almasından kaynaklanır. Bu anlamda Necla'nın Aydın'ın kendi kendisiyle yüzleşmeye davet eden sahilik jargonuna başvurması da onun güç istencidir.

Kötülüğe Kayıtsızlık

Aydın'ın odasında ilk defa görüldüğü planda Necla, Aydın'ın din adamları üzerine olan köşeyazısıyla ilgili konuşma bittikten sonra “*Kötülüğe karşı koymamak ne demek sence?*” diye sorar. Aydın'ın örnek vermesini değil, mantıksal bir açıklama yapmasını ister. Aydın'ın mantığında bunun bir cevabı yoktur. Zira, böyle bir şey kişiyi yapabileceklerinden alıkoyduğu ölçüde edilgenlik, dolayısıyla pasif güçlerin tahakkümüne girmek olacaktır. Aydın'ın tümgüçlü kimliğine aykırı birşeydir bu. O halde Aydın aktif bir nihilist olarak mı

⁶⁵⁰ Guerin, M. (2006). *Nietzsche: Kahraman Sokrates*. (Çev. Kenan Sarıalioğlu). İstanbul: Dharma Yayınları. (Eserin orijinali 1975'te yayımlandı), 180.

⁶⁵¹ Guerin'in ifadesiyle “Hakikat dünyasını, görünüş-dünyasını tersyüz edince, her şeyin görüntü (simulacre) olduğunu açıklayan şey olarak ortadan da kalkar. Görüntünün ürküntü verici genişlemesi bunun maske olarak görülmesine yol açar. Sahihlik yoksa, sahilleştirme -çürütme'nin ne anlamı var o zaman? Sahihlik örnek olarak yoktur ve Güç İstenci dünyası her şeyden önce örnekleri olmayan bir dünyadır. Güç İstenci dünyasının ne amacı, ne ilkörnekleri ne de kopyaları, ne çok eski Zamanı, ne zamansal (geçici) süreci vardır: varlık ve oluş kendileri simülasyondur (görünüm)... Demek ki sahilleştirme (authentication) Figürleri ve maskeleri bir örneğe göre ölçmekten ibaret değil; bundan dolayı Güç İstenci ontolojik (varlıkbilimsel) anlamda sahil olanı göstermez: ona göre görünümünün (simulation) bilinmiş olacağı varlık değildir o. O, görünümün kendisidir” Guerin, a.g.e. 182.

görülmelidir? Aydın kendi sınıfsal konumunun taviz vermez bir temsilcisi olarak aktif bir nihilist olarak görülebilirdi pekala ancak gerek hayata gerekse kendisine ilişkin yeni bir değerler dünyası yaratamadığı için acaba onu pasif bir nihilist değerlendirmek mi daha doğrudur?

Necla'nın “*Kötülüğe karşı koymasaydık nasıl bir yaşantımız olurdu?*” sorusu karşısında Aydın, “*Hırsızlar, sapıklar, bayram ederdi, yeryüzünde taş üzerinde taş kalmazdı*” diyerek cevap verir. Necla'ya göre bu oldukça kolaycı bir cevaptır. Aydın'ın klişelerle örülmüş zihniyetini açık eden bu yanıt onun yaşamı hazır şemaların odağından yargıladığını ifşa eder. Statüsel anlamda hiçbir eksiği olmayan Aydın'ın konformizminin ardında kişisel perspektivizmi vardır.

İki kardeş arasındaki tartışma, noktasız bir çekimle sonraki sahneye bağlanır. Necla, Nihal ve Aydın kahvaltı sofrasında aynı konuyu tartışırken görülür. Necla sonuçta “*Kişisel olarak bana yöneltilmiş bir kötülüğe karşı koymak için hiçbir neden göremiyorum ben*” diye kendi açısından tartışmanın bittiğini söyler. Aslında Necla'nın sunduğu argümanların, savunduğu etik ilkeyi doğrulayacak bir pekinliği yoktur ama bunun da pek önemi yoktur doğrusu. Çünkü Nihal'e fikrini soran Necla'ya Nihal'in yönelttiği soru bu sözde felsefi tartışmanın sergilenmesinin film-zihin açısından konumlanışını esasından kavratır: “*Buna ihtiyaç nerden doğurdu, neden böyle hissediyorsun, böyle bir şey yapma gereğini?*”. Necla suçüstü yakalanmış gibi bunun bir ihtiyaç değil de bir fikir olduğunu söyleyerek öz savunmaya geçer. Anlaşılmaktadır ki Nihal iyi bir Nietzsche okuyucusudur.⁶⁵² Çünkü Nihal için de Nietzsche'nin işaret ettiği üzere hayatı yorumlayan ihtiyaçlardır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Necla ile Nihal arasında geçen bir sohbette Necla'nın kötülüğe karşı koymamak fikrinin kocasıyla yaşadığı sancılı ilişkiden kaynaklandığı anlaşılır. Necla kocası Necdet'ten boşanmıştır. Bundan dolayı kendisinin kaygılar içine olduğunu söyleyerek ayrılığın ikisine de iyi gelmediğini söyler. Necla, kocasının kendisine yaptığı onca kötülüğe karşın, ilişkilerinin bu hale gelmesinde kendisinin de suçu olduğunu düşünmektedir. Nihal ısrarla bunun çok saçma olduğunu, suçlu olanın kendisi olmadığını ileri sürer. Necla, “*Her türlü olumsuzluğu ve kötülüğü dış odaklara bağlayan sürüye katılmamı mı istiyorsun?*” yoksa diyerek buna karşı çıkar (Nietzsche'nin sürü/hınc insanına açık bir gönderme). Nihal, “*İllaki suç sende olmak zorunda değil, neden bu şekilde düşünmeyi asla tercih etmiyorsun*

⁶⁵² Kimbilir böylesi bir karaktere Nihal adının verilmesi de Latince de hiç anlamına gelen nihil sözcüğünü çağrıştırmasından dolayı olabilir.

ki?” diye itirazını yineler. Necla ise bu şekilde düşünmenin kendisine bir fayda getirmediğini söyleyerek, akli başında bir insanın suçun sadece kendine ait olan kısmıyla ilgilenmesini gerektiğini söyler. Nihal, “*Valla insanın biraz kendini kandırarak korumasında da bir sakınca yok bence*” diyerek Nietzscheci perspektifini yineler. Nihal’in bu tavrı aynı zamanda Kierkegaard’ın estetik dairesi içinde yaşayan kişisini de çağırıştırır. Şöyle ki; Kierkegaard için, “estetik, hakikat-olmayandan ve yanılsamadan başka bir şey değildir, yani gerçekliği olmayan bir varoluş alanıdır”..⁶⁵³ Nihal de tıpkı, Kierkegaard’ın *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*’ndeki Johannes karakteri gibi davranmaktadır aslına bakılırsa. Araştırmacı Cauly’nin, Kierkegaard’ın kahramanlarından birisi olan Johannes çözümlemesi Nihal için de geçerli görünmektedir: “Yanılsamanın gücünün kurbanı olmadan yanılsamadan yararlanmak ve böylece yanılsamayı kendine karşı çevirebilmek, insanı faka bastıran bu sevimli yaratıklar ölümcül bir güç yaydıklarına göre, bütün marifet yalnızca görünüşte bağlı kalmak için mesafeyi korumayı bilmektedir”..⁶⁵⁴ Buradan bakıldığında Nihal, bir tartışmalarında Aydın’a söylediği gibi hiçbir işe yaramayan sadakati ya da sadakat simülasyonu sayesinde mesafeyi korumasını bilir ve yanılsamanın gücü sayesinde varolmayı sürdürür. Nihal etrafında olup-bitene karşı mesafeli bir ihiyatlılıkla davranır, o bir mesafe uzmanıdır. Bu estet yönü itibarıyla Nihal’in de Aydın’dan pek bir farkı yoktur. Bu özdeşlik Necla tarafından Aydın’la tartışmalarında “üzüm üzüme baka baka kararır” deyiminin dillendirilmesiyle ifade edilmiştir zaten. Benzerliğe yapılan vurgu bu kadarla kalmaz. Nihal de kocası Aydın gibi argümantasyonları yürütme konusunda mahirdir. Nihal ile Aydın’ın suretinin aynada, dolayısıyla imgesel alanda verildiği bir çekimle de karı-kocanın özdeşlikleri ve yanılsamaya dayalı kimlikleri ifşa edilmektedir (Resim 5.19.) Tam da bu çekimde Aydın karısının ne kadar vicdanlı olduğundan söz etmektedir. Nietzsche’nin işaret ettiği gibi bir oyuncunun herşeyden önce iyi bir vicdana sahip olması gerekmektedir..⁶⁵⁵

⁶⁵³ Cauly, O. (2006). *Kierkegaard*. (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı), 118.

⁶⁵⁴ Cauly, a.g.e. 119.

⁶⁵⁵ Nietzsche, 2010, 118.



Resim 5.19.

Nihal ile Necla'nın diyaloguna yeniden dönülürse, Necla kötülüğe karşı kayıtsız kalmak düşüncesi içinde kimi zaman eski kocası Necdet'ten kendisine yaptığı onca kötülüğe karşın, ondan af dilemeyi bile düşündüğünü söyler. Necla, Necdet'in yaptığı kötülüklere karşı kayıtsız kalsaydı eğer onun kendiliğinden utanacağı ve pişman olacağına inanmaktadır. Necla, tam da bu nedenle karşıdakinin daha çok utanmasını sağlayarak onu bu yolla iyileştireceğini düşündüğünü söyler. Öyle anlaşıyor ki rasyonel akıl yürütme ve felsefi spekülasyonla fikrini geçerli hale getiremeyen Necla inancı devreye sokarak fikrine bir payanda aramaktadır. Bu tam da Kierkegaardçı bir hamledir. Kierkegaard için insanın radikal umutsuzluğunun çözümü aklı geçersiz kılarak, onu yerine insanın etkin iradesinin konulmasıdır. İradenin etkin kılınması ise insanın varoluşsal durumundan kaynaklanan umutsuzluğun iman eylemiyle aşılmasıyla gerçekleşebilir.⁶⁵⁶ Burada iman, tanrıbilimsel anlamından mülhem olarak insanın kendi varoluşu ve hayatın bütününe başka bir olanağının bulunduğuna inanmak anlamına gelmektedir. Necla'nın durumunda umutsuzluğun aşılabileceği yegane imkan, ileri sürdüğü üzere insanların başka türlü davranabilecekleri bir dünyanın olabirirliğine inançtır. Öte yandan Necla, salık verdiği davranışı yapabilecek iradede/tin gücünden yoksun olduğu ölçüde başkalarının da kendisiyle aynı inancı paylaşmasını ister. Nihal, tıpkı kocası Aydın'ın kötülüğe karşı kayıtsız kalmak düşüncesini tartıştıkları kahvaltıda Necla'ya söylediği gibi acaba çok mu fazla dizi izlemektedir? Çünkü böyle bir şey ancak dizilerden olmaktadır ona göre. Nihal, Necla'nın böyle bir karar verirse, kimsenin engel olmayacağını, ama sonuçlarına da

⁶⁵⁶ Schaff, A. ve Gaidenko, P.P. (1966). *Marksizm, Varoluşçuluk ve Birey*. (Çev. Evin Dinçer), İstanbul: De Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 39.

kendisinin katlanacağı uyarısıyla bitirir söylemini. Bu ifadeden sonra Necla, “*Şu küçük çok anlamlı iğneleyici sözler, küçük alaycı dudak kıvrımlar... Nasıl da bıkmışım nefret etmişim bütün bunlardan şimdi daha iyi anlıyorum.... Necdet’ten af dileme isteğimin arkasında yatan asıl neden belki de hepinizden, bütün bunlardan kurtulmak istememden başka bir şey değil, şimdi daha iyi anlıyorum.... Kaldı ki kendi gerçeğimi yüzünüze söylemek için ne bedeller ödedim bugüne kadar, hem de hiç birinizin ödemediği bedeller*” diyerek kendi perspektifinin motivasyonlarına ilişkin özdeşünümsel bir hamle ile bitirir sohbeti. Aslına bakılırsa Necla diğer karakterlere kıyasla gerek kendine gerekse diğerlerine karşı çok daha acımasız olmakla beraber son derece dürüst çizilmiş bir karakterdir.

Dikkat edilirse film boyunca diyalogların gelişiminde başvurulmuş tüm argümantasyonların, fikirlerin, değerlerin, değerlemenin ve değerlendirmenin ihtiyaçlardan türediğine dair Nietzscheci perspektivizmi yansıttığı görülmektedir. Her bir karakter kendi perspektivizminden hayatı yorumlamaktadır. Aslında birbirlerinin motivasyonlarını çok iyi bilmekle beraber bunu kolayca açık etmezler. Aydın’ın çevresindekilerin söylediklerini anlamamazlığının bir nedeni budur. Buna karşın Nihal’in anlayış gücünün gerisinde kadınsı bir sezgi değil, yanılsama sanatı konusundaki ustalığı yatmaktadır. Nihal kocasının bütün o kötücül davranışlarına katlanarak zaten Necla’nın söylediği düşüncüyü hayata geçirmemiş midir? Tabi ki vicdan yapıp yola gelsin diye değil, ama kendisi gibi birinin yaşaması için en konforlu yolu tercih ederek. Dolayısıyla Nihal’in Necla’yı anlaması zaten bildiği bir şeyin bir pasif tanınmasıdır sadece. Aydın “*kendi küçük krallığında, kral rolünü oynayabilir*”, kötülüğe katlanması gerekmez. Herhangi bir tabiyeti yoktur. Belki her insan gibi yakın çevresi tarafından onaylanmayı ve tanınmayı istemektedir ama bunu da oyuncu kıvraklığıyla, yazdığı yazılar ve dar çevrenin ileri gelenlerden biri olarak şimdilik ikame etmektedir. Nitekim sahnenin, Hidayet’in Hamdi ile İlyas’ın ziyarete geldiğini duyurmasıyla Aydın’ın tümgüçlü kimliğine ilişkin bir sahneye bağlanması tesadüf değildir.

Film-zihin, noktasız çekimlerle sahneleri birbirine bağlayarak kötülük düşüncesine ilişkin düşünümle birlikte tanık olduğumuz olayları yorumlamamızı ister sanki. Zaten Aydın, Necla’ya dönerek şimdi söylediklerine göre davranıp, Hamdi ne istiyorsa yapacağını söyler. Necla, adam sana kötülük yapmış değil ki, diye itiraz etse de Aydın: “*Nerden biliyorsun? belki yapacak*” diye şakalaşır. Aslına bakılırsa Aydın için Hamdi eyleminden ötürü değil, sürünün bir üyesi olduğu için zaten kötüdür. Hamdi’nin kötülüğü kategorik değil ontolojiktir. Böyle bir bakış açısının Nietzscheci değerlendirme anlayışına da koşut olduğu

görülmektedir. Şöyle ki “İyi” sözcüğünün etimolojisine dair antropolojik bir soruşturmaya girişen Nietzsche’ye göre sözcük; neredeyse bütün Avrupa dillerinde, “soylu” , “asilzade” yan anlamlarını içerecek biçimde kullanılmıştır. “İyi” onlardan yola çıkarak “ruhça soylu”, “asilzade” “ruhça yüksek” “ruhça ayrıcalıklı” anlamlarında zorunlu olarak gelişime uğramıştır. Dolayısıyla iyiliğe sahip olmak, iyi olmak, bir karakter özelliğinden çok, kan yoluyla geçen, kalıtsal bir unsur olarak, aristokrat kasta ait olmakla elde edilecek bir ayrıcalıktır. Almanca da kötünün karşılığı olarak kullanılan “Schlecht” sözcüğünün kökeninin “selichte” kelimesine dayandığını, bunun da basit, gösterişsiz, sıradan anlamlarını içerdiğini söyleyen Nietzsche, kötü kelimesinin kökeninin “iyi”nin karşıtını oluşturan değer yargısından kaynaklanmayıp, soyluluğun karşıtı olarak basit, sıradan insanı gösterdiğini işaret eder. Böylece “iyiler” Nietzsche tarafından anlam genişlemesinde uğratılarak sadece aristokrat olanları içeren bir kastı değil, egemen olanları içeren bir soyluluk durumunu ifade eder hale gelmiştir. “Kötüler” ise sadece aristokrat olmayanlardan oluşan bir kitleyi değil tabii konumda olanları ya da sürüyü ifade eder. Bu bağlamda ahlaki değer yargılarının ifadesi olan “iyi” ve “kötü” kavramları da aslında mertebe düzeninin toprağından yetişmiştir.⁶⁵⁷



Resim 5.20.



Resim 5.21.

Nietzsche’den mülhem olarak filmsel gerçeklik söz konusu edilirse madun sınıfların egemen sınıflara olan tabiyetinin diğer herşeyden önce ekonomik düzeyde üretildiğini gösteren bir sahnedir bu. Aydın’ı son ziyaretinde evden tahliye edilme emrini kaldırması için evsahibini sözlerin hafızasına başvurarak ikna edemeyen Hamdi, şimdi de dikbaşı yeğenini kendi dargörüşlü perspektifinden evsahiplerinin karşısında son derece küçültücü bir eyleme sürükler. İsmail’in haberi olmadan İlyas’ı önüne katarak taban kuvvet otele kadar yürüten

⁶⁵⁷ Nietzsche, (2011). *Ahlakın Soykütüğü, Bir Polemik*. (Çev. Zeynep Alangoya). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin yayım tarihi belirtilmemiş), 20.

Hamdi, bu jestiyle Aydın'ın gönlünü alacağını düşünmüştür. Aydın, kendi sınıfsal perspektifinden kasabadan otele dek nasıl yürüdüklerine anlam veremez. Halk sınıflarından kişilerin yaşamlarına ilişkin belli ki hiçbir fikri olmayan Aydın'ın düşünsel heveslerinin bir tür oyalanma faaliyeti olduğunu iyice vurgular bu çekimler. Aydın'ın karşısında mahçup bir ifadeyle oturan Hamdi, yeğeninin pişman olduğunu ve kendisinden özür dilemek istediğini söyler. Bir yandan da nedamet getirmenin ve bağışlamanın erdemlerinden, bağışlamayla birlikte gelen iç huzurundan söz eder. Üstelik Hamdi, *“Peygamber efendimiz (S.A.V) nedamet tövbedir buyurmuşlar. Yani bir insan ki hakikatten inandırabilirse bizi gerçekten pişman olduğuna, o zaman bizim de affetmekten başka haşa huzurdan yapacağımız hiçbir şeyimiz kalmaz, inanın ki böyledir bu”* diyerekten de Aydın'ın eylemini koşullandırarak iradesini bağlar. Kısacası Hamdi karşısındakini yapabileceklerinden alıkoymaya çalışır ki bu eylem Nietzsche'nin perspektifinden bakılırsa hem Hamdi'nin gerçek motivasyonunu gizlemesi (borçların ertelenmesi) anlamında hem de pasif güçlerin göreve çağırılması anlamında tipik bir nihilist tavidir. Konuşmasını bitiren Hamdi, isteksiz duran İlyas'ı dürterek Aydın'ın elinin öpmesi için yerinden kaldırır. Aydın böyle bir şeye gerek olmadığını söylese de mimikleri bu özürden memnuniyet duyacağını ele vermektedir (Resim 5.19.). Balazs'ın söylediği üzere fizyonomik jest, bir karakterin temelinde yatan gerçek ahlaki motivasyonları ortaya koymak bakımından eşsiz bir enstrümandır.⁶⁵⁸ Yönetmen Ceylan, fizyomik jesti tüm film boyunca ustalıkla kullanır. Bu sırada Nihal ve Necla önlerindeki bu sahneyi merakla izlemektedirler. Bir an için İlyas ile Nihal birbirine bakarlar. Zar zor ayakta durduğu belli olan İlyas, bayılarak yere düşer. Böylelikle Aydın'ın bağışlamadan alacağı hazzın ertelenmesiyle bağışlamaya ilişkin fikir de askıda bırakılmış olur. Bu fikir bu kez Necla'nın eşi Necdet'ten af dilemek istediğini Nihal'e açmasıyla yeniden gündeme gelecektir.

⁶⁵⁸ Balazs, a.g.e. 49, 62.



Resim 5.22.



Resim 5.23.



Resim 5.24.



Resim 5.25.

Nihal'in yüzünde bir şok imaj olarak patlayan İlyas'ın düşüşünün ardından sahne, Aydın'ın siparişi üzerine yılkı atı yakalamak üzere olan satıcıları uzaktan izlediği sahneye bağlanır. Bu sinemasal operasyon, yani iki sahnenin birbirine bağlanması, atın yakalanarak zapt altına alınması ile İlyas'ın intikamcı duygularının gemlenmesi arasında bir analogi kurulmasını sağlar. Doğal içgüdülerin bastırılmasının “ruh” adı verilen çokyüzlü bir maskeyi yarattığına dikkat çeken Nietzsche açısından yorumlanırsa; bu sahne İlyas'ın yola getirilmesi için teolojik argümanlarla süslenmiş suçluluk psikolojisinin nasıl yaratıldığını ifşa etmesi ölçüsünde aslında İlyas'ın Aydın'a karşı duyduğu hincin kaynağını da ifşa eder. İlyas, daha sonra Nihal'in kiracıları ziyareti sırasında Nihal'in “*Ne olmak istiyorsun?*” sorusu karşında polis olmak istediğini söyleyecektir. Zira hacize eşlik eden polislerin babasını hırpalamalarına tanık olan bir oğul olarak bu zorbalığın ardındaki esas kişiden, yani Aydın'dan veya onun gibilerden ancak bu yolla intikam alabileceğine inanmaktadır.

Öte yandan atın zaptedilmesine tanıklık eden Aydın'ın olumsuz bir duygulanım içinde verilmesi, yüzün yansıtıcı bir yüzey olarak kullanımından hareket edilirse Aydın'ın içinde çatışan güçleri ifşa ediyor görünüyor. Herhalde yönetmen Aydın'ın atın çektiği acı

karşısındaki dokunaklı ifadesini ekrana getirerek karşımızdakinin kolaylıkla kötü/vicdansız bir insan olarak adlandırılmasının önüne geçmek istemektedir. Aslında başkarakterin ontolojik statüsünü belirsizleştiren bu türden sinemasal operasyonlara sadece Aydın için tüm karakterler için de başvurulmaktadır. Onlar tüm zaaflarına karşın salt iyi veya kötü olarak yorumlanamazlar. Nietzschegil perspektiften bakılırsa bütün bu karakterler içlerinde çarpışan pasif ve aktif kuvvetlerin kesişim noktaları olarak sadece varolma mücadelesini sürdüren ve bunun için de hileye başvuran aktörlerdir.

Şeyleşmiş İletişimin Boyutları

Alacaklı-borçlu dinamiği, tıpkı Aydın'ın kiracılarıyla ilişkisinde olduğu gibi Aydın'ın Nihal'le olan ilişkisi ve iletişimine de damga vurur. Bir diyalogda “*Başkalarının parasıyla hayırseverlik yapmak ne zor iş, biliyor musun?*” diye yakınır bir gün Nihal Aydın'a. İkisinin arasında geçen konuşmalarda, Nihal'in adeta ödeyemeceği borçlar yüzünden Aydın'a bağlandığını düşündürten pek çok nokta vardır. Nihal bu durumdan huzursuzdur, ama bunu değiştirmek için de pek bir şey yapmaz. İkisi karı-koca değil de borçlu-alacaklı gibisinden iletişim kurarlar. Çıkarlara ve güç istencine dayalı bu iletişim biçimi sadece karı-koca arasında değil filmdeki tüm insan ilişkileri için de geçerli görünmektedir. Film boyunca geçen onca diyaloga rağmen bu insanlar anlamlı bir iletişim kurmayı beceremezler. Varoluşçuluğun önde gelen düşünürlerinden, iletişim olgusu üzerine etraflıca yazan Karl Jaspers, yalın varolmaya denk düşen ve varolmanın iletişimi dediği bu türden çıkarsal/araçsal bir iletişimi “ilkel ortaklık içindeki iletişim” olarak adlandırmaktadır.⁶⁵⁹

Bu çerçevede film boyunca özellikle Aydın, Nihal ve Necla arasında gerçekleşen söz alışverişi onaylanma beklentileriyle dolu olmasına karşın her zaman hayal kırıklığıyla ve antipatiyle sonuçlanır. Çünkü bu iletişimi egosantrizm, narsizm ve güç istenci

⁶⁵⁹ Erdem, Jaspers'in iletişim anlayışını şöyle değerlendirmiştir: “Varolma, kayıtsız şartsız olarak, her şeyi kendi isteklerine göre oluşturan koşulları içeren ve kendisi için ilgi konusu olan yaşamı bir amaçlılık ifadesi olarak ortaya koyar. Bu yaşam varolmanın kendi isteklerinin şartlarını meydana getirir. Yalnızca, bu anlamda sempati ve antipati hissedir; ortaklığa bu ilgileriyle girer. İletişim sınırlıdır. Kandırmak, telkin etmek, güçlü olmak ve zayıflatmak ister.” Varolmanın kendi mücadelesini verdiği bu iletişimin niteliği ilkel bir ortaklık uzlaşımı olmasıdır. Bu iletişim biçiminde, gizlilik, hile ve ikiyüzlülük gibi mücadelenin her aracı kullanılır. Yalan ve hayal kırıklığı, varolmanın kendisini oluşturması için hizmet eder. İnsanın varlık tarzlarından birisi olan varolma (Dasein) varlıksal özü itibarıyla en altta yerini almaktadır. Ahlaksal tavır alışı da bu iletişim ancak varolmanın canlılığı kadar söz konusudur. Varolmanın “canlılık (vital)” boyutunda etik değerlerin oluşup oluşmadığı sorunu yoktur. Sonuç ve faydalanmanın ön planda olduğu bu iletişimde ilgiler ve ihtiyaçlar giderilir. Varolma kendisi için diğer insanları araç haline getirir. Jaspers felsefesinde derin ilişki biçimi varolmanın iletişiminde gerçekleşmez” bkz. Erdem, H.H. (2014). *Karl Jaspers Felsefesine Giriş*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın, 45.

yönlendirmektedir. Bu nedenle film boyunca kişiler arasında gerçekleşen yoğun söz alışverişine rağmen sahil bir iletişim kurulamaz. Tam da bu nedenle *Kış Uykusu*, diyalogun önde olmasının yarattığı tiyatral atmosferine karşın sözlü ifadenin iletim boyutununun içlerinden zayıflatılması marifetiyle dikkati fizyonomik jestlere, ifadenin söylenme biçimindeki tonlamalara ve vurgulara kaydırarak, Kracauer'ın sinematik olanın temel özelliğı olarak gördüğü görsel ve maddi bileşenlere haklarını yeniden iade etmeye çalışır.⁶⁶⁰ Sözün sadece birer gizlenme ve aldatma aracı olarak değış-tokuş edilmesi dilin ve iletişimin de bir maddi pratik olarak şeyleşmeden kurtulamadığını ifşa eder. O halde sözlü ifadeler, takılan karakter maskelerinin bir uzantısına dönüşmüştür. Zaten Jaspers'e göre güç istencinin damgasını taşıyan varolma iletişiminde söz, gizlemeye yaramaktadır:

İçimizdeki/gerçeğin hasmı en dar çevrede kudret iradesidir (iktidar iradesidir). Gerçeklik iradesi açıklığa çıkmak ister; iktidarlık iradesi kapalılık ister. Eğer bu iktidar oluş iradesini söndürürsek, bu takdirde bu kapalılık kendiliğinden çözülecektir.... Kudret iradesi gerçekliğin görünüşünü değıştererek giyer. O ona ihtiyaç gösterir, bunu gerçeğe reverans yapmak (iltifat etmek) ve kudretinin aracı olarak, gerçekten yararlanmak için yapar. Yalan dolan onun yaşama ortamıdır ve onlar yeğlenir..⁶⁶¹

Nitekim Aydın ile Necla arasında kavramsal argümantasyona dayanan ve filmin en uzun tartışmasını oluşturan diyalogda Necla, Aydın'a sürekli olarak sahici olmasını salık verir. Şüphesiz ki Necla'nın kendisini hakikatin ifşacısı rolüne atayan da güç iradesidir. Aydın söz oyunları ile Necla'nın sahicilik jargonunu etkisiz kıldıkça bu sefer Necla doğrudan onun kişiliğine saldırır. Hayatında bir kere bile anne-babasının mezarını ziyaret etmeyen birisinin maneviyat ve din işleriyle ilgili yazılar yazmasını gerçekçi bulmadığını söyleyerek Aydın'ı yaralamak ister örneğın. Nitekim Jaspers, güç iradesinin gerçekçilik kılığına bürünmesinde zorbaca bir şiddetin saklandığını ileri sürer:

Kudret iradesi yine de bu kılığı, eğer onun arka planında zorba güce yönelik irade pusu kurarsa, her şeyden önce ancak o zaman bürünür. Zihinsel üstünlükle, karşı çıkan meydan okumayla, gözdağıyla, kurnazca kandırmakla bu olup biter, ama kudret iradesi bu sıfatla gerçek dolu olabilir, çünkü gerçeğin kendisi kudrettir..⁶⁶²

Kimbilir belki de Necla, eşinden ayrılmasında Aydın'ı suçladığından ötürü böyle davranmaktadır. Aydın tartışma sona yaklaşırken, Necla'nın odasına her girişinde tam da

⁶⁶⁰ Bunun ne ölçüde başarılıp başarılmadığı burda yürütölen çözümleme bakımından konu dışı bırakılmıştır. Diyalog ve sözlü ifadenin sinematik olanı zayıflatması hususunda bkz. Kracauer, a.g.e. 206-216

⁶⁶¹ Jaspers, K. (1995). *Felsefi Düşünüşün Küçük Okulu*. (Çev. Sedat Umran). İstanbul: Birleşik Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 120.

⁶⁶² Jaspers, a.g.e. 121.

böyle bir pusu tedirginliği yaşadığını ifade eder: “Gerçekçi olmaktan söz ediyorsun ama sen gerçekçi değilsin ama farkında değilsin. Ya yemin ederim şu kapıdan her girdiğinde inşallah şimdi gıcık bişey söylemez de benim sinirimi bozmaz diye dua ediyorum ben ya. Sen arkamda sessiz sessiz otururken can sıkıntısından kurtulmak için bir bela arayan bakışlarını hissediyorum sırtımda. Sırtım uyuşuyor. Sanki biri arkamda dikilmiş nasırlı elini sırtına sürüyormuş gibi geliyor. İçim üşüyor...”. Aydın Necla’ya “Yeteri kadar gerçekçi buldun mu?” diye sorar ve Necla’da “Bayağı kişisel bir gerçekçilik oldu bu” diyerek karşılık verir. Necla’nın sesi bu son ifade de iyiden iyiye kısılmış; Aydın’ın Necla’nın hilesini ifşa eden sert çıkışı karşısında geri çekilmiştir. Bundan sonra odaya derin bir sessizlik hakim olur ve Necla odadan ayrılır. İkisi arasındaki iletişim bu sahneyle birlikte sona ermiştir. Necla bir daha görünmez filmik evrende. Sanki iletişim sonlanınca Necla da hiç varolmamış gibi ortalıktan kaybolmuştur.

Nihal ile Aydın arasındaki iletişimin ise çelişkili boyutları vardır. Aydın’ın Nihal’i içten içe kıskanması, Necla’nın “üzüm üzümüne baka baka kararır” “o susarak eleştirir” vb. gibi iğnelemelerine karşı onu koruması, filmin sonundaki iç monologda Nihal’e olan sevgisini itirafı gibi unsurlar düşünülürse bu iletişimin sevgi boyutunu da içerdiği düşünebilir. Ancak kimi zaman Nihal’e karşı zorbaca davrandığı da görülür Aydın’ın. Örneğin, otelde düzenlenen yardımseverler toplantısına tesadüfen gelen Aydın, Nihal tarafından “Ya sen gidersin, ya da ben” diye tehdit edilerek kapı dışarı edilince rövanşist biçimde davranır. Toplantıda genç öğretmen Levent ile eşi arasındaki yakınlığa tanık olan Aydın toplantı sonrasında yardım organizasyonuna destek vermek bahanesiyle Nihal’in odasına gelir. Üstüne gelen Aydın’ı gitmekle tehdit eder Nihal. Aydın, maddi gerekçeleri söz konusu ederek, gitse bile geçinemeyeceğini ileri sürer. Nihal “Burada senin gibi kibirli bir adamla ömür tüketip bir asalak gibi yaşamaktan bin kat iyidir. Sayende boşluk içinde yüzyorum burada. Senin sırtından geçiniyorum. Senin parayı yiyorum. Ama özgürlüğüm ve hiç kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunu. Üç kuruşluk bir yardımı bile başkasının parasıyla yapmak ne demek biliyor musun?” diye karşılık verir. Demek ki Nihal ile Aydın arasındaki ilişki bir alacaklı-borçlu ilişkisidir. Karşılıklı ilgi ve ihtiyaçların giderildiği faydalanmanın ön planda olduğu bir iletişimin tarafıdır karı-koca. Güç terazisinin kendinden yana bastığını bilen Aydın, evinde bu tip toplantıların bir daha tekrarlanmamasını emrederek ayrılır odadan. Bir süre sonra yeniden Nihal’in odasına gelir. Kendisine yardım etmekten başka bir şey düşünmediğini söyleyerek Nihal’in gönlünü almaya çalışır. Nihal taviz vermeyince yardımların usulüne göre yapılıp yapılmadığını

kontrol etmek ister. Dosyalara üstün körü baktıktan sonra işlerin usulsüz yapılması üzerinden Nihal'e yüklenir. Nihal'in sinirleri boşalır ve ağlamaklı bir halde dosyaları etrafa savuşturur. Odadan ayrılırken gözüne bir fotoğraf çarpar Aydın'ın. Nihal ile Levent destek oldukları okul öğrencileriyle birlikte görünmektedir fotoğrafta (Resim 5.31.).



Resim 5.26.



Resim 5.27.

Karısının kendisinden genç biriyle -üstelik bir koca olarak Nihal'le belki de hiçbir zaman yakalamayadıkları bir samimiyet içinde- gördükleri bu fotoğraf Aydın'ın tümgüçlü narsistik egosunda bir kırılmaya yol açar. Demek ki düşündüğü kadar sahip değildir karısına. Bu noktada Aydın'ın psişik mekanizmasında bir bölünmenin olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bir tarafıyla o, kendi egosunu kanıtlamak için başkaları üzerinde tahakküm kuran, yeri geldiğinde eşine karşı dahi zorbaca davranmaktan çekinmeyen bir kraldır; diğer tarafıyla da eşi tarafından sevilme gereksinimi içinde olan aciz ve kıskanç bir aşıktır. Aydın'ın iç dünyasında bu iki tip rekabet halindedir. Aydın, Nihal'in odasına ilk gelişinde kendisine yardım etmek istediğini belirtirken şefkat dolu bir koca rolüne bürünmesine karşın Nihal'in "*Sana ihtiyacım yok*" demesiyle zorbaca davranmaya başlar. Aydın, odaya ikinci gelişinde Nihal ile iki insan gibi konuşmak istediğini belirtir (demek ki bir önceki gelişinde sergilediği tavrın insanca olmadığına farkındadır). Ne var ki Nihal yanına gelmeyip uzaktan onu dinlemek isteyince yeniden kral rolüne bürünerek yardım hesaplarının usulüne göre yapılıp yapılmadığını, adlarına leke düşürmemek adına kontrol etmek zorunda olduğunu söyler. Şüphesiz ki bu güç gösterisinin ardında, karısından beklediği onaylanmayı bir türlü elde edemeyen bir adamın karısına karşı kendisini kanıtlama çabası vardır. Kimbilir belki de yaş farkından ötürü genç karısının arzularını karşılamadığından ya da karşılamayacağından korkmaktadır. Belki de bu nedenle karısı Levent'le yakınlaşmaktadır.

Zaten Aydın, Levent konusunda “*Herifin tek amacı düpedüz senin gibi canı sıkılan sinir hastalarını yakalayıp tuzağa düşürmek*” diyerek Nihal’i uyararak gözdağı verir. Tam da bu noktada Aydın ile Othello karakteri arasında otelin adı yoluyla kurulan bağlantının kıskançlık motifine dikkat çekmek için konumlandırıldığı anlaşılır. Shakespeare’in oyununda da Othello, karısı Desdemona’dan bir hayli yaşıldır. Kimi yorumculara göre Othello cinsel bir yetersizlik duygusu içindedir ve bu durum onda karısının kendisine ihanet edeceği şüphesini doğurmuştur.⁶⁶³ Acaba Aydın’ında bu türden bir yetersizlik yüzünden kıskançlık içinde olduğu söylenebilir mi? Yoksa Aydın yine rol mü kesmektedir?

Aydın ile Nihal arasındaki ilişki, gerek karı-kocanın film boyunca hiçbir duygusal ve cinsel bir yakınlaşma içinde görülmemesi gerekse Nihal’in kocasına olan maddi bağımlılığını ifade ettikten sonra “*Hiç kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunu*” ifadesinden anlaşıldığı kadarıyla aoseksüel bir nitelik taşımaktadır. Belki de bu yüzden karısıyla arasındaki yaş farkının karısının kendisine olan sadakatsizliği için bir zemin oluşturabileceğini düşünmektedir. Bu düşünce filmin başlarında Suavi tarafından ifade edilir: “*Ben karyı gömdüm oğlum. Yapayalnız bir adamım. Sen kendine bak. Genç, güzel karın var. Eğer kaportayı sağlam tutmazsan kızın mı filan demeye başlarlar sonra*”. Bu bakımdan Suavi bir Iago, olmasa da Aydın’ın korkularına ışık tutmaktadır.⁶⁶⁴

Aydın pişman olduğunu yansıtan bir ifadeyle eşinin odasına üçüncü gelişinde, dosyaları incelemekten vazgeçtiğini, bu işe karışmayacağını söyler. Sonrasında bir zamanlar eğer davranışlarını düzeltirse kendisini bağışlayabileceğini söylediğini hatırlatır Nihal’e ve sorar: “*Ben sana ne yaptım? Hı diyeceksin ki belki ben gencim, güzelim, yaşıyım. Ben sana göre daha yaşıyım, bunun için nefret ediyorsun benden. Bunlar mı benim suçum*”. Nihal suçun kendisinden yaşlı olmasında ya da özgür kalırsa başkasını sevebileceğinde olmadığını söyler. Aydın’ın asıl suçu bencil, alaycı ve kibirli olmasıdır Nihal için. Aydın yaşlı olmasının bir sorun olmadığını öğrenince rahatlamış görünür. Nihal, bütün gençliğini kendisiyle boğuşarak harcadığını, bütün güzel huylarının değiştiğini, giderek sert, kaba, ürkek, işkilli bir insan haline geldiğini söyleyerek, kendisini varoluşsal bir boşluğa mahkum eden kocasını suçlar. Nihal, Aydın’ın idealizminin, dürüstüğünün, vicdanlılığının, ahlakçılığının altında

⁶⁶³ Bu çerçevede kimi yorumlara göre Othello’yu karısının sadakati konusunda sürekli olarak uyanan Iago’da aslında Othello’nun bölünmüş kişiliğinin bir parçası ve kendi kuşkularının sesidir. Bkz. Holland N.N: (2002). *Psikanaliz ve Shakespeare*. (Çev. Özgür Karacam). İstanbul: Gendaş Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 313-329.

⁶⁶⁴ Iago, Othello’yu sürekli olarak kadınlar konusunda dikkatli olması için uyanan Othello’nun yardımcısıdır.

aslında düzenbazlığının, ahlaksızlığının gizlendiğini vurgular ki bu tartışma daha önce Aydın'ın aydınlığının sorunlaştırıldığı Necla ile Aydın arasında geçen tartışmanın bu kez karı-koca arasında geçen bir versiyonudur.⁶⁶⁵ Nihal'in iyi bir Nietzsche okuyucusu olduğunu bir kez daha ele verir bu sözler. Çünkü Nietzsche'nin ifadesiyle "Ahlakçıların erdemin duruşlarına, ayrıca gerçeğin duruşlarına ihtiyaçları vardır; hataları ancak kendilerini erdeme bıraktıklarında, erdem üzerinde hâkimiyetlerini kaybettiklerinde, ahlaklı olduklarında, doğru olduklarında başlar. Büyük bir ahlakçı, diğerlerinin yanı sıra, aynı zamanda ister istemez büyük bir aktördür".⁶⁶⁶ Dolayısıyla Aydın'ın taktığı ahlakçılık maskesi tam da ondaki ahlaksızlığı göstermeye yaramaktadır Nihal'in gözünde. Bu bakımdan Gerek Necla, gerekse Nihal'in söylemi, yönetmen Ceylan'ın "aydın" eleştirisini dışsallaştırmaktadır. Nihal'de Necla gibi Aydın'ın aydınlığının bir karakter maskesi olduğunu düşünmektedir. Aydın, *"Çok iyi niyetlerle yola çıktıklarını, daha iyi bir yaşam, daha iyi bir toplum düşüncesiyle"* hareket ettiklerini söyleyecekken Nihal sözünü keserek, artık sahnede olmadığını, kendisine inanmadığını söyler (Aydın'ın birinci tekil şahıs olarak değil de biz zamiriyle konuşması da Ceylan'ın eleştirisinin Türk aydınına yöneltildiğini belirginleştirir). Bu inançsızlık karşısında Aydın, Nietzscheci bir akıl yürütmeyle karısının inançsızlığının kendisinden değil, bizzat kendi inancından kaynaklandığını söyler: *"Ya Nihalcğim, sen aslında yüreği iyilik dolu, kafası çalışan, mantıklı, sağduyulu bir kadınsın. Söylediğin, yaptığın her şey de son derece akıllıca. Yani bu gerçekten böyle. Ama karşımızdakini olduğu gibi görmeyip, onu Tanrılaştırmak, sonra da sanki böyle bir Tanrı olabilirmiş de olmuyormuş diye ona kızmak. Bana biraz haksızlık etmiyor musun?"*. Nihal, Aydın'ı tanrılaştırarak iç dengesini korumak adına kocasını ülküleştirmiş, böylelikle de nihilist bir tutum sergilemiştir. Zaten Nihal, insanın kendisini korumasına yaradığı müddetçe kişinin kendini kandırmasında bir sakınca olmadığını Necla'yla bir sohbetinde açıkça ifade etmiştir. Aydın eşinin hayal ettiği gibi karizmatik bir aktör olmadığını, basit bir adam olduğunu ve öyle de kalmak istediğini söyleyerek, taktığı tümgüçlü ego maskesini çıkartır. Tabi başka bir maske takmak adına. Aslında bu tevazu gösterisinin ardında da güç istenci kendisini duyurmaktadır. Aydın, bütün bu demegoji ustalığına rağmen Nihal'den onay alamaz, ama daha önemlisi o çok ihtiyaç duyduğu şefkati göremez karısından. Nitekim bir zafer edasıyla odadan ayrılmasına karşın bir sonraki çekimde buz tutmuş halde mağaramsı odasında görülür. Caylan, burada olduğu gibi film boyunca sözün maskeleyiği ruh hallerini görsel imajla ifşa eder. Aydın ile Nihal arasındaki iletişim sora ermiştir. Çünkü Aydın, bütün

⁶⁶⁵ Bir sonraki bölümcede Aydın ile Necla arasında geçen bu tartışma ayrıntısıyla irdelenmektedir.

⁶⁶⁶ Nietzsche, 2010, 216.

bir diyalog boyunca güç istencinin damgasını vurduğu varolma iletişimini sürdürmüştür. Bundan sonra film bitene dek karı-koca bir arada görünmez.

Öte yandan, Jaspers'e göre kişinin, hiçbir zaman bitmeyecek bir imkan olan varoluş (existenz)'u gerçekleştirebilmesi için güç iradesinin etkisinde olan düzenbazca bir iletişim kurma biçimine değil, bir başkasınca bizzat amaç olarak görüldüğü sahil bir iletişime ihtiyacı vardır. Güç iradesinin gerçekliğini reddetmeyen Jaspers'a göre insanlar eğer canavarlar değilse, kendi özgürlüklerini hissedecekleri sevgi dolu bir mücadelenin içinde ancak yan yana yaşayabilirler. Jaspers'e göre her insanda bir gerçeklik iradesi de vardır: "Kişisel hayatta olduğu gibi, herkesin topluluğunda da nesnelerin gidişatı gerçeksizdir, yani alenen önemli olanın gizlenmesi yüzünden, böyledir. Aleni düzenbazlık kişisel düzenbazlığın aynasıdır. Herkesin bizzat kendine açık olması gibi ortak yazgımızın ve davranışımızın içinde de saydamlaşmak isteriz."⁶⁶⁷ Aydın böyle bir saydamlaşma sancısı çekmektedir aslına bakılırsa. Belki de Aydın'ın Nihal'in odasından ayrıldıktan sonra aldığı yıllık atını azad etmesi böyle bir arzusun dışavurumudur. Zira Aydın'ın atı azad ettikten sonra, yüzünde beliren ifadeden pişmanlık okunmaktadır.

Bu maskesiz ifadelerin Aydın'ın ya kendiyile başbaşa kaldığı anlarda ya da doğa içindeyken verilmesi onun saydamlaşma arzusunu belirginleştirir. Akbulut'un dikkat çektiği üzere Ceylan'ın filmlerinde "doğa karakterlere düşünme, kendileriyle baş başa kalma olanağı sağlar"⁶⁶⁸ Dolayısıyla doğa aynı zamanda karakterin kendi doğasına da ayna tutmasına olanak tanıyan bir gerilimle, virtüellikle yüklenmiştir. Ceylan'ın filmlerinde doğa, sadece manzara ya da bir fon, ya da içinde hareketin gerçekleştiği bir uzam değildir. Doğa, Deleuze'un zaman-imge sinemasını oluşturan saf görsel ve saf işitsel durumların yatağı olarak, kimi zaman da tefekkür mekanı olarak perdedir. *Kış Uykusu'nda* doğa, düşünceye yer açan boş uzamıyla, karla örtülerek soyutlaştırılmış, saf bir görsellikte sahne almakta, saf işitsel imgeler olan bütün o yabancı sesleriyle birlikte perdeye yansımaktadır. Öte yandan ilkel/yaban/edilgin olanın ileri/uygar/etkin olanca azad edilmesi kısarak ile Nihal arasında analogik bir bağın kurulduğunu akla getirir. Zira bu sahneden önce Nihal'in Aydın'a yüklenmesinde vurguladığı gibi Aydın, Nihal'in bütün o gençlik coşkusu, yaşama iştiağını, gençlik heveslerini tüketmiş, dolayısıyla onu gemlemiş ve sonunda onu ücra bir kasabaya hapsederek evcilleştirmiştir. Gerçekten de Nihal, yardımlaşma toplantıları dışında,

⁶⁶⁷ Jaspers, a.g.e. 121.

⁶⁶⁸ Akbulut, a.g.e. 49.

tamamen odasına kapanmış, kelimenin ilk anlamıyla evcilleşmiş/edilgin bir hayat sürmektedir. İkinci olarak Aydın, Nihal’in tepkisini dindirmek adına, ertesi sabah İstanbul’a gideceğini, bütün bir kış boyunca orada kalacağını söyleyerek, böylelikle karısına özgür kalacağı bir zamanı bahşetme lütfunda bulunmuştur. Ancak Aydın ertesi sabah, isteksizce gittiği tren istasyonunda fikrini değiştirir ve kasabada kalır. Böylelikle de Ceylan’ın tüm filmlerinde görülen ana bir motif olan kente gitmek ve taşrada kalmak arasındaki karar anı bu kez daha farklı bir bağlamda da olsa kendisini duyurarak anlam tabakasını birbirine bağlayan ve nihayetinde kimliğe ilişkin varoluşsal bir seçimin eşiğine getirir başfigürü.

Bir İmkan Olarak Ölüm



Resim 5.28.



Resim 5.29.



Resim 5.30.



Resim 5.31.

Aydın, ertesi sabah, istasyona gitmek üzere evinden ayrılırken eşyaları arabaya yükleyen Hidayet’e sorar: “*Bi daha arasa mıydık ya, yola çıkmadan önce?*” Hidayet karşılık verir: “*Uçak iptal ama tren çalışıyor, eminim Aydın Bey*”. Aydın, isteksizce “*Hadi gidelim o zaman*” der. Aydın’ın aklı Nihal’dedir, göz ucuyla eve doğru bakmaktadır, sesindeki tonlama ve yüz ifadesi gitmek istemediğini ele vermektedir. Nitekim istasyona vardıktan sonra rötör yapan treni beklerken istasyonun çevresinde öylesine gezindiği bir anda kararını değiştirir ve İstanbul’a gitmekten vazgeçer. Ancak bu karar anından önce kamera, Aydın’ı

önce çürümeye başlamış bir köpek cesedine, sonrasında da leşi yemek için bekleyen ağaçtaki kuzgunlara bakar halde ekrana taşır. Bu çekim tam da Deleuze'in işaret ettiği anlamda, yani görünürde anlatıya hiçbirşey katmayan çekimlerin aslında olayın özünü vermesi anlamında tipik bir ölü zaman çekimidir. Zaten bu çekimden sonra Aydın, karar değiştirerek gitmekten vazgeçecektir. Ceylan'ın, ölü zaman çekimlerinin tıpkı Antonioni'de olduğu gibi düşünöme yer açan operasyonlar olduğuna dikkat çeken Akbulut, bu çekimlerin dengeyi bozacak yeni durumlara işaret ettiğini belirtir.⁶⁶⁹ Daha önce değinildiği gibi Deleuzeyen zaman-imaj kimliğin krize girmesi ve varolma düzlemiyle ilişkilidir.⁶⁷⁰ Tam da bu nedenle bu ölü zaman çekimleri zaman imajlardır. Zira Aydın'ın tümgüçlü narsistik kendiliği krize girmiştir ve bu kriz onu varoluşsal bir seçimin eşiğine getirmiştir. Peki Ceylan, böylesi bir ölü zaman çekiminde, önceki filmlerinde de yer verdiği natürmort olarak yorumlanabilecek bir görüntüyle seyirciyi neden buluşturmuştur?⁶⁷¹ Bunu anlayabilmek için natürmort resmin kimi özelliklerine değinmek gerekir.

Herşeyden önce “Stijlleven ya da “durmuş hayat” (Fransızcada nature-morte, İngilizcede “hareketsiz hayat”) kökleri geç ortaçağın memento mori (ölümlü olduğunu hatırla) geleneğinde olan bir resim tarzıdır”.⁶⁷² Leppert'e göre “Natürmortlarda resmedilen nesnelerle hedeflenen şey, seyirciyi hayatın kısıllığı ve kırılğanlığı üzerinde tefekküre daldırmaktır”.⁶⁷³ Dolayısıyla natürmort, bakışı daima oluşturulduğu öğelerden/nesnelerden başka bir şeye göndermektedir:

Natürmort genellikle insanları dışlar (ya da en azından ikinci plana atar). Fakat nihai anlamda daima insanlara dairdir. Gerçekte temsili yapılan nesnelere dair değildir ya da en azından sadece onlara dair değildir. Bir başka ifadeyle, natürmort, nesne dünyasının, görölmeyen ama hayal edilen insan özneye ilişkisine dairdir.⁶⁷⁴

Leppert, *vanitas natürmort* diye adlandırdığı natürmortlarda ise ölüme ilişkin mesajın çok daha açık olduğunu vurgulamaktadır:

Vanitas natürmortla birlikte her türlü hareket durur ve geriye yönelik bir jestle, hem hayat hem de ölüm veri işlemenin konusu olur. Fakat bu süreçte amaç araca kurban

⁶⁶⁹ Akbulut, a.g.e. 51.

⁶⁷⁰ Bkz. bu çalışmada, 50.

⁶⁷¹ *Bir Zamanlar Anadolu'da* çürümüş elmaların arasına yuvarlanan şu meşhur dalından düşen elma çekimi ilk akla gelen örnektir.

⁶⁷² Baker, 2010, 222.

⁶⁷³ Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 91. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı), 92.

⁶⁷⁴ Leppert, a.g.e. 71.

gider ve veriler kısa bir süre içerisinde hayal gücünün asıl konusu haline gelir. Vanitas natürmort, ayrıcalığı enformasyona veriyor. "Resmi olarak" temsil edilen her bir nesne hiç kuşkusuz kendisinden başka bir şeyi kastediyordu. Burada her biri tamamen didaktik ve öteki dünyaya yönelik olmak üzere bir dizi sofistike olağan dışı metinsel benzetme yapılıyordu. Fakat bütün bu metinsellik yine de imgenin kendisinin dışındaydı.⁶⁷⁵

O halde vanitas natürmort, aslında henüz orada olmayan ölümü, görünmeyen imgeyi, burada olanla, yani görünen imgeyle anıştırma sanatıydı ki bu yönüyle çerçeve dışındakini işaret etmekteydi. Baker'in işaret ettiği gibi natürmort bu özelliğiyle sinematografik alandışına benzemektedir.⁶⁷⁶ Bu tespitlere koşut olarak söz konusu çekimin tematik olarak ölümle, fanilikle ilgili olduğu ve henüz orada olmayan bir şeyi duyumsatmaya çalıştığı son derece açıktır. Vanitas natürmortun bir başka özelliği ise zenginlik emaresi olan kimi nesnelerle, hayatın faniliğini ve beyhudeliğini işaret eden nesneleri bir araya getirmesiydi. İştah açan meyve ve sebzelerin yanında bir böcek, müzikle uğraşmak gibi dünyevi kimi hazların beyhudeliğine işaret etmek için bir kemanın hemen yanında beliriveren bir kafatası vb. gibi. Dolayısıyla özellikle vanitas natürmort, para ve iktidarın beyhudeliğine, yaşamın faniliğine dikkat çekmesiyle dünyevi hazlara ya da Kierkegaard'ın diyebileceği gibi dünyevi hazlarla nitelenen estetik yaşamın eleştirisine yönelmekteydi. Bu bağlamda Aydın'ın, önceki gece Nihal'le giriştiği uzun polemikte para ve iktidarın kendisinde olduğuna dair gözdağı veren bir söyleme başvurduğu dikkatte alınırsa vanitas natürmort imgelerinin Aydın'ın söylemini boşa çıkaran sinemasal bir operasyon olduğu görülmektedir. Ceylan, Aydın'ın söylemini natürmort imgelerle askıya almaktadır.

Yönetmen bu askıya alma anlarında zamansal boşluklar yaratarak seyirciyi varoluşun mahiyeti hakkında düşünmeye davet eder. Aydın'ın karar değiştirmesinde bu natürmort karşılaşma anı ne ölçüde etkili olmuştur? Buna ilişkin enformasyon ancak filmin sonunda Aydın'ın içsesinden karısına yaptığı içdöküşle verilmektedir. Filmin son sekansında açığa çıkacak bu anlam, Aydın'ın arkadaşı Suavi'ye yapacağı ziyaretle askıya alınmıştır. Diğer yandan yönetmen Ceylan, Suavi'nin evindeki sohbette Suavi'nin geçen zamana, çocukluğuna, yalnızlığına ilişkin söylemi üzerinden ölüm düşüncesini ve yaşamın beyhudeliği motifini işlemeyi sürdürür: *"Küçükken şu çiftliğin bahçesinde oynarken, sanki sonsuza kadar öyle, annemlerle babamlarla yaşayıp gidecekmişim gibi gelirdi. Hani nerede? Bazen düşünüyorum da; ne oldu ne zaman oldu da bu ev böyle boşaldı. O, anasının*

⁶⁷⁵ Leppert, a.g.e. 92.

⁶⁷⁶ Baker, a.g.e. 222.

kuzusu ufaklık ne zaman böyle yapayalnız, sarhoş bir adam olarak kalakaldı. Evlendik, çocuk yaptık, hani nerede? Karı mezarda, çocuk fizanda. Yani diyeceğim o ki; madem ne yaparsan yap değiştirmeyeceğin şeyler var, o zaman biraz esnek olacaksın ya... İnsanları yadırgama, bazı şeyleri olduğu gibi kabul et.” O halde, modernist film bağlamında bir kez daha söylenmelidir ki böyle anlarda yönetmenin öznel söylemi ile karakterlerin söylemi içiçe geçmekte, bütün bakış açıları film zihninin üretmekte olduğu düşüncenin hizmetine koşulmaktadır. Suavi’nin söylemi Aydın’ın psişesinde yankı bulduğu içindir ki Aydın’ın yüzünü yavaş yavaş ruhundaki karmaşanın çözüldüğünü ele veren bir ifade kaplamaktadır. Ancak bu son yargıya varmak için erken olabilir, zira Aydın, hala kıskançlığın etkisi altında rakibi Levent’i kollamaktadır. O halde henüz buraya varılmadan önce günün daha erken saatlerine, Aydın’ın Suavi’nin kapısını çaldığı saatlere dönmek gerekmektedir.

Pasif Nihilizm ve Budala Ego

Aydın, natürmort çekiminden sonra Hidayet’e Suavi’nin evine sürmesi talimatını verir. Hidayet yoğun kar yağışından yolun kapanmış olabileceğini söylese de Aydın bu uyarıyı önemsemez, “*Gidiyoruz*” der. Aydın adeta otelde tanıştığı genç motorcuyu taklit etmekte, risk almaktadır. Suavi, arkadaşını şaşkınlıkla içeriye buyur eder. Aslında Levent öğretmeni beklemektedir. Suavi her pazar sabahı ava gitmek için buluştuklarını anlatır ve ekler: “*Öğretmen genç, domuz gibi maşallah, ben onun gaziyle idare ediyorum*”. Suavi’nin Levent’in gençliğine yaptığı bu vurgu herhalde boşuna değildir. Zaten karısıyla Levent arasında birşeyler olabileceğinden kuşkulanan Aydın, Suavi’nin gençliğe yaptığı bu vurguyla iyice işkillenir. Tam da bu anda Levent içeri girer. Aydın sonrasında dışarı çıkmak isteyen Hidayet’e kendisini sorarlarsa birşeyler uydurmasını, kasabada kaldığını söylememesini salık verir. Sonrasında kanepeye geçerek diğerlerine katılır. Levent geçen geceki daveti söz konusu ederek “*O gün sizin evde konuşurken a nihayet konuşmaya değer bir insan diye sevindim ama kayboldunuz sonra*” der (Resim 5.30.). Aydın bu iltifatın ardından karşısındakini, sanki bir meydan okuma sezmiş gibi ya da daha da kuşkulanmış gibi delici bir bakışla süzer (Resim 5.31.). Zira Levent kibir içinde “*konusmaya değer biri*” derken aslında kendisini değer biçen rolüne atamış karşısındakini de nesneleştirmiştir. Üstelik bu nesneleştirilen yorumun Aydın için rakibi olarak gördüğü birinden gelmesi Aydın’ın delici bakışının hasetle yüklü olduğu fikrini akla getirmektedir.

Bu bakışın ardından kesmeyle odadan ayrılan kamera Hidayet'in karısıyla yaptığı telefon görüşmesine geçer. Karısı, Hidayet'in kaçamak yaptığını düşünmüş olacak ki Hidayet onu doğru söylediğine ikna etmeye çalışmaktadır. Bu konuşmanın Aydın'ın Levent'e bakışının ardından verilmesi aslında Aydın'ın zihninden geçirdiklerine ışık tutmaktadır. Sınıf farketmeksizin evrenselleşmiş bir klişe olan aldatılma kuşkusuyula beslenen kıskançlığın Hidayet'in karısı üzerinden verilmesi Aydın'ın bütün o tümgüçlü egosunun altında kaynayan kıskançlık duygusunun pasifleştirici etkisini daha görünür kılmak içindir sanki. O halde Aydın'ın haset dolu bakışıyla verilen dalgalanan bu duygu durumlar üzerinde durmak gerekmektedir.



Resim 5.32.



Resim 5.33.

Yeniden anımsatmak gerekirse Aydın'ın, Nihal'in Levent ile birlikte okul öğrencileriyle birlikte verdiği samimi fotoğrafı görmesiyle Aydın'ın tümgüçlü narsistik kimliği büyük yara almıştır. Sevdiği kişinin bir başkasıyla olduğu kuşkusunu Aydın'ın zihnini kemirmeye başlamıştır. Aydın'ın içinde bulunduğu bu duygudurumu anlamak için Spinoza'nın duyguların kökeni üzerine soruşturmasını içeren başyapıtı *Etika*'da haset ve kıskançlık üzerine söyledikleri özellikle aydınlatıcıdır. Spinoza 35. önerme de şöyle der: "Eğer biri sevilen bir şeyin bir başkası ile aynı ya da onu yalnızca ona bağlayan daha güçlü bir dostluk bağı ile birleştiğini imgelerse, sevilen şeyin kendisine karşı nefret ile etkilenir ve ötekine haset eder."⁶⁷⁷ Aydın, otelde verilen davette Levent'in karısıyla olan samimi hallerinden olumsuz şekilde etkilenmiş, toplantıya katılmak yönündeki ısrarına karşın Nihal'in daveti terketmesi ultimatomu karşısında affalayarak daveti terk zorunda kalmıştır. Gecenin bitiminde Nihal'in odasına gelen Aydın saldırganca bir tavır sergilemiş, onu

⁶⁷⁷ Spinoza, B. (2009). *Törebilim/Ethica*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi. (Eserin orijinali 1677'de yayımlandı), 135.

aşağılamıştır. Dolayısıyla Spinozacı önerme Aydın'ın duygu durumunu aydınlatır. Spinoza aynı önermenin altına eklediği notta ise kıskançlığı şöyle tanımlar:

Sevilen bir şeye karşı bu nefrete, haset ile birleştiğinde, *kıskançlık [zelotypia]* denir ki, anlığın eşzamanlı sevgi ve nefretten kaynaklanan bir dalgalanmasıdır ve haset edilen bir başkasının ideasının eşliğinde yer alır. Dahası, sevilen nesneye karşı bu nefret kıskanç insanın genellikle sevilen şeyin karşılık düşen sevgisi yoluyla etkilendiği haz ile orantılı olarak, ve ayrıca sevilen nesne ile birleştiğini imgelediği kişiye karşı etkilendiği duygu ile orantılı olarak büyük olacaktır. Çünkü eğer bu kişiden nefret etmişse, tam bu nedenle sevilen şeyden nefret edecektir.... Çünkü kendisinin nefret ettiği şeyi onun haz ile etkilediğini imgeler; ve ayrıca sevilen nesnenin imgesini nefret ettiği kişinin imgesi ile bağlamaya zorlanır; bu durum genellikle sevgi bir kadına yönelik olduğu zaman ortaya çıkar, çünkü sevdiği kadının bir başkası ile fahişelik yaptığını imgeleyen bir erkek salt itkisi kısıtlandığı için acı çekmekle kalmaz, ama sevilen şeyin imgesini bir başkasındaki utanç ve dışkı parçalarıyla birleştirmek zorunda kaldığı için de ondan kaçınır; ve son olarak eklemek gerek ki, kıskanç kişi sevilen şeyin daha önce ona gösterdiği aynı güler yüzle karşılanmaz, ve seven biri olarak, şimdi göstereceğim gibi, bundan da acı duyar.⁶⁷⁸

Spinoza'ya göre acı ve keder gibi duygular insanın eyleme/etkinlik gücünü azaltmaktadır. Spinoza'a göre acı ve türevleri olan hisler kişiyi edilginleştirdiği için kişinin yetkin bir durumdan daha az yetkin bir duruma geçmesine neden olur.⁶⁷⁹ Dolayısıyla bu duygu durumlar Nietzsche'nin terimleriyle söylenirse güç istencindeki bir azalmaya tekabül ettiği ölçüde pasif nihilist tutumlara sebep olur. Nitekim gece boyunca tüketilen içkinin de etkisiyle bedenleri de pasifleşen Aydın ve Levent arasında pasif nihilist bir söylemle işlenmiş bir söz düellosu yaşanır.

Yukarıdaki satırlarda değinilen Suavi'nin yalnızlığa ilişkin söyleminden sonra, Aydın ve Levent kanapeye geçerek sohbete başlar. Aydın, Levent'e evlenmeyi düşünüp düşünmediğini sorar. Olumlu bir yanıt alamayınca daha ne kadar buralarda kalacağını sorar. Levent istese gidebileceğini, ancak alıştığını, üstelik Nihal'e yaptıkları işlerin yarım kalacağını öne sürerek biraz daha kalmak istediğini belirtir. Bunun üzerine Aydın, işleri fazla dert etmemesini, o tip işleri yapabilecek birilerinin her zaman bulunabileceğini söyler. Böylelikle Levent'i sıradanlaştırarak küçümser ve ona haddini bildirir. Bu anda Levent, gözlerini Aydın'dan kaçırarak rakibinin haklı olduğunu onaylar ve küçükken kekeme olduğundan dem vurarak haddinden fazla konuşursa kusura bakmamasını söyler. Levent bu pasif nihilist tutumla Aydın'dan izni koparır. Levent'in başlardaki kibirinden eser

⁶⁷⁸ Spinoza, a.g.e. 136.

⁶⁷⁹ Spinoza, a.g.e. 137.

kalmamıştır şimdi. Zaten Suavi “*Kestane getirdim*” diyerek içeri girerken, Aydın’da “*Hazır çizik kestane getirmiş*” diyerek Levent’ten aldığı rövanşı kahkalar atarak kutlar.



Resim 5.34.



Resim 5.35.

Sonrasında kesmeyle mekandan ayrılan kamera dışarıda bir evin önünde durmakta olan Nihal’i arkadan ekrana getirir. Sanki izlendiğini düşünüyormuş gibi bir an kaygılı bir halde arkasına döner Nihal. Sonrasında bu evin, Aydın’ın kiracıları olan İsmail ve Hamdi’nin aileleriyle birlikte yaşadıkları ev olduğu anlaşılır. Hamdi ile başbaşa konuşmak istediğini söyler Nihal. Bunun üzerine oturma odasından ayrılıp başka bir odaya geçerler. Nihal Aydın’ın hayır işleri için bağışladığı parayı Hamdi’ye karşılıksız olarak vermeyi teklif eder. Hamdi, parayı kabul etmesinin uygunsuz olacağını söylediği sırada İsmail içeri girer. Gözleri masanın üzerinde duran zarfın içinden taştan paralara takılır. Nihal’e dönerek sebebini sorar. Bunun üzerine Nihal, “*İhtiyacınız olduğunu düşündüm*” der. Ardından İsmail: “*Aydın Bey, ne diyor bu işe?*” diyerek söz alır. Nihal, haberi olmadığını, bilmesine de gerek olmadığını söyler. İsmail bu kadar çok paranın neye göre hesaplandığını karşısındakini iğneleyecek biçimde sorar. Sonrasında paraları eline alıp “*“Şimdi, bakalım, bakalım. Doğru hesap yapmış mıyız? Şimdi şu kadarı, babasının kırılan gururunu onarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa. Şu kadarı, tek başına beş cana bakabilmek için el öpmeye gitmek zorunda kalan fedakar kardeş Hamdi için olsa. Şu kadarı, oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendisini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa. Geriye biraz daha kalır. Hı, o da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak, vicdanını rahatlamaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal Hanım için olsa, bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışınız. Gerçekten de ince bir düşünce ama, bişeyi hesaba katmamışsınız Nihal Hanım. Karşısındaki insanın bütün bu inceliğinizi anlamıyacak olan pis bir sarhoş olduğunu*” dedikten sonra elindeki paralarla yanmakta olan ocağın başına gelir. İsmail delici bakışlarını Nihal’e doğru yöneltmiştir. Nihal gözlerini İsmail’den kaçırır, yüzünü başka

tarafa dönerek serinkanlılığını korumaya çalışır. Bu sırada İsmail yanan ocağa yaklaşır ve elindeki paraları ateşe atar. Böylece, aralanmış kapıdan kendisini izleyen İlyas’la göz göze gelen İsmail babalık gururunu onarırken Nihal’in zenginden alıp fakire vererek kazandığı vicdani rahatlık ve özgürlük yanılsaması da yanan paralarla birlikte kül olur.

Nihal, İsmail’in yaptığı eylem karşısında şok olur. Belki de Nihal, bu söylevin kocası Aydın’la yaptıkları tartışmalarda olduğu gibi bir blöf, arkası gelmeyecek olan hamasi bir konuşma olduğunu düşünmüştür. Filmin en güçlü şok imajlarından birisi olan bu para yakma eylemi aynı zamanda alacaklı-borçlu ilişkisi düzleminde işlenen metalaşmış ilişkilere yapılan yıkıcı eleştirinin doruk sahnesini oluşturur. Bundan daha da önemlisi mübadelenin değer ile bağlılığını ifşa eden güçlü bir sinefikir barındırır. Simmel’in belirttiği üzere “Her mübadelenin arkasında bir değer ve her değerın arkasında da bir mübadele yatar”.⁶⁸⁰ Simmel bir değerın ancak başka değerlerle eşitlendiği durumda, yani mübadele edilebilir hale geldiğinde pratikte etkin olabileceğini söyler. Dolayısıyla birşeyin mübadele edilebilmesi için mübadeleye katılan tarafların değerler arasında bir eşitlik kurması gerekir. Bu itibarla şeylerin birbiriyle mübadele edilebilirliğini sağlayan ekonomik değerin ne şeylere ne de şeylere değer atfeden özneye bağlı olmadığını belirten Simmel için bu eşitliği kuran bizzat mübadeleye katılan tarafların arzu ve talepleridir. Dolayısıyla Simmel’e göre değer bizzat mübadele sürecinde ortaya çıkmaktır.⁶⁸¹ Simmel’e göre parasallaşmış modern kapitalist ekonomide şeylerin birbiri karşısındaki görelı değeri, şeylerin sahip oldukları nitelikleri düzleştirerek sadece bir nicelik kalemi olarak eşit hale getiren para, değerin ölçüsü olarak değiştirilebilirliğin otonom ifadesi haline gelir. Simmel’in ifadesiyle “Paranın felsefi anlamı, pratik dünyada bütün varlıkların en kesin imajını ve bu varlıkların en somut formülünü temsil etmesidir. Şeyler onun sayesinde birbirlerine göre anlam kazanır ve varlıkları onunla kurdukları ilişkiyle belirlenir.”⁶⁸² Dolayısıyla para, mübadelenin soyut formu olarak kapitalist ilişkilerin ve şeyleşmenin damga vurduğu modern dünyada tüm varolanların “mübadele değeri”ne indirgendiğinin bir simgesidir aynı zamanda.

Eğer Simmel’in işaret ettiğı üzere para, tüm değeri fonksiyonundan, yani mübadele edilebilirliğinden alıyor ise bu durum tam da Vattimo’nun işaret ettiğı üzere tüm varlığın değere, dolayısıyla da mübadele edilebilirliğe indirgendiğı bir varoluşsal durumda

⁶⁸⁰ Simmel, G. (2014). *Paranın Felsefesi*. (Çev. Yavuz Alogan, Ö. Didem Aydın). İstanbul: İthaki Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 51.

⁶⁸¹ Simmel, a.g.e. 57

⁶⁸² Simmel, a.g.e. 100.

olundğunu gösterir. Heidegger'den aldığı ilhamla Vattimo'ya göre nihilizm, bu varoluşsal durumun teshişi ve tasviridir: "Heidegger'in nihilizm tanımını doğru anlamak ve onu Nietzsche'nin tanımıyla ilişkilendirebilmek için Varlık'ı kendine indirgeyen 'değer' kavramına 'mübadele-değeri' anlamını vermek gerekir. Böylece nihilizm Varlık'ın mübadele-değerine indirgenişi anlamına gelir"⁶⁸³ Nitekim, Nihal'in, Aydın'la yaptığı tartışma da kocasına olan bağımlılığı karşısında "*Hiç kimsenin işine yaramayan sadakatimle ödüyorum bunu*" diye yakınması Nihal'in varlığının bir mübadele değerine indirgediğinin göstergesidir. Bu doğrultuda Nihal'in, Aydın'ın yardım işlerinde kullanılmak üzere kendisine verdiği parayı İsmail'e karşılığında hiçbir şey beklemeyerek transfer etmek istemesi onun mübadeleden bağımsız sahipsiz bir varoluşa olan ihtiyacını göstermektedir. Dolayısıyla eğer değer, mübadeleye katılan tarafların değerlemelerine bağlı olarak ortaya çıkıyorsa ve değerlemelerin altında daima değerleyen kişisel perspektivizmi, yani ihtiyaçları söz konusuysa o halde değerler aynı zamanda varlık yorumları olarak da görülebilir.

Bütün bu çerçeve içinden bakılırsa İsmail'in kendisine bağışlanan para miktarının fazlalığına karşı Nihal'e yönelttiği "*Neye göre yani bu kadar para?*" sorusu aynı zamanda varlık ve varoluşun değerlemesine, dolayısıyla varlığın değere indirgenmesine ilişkin bir sorudur aynı zamanda. İsmail için Nihal'in karşılığında hiçbir şey beklemeden böyle bir bağışta bulunması bakımından anlaşılır değildir. Sonuçta paraları avucunun içine alarak bir hesap yapan İsmail artık kalan değer için "*O da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak, vicdanını rahatlamaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal Hanım için olsa, bu para tam yeter*" diyerek Nihal'in bu fedakarlık karşısında elde edeceği değere ilişkin kendi yorumunu yapmış olur. Eğer İsmail bir *homo-economicus* olsaydı şüphesiz ki parayı kabul etmesi gerekirdi. Oysa ki İsmail, "*Gerçekten de ince bir düşünce ama, birşeyi hesaba katmamışsınız Nihal Hanım. Karşısındaki insanın bütün bu inceliğinizi anlamıyacak olan pis bir sarhoş olduğunu*" diyerek klasik liberalizmin çizdiği rasyonel insan portresini yerle bir eder şekilde parayı ateşe atar. İsmail'in parayı ateşe atması sadece kapitalizmdeki şeyleşmiş ilişkilere değil aynı zamanda mübadele edilebilirlik esasına dayanan iktisadi akılcılığa karşı da bir başkaldırıdır. Kapitalizmi, geleneksel düzenin çözülmesiyle birlikte dinsel buyrukların dayattığı sınırlardan azadeleşmiş iktisadi akılsallığın ifadesi olarak değerlendiren Andre

⁶⁸³ Vattimo, a.g.e. 75.

Gorz bu akılsallığı Vattimo ve Simmel'e koştur biçimde tüm varolanların birbirleriyle mübadele edilebilirliğini sağlayan bir hesap sanatı olarak değerlendirmektedir:

Kapitalizm, nihayet bütün ayak bağlarından kurtulmuş iktisadi akılsallığın ifadesiydi. Bilimin geliştirdiği ve davranış kurallarına uygulanan hesap sanatıydı. Etkililik arayışını "kesin bilimler" düzeyine yükseltiyordu ve kararı belirleyen düşüncelerdeki ahlaksal ve estetik ölçütleri yok ediyordu. Böylece akılcılaştıran iktisadi faaliyet insanların davranış ve ilişkilerini "nesnel" biçimde, yani karar vericinin öznelliğini soyutlayarak ve karar vericiyi ahlaki tartışmadan kurtararak örgütleyebilirdi. Sorun artık iyi ya da kötü davrandığını bilmek değil, sadece eylemin doğru hesaplanıp hesaplanmadığıydı. Kararın kılavuzu ve uyulması gereken davranış olarak "ekonomi bilimi" özneyi edimlerinin sorumluluğundan kurtarıyordu. Özne iktisadi akılsallığın cisimleştiği "sermayenin memuru" haline geliyordu. Artık özne kararlarının sorumluluğunu üstlenmek zorunda değildi, çünkü kararları şahıs olarak artık ona yüklenemiyordu, bu kararlar öznenin niyetine (görünüşte) hiç yer olmayan, kesinlikle gayrişahsi bir hesap yönteminin sonucudur.⁶⁸⁴

Bu zaviyeden bakılırsa Nihal'in İsmail'e yaptığı teklif, kendisinden yardım isteyen Hamdi'yi "*Böyle işlerle Hidayet ve avukatlar uğraşüyor*" diyerek savsaklayan Aydın'ın ahlaki notrleştirilmesinden farklı değildir. İsmail'in parayı saydıktan sonra ironik bir ifadeyle Nihal'e dönerek "*Doğru hesap yapmışsınız*" demesi tam da Nihal'in eylemindeki iktisadi akılcılığı hedef almaktadır. İsmail'in parayı ateşe atması mübadele edilebilirlik mantığının imhası anlamına gelmektedir. Zira para tam da mübadele edilebilirliğin simgesidir. Eğer mübadele edilecek bir şey yoksa para da hiçbir değere sahip değildir. Simmel bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Para bir mübadele aracı olarak sahip olduğu değeri edinmiştir; eğer mübadele edilecek hiçbir şey yoksa, para hiçbir değere sahip değildir.... Para, satın alabileceği malların kendisi açısından değersiz olduğu bir kişi için ya da onları edinmek için paraya ihtiyacı olmayan bir kişi için hiçbir değere sahip değildir. Özetle para bir kişinin tatminini bir başka kişiye daima karşılıklı olarak bağımlı hale getiren ilişkinin ifadesi ve failidir. Karşılıklı bir ilişki yoksa paraya yer yoktur, çünkü bu durumda kişi öteki kişiden bir şey istemez ya da kişi -başkalarıyla herhangi bir ilişkisi olmaksızın- farklı bir düzlemde yaşar ve karşılığında herhangi bir hizmet sunmaksızın her ihtiyacı tatmin edebilir.⁶⁸⁵

⁶⁸⁴ Gorz, Andre (2007). *İktisadi Aklın Eleştirisi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1988'de basıldı), 155.

⁶⁸⁵ Simmel, a.g.e. 129.

Nihal başarısızlıkla sonuçlanan eylemi sonrasında moral anlamda yıkılır. Bu yıkım Nihal'in kendisini korumak için kendisini kandırdığı yanılsama oyunun sonu anlamına gelir. Nihal'in iktisadi akılcılığı boşa çıkarken, kamera yeniden Suavi'nin evine döner.

Aydın'ın Kararı



Resim 5.36.

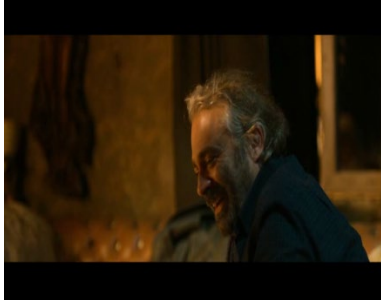


Resim 5.37.

Aydın gece boyunca tüketilen içkinin etkisiyle kendisinden geçmiş biçimde Levent'in söylevini dinlemektedir (Levent'in oturduğu koltuğun arkasındaki duvara asılmış çıplak kadın ve sevişme tasvirleri dikkat çekicidir. Dolayısıyla, Aydın'ın perspektifinden görülen bu tasvirlerin Levent'in hala muhtemel bir rakip olarak görülmekte olduğunu vurgulamak için oraya yerleştirildiğini söylemek mümkündür). Levent, *“Bakıyorum, biz yaşamıyoruz yani, tiyatroda yangın sahnesi oynuyoruz”* diye söz alır. Bu aforizma az önce Nihal ile İsmail arasında geçen yangın sahnesinin tiyatral atmosferini pekiştirirken şimdiki sekansdaki tiyatral performansı da öndeyiler. Sonra Nietzscheci güç istencinden alınmış fragmanlarla sözüne devam eder Levent: *“Günümüzün bazı değerleri, inançları, ahlak değerleri var. Bunlar dünyada birçok insan tarafından zaten reddedilen, inkar edilen dinlerden türemiş yani. Şimdi ben bunu temelini inkar ediyorsam niye bunun üzerine yaşıyorum ya. Ya bu değerlerin temelini –sahte yaşarım çünkü bak o zaman- değerlerin temelini destekleyecek bir şey bulacaksın ya ne bileyim o değeri güçlendireceksin. Ya da yaratacaksın ya.... İnsan dolu dolu yaşamak istiyor. Ama bu yaşamada başkaları tarafından eleştirilebiliyorsun. Çelişiyorsun, çatışyorsun, çünkü onlarla karşılaştığın zaman. Ama bak biraz önce bahsettiğim şahsiyet sahibi, meraklı, yenilikçi insanlar, öyle yapmamış. Çok acayip, bu çatışmadan besleniyor adamlar öyle adamlar.... Çünkü bununla esniyorlar, bu onların dimağlarını açıyor çatışma, besliyor bunları, yaratıcılığını besliyor. Şimdi bunlarla baktığım zaman ben, bu sürü insanların eleştirilerine kulak asmıyorlar. Cesaretliler*

çünkü, öyle olmak lazım.” Levent buraya kadar olan söylevinde kendisini Nietzscheci tipolojiye göre soylu olarak konumlandırmaktadır. Nasıl ki Nietzsche’e göre sürü, üst insanlığa giden yolda olması lazım gelen bir kategoriye; anlaşılmaktadır ki Levent için de üst insanlar ancak sürüyle çatışarak onları aşağıya varolacaktır. Buraya kadar olan kısımda diğerleri Levent’in sözlerini onaylar. Ancak Levent söylevinin sonraki kısmında sözü, Aydın’ın geçen yıllarda gerçekleşen bir depremde, otelini yöre halkına açmak yerine kurtarma ekiplerine açmasını örnek gösterdiğinde işler karışır. Levent sürü insanların bu davranışı iki kuruş daha fazla para kazanmak için yapılan bir davranış olarak yorumlamış olsalar dahi kendilerinin bu eleştirilere kulak vermeden, yola devam etmesi gerektiğini söyler. Aydın, verilen örneği uygunsuz bularak Levent’in üstüne gider. Hatta Levent’e Bülent diye hitap eder. Çünkü Aydın için Levent’te adsız sansız sürüden birisidir. Dolayısıyla Levent her ne kadar kendisini süre dışında bir efendi olarak konumlarsa da bu Aydın tarafından benimsenmez. Aydın Levent’in verdiği örnekle kendisini hedef aldığı farkındadır. Gerçekten de Levent, efendiden yana görünerek süslü bir söylevle ona yanaşmaya çalışsa da verdiği örnekle pasif nihilist bir tutum içinde olduğunu ele verir. Aslında Levent sürünün perspektifini anlatırken kendi dilinin altındaki baklayı çıkarmıştır. Zaten suçüstü yakalandığının bilinciyle şaşkın ördek misali, jestleriyle söylediklerini düzeltmeye çalışır. Aydın: *“Biraz param var diye kendimi niye suçlu hissedecekmişim. Ben ne yapayım kardeşim, düzen böyle kurulmuş. Bu düzeni ben yaratmadım, Allah böyle yaratmış, doğa da adalet mi var?, Biraz ahlak, vicdan, lütfen”* gibisinden sözlerle haklılığını öne sürer. Levent *“Konunun ahlakla, vicdanla ne ilgisi var?”* diye itiraz edecek olsa da Suavi araya girerek, *“Kendini ifade edemedin”* diyerek bu hamleyi önler. Aydın burjuva ideolojisinin bütün klişe imgelerini tekrarlayarak Levent’i iyice sindirmiştir. Levent, *“Bu ayyaşın artık susması gerek”* diyerek yatmaya gitmek için diğerlerinden izin ister. Ancak gitmeden önce Shakespeare’den bir dize okur: *“Vicdan, güçlüleri korkutmak için düşünülmüş korkakların kullandığı sözcükten başka bir şey değildir. Bizim vicdanımız güçlü kollarımız; kılıçlarsa yasalarımızdır”*. Levent soylu insan performansı ile geceyi bitirmeye kararlı olsa da Aydın bu dizelere yine Shakespeare’den bir dizeyle yanıt vererek Levent’i aşağı konumuna yeniden iter: *“Aldanmak yaptığımız her işte şaşmaz yargısı hepimizin. Her sabah parlak işler tasalar, gün boyu budalalık ederim.”* Kendini aldatmaya yönelik Sartreci motifle koşut olan bu dizeler her ne kadar tüm insanlık için söylenmişse de Levent bu dizeleri, her tepkisel nihilistin yapacağı gibi üzerine alır. Zira Levent’in boynu eğik biçimde, hatta kamburu çıkmış vaziyette odayı terketmesi Levent’in eyleme kudretinin iyice gerilediğini, dolayısıyla pasif nihilist konumunu kabullendiğini ele verir. Diğer yandan

Levent karşısında elde ettiği kesin zafer Aydın'ın Nihal'e ilişkin kuşkularını gidermiştir sanki.



Resim 5.38.



Resim 5.39.



Resim 5.40.

Aydın, karşında eğilip bükülen bu adamın karısı Nihal'le ilişki yaşama ihtimalini kovmuş gibidir. Nitekim sabah çıkılan avda bir yaban tavşanını gözünü kırpmadan vuran da Aydın'dır. Film boyunca hiçbir aktif eylem içinde görülmeyen Aydın'ın bu av sahnesinde gerilmiş bedeni ve yüzündeki kararlı ifadeyle resmedilmesi şüphesiz ki Aydın'ın eyleme gücündeki bir artışa tekabül etmektedir. Bu av sahnesinin uzun uzadıya verilmesi ve yaban tavşanın natürmort olarak yorumlanabilecek olan görüntüsü bu sahnenin güçlü bir simgeselliği olduğu fikrini akla getirmektedir. Zira Leppert'e göre "Resim tarihinin popüler konularından biri olarak av hayvanının hakkında gelinmesi erkek kimliğinin bir göstergesidir."⁶⁸⁶



Resim 5.41.



Resim 5.42.

Birkaç plan sonra gelen sahnede bu kez Aydın elinde tavşanla evin avlusuna girerken karşımızdadır. Bir gece önce İsmail karşısında yanlsamasının bedelini ödeyerek başarısızlığını kabülleyen Nihal, şimdi bir zafer edasıyla elindeki tavşanı tutan Aydın'a bakmaktadır. Sinemada çerçeve içi çerçeveye görüntüye getirmenin karakterin kimliğiyle

⁶⁸⁶ Leppert, a.g.e.121.

ilgili bir sorgulamaya davet çıkarttığı hesap edilirse Nihal'in bakışından verilen böyle bir görüntünün Aydın'ın eril kimliğiyle ilgili bir düşünöme seyirciyi yönlendirdiğı açıktır. Aydın'ın konumundan ise Nihal sanki bir kafesin içinde gibidir. Nitekim Leppert, av hayvanı natürmortuna ilişkin olarak "Hakkından gelinmiş av hayvanlarına gönderme yapmak genellikle kadınlara haklarından gelinmişliklerinin en açık ifadesi eve hapsedilişleri olan kadınlara- gönderme yapmayı gerektiyor gibiydi"⁶⁸⁷ demektedir. Zaten daha önce Aydın ile Nihal arasında geçen tartışmalarda Aydın, Nihal'in meydan okumaları karşısında "Sanki seni zorla burda tutuyorum" gibisinden ifadeleri birkaç defa zikretmiştir. O halde bütün bu av sahnesi aslında gerek Aydın'ın rakibi Levent'i altetmesinin hem de Nihal'i eve hapsedmesini simgeleştirmektedir. Deleuzyen açıdan bakılırsa av sadece eylem-imge ya da Aydın'ın kanlar içinde hala can çekişmekte olan tavşana bakarken (algılanım-imge) duyduğu ya da seyircinin duyduğu duygulanım-imgelerde de değildir. Av film zihninin geliştirdiğı akıl yürütmenin içinde, yani filmin bütünü içindeki tüm ilişkilerdedir. Av aynı zamanda Aydın'ın zihninde ya da entelektüel hislerindedir.



Resim 5.43.



Resim 5.44.

Karşısında, avdan dönen Aydın'ı gören Nihal sanki onu beklemektedir. Nihal ikircimli bir biçimde Aydın'a bakarken Aydın'ın sesinden bir içmonolog duyulur: "Nihal gitmedim, gidemedim. Artık yaşlandım mı? Kafayı mı oynattım? Yoksa başka bir adam mı oldum? Nasıl istersen öyle düşün. Bilemiyorum. Ama birkaç gündür içime yerleşen yeni adam gitmeme izin vermiyor. Ne olur sende gitmemi isteme. Anladım ki artık beni İstanbul'a çağıran bir şey yok. Her yerde olduğu gibi, orada da herşey yabancı bana. Bilmeni isterim ki sende başka yakınum yok. Seni her dakika, her saniye özliyorum. Ama gururum el vermediği için hiçbir zaman söyleyemiyorum. Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç, hatta

⁶⁸⁷ Leppert, a.g.e. 121.

olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum. Tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere dönemeyiz. Gerek de yok buna. Beni bir uşağın gibi, bir kölen gibi yanına al. Ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver. Beni affet.”

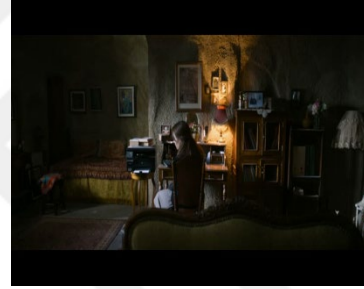
Bu monolog sürerken kamera zamanda ileriye de gider. Aydın'ı kendi mağarasında Nihal'i ise odasında ekrana getirir. Nihal son olarak kısa bir an, huzursuz biçimde aynaya baktıktan sonra yüzünü aynadan çevirmiş ve saçları yüzünü kapatmış bir vaziyette profilden ekrana getirilir. Sonrasında Aydın'ın odasına uğrayan alıcı kesmeyle son bir kez Nihal'i uzak çekimden görüntüler. Ardından Aydın arkadan çekimle masa başında kitabını yazarken görülür. Son bir kesmeyle odadan ayrılan kamera panoromik bir çekimle oteli görüntüler ve film böylelikle sona erer.



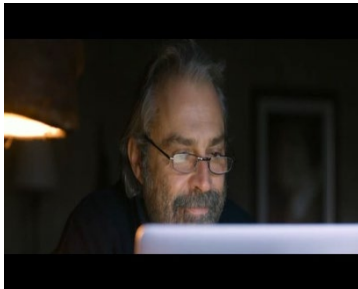
Resim 5.45.



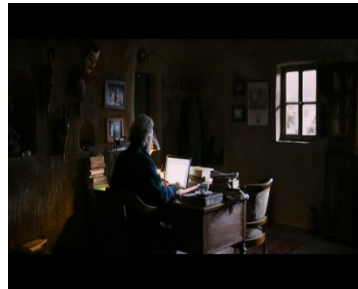
Resim 5.46.



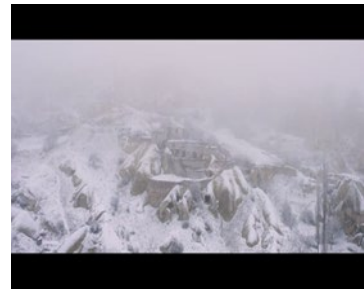
Resim 5.47.



Resim 5.48.



Resim 5.49.



Resim 5.50.

Monolog sürerken Nihal'in huzursuz ve melankolik görüntüsüyle Aydın'ın Türk Tiyatrosunun Tarihi adını verdiği kitabını yazarken verdiği dingin, kararlı ve huzurlu hali tam bir tezat oluşturmaktadır. Sanki Aydın eril kimlik krizini geride bırakmış ve nihayetinde Nihal'i pasifleştirip onu Otello'da yaşamaya mahkum etmeyi başarmıştır. Ancak bu başarı paradoksal bir başarı olmaktadır. Çünkü Aydın bu başarısını böylesine sevdiğini söylediği Nihal'le olan iletişimini, tıpkı ablasıyla olan iletişiminde olduğu gibi hiçleştirmek pahasına sağlamıştır. Aydın girdiği eril kimlik krizini kendisini dönüştürerek değil başkalarının

egolarını hiçleyerek aşmayı başarmıştır. Ancak film zihnin akıl yürütmesi için diğerlerinin egolarının hiçlenmesi Aydın'ın zalimliğinden ziyade diğerlerinin kendilerini aldatma eylemlerinin sonucu olarak kavranmalıdır. Zira film, varoluşçu kendini aldatma motifi üzerinden ilerlediğinden gerek Nihal gerekse Necla kendi seçimleri sonucunda bu kaderi yaşamışlardır. Nihal'in aynadaki suretinden gözünü kaçırarak ekrana getirilmesi Lacan'ın ayna evresinde dair söyledikleriyle yorumlanırsa Nihal'in benlik imgesinin hiçlendiğini ve kendisini korumak için sığındığı kendini aldatma projesinin yıkımı anlamına gelmektedir. Peki bu yıkım Heideggerci sahici varoluş izleğinden bakılırsa aynı ölçüde Aydın içinde geçerli değil midir? Aydın, İstanbul'a doğru yola çıkmak üzere treni beklediği sırada ölüme doğru varlık düşüncesini hatıra getirecek kimi karşılaşmalar yaşamıştır. Ancak bu karşılaşmaların onu kendisine celbedecek bir vicdan çağrısı olmadığı da günün sonunda ortaya çıkmıştır. Aksine ölümden duyulan korku Aydın'ın egosunun savunma durumuna geçmesine neden olmuştur. Av tecrübesiyle birlikte, özsaygısını yeniden kazanan Aydın sanki ölüm düşüncesini geride bırakarak sahici varoluş imkanını yitirmiştir. Dolayısıyla son sekanstaki monologda Aydın'ın *“içime yerleşen yeni adam gitmeme izin vermiyor”* derken kendini aldatma durumu içinde olmadığını kim söyleyebilir? Nitekim avdan sonra eve dönerken Garip Köyü tabelasını görüp de Hidayet'e arabayı durdurmasını söyleyen Aydın kendisine mektup göndererek yardım istediğini söyleyen genç kızın yaşadığı köye bakar ve kendisine ne oldu Aydın Bey? diye soran Hidayet'e *“Hiç, yok bir şey”* diyerek devam etmesini söyler. Bu *“Hiç”* yanıtı bu yardım mektubunun da bir kurgu olabileceğini akla getirmektedir. Acaba bütün bu hayırseverlik işi de bir kendini aldatma olarak yorumlanabilir mi? Buna ilişkin yeterince enformasyon olmadığından bu *“gidilmeyen köy imgesi”*ni de zaman-imağ olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Sonuç olarak ne Aydın, ne Nihal, ne Necla filmin başındaki konumlarından farklılaşmamışlardır. Ne Nihal hep şikayetlendiği Aydın'ın tahakkümünden kurtulmak için bir şey yapmıştır? Ne Necla, hiç istemediği halde yaşamak durumunda kaldığı otelden ayrılmıştır? Ne de Aydın bir yere gidebilmiştir. Öte yandan Aydın'ın bir türlü başına oturamadığı kitabını yazmaya başlaması, nihilist bir boşluğa mahkum edilen diğerlerinin aksine Aydın'ın kendi varoluş projesini gerçekleştirdiğine yorulabilir mi? Zira Aydın'ın bir yaratma eylemine başlamışken resmedilmesi diğerleriyle arasında fark yaratan bir imgedir. Zaten filmin bütünü içinden bakıldığında Aydın'ın kimi duygu dalgalanmaları dışında kendisini yapabileceklerinden alıkoymayan birisi olarak resmedildiği görülmektedir. O halde Aydın aktif bir nihilist olarak mı görülmelidir? Son sekansta Aydın'ın yazısına

başlamadan önceki tebessümü kendi çatışmalarını çözüme kavuşturarak kimlik krizini aşmış birisinin tebessümü müdür? Belki de bu sorulara tam da Aydın'ın oyuncu kişiliğinden dolayı cevabı hiçbir zaman verilemeyecektir. Nihayetinde Aydın'ın seyirciye de rol yapmadığını kim söyleyebilir? Özellikle Aydın'ın av dönüşündeki içdöküşünde tiyatral bir hava vardır. Zira Aydın tavşanı hizmetliye verdikten sonra kendisini yukarıdan izleyen Nihal'in farkında olarak kafasını öne eğer. Yüzünü karşısındakinde acıma ya da merhamet uyandıracak bir ifadeyle kaplar ve kafasını yukarıya doğru kaldırdıktan sonra Aydın'ın iç döküşü duyulur. Bu içdöküşün sahici bir içdöküş olmadığı Aydın'ın Levent'e yanıt olarak verdiği Shakespeare dizesinden öndeyilenmiştir. Nihayetinde Aydın kitabına başına geçtiğinde oyunun başka bir perdesi açılmaktadır. Bu perde de Aydın bir yazar olarak rol almaktadır. Aydın'ı terkeden kamera Otello'nun karla kaplı panoramik çekimiyle seyirciye veda ederken Necla ve Nihal'i nihilist bir boşlukta Aydın'ı ise kendini aldatma uykusunda bırakır. Dolayısıyla *Kış Uykusu*'nda baş figürler Aydın, Nihal ve Necla kötü inançlarıyla, sahih varoluş imkanlarını yitirmiş karakterler olarak çizilmişlerdir. Başfigür Aydın, anlatı boyunca psişik ile zihinsellik arasında salınan bir karakterdir. Ancak son sekansta yüzündeki gerilimin çözüldüğü, dolayısıyla psişik gerilimin azaldığı görülmektedir. Gurvitch'in belirttiği gibi psişik gerilim, karşılaşılan engellerin pasif temasına yönelik tutumlara dönüştüğünde artık entelektüel fonksiyonlar belirginleşir.⁶⁸⁸ Aydın, varolan çatışmaları çözüme kavuşturacak yeni durumlar yaratmak için irade göstermez. Aksine diğerleriyle arasındaki iletişimsel engeli kabullenerek diğerlerinden de aynı tutumu bekler. Üstelik bu talep de Aydın'ın içmonoğunda yani zihinsel evreninde dillendirilmiş bir talep olarak kalır. O halde Aydın psişik gerilimi düşük, heyecansal ve duyuşsal renklenimi, dolayısıyla iradi fonksiyonları zayıf çizilmiş bir karakterdir. Bu zaviyeden bakıldığında Aydın'ı aktif bir nihilistten ziyade kuramsal bir nihilist ve kendi egosunu korumak için kendisini dış dünyadan ve etrafındaki insanlardan yalıtmayı seçmiş bir narsist olarak değerlendirmek mümkündür. Zira aktif nihilist yeni değerler yaratmaya, dolayısıyla da yeni yaşama olanakları yaratmaya soyunan bir tiptir. Üstelik Nietzsche açısından aktif nihilist gücünü yaşamı güçlendirmek ve olumlamak için etrafa yayarken Aydın aksine bu gücü en yakınlarındakini hiçleştirmek ve kendisine tabi kılmak için kullanmaktadır. *Kış Uykusu*'ndaki hiçbir karakterin bir diğeriyle sahih bir ilişki kuramadığı açıktır. Film-zihnin akıl yürütmesi içinde şeyleşmiş ilişkilerin hakim olduğu bir iletişim düzleminde sahih bir ilişki kurulması zaten imkansızdır. İkinci olarak bu karakterler zaten aldatma

⁶⁸⁸ Bkz. bu çalışmada 39.

uykusundadırlar. O halde bireysel ide tabakasında karakterlere dair ortaya çıkan fikir: tüm karakterlerin kendilerini aldatma içinde olduğu bir varoluş düzleminde yaşadığıdır ki bu yaşama da kendi seçimleridir. *Kış Uykusu*'nda başkarakterler başlangıçtaki durumdan çok daha farklı bir olmayan varoluşsal bir durumda kendilerini bulurlar. Bu yönüyle anlatı modernist anlatının dairesel modelini izler. Diğer yandan felsefi argümanlarla desteklenmiş yapısı, düşünceye yer açan açık imajlarla yol alması anlatının modernist karakterini pekiştirmektedir.

4.1.4. *Ben O Değilim*'de Eş Benlik ve Başkası'nın Görüntüsü

Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

Senaryo: Tayfun Pirselimoglu

Görüntü Yönetmeni: Andreas Sinanos

Kurgu: Ali Aga

Yapımcı: Veysel İpek, Nikos Moustakas, Guillaume De Seille, İrfan & İnci Demirkol, Mustafa Dok, Konstantina Stavrianou, Tayfun Pirselimoglu

Yapımevi: Zuzi Film

Yapım Yılı ve Süresi: 2014, 2 saat 5 dakika

Oyuncular: Ercan Kesal (Necip, Nihat), Maryam Zaree (Ayşe).

Filmin Öyküsü

Orta yaşlarını süren Nihat, bir hastanenin yemekhanesinde çalışmaktadır. Bir gün mesai arkadaşı Ayşe'nin yemek daveti üzerine onun evine gider. Ayşe ile kocası Necip'in oturma odasındaki duvarda asılı duran fotoğrafları dikkatini çeker. Nihat, Ayşe'nin kocası Necip'e ikizi gibi benzemektedir. Ayşe ile Nihat, ilişki yaşamaya başlar. Günler geçtikçe Ayşe'nin kocasıyla özdeşleşen Nihat, Necip'in kimliğine bürünür ve onun eşyalarını kullanarak Necip gibi davranmaya başlar. Bir gün Ayşe ile Nihat denizde yüzmeye giderler. Nihat'ın kayıpta uyukladığı bir sırada Ayşe ortalıktan kaybolur. Daha sonra Ayşe'nin cesedi kıyıya vurur. Polis olayın kaza olduğuna kanaat getirip Nihat'ı bırakır. Olaydan sonra Nihat Ayşe'nin evinde yaşamaya başlar. O artık Necip'tir. Nihat, Necip'in gemici olduğunu öğrendikten sonra Tuzla'daki tershanelerden birinin oraya gider. Orada Necip'in eski bir arkadaşı yanına yaklaşıp Necip diye merhabalaşır. Nihat itiraz etmez. Daha sonra buluştuklarında arkadaşı

ona cezaevinden firar ettiğini söylemediği için kızar ve artık buralarda duramayacağını, polisin kendisini soruşturduğunu söyler. Arkadaşı, Nihat'a İzmir'de bir vapurda iş ayarladığını, oraya gitmesinin iyi olacağını söyler. Böylelikle İzmir'e giden Nihat bir gün çarşıda dolaşırken Ayşe'ye çok benzer bir kadın görür. Kadını takip eder. Asiye adındaki bu kadın bir hayat kadınıdır. Asiye, Necip'in kendisiyle birlikte olmak istediğini düşünüp iş gördüğü oteldeki odaya çıkarır. Nihat, kendisine adını soran Asiye'ye Necip diye cevap verir. Nihat yatmak istemediğini söyleyip kadına yanına uzanmasını söyler. Uyandığında Asiye'nin gitmiş olduğunu görür. Sonrasında tekrar kadına rastladığında onu evine kadar takip eder. Necip kadının evinde kalmaya başlar. Asiye hayat kadınlığını bırakıp bir yemekhanede çalışmaya başlar. İkisi karı koca hayatı yaşamaya başlarlar. Ancak Nihat bir gün çalıştığı vapurda Necip'i görür. Onu kaldığı otele kadar takip eder. Bir müddet dışarıda bekledikten sonra otele girip, Necip'in odasına çıkar. Necip orada yoktur. Nihat yatağa uzanır. Sonra polisler odaya baskın yaparlar. Karakola sorguya götürülen Nihat tek kelime etmez. Film Nihat'ın kapatıldığı hücrenin demir kapısının ekrana getirilmesinden sonra biter.

İçeriğin Alanı, Konu, Motifler

Film rüya ya da sanrı benzeri bir hayali gerçeklikte geçer. Buna karşın fiziksel gerçeklik ile hayali gerçeklik arasındaki sınırları belirsizleştiren imajlar ve sinemasal operasyonlara başvuran yönetmen böylelikle seyirci için düşünömsel bir alan yaratır. Fiziksel gerçeklik ile hayali gerçeklik arasındaki bölünme fikri filmin başlangıç sahnesinde Nihat'ın aynaya baktıktan sonra odayı terketmesine karşın Nihat'ın suretinin aynada kısa bir an tekrar belirip kaybolmasıyla belirtilmiş olur. Bu sahnenin ardından ekranda beliren *Ben O Değilim* yazısı filmin imgesel, simgesel ve gerçek arasındaki bir yarıktaki geçeceğinin öndeyilenmisidir. Filmin ayna metaforuyla açılması ve film boyunca ayna imgelerinin sıkça tekrarı Lacan'ın ayna evresi etrafında ortaya koyduğu özneleşme ya da kimlik sorununun filmin temel motiflerinden birisi olduğunu göstermektedir. Kimlik sorununun eş-benlik ya da ikiz motifiyle bir arada ele alınması fenomenoloji ve varoluşçuluğun ana sorunlarından birisi olan öteki ya da başkası izleğini film-zihnin akıl yürütmesine dahil eder. Anlatının Das Man olarak görülebilecek, alt sınıftan anonim bir figür üzerinden ilerlemesi ise Heideggerci ego-analizini de sorgulamaya davet eder. Bu sorgulama Nihat ile Ayşe arasındaki ilişkinin de ikizlenmesi nedeniyle geçmişin geri dönüşlerine de uğradığı için Freudçu yineleme fikrine

doğru genişler. Dolayısıyla film, felsefi düzlemde bir ego-analizi olarak okunmaya elverişli bir zemin oluşturmaktadır.

Filmin yürüttüğü bu ego-analizinin çözümlenmesine geçmeden önce, gerek psikolojinin gerek felsefenin ortak sorunlarından birisi olan “eşbenlik” üzerine geliştirilen fikirlerden bir kısmına değinmek aydınlatıcı olacaktır. Eşbenlik izleği aynı zamanda erken tarihlerinden itibaren sinemada görüntüleşmiştir. Dolayısıyla *Ben O Değilim*’in yürüttüğü akıl yürütmenin daha iyi anlaşılabilmesi için bu konuya açıklık getirmek isabetli olacaktır.

Eşbenlik Motifinin Psikolojik Boyutları

Eşbenlik adlı ilk kuramsal çalışmanın yazarı psikanalist Otto Rank’dır. Rank’ın çalışmasının kalkış noktasının 1913 tarihli Alman dışavurumcu film örneği *Praglı Öğrenci* olması ilginçtir. Rank’a göre filmdeki temel fikir: “Kişinin geçmişinin önlenemez biçimde kendisine tutunduğu ve bundan kurtulmaya çalıştığı anda bunun kaderine dönüştüğü gerçeği olması gerekir”..⁶⁸⁹ Özellikle filmin başkarakteri Bauldin’in sevdiği kadınla türlü engellerden sonra buluşup ilk öpüşmelerini yapacakları sırada, ikizinin orada belirip ikiliyi sonsuza dek ayırmasına vurgu yapan Rank bu imgeyi Bauldin’in sevme kapasitesinden yoksunluğuna bağlamıştır. Bu yoksunluk geçmişte olduğu gibi bugününde de Bauldin’i muhtemel bir bütünleşmeden ayırır. Dolayısıyla Bauldin, bugüne musallat olan geçmişin izleri, yani Freudçu yineleme mekanizması nedeniyle sevdiği kadınla bütünleşemez.

Soruşturmasını antropolojiyi de katarak eşbenliğin batıl inançlarda aldığı görünüme dek genişleten Rank, sonuç olarak eşbenlik fantazisinin ilkel narsizmden kaynaklanan bir paranoya olduğuna kanaat getirir. Rank’a göre ilkel narsizm ego’nun temelde kendisini ölüme karşı korumaya yönelik olarak geliştirdiği bir ben mekanizmasıdır. İkileşme ölüme karşı alınan önlemlerden birisidir. İlkel narsizm gerek patolojik öz sevgi biçiminde gerekse “Kişinin benliğinin patolojik korkusunun sıklıkla paranoyak delilikle sonuçlanan savunmacı biçiminde ve takip eden gölge, ayna imgesi ya da eş benlikte kişileştirilmiş bir şekilde olsun, tehlide karşı koyan” asıl unsurdur..⁶⁹⁰ Ancak kişinin kendisine karşı duyduğu narsist özsevgiyi kişileştiren eşbenlik, başkasına doğru cinsel ve şehvani bir arzuyla tetiklendiğinde bir rakip haline gelerek ego’nun ikiye bölünmesine yol açar. Batıl inançta da ölümün

⁶⁸⁹ Rank, Otto (2016). *Eş Benlik*. (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 25.

⁶⁹⁰ Rank, a.g.e. 138.

habercisi olarak yeniden ortaya çıkar. Dolayısıyla eşbenliğin *Ben O Değilim*'de hem özdeşleşilen bir başkası hem de bir rakip olarak ortaya çıkması bu açıklama dahilinde değerlendirilmektedir.

Eşbenlik konusuna “tekinsizlik” kavramı üzerinden Freud'ta değinmiştir. Tıpkı Rank gibi edebi örneklerden yola çıkan Freud, özellikle Alman yazar Hoffmann'a yönelerek onun anlatılarının hemen hepsinde işlenen temanın “ikizlenme” olduğunu öne sürmüştür:

Dolayısıyla birbirlerine benzerliklerinden dolayı özdeş olduklarını düşünülen karakterlerimiz vardır. Bu ilişki, telepati adını verdiğimiz zihinsel süreçte bir karakterden diğerine geçişte daha da belirginleşir. Böylece her iki karakterin de ortak bilgisine, duygu, düşünce ve deneyimlerine hakim olunur. Veyahut özne kendisini başkası üzerinden tanımlar, böylece kendisinin hangisi olduğu konusunda şüpheyi düşer. Başka bir deyişle karakterin ikiliği, ayrılığı ve yer değiştirmesi durumu vardır. Sonuç olarak bu tür hikayelerde birbirini sürekli tekrarlayan olaylar olduğunu söylemek mümkündür; sadece karakterler değil aynı zamanda onların yaptıkları, işledikleri suçlar, deneyimler de birbirine benzer; bu karakterlerin isimleri de genelde birbiri ile uyumlu olarak seçilir.⁶⁹¹

Freud'a göre ikizleşme düşüncesi ilkel narsizmden sonra egonun gelişimiyle yeni anlamlar kazanır. Ego'daki ikinci bir kişi düşüncesi birincil narsizmde özelleştirelilikle ve özdenetimle de bağlantılı görünür. Ancak ilerleyen aşamalarda kılık değiştiren bu organ egoya karşı döner:

Fakat ikilik düşüncesiyle birlikte düşünebileceğimiz, egonun karşısında duran yalnızca bu organ değil, tüm karşılanmamış, hayal gücüne bağlayabileceğimiz olası gelecekler, karşıt dışsal koşulları yıkılmış olan egonun tüm çabaları ve içimizdeki Özgür İrade yanılımasını besleyen tüm bastırılmış istemlerimiz de egoya saldırır.⁶⁹²

Freud için bu durumda eşbenlik ya da ikiz aynı zamanda kişinin yaşamındaki daha önceki bir evreye, “egonun kendisini dış dünyadan ve diğer insanlardan soyutlamadığı bir zamana geri dönme biçiminde kendini gösterir”.⁶⁹³

⁶⁹¹ Freud S. (2019). *Tekinsizlik Üzerine*. (Çev. Hakan Şahin). İstanbul: Laputa Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş, 53.

⁶⁹² Freud, a.g.e. 54.

⁶⁹³ Freud, a.g.e. 55.

Filmin Analizi

Film Nihat'ın, yan daireden yükselen, karı-koca kavgasına benzeyen gürültüler eşliğinde yatağında uyanmasıyla açılır. Nihat karşı duvarda asılı aynaya baktıktan sonra açık oda kapısından çıkar. Nihat odadan ayrıldıktan sonra sureti aynada kısa bir an belirir ve sonra silinir. Ardından ekranda *Ben O Değilim* yazısı görünür. Film-zihin, Heidegger'in egoyu yerinden ederek geliştirdiği *dasein* hamlesine koşut biçimde Nihat'ı ekranda görüldüğü andan itibaren boş bir özne olarak resmeder. Heidegger için *dasein*, yani her bir insan varlığı kendisinden başka bir şey olmamasına karşın, bir ben'de değildir. *Ben O Değilim*'deki O zamiri ise ötekini ifade ettiği ölçüde egonun daima kendisiyle aynı kalan yanılsamalı özdeşliğini ifade eder. O halde bir ben olmak mümkün müdür? diye sorulmalıdır. Heidegger bakımından insan varlığı/*dasein* kendisini bir ben/ego olarak sunamaz, sunarsa yanılır. Varolan bir ego olarak belirlenirse;

1) onu dünyanın ve başkalarının olmadığı mutlak bir yalnızlığa hapsederiz ve böylece aşkınlığı da göz ardı etmiş oluruz. 2) onu bir töz, bir özne, yani “varlığını sürdüren (*subsistant*), varolan haline getiririz ve olma kipine (*son mode d’etre*) dair yanılırız. 3) “ben” (*je*) dediğinde her zaman tam manasıyla kendisi olduğuna inanırız ve mümkün sahici varoluşu ile sahici olmayan varoluşu arasındaki fark silinir.⁶⁹⁴

Ragozinski'ye göre bu nedenle Heidegger ben dendiği her seferinde aldaniş içinde olan insanoğlunun varoluşunu *dasein* olarak belirleyerek ego felsefesinin terimlerini kullanmaktan özellikle kaçınmıştır. Bu zaviyeden bakıldığında Nihat'ın aynaya bakışından gerisin geri kendisine yansıyan surette bir ben sureti değildir. Nihat da tıpkı her insan gibi hergünkülüğün anonim varoluşuna fırlatılmış bir *dasein*dir. Yani kendisini bulması, inşa etmesi gereken ve başkaları tarafından kapılma tehlikesiyle karşı karşıya olan bir varolandır.

⁶⁹⁴ Ragozinski, J. (2018). *Ben ve Ten*. (Çev. Melis Aktaş). İstanbul: Pinhan Yayınları. (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı), 27.



Resim 6.1.



Resim 6.2.

Eşbenlik motifine bağlı kalınırsa aynanın buradaki işlevini sinemanın başından beri tutkunu olduğu Lacanyen imgesel alanla ilişkilendirmek gerekir. Ayna, benliğin kendiyile hep aynı kaldığı yansımalı bir özdeşleşim imgesidir. Modelin kendisi orada değilken aynanın onu yansıtması söz konusu olmadığına göre aynada beliren bu izin ancak alegorik bir okumayla anlam kazanacağı açıktır. Suretlenen ile suretleyen arasındaki ontolojik farka dair uyarıcı olan bu imge aynı zamanda pelikülden perdeye yansıyan bir suret olması noktasında filmin de kendi illüzyonist doğasına ilişkin bir göndermedir.



Resim 6.3.



Resim 6.4.



Resim 6.5.

Jenerikten sonra film-zihin hergünkülüğün imgeleriyle Nihat'ı bir das man olarak resmeder. Bu yaşamın nabzı birincil biyolojik ihtiyaçların giderilmesinden oluşan bir rutine göre akmaktadır. Hayatın basit yeniden üretimine dayalı olan bu yaşama da Nihat şöyleşmiş bir varlığı icra etmektedir. Adeta Sartrecı bir kendinde varlıktır. Hergünkülüğe gömülmüş olan bu dasein kendisi değildir. Bu yaşamın ne bir geçmişi ne de geleceğe yönelmiş bir varlık projesi vardır. Zaten bu anlama koşut biçimde Nihat'ın dünyası gri ve mat renklerden oluşan kasvet dolu bir atmosferi yansıtır.

Hergünkülüğün tekdüze varoluş kipi bir akşam arkadaşlarının fuhuş yapmak için Nihat'ı evinden almalarıyla bozulur. Ancak fuhuşu yol kenarına park ettikleri arabada gerçekleştirirlerken polis baskın yapar. Arkadaşı X, diğer arkadaşının arabada fahişeyle birlikte olmasına aldırmayarak hemen topuklar. Arabayı çalıştırıp diğer arkadaşıyla olay

yerinden hızla uzaklaşır. Polisler Nihat'ı, ifadesini almak için karokola götürür. Tam da bu baskın öncesinde arkadaşı Nihat'a karısından usandığını, bazen karısını gırtlaklayası geldiğini anlatmaktadır. Bu önemsiz gibi görünen diyalog Das Man'ın hergünkü varoluş kipini oluşturan durumları örneklemektedir.



Resim 6.6.



Resim 6.7.

Polis Nihat'ı karakolda gözaltında tutar. Nihat'ın kapatıldığı hücredeki başka bir adam ayakkabısıyla demir parmaklıklara vurmaya başlar. Bunun üzerine, hücreye gelen bir polis adama iyi bir dayak çeker. Nihat'ta yerde yatan baygın adama bir tekme savurur. Sonrasında uykuya dalan Nihat kalktığında adam orada yoktur. Adamın ayakkabasını eline alıp tuhaf bir şekilde inceler. Sonra serbest bırakılır. Bu imge Nihat'ın kimlik başkalaşımının haberci imgesidir. Zira Pirselimoglu, ayakkabıyı bir başkasının yerine geçmek düşüncesinin simgesi olarak kullanmaktadır.⁶⁹⁵ Zaten aynı adam filmin sonunda Nihat bir kez daha hücreye kapatıldığında karşımıza tekrar çıkar.

Nihat bu kısa nezarathane ziyaretinin ardından gündelik çalışma rutinine döner. İşyerinde, fırsat buldukça Ayşe'ye kaçamak bakışlar atmaktadır. Artık ilgisi Ayşe üzerinde toplanmıştır. Nihat'ın bakışını çerçeve içinde çerçeve yaratarak ekrana getiren film-zihin, Nihat'ın Ayşe'yi kendi tasarıları doğrultusunda çerçevelemeye başladığını gösterir. Ayşe'de benzer bir tasarısı olduğu için Nihat'ı evine davet eder.

⁶⁹⁵ Tayfun Pirselimoglu 2014 yılında Gezici Festival kapsamında Kastamonu Üniversitesi'nde gerçekleşen *Ben O Değilim*'in gösterimi sonrasında, moderatörlerinden birisi olduğum söyleşide sorum üzerine bu yanıtı vermiştir.



Resim 6.8.



Resim 6.9.

Ayşe'nin evine giden Nihat sıcak bir şekilde karşılanır. Nihat'ın evinin sefaletiyle tam bir tezat oluşturan Ayşe'nin evi sıcak bir yuva atmosferine sahiptir. Ayşe çay koyarken, Nihat duvarda asılı çiftin fotoğrafına bakar. Ayşe'nin hapiste olan kocası Necip, Nihat'a ikizi gibi benzemektedir. Ayşe fotoğrafa bakmayı sürdüren Nihat'a “*Eski resimler, eskiden kalma*” der. Sonrasında televizyonu açan Ayşe, Nihat'ı yanına çağırır. Ayşe “*Sahte bunlar, artisler*” der. Nihat “*Onlar*” diye karşılık verir. Ayşe “*Öyle, hepsi sahte, oyuncu*” der. İlk bakışta televizüel imaj için söylenmiş bu ifade, film seyircisinin de oyuncuları izlemekte olduğu düşünülürse, seyircinin izleme deneyiminin yabancılaştırılmasına yönelik bir hamledir. Kendi illüzyonist doğası hakkında çok şey bilen modernist her filmin yaptığı gibi *Ben O Değilim*'de seyircilerin seyre daldıkları imajları sorgulamasını ister.



Resim 6.10.



Resim 6.11.



Resim 6.12.

Film-zihin, das man olarak çizdiği bu karakterler yoluyla televizüel imajla özdeşleşen perde dışındaki milyonlarca das man'ında kitle iletişim araçlarınca yayılan anonim imgelerce kendi tekil varlıklarının buharlaşmasına göndermede bulunmaktadır.⁶⁹⁶ Nitekim Heidegger'den oldukça etkilenen Herbert Marcuse, esasında endüstriyel kapitalist yaşamın organizasyonda önemli bir rolü olan kitle iletişim araçlarının ürettiği görsel ve işitsel imajların yaşamı toptan metalaştırarak bireyi “kişisel yeri”nden ettiğini belirtmiştir:

“İç özgürlük” düşüncesi gerçekliğini burada bulur: İçinde insanın “kendisi” olabileceği ve “kendisi” kalabileceği kişisel yeri belirtir. Bugün bu kişisel yer teknolojik realite tarafından ele geçirilmiş ve kırılmıştır. Kitlesel üretim ve kitlesel dağıtım *bütün* bireyi istemektedir ve işleyim ruhbilimi çoktandır fabrika ile sınırlı olmaya son vermiştir. Çok yanlı içe-yansıtma süreçleri neredeyse mekanik tepkilerde kemikleşmiş görünür. Sonuç uyarlanım değil ama öykünmedir—*mimesis*: bireyin *kendi* toplumu ile ve bunun yoluyla, bir bütün olarak toplum ile dolaysız bir özdeşleşmesi.⁶⁹⁷

Dolayısıyla klişenin yeniden üretimi, kolektif psişenin yeniden üretimi anlamına geldiği ölçüde “iç dünya”nın ya da kişisel tinin buharlaşarak, bireyin anonimleşmesi anlamına gelmektedir. Kapitalist uygarlığın şeyleşmiş ve klişeleşmiş bilinç biçimi bireysel psişeyi toplumsal psişenin lehine etkisizleştirerek güçten düşürmüştür. Dolayısıyla Ayşe’nin sahte diyerek seyirciyi uyardığı nokta bu sahici olmayan varoluş tarzıdır. Burada yönetmenin söyleminin karakter yoluyla dışsallaştırdığı modernist bir operasyon söz konusudur.

Ayşe’nin sahte olmayan bir deneyime olan arzusu Nihat’ın Ayşe’nin bedenine sahip olma atağıyla karşılaşır (6.12.). Nihat’ın daha önce televizyonda izlediği erotik filmin karşısına geçerek yapmaya giriştiği, ancak arkadaşlarının telefonu ile yarım kalan masturbasyonu böylelikle tamamlanır. Ayşe’nin *yaşadığı vücudu’nun başkası tarafından faydanılan vücut*⁶⁹⁸ haline geldiği bu tecavüz benzeri imgedeki şiddetin nedeni kendisini duvardaki fotoğraftan izleyen rakibidir. Karı koca gibi yaşamaya başlayan bu ikilinin arasında Necip’in varlığı hep duyulmaktadır.

Ertesi gün Nihat, Ayşe’ye Necip’in sahtecilikten mi yattığını sorar. Ayşe evetler. Sonra Necip’in içeride iki kişiyi daha öldürdüğünden söz eder. Niye diye soran Nihat’a kendisine *oruspu* dedikleri için diye cevap verir Ayşe. Ayşe diğerlerinin işyerinde hakkında böyle konuşup konuşmadıklarını sorar Nihat’a. Nihat “*Duymadım*” deyince Necip’e çok benziyorsun der Ayşe. Nihat ile Necip’in özdeşlikleri Ayşe tarafından da onaylanır. Ayşe Nihat’ın kendisi hakkında konuşulanları duymamasıyla Necip’in kendisine *oruspu* diyenleri şişlemesi arasında bir özdeşlik kurar. Ayşe’nin gözünde, Nihat bu tutumuyla kocası Necip’in yerini almayı hak etmiştir. Herşey klişe cinsiyet rollerinin koordinatları içerisinde cereyan etmektedir. Ayşe, kocası Necip’in bir keresinde başını su dolu kovaya sokarak kendisini

⁶⁹⁷ Marcuse, H. (2010). *Tek Boyutlu İnsan*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi. (Eserin orijinali 1964’te yayımlandı), 26.

⁶⁹⁸ Bu vücut hallerini Sartre ontolojik dereceden vücut halleri olarak görür. Bkz. Magill, a.g.e. 96.

boğmak istediğini söyler. Bu boğma girişimi filmin ikinci yarısında Ayşe, Asiye olarak ikizlendiğinde Necipleşen Nihat tarafından bu kez Asiye üzerinde yinelenecektir.

Günler ilerledikçe, Ayşe'nin kocası rolüne bürünen Nihat, Necip'in eşyalarını kullanmaya başlar. Film-zihin, kimlik başkalaşımını, özellikle Nihat'ın Necip'in ayakkabısını giymesi üzerinden vurgular. Ayakkabı, Nihat'ın Necip'in geçtiği yollardan yürüyeceğinin simgesidir. Necip bir dolandırıcıdır. Dolandırıcılığın sahte kimliklere bürünmekle bağıntılı bir iş olduğu düşünülürse Nihat'ın yaptığı da bir tür dolandırıcılıktır.

Bir gün Ayşe çalıştıkları işyerinin yemekhanesinde Nihat'ın yanına oturur. Nihat başkalarının ağzına düşmek istemediğini söyleyerek Ayşe'ye çıkışır. Şüphesiz ki başkalarının kontrolünde bulunmakla karakterize olan hergünkü varoluştan duyulan bu kaygının kaynağı *egonun* başkalarınca massedilmesidir. Kamusal dünya her bir kişiyi birbirleriyle özdeşleştiren bir mantık dâhilinde işler. Nihat, evli olan Ayşe'yle yaşadığı gayrimeşru ilişkinin Ayşe'ye oruspu"" takısıyla döneceğinin farkındadır. Necip'in bu yüzden işlediği cinayetler hesaba katılırsa aynı kadere maruz kalma tehlikesiyle karşı karşıyadır Nihat. Bundan dolayıdır ki ilişkisini gizlice yürütmektedir. Tam da bu sahnenin ardından Ayşe'nin ölümünün gerçekleşmesi manidardır.



Resim 6.13.



Resim 6.14.

Ayşe, Nihat'ten çok istemesine karşın hiçbir zaman gidemediği denize götürmesini ister kendisini. İkili, kayıktayken Nihat biraz şekerleme yapar. Uyandığında Ayşe orada yoktur. Sonrasında Ayşe'nin cesedinin kıyıya vurduğu görülür. Polis olayın kaza olduğuna kanaat getirerek Nihat'ı serbest bırakır. Bu ölümün Nihat'ın uyukladığı sırada gerçekleşmesi de manidardır. Sartre ve Heidegger'in sahici olmayan varoluşu bir tür uykuya/ölüm haline benzettiği hatırlanırsa uyku ve uyuklama imgelerinin işlevinin Nihat'ın var olup olmadığına dair spekülasyonu beslemek olduğu söylenebilir.

Nihat bir müddet Ayşe'nin evinde yaşadıktan sonra kendi evine geçer. Bu sırada kimlik başkalaşımı sürmektedir. Hatta Ayşe'nin ölümünden sonra bu başkalaşımın şiddetlendiği söylenebilir. Nitekim Nihat, bir gün bıyığını keserek tam anlamıyla özdeşleşir Necip'le.



Resim 6.15.

Film-zihin Nihat'ın Necipleşmesi'ni geçmiş, şimdi ve geleceğin aynı anda görüldüğü Deleuzyen bir kristal imajla ekrana getirir. Nihat, artık Necip'in hayatını taklit etmektedir. Nihat bir gün Necip'in önceden çalıştığı tersaneye gider. Orada Necip'in eski bir arkadaşı yanına yaklaşıp Necip diye merhabalaşır. Nihat hiç itiraz etmeden bu selamı alır. Daha sonra buluştuklarında arkadaşı ona cezaevinden firar ettiğini söylemediği için kızar ve artık buralarda duramayacağını, polisin kendisini soruşturduğunu söyler. Arkadaşı, Nihat'a İzmir'de bir vapurda iş ayarladığını, oraya gitmesinin iyi olacağını söyler. Nihat bunu kabul eder ve yaşadığı şehri de eski kimliğini de terkeder.



Resim 6.16.



Resim 6.17.



Resim 6.18.



Resim 6.19.

Nihat'ın bu yeni hayatında sıkça çerçeve içi çerçeveye ekrana getirilmesi ilginçtir. Üstelik bu sinemasal operasyonlara diyalojik çerçevelerle eşlik etmektedir. Örneğin Nihat'ın yeni işindeki arkadaşlarında biri “*Evli misin?*” diye sorar. Nihat “*Vefat etti*” diye yanıtlar. Böyle olmaz diye yanıtlayan diğeri, birisini bulmasını salık verir Nihat’a. Kaldığı oteldeki bir müşteriyle yaptığı sohbette de aynı soruyla karşılaşan Nihat aynı yanıtla karşılık verir. Sonrasında Ayşe’nin ikizi olan Asiye ile de benzer bir sohbet gerçekleşir. Evliliğe ilişkin bu soruların dasein’in medeni haline ilişkin sorular olduğu düşünülürse anonimleşmiş Onlar’ın dünyasında evliliğin tek mümkün varoluş düzlemi olarak görüldüğü ortaya çıkar. Öte yandan bu soruların -Nihat, kendisini yeni tanıştığı bu insanlara Necip Kara olarak tanıttığına göre- geçmişin bugüne musallat olan olaylarıyla da ilişkisi vardır. Nihayetinde Necip, Ayşe’nin ikizi Asiye ile karşılaştığında film-zihnin bir muamma olarak ortaya koyduğu sorular aydınlanmaya başlar.

Nihat, kenar mahallerden birinde dolaşırken, tesadüfen Ayşe’ye çok benzeyen bir hayat kadını görür, onu takip eder. Kendisiyle yatmak istediğini düşünen Asiye onu iş gördüğü odaya çıkarır. Nihat’ın tek isteği ise ona sarılmak, onunla yekvücut olmaktır. Nihat, Ayşe’nin ölümüyle yarım kalan tamamlanma arzusunu bu kez Asiye’de gerçekleştirmeye çalışır. İkili birlikte yaşamaya başlar. Sanki her şey “evlilik” gibi ideal bir birliktelik için hazırdır. Ancak bir akşam evde otururken, Nihat’ın bavulunda bulduğu Ayşe’nin mayosunu üstüne geçiren Asiye “*Beğendin mi?*” diye Nihat’ın karşısına çıkınca işler karışır. Nihat, Asiye’yi zorla lavobaya götürerek kafasını suya daldırır. Böylelikle daha önce Ayşe’nin ağzından dillendirilen Necip’in Ayşe’yi boğma girişimi, Nihat ile Asiye’de yinelenir. Nihat’ın Necip’in kimliğine tam anlamıyla bürünmesiyle geçmişin olaylarının tekrerrür etmesi arasındaki bağıntı dikkat çekmektedir.



Resim 6.20.



Resim 6.21.

Boğma olayının ardından tekrar toparlanır ikili. Asiye hayat kadınlığını bırakıp bulaşıkçılığa başlar. Böylelikle Asiye ile Ayşe arasındaki ikizlik bağı mesleki olarak da tamamlanır. Üstelik Asiye'nin Nihat'le yaptığı bir sohbetten tıpkı Ayşe gibi denize hiç girmediğini öğreniriz. Nihat “*Gideriz bir gün*” diye yanıtlar. Herşey yeniden yoluna girecekken bir gün Nihat vapurda Necip'i görür. İkizi Nihat'ın yakasını bırakmamış peşinden gelmiştir. İkizini oteline kadar takip eden Nihat odasına çıkar ancak Necip orada değildir. Uykuya daldığı sırada polis tarafından basılan Nihat karakola götürülür ve bir hücreye konur. Nihat'ın ilk kez hapse girdiğinde hücre arkadaşı olan adam bu kez bıyıkları kesilmiş bir halde yine karşısındadır. Dikkat edilirse *Ben O Değilim*'de Freud'un dikkat çektiği yineleme olgusu bir hayli yoğundur. Açıkçası Nihat'ın Necip'e başkalaşımı daha önceki bir zamana dönüş olarak görülebilecek pek çok yineleme imgesini içermektedir. Nitekim sinema kuramcısı Orr'da, modern sinemada “kimlik başkalaşımını” ikizlenme motifi üzerinden ele alan filmlerde Freudvari bir yineleme zorunluluğunun olduğunu öne sürmüştür.⁶⁹⁹



Resim 6.22.



Resim 6.23.

Bu noktada Pirselimoglu'nun filmiyle parellikleri aşıkâr olan David Lynch'in *Kayıp Otaban*'ına değinmek isabetli olacaktır. Zizek'e göre bu film, sadakatsiz olduğunu

⁶⁹⁹ Orr, a.g.e. 60.

düşündüğü karısını öldüren bir erkeğin suçun ağırlığıyla baş edemeyip, krizinin üstesinden gelmek için türettiği fantazmasıyla ilgilidir. Bu kişi fantazmasında kendisini daha güçlü bir delikanlı olarak hayal eder. Öldürdüğü karısına çok benzeyen bir kadınca tutkuyla arzulanan bu delikanlı sonunda kadına sahip olacakken kadın “*bana asla sahip olamayacaksın*” diyerek ortadan kaybolur. Kısacası geçmişin olayları bugüne musallat olur ve nihayetinde adam ne fiili olarak ne de fantazmasında sevilen ya da arzu edilen haz nesnesiyle bütünleşemez.⁷⁰⁰ *Ben O Değilim*’de de benzer bir durumun olduğu söylenemez mi? Herşeyden önce Nihat ne kendisi olarak ne de fantazisinde özdeşleştiği Necip olarak arzu nesnesi olan kadınla bütünleşemez. Bu arzu nesnesi kadın ilkinde Nihat’ı ayartan Ayşe’dir. Bu ayartıcılık özelliği klasik femme fatale’ı çağrıştırır. Zizek’e göre klasik femme fatale, ataerkil simge evreninin “içkin ihlali”dir. Bu ihlal, Zizek’in ifadesiyle “mazoşist-paranoyak erkek fantazisi olarak, yani aynı zamanda hem bize egemen olan hem de acı çekişiyle bizi keyiflendiren, onu şiddetle alıp taciz etmeye kışkırtan sömürülmeye açık ve cinsel açıdan doymak bilmez kadın fantazisi olarak işlev” görür.⁷⁰¹ Zizek için bu aynı zamanda erkek öznenin simgesel kimliğinin kuruluşunu sağlayan temel fantazidir. Nitekim Nihat’ın Ayşe’ye sahip olduğu sahnede tam da böyle bir eril şiddet saklıdır. Bu şiddet sahnesinin hemen ardından ikilinin yemek sofrasında hiçbir şey olmamış gibi görünmesi de sadomazoşist fantazinin eseridir. Nihat’ın mesai arkadaşı X’de Ayşe için “*Yeni gelen karıyla mı işin var? Azgın azgın dolanıyor ortalıkta, nasıl yiyecekmiş gibi bakıyor*” diye Nihat’a takılmıştır. Necip de karısına “oruspu” dedikleri için içeride iki kişiyi şişlemiştir. Kısacası ayartıcılığa yönelik imgeler ve fantazilerin dillendirilmesi, Ayşe’nin Asiye adında bir hayat kadını olarak ikizlenmesi, Ayşe’nin femme fatale kimliğini pekiştirmektedir. Nihat’ın Asiye’yi dizginleyip hayat kadınlığından çekip alması da aynı kurucu eril fantazinin ürünüdür. O halde Zizek’in belirttiği gibi femme fatale tehdidi sahtedir: “Etkin bir şekilde ataerkil egemenliğin fantazmatik desteğidir, ataerkil sistemin kendisinin tehlikeye soktuğu düşman figürüdür”.⁷⁰² Zaten tam da bu kurucu işlevi nedeniyle femme fatale Ayşe’nin ölümünde olduğu gibi ortadan kalksa bile Asiye de bir hayat kadını olarak ikizlenerek ataerkil simgesel sisteme geri döner. Paradoksal olarak Asiye yeniden dizginlenerek ev hanımı kılığına sokulduğunda, bu kez Necipleşen Nihat tam anlamıyla pasifleşir. Kendisini

⁷⁰⁰ Bkz. Zizek, S. (2014). *David Lynch, Güllünç Yücenin Sanatı*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Encore Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş), 45.

⁷⁰¹ Zizek, a.g.e. 27

⁷⁰² Zizek, a.g.e. 26.

bir nezarathaneye kapatılmış Necip olarak bulur. Dolayısıyla Necip ne ayartıcı femme fatale fantazisiyle ne de evcilleşmiş kadın fantazisinde arzu nesnesine kavuşamaz.

Ben O Değilim, bir muamma olarak gelişen olay örgüsü, irrasyonel sıçramaları, açık imajlarla doluluğu, düş ile gerçeklik arasındaki sınırları belirsizleştiren bulmacamsı yapısı nedeniyle nihai bir yorumu imkansızlaştıran bir anlam çoğulluğuyla seyircisini baş başa bırakmaktadır. Bu bakımdan film Deleuzeyen kristal imaj rejimi içerisinde değerlendirilebilir. Belki de izlenilen hikaye, karısını sadakatsizliği yüzünden öldürmüş hapisteki bir mahkumun düşü ya da kabusudur. Her ne şekilde olsun olsun geçmişin hayaletlerinin sürekli bugüne döndüğü bu düşte bastırılmış rahatsız edici bir içeriğin olduğu aşıkardır. Film-zihin belki de her biri birbirine benzeyen hayatlarıyla üçüncü sayfalara sıkça konu olan bir das man hikayesi anlatmaktadır. Bu Das Man, modernist ikiz filmlerinde olduğu gibi belki de kendisini sabit bir meta değeri olarak dondurmaya, aynılaştırmaya çalışan bir varoluş kipinden kaçıyor da olabilir. Bu anlamda Orr’a göre “İkiz imgesi; zayıf ve korkak egoyu kendi ölüm kararıyla damgalayan bir piyasa fiyatı ya da toplumsal bir klişe olarak pıhtılaştırılamayan çokdeğerli (multivalent) bir isteğin umudu ve kışkırtılmasıdır. İkiz imgesi egoyu yıkıma ve ölüme sürükleyen sabitlikten bir kaçıştır.”⁷⁰³ Öte yandan film, “eşbenlik” izleği bakımından yorumlanırsa Nihat’ı birincil narsizme saplanmış, dolayısıyla bu yüzden ikizlenmiş bir narsist ya da paranoyak olarak değerlendirmek de yanlış olmayacaktır. Belki de film-zihin son çekimde hapisane kapısının o soğuk ve ışık geçirmez şekilde göstererek Necip’in içine düşmüş olduğu bu narsistik paranoyasına sonsuza dek mahkum olduğunu belirtmek istiyordur. Kimbilir?



Resim 6.24.

⁷⁰³ Orr, a.g.e. 59.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada ortaya koyulduğu üzere Türk Sineması dönemlendirme çalışmalarında iki “yeni sinema” dönemlendirmesi vardır. İlki 1970’lerde Yılmaz Güney’in Umut filmiyle milatlandırılan ve 1980’lerde sönümlenen “Genç/Yeni Sinema dönemi”, ikincisi ise 1990’ların ikinci yarısından itibaren Türk sineması araştırmalarında yaygın biçimde kabul edilen “Yeni Türk Sineması” ya da “Yeni Türkiye Sineması” dönemidir. Bu çalışmada Birinci Yeni olarak adlandırılan ilk “yeni sinema” dönemlendirmesinde incelenen filmlerin temel referansı toplumsal varlık alanıdır. Söz konusu filmlerde ağırlıklı olarak feodaliteden kaynaklanan insani sorunlar, taşradan büyük kentlere göç eden kitlelerin yaşama tutunma çabası, sanayi sektöründe çalışan sınıfların geçim ve örgütlenme sorunları, tarım toplumundan sanayileşen/kentleşen bir topluma geçiş manzarası içindeki bireylerin, dönüşen toplumsal ilişkiler karşısında yaşadıkları iktisadi, kültürel ve ahlaki açmazlar işlenmiştir. Her ne kadar bu filmlerde tutarlı bir estetik bütünlüğe ulaşılamamışsa da bu dönemde çekilen gerçekçi filmlerin özelliği, Yeşilçamın genel üretim mantığına aykırı bir biçimde Türkiye’deki toplumsal sorunları politik bir söyleme yaslanarak sinema perdesine taşımasıdır. Türk sineması araştırmalarında ve eleştirisinde Birinci Yeni’nin toplumsal sorunları odak alan filmleri, yaygın olarak toplumcu gerçekçilik anlayışı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Dolayısıyla Türk sineması araştırmalarında teorik anlamda benimsenen yegâne estetik anlayış toplumcu gerçekçiliktir. Buna koşut olarak bu araştırmalarda filmlerin estetik değerleri de toplumcu gerçekçi anlayışın isterlerini karşılayıp karşılamamasına göre belirlenmiştir. Böyle bir bakış açısının sonucu olarak filmler, sanatsal ürünlerin değerlendirilmesinde temel paradigmalardan birisi olan yansıtma/mimesis kuramı açısından çözümlenmiştir. Dolayısıyla 1970’lerin “yeni sineması”nın yeniliğinin Yeşilçamın üretim mantığında hiçbir karşılığı olmayan nesnel gerçekçilik özelliğinde aranması bilimsel bakımdan meşru bir teorik pozisyon olarak görülmektedir. Bu özelliğiyle Birinci Yeni, film anlatısı ve sinematografik bakımdan Wollen’ın “karşı sinema” kuramında belirttiği unsurları karşılamasa da Yeşilçamın genel üretim mantığının ötesine geçilmesi nedeniyle Türkiye’deki sinema pratiğinin tarihsel seyri bakımından bir “karşı sinema” dönemi olarak görülmektedir. Buna karşın Türk sineması araştırmalarında “karşı sinema” argümanının gerekçelendirilmesinde hiçbir kuramlaştırma çabasına rastlanmamaktadır. Dolayısıyla sıkça başvurulmuş karşı sinema argümanının Türk sinemasının tarihi içerisindeki dayanak noktalarını ülke sinemasında hâkim olan sinemasal kodları gözeterek yeniden düşünmek gerekmektedir.

Bu çalışmada yürütülen soruşturma, Birinci Yeni'nin gerek karşı sinema oluşunun gerekse yeniliğinin “gerçekçilikteki yetkinleşme” argümanı ile gerekçelendirildiğini ortaya koymaktadır. Türk sineması araştırmalarında bu gerçekçiliğin toplumcu gerçekçilik olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. Oysaki bu çalışmada yürütülen soruşturmanın ortaya çıkarttığı üzere, bu filmler toplumcu gerçekçilik anlayışının isterlerini ya hiç karşılamamakta ya da kısmen karşılamaktadır. Zira bu filmler mevcut politik ve toplumsal düzene kimi zaman radikal eleştiriler getirmişlerse de toplumcu gerçekçiliğin en önemli unsuru olan geleceğin toplumunu kuracak olan politik bilinç sahibi tiplerden yoksun oldukları için toplumcu gerçekçilik anlayışı çerçevesinde değerlendirilemezler. Genç/yeni sinemacıların kamerası toplumsal sorunlara çevrilmeğe de toplumcu gerçekçiliğin isterleri doğrultusunda bir estetik bütünlük geliştirememiştir. Dolayısıyla Birinci Yeni'nin gerçekçiliğinin toplumcu gerçekçilik değil eleştirel gerçekçilik olduğu gözlemlenmiştir. Böyle bir sonucun ortaya çıkmasında çalışmada ortaya koyulduğu üzere kurumsal ve ideolojik sansürün payı büyüktür. Bu bağlamda kurumsal ve ideolojik sansürün Türk sinemasının gelişimindeki etkilerini ortaya koyacak yeni çalışmalara ihtiyaç vardır.

Genç/yeni sinema dönemi, Yeşilçam'ın film pratiğinden gelmesine karşın özellikle yönetmenlik deneyiminden itibaren Yeşilçam'a karşı bir sinemayı, ideolojik sansürü altederek adım adım geliştiren Yılmaz Güney ile doğmuştur. Güney'in ideolojik sansürü aşmak için geliştirdiği formül, bütün filmlerini birleştiren bir özellik olarak “tek başına hareket eden bireyin başarısız olması” fikrine dayanmaktadır. Güney ve takipçileri, filmlerindeki kahramanların başarısızlıklarını psikolojik belirleyiciliklerin ya da bireylere özgü zihinsel atmosferin serimlenmesi için değil, toplumsal belirleyiciliklerin ve fiziksel gerçekliğin ifşa edilmesi amacıyla görüntüleştirmiştir. Güney'in kahramanlarının yalnızlık ya da yıkımları, örneğin *Umut*'ta Cabbar ve *Yol*'da Mehmet Salih üzerinden görüldüğü üzere kendi seçimlerinin ve öznel koşullarının bir sonucu olarak serimlendiğinde bile aslında nesnel koşullar tarafından koşullanmaktadır. Yılmaz Güney ve genç sinemacılar için, karakterlerin psikolojik boyutları, kahramanların bireysel varlıkları ya da varoluşsal seçimleri -Lukacs'ın gerçekçi edebiyat için yaptığı tespitten ödünç alarak söylersek- toplumsal ve tarihsel çerçevelerinden ayırt edilemez. Bu anlamda genç/yeni sinemacılar gerçekçi edebiyatta görülen tipiklikler oluşturmak peşindeydiler. Bütün bu karakterleri birleştiren bir unsur olarak görülebilecek olan bireysel başarısızlıklar ya da yalnızlıklar; köylülük ile kentlilik, feodalizm ile kapitalizm, gelenek ile modernlik, doğu ile batı arasındaki ikilikler, hatta biraradalıklar üzerinden, yani bireyleri kuşatan ve aşan toplumsal

belirleyicilikler açısından anlaşılmaya çalışılmıştır. Oysaki yeni Türk sineması'nın düşünce-yoğun filmlerinde, toplumsal varlık alanı değil bireylerin psikik-zihinsel boyutlarının incelenmesi önem kazanmıştır. Bu çalışmada geliştirilen tabaka çözümlemesine göre bu dönüşümün kendisi Türk sinemasının modernist bir yörüngeye girdiğinin en güçlü göstergelerinden birisini oluşturmaktadır.

Dolayısıyla genç/yeni sinema ile yeni Türk sineması “yeni sinema” dönemlendirmeleri bağlamında birbirlerini sürdürüyor gibi görünse de bu izlenim yanıltıcıdır. “Yeşilçam’a karşı bir sinema” argümanı ölçü alınırsa her iki dönem için de “yeni” adlandırmasının kullanılması teorik olarak meşru görünmektedir. Zira her iki sinema döneminde de Yeşilçam'ın sinema anlayışından kopuşu gerektiren yeni bir sinema arayışı vardır. Ne var ki, sözü geçen iki dönemlendirme arasında bu devamlılık yanında pek çok kopuş noktası vardır. Herşeyden önce Birinci Yeni'nin ifşa nesnesi toplumsal varlık alanıyken; İkinci Yeni'nin ifşa nesnesi çevresinden soyutlanmış birey ve onun iç dünyasıdır. Dolayısıyla İkinci Yeni'de dışsal/fiziksel gerçekliğe değil, bireylerin içsel, zihinsel ve psikolojik gerçekliğine yönelen bir film anlayışı egemendir. Buna koşut olarak İkinci Yeni'de dış dünyada gerçekleşen aksiyon değil, bireylerin iç dünyasında gerçekleşen zihinsel eylemlerin görüntüleştirilmesi önem kazanmıştır. İkinci olarak genç/yeni sinemacılar nesnel gerçekliği ifşa edecek mimetik bir sinema uğraşındayken, yeni Türk sinemacıları sinemasal operasyonlarla kurulan sinemasal bir hakikat peşindedirler. Buna koşut olarak yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinde estetik arayış ve biçimlendirme eğilimi önem kazanmıştır. Bu filmlerde baş figürler toplumsal tiplerden ziyade yönetmenin söylemek istediklerini dışsallaştıran kavramsal tipler olarak konumlandırılmıştır. Dolayısıyla İkinci Yeni'de yönetmenin öznel söylemi önem kazanmıştır. İkinci Yeni'nin düşünce yoğun filmlerinde özdeşünümelliğin de azımsanmayacak bir yeri vardır. Birinci Yeni'de hiç görülmeyen böyle bir düşünümelliğin kuruluşu iki dönemi birbirinden ayıran başlıca unsurlardan birisi olarak görülmektedir. İkinci Yeni'nin diğer bir özelliği ise düşünümssel alana yer açan sinemasal operasyonlara başvurmasıdır. Zamanın geçişini ya da geçmeyişi daha doğrudan hissettiren durağan kamera kullanımı buna örnektir. Böylelikle seyircinin gördüğü imgeleri yorumlamasına fırsat veren zamansal boşluk düşünümsellik için gereken süreyi aralamaktadır. Bu filmlerdeki imajlar arasındaki gevşek bağlantılar seyircinin daha yoğun katılımını gerektirmektedir. Bu anlamda bu filmler, örneğin Tayfun Pirseliomoğlu'nun filmleri düşünülürse oyunsu olmaya eğilimlidirler. Bu oyunsuluk özelliği İkinci Yeni'nin düşünce yoğun filmlerinin aynı zamanda nesnel bir hakikat peşinde olmadıklarının da

ipucunu vermektedir. Dolayısıyla Birinci Yeni ile İkinci Yeni arasındaki kopuş noktalarını düşünürken, bu çalışmada yapıldığı üzere gerçekçilik anlayışındaki farklılıklar üzerinde daha çok durmak gerekmektedir.

Birinci Yeni ile İkinci Yeni arasındaki en göze çarpan farklılıklardan birisi de ilkinin toplumsal sorunları eleştirel bir biçimde odağa alan politik bir sinema olmasıyken, ikincisinin herhangi bir politik gündemle bağlantısız olmasıdır. İkinci Yeni filmlerinde, Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen* (2001)'i ve Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (2000)'u dışarıda bırakılırsa aktüel politik olaylar ve toplumsal olaylara atıfta bulunulmaz. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin toplumsal sorunları dert edinen ve dert ettiği meseleleri politik bir dile yaslanarak ifşa etmeye soyunan eleştirel gerçekçi bir sinema olduğu kesinlikle söylenemez. Ortaya çıkan bu durumun nedenlerinden birisi, yeni Türk sinemasında düşünce yoğun filmlere imza atan yönetmenlerin düşünsel referansının Marksizm ve sosyalizm gibi toplumcu gerçekçi sanatı talep eden ideolojiler olmamasıdır. Bu yönetmenlerin nihilizm ve varoluş felsefeleri ile çok daha yoğun bir alışveriş içinde olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla “yeni sinema” dönemlendirmeleri yapılırken belirli bir dönemin sinema pratiğini yönlendiren düşünsel ve felsefi referansların etkisini de gözardı etmemek gerekmektedir. Bu anlamda Türk sinemasının tarihsel seyrindeki dönüşümleri dönemselleştirmeler bağlamında anlamak bakımından karşılaştırmalı çalışmalara ihtiyaç vardır.

Bu çalışmanın temel vargılarından birisi de yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinin varoluş olgusuna odaklandığıdır. Dikkat edilirse İkinci Yeni'deki dönüşümü sergilemek için çözümlenen her dört filmde de başfigürler varoluşsal bir kimlik krizi içinde sergilenirler. Bu karakterlerin hepsi de bölünmüş benliklere sahiptir. Daha önce belirtildiği gibi Deleuze'e göre modernist sinemada sinematik olay “kimliğin değişmesine neden olan ya da kimliği yıkıma uğratan, farklılaştırıcı rolünü oynayan temel bir farkın (bu durumda olayın) öneminin farkına varmak” ile ilgilidir.⁷⁰⁴ Bu doğrultta da *Gece Yolculuğu*'da başfigür geçmişiyle hesaplaşarak verili kimliğinin ötesine geçmeye çalışmaktadır. Bu filmde karakterin psikolojikleştirilmesi önem kazandığından geçmiş, karakterin verili durumunu nedenselleştiren ontolojik bir zemin olarak konumlandırılmıştır. Film zihinsel yolculuk biçiminde ilerlemesiyle modernist film özellikleri göstermektedir. *Gece Yolculuğu*'nda neredeyse Deleuzeyen zaman-imge sinemasının tüm unsurlarına rastlanmaktadır. Anlatı

⁷⁰⁴ Bkz. bu çalışmada 38.

boyunca düşler, anılar, fantazmalar, zihinsel durumlar ve entelektüel hislerin kapsamlı temsili söz konusudur. Yanı sıra dışsal olaylardan ziyade ruhsal tepkilerin ortaya koyulması, imajlar arasındaki gevşek bağlantılar ve zamansal belirsizlik, hayal ile fiziksel gerçeklik arasındaki sınırların karışması, *Gece Yolculuğu*'nun zihinsel temsillere dayalı bir film olduğunu göstermektedir. Zihinsel işlemlere dayalı bir film anlayışı Kovacs'ın işaret ettiği üzere modernist sinemanın en önemli özelliğidir. Dolayısıyla, *Gece Yolculuğu*'yla birlikte Türk sinemasında zihinsel temsillere dayalı bir film yapma tarzının girdiğini söylemek mümkündür. *Gece Yolculuğu*'nun baş figürünün içinde bulunduğu ruhsal durumun, varoluşçunun temel mefhumlarından birisi olan *angst/kaygı* üzerinden yapılandırması filmin felsefi referansının varoluşçuluk olduğunu göstermektedir. Nietzsche'nin pasif nihilizm ve aktif nihilizm türlerini, başfigürün tipolojik dönüşümünde somutlaştıran film-zihin bu yönüyle de nihilizmle bağlantılıdır.

Yeraltı'nda ise narsist Muharrem'in kimlik krizi, filmin anlatısal operasyonları bakımından oldukça önemli olan ayna metaforunun yapılandığı psişik bir düzeyden verilir. Muharrem psişik bir karakterdir. Dolayısıyla filmin tamamında psişik-zihinsel tabaka belirleyicidir. *Yeraltı*'nda düşlem ile gerçeklik arasındaki sınırlar belirsizdir. Filmde sinema üzerine de özdüşünümsel hamleler vardır. Dolayısıyla tıpkı *Gece Yolculuğu* gibi, *Yeraltı*'nda da biçimlendirme eğilimi görülmektedir. Buna karşın biçimlendirme eğiliminin fiziksel olaylarla dengelenmiş olması ve film sona erdiğinde fiziksel gerçekliğin zihinsel gerçekliğe baskın çıkarılması filmin Kracaueri ifadesiyle sinematik bir özelliğe sahip olduğunu göstermektedir. Film-zihin, baş figürün ruhsal çatışmasını ve "*başkaları*" olan ile ilişkilerini varoluşçu motifler eşliğinde vermektedir. Başkaları ile anlamlı bir ilişki kuramayan Muharrem sonuç olarak kendi tekbenci dünyasında tamamen soyutlanır. Muharrem'in edilgin, aktif ve belirsiz nihilizm arasındaki gidiş gelişleri, *Yeraltı*'nın düşünsel referansının nihilizm olduğunu açıklıkla göstermektedir. Öte yandan ayna metaforunun anlatısal bakımdan etkin biçimde kullanımı *Yeraltı*'nı kimliğin ne'liği üzerine sorular soran bir film-zihin olarak konumlamaktadır. *Yeraltı*'nın ifşa nesnesi baş figürün ruhundaki ıstıraptır. Bu ıstırapın kaynağına doğru yapılan yolculuk baş figürün zihinsel işlemlerinin görüntüleştirilmesiyle yapılmaktadır. Bu doğrultu da *Yeraltı*'nda da zihinsel temsillere dayalı bir film yapma tarzının egemen olduğunu söylemek mümkündür.

Kış Uykusu Sartreci "kötü inanç" mefhumu ve Nietzsche'nin perspektivizmini düşünsel referansları yaparak narsist karakter Aydın'ın girdiği eril kimlik krizini odağına almaktadır.

Sonuçta Aydın, mağaramsı odasına kapanarak en yakınlarından bile soyutlandığı tekbenci bir dünyaya saplanıp kalır. Film-zihin, diyalogun yoğunluğunu ve felsefi retorikleştirmenin yarattığı sinematik olandan uzaklaşma riskini sözlü ifadenin iletim boyutununun içeriden zayıflatılması marifetiyle kovmaya çalışmaktadır. *Kış Uykusu*'nda olay örgüsünün felsefi argümanlara tabii kılınmasıyla entelektüel işlemlerin psişik niteliklere oranla daha baskın olduğu düşünülebilir de Nietzsche'in "hayatı yorumlayan ihtiyaçlardır" sözüyle özetlenebilir bir perspektivizme yaslandığı için psişik düzey ile entelektüel düzeyin içiçe geçmişliği aşıkardır. Bu boyutuyla film-zihin her karakterin psişik karakter olarak görülebileceği bir sine-fikir geliştirmektedir.

Ben O Değilim ilksel narsizme saplanmış sadomazoşist bir paranoya anlatısına fazlasıyla yaslandığı için psişik/zihinsel tabakanın önem kazandığı bir anlatı kurmaktadır. Baş figürünü bir Das Man olarak ekrana getiren film-zihin, karakterin yanılsamalı özdeşleşmelerinin anonimleşmiş kamusal yaşamın ürünü olduğuna dair güçlü bir sinefikir geliştirmektedir. Kovacs'ın modernist filmler için belirttiği gibi bireyin soyutlaşması arttıkça anlatının belirsizliği daha da radikalleşmektedir. Pirselimoglu'da yaptığı soyut birey çalışmasıyla felsefi olarak oldukça katmanlı bir filme imza atarken oyunsuluğu nedeniyle sinemasal hakikatın ortaya çıkarılması ya da kurulması için seyirciden yoğun bir düşünsel katılım beklemektedir.

Çalışmadaki sorgulama göstermektedir ki yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinin felsefi referanslarını nihilizm ve varoluşçuluk oluşturmaktadır. Yanı sıra eril kimliğin krize girmesini odak alan tüm bu filmlerde narsizm temel bir psikolojik izlek olarak öne çıkmaktadır. *Gece Yolculuğu*'nu dışarıda bırakarak söylersek; incelenen tüm bu filmlerde ego, kendi yanılsamalı özdeşliğini korumak amacıyla tekbenci dünyasına saplanıp kalır. Yeni Türk sinemasında ortaya çıkan bireysel ide, belirlenmiş ya da verili kimlikleri aşma kapasitesinden yoksun Das Man ya da kendini aldatma içinde olan insanın sahici olmayan varoluş kipini narsizm ile bir araya getirmektedir. Bu sinefikirin bu filmleri yeni kılan başlıca unsur olduğu düşünülmektedir. Türk sinemasının tarihi boyunca hep eksiklik olarak görülmüş olan psikolojik derinliği olmayan karakter böylelikle yeni Türk sinemasında sahici olmayan varoluşun sorgulanmasına yönelik psişik karakterler olarak görüntülemektedir. Dolayısıyla yeni Türk sinemasında zihinsellik ya da psişik tabaka, sahici olmayan varoluşun sergilendiği bir izlek eşliğinde dışsallaştırılmıştır. Bu objektivasyonda yönetmenlerin insanın varoluş durumuna ilişkin söylemek istedikleriyle başfigürlerin söylemleri iç içe

geçmektedir. Dolayısıyla karakterlerin zihinsel işlemlerinin sergilenmesinin aynı zamanda yönetmenin dünya karşısındaki değerlendirmesini de yansıttığı aşıkardır. Bu dünya değerlendirmesinin ise aktüel hayatın olumsuzlandığı eleştirel bir negatif perspektiften yapıldığı görülmektedir. Şeyleşmiş bir yaşam pratiğinde, sahici varoluşun edimselleşmesinin olanaksız olduğuna dair bu eleştirel pozisyon *Gece Yolculuğu*'nda ticarileşmiş Yeşilçam dünyasını reddeden yönetmenin krizi odağında, *Yeraltı*'nda kamusal yaşamın içbenlikte yarattığı tahribat fikrinde, *Kış Uykusu*'nda narsist bilincin *başkalarını* yokedici kılık değiştirmelerinde ve son olarak *Ben O Değilim*'de eril kimliğin saplanıp kaldığı kadın fantazisinin özyıkım getiren yanılgısında görüntüleşmiştir. Sonuç olarak yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmleri mevcut varoluş kipindeki yaşamayı olumsuzlayan bir eleştirellığe sahiptir. Ancak bu eleştirel perspektif, yaşamın aşılmasına yönelik herhangi bir motivasyondan yoksun olan sinik bir dünya değerlendirmesini görüntüleştirilmektedir. Bu filmler tıpkı başfigürleri gibi inanmadığı bir dünya karşısında geri çekilerek pasif ya da tepkisel nihilizmi söylemsel düzeyde yeniden üretmektedir. Dolayısıyla İkinci Yeni'nin düşünce yoğun filmlerinin negatif eleştirelilik pozisyonunun bu dünyaya duyulan inancın onarılmasına dair bir inanca sahip olup olmadığı da tartışmalıdır. O halde yeni Türk sinemasının insan'a dair görüntüleştiirdiği ide'nin karamsar tonu ağır basan bir nihilizme denk düştüğünün söylemek mümkündür. Bu bağlamda yeni Türk sinemasının düşünce kanadında varolan bu olumsuz perspektifin, genç/yeni sinemanın daha iyi bir toplumun oluşturulması yönündeki arzusundan neden bu denli uzak olduğunu düşünmek ve tartışmak gerekmektedir.

Sonuç olarak yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerinin ifşa nesnesi çevresine yabancılaşmış soyut bireydir. Bu nedenle bu filmlerde psişik/zihinsel tabaka önem kazanmıştır. Buna koşut olarak yeni Türk sinemasında zihinsel temsillere dayalı modernist bir film yapma tarzı belirginleşmiştir. Dolayısıyla yeni Türk sinemasının düşünce yoğun filmlerini imza atan yönetmenler nesnel ya da toplumsal gerçeklikle değil, bireylerin zihinselliklerinin, tinselliklerinin ve varoluşsal durumlarının objektivasyonu ile daha çok ilgilidirler. Türk sinemasında farklı bir gerçekçilik arayışını gündeme getiren bu dönüşümü layıkıyla kavramak için yeni teorileştirme çabalarına ihtiyaç vardır.



KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Aitken, I. (2015). *Avrupa Sinema Kuramları*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sineması'nı Okumak*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akşin, S. (Editör). (2014). *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye 1980-2003*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Alpkaya F. ve Duru, B. (Editörler). (2012). *Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Ankara. Phoenix Yayınevi.
- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1976'da yayımlandı).
- Ankara Sinema Derneği. (2000). *Türk Sinemasında Sansür*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Anlar A. Ayça E. Ve Coş N. (1974). "Umut" Filmi Üzerine Tartışma. Yedinci Sanat. Sayı 15, 5-21
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik* (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Armes, R. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. (Çev. Zahit Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Aruoba, O. (2001). "Nietzsche'yi Anlamak". *Cogito*, sayı. 25, 267-271.
- Atam, Z. (2010). *Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Cadde Yayınları.
- Ayça, E. (1992). "Türk Sineması Seyirci İlişkileri". *Kurgu Dergisi*. s.11, 117-133.
- Badley, L. Palmer, R.B. ve Schneider S.J. (Editörler). (2016). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bağdatlı, S. (2000). *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*. (Birinci Baskı). İstanbul: Der Yayınları.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Baker, U. (2010). *Kanaatlerden İmajlara*. (Çev. Harun Abuşoğlu). İstanbul: Birikim Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı).

- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan* (Çev. Oya Kasap). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Barret, W. (2003). *İrrasyonel İnsan*. (Çev. Salih Özer) Ankara: Hece Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Başgüneş, H. (2010). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye’de Sinema ve politik Tartışma-* (Birinci Baskı). İstanbul: Libra Kitap.
- Becker, H.S. (2013). *Sanat Dünyaları* (Çev. Evren Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1982’de yayımlandı).
- Benjamin, W. (2011). *Brecht’i Anlamak*. (Çev. H. Barışcan ve G.İşısağ). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Berdyaev, N.A. (1984). *Dostoyevski*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Adam Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Berensel, E. (Editör). (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Berger, A.A. (2012). *Kültür Eleştirisi*. (Çev. Özgür Emir). İstanbul: Pinhan Yayınları. (Eserin orijinali 1995’te yayımlanmış).
- Bergson H. (2007). *Madde ve Bellek*. (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Yayınları. (Eserin orijinali 1939’da yayımlandı).
- Biemel, W. (1984). *Sartre*. (Çev. Veysel Atayman). İstanbul: Alan Yayıncılık (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Bilgiç, F. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. (Birinci Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Biryıldız, E. ve Erus, Z.Ç. (Editörler) (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: es Yayınları.
- Blackham, H.J. (2005). *Altı Varoluşçu Düşünür*. (Çev. Suat Kemal Angı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1965’te yayımlandı).
- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve Ses*. (Çev. İzzet Yasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (Çev. İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1985’de yayımlanmış).
- Boratav K. (1999). *1980’li Yıllarda Türkiye’de Sınıflar ve Bölüşüm*. (Birinci Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Bostan, E. (2013). *Yeni Türk Sineması (2000’li Yıllar)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bourdieu, P. (2014). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (Çev. D.F. Şannan, A.G. Berkkurt). Ankara: Heretik Yayınları. (Eserin orijinali 1979’da yayımlandı).

- Bourdieu, P. (2014). *Seçilmiş Metinler*. (ev. Levent nsaldı). Ankara: Heretik Yayıncılık. (Eserin orijinali 1987’de yayımlandı).
- Bowie, M (2007). *Lacan*. (ev. V. Pekel şener). Ankara: Dost Yayınları. (Eserin orijinali 2007’de yayımlandı).
- Brecht, B. (1990). *Epik Tiyatro*. (ev. Kamuran şipal). İstanbul: Cem Yayınevi. (Eserin orijinali 1967’de yayımlandı).
- Bruce, M. Ve Barbone, S. (Editörler). (2014). **Batı Felsefesindeki 100 Temel Mesele**. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Büker S. (1985). **Sinema Dili zerine Yazılar**. (Birinci Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker S. ve Akbulut H. (2009) **Yumurta: Ruha Yolculuk**. (Birinci Baskı). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Büker, S. (1989). **Film ve Gerçek**. (Birinci Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim Araştırma ve Bilimsel Yayınlar Dizisi No: 020.
- Cahoone, L. E. (2001). *Modernliğin ıkmazları*. (ev. Ahmet Demirhan ve Erol atalbaş). İstanbul: İnsan Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Camus, A. (1986). *Başkaldıran İnsan*, (ev. Tahsin Yücel), Ankara: Kuzey Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Cangızbay, K. (Editör). (2016). **Gurvitch: Sosyoloji ve Felsefe**. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Cangızbay, K. (2011). **Sosyolojiler Değil Sosyoloji**. (nc Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Carlson, J. C. ve Filloux, J.C (1984). *Eleştiri Kuramları*. (ev. Tahsin Yücel). İstanbul: Kuzey Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Carr, E.H. (2014). *Dostoyevski*. (ev. Ayhan Gerçeker). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1931’de yayımlandı).
- Cauly, O. (2006). *Kierkegaard*. (ev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı).
- Cem, İ. (1974). **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Clermont, Jean P. (2011) *Lacan Szliğ*. (ev. Özge Soysal). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 2002’de yayımlandı).
- Copleston, F. (1985). *Hegel*. (ev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları. (Eserin orijinali 1963’da yayımlandı).
- Coş, N. (1974). “rgtlenme Gereği. **Yedinci Sanat**, sayı.16, 14-15

- Coward, R. ve Ellis J. (1985). *Dil ve Maddecilik*. (Çev. Esen Tarım). İstanbul: İletişim Yayınevi. (Eserin orijinali 1979'da yayımlandı).
- Cox, D. ve Levine M. (2018). *Filmle Düşünmek*. (Çev. Onur Orhangazi). Ankara: Ütopya Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Crehan, K. (2006). *Gramsci, Kültür, Antropoloji*. (Çev. Ü. Aydoğmuş). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık. (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı).
- Çalışlar, A. (1983). *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik*. (Birinci Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çalışlar, A. (Editör). *Kültür Sözlüğü* (1983). (Birinci Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. (Birinci Baskı). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Daldal, A. (2015). "Ulusal sinema Kavramı ve Yeni "Türk Sineması" Üzerine. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, s.11, 13-33.
- Danto, A. (2014) *Sanat Nedir?* (Çev. Zeynep Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 2013'te yayımlanmış).
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2006). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı).
- Deleuze, G ve Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni I*. (Çev. Ali Akay), İstanbul: Bağlam Yayınları. (Eserin orijinali 1980'de yayımlanmış).
- Deleuze, G. (2004). *Proust ve Göstergeler*. (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (Eserin orijinali 1964'te yayımlandı).
- Deleuze, G. (2005). *Bergsonculuk*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin orijinali 1966'da yayımlandı).
- Deleuze, G. (2007). *Sacher-Masoch'un Takdimi*. (Çev. İnci Uysal). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1967'de yayımlandı).
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*. (Çev. Ferhat Taylan). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1962'de yayımlandı).
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler*. (Çev. İnci Uysal). İstanbul: Norgunk Yayıncılık, (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı).
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin orijinali 2004'te yayımlandı).
- Deleuze, G. (1997). *Cinema II: Time Image*. (Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta). Minneapolis: University Of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (2015). *Anlamanın Mantığı*. (Çev. Hakan Yücefer). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.(Eserin orijinali 1969’da yayımlandı).
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2008). *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*. (Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1975’te yayımlandı).
- Deleuze, G. ve Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (Çev. Ali Akay). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Eserin orijinali 1967’de yayımlandı).
- Demirdöven, K. (Editör). (2011). *Felsefenin Düşüşü Sinemanın Yükselişi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Diken, B (2011). *Nihilizm*. (Çev. Aylin Onocak). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin orijinali 2009’da yayımlandı).
- Diken, B. (2015). “Kış Uykusu- Sosyal Bir Topoloji Olarak Yokoluş”. *Doğu Batı*, Sayı:74, 9-28.
- Dinçer, S. M. (Editör). (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. (Birinci Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Dostoyevski, F. (2008). *Yeraltından Notlar*. (Çev. N. Yalaza Taluy). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Duhm, D. (2009). *Kapitalizmde Korku*. (Çev. Sargut Şölçün). İstanbul: Kırmızı Yayınları (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Elsaesser T. ve Hagener M. (2011). *Film Kuramı*. (Çev. Berhan Soner ve Barış Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2010’da yayımlandı).
- Erdem, H.H. (2014). *Karl Jaspers Felsefesine Giriş*. (Birinci Baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayın.
- Ergün, M. (1978). *Bir Sinemacı ve Anlatıcı Olarak Yılmaz Güney*. (Birinci Baskı). İstanbul: Doğrultu Yayınevi.
- Erus, Z. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: es Yayınları, 96.
- Eryılmaz, M. (Editör). (2012). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Esen, Ş. (2000). *80’ler Türkiye’sinde Sinema*. (Birinci Baskı). İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı, 130.
- Esen, Ş.K. (2015). *Sinemamızda Bir “Auteur” Ömer Kavur*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. (Birinci Baskı). İstanbul, Broy Yayınları.

- Forgacs, D. (Editör). (2010). *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Frampton, D. (2012). *Filmzofî*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı).
- Freud S. (2019). *Tekinsizlik Üzerine*. (Çev. Hakan Şahin). İstanbul: Laputa Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Freud, S (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: YKY Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev. Emre Kapkın ve Ayşe T. Kapkın) İstanbul: Payel Yayınevi (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Girard, R. (2014). *Dostoyevski, Yeraltı İnsanı*. (Çev. Orçun Türkay). (Eserin orijinali 1963'te yayımlandı).
- Glicksberg, C.I. (2004). *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm*. (Çev. Yunus Balcı). Ankara: Hece Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Goldmann, L. (1998). *Diyalektik Araştırmalar*. (Çev. Afşar Timuçin ve Mehmet Sert). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Gorz, Andre (2007). *İktisadi Aklın Eleştirisi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1988'de basıldı).
- Guerin, M. (2006). *Nietzsche: Kahraman Sokrates*. (Çev. Kenan Sarıalioğlu). İstanbul: Dharma Yayınları. (Eserin orijinali 1975'te yayımlandı).
- Güney, Y. (1974). "Güney'in basına demeci". *Yedinci Sanat*, sayı.16, 4-7.
- Güney, Y. (1974). "Yılmaz Güney "Arkadaş"ı anlatıyor. *Yedinci Sanat*, sayı.18, 4.
- Güney, Y. (1974). "Yılmaz Güney'le Konuşma (2)". *Yedinci Sanat*, sayı. 19,8.
- Güney, Y. (1999). *Yılmaz Güney, İnsan, Militan ve Sanatçı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Güney Filmcilik, 81-82.
- Gürata, A. (2010). "2000'li Yıllarda Sinemaya Bir Bakış". *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 131-135.
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. (Birinci Baskı). İstanbul: es Yayınları.
- Halbwachs, M. *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. (Çev. Büşra Uçar). Ankara: Heretik Basın Yayın. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü* (Geliştirilmiş Yedinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison C. ve Wood P. (Editörler). (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, İstanbul: Küre Yayınları.

- Hartmann, N. (2010) *Ontolojinin Işığında Bilgi* (Çev. Harun Tepe). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Haşlakoğlu O. (2016). *Platon Düşüncesinde Tekhne*. (Birinci Baskı). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur Kutay ve Metin Çavuş). İstanbul: ES Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Hegel, G.F. (1994). *Estetik, Güzel Sanat Üzerine Dersler, Cilt I*. (Çev. T. Altuğ ve H. Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. (Çev. Levent Özşar). Bursa: Asa Kitabevi (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Çev. Kaan Ökten). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev. Fatih Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Hilav, S. (2010). *Felsefe El Kitabı*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Holland N.N: (2002). *Psikanaliz ve Shakespeare*. (Çev. Özgür Karacam). İstanbul: Gendaş Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Holm, D.K. (2011). *Bağımsız Sinema*. (Çev. Barış Baysal). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı).
- Holz, H.H. (2016). *Yansımanın Diyalektiği*. (Çev. Gazi Ateş). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Hughes, J. (2014). *Deleuze'den Sonra Felsefe*. (Çev. Fahrettin Ege). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).
- Husserl, E. (2007). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*. (Çev. Abdullah Kaygı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu. (Eserin orijinali 1965'te yayımlandı).
- İrızık, S. (Editör). (2001). *Karnavaladan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- İnternet: <http://www.karcin.com/content/sosyal-realizm>. Erişim Tarihi: 05.05. 2019
- İnternet: <http://zekidemirkubuz.com/About.aspx>. Erişim Tarihi 9.10. 2017
- İnternet: <https://boxofficeturkiye.com/film/kis-uykusu-2012274>.Erişim Tarihi:07.16.2017
- İnternet: <https://www.britannica.com/art/Social-Realism-painting>.Erişim Tarihi:05.05.2019

- Jameson, F. (2006). *Marksizm ve Biçim*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1971'de yayımlandı).
- Jaspers, K. (1995). *Felsefi Düşünüşün Küçük Okulu*. (Çev. Sedat Umran). İstanbul: Birleşik Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Jourdain A. ve Naulin S. (2016). *Pierre Bourdieu'nün Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*. (Çev. Öykü Elitez). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 2011'de yayımlandı).
- Kahraman, H.B. (2008). *Bir Sürekli Cehennem*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kandinski, V. (1993) *Sanatta Zihinsellik Üstüne* (Çev. Tevfik Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Kara, M. (2012). *12 Eylül ve Sinema*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karadoğan A. (2014). *Modernizmin İzini Sürmek: Türkiye'de Sanat Sineması'nın Gelişimi (1896-2000)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karadoğan, A. (Editör). (2010). *Sanat Sineması Üzerine*. Ankara. De Ki Basım.
- Karakaya, S. (2014). *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*. (Birinci Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kaufmann, W. (2001). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. (Çev. Akşit Göktürk). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1956'da yayımlandı).
- Kaufmann, W. (2009). *İnsanı Anlamak II, Nietzsche, Heidegger*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi. (Eserin orijinali 1980'de yayımlandı).
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve Film*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı*. (Birinci Baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Esen, Ş.K. (2015). *Ömer Kavur, Sinemamızda Bir Auteur*. (İkinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. (Birinci Baskı). İstanbul: Babil Yayınları.
- Kilborne, B. (2014). *Utanç ve Haset*. (Çev. Burçak Erdal). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Kosik, K. (2015) *Somutun Diyalektiği, İnsan ve Dünya Sorunları Üzerine Bir İnceleme*. (Çev. Ezgi Kaya) İstanbul: Yordam Yayınları. (Eserin orijinali 1976'da yayımlandı).
- Kovacs, A. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı).
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1964'te yayımlandı).

- Kropotkin P. (2018). *Rus Edebiyatında İdealler ve Gerçeklik*. (Çev. Burak Ş. Çelik). Ankara: Hece Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Kuçuradi, İ. (1971). *İnsan ve Değerleri*. (Birinci Baskı). İstanbul: Yankı Yayınları
- Kuçuradi, İ. (2009). *Nietzsche ve İnsan*. (Birinci Baskı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Küçen, A.K. (1997). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. (Birinci Baskı). Bursa: Asa Kitabevi.
- Küçen, A.K. (Editör). (2015). *Varoluş Filozofları*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Lacan J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1964'te yayımlandı).
- Laing, R.D. (2012). *Bölünmüş Benlik*. (Çev. Ergün Akça). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1969'da yayımlandı).
- Langer, S. (2012) *Sanat Problemleri*. (Çev. A. Feyzi Korur). İstanbul: Mitos-Boyut. (Eserin orijinali 1957'de yayımlandı).
- Lapaojade, D. (Editör). (2009). *İki Delilik Rejimi, Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*. (Çev. M. Ender Keskin), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Lazzarato, M. (2015). *Borçla Yönetmek*. (Çev. Şule Çiltaş). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin orijinali 2014'te yayımlandı).
- Lazzarato, M. (2017). *Video Felsefe*. (Çev. Şule Çiltaş Solmaz). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Eserin orijinali 2016'da yayımlandı).
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Lewis, M. ve Staehler, T. (2019). *Fenomenoloji*. (Çev. O. Baran Kaplan, Mehmet Demirhan, Mehmet Türkan, Nur Şahankaya, M. Bozkurt Gürsoy). Ankara: Fol Kitap. (Eserin orijinali 2014'te yayımlandı).
- Lukacs, G. (1986). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Lukacs, G. (1999). *Estetik I*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Lukacs, G. (1992). *Estetik II*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Lukacs, G. (2006). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Çev. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Lunn, E. (1995). *Marksizm ve Modernizm*. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Alan Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Magill, F. (1992). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı*. (Çev. Vehbi Eralp). İstanbul: Dergâh Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).

- Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam*. (Birinci Baskı). İzmir: Ege Yayıncılık.
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Mansfield, N. (2006). *Öznellik*. (Çev. H. Çetinkaya ve R. Durmaz). İzmir: Ara-lık Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- May, T. (2017). *Deleuze, Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?* (Çev. Sercan Çalcı). İstanbul: Kolektif Kitap. (Eserin orijinali 2005’de yayımlandı).
- Megill, A. (1998). *Aşırılığın Peygamberleri*. (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1985’te yayımlandı).
- Metz, C (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. (Yedinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 47.
- Mounier, E. (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Alan Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Nasio, J. (2007). *Jacques Lacan’ın Kuramı Hakkında Beş Ders*. (Çev. Özge Erşen ve Murat Erşen). Ankara: İmge Yayınları (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı).
- Nasio, J.D. (2006). *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*. (Çev. Özge Erşen ve Murat Erşen). Ankara: İmge Kitabevi. (Eserin orijinali 1988’de yayımlandı).
- Nasio, J.D. (2013). *Histeri*. (Çev. Pelin Aydın). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1990’da yayımlandı).
- Nehamas, A. (199). *Edebiyat Olarak Hayat*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (Eserin orijinali 1985’te yayımlandı).
- Nietzsche F. (2004). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Nietzsche, (2011). *Ahlakın Soykütüğü, Bir Polemik*. (Çev. Zeynep Alangoya). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin yayım tarihi belirtilmemiş).
- Nietzsche, F. (2004). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci*. (Çev. Nilüfer Epçeli). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Nietzsche, F. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*. (Çev. Ahmet İnam). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Nietzsche, N. (2007). *İşte Zerdüşt Böyle Dedi*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).

- Okday, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. (Birinci Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Okumuş, F. (2014). *Sinema Tarihyazımı, Türk sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı*. (Birinci Baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Ollman, B. (2012). *Yabancılaşma, Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. (Çev. Ayşegül Kars). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 1971'de yayımlandı).
- Onaran, A.Ş. (1994). *Türk Sineması I*. (Birinci Baskı). Ankara: Kitle Yayınları.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1993'te yayımlandı).
- Özçınar, M.E. (2012). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. (Birinci Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özgüç, A. (1988). *Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney*. (Birinci baskı) İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. (İkinci Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (1985). *Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Hil Yayın.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları I*. (Birinci Baskı). Ankara: Kitle Yayınları.
- Öztürk R. S. (Editör). *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ankara. Dost Yayınları.
- Öztürk S. ve Bütev S. (2017). "Tayfun Pirselimoglu İle Söyleşi". *Sinefilozofi*, 2(3), 220-230.
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine. *Sinefilozofi*, 2 (3), 177-198.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş/Film-Yapımı Felsefe*. (Birinci Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Öztürk, S. (2019). "Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. Sayı 15, 94-111.
- Palmer, R.E. (2003). *Hermenötik*. (Çev. İbrahim Görener). İstanbul: Anka Yayınları. (Eserin orijinali 1969'da yayımlandı).
- Peters, F.E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (Çev. Hakkı Hünler). İstanbul: Paradigma Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Pezzala, M. (2001). *Sinemada Estetik*. (Çev. Fisun Demir), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Platon (2000) *Şölen* (Çev. A. Erhat ve S. Eyuboğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Posteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011)*. (Birinci Baskı). İstanbul: Umuttepe Yayınları.

- Ragozinski, J. (2018). *Ben ve Ten*. (Çev. Melis Aktaş). İstanbul: Pinhan Yayınları. (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı).
- Rank, Otto (2016). *Eş Benlik*. (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Pinhan Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. (Birinci Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ryan, M. ve Lenos, M. *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev. Emrah S. Onat). Ankara: De Ki Basım. (Eserin orijinali 2012'de yayımlandı).
- S. M. Tura ve M. Kocadağlı. (Editörler). (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul. Ayrıntı Yayınları.
- Said, E. (2009). *Sürgün, Marjinal, Yabancı*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Eserin orijinali 1994'te yayımlandı).
- Sarı, Ç. (2016). "Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir Ki?". *Moment, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2), 508-511.
- Sartre, J.P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Ç. Eksen), İstanbul: İthaki Yayıncılık, (Eserin orijinali 1943'te yayımlandı).
- Sartre, J.P (1999). *Varoluşçuluk*. (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Sartre, J.P. (2009). *İmgelem*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları. (Eserin orijinali 1936'da yayımlandı).
- Sartre, J.P. (2016). *Ego'nun Aşkınlığı*. (Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Hil Yayınları. (Eserin orijinali 1965'de yayımlandı).
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1993'te yayımlandı).
- Sayar, K. (Editör). (2001). *Ruh Hastalığını Anlamak*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Saydam, B. (Editör). 2011. *Giovananni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Schaff, A. ve Gaidenko, P.P. (1966). *Marksizm, Varoluşçuluk ve Birey*. (Çev. Evin Dinçer). İstanbul: De Yayınevi. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Schopenhauer, A. (2008). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İş Bankası Yayınları, (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (Çev. Levent Özşar). İstanbul: Biblos Yayınları. (Eserin orijinali 1844'te yayımlandı).
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scruton, R. (2015). *Modern Felsefenin Kısa Tarihi*. (Çev. Utku Özmakas ve Ü. Hüsrev Yolsal), İstanbul: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 1995'te yayımlandı).

- Simmel, G. (2014). *Paranın Felsefesi*. (Çev. Yavuz Alogan, Ö.Didem Aydın). İstanbul: İthaki Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Smith, G.N. (Editör). (2008). *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Spinoza, B. (2009). *Törebilim/Ethica*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi. (Eserin orijinali 1677’de yayımlandı).
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev. S. Selman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2000’de yayımlandı).
- Stam, R., Burgoyne R. ve Lewis S.F. (2019). *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü*. (Çev. Simten Gündeş). İstanbul: Es Yayınları. (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı).
- Stauth G. ve Turner B.S. (1995). *Nietzsche’nin Dansı*. (Çev. Mehmet Küçük). Ankara: Ark Yayınevi (Eserin orijinali 1988’de yayımlandı).
- Steiner, G. (1996). *Heidegger*. (Çev. Süleyman Kalkan). Ankara: Vadi Yayınları. (Eserin orijinal 1982’de yayımlandı).
- Steiner, G. (2015). *Tolstoy Mu Dostoyevski Mi?* (Çev. Sevda Çalışkan). İstanbul: İş Bankası Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev*. (Birinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sutton D. Ve Jones D. M. *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (2013). (Çev. M. Özbank ve Y. Başkavak). 71-84. İstanbul: Kolektif Kitap, (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı).
- Sütçü, Ö. (2005). *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. (Birinci Baskı). İstanbul: es Yayınları.
- Şahin, H ve Giles, D. Geçiş insanının ideolojik analizine yeni boyutlar getiren “Umut” filminin onuncu yılında. *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı. 344, 13.
- Şentürk, B. (2016). “Türk Sinemasında Gecekondu ve Kentsel Dönüşüm”. *Toplum ve Bilim*, sayı 137, 57-58.
- Tanilli, S.(1981) *Uygarlık Tarihi* (Beşinci Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy’un Türk Sineması*.(Birinci Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Therborn, G. (1989). *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*. (Çev. İrfan Cüre). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Topakkaya, A. (2013). *Felsefe, Din ve Kültür’de Zaman*. (Birinci Baskı). İstanbul: Paradigma Yayıncılık).
- Tunalı İ. (2002). *Sanat Ontolojisi*. (Birinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2005). *Estetik*. (Dokuzuncu Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tunalı, İ. (2010). *Estetik Beğeni*. (Birinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkoğlu, N, Öztürk, M ve Aymaz, G. (Editörler). (2004). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul. Yenihayat Yayıncılık.
- Uçakan, M. (2010). *Türk Sinemasında İdeoloji*. (Birinci Baskı). İstanbul: Sepya Kitap.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. (Birinci Baskı). Dost Yayınları, 112.
- Vattimo, G. (1999). *Modernliğin Sonu*. (Çev. Şehabettin Yalçın). İstanbul: İz Yayıncılık. (Eserin orijinali 1991’de yayımlandı).
- Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüz Yılı*. (Çev. Engin Ayça). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Eserin orijinali 1985’de yayımlandı).
- Wallerstein, I. (2006). *Tarihsel Kapitalizm*. (Çev. Necmiye Alpay). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1983’te yayımlandı).
- Wayne, M.(2009). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. (Çev: Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı).
- Weber, M. (2012). *Din Sosyolojisi*. (Çev. Latif Boyacı). İstanbul. Yarı Yayın Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- West, D. (1988). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (Çev. Ahmet Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. (Çev. Ayşegül Bahçıvan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Yağız, N. (2009). *Türk Sinemasında Karakterler ve Tipler*. (Birinci Baskı), İstanbul: İşaret Yayınları.
- Yalvaç, A. (2013). *Türk Sineması ve Arabesk*. (Birinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Yarman, A. (2003). *Toplumsal Değişme ve Kişilik Özellikleri*. (Birinci Baskı) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011*. (Birinci Baskı). İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı, 49-52.
- Zima, P.V. (2004). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. (Çev. Mustafa Özsanı). İstanbul: Hece Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Zizek, S. (2010). *Yamuk Bakmak*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1989’da yayımlandı).
- Zizek, S. (2014). *David Lynch, Gülünç Yücenin Sanatı*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Encore Yayınları. (Eserin orijinal yayım tarihi belirtilmemiş).
- Zolberg, V.L. (2013). *Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak*. (Çev. Buket Okucu Özbay). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Eserin orijinali 1990’da yayımlandı).

Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*. (Çev. A. Ufuk Kılıç). İstanbul: Say Yayınları.
(Eserin orijinali 2002’de yayımlandı).





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Sarper Bütev
 Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
 Doğum yeri ve tarihi : 25. 02. 1980 – Adana
 Medeni Hali : Evli
 Telefon : (366) 280 25 27
 Fax : _
 e-posta : sbutev@kastamonu.edu.tr

Eğitim Derecesi	Okul/Program	Mezuniyet Yılı
Doktora	Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü	2019
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Sosyoloji Bölümü	2007
Lisans	Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü	2003

İş Deneyimi	Çalıştığı Yer	Görev
2012- devam ediyor	Kastamonu Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dili

İngilizce

Yayınlar

1. Bütev, S. (2012). “Çakallar Leopara Karşı”, R.S. Öztürk ve S. Büker. (Editörler). Birinci Baskı. Ankara. De Ki Basım Yayın.
2. Bütev, S. (2016). “Sinemaya Sanat Ontolojisinden Bakmak”. *Sinefilozofî* 1 (1), 38-60.
3. Bütev, S. (2016). “Yeni Bir Bakışla Deleuze”. *TRT Akademi* 1 (1), 324-326.

Hobiler

Eski mecmua ve dönem plakları biriktirmek, medya ve ses teknolojileri.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..



Gazili olmak ayıcalıktır

