



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

KLASİK TÜRK SİNEMASINDA ÖZGEÇİ TUTUM VE DAVRANIŞLAR
(1960-1990)

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
Şeyda ÖZÇELİK AYDOĞAN

DANIŞMAN
Prof. Dr. Aytekin CAN

KONYA-2024

Bu çalışma, 02.07.2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo ve Televizyon Bilim Dalı Programında Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Savunma
Tez Jürisi**

Prof. Dr. Aytekin CAN

Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Meral SERARSLAN
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Prof. Dr. İmran ASLAN
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Fakültesi

Doç. Dr. Gökhan GÜLTEKİN
Aksaray Üniversitesi İletişim
İletişim Fakültesi

Not: Tez Savunma Jürisi isimlerinin yer aldığı bu sayfa kapaktan hemen sonra gelecek şekilde ve imzasız olarak konulmalıdır.

ÖNSÖZ

Yüksek Lisans eğitimimden bu yana tezimi yazma sürecimde bana akademik bilgi ve tecrübelerini aktaran, ilgisini ve sabrını esirgemeyen, bir insanın tanışabileceği en mütevazı danışman olan Prof. Dr. Aytekin Can hocama çok teşekkür ediyorum. Zorlu sürecimde, bilgisine ve yol göstericiliğine başvurduğum, sabırla bana akademik yolculuğumda ilham veren, üzerimde çokça emeği olan canım hocam Prof. Dr. Meral Serarslan'a minnetimi ve teşekkürü bir borç bilirim. Tez savunma jürimde yer alan Prof. Dr. Serdar Öztürk hocama tezimle ilgili sunduğu aydınlatıcı fikirler için, aynı şekilde jüri üyelerimden Gökhan Gültekin'e destekleyici tavrından dolayı teşekkür etmek isterim. Ayrıca Öğr. Grv. Dr. Burhanettin Güneş'e, Dr. Öğr. Üyesi İhsan Koluçak'a benimle ilgili iyi dilekleri ve manevi destekleri için teşekkürü borç bilirim. Hayatımın parçası olan geniş ve küçük aile bireylerime dua edip manevi desteklerini esirgemedikleri için ayrıca teşekkürlerimi sunuyorum. En önemli insan oğlum Kağan'a ise sadece teşekkür etmek istemiyorum. Aynı zamanda doktora zamanımda geceme güneş gibi doğduğu için, Rabbim'e en büyük şükür sebebimin kendisi olmasından ve onun annesi olmamdan kaynaklı gurur içindeyim. Ve son teşekkürümü kendime ediyorum. Çünkü zaman dışarıdaki herkes için farklı akarken benim için kendimden başka hiçbir insanın hakim olamayacağı zorluk ve güzelliklerle birlikte aktı. Bu süreci en çok sen bilebilirsin diyerek kendime teşekkür ediyorum. Oğlum Kağan'a tüm sevgi ve bağlılıkla...

Şeyda ÖZÇELİK AYDOĞAN

Konya-2024

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGECİLİĞİN KURAMSAL, TOPLUMSAL VE DÜŞÜNSEL TEMELİ	5
1.1. Özgeciliğe Kuramsal Çerçveden Bakış	6
1.2. Eşitlikçi Bir Anlayış: “İlkel Topluluk”	21
1.3. Özgeciliğin Ahlaki Temeli	25
1.3.1. En İyiyi Arayışın Tarihsel Boyutu “İlkçağ”	28
1.3.2. İyiyi Doğru’dan Bir Bakış: Hindistan ve Çin Ne Diyor?	42
1.4. Ortaçağın Düşüncesi: Tanrıya Adanış Olarak Özgecilik	45
1.5. Yeniçağın Bireyinin Çatallı Yollarda Yürüyüşü	56
1.6. On Sekizinci Yüzyıl: Aydınlanmacıların Penceresinden Özgecilik	68
1.7. On Dokuzuncu Yüzyılın Ortak Paydası Özgecilik	80
1.8. Sinemanın Yüzyılına Genel Bir Bakış	91

İKİNCİ BÖLÜM

KLASİK ANLATI SINEMASINDA ÖZGECİLİĞİN YERİ NEDİR?	103
2.1. Mimesisten Katharsise	105
2.2. Klasik Anlatı Sineması İyiyi-Kötüyü Çiziyor	108
2.2.1. Kahramandan Beklenen Fedakârlık	114
2.2.2. Özdeşleşilen İyinin Merkezi: Hollywood	117
2.3. Türein İdeolojisi	135
2.4. Türk Sinemasının Özgeci Yanı	145
2.4.1. Tiyatronun Etkisinde Sinema: Ertuğrul Dönemi	146
2.4.2. Bencil Olmayanları İzlemek: Yeşilçam’da Özgeci Düşler	147
2.4.3. Bir Yanında Umut Kalan 70’ler	157

2.5. Seksenlerin Zıt Kutupları: İstek ve Bastırmanın Birliği	163
2.6. Hayatta Kalma Mücadelesi'ne Dair: 90'lardan 2000'lere	167

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK TÜRK SİNEMASINDA ÖZGECİ TUTUM VE DAVRANIŞLAR

(1960-1990)	171
3.1. Çalışmanın Amacı	172
3.2. Çalışmanın Önemi.....	172
3.3. Evren ve Örneklem	174
3.4. Çalışmanın Varsayımları.....	175
3.5. Sınırlılıklar	175
3.6.Yöntem.....	176
3.7. Bulgular ve Yorum.....	180
3.7.1. <i>Hepimiz Kardeşiz</i> Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi	180
3.7.2. <i>Bir Dağ Masalı</i> Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi.....	193
3.7.3. <i>Hayat Sevince Güzel</i> Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi.....	208
3.7.4. <i>Bizim Aile</i> Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi	223
3.7.5. <i>Dolap Beygiri</i> Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi	237
3.7.6. <i>Namuslu</i> Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi.....	248
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	259
KAYNAKÇA.....	273

GÖRSEL

Görsel 1 : Öğretmen Ahmet'in Öğrecilerle Buluşması	184
Görsel 2: Öğrencilerden kalan yere atılan kitapların Ahmet'i sarsması.....	188
Görsel 3: Ahmet'in ölüm anında Murat'ın desteği	191
Görsel 4. Kızlarda ders işlenirken müfettişin derse katılması.....	195
Görsel 5. Lale'nin müfettişe iyileşme sürecinde yardımı	197
Görsel 6. Köy halkının okul işlerinde öğretmene yardımı.....	205
Görsel 7: Ayşe'nin geleneksel kıyafetiyle partide yer alması	215
Görsel 8: Ömer ile Ayşe'nin barınma sorununu konuşması.....	219
Görsel 9: Hayat Sevince Güzel şarkısı eşliğinde herkesin dans edişi.....	220
Görsel 10. Melek ile Yaşar'ın birbirine destek oluşu	225
Görsel 11. Ferit'in kardeşlerinin yardım çağrısıyla karşılaşması	229
Görsel 12:Aile fertlerinin güne dışarıda başlaması.....	234
Görsel 13:Ali'nin Ayşe'ye köyden getirdiği kavalı çalması	241
Görsel 14:Ali'nin çevresinin para için tartışması	245
Görsel 15:Ali'nin yaralanan Yakup'u sırtında taşıması	246
Görsel 16: Ali Rıza herkes tarafından suçlanır	253
Görsel 17: Ali Rıza'nın "Mahallenin Medar-ı İftiharı İlanı	254

ÖZET

Sinema, insanlar arası ilişkilerin bir yansıtıcısı olarak, belirli davranış ve eylemleri inşa etme kabiliyetini kendinde taşımaktadır. Sosyal ilişkilerin şekillendirilmesinde olumlu ve olumsuz etkisi olan sinema, toplumsal kültürün ve ahlak temelli düşünce sisteminin bir aktarım aracıdır. Klasik anlatı yapısının olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi ve özdeşleştirme gibi öğeleri filmin anlamlandırılmasında ve uylaşımın sağlanmasında son derece elzemdir. Birtakım düşünce şeklinin empoze edildiği, filmler üzerinden benzerliklerin kurulduğu, oyuncular dahilinde hatırlatmaların yapıldığı bu düzen, özgeci duruşu da kendi çizgisinden ilerletmiştir. İyinin ödüllendirildiği, kötünün cezalandırıldığı yapıda iyi ve kötünün ne olduğu sorunsalı ahlak felsefesi ve toplumun kültürel kodlarının açılımındaki iyilik kavrayışına farklı perspektiften bakışı gerekli kılmıştır. Sinemanın özdeşleştirme ve katharsis sürecinin özgeciliğin aktarım şeklindeki değeri, bu çalışmanın çıkış kaynağını meydana getirmektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın birinci bölümünde özgeciliğin teorik, tarihsel, felsefi, psikolojik ve sosyolojik temeldeki anlamı açıklanmıştır. İkinci bölümde sinemanın ideolojik yankısından hareketle, klasik anlatı sinemasının etki gücünden esinlenerek özgeciliğin algılanma ve uygulanma prensipleri tartışılmıştır. Son bölümde ise özgeciliğe dair önemli ipuçları veren filmlerden seçkiler yapılarak zaman içinde, özgeci bireyin toplum nezdindeki konumlandırılışı araştırılmıştır. Özgeciliğin ahlak felsefesinin geniş bir yerini işgal ettiği gerçeğinden yola çıkılarak, bencili ahlaktan ayıran ve özgeciyi ahlaki sayan ayrıntılara değinilmiştir. Bu bağlamda nitel veri analiz yönteminden betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı çalışmada elde edilen veriler yorumlanmış ve anlamlandırılmıştır. Elde edilen sonuçta özgeciliğin zaman içinde yüceltmekten alıkoyulan bir eyleme hizmet ettiği ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Özgecilik, Yardımlaşma, Ahlak, Klasik Anlatı, Türk Sineması

ABSTRACT

Cinema, as a reflection of interpersonal relationships, carries the ability to Deconstruct certain behaviors and actions. Cinema, which has a positive and negative impact on the shaping of social relations, is a means of transmitting social culture and a morality-based system of thought. The elements of the classical narrative structure such as the plot of events, the cause-effect relationship and identification are extremely important in making sense of the film and ensuring consistency. This order, in which a certain way of thinking is imposed, similarities are established through movies, reminders are made within the actors, has also advanced the altruistic stance from its own line. The problem of what is good and evil in a structure where the good is rewarded and the bad is punished has made it necessary to look at moral philosophy and the understanding of goodness in the cultural codes of society from a different perspective. The value of the identification and katharsis process of cinema in the form of transmission of altruism constitutes the source of output of our work.

In this direction, in the first part of the study, the meaning of altruism on a theoretical, historical, philosophical, psychological and sociological basis is explained. In the second part, based on the ideological echo of cinema, the principles of perception and application of altruism are discussed, inspired by the power of influence of classical narrative cinema. In the last section, by making selections from films that give important clues about altruism, the positioning of the altruistic individual in society has been investigated over time. Starting from the fact that altruism occupies a wide place in moral philosophy, the details that distinguish the selfish from morality and consider the altruistic moral have been touched upon. In this context, the data obtained in the study using the descriptive analysis technique from the qualitative data analysis method were interpreted and made sense. As a result, it has been revealed that altruism serves an action that is prevented from being glorified over time.

Keywords: Altruism, Charity, Morality, Classical Narrative, Turkish Cinema

GİRİŞ

İnsan, hayatı boyunca ailesinden aldığı genetik yatkınlıkla ve öğrenmeye açık bir canlı olarak kültürel kod aktarımıyla, özgeciliğe yatkındır ya da değildir. İngilizce literatürde *altruism* olarak geçen, diğer bilinen adı *diğererkâm* olan özgecilik, kişinin karşılık beklemeden iyi niyetle karşıdaki insana yardım etmesi davranışıdır. Özgeci birey, yardıma ihtiyacı olana çıkar gözetmeksizin yardım etmektedir. Peki bu ne kadar mümkündür? Bir insan kendini düşünmeksizin diğerlerini önceleyerek ne kadar iyilikte bulunabilir? Bu ve benzeri sorular kişilerin iyiliğe ve kötülüğe yatkınlığına dair düşünce biçimlerine kapı aralamıştır. İnsanın doğuştan iyi mi yoksa kötü mü olduğu sorunsalı onun özgecilikten başka erdemli davranışları kendinde ne derece barındırdığına yönelik çalışma alanı oluşturmuştur. Bir kısım fikre göre insan doğuştan iyidir, özgeciliğe yatkındır. Diğer fikir ise insanın sonradan özgeciliği edinebileceğini savunmaktadır. Aynı şekilde özgeciliğin evrenselliği ve rölatifliği hususunda fikir ayrılığı söz konusudur. Bazı düşünürlere göre evrensel özgecilik ile belirli kurallar dahilinde insan eylemlerine yön verirken, diğer düşünürlere göre insan kültürünün kendi içinde yeşerttiği eylem kavrayışını benimsemektedir. O halde özgeciliğin tam ve kesin hatlarla tanımını yapmak, her ne kadar tanım ortada bir eylem olsa da onu bir kalıba sokmak oldukça zor görünmektedir. Çünkü pek çok disiplinin inceleme alanına giren kavram, her disiplin tarafından ayrı bir düzlemde açıklanmıştır.

İlkel çağlardan bu yana toplumsal bir canlı olan insan, başkalarıyla bir arada yaşamının sırrına erişmeye çalışır. Buna kimi zaman dayanışmada kimi zaman ise salt kendini koruyarak ulaşır. Özgeciliğin açıklamasını bir kuramsal çerçeveye oturtmayı deneyen düşünürlere, kavramın psikolojik, biyolojik, sosyolojik, felsefi, iktisadi ve siyasal açılımını yapmıştır. Tüm disiplinlerde farklı bir öneme temas eden kavram, en nihayetinde bencilliğin karşı savında yerini almıştır. İnsanın başkalarına karşı olumsuz davranışlarının incelemesini yapan bilim dalının yanında olumlu davranışını inceleyen bilim dalı da vardır. Pro-sosyal davranış türleri özgecilikten farklı nitelik gösterir fakat, cebinde özgeciliğe meyleden bir davranışın anahtarını taşımaktadır. Gönüllülük esasıyla yardımseverlik ve merhamet gibi duygu ve durumların kullanılarak gerçekleştirdiği başkasını dikkate alan iyilik hallerinde; akıl

sağlığının, çevrenin, eğitimin, kültürel normların, ekonomik düzeyin ve genetik faktörlerin önemi göz ardı edilmemelidir. Auguste Comte tarafından ilk kez kullanılan başkaları uğruna yaşama meyli ve isteği olarak açıklanan özgecilik, esasında insan hayatında hep olan ama sorgulaması yapılırken farklı düşünürlerin farklı pencereden odağına takılan bir kavramdır. Ahlak felsefesi tezahüründe kişinin kendisi yerine başkasının isteklerini neden tercih etmesi gerektiği fikri tartışmaya açılır. Sosyolojik düzlemde, çevrenin özgeci bireyin varlığındaki etkisi ve toplumsal kodların aktarımı yer alır. Psikolojik bağlamda bireyin başkasının yararını gözetmesi toplumsal değerlendirmelere tabi tutulur. Biyolojik temelli özgeciliğe ise evrimsel doğrultuda bireyin kendini, genini ve grubunu korumaya yönelik eğilimi açıklanır.

Tüm bu bilgiler ışığında çalışmanın birinci bölümünde özgeciliğin (diğerkâmlık), kuramsal, tarihi, düşünsel bir çizgide irdelenerek, İlkçağ filozoflarından itibaren günümüze kadarki işleme biçimi tartışmaya açılacaktır. Özgeciliğin bir “en iyiyi arayış” tezahürü olduğu ilkçağ filozoflarından bugüne değin değişen veya aynı kalan fikirler açığa çıkarılacaktır. Evrim teorisyenlerinin insanın bencillikten arınamayan dolayısıyla özgeciliğin karşılıklılık içeren bir özde olduğunu ifade etmeleri işlenir. Ortaçağ’da Tanrı inancıyla beraber gelişen kavram, Yeniçağ’da bencilliği de hesaba katarak açıklanır. Aydınlanmacıların ahlak duygusu öğretisinde özgeciliğin varlığı kadar bencilliğin de varlığı kabul görmektedir. On sekizinci yüzyılın duygu temelli özgeciliğinin karşı savında akıl yollu özgeciliğin savunusunu yapanlar yer alacaktır. On dokuzuncu yüzyılda hem bencilliği onaylayan hem de özgeciliği farklı kavramlarla kimi zaman çileci düşünceyle sunan filozoflar olacaktır. Günümüz düşüncesinde ise anlamın yitirilmesi üzerine iyilik ve kötülük düşünceleri postmodern kavrayış üzerinden aktarılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, iyi-kötü ekseninde özgeciliğin klasik anlatı sinemasının ideolojik yankısı olarak empoze edilmeye çalışılan eylem bağlamında değerlendirilmesi yapılacaktır. Sinema, toplumun kültürel ve sosyal bağlarından etkilenen bir sanat olduğu gibi toplumu da zaman içinde etkileyen bir güce sahiptir. İnsanların ekonomik ve siyasal bunalım dönemlerinin çalkantılı havasından çıkarak kendini mutlu hissetmeye ihtiyacı olduğu zamanlarda devreye giren sinema, yönlendirici, özendirici doğasıyla iyi ve kötüye verdiği değer bazında insanları

çevrelemektedir. Sinemanın modern anlatı ve klasik anlatı güzergahında aydınlatılmaya çalışılan niyete bağlı eylemin, klasik anlatı sinemasındaki özdeşleştirme ve katharsis düzleminde açılımı yapılacaktır. Modern anlatının bireyin önemine daha çok eğilen gölgesi, klasik anlatıda toplum yanlısı davranış modellerine kapı açacaktır. Şunu belirtmekte fayda görülmektedir ki, her iki sinema anlatısında da iki uç noktayı görmek mümkündür. Ancak bu çalışma dönemsel bir hakimiyetle klasik sinemanın özgeciliği ele alışındaki değişim sürecini detaylarıyla ortaya dökmeyi hedeflemektedir.

Çalışmanın son bölümünde ise, incelemeye tabi tutulan filmlerin dayanışma, dostluk, yardımlaşma gibi olumlu sosyal davranışlara en çok hizmet ettiği dönemlerden ikişer tane ve azaldığı dönemden iki tane örneklem seçilerek zaman içinde özgeciliğe yaklaşımın yönü aktarılmaya çalışılacaktır. Filmlerin incelenmesi esnasında uygulanan parametreler, özgeciliğe dair derinlemesine inceleme imkanı sunmaktadır. Nitel veri analizinin yorumlayıcı ve betimleyici tesirinden yararlanılarak filmler içindeki detaylar felsefi, sosyolojik, psikolojik bağlamda çözümlenecektir. Her filmin içindeki özgeciliğe temas eden noktalara ışık tutularak koşullar ve filozofların fikri önderliğinde bazı hatırlatmalar yapılacaktır. Sinemanın ahlak felsefesi ile ilişkisi kurularak, film çözümlemelerinde yeni bir çalışma alanı açmak hedeflenmektedir.

Dönemsel farklılıkların toplumsal ve siyasal açıdan değiştirdiği düzen, sinemaya işlenen konu ve ele alınan ahlaki değerler bağlamında yansımaktadır. Türk sinemasında 1960'ların kültürel değerlere ve insan ilişkilerine ayırdığı konum ile diğer dönemlerin aynı konuya yaklaşımı farklı olacaktır. Bunun arka planında yatan unsurların, özgeciliğin işlenmesinde ne derece etkili olduğu ortaya çıkarılacaktır. Yetmişlerde ayakta kalmaya çalışan dayanışma ve yardımlaşmanın iyi insan olmayı sağladığını düşündürten filmlerinden 1980'lerin azalmaya başlayan insana güven, dayanışma ve özgecilik konulu filmlerine geçilecektir. Bu filmlerin sosyolojik, felsefi ve özgeciliğin kuramları temelinde bir araştırması yapılarak neden ve nasıl sorgulanacaktır. Seyirciye özgeci duruşun aktarılmasında kullanılan materyaller bencilliğin varlığıyla birlikte irdelenerek, iyilik hallerinin çalışma kapsamında belirlenen parametreler doğrultusunda ortaya çıkarılması sağlanacaktır.

Tüm veriler ışığında, bu çalışma özgeciliği sinema ile yan yana getirerek, derinlemesine bir betimsel analiz gerçekleştirdiğinden önem arz etmektedir. Sinemanın özgecilik temelli araştırmasına Türkçe literatürde yapılan tez çalışması incelemeleri sonucu ulaşılamaması bu çalışmayı ayrıca önemli kılmaktadır. Çalışma sonunda ulaşılabacak bulguların toplumsal, ahlaki ve sanatsal literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

ÖZGECİLİĞİN KURAMSAL, TOPLUMSAL VE DÜŞÜNSEL TEMELİ

Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğü özgeci kavramını, “kişisel yarar gözetmeksizin başkasına yararlı olmaya çalışan (kimse), diğerkâm” şeklinde tanımlamıştır. Özgecilik kavramı ise, “özgeci olma durumu, diğerkâmlık” şeklinde açıklanmıştır (www.tdk.gov.tr). Özgecilik, insanlığı ve insanları çıkar gözetmeksizin sevmek, kişinin kendisini başka insanların mutluluğuna adanması; başkalarına karşı iyi niyetli ve yardımsever davranmaya, başkası için yaşamaya dayalı ahlak anlayışına yönelten; bencillik ve bireycilik anlayışının tersini öneren, başkasının ihtiyacına kişinin kendi çıkarı olmadan cevap vermesi durumudur. Kısacası, karşılığında bir bedel ödenecek de olursa başkasına yardım etme ve onun yararını düşünme isteğidir. Özgeci kişinin ahlaki arınması, ancak bencil arzuların üstesinden gelmesiyle gerçekleşir (Cevizci, 1999 s. 666; Aronson vd, 2012, s.623).

Egoizm¹ ve bireyciliğin karşıtı bir davranıştır. Sosyal psikoloji, ekonomi, sosyo-biyoloji ve siyasal davranış gibi alanlar, özgeciliğin bencil güdülerle açıklanma olasılığını geniş teorik ve deneysel çalışmalarla araştırmıştır. Yapılan araştırmalarda, yurttaşların başkası için yardımda bulunması, kan bağıışı, çatışma ortamlarındaki cesaret göstergeleri gibi eylemlere dikkat edilmiştir. Ulaşılan sonuçlar ise, adeta insan doğasının bir parçası niteliğinde, diğerkâmlığa işaret etmiştir (Marshall, 2005, s.152).

Kişinin kendisine bir kâr sağlayacağı fikriyle bağışta bulunması veya başkalarına gösteriş yapma niyetiyle maddi yardım yapması, her ne kadar başkasının faydasına olsa da gerçek manada özgeci davranış değildir. Diğerlerine yardım eden veya yardım etmenin amaç edinildiği eylem arasında yardım edilen birey açısından

¹ Yirminci yüzyılın ismi Ayn Rand’ın düşüncesinde özgecilik, insanın kendini feda etmesini gerektirdiğinden topluma ve kişiye zararlıdır. Özgeciliğin her çeşidini fedakârlık sayan Rand, onu kötülerken, eylemleri ya özgeci ya da bencil olarak ikiye böler. Yalnızca özgeciliği eleştirmek uğruna tüm özgecilik çatısındaki eylemleri inkar eder ve iyiliksever eylemleri zararlı görür (Günör, 2014, s.51,52). Rand’a göre “Egoizm insanın kendi başına bir amaç olduğunu savunur; altruizm insanın başkalarının amaçları için bir araç olduğunu savunur; altruizm, ahlaken bir davranıştan faydalananın davranışı yapandan başka bir kişi olması gerektiğini savunur”. Bencillik, kişinin kendi çıkarına dönük değerler hiyerarşisini ve değerlilikle az derecedekini çok derecedekine feda etmeyi gerektirir (2013, s.84)

fark olmasa da iki davranışın özgecilik açısından yine de farkı vardır (Freedman, vd. 2003, s.312).

Özgecilik eyleminde birkaç kritik nokta bulunmaktadır. Sırasıyla, özgecilikte yalnızca iyi niyetli düşünceler yeterli değildir, eylem de gerekmektedir. Eylem bilinçli veya değil, amaca yönelik olmalıdır. Eylemdeki amaç bir başkasının refahını artırmak olmalıdır. Kişinin öncelikle kendi refahını düşünerek yaptığı eylemler özgeci kategoriye girmemektedir. Niyetler sonuçlardan daha ön plandadır. Nitekim birisi için iyi amaçla yapılan eylem kötü sonuçlansa dahi bu eylemin ilk aşamadaki özgeciliği azalmamaktadır. Kişinin hem kendi refahını hem de karşısındakinin refahını iyileştiren eylem özgecil değildir. Özgecilikte amaç ödül beklentisi olmaksızın bir kişi ya da grubun refahını artırmaktır (Monroe, 1996, s.6,7).

1.1. Özgeciliğe Kuramsal Çerçveden Bakış

Özgecilik, literatürde çoğunlukla pro-sosyal davranış veya yardımsever davranış olarak açıklanmış ve bu konu ahlak felsefecileri için uzun yıllar çalışma alanı oluşturmuştur. Yirminci yüzyıla dek, yardımseverlik kurumu adı altında irdelenen özgecilik, ilk kez Auguste Comte tarafından ortaya atılmıştır (Mutaşlılar, Karadağ, 2009, s.43). Bir filozof tarafından özgeciliğin ahlak kuramlarının temeline yerleştirilmesi ise Thomas Nagel sayesinde olmuştur (Günör, 2014, s.99).

Özgecilik, yardım etme, sorumluluk üstlenme, bağışta bulunma gibi pek çok olumlu sosyal davranışı içermektedir. Psikologların başkalarına yapılan yardım sürecinde bireylerin davranışlarını inceleyerek yardım türlerinin tümünü kapsayan bir terim bulmakta zorlanmaları anti-sosyal davranışın zıttı olan “pro-sosyal davranış” terimini ortaya çıkarmıştır. Bu terim, bir kişi veya grubun faydası güdülerek, isteğe bağlı olarak yapılan davranışı kapsar. İşbirliği ve diğerkâmlık pro-sosyal davranışın iki önemli türüdür. Diğerkâmlığı iş birliğinden ayıran kişisel çıkar beklentisi olmamasıdır. Dolayısıyla her olumlu sosyal davranışa özgeci demek hatalı olacaktır (Akbaba, 1994,s. 17; Leblebici, 1991,s. 274,275).

Paylaşma, iş birliği ve empati gibi pro-sosyal davranışlar, sempati, içtenlik ve dostluk ile donanmış, başka insanların mutluluğuna yönelik davranışlar olarak ifade

edilebilir. Böyle davranışlar risk almayı ve fedakârlık yapmayı gerektirir. Başkalarının iyiliğinde etkili olan toplum yanlısı davranışlar, özgecilik, iş birliği, dostluk, fedakârlık, duygudaşlık, paylaşma, güven duyma, ihtiyaç sahibine rehberlik etme gibi dallara ayrılır. Özgecilik, yardım etme²nin alt sınıfında yer alan, insanların birbirine yardım etme yolunda hareket ettikleri ve bunu çıkar gözetmeden yaptıkları olumlu sosyal davranıştır (Kasapoğlu, 2017,s. 59,60).

Pro-sosyal davranış gönüllü veya gönülsüz; çıkar amacı güdülerek ya da güdülmeden; karşılıklı ya da karşılıksız olabilir. Yardım davranışı gönüllü ya da zorunlu, aktör odaklı ya da diğer odaklı olabilir. Yardım etmenin bir alt boyutu olan iş birliği de gönüllü ya da zorunludur. İş birliği, çıkar amaçlıdır ayrıca, çift taraflı bir yardım çeşididir. Fedakârlık gönüllü ya da gönülsüz, çıkar güdülen ya da güdülmeyen eylemdir. Yani eylemdeki kişi çıkarından kısa süreli olarak vazgeçebilir. Özveride kişi, kendi sevgisine emek harcamak gibi hedefler için kendi çıkarından vazgeçebilir. Bu özveride, gönüllü bir çıkar gözetmeyen eylem söz konusudur. Diğerkâm davranış, fedakârlıktaki beklenti durumundan ve özverideki bireysel amaçlara eğilme durumundan arınmıştır. Burada gönüllü, tek taraflı ve diğer odaklı bir eylem vardır (Düzgüner, 2019, s.364,365). Bu noktada dikkat edilmesi gereken, fedakârlığın çokluğu ile özgeciliğin doğru orantıda ilerlediğini anlamının hatalı sonuç vereceğidir. Özgeci olmak için illa büyük fedakârlıklar yapılması şart değildir. Fedakârlık özgecilik için mühimse de kesin bir belirleyici değildir. Koşulsuzca başka

² Latane ve Darley, 1970'te insanların acil durumlarda yardım etmeye yönelik karara varma mekanizmalarını inceledikleri bir model ortaya çıkarmışlardır. Beş adımdan oluşan modelde (1) insanların ilk önce olayı fark etmesi, (2) durumun aciliyeti hususunda emin olmak, (3) durumun acil olması halinde bireysel sorumluluğun değerlendirilmesi, (4) kendini yükümlü görme halinde yapılacak şeylerin düşünülmesi, (5) duruma müdahale edilmesi yer alır. Öyleyse denilebilir ki yardım etme davranışını etkileyen en önemli faktörlerden biri başka insanların olay yerinde bulunmasıdır (Kağıtçıbaşı & Cemalcılar, 2014, s.241). Yardım etme davranışı kültürel farklılıklar göz önüne alınarak irdelenmelidir. Nitekim Amerika ve Türkiye örneği ile Cüceloğlu bunu açıkça ifade etmiştir. Türkiye'de birinin kapısını çalıp namaz kılmak için izin isteyen bir teyzeden pay biçerek, Amerika'da elinde poşet taşıyan teyzeye yardım elini uzatan adamın elinin geri çevrilmesi buna örnektir. Yardım faaliyetinde ayrıca sorumluluğun dağılımı son derece önemlidir. Latane ve Nida'nın (1981) araştırması kişi sayısının yardım davranışına etkisini anlatır. Kişi sayısı azsa sorumluluk artar, kişi sayısı çoksa azalır sonucuna varılır. Diğer bir yardımcı etkileyen etmen, ihtiyaç sahibine bir başkasının yardım ettiğinin görüldüğü zamandır. Başkalarından hareketle yardıma koşulur. Son olarak, olumlu duygudaki kişiler, özel beceri sahibi kişiler ve özgüven sahibi kişiler yardıma koşan şahısların başında gelir (2006,s.551-553).

insanların ilgilerine dikkati vermek bu hususta daha belirleyicidir (Günör, 2014,s.120).

Olumlu sosyal davranışların gelişimine dair Mussen ve Eisenberg-Berg tarafından psikoanalitik kuram, sosyal öğrenme kuramı ve zihinsel gelişim kuramı başlığında üç kuramsal açıklama türü öne sürülmüştür (Aktaran:Akbaba,1994,s.29). Bahsedilen kuramlar özgeci davranışın gelişimine tamamen olmasa da bazı yönleri ile açıklık getirir. Psikoanalitik kuram olumlu sosyal davranışların ortaya çıkışını, yasakların içselleştirilmesi neticesinde suç ve utanç duygusunun gelişmesine bağlamıştır. Sosyal öğrenme kuramına göre, insan doğuştan diğerkâm değildir bunu sonradan edinir. Aile eğitimi³, anne ve babayı model alma gibi etkenler çocuğun özgeci davranışına katkı sağlar. Özgeci davranış sergileyen çocuklar ahlaki davranışta bulunmuş sayılmaktadır. Son olarak zihinsel gelişim kuramında kişinin ahlaki davranışının onun ahlaki düzeyini göstermesi ele alınır. Yani özgeci davranışta bulunabilmenin koşulu belirli aşamada bir zihinsel yeteneğe sahip olmaktır (Akbaba, 1994,s.30-36).

Burada kısaca Roy Baumeister'ın kültürel hayvan açıklamasına bakmakta yarar vardır. O, kültürel hayvan teorisinin, kültürün insan doğasından ayrıksı, zorla empoze edilen şeklinde gösterilişinin tersine onun insan doğasına uygunluğunu kabul eder. Roy, insanların kültürel katılım için evrimleştiği varsayımını toplumsal ve

³ Eric Fromm'un nevrotik özgecilik açıklamasına göre, bir annenin çocuğuyla fazla ilgilenmesi ona olan sevgisinden ziyade, onu sevme yetisinden geri kalışını telafi etmek mecburiyetinde olmasından kaynaklanır. Böylesi bir özgeciliğin ortaya çıkışı ruhsal yıpranış ya da fiziksel yorgunluktan ileri gelebilir. Ayrıca nevrotik özgeciler başkaları için yaşamanın mutluluğu ile kendilerine değer vermediklerinde bu hislerinden ötürü onur duyabilir. Sonuçta tüm bu fedakârlıkların onları hala mutlu etmediğini kavradıklarında, fedakârlığın aslında kendilerini "her şeyin merkezinde olma" hissi ile baş başa bıraktığını da fark ederler. Nevrotik özgeciliği yaşayan bir anne çocuklarına sevginin nasıl olması gerektiğini aşıladığını düşünürken esasen çocuklarını gergin ve korku içinde bırakabilmektedir (Fromm, 1994, s.159-161). Peck'e göre, iyiliğe giden yolda stresin sınavından geçerek dürüstlüğü ve duyarlılığı kazanmayı başaranlar yürür. Stres çocukça ve ilkel davranmaya insanı itmektedir. Olumsuz durumlara aşına olan kişi için yeni bir olumsuz durum sıradan hale gelir. Stresten ayrı bir savunma mekanizması da evrim yoluyla aktarılmış olan dayanıklılık halidir. Peck bunu duyguların uyuşması olarak adlandırmaktadır. İnsanların kendi acılarına duyarsızlaşması demek, başkalarınınkine de duyarsızlaşması demektir (2003, s.178-180).

psikolojik alana yaymak istemiştir. Zihin, sosyal değişime dayanan kültürel katılım için evrimleşmiştir (2005,s.20,47,184).

Comte'a göre, insan tüm sosyal hayvanlara nazaran bencillikten daha uzak ve birliği kurmaya daha meyillidir. Toplumsal yaşama becerisine sahip olmayan ırklarda eylem tutarsız ve birlikten yoksundur. Başkalarına karşı düşünceli olma fikri bu aşamada önemlidir. Duygular üzerinde kontrol sağlamak için kişisel duyguları topluma ilişkin duygulara bağlamak gerekmektedir (1852, s.9,10). İnsanlar diğer memelilere göre daha barışçıl ve daha iş birliği içinde hareket eder, çünkü tek kişi topluluktan daha güçlü, hızlı ya da tehlikeli değildir. Başarıya grupla beraber çalışarak ulaşılır. İnsanlar, aslanlar gibi saldırganlığa meyilli bir uyarlanmadan uzak, toplumsal varlıklar olarak evrilmiştir (Ruse, 2000, s.50,51). İnsan benlik bilincine bağlı olduğundan kendini diğerlerinin onu gördüğü şekilde görebilir ve başkalarına karşı özgeci eylemlerde bulunabilir. Şöyle ki bir köpek oyun oynamak istediğinde, sevgiye ihtiyacı olduğunda, bunu bize yaklaşımından belli eder fakat yaptıklarının bilincinde değildir. Oysa insan geçmişine bakarak geleceğini tayin etme kapasitesine sahip, dünya ile kendisi arasında bağ kuran canlıdır. Sonuçta başkalarının yerine kendini koyup onları anlayabilen, ahlaki değerler çevresinde kendi için idealler geliştiren bir canlı özgeci yapıya sahiptir. İdeali için yeri geldiğinde ölümü bile seçeneği haline getirir. May'e göre tüm bu süreç insan olmanın parçasıdır (1997, s. 83,84).

Ahlak gelişimine bilişsel açıdan yaklaşan isimlerden Kohlberg, ahlaki gelişimin kavramsallaştırılması adına bir model geliştirmiştir. Aşağıdaki tabloda çizilen model, davranıştan çok düşüncenin ön planda olmasından, evrensellikten kültürel değerlere yakınlık sebebiyle uzak olmasından, kişisel ahlak düzeyi ile toplumsal ahlakın çatışmasından, ilkelerin çatışmasından kaynaklı eleştirilse de ahlaki evrelerin saptanmasında literatür için önemli bir yer edinir (Kağıtçıbaşı & Cemalcılar, 2014, s.222-225).

Şekil 1: Ahlaki Evre Modeli

I. Gelenek Öncesi Düzey	
1. Evre: İtaat ve Ceza Eğilimi (Cezalandırılan eylem kötü cezalandırılmayan iyidir. Cezadan korunmak ve yetkiye itaat gerekir).	2. Evre: Saf Çıkarıcı Eğilim (Yararcı eylem “ <i>sen bana yardım et ben de sana</i> ” mantığı, sevgi ve bağlılığın yerine geçmiştir. Cezalandırılanlardan çekinen bir çocuğun varlığı söz konusudur).
II. Geleneksel Düzey	
3. Evre: İyi Çocuk Eğilimi (İyi davranışın açılımı başkalarına iyilik yapan, onların takdirini alandır).	4. Evre: Yasa ve Düzen Eğilimi (Otoriteye boyun eğerek yapılan, saygı barındıran davranış doğru kabul edilir).
III. Gelenek Üstü Düzey	
5. Evre: Anlaşma ve Yasaya Uygunluk Eğilimi (Toplum yararını gözetken ve toplumun onayladığı davranışlar doğrudur).	6. Evre: Evrensel Ahlak İlkeleri Eğilimi (Doğru ve yanlış belirleyen sosyal düzenin kurallarından ziyade kişinin kendi vicdanıdır).

Sosyo-biyologlar, insanın parçası olarak doğuştan kişiyle yaşayan bir özgeciliğe inanmaktadır (Kasapoğlu, 2017, s.68). Ruse’a göre insanları birbirine özgeci davranmaya yönlendiren birden fazla sebep vardır. Biyolojik özgecilikteki üç yoldan ilki, doğuştan gelendir. Beyne yerleşmiş vaziyetteki özgecilik, genler yardımıyla bireyi davranışa iter. İkinci yolda, insanların doğuştan biyolojik determinizmin kesin hatlarına karşın aksi yönde evrimleştiği fikri vardır. Yani kişi iş birliğinde bencilce çıkar güdüyor olabilir. Üçüncü yolda, insanın beyninde toplu çalışma gibi eğilimlerin yerleşikliğinin altı çizilir. Doğanın insanı özgeci düşüncelerle çevrelemesi sayesinde biyolojik özgecilik meydana gelir. Ruse, ahlaklı

varlık veya özgecil birey olmaya doğuştan yatkınlığımızı dile getirir (2000, s. 53-56). İnsanın doğuştan kötülüğe yatkın olduğunu vurgulayan belirli kuramcılar da vardır.⁴

Peck'e göre "*Eğer dünyada iyilik olmasaydı kötülük diye bir şeyi düşünüyor olmazdık*" mantığından hareket ederek, dünyada neden kötülüğün yer aldığını sorgulayan gözler, dünya daha önceden iyiye aitmiş de kötü tarafından kirletilmiş hissiyle iyiliğin varlığını sorgulamamaktadır. Oysa Peck iyiliği kötülüğe nazaran daha gizem dolu bulur ve kötülüğe ait olan dünyayı ele geçiren bir iyilik ihtimalinden bahseder (2003, s.37).

Doğuştan getirilen ahlaki değerlerin ve iyiliğin varlığını araştıran bir grup araştırmacı, bebeklerin iyi olduğunu düşündükleri şeye nasıl tepki verdiklerini ölçer. Ebeveynleri ile göz teması kurmalarının önüne geçilerek birtakım deneyler yapılır. Temelinin ontogenetikten geldiğine dair henüz kesin bilgi olmasa da bebekler iyi ve kötü arasında bir ayırım yapma kapasitesinde bulunur. Evrensel değer olma açısından sonradan edinilmediğini saptadıkları iyiyi onama kötüyü reddetme özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Bebeklerin çoğunluğu kötü eylemin cezalandırılmasını onaylayan işaretler vermiştir. Henüz altı aylık bebeklerin dahi iyiye yöneldiği gözlemlenmiştir. Bebekler yardım eden kişiyi engel koyan kişiye tercih etmiştir (Hamlin, Wynn, & Bloom, 2007, s. 557-559).

Özgecilik üzerinde, sosyal ikilem adlı durumlara bağlı olarak çalışma yapılmaktadır. Bu ikilemler kendi yararını düşünme ile karşıdakine yardım etme arasında kalma halinde meydana gelir. Özgecilik araştırmalarında genellikle mahkum

⁴ İnsan doğasına kötücül bakanların çıkış noktası da, insan doğasının temelde değişmeden durduğu fikridir. Tarihçi ve kuramcılar tarafından farklı dönemler incelenerek ulaşılan sonuçta üç tür sav öne sürülür. Bu savlar kötülüğün insanın içinde kökleştiği inancından yola çıkarak sunulmuştur. Savların ilki, insanı ihtiyacı olan her şey için savaşı ve gerekirse öldüren bir hayvan gibi ele alan biyolojik temelli savdır. İkincisi, Havva ve Adem'in günahlarının nesillere geçtiği fikrinden hareket eden Tanrıbilimsel savdır. Üçüncü sav ise, birbirine sıvri uçlarını yöneltten kirpiller gibi insanların da sıvri yanlarını birbirine gösterebildiğini ileri süren psikolojik temelli savdır. Tüm bu savların sonunda, uygarlığın görevinin bu saldırganlıkların yükselmesine engel olduğu düşüncesine varılır. Saldırganlıkla uygarlığın çatışması kişide bir suçluluk hissi yaratır ve bu histen ancak yetkililerin yönlendirmesiyle kurtulunur. Nitekim, günahları affettirmek için tövbe edilir, suçunun verdiği ağırlığı azaltmak için psikolojik destek alınır (Lipson, 2000, s.155-157).

ikilemi kullanılır (Üzümçeker vd. 2019,s.95). Hargreaves Heap ve arkadaşları tarafından geliştirilen “Mahkûm İkilemi”ne göre gözaltına alınan iki şüpheli vardır. İşlenen suçtan emin olan savcı ikisine de itirafa dair seçenekler sunar. Suçu ikisinin de itiraf etmemesi durumunda çok küçük ceza ile kurtulacaklardır. İkisi de itiraf ederse en ağır olmasa da, bir ceza alma durumu söz konusudur. Biri itiraf eder diğer etmezse, etmeyene ağır ceza verilecek, eden ise ceza indirimi alacaktır (1992, s.99). Sosyal ikilemler günlük hayatta karşılaşılabilecek, ekonomik ve kültürel etkiye sahip durumlardır. Her bireyin iş birliği yapması herkes açısından kârlı sonuçlar doğurabilir (Üzümçeker vd. 2019,s. 96).

Özgeci bireyin yardımda bulunduğu kişilerle ilişki derecesine ve eyleminin neticesine göre belirli kuramlar ortaya atılmıştır. Bunlar, evrimsel, kültürel, sosyal öğrenme ve psikolojik açıdan ortaya atılan kuramlardır. Evrimsel kuramların özgeciliğe genetik bağ dışındakilere yardım konusunda tam açıklama getirmediği fark edildiğinde, karşılık beklenmeyen yardım davranışı, toplumsal ve kültürel boyutta incelemeye alınmıştır. Aile ve sosyal çevreden rol model olarak öğrenme yoluyla, özgeci davranışın pekişeceğini öne süren sosyal öğrenme kuramının yanına psikolojik rahatlatma sağladığı için özgeciliğe meyillenmeyi açıklayan psikodinamik kuram da eklenir. Ancak evrimci bakışın reddedilen ya da onaylanan fikrine hakim olmadan özgeciliği toplumsal ve psikolojik boyutta düşünmek eksik kalacaktır. Toplumların tarihsel boyutta özgecil davranışa eğilimlerini incelemek adına bahsedilen evrimsel kuramlara içlerinde eleştirilere de yer vererek kısaca değinmekte yarar vardır.

i. Akraba Seçilimi: Toplu yaşam, evrimsel çerçeveye bakıldığında kişinin bencilliğiyle diğerleri arasındaki paylaşımının bir uzlaşımıdır. Aile bireyleri ölümsüz genlerinin ortaklığı sebebiyle birbirine yardım etmeye isteklidir (Leakey, Lewin, 1998,s.122-124). Akraba seçilimi, toplum yanlısı davranışların temel kökeninde evrim kuramını sebep gösteren biyologlar tarafından ele alınır. İnsanın nihai amacı hayatta kalmak ise kendini başkası için neden feda edeceği sorunu gündeme gelmektedir. Evrim psikologlarının çözümünde akraba seçilimi, karşılıklılık normu, sosyal norm öğrenme ve grup seçilimi yer alır. Akraba seçilimine göre, doğal seçim genetik bir akrabaya yapılan yardımı destekler. Kişi akrabasına yardım ederek kendi

geninin de yaşamasını sağlar (Aronson vd, 2012,s. 623,624). Bir akrabaya yardım bir bireyin, diğer kişinin genlerine yardımı demektir. Evrimsel oyun teorisi ise birbirinin sırtını kaşıma konusunu gündeme getirmiştir. Bütün bunlara nazaran halk için fedakârlıktan kaçınmayan, iyiliksever, vatansever ve ahlaklı insanların yoğunlukta olduğu gruplar diğerlerini bir adım daha geçmiştir. Bu insanların çoğalma ihtimali daha yüksek olacaktır (Wilson, 2015,s. 31,32).

Hamilton'a göre (1963,s.354,355); kardeşler arasında akrabalık seviyesi $r=1/2$ dir. Kız ve erkek kardeşin özgecil davranışına kapı açan genin seçilmesi, kazancın kayıptan iki kat fazla olması durumuna bağlıdır. Eğer söz konusu üvey kardeşe bu oran dört katı aşmalıdır. Hamilton, kuşun diğer kuşları tehlikeden korumak için ötmesini örnek vererek bunu, risk faktörünün azlığına ve komşuların uzaklık derecesinin fazla olmamasına bağlamaktadır. Genotip bir yeniden üretimde akrabalık bağının azalmasının etkisiyle gen havuzuna girecek belirsiz genler neticesinde, özgecil genler kuvvetli bir seçim sürecine dahil olamamaktadır. Öyleyse doğal seçimde özgeci davranışın evrimi yalnızca akrabalar arasında işler. Hamilton'un hırsımsal ayıklanma kuramına göre, özgeci yakın akrabalarının çoğalmasına da katkı sağlayarak, kendi geninin yayılmasını başarabilir (Changeux, 2000,s.20).

Wilson, fedakârlığa neden olan genlerin ortak soy aracılığıyla gen havuzunda yayıldığını ileri sürmüştür (1975,s. 3,4). Onun çalışmaları, hayvanların özgeci davranışla, pek çok ortak nitelikteki davranışta bulunduğunu gösterdiğinden önemlidir. Hayvanların her türü, başkaları için kendi hayatını tehlikeye atarken başkasının hayatını kurtarıcı eylemde bulunur. Dikkat edilmesi gereken nokta, hayvanların bunu bilerek yapıp yapmadığıdır. Sonuçta insan kendini tehlikeye attığını bilebilir ancak, hayvan bilmeyebilir (Freedman, vd, 2003,s.313,314).

Ekleme gerekir ki, evrimci etik hayvanlar arasında çokça görülen bir davranış olması sebebiyle, özgeciliğin hayvanlardan alındığını savunmuştur. İçinde bulundukları grup için kendini tehlikeye atmaları, yiyeceklerini ve barınaklarını paylaşmaları, diğerlerinin yavrusunu korumak uğruna kendisini üremekten alıkoymaları gibi davranışlar özgeci kabul edilmiştir. Ancak bu davranışların hayvanlar dünyasında özgeci olarak kabul görmesinin, eylemden yarar sağlayan

diğer hayvanlar tarafından takdir edilmemesine bağlayan bir görüş vardır. Bu görüşün savunucularına göre, bir eylemin ahlaki ölçütü ona biçilen değerdir. Yani hayvanlar âlemindeki yardımlaşma ahlaki sayılmamaktadır (Torun, 2013,s.144,145).

Özgeci eylemin bencil gene faydalı olacağını açıklayan Dawkins, gen havuzunun, bir hayvan hesap yapmadan sanki yapmış gibi kendi yararına bencil genlerle dolduğunu söyler. Özgeci bir genin yaşamını sonlandırmasının telafisi, kurtardığı kişilerin bedeninde var olmaya devam edeceği oranda yakınlık ilişkisidir. Genetik bir açıklamayla, birinci dereceden kuzen, torunun oğluna eşdeğerdir. Öyleyse üçüncü dereceden kuzen herhangi bir kişiyle aynıdır. Birinci derecedeki kuzen biraz özelken, anne, baba, kardeş çok özeldir. O halde nüfusta kendini feda ederek beş kuzeni kurtarma geni yerine, beş kardeş ya da on kuzeni kurtarma geni yayılacaktır (2019,s. 139, 147).

Dawkins (2019,s. 133), bireysel açıdan özgeci olan genin ancak bencilliği sayesinde diğerlerine yaradığı fikrini ortaya atmıştır. Bencil genin sayısını çoğaltmaya çalışarak aynı anda pek çok kişide bulunduğunu ve genin bu bedenlerdeki kopyalarına yardım ettiğini söylemektedir. Daniel Dennett (1996, s.457) ise, bencil gen kuramını reddederek, organizmalardaki her hücrenin DNA dizilimlerinin kendine özgü şekilde yer aldığını söyler. Genin bencil olması halinde, canlı vücudundaki hücrelerin birbiriyle uyumsuz olacağını sözlerine ekler. Uyumlu genler iş birliği içinde bir organizma yaratırlar ve bu bencilce davrananın yapamayacağı bir işlemdir.

ii. Karşılıklı Özgecilik: Akrabalık bağı ile bağlanmayan kişiler arasındaki özgecilik davranışını açıklamak için karşılıklı özgecilik kuramı geliştirilmiştir (Üzümçeker vd. 2019,s.97). Karşılıklılık normuna göre, yardım edilen kişinin eden kişiye ileride yardım etme ihtimali artmaktadır. “*Sen benim sırtımı kaşı, ben de senin sırtını kaşıyım*” fikrine dayanan karşılıklılık, Trivers tarafından açıklanmıştır. Ona göre herkes birbirinin sırtını kaşıdığı anda eşzamanlı bir yarar sağlar ya da zarara girdiği için karşılıklı özgecilik evrim kuramı açısından sorun teşkil etmemektedir (2002,s.7).

Sıklıkla görüşmeyen taraflar arasında, uzun zamana yayılabilecek geri ödeme durumu söz konusu olmadığından karşılıklı fedakârlık gelişmemiştir. Yani uzun süreçte iş birliğine uyacak ya da ihanete yönelecek kişiyi bildiğimizde fayda sağlar. Doğal seçimle beraber ilk atalarımız yiyeceklerini bölüşme eylemlerinde karşılıklı fedakârlığın adımını atmıştır. Yaşam boyunca yakınlık, eşitlikçilik ve uzun ömürlü bir grup bu fedakârlığın gereken şartlarını sağlamaktadır. Doğal seçim sayesinde karşılıklı fedakârlığın yürümesini sağlayan minnet, anlayışlılık gibi duygular gelişirken, karşılık vermeyen hilekârlar belirlenir ve gruptan uzaklaştırılır (Leakey, Lewin, 1998,s. 125,126; Shermer, 2007, s.54). Yani, karşılıklı özgecilik kuramında bireyler gelecekte yarar sağlamak için iş birliği içinde yaşamaktadır. Geri dönüşün yapılacağı kesin olmadığından hilekârlık problemi meydana gelir. Karşılıklı özgeciliğin kendini sağlama alması için hilecilerin tespit edilmesi gerekir. İşbirlikçiler durumu fark edip sadece kendileri gibi hileci olmayan işbirlikçilerle yardımlaşır, hilecilik engellenebilir (Üzümlü vd.2019,s.98).

Cosmides ve Tobby tarafından, insanlarda iş birliği durumlarında hile yapanları tespit etmek için “Toplumsal Sözleşme Kuramı” geliştirilmiştir. Hile yapmak sosyal sözleşmenin ihlalidir. Dolandırıcı, diğer tarafın şartını yerine getirmeden kendine hukuka aykırı şekilde menfaat sağlar (1992,s.178-180). Sapkınları görünür şekilde utandırmak, benzer eğilimdeki diğerlerini, aynı duruma düşme ihtimalinden kurtarmak için otomatik bir hizada tutabilir. Burada korkudan daha fazla bir duygu iş başındadır. Bu kişiler eşitlikçi grup geleneklerini içselleştirdiğinden çocukluktan itibaren utanma korkusu ile yaşamıştır (Boehm, 2012,s. 43).

Karşılıklılığın yalnızca doğrudan çalışmayacağı durumlar “dolaylı karşılıklılık” kavramıyla açıklanır. Akraba olmayanlara dair fedakârlık yapılarak sağlanan dolaylılıkta karşı tarafın karşılık verip vermeyeceği önceden belli değildir. Üç tür dolaylı yardımlaşma vardır. İlkinde fedakârlıkta bulunan kişi sosyal saygı için bunu yapar. İtibar arttıkça potansiyel getiri de artar. İkinci tür dolaylılık, yardım eden kişiye ödül vermedir. Bütün toplumlar sosyal iyiyi ödüllendirmenin yollarını arar. Üçüncüsü ise, yapılan yardımın karşılığı olmasa dahi, kişinin ailesi ve kendisi için güvenli bir sosyal ortam oluşur. Yapılan fedakârlık sonucu kişinin ölmesi bile

genlerinin bazı kopyalarının devamı ve akrabalarının hayatta kalması demek olabilir (Teehan, 2010,s. 27-30).

Ödül alma niyetiyle yapılan davranışı özgeci kabul etmeyen görüş, ödül beklentisiyle yapılan eylemi bencilce bulmaktadır. Bir kısım bilim insanı da ödülü, yapılan yardımdan sonra iyi hissetmek olarak tanımlamıştır. Hayır kurumlarına yapılan yardımların nedenini araştıranlar, insanlara bir miktar para vererek onların parayı ya tutmalarını ya da bağışlamalarını istemiştir. Sonuç ise, hayır kurumlarına bağış yapanların beyinlerindeki mutlulukla ilgili bölümlerinin aktifleşmesidir. Beyin, çocukluktan beri salık verilen iyilik yapmanın mutluluk getireceği düşüncesiyle kişiyi ödüllendirmiş olabilmektedir (Sargent, 2014,s.10,11). Darwin, ilkel çağlardaki başkalarının övgü ve yergilerine kulak asma halini gayet normal karşılamaktadır. Çünkü onların şanlı olma uğruna iyilik yapabildiklerini, canını başkası için feda etmeyen bir kişinin üne kavuşma arzusuyla bunu gerçekleştireceğini ileri sürer. Ayrıca bu kişinin diğerleri üzerindeki etkisiyle başka insanlar da ün uğruna iyilik yapmaya meyillenmektedir (1975, s.181).

Piliavin ve arkadaşları tarafından acil durumu seyretmenin kişide uyarılma duygusu yarattığına dair “uyarılma: maliyet- ödül değerlendirmesi” adında bir model geliştirilmiştir. İnsan bu uyarılma hissiyle huzursuzlanır ve maliyet-ödül neticesinde rahatlama yaşayabilir. Yardımda bulunanın maliyeti vakit ve emek harcamak iken, ödül özgüveninin yükselmesi, teşekkür edilmesi ve övgüdür. Yardım etmeyenin maliyeti suçluluk duygusu, övgüden yoksunluk iken, ödül vakit ve emek harcamamaktır. Piliavin ve ekibi sonradan çalışmalarına kişiye duyulan empati, yardımlaşan kişilerin niteliklerini de katmıştır. Varılan sonuçta iki tarafın, ödülü artırıp maliyeti azalttığı bir “biz” duygusunun baskın olduğu zamanlarda yardım etmenin arttığı gözlemlenmiştir (Kağıtçıbaşı & Cemalcılar, 2014, s.244, 245).

İnsanların karşılık beklemeden fedakârlık yapacağı fikrinin imkansız olmadığı görüşü de literatürde yer alır. Katıksız fedakârlık, gelişmiş kültürel ve sosyal hayvanların acıma ve başkasının halini anlama hisleri ile uzun süren evrimsel geçmişinin ürünüdür. Kişi, niteliklerini bir başkasıyla paylaşarak ona da bunları dil aracılığıyla aktarabilir (Leakey, Lewin, 1998,s.126,127).

Karşılıklı fedakârlığın mantığını zorlayan birtakım durumlar vardır. Karşıdan karşıya geçerken düşen birine yapılan yardım bunlardan biridir. Darwinci düşüncenin üreme odaklı yönelimi bu tarz yardımı açıklamakta yeterli olmayabilir. Dolayısıyla insanlardaki karşı tarafa yardım edenlere veya onların size yardım ettiği bir iş birliği yapma eğilimini açıklamak için doğuştan getirilen ahlakın önemine dikkat çekilir. Bu sebeple tek bir süreç insan sosyalliğini açıklamakta yetersiz kalmaktadır (Teehan, 2010,s. 26).

Bir verilenin karşılığının asla olmayacağı durumlarda insanın neden yardım ettiğini araştıranlar, Rachel Garneau'nun örneğini verir. İnsanlar iki böbrekle doğsa da sağlıklı durumlarda başkasının bir böbreğine ihtiyaç duyabilir. Böbrek nakli ise zor ve maliyeti yüksek bir işlemdir. Rachel, New York'ta bir hastayla böbreğinin eşleştiğini öğrendiğinde birçok teste maruz kalmak ve hayatını riske atmak pahasına maddi bir karşılık almadan böbreğini bağışlar. Böbreği alan aile ise farklı bir olay başlatır. Ailenin bir üyesi böbreğini bir başka aileye bağışlar ve daha sonra bağışlanan aile de başka bir aileye böbreğini bağışlar. Bilim insanları tarafından bu olay özgecil bağışlar zinciri adını alır. Bu zincir karşılıklı özgeciliğinden farklı olarak birbirine karşı bir yardımı değil bir zincir halinde başkalarına yardımı içerir (Sargent, 2014,s.22-25).

iii. Grup Seçilimi: İş birliği evrimindeki diğer bir süreç grup seçilimidir. Bakış açısını gen üzerinden değil grup üzerinden yapmaktadır. Her ne kadar iş birliğindeki kişi, yapmayandan daha dezavantajlıysa da bu kişilerin grupları diğerlerine nazaran gelişir. Gruplar arası göç durumu (gen akışı) grup seçiliminin etkisini azaltır. Kültürel grup seçiliminde, genetik değil, grup üyelerinin birbirine sosyal öğrenme ile yanıt verdikleri kültürel bir evrim söz konusudur. Böylece, göçmenlerin uyum sorunu da çözülür (Tomasello, 2020,s.22,23).

Kültürün biyolojiden yola çıkılarak açıklandığı grup seçiliminde, farklı kültürel gruplarda yetişen insanların ahlaki değerlerinde ve davranışlarındaki çeşitliliğin altı çizilmektedir. Toplamların içindeki bu davranış modelleri toplumsal hafızanın çıkış noktasıdır. Kültürün yayılma ve çevreyi etkileme gücü hesaba katılırsa, gen tarafından inceleme yapmak sığ bir bakış açısına neden olmaktadır.

Böylece karmaşık yapılı toplumlar yalnızca gen bencilliğini öngören bir determinist yaklaşımla açıklanamamalıdır. Kısacası, ahlaki davranışların meydana gelmesinde genlerin rolü yadsınamazken, bu davranışların yerleşip çoğalmasında kültür⁵ ve ahlakın rolü azımsanamazdır (Torun, 2013,s.175-176).

Grup seçilimine göre, hayatta kalma mücadelesinde başarı sağlayan ayırt edici nitelikli insanlar, üreme ve gelecek nesillere bu nitelikleri aktarma imkanına daha fazla sahiptir (Aronson, vd. 2012,s. 626). Yani, grup seçiliminde fedakârlık bireyin değil grubun iyiliğini desteklemektedir. Özgeci gruplar bencil gruplara nazaran rekabette bir adım önde olabilir (Rottschaefer, 2008,s.35). Darwin, bir kabilede belirli ahlaki niteliklerin mevcudiyetinin (yurtseverlik, bağlılık, uyum) o kabileyi diğerlerine göre ileri taşıyan olgu olduğunu savunur (1975, s.182).

Shermer'e göre, bireysel seçimle, insanlar rekabetçi ve bencil yaratıklardır. Oysa grup içinde yaşayan birey daha özgeci ve işbirlikçidir. Ahlaklı davranışlar grup tarafından ödüllendirilirken ahlaksızlıklar cezalandırılır ki böylece bir denge kurulur. İyi insanların toplulukları diğer topluluklara oranla daha iş birliğine yatkındır ve özgecedir (2007, s.67). Burada grubun iyi insanlardan oluşması gerektiğinden bahsedilse de grup için yapılacak kötü eylemlerden ve kişinin özünde iyi de olsa kötü bir kişi olmaya doğru kendinden ödün vereceğinden bahseden görüş de vardır. Eric Hoffer, fedakârlığı artıran etkenler içinde aidiyet duygusunu saymaktadır. Kişi, kolektif kimlik aracılığıyla asimile olur ve kendi kimliğini, adını ve pek çok şahsına has niteliği ait hissettiği grubun özelliğiyle değiştirir. Bu kişinin aksine aidiyet duygusu olmadan yaşayan kişi ancak hiçliğin uçsuz bucaksız yolunda yürürken hayata sıkı sıkıya bağlı kalandır. Gruba ait hisseden birey ancak grup yok olursa veya gruptan atılırsa kendi de yok olmuş sayılır (2010, s.71,72).

⁵ Kültür, toplumda yaşamayı, o toplumun değerleri, kuralları, kutsalları ölçüsünde, olanaklı hale getirir. Toplumsal dayanışmanın temeli kültür sayesinde atılırken, önemsenen ortak gayeler için beraberlik sergilenir. Toplumlari birbirinden ayrı kılan, daha doğrusu her toplumu kendine özgü yapan şey kültürdür. İnsan, içinde yaşadığı toplumun değerlerini, alışkanlıklarını, iyiyi kötüyü içinde bulunduğu toplumun kültürü ile kuşatılarak öğrenir. İşte ahlak da dahil pek çok kavrama anlam yükleyen ve bölgelere, ülkelere göre değişkenlik gösteren kültür insan davranışlarında son derece etkindir. Kültürün maddi ve maddi olmayan olmak üzere iki çehresi vardır. Ahlak unsurları elbette maddi olmayan kültüre dahil edilir (Zencirkıran, 2023, s. 61-68)

Hoffer'a göre bir gruba ait olan birey, bencil olan bireyden daha acımasız işlere bulaşabilir. Öyle ki beraberlik ve özveri gibi olumlu davranışlar bile birtakım yüce gayeler için tetiklendiğinde nefret duygusuna önderlik edebilir. Kişinin toplulukla uyum sağlamak adına bulunduğu özgeci eylemler dahi nefrete hizmet edebilmektedir. Çünkü ait olunan topluluğun isteği üzerine özgürce cinayet, ihanet gibi ağır suçlar işlenebilmektedir (2010, s. 113-115)

Grup seçilimi yaklaşımına, grup içinde bireyler arası rekabet gerekçesiyle, uygulamada pek mümkün olmadığı yönünde eleştiri getirilmiştir. Özgeci eylem, grup için yarar sağlasa da davranışta bulunan kişi için kaynak tüketimi demektir. Fedakâr olmayan kişiler, olan kişilere nazaran gen aktarımında daha başarılı hale gelmektedir. Sonuçta, gruplar arası rekabetin önüne geçen bir grup içi rekabet ortaya çıkacaktır (Üzümçeker, 2019,s.99,100).

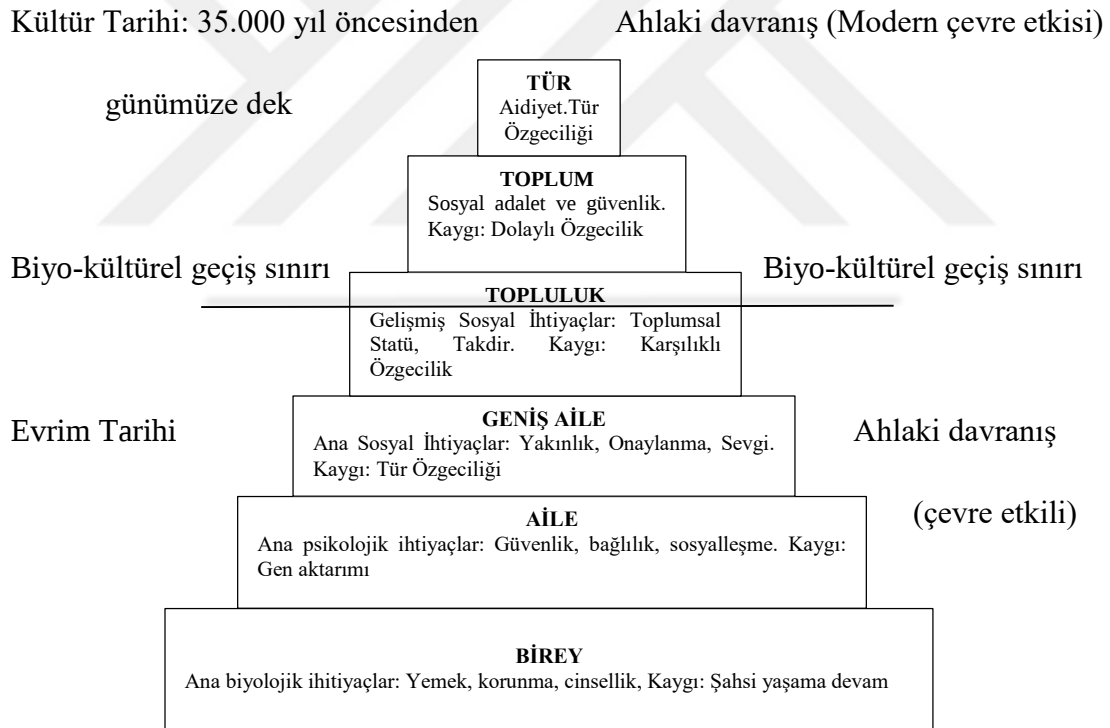
İnsanlar bir arada yaşamak için karşılıklı etkileşime girerler. Böyle bir ortamda kendini düşünmeden yapılan çoğu fedakâr davranış toplumun iyi veya erdemli alanına girer. İnsan eylemleriyle bağlantılı olan özgecilik, ahlak felsefesinin erdem kavramıyla ele alınır. Özgeciliğin ahlaklı bir eylem olup olmadığı düşüncesinden hareketle, o eylemin arka planına bakmak gerekir. Ahlaki özgecilik, biyolojik özgeciliğe ayrılmaktadır. Evrimci teorisyenler, bireyin soyunun neticesine göre özgeciliği tanımlarken, ahlaki özgeciliğe sonuçla beraber, kişiyi eyleme güdüleyen unsur da önem taşır (Günör, 2014,s.24,31,32). Özgecilik, biyolojik temelli ele alındığında üreme odaklı bir yarar sağlar. Oysa, karşılık beklenmeyen fedakârlıklar psikolojik ve ahlaki özgecilik ile açıklanabilir. Ayrıca biyolojik özgeciliğe bilişsel mekanizmalar, psikolojik ve ahlaki özgeciliğe gibi zorunlu olarak içermemektedir (Rottschaefer, 2008,s.34).

Bir insana duyulan sevgi neticesinde fedakârlık yapmak bencillikten uzak kabul edilmemelidir. Bencilliğin kötü, fedakârlığın iyi olarak onaylanması birtakım kolektivist ideolojilerin empoze ettiği paradigmanın yer değiştirmesinden meydana gelir (Demirel, 2019, s.11). Psikolojik egoizmin motivasyon kaynaklı tanımlayıcı

niteliği varken, rasyonel egoizm⁶de çıkarların önem derecesine göre bir sırası olması gerektiği işlenir. Ahlaki egoizm ise işin içine etik değerleri ve erdemin kılavuzluğunu katarak iyi ve kötünün bencil motivasyonları arasındaki farklılığı ele almaktadır. Kahramanın çıkarı da kötü kişinin çıkarı da bencillik olarak değerlendirilir ancak yola çıkma motivasyonları iyi-kötü ayrımında temellenir (Demirel, 2019, s.18, 19).

Ahlakın kökenlerine yönelik model geliştiren ve bunu biyokültürel evrim piramidi olarak sunan çalışmada Shermer, küçük takım ve kabilelerde insanların gereksinimlerini karşılamak amacıyla hem iş birliği hem de rekabet halinde olma durumlarını anlatır. Kişilerden aileye, aileden geniş aileye, ondan aile topluluğuna ve topluluklardan toplumlara geçişi özetlemektedir (2007, s.57-59).

Şekil2: Biyokültürel Evrim Piramidi



İnsanların bir arada yaşadığı süre boyunca geliştirdiği olumlu sosyal davranışlardan özgeciliğin tarihsel bağlamda incelenmesi için felsefi, siyasal,

⁶ “Fedakârlık öğretisi, ahlaksızlar için ahlaktır” (Aktaran:Aslan, 2023,s.11), söylemi ile egoizmi yücelten Ayn Rand, rasyonel egoizmin en önemli savunucularındandır. Aynı zamanda etik egoizme de yol gösterir.

ekonomik, toplumsal, kültürel ve psikolojik olmak üzere pek çok bakış açısı irdelenmelidir. Özgeciliik, diğler sosyal davranış türleri ile ilişki içinde ele alındığında öncelikle birden fazla kişinin varlığını gerektirir. Dolayısıyla insan grupları üzerinde bir inceleme yapılmalıdır. Olumlu sosyal davranışların ilkel dönemdeki yansımaları genellikle iş birliği ve paylaşma şeklinde sürmüştür. Böylece, tarihsel konumunda özgeciliğin yeri incelenirken, yardım etme ve başkalarının iyiliğine yönelik davranışlara da değinilmelidir. Ayrıca özgeci eylemlere dair düşünürlerin “neden anlattıkları gibi olduğı” yönündeki açıklamalarını anlamak için, onların bulundukları tarihsel arka plana değinmek fikirlerinin gelişim zeminini çözmeye katkı sağlayacaktır.

1.2. Eşitlikçi Bir Anlayış: “İlkel Topluluk”

İnsan sosyal bir varlıktır ve toplum içinde yaşar. Kendi kadar toplumla da ilgilenen insan, toplumunu hem etkiler hem de ondan etkilenir. Öyleyse davranışlarının çoğunluğu sosyaldir. Birbirlerine benzeyen ve bir o kadar da birbirinden farklı insan vardır. İşte tüm bu farklılıklara rağmen insanların benzerliği de göz ardı edilmemelidir. Aynı kültüre mensupluk genellikle ortak tutum ve inançları beraberinde getirir (Kağıtçıbaşı, 1979,s.51,52). Benzerlik, insanları birbirine yaklaştıran en önemli etkidir. Kılık kıyafet veya psikolojik herhangi bir durum da olabilen benzerlik, birey tarafından fark edilince, ortada bir duygu ortaklığı gelişir ve dayanışma söz konusu olur. Dayanışma ne kadar çoksa toplum hayatının kalitesi de o kadar yükselir. Ahlakın sınırı dayanışmanın sınırı ile eşdeğerdir. Dolayısıyla millet dayanışması milli ahlakın boy göstermesidir (Güngör, 1997,s.113,114). Grupta ben-severlik doğrultusunda diğlerleri dışlanır. Bir organizmanın bütünlüğünde tek bir varlık olarak eylenir (Peck, 2003, s. 102)

İnsan, yaşaması için gerekli olan şeylerin tümünü yalnız başına üretememektedir. Öyleyse toplum çatısı altında hep birlikte bir ortaklık ile birleşerek ve eski kuşakların tecrübelerini kılavuz edinerek maddi servetler üretilir. Üretim esnasında insanların ilişkileri de ürünlerin toplumun üyelerine paylaştırılmasının ilişkilere dayalılığı sebebiyle önem arz eder (Zubritski, vd. 1977,s.27). Paylaşımın ve yardımlaşmanın ilkel topluluktan itibaren kapladığı yaşam alanını ayrıca araştırmak gerekmektedir.

Tarihi şekillendiren sınıflandırmalardan biri, uygarlık öncesi dönem, paleolitik, mezolitik ve neolitik çağlarına ayrılır. Paleolitik dönem (Eski Taş Çağı) alt paleolitik, orta paleolitik ve üst paleolitik olmak üzere üçe ayrılır. Alt dönemde Homo Erectus, orta dönemde Neandertaller ve arkaik Homo sapiens, üst dönemde ise Homo sapiens sapiens etkindir (Kottak, 2008,s.206).

Homo Sapiens, yarım milyon yıl evvel akıllı insan olarak kendini göstermiştir. Günümüz insan türüne evrim ise elli bin yıl öncesine dayanır. İnsanın ağaçtan toprağa inerek araç kullanmasıyla biyolojik evrimden toplumsal evrime bir kayma söz konusudur. Bu evrimde eski kuşağın yenilere dil, gelenek veya yazı aracılığıyla bildiklerini aktarması, yeni neslin gelişimine etki eder (Şenel, 2002,s.14).

Homo sapiens öncesi dönemde biyolojik, kültürel ve çevresel etkenler toplumsal örgütlenmeyi teknolojinin de gelişimiyle değiştirmiştir. Beyni büyüyen Homo Erectus'un ateşi kullanarak yiyecekleri pişirmeye başlamasıyla çenesi ve dişleri küçülmüştür. Ayrıca kültürün uyarlanması sonucunda dil kullanımı ilerlemiş ve Homo Sapiens'e dönüşüm başlamıştır (Haviland vd. 2008,s.181). Homo erectus, diğer adıyla dik yürüyen adam, geliştirdiği kültür sayesinde tropikal bölgeden ilk defa başka bölgelere, bilhassa ılıman iklime geçiş yaşamıştır. Afrika'da doğan Homo erectus, Asya ve Avrupa'ya yayılarak Homo sapienslerle soy bağı kurmuştur (Leakey, Lewin, 1998,s.62).

İki milyon yıl evvel Homo cinsinin tarih sahnesine girişinden bir süre sonra kendi kendine evcilleşme süreciyle bir dönüşüm başlamıştır. Üç kademe halinde işleyen sürecin ilk aşamasında insan duyguları üzerinde etkili olan çiftleşme vardır. Bağlanılan eşin yakınları ile de sosyal bir ilişki kurularak saldırganlık azalmıştır. İkinci kademe yiyeceğe ulaşmada farklı bir yola girilir. Kendilerinden önce hayvan leşi yemek isteyen yırtıcıları uzaklaştırmak amaçlı koalisyon kurulmuştur. Üçüncü kademe ise çocuk bakımında iş birliğidir. Avcı toplayıcı şartlarda akraba olmayanın çocuğuna bakılması, toplayıcının paylaşım ihtimaline dayalı olarak gelişmiştir. Yumuşak mizaç evrimi tüm bu süreçlerden ileri gelir (Tomasello, 2020,s.58-60).

Eskitaş Çağında beslenme, korunma ve üremeden kaynaklı üç yaşam faaliyeti mevcuttur. Toplayıcılık ve sürü yaşamında araç yapımı dikkati çeker. Avcılık

aşamasında sürüden takım birliğine geçiş vardır. Takım olarak hareket eden kadın ve erkek ayrı işleri yapar. “Birinci Toplumsal İşbölümü” erkeklerde avcılık, kadınlarda toplayıcılık ile gerçekleşmiştir. Darwin’in hayvanların hayatta kalma mücadelesi için öne sürdüğü doğal ayıklanma, Sosyal Darwinci düşüncülerin bir kısmına göre insanlar için de geçerlidir. Şenel’e göre bu doğa yasası insanın akli varlık olması gerçeğiyle örtüşmemektedir. İnsanlar bir araya gelip iş birliği ile üretime geçerek yiyecek vs. için dövüşmek yerine ürün elde edip bölüşebilir (2002,s.15,16).

Neolitik dönem ise, tarihin ilk devrimi, uygarlığa yükselen bir merdiven gibi düşünülebilir. Bu dönemde tarımla beraber üretim, Neolitik köy yerleşmeleri, sosyal ve siyasal sistemlerde değişiklikler ile genel hayat tümüyle değişime uğramıştır. Madenler döneminde artan artı üretimle sosyal sınıflar ve iş yaşamında uzmanlık meydana gelmiştir. Yazının da icadı tüm gelişmelere kayıt imkanı vererek büyük uygarlıkların temelini Neolitik dönemde atılmasına imkan tanımıştır (Özbek, 2000,s.196).

İlkel topluluğun düşünce yapısına bakıldığında, Eskitaş döneminde karşılaşılan tehlikeden kurtulmaya yönelik vb. şartlar için somut düşünce hakimdir. Soyut olan fikirler somut kavramlara benzetilerek işaretleme ile iletişim kurulmuştur. Zıtlıklara dayalı bir düşünme tarzı vardır. Kişi kendi topluluğu ile diğerleri arasında ayrım kurarak yaşamıştır. Gerçek dünyadan irak, sihirsel düşünceler, topluluk insanlarını güçlülük hissi, davranış birliği konularında birbirine bağlamıştır. Ortataş döneminde insan unsuru önem kazanmıştır. Kişi kendi toplum bireyini kardeş görerek paylaşımcı davranış sergilerken, diğerlerini öteki çerçeveden görmüştür. Yenitaş döneminde üretimden evvel insan doğa karşısında pasifken ürettikçe bir nebze gücü artmış ve doğaya karşı ihtiyacı azaldığından aktif konuma yükselmiştir (Şenel, 2002,s. 25-32).

Özetleyecek olursak; bir toplumun ilkelliğinde en önemli maddeler; doğaya bağıllık, teknolojinin azlığı, yazı bilgisizliği, siyasal örgütlenmede akrabalık anlayışı, soyutlanma sonucu sosyal-kültürel değişimden az etkilenme, az bir nüfus, aynı türe mensupluk, komünal biçimde ekonomik birlik, hukukta geleneksel yapı olarak sıralanabilir (Tezcan, 1997,s.4). Uzun süren etnolojik çalışmalar, insanlığın ilk

atalarının sürü ve kabile halinde bir araya geldiğini, ailenin henüz o dönemde gelişmediğini ortaya çıkarmıştır (Kropotkin, 2001,s. 81).

İnsanların diğer türlere kıyasla ahlak öncesi duyarlılıklara daha çok sahip olmasına rağmen insansımaymunlar, maymunlar, balinalar ve yunusları da içine alan diğer memelilerde rastlanan birtakım özellikler şöyledir: Yakınlık ve bağlılık, karşılıklı yardım ve iş birliği, çatışma ve sulh, özgecilik ve karşılıklı özgecilik, aldatma ve hileyi tespit etme, topluma ilgi ve başka fikirleri umursama, sosyal normlara yanıt verme (Shermer, 2007, s. 40).

İnsan dışındaki primatlarda kişisel bir toplayıcılık ile besin elde edilir. Hominidler, toplu beslenmeye uyarlanarak paylaşmaya, iş birliğine odaklanmıştır. İlk insanlar küçük toplumsal gruplarda, takım olarak avcılık ve toplayıcılığa bağlı bir iktisadi ortamda yaşamıştır. Çağdaş döneme kadar takım örgütlü toplumlardan bazıları yaşamış ve incelenmiştir. İncelemeler sonucunda baskın üyenin saldırgan olmadığı kanaatine varılmıştır. İnsanlar besin toplayıcılığında erkeklerin avcı, kadınların toplayıcı olduğu düzende kampa getirdikleri yiyecekleri paylaşır (Kottak, 2008,s.163).

İlkel insanların avı ele geçirmek ve gruplarını diğerlerinden korumak temelli sorgulamaları “biz” inşa etmede dikkate değer bir unsurdur. İnsanı stratejik iş birliğinden hakiki ahlaka götüren şey başkalarıyla inşa ettiği, karşılıklı bağımlı, benden üstün bir “biz” olma güdüsüdür. Diğerleriyle birlik halinde ortak amaçlı eylemlere katılma yeteneğidir de denilebilir. Bunun için ilk hareket yüz binlerce yıl evvel ilk insanların açlık yüzünden başkasına ihtiyaç duyduğu ekolojik değişimle gelir. Duygudaşlık, akraba ve arkadaşlığın dışına taşarak iş birliği ortaklığına ilerlemiştir. Ortak seçiminde ise kendi-öteki eşitliğini kabul ederek aralarında saygıyı yeşertmişlerdir. Hakkaniyet bilinci ile eylemlerde denetim meydana gelmiş ve taraflardan birinin çabalamaması eleştirilmiştir (Tomasello, 2020,s.14,15).

İlk toplumsal işbölümü ile ilkel topluluğun toplumsal yapısı ataerkillik düzeninde işlemiştir. Erkekler fiziksel güç unsuru algısıyla tarla işlerinde yoğunlaşmıştır. Alet olarak demir kullanımı, madencilikte uzmanlık gerektirmiştir. Böylece ustalık gerektiren işler için zanaatçı tabakası oluşmuştur. Bunlar çömlekçilik ve

dokumacılıkta da kendilerini geliştirmiştir. Sonuçta “İkinci Toplumsal İşbölümü” emek üretkenliğindeki ilerleme sayesinde topluluğun tüm üyelerine fayda sağlaması ile olmuştur. Birinci toplumsal işbölümünde ürünlerin çoğu topluluğun iç tüketimine, geri kalan değiş-tokuşa ayrılmıştır. İkinci toplumsal işbölümü değiş-tokuş ürün miktarını artırmıştır (Zubritski vd. 1977,s. 61-63).

Eski avcı-toplayıcıların yaşamıyla ilgili tarafsız sonuçlara ulaşmak için modern avcı-toplayıcıların hayatına bakmak yararlı olacaktır. Ancak onlar da çağdan etkilendiklerinden eski ile birebir aynı değildir. Aynı zamanda coğrafi koşullar sebebiyle grup büyüklükleri de farklıdır. Toplum öncesi için yine de birtakım genellemeler yapılabilir. Bunlar, insanların birkaç yüz bireyden oluşan gruplarda yaşadığı ve hepsinin insan olduğu gerçeğidir (Harari, 2018,s. 55-57). Avcı-toplayıcı toplumlar, günümüzde azalsa da hala yaşamını devam ettirmektedir. Avcılık, bitki toplama ve balıkçılık ile geçimlerini sağlayan, adaletsizliğin az, hiyerarşinin yaşa ve cinsiyete bağlı olduğu toplumlardır. Bu toplumlarda altı çizilmesi gereken nokta güç eşitsizliği ve rekabet yerine iş birliğinin varlığıdır. Modern endüstri toplumlarının ilerlemeye özdeşleştirilmemesi gerektiği burada açıkça ifade edilmiştir (Giddens, 2008,s. 69-72).

Vahşiler arası paylaşım ve yardımlaşmaya bir örnek Hotantolara aittir. Lubbock için onlar en pis hayvanlar da olsa, gelişmemiş yaşamları ile insanlığın en alt basamaklarında yer alsalar da birbirleriyle yardımlaşmada ve ellerindekini diğerleriyle bölüşmede dikkat çekici bir konumdadır. Bir Hotanto’nun kendisi aç olmasına rağmen yanındakileri yiyeceğini paylaşmak için çağırması Kolben tarafından kayıtlara geçmiştir (Aktaran: Kropotkin, 2001,s.90).

1.3. Özgeciliğin Ahlaki Temeli

Toplu halde yaşayan insanlar, diğerlerini kollayan ilgi ve kaygıya dayanarak “iyi”, “kötü”, “doğru”, “yanlış” gibi kelimelerle değerli gördükleri ya da görmedikleri şey üzerine fikir yürütür. Bu değerlendirmeler toplulukların hemen hepsinde rastlanacak bazı duygusal temelli yönelimlere, inançlara, alışkanlıklara, geleneklere bağlı olarak gelişir. Bütün bu gelenek, inanç ve alışkanlıklar insanların yapmakta izinli oldukları ve yapmalarında gereklilik olan “buyurucu” özellikteki

kavramlardır. İnsan toplumlarının hepsinde yer alan, olması gerekenin bir başka ifadesi “buyurucu” şeyler, “iyi” ve “kötü” eylemlerin çatısı altındadır. Ahlak, kişinin bahsedilen kural ve değerler parantezindeki yaşam şeklidir. Böyle yaşayana bir nevi “homo moralis” de denilebilir (Özlem, 2019,s.19,20). Ahlak, yaptığımız eylemlerin neticelerini iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kavramlara bağlı olarak değerlendirme yapmaktadır. Etik, ahlak terimlerinin, ahlaki yargıların durumunu irdeler ve kişilerin ahlaki tutumlarına hangi yargının neden olduğunu ortaya çıkarır (Nuttall, 1997,s. 15).

Güngör, ahlak ile insan davranışını özdeşleştirir. Hayvanlarda ahlakın olmayışını, onların zekasının iyi ve kötü eylem ayırımına yetmediği fikrine dayandırır. Koşullu öğrenmenin insan için geçerliliği varsa da insan bunu değerlendirme, benimseme, değiştirme yetisine sahiptir. Zihinsel açıdan iyi-kötü ayırımına varabilen bir insanın varlığı ahlakın da varlığı demektir. Ahlakın diğer şartı ise bir arada yaşayan insanların varlığıdır. Çünkü ahlak insanlar arası ilişkileri düzenlemek adına konulan kurallar bütünüdür (1997,s.11,12).

İlk insanların ahlakları sınırlı, bazı alanlara has ve herkes için geçerli nesnel bir doğru-yanlış içermemiştir. Modern insanların zorluğu burada devreye girer. İlk, iyi tanınan ortağın yerini kültürel grubun karşılıklı bağımlılık ve beceriye de uyan grupdaşları almıştır. Dolayısıyla ortak maksatlılıktan ziyade, kolektif maksatlılığa ihtiyaç duyulmuştur. İşte, nesnel doğru-yanlış, bir ortağın rolünde doğruya ulaşmak adına yapması gerekenlerden ibarettir. Nesnel ve evrensel bir ifadeyle, modern insanların kolektif bağlılığı bireyden bağımsız ele alınır. Çünkü kişinin kendisinin yapmadığı ama içinde doğduğu öz-düzenleyiciler onların grupla özdeşleşmesinin bir göstergesidir. Modern insanların ahlaki kararları zamanla, ahlak kurallarına uyulmadığı hallerde suçluluk duygusunu hissettiği bir kimlik meydana getirmiştir (Tomasello, 2020,s.107-108).

İnsan, toplumda başkalarıyla birlikte var olarak ahlaki hayatı bizzat yaşamaktadır. Eylemleriyle, içinde yer aldığı toplumun ahlaki ilke ve değerlerini somutlaştırır. Ancak, bu değerleri sadece uygulamayıp onlar üzerinde düşünmeye başladığı ve ulaştıklarını başkalarına aktarmaya çalıştığı zaman ahlak düzeyinden

etik düzeyine ulaşmış olur. Ne yapması gerektiğini, en yüksek iyunin ne olduğunu sorgulamaya başlar (Cevizci, 2002,s.4).

Yaşamını belirli değerler ve ilkeler ile şekillendiren insanın, günlük hayatta kullandığı bu değer ve ilkelerin niteliğini sorgulamasıyla ahlak felsefesi temellenir. Dolayısıyla ahlaki önem taşıyan eylemin amacı, iyi-kötü zıtlığı, genel geçer ahlak yasasının olanağı, vicdan gibi unsurlar ahlak felsefesinin içeriğini oluşturur. Böylece, insanın eyleminde özgürlük safhası, evrensel ahlak yasasının⁷ varlık sorunsalı, eylemin amacı, insan doğasının özgecilik ile egoizm arasındaki durumu sorgulanır (Günör, 2014,s.11). Özgecilikte diğer kişilerin iyiliği, ahlaki eylem için temel amaçtır. Bir eylemin sonucu yalnızca bir kişi için değil herkes için iyiye o eylem ahlaki açıdan doğru kabul edilir. Öyleyse diğerlerinin iyiliği, herhangi bir ahlaki eylemin temel amacıdır (Boone, 2019,s. 67).

İyi ve güzel, değer biçme tarafından değer olarak görülen niteleme sıfatlarıdır. Bunlar felsefi bilgi çerçevesinde değer kendisi değil, kavramı olarak yer almaktadır. Doğru ve yanlış gibi kavramlar ise gerçeğe dair bilgilerimizin nesnelere uygunluğunu göstermektedir (Kuçuradi, 1971,s. 105). Felsefede “değerlendirme” ve “değerler” olmak üzere iki tür değer sorunsalı bulunmaktadır. Değerlendirme sürecinde kişi iyiye, güzele, doğruya, faydalıya dair sorular sorarken, değerler süreci insan ilişkilerinin temeline eğilir ve dürüstlük, saygı, adalet gibi konulara cevap arar (Kuçuradi, 1971,s. 16, 17). Bir kişinin iyi dediğine bir başkası demeyebilir. İyunin ve iyi olmanın ne demek olduğu gibi soruların cevabı ise farklı çevrelere, kültürlere, hatta bu konunun üstünde araştırma yapan kişilere göre bile değişebilmektedir. Ahlak felsefesi, buradaki ahlaki problemler ile ilgilenmektedir. Ahlaki davranışlarla ilgili düşünceler değer yargısından meydana gelir (Güngör, 1998,s.13).

⁷ Kişinin vicdanı ve iradesine bağlı olan ahlaki eylem öznel yapıdadır. Bu da evrensel ahlak yasasının varlığı sorununu gündeme getirir. Evrensel ahlak yasasını reddedenler hazcı ahlak, faydacı ahlak, egoist ahlak ve anarşist ahlak yasasına bağlıdır. Evrensel ahlak yasasını kabul edenler ise, ahlak yasasını failin dışında gelişip buyruk niteliğinde karşısına çıkan bir nesnel temele dayandıranlar (Platon, Farabi, Spinoza, Kant) ve en fazla sayıda insanın mutluluğu ilkesinden hareketle öznel temele dayandıranlardır (Bentham, Mill, Bergson) (Tunalı, 2009,s.123-128).

Felsefe soru sorarak yapılabildiğinden, iyinin tanımına cevap aranmalı ve kötü de ardından ortaya çıkarılmalıdır. İyi ile doğru, kötü ile yanlış arasında mantıklı bir bağlantı kurulabilmektedir (Saruhan, 2018,s.11). İnsan eylemleri ile ilgili sorunsallar ahlak felsefesinin ilgi alanına girdiğinden, insanın eylemlerini şekillendirme sebebine, ahlak kuramlarından özgecilik için de yanıt aranmaktadır (Günör, 2014,s.13). İncelenen çoğu felsefi yaklaşım, bilgi ve aklı ahlaki eylemlerin çıkış noktası, iyi ve erdemli olmayı da ahlak anlayışının kaynağı kabul eder. Değer olgusu kapsamındaki ahlaki yargı, nesnenin iyi ya da kötü olmasının haricinde insan davranışlarına bağlıdır. Her ne kadar zamana, topluma ve koşullara göre değişse de kesin kabul gören sonuç toplumsal faydanın elde edilmesidir. Kişi kendi çıkarının önüne toplumun çıkarını koyduğunda genellikle ahlaki davranış göstermiş sayılır (Yılmaz E.Z., 2018,s.80).

1.3.1. En İyiyi Arayışın Tarihsel Boyutu “İlkçağ”

Yapı itibariyle uygar toplum; sınıflı yapı, egemen sınıf, ordu, yönetici kadrosu, yasalar ile devlet düzeninde örgütlenmiştir. İlk biçimsel varoluşu da “Kent Devleti”dir. Tarım ve sanayideki farklılaşma ile köylüler, zanaatçılar, tacirler, askerler, köleler sınıfı meydana gelirken üçüncü toplumsal işbölümü gerçekleşmiştir. Kent devletlerinde gelişen uygar toplum Mezopotamya’dan diğer bölgelere yayılmıştır (Şenel, 2002,s. 41,42,45,46).

Batı düşüncesi Antik Yunan’da değil, Fırat ve Nil nehirleri arasında, Doğu’da başlar. Sümer ve Mısır, Batı’daki düşünce yapısının kalbidir. Sümerler tarihe belirli kavramlar kazandırarak, Yahudi kültürüne bunları devretmiştir. Yazıyla insanları buluşturup Şehir Devleti’ni ilk kuran ve siyasi alanda ilk parlamentoyu oluşturan Sümerler etik değerler açısından da ön sıralarda yer alır. Adalet, özgürlük gibi olgulara hayatlarında yer vererek aksi durumlardan uzak durmayı ilke edinmişlerdir. Böylece Güney Mezopotamya uygarlık yolunda hak ve ödev bilinci ile ilerlemiştir (Russ, 2019,s. 30,31).

Yunan uygarlığına gelince, adaletin ilk safhalarından olan polis, kişilerin insani yaşama katılmalarını sağlayan düzendir. Antik Yunan dönemi itibariyle başlayan düzen, yedinci yüzyılda çiftçi ve zanaatkarların zor koşulları ile sarsılır. Etkin olduğu

yerde yazılı kanun işe yaramayınca yasa koyucu sayesinde davaların mahkemede görüldüğü sistem ortaya çıkar. Kısacası, kanun toplumu düzene sokar ve yurttaşlık anlayışı site ile oluşur (Russ, 2019,s.42-44). Yunanlı bir kişi polis ile yaşamına anlam atfetmiş ve yurttaşlığı ilke olarak benimsemiştir. Yurttaşların dayanışma ruhu da polisin düzenini kendi şahsi huzurlarının önüne koymalarından ileri gelmiştir (Ağaoğulları, 2002,s.17).

Düşünce alanına başvurulduğunda, filozofların iyisi, ahlak açısından doğru olanı yorumlamaları farklıdır denilebilir. Mutluluğu, Tanrı ile bir olmayı, özgürleşmeyi, dünya hazlarından uzak kalmayı, ahlaksal bir ödevin ışığında özgeci davranmayı iyi ve iyiliğin ölçütü belirlemişlerdir. Aristoteles'in usu kullanımı, hedonistlerin haz önceliği, Kant'ın evrensel istencin nesnesi saydığı şey bunlara örnektir (Hilav, 1981,s.195,196). Ahlak ekollerini *Ahlak Felsefesi* adlı kitabında üç başlık altında inceleyen Bertrand (2001), Faydacı ahlakı kendi içinde Lezzet (Kyrene), Lezzet Seçimi (Epikürcülük) ve Lezzet Aritmetiği (Bentham) olarak ayırır. Duygucu ahlakı kendi içinde Duygudaşlık (Adam Smith), Şefkat (Schopenhauer), Özgecilik (Auguste Comte) olarak ayırır. Görev ahlakını ise, Şekli Ahlak (Kant) şeklinde açıklar. İyi ve kötünün zıtlığına değinmeden ve hangi filozof için iyinin ne anlama geldiğini açıklamadan evvel diyalektik açıdan konuya yaklaşan isimden işe başlamak düşüncelerin anlaşılması açısından daha doğru olacaktır. Sokrates öncesi düşünürlerin fikirleri sonraki filozoflar üzerinde de etkisini sürdürmüştür. Onlardan biri de Herakleitos'tur.

Her şeyin bir değişim içinde olduğunu öne süren İyonya felsefesi düşünürü Herakleitos (Şenel, 2002,s.125), varlığın oluşunu zıtlıkların savaşına dayandırır. Zıtlıkların mücadelesinin neticesinde bir uyum meydana gelir. O, yaydaki kiriş kısmı ile ağaç kısmının zıt yönlerde gerilerek yay haline gelmesinin ve eğer bu zıtlıktan doğan gerilim yoksa yayın da yok olacağının örneğini verir. Evrensel göreliliği savunarak iyi ve kötünün kesinsizliğini ifade eder. İyiliğin varlığı kötülüğü, aydınlık da karanlığı gerekli kılar (Arslan, 2020a,s. 190,191,197,198).

Yunan göçmenlerin VI. yüzyılda Güney İtalya'da kurduğu polislerde, İyonya filozoflarının maddeci görüşünden uzaklaşarak idealist felsefeye yaklaşan Güney

İtalya düşünürleri ise ikili karşıtlığın uyumuna değinir. Pythagorasçılar sayıların çift-tek ayrımından hareketle, varlığın da iyi-kötü, kadın-erkek gibi ayrımlara sahip olduğunu öne sürmüştür. “*Kişide akıl fazlaysa yöneticilik için hak iddia edebilir*” düşüncesine dayanarak, toplumda işbölümü için akıllıların yönetici, cesurların savaşı, isteklilerin yardımcı konumda yer almasını savunurlar (Ağaoğulları, 2002,s.67,68).

Yunan felsefesinde Sokrates öncesi dönemde sofistler kendini göstermiştir. Bilgili kişi manasına gelen sofist, Yunanistan’da şehirlerin bazılarında para karşılığında siyaset, hitabet benzeri konularda ders veren kişidir. O dönemde Yunanistan’ın sosyal hayatında siyasetin önemi yükselmiş ve toplulukları güzel konuşma aracılığıyla etkilemenin değeri artmıştır. Onlar doğrunun herkese göre değiştiği fikrinden hareket ederek, rölativist bilgi görüşünü savunmuştur (Hilav, 1981,s.34,35). Sofist düşünürlerden Protagoras, doğruluğun insana göre değiştiğini, “*İnsan her şeyin ölçüsüdür*” sözüyle dile getirir. Üşüyen biri için rüzgarın soğuk olması, üşümeyen için olmaması buna benzetilebilir. Ayrıca Protagoras, yararlı bilginin sahibini bilgili kılarak pragmacı anlayışa ışık tutmuştur. Bu doğadan insana yönelme hümanizme kapı açar. Hümanizm insanseverlikle değil, insanı odak merkezde tutarak onun geliştirdiği ahlak, siyaset, dini ve insani terimler vasıtasıyla açıklanmaktadır (Hilav, 2013,s. 50,51; Arslan, 2020b,s.76).

Protagoras, insanları devlet kurmaya yönelten ana nedenleri irdlemiştir. İnsanları hayvanlardan ayıran temel noktayı tüm hayvanların hayat mücadelesinde yaşama tutunması için belirli gereçleri kendinde bulundurduğu fakat, insanın bu gereçlerden yoksun olduğu düşüncesine dayandırmıştır. İnsan güçsüz, belli bir hızdan yoksun, pençesiz bir haldedir. İnsanın yaşam mücadelesinde ayakta kalabilmesi için uygulanan yöntem birlikte yaşamak, diğerini desteklemek, karşılıklı bir koruma sağlamakla mümkündür. Anaksagoras da insanların hayvanlardan üstün olan yanının el yeteneğinden ileri geldiğini belirtmiştir. Eliyle alet yapan insan yaratılış itibarıyla sosyal yaşama uyumludur ve diğerleriyle işbölümü halinde yaşam sürer (Aster, 2005,s.158-160).

Sofistler devletin düzenini bozacak durumlardan kurtaran yasaların hazırlanmasını, kişinin toplumsal çevresiyle ilişkisinin düzenlenmesini eşitlikçi akıl yöntemiyle gerçekleştirmiştir. Sofist Protagoras, iş birliği yapmanın insanların bireysel yetersizliği sebebiyle zorunlu olduğunu ileri sürmüştür. Adalet, iş birliğinin önemli bir koşuludur. İnsanı her şeyin ölçüsü konumuna koyan Protagoras, farklı düşünen ve farklı isteği olan bireylerin farklı bakış açısıyla nasıl sulh içinde yaşayacağını öğreten en önemli isimlerdendir (Cevizci, 2020,s.65,66).

Birinci kuşak sofistler bireysel faydacılık fikrinin temelini de oluşturur. Bir kişi kendi yararına çalışıp geliştikçe çevresine de yarar sağlamaktadır. Birey ve toplumun gayesi aynı doğrultuda olduğu sürece bireyin çıkarına hareket etmesi sorun teşkil etmemektedir. Birinci dönem sofistlerden Hippias, insanların birbirine doğal bir benzerlikle, doğal bir akrabalıkla bağlı olduğunu kabul eder ancak, yasalar bunun karşısındadır (Ağaoğulları, 2002,s.94; Arslan, 2020b,s. 53). Birinci dönem sofizmde insan en yüksek konumda işlenerek hümanist ölçütler belirlenmiştir (Ağaoğulları, 2002,s.83,84). Bu ölçütler, insanı derinlemesine bilmek, onun sırrına varmak değil, insan yaşamını kolaylaştırmak, becerili kişilere başarının yolunu açmaktır. “*Sofist eğitimi bir elit yöntemdir*”. Denilebilir ki insanı odak noktasında tutan bu düşünce sisteminde asıl niyet, yetenekli şahsa başarının kapısını aralayan bir düşünce sistemi geliştirmektir (Zekiyan, 1982,s.45).

İkinci dönem sofistlerinden Antiphon, Yunan dünyasının stoacılar evvelki ilk gerçek kozmopolitçi vatandaşıdır. O, dünya vatandaşlığının altını çizerek tüm insanların Yunanlı olmasına gerek olmaksızın eşitliğini kabul eder. Dolayısıyla Antiphon, Yunan-Barbar ayrımının karşısında yer alır. Onun kozmopolitizme desteği, doğal hukukun eşitlikçi yönünü savunmasında yatar (Arslan, 2020b,s.57-59).

İkinci dönem sofistlerden Kallikles, Sokrates’in kötülük yapmaktansa, kötülüğe uğramanın daha iyi olduğu fikrini insan deneyimlerine bir hakaret saymaktadır. Çünkü ona göre insan doğası, ölüme değil yaşama, köleliğe değil özgürlüğe meyillidir. Öyleyse haksızlığa uğrayacağına haksızlık etmeyi tercih eder. Ayrıca o, toplumun erdem tanımına karşı çıkarak ölçülülük ve özgecilik gibi şeyleri erdemden saymaz. Ölçülülükten taşkınlığa, diğerkâmlıktan bencilliğe geçiş Kallikles,

Alkibiades, Kritias gibi isimlerin düşünce izleridir (Arslan, 2020b,s. 66). Kallikles, insanlar arasında adaletli-adaletsiz gibi bir ayrım yapılamayacağını fakat, kurnaz-budala gibi bir sınıflandırma yapılabileceğini düşünür. Ona göre, ahlak sadece güçsüzlerin güçlülerin güçlerini kullanmalarını engellemek adına ürettikleri bir araçtır. Yani devlet ve hukuk eşit yaşam şartları için değil, güçlünün güçsüz üzerinde hakimiyet kuracağı bir örgütlenme sayılmaktadır (Aster, 2005,s.163,164).

Siyasette ve ahlakta ileri sürdükleriyle en önemli düşünürlerden biri Sokrates'tir. O, dünyanın üstün düzenini iyilikçi bir Tanrıyla açıklar. Yapılan iyi eylemler karşılığında ruh ödüllendirilirken, kötü eylemler yüzünden cezalandırılacaktır. Ona göre kimse bilerek kötülük etmez. Yani, doğuştan gelmeyen bu kötülük sonradan yanılgı neticesinde meydana gelir. Böylece insanın kötülüğe ket vurabileceğine inanır (Birand, 1958,s.38,39). Sokrates, “Kendini bil” sözüne uygun şekilde insanların iyi eylemlerde bulunmasını sağlayarak gerek ailesine, vatanına, gerekse kendisine faydalı bilgilere ulaşmayı ahlakın temel prensibi olarak kabul eder. İyi eylemlerde bulunmanın bilgisini insanlara aktarmayı hedefler (Rahmi, 1995,s.15). O, sorgulanmayan bir hayatı yaşamaya değer görmez ve ruha gerekli özenin gösterilmesini de önermektedir. Sokrates, herkesin toplum değerlerinin egemen olduğu ve başka insanların da bulunduğu bir dünyada yaşadığımızı ileri sürer. Neyi nasıl yapacağımızın çevremiz tarafından bize yönlendirmeyle aktarıldığını söyler. Böylesi bir toplumsallaşma düzeninde Sokrates'in sorgulanmamış hayat dediği kavram ortaya çıkar. İşte mutsuzluğun sebebi, yaşamın kontrolünü elinde tutamayan insandır (Cevizci, 2002,s. 38,39).

Sokrates, sofistlerin göreceli bilgisi yerine mutlak bilgiyi kabul eder. Böylece, nesnel düşünce felsefesine ön ayak olur. Dolayısıyla iyilik-kötülük gibi ahlaksal ilkeler herhangi bir topluma ya da insana göre şekil almamaktadır. Sokrates, mutluluğun kaynağını erdemli davranıştan, erdemi de bilgiden ayrı düşünmemiştir (Hilav, 2013,s. 55,56). Sokrates, bireysel mutluluğu toplumsaldan ayrı bir yere koymaz ve kişinin ait olduğu bütünün mutluluğunu düşünmesi gerektiğini salık verir. Onun ahlak kuramında toplumsal çıkarı kendi çıkarıyla bir gören yurttaşlar vardır (Ağaoğulları, 2002,s.148). Sokrates, insanın iyiyi her halükarda seçmesini mantıklı bulur. Çünkü iyi yararlıdır, kötü mutsuzlukla aynıdır. Eğer bir kişi kötünün peşinden

gidiyorsa, bu onun kötüyü tercih etmesinden değil, iyi ve kötüye dair bilgisizliğinden kaynaklanır. Öyleyse günaha girme, kötüyü seçme gibi durumlar, irade zayıflığından değil, bilgisizlikten ileri gelir (Cevizci, 2002,s. 43,44).

Sokrates'in ölümünden sonra ortaya çıkan Kynikler ve Kyrene okullarından bahsetmek önem arz etmektedir. Kynikler okulu Antisthenes tarafından kurulmuştur. Kynik kelime itibariyle köpek gibi bir tutum, köpeksilik manasını içerir. Kendilerini edep kurallarının dışında tutan, uygarlığın değerlerini karşısına alan, yoksul hayatı tercih eden insanlar burada yer alır. Onlara göre erdem yaşamın tek amacıdır ve ona bağımsızlıkla ulaşılır. Ruh özgürlüğü, mutluluğu getirir ve Antisthenes'in ahlak öğretisi tam da mutluluğa çıkar. O hazzı değil, çalışmayı, zorluk ve sıkıntı çekmeyi yeğler. Kynikler, bireyci bakış açısıyla ve doğa-yasa ilkesiyle yaşamayı isterler (Gökberk, 2002,s.48-50).

Antisthenes'in okulunda eğitim gören son dönem Kynikleri, topluluk bağlarından uzaklaşıp, doğal yaşama geçerek doğal bir insan olarak yaşam sürmenin idealini meydana çıkarırlar. Diogenes böylesi bir yaşamın en bilindik örneklerindendir. Kynikler için sınıf farkı gözetilmeden tüm insanlar kardeştir. Onlar şan ve şöhret arzusundan arınmıştır (Birand, 1958,s.42). Kynikler, rahat ve gösteriştan kaçınarak sürdürdüğü yaşamlarını, sosyal değerleri, aileyi ve ahlakı önemsemeyen idame ettirirler (Erdem, 2000,s.198). Aileyi, yurttaşlığı bilge kişinin önemsememesini salık veren Antisthenes için, birey kendine yetmelidir. Doğaya uygun yaşam, doğal dışı ihtiyaçları ortadan kaldırmak ve temel ihtiyaçları karşılamak gibi ilkeler Kynik düşüncenin temelleridir. Antisthenes etiği de istek ve tutkulardan arınmış bir hayat önerir (Cevizci, 2002,s. 54,55).

Kyrene okulunun kurucusu olan ve insanın mutluluğa yalnızca bilgi yoluyla erişeceği fikrinden ilerleyen Aristippos, her şey gibi insan vücudunu da değişim halinde sayar. Bu değişim sebebiyle, vücudun uyumu bazen bozulur ve bu uyumsuzluk acıyı, uyumluluk ise hazzı meydana getirir. O, iradenin yegâne gayesini haza indirger. Öyleyse denilebilir ki haz yaratan şeyler iyidir, acı verenler kötüdür ve arada kalanlar umursanmaması gerekenlerdir. Aristippos'un iyiyi haza eşit tutan görüşü onu hedonizmin kurucusu yapmıştır. Bilgi ise hazzın şiddetini artıran en

önemli unsurdur (Gökberk, 2002,s.50,51). Aristoppos'un yolundan gidenler, her şeyden yararlanabilen, hayattan tat alabilen, bunlara rağmen kendini zevkle kaybetmeden, olmayacak olana kanmadan ilerleyen bilge kişidir. Hazcılık üçüncü yüzyılın başlarında Theodoros'te egoist hazcılık ve Hegesias'ta hazcı kötümserliğe bürünerek yozlaşmıştır (Cevizci, 2002,s. 47).

Bireyci anlayıştaki Kyrene'liler, toplum hayatından kendilerini soyutlar. Bu okula bağlı Theodoros, yurdunu tüm dünya bellemiş ve yurtseverliğin üstünde bir bilgeliği kabul etmiştir. Kynik okulu da, Kyrene okulu da "kendini bil" kuralını vurgular. Aristippos ve Antisthenes, insanın dışındaki dünyayla ilgili her şeyi bilmeyeceğini öne sürer. Bir bal onu yiyen kişi için tatlıdır fakat, başkasına tatlı gelmeyebilir. Bu sebeple, iki okul da mutluluğu bireyin şahsına indirger (Erdem, 2000,s.201,202).

Hazcılıktaki bireycilikte, diğer insanların hazlarının tehlikeye girmesi pahasına kişinin kendi hazzına eğilmesi aşamasında hazcı etik, egoist hazcılık haline gelir. Hazlar arasında ayırım yapılmadan fazla hazza ulaşmak amaçlandığında niceliksel hazcılık, hazlar arası ayırım yapılırsa niteliksel hazcılık ortaya çıkar. En yüksek iyi acının yokluğu ise olumsuz hazcılık kendini gösterir. Örneğin, Theodoros, egoist hazcılık yolunda, toplumsal sorumluluk, dostluk, başkalarına iyilik gibi özgeci tüm eylemleri küçümseyerek, kişinin kendini duyumsal zevke adanmasını önermiştir (Cevizci, 2002,s.45,47).

Sokrates'in öğrencilerinden Platon, varlıklardan ayrı ve onları birleştiren bir ideyi savunur. Tanrı onun düşüncesinde iyi ideasıdır ve mutlaktır. Mutlulukçu etiğinde Platon, onu ahlaki yöntemle en yüksek iyiye, Tanrı'ya varma şeklinde ifade eder. Görünen dünyanın temsili olan Varolanlar dünyası, Tanrının temsili olan Varlık dünyasının bir kopyasıdır (Rahmi, 1995s. 23; Özlem, 2019,s.51,52). O, bireylerin milleti meydana getirdiğini ve onların güçlü bir biçimde birbirine bağlanmasının milleti güçlendireceğini ileri sürer. Tüm insanlar tek bir beden gibi hareket etmelidir. Biri üzgünse hepsi üzülmeli, birinin mutluluğu için herkes çalışmalıdır (Rahmi, 1995,s.24). Platon açısından her sınıfın kendi işiyle ilgilendiği yol seçilmelidir. Devlete uygulanan bu doğruluk ölçeğini insana da indirgemektedir. Doğru insan,

doğru devlete benzetilmektedir. Toplumdaki sınıfların insanın içinde de bulunduğunu, devletin doğruluğunun insanda da farklı işlemediğini belirtir. Doğru insanın her bölümü kendi işini gören bir sistem içindedir (Platon, 2016,s.166,167, 176-179). Yani, Platon bir bütün olan devlete karşı bireysel çıkarlar feda edilmesi gerektiğini düşünür. Devlet bir insan gibi tüm bir yaşam şeklinde kabul görmelidir (Hilav, 2007,s.393).

Devlet, vatandaşlar arası işbölümüne dayalıdır. Organizmanın emrindeki organlar misali bireyler de devlet emrinde birer organ gibi hareket etmelidir. İnsanların birbirine ihtiyaç duymasıyla işbölümü düzeni gelişir. Ayrıca herkes doğuştan yetenekli olduğu veya eğitimi alarak uzmanlaştığından işbölümüne gidilir. Bu sebeple belirli sınıflar ortaya çıkmıştır. Üretim, koruma ve yönetim şeklindeki bu yapıda organik dayanışma ve toplumsal birlik sağlanır (Aster, 2005,s.230; Ağaoğulları, 2002,s.235).

Platon'un "*Devlet*"te tasarladığı ideal devlet, döneminin sıkıntılarından esinlenerek yapılmış bir ütopya'dır. O dönemde (İ.Ö.5. yüzyıl- İ.Ö.4. yüzyıl) Atina demokrasisinin sonu gelmiş, Makedonya, Yunan adasında hakimiyet kurmuştur. Yani Platon, yıkılan site uygarlığının ve ardından gelen büyük değişimlerin bir şahididir. Savaşlar, açlık, bunalım çağı, art arda geldiğinden felsefe tabiattan insana doğru bir meyil yaşamıştır. Adaletli bir devletin tasarlanması faslında belirli fikirler ortaya çıkmıştır. Platon'un adaletli devleti totaliterdir (Hilav, 2007,s. 391,392).

Platon açısından ruhun her parçasının uyumunda etken bir erdem vardır. İstek, arzu ve iştah için asıl erdem ölçülülüktür (Özlem, 2019,s.53). Devlet'te de ölçülülük ve doğruluk aranan özelliklerden ikisidir. Ölçülülükte istekler ve heyecanların önüne geçilebilir. İnsanda bir iyi bir de kötü taraf bulunur. İyi tarafın kötü tarafı yönetmesiyle kişi kendine mani olmuş sayılır. Çevre faktörü veya eğitim gibi sebeplerle kötü taraf üstün gelirse kişi kendinin kölesi olur. Devlette de ölçülülük iyi tarafın kötü taraftan üstün duruma gelmesidir. Ölçülülük kişi tanımaksızın herkeste bulunmalıdır (Platon, 2016,s. 161-163).

İnsanların kendi başına yetersizliğinden dolayı toplumsal yaşamaya meyilli olduğunu düşünen Platon, toplumun doğal bir kurum haline gelmesine açıklık getirir.

İnsanlar işbölümü, alışveriş gibi etkenlerle birbirinden destek alır. Meslekler arttıkça-ki bu uzmanlaşmaya işaret eder- işbölümü ahlaksal alana da tıpkı ekonomik alandaki gibi sızar. Toplumsal dayanışma, birlik, herkesin kendine uygun işi yapması ve diğerinden yardım almak zorunda kalmasıyla sağlanır (Ağaoğulları, 2002,s. 216,217).

Platon ahlak görüşünde Sokrates benzeri bir yoldan gider. İyiliği bilen iyi eylemlerde bulunduğunu öne sürer. Kötüler kendi çıkarı için yaşadığından birlikten yoksundur. Felsefe yaparak erdeme ulaşılır ve böylece güçlü bireyler elde edilir. İnsan kendisi için istemediği kötülüğü başkası için de istememelidir. Geçim ve üreme gibi telaşlar asıl amaçtan kişiyi saptırır. Kötülük ise bilgisizlikten gelir ve iyiliği bilen kişi uygular (Birand, 1958:,s.60; Rahmi, 1995,s.25,26).

Platon ile benzer düşüncedeki Aristoteles'in ortak fikri insanın toplum içinde yaşamaya zorunluluğu inancında yatar. Kişi, hakiki varlığını devlet içinde algılamaktadır. Platondan ayrıldığı nokta Aristoteles'in devlet düşüncesi tarihsel gerçeklikten türemiştir. Monarşide, hükümdarın kendi çıkarını gözetmesi bu devleti kötü yapar. Aristokraside yine yöneten kesim yönetilen kesimin çıkarını üstün tutarsa yönetim iyidir. Demokraside siyasal ahlaktan nasibini alan bir halk meclisi bulunmalıdır (Aster, 2005,s. 275). Aristoteles, insanların hem hayatta kalma sürecinde yardıma muhtaç durumda kalmalarından hem de birlikte yaşamayı doğal yoldan istemelerinden dolayı ortak yararda birleştiklerini düşünür. Politik toplumun ereği Aristo açısından iyi yaşamdır. Burada hedef, bahsedilen toplumdaki bireylerin ortak çıkarını gözetmektir. Ortak çıkar gözetildiği sürece o yönetici ve yasa iyidir (Arslan, 2020c,s. 286,287).

Aristoteles, *“Her insan kendi kendisini sever-eminim ki, doğa bunun böyle olmasını istemiştir. Bencilliği haklı olarak kötülerler, ama bencillik yalnızca kendi kendisini sevmek değil, kendi kendisine aşırı düşkün olmaktır. Onun gibi, mülkiyet edinme konusunda aşırı açgözlülük de kötülenir, ama hiç kuşkusuz, herkes bir parça malı olsun ister. Sonra şu da var ki, arkadaşlara, tanıdıklara vermek, yardım etmek, yabancılara sıkıntılarını hafifletmek çok büyük bir zevktir ve işte bunu da, ancak*

kendi malı- mülkü olan biri yapabilir” şeklindeki mülkiyet tasarımı bir kısmı ev içine aktarılan diğer kısmı ortaklaşa kullanılan mülkiyeti savunur (1975,s. 37,38).

Aristoteles’e göre insan siyasal bir hayvandır. İnsan dil aracılığıyla konuşma yetisi kazanmış ve siyasal bir hayvan olabilmektedir. Onu diğer hayvanlardan ayıran olgu ise iyi-kötü ayrımı yapabilmesidir (1975,s.9,10). Aristoteles’te iyi, kendine yeten bir gayedir, fazilet ise en yüksek etkinliğin kaynağıdır. İnsan aklın eylemi sayesinde kendine özgü davranışlarla en yüksek iyiye, mutluluğa erişebilir. Fazileti uygulamak hazzı kapı açar. Hazzı içeren her eylem iyiden kaynaklanmaz ama iyi kişinin davranışları hazzı getirebilir. Fazilete ulaşmak Aristoteles’e göre, öğrenme, çaba harcama ve alıştırma ile olur. Ancak, faziletin tekrarını şuurlu ve özgür kişi yapabilir. Otomatik eylemler faziletli kabul edilmemektedir. Aristo, ahlaki fazilette ölçülülüğü savunur ve iki aşırı ucun ortasını esas alır (Erdem, 2000,s. 271-273).

Aristoteles, erdemi düşünce ve karakter erdemi olarak ikiye ayırır. Düşünce erdemi deneyim ve zaman gerektirecek biçimde eğitimle gelişir. Karakter erdemi ise alışkanlık sonucu gelişir. Elbette doğal akışı alışkanlıkla değiştirmek tıpkı alevin aşağı doğru yanması kadar imkansızdır. Doğal yapımızda erdemi edinme kabiliyeti bulunur ve bu alışkanlıkla geliştirilir. Düşünce erdemleri bilgelik, doğru yargılama, aklı başındalık iken, karakter erdemleri cömertlik ve ölçülülük şeklindedir. İnsan ilişkilerinde bazılarının adil bazılarının adaletsiz olması benzer eylemlerin huyları doğurmasındandır. Adil işler yapan kişi adildir (Aristoteles, 1997,s.23-25).

Aristoteles, yapılan eylemi niyet bazında ele almaktadır. Onun eylem felsefesinde, kötülük failin karakteri kaynaklı değilse, eylemin sebebi kişinin kötüyü gerçekleştirme isteğinden ileri gelmiyorsa ve kişi iyiye meyilliyken kötüye kapı açıysa yapılan eylem olumsuz da sonuçlansa gayri iradi sınıfına dahildir. Kendisine zarar vermek isteyen kişiye istemeden de olsa zarar vermek ve neticeden üzüntü duymak buna örnek teşkil eder. Çünkü pişmanlık ve üzüntü duygusu istenmeden yapıldığına dair, eylemin gireceği kategoride önemli bir kaynaktır. Seçim failin karakterinden doğar ve eylem de insana bağlıdır. Öyleyse cezalandırma gerektiren eylem seçim kaynaklıdır (Gülenç, Boyacı, 2013,s.141,142).

Romalıların felsefî düşünceye ilgisinin başladığı M. Ö. İkinci yüzyılda, Yunan düşüncesinin beş temel okulu bulunmaktadır. Bunlardan iki önemli okul Epikürosçuluk ve Stoacılıktır. Epiküros okulunun kurucusu herkese karşı ölçülü ve dostça bir yaşam süren Epiküros'tur (Jones, 2006b,s.467,468). O, atomcu açıklamasında sapmaya, belirlenmeyen bir yön değişimine yer verir. Evren anlayışı rastlantısaldır. Dolayısıyla tüm olaylar atomların çarpışmasıyla Tanrı etkisi olmadan gelişir. O, Tanrı, ölüm ve kader korkusunun karşısındadır (Cevizci, 2020,s. 145). Doğaüstü güçlere duyulan korkunun önüne geçmek için Epiküros, Tanrıların insanlarla ilgilenmediği fikrini ortaya atar. Hayattan haz alınması gerektiği ve buna engel olan her durumdan uzaklaşmayı salık verir. Onun ahlakı, egoistlik çerçevesinde kişinin hazzını hedef alır. Mutluluk için gösterilen çaba dizginlendiğinde ve akla çevrildiğinde daha doğru olur. Yani, aşırılıktan da kaçınmayı göz ardı etmemektedir (Störig, 2011,s.186; Vorlander, 2008,s.180). Bilge kişi doğasının gerektirdiği en azı belirleyebilen insandır, öyleyse erdem bilgeliktir. Hazlar arasında bir öncelik sırası belirlenmeli, acılardan ve korkulardan uzaklaşılmalı ki, ruhsal huzura erişimin yolu budur. Denilebilir ki Epikürosun hazzı, geçici bir şu an hazzı değil, kalıcı bir yaşam hazzıdır. Çünkü bir ameliyat şimdi acı verse de gelecek için haz verebilir. Buna benzer şekilde haz veren bir alışkanlık gelecekte acıya sebep olabilir (Cevizci, 2002,s.50,51). Şiddetli bir hazzın yokluğunda yine şiddetli bir acı yaşanır. Aristippos, eylemlerin amacını yüksek haz yaşamaya değil, en az acıyla yaşamaya bağlar. İşte bu ılımlılıktan mutluluk doğar (Özlem, 2019,s.61,62). Mutluluk yalnızca bireysel fayda güdülerek elde edilebilir. Epiküros açısından insanların hepsi bencilce kendi çıkarına hareket eder. Ancak, çıkarlar başkalarının çıkarı ile örtüşmediğinden insanlar toplumsal yaşama doğal bir yönelimde değildir çıkarımını yapar (Ağaoğulları, 2002,s. 406,407).

Platon ve Aristoteles'in devleti doğal kurum kabul etmelerine karşıt bir görüş, Epiküros'un sözleşme temelli devlet anlayışıdır. Bireyin korunma, yaşama niyetiyle kendi çıkarına dönük bir toplumsal hayat sürdüğü düşüncesi burada hakimdir. Epiküros'un evrimci tarih görüşü ilk insanları sözel iletişimden ve toplumsal kurumdan yoksun olarak tanımlar. Ateşin keşfinin de etkisiyle ailelerin kurulup insan ilişkilerinin yakınlaştığı, komşulukların başladığı bir dönem gelir. Tehlikeden

sakınan insan, tarım ve benzeri ustalık alanlarında ilerler. İlk zamanların kıtlığı bitmeye yaklaşıncı, artan malların korunması için devletin kurulması zorunlu hale gelir. Belli ki Epiküros, evrimci tarih anlayışıyla devlet anlayışını sözleşmeye bağlar (Cevizci, 2020,s.147). Toplum ve devlet, bireyin üstünde bir yerde değildir, bireyin mutluluğunu sağlayacak araçtır (Erdem, 2000,s.295). Tabiata uygun hukukta amaç, karşılıklı kötülük yapmamak ve görmemek üzerine sağlanan yarardır (Epiküros, 1962,s. 62).

Dostluğa önem veren Epikürosçular, mutluluğun sürekliliği için dostluğa, dostluk için kendine gösterdiği sevgi kadar dosta gösterilen sevgiye gerek duyulduğunu savunur. Hazza kuvvetli bir bağla yapışan dostlukta, özgecilik, kendine duyulan sevgiyi dosta da duyma gibi unsurlar yer almalıdır (Arslan, 2019a,s. 147,148). Epiküros'un dostluk anlayışında karşıdakine elbirliğiyle yardım etmek, dostların acılarına ortak olduğunu göstermek için onlarla üzülmekten daha olumlu bir davranıştır. *“Boyuna yardım isteyen de, hiçbir zaman bunu yapmayan da dost değildirler. Çünkü birincisi sevgisiyle bizden karşılık satın almak istemekte, öteki de gelecek için bütün ümitlerimizi yok etmektedir”* (1962,s.67, 68).

Helenistik dönemin Epikürosçuluk'tan sonra ikinci büyük okulu Stoacılık'tır (Cevizci, 2020,s.147). Stoa okulu üç dönemden meydana gelir. Eski Stoa dönemi, Kitionlu Zenon, Kleanthes ve Kyrissippos'un bulunduğu İ.Ö. 3. yüzyıla tekabül eder. Orta Stoa dönemi, sistemin Latinleştiği İ.Ö. 2. yüzyıla denk gelen, Babil'li Diogenes, Tarsuslu Antipater, Rodoslu Panetius, Apameli Posidonius'un yer aldığı dönemdir. Son dönem ise, ahlakla fazlaca ilgilenildiğinden fizik ve mantığa çok zaman ayrılmayan, İ.S. 1. ve 2. yüzyıla denk gelen Romalı temelli İmparatorluk Stoasıdır. Buradaki önemli isimler ise, Seneca, Musonius Rufus ve Marcus-Aurelius'tur (Brun, 1997,s.13).

Stoacılar da erdem, hazdan tamamen ayrı, ruhun korunması temeline oturmuştur (Vorlander, 2008,s.173). Stoacılar ve Epikürosçuların doğayla uyum içinde yaşamak gibi ortak istekleri bulunur. Ancak, Epiküros bu yolda hazcılık ve duyumculuk parantezinde, insanın iyinin karşılığı olan duyum karşısında onayını bekler. Zenon ise, Tanrının istediklerine uyan bir insanın, doğayla uyumunu

onaylayarak, ahlaki akılcılık ilkesini Stoa felsefesine katar (Brun, 1997,s.34,35). Ayrıca Epikürosçuların mutluluğun formülünü ölümden sonra yaşam fikri ile tanrıların dünyayla özel olarak ilgilendiği fikrinden uzak bir temele dayandırmasının karşısında Stoacı düşünce vardır. Onlar, mutluluk için her şeyi bilen ve planlayan bilge bir varlığın bu dünyayı meydana getirdiği ve her açıdan uyumlu bir dünya ortaya çıktığı fikrine sahiptir. Bu fikir ile Platon'un Tanrıyı dünyanın mükemmel yaratıcısı gördüğü savunusu uyum göstermektedir (Arslan, 2019a,s.276,277). Stoacılar mutluluğu, etkilenimsizlikte, evreni olduğu gibi kabullenmekten kaynaklanan zihinsel dinginlikte bulmuştur. Onlar yalnızca güdülerimizin ahlaki anlamına dikkat çekmiştir. Edimsel yapılan eylemleri önemsiz kılan, niyet etmeye önem veren bir görüş sunarlar. Ahlaki önem taşıyan şey edimin sonuçları değil, eyleme insanı yönelten zihinsel durumdur. Tek ahlaki zihin durumu ise evrendeki yerimizi kabullenmedir (Jones, 2006b,s.489).

Zenon, eylemleri doğru-yanlış gibi birtakım sınıflandırmaya tabi yutar. Ruhun birliğiyle doğru eylemler, düzensiz durumlardan yanlış eylemler meydana gelir. Zenon, iyi-kötü, ahlaklı- ahlaksız, bilge-cahil zıtlığını bir kişi ya iyidir ya da kötüdür mantığıyla kesin hatlarla ayırır. Böylece Zenon, bilgenin değersiz eylemlerini bile doğru kabul ederken, cahilin ahlaka uygun eylemini doğru hedefe yönelik olmadığı gerekçesiyle doğru kabul etmemektedir (Erdem, 2000,s.299,300).

Stoacılık, Roma'ya çileci ve özgeci bir tavrıla egemen olmuştur. Stoacı tutumun aşırılığını onaylamasa da erdem kavrayışını reddetmeyen isim Cicero'dur. O, M. Ö. 106'da doğan bir hukukçudur. "En yüksek iyi" kavramını literatüre kazandırmıştır. Roma'ya senatonun egemen olduğu eski düzeni yeni tek adam yönetimine karşı savunmuştur. O, özgeci ideal ile günlük yaşam gerçekliğini bağdaştırmak arzusundadır. Doğayla uyumlu tek bir davranış türünün varlığını kabul etmez. Ona göre tek devletin yurttaşları, tüm insanlar kardeştir ve tek yasanın altında hepsi eşittir (Jones, 2006b,s. 491-493,495,498, Elbaşı, 2018,s.141). Cicero, doğal hukuku savunarak Stoacılar gibi kozmopolis fikrine varır. Aklın ortaklığının insanları ahlaksal bir eşitliğe de götüreceğini düşünür. Ancak yasaların elitist bir yaklaşımla konulmasını önerir. Roma yasalarını doğal hukuka uygun bulur. Toplumu da doğal bulup insan doğasından kaynaklı görür (Ağaoğulları, 1998,s.47-51).

Cicero (2020), insanın insanla ortak yaşamını mümkün görmektedir. Bunun için adalet ve yardımseverlik gerekmektedir. Stoacıların inandığı gibi doğadaki her şey insanlık için, insanlar da birbiri için vardır. Ortak yararlar çerçevesinde diğer insanlarla bağ kurulmalıdır. Dolayısıyla adalet kadar adaletsizlik de başkalarına davranışımız üzerine kurulur. Başkasına haksız yere saldıran ve başkasına haksızlık edildiğini görüp duruma engel olmayan insan adaletsizlik yapmıştır. İyiliklerin karşılıklı yapılması, insanları güçlü bir bağla birbirine bağlar. Genelin huzurunu bir kenara bırakıp kendi yararına koşturan, kusurludur. İnsan kendi çıkarını başkasına zarar vermeden düşünmelidir. İhtiyaç sahibi insanlarla paylaşım önemli olduğu kadar bunun ölçülülüğü de önem taşır. Yararla ahlaki olan arasındaki ayrıma istinaden, eğer yarar sağlanan şeyin ahlaksızlıkla donatıldığı fark edilirse, o yarardan vazgeçilmelidir (11,12,27,29,93,124,127)

Stoacılar için kendine yeterlik, bireysellik ve kişisel özgürlük değerli bir konumda olduğundan normalde ulusal bağlılık gibi konulara ilgi duymamışlardır. Ancak, toplumsal ihtiyacı doyurmanın bir yolu saydıkları dostluğa ayrı bir önem vermişlerdir. Dostluğa toplumsal değer katında önem atfedilmiştir (Sahakian, 1990:40). İnsanların hepsini kardeş kabul ederek, bireyin bütün için yaşadığını, tek bir akla sahip insanların tek bir devleti gerektirdiğini öne sürmüşlerdir. “*Gerçek Stoacının vatani bütün dünyadır*” fikrini yaşatmışlardır (Vorlander, 2008,s.175). Asıl yapısı gereği Stoacılık eskiçağ ahlak öğretilerine benzer biçimde bireycidir fakat, toplumsal işlevleri gerçekleştirmesi icap eden bir ahlaksal yaşamı savunur. Kişilerin yurttaşlık görevlerine de değinen bu görüş, Roma dünyasında, yeniçağda Kant’ın ödev etiğinde etkisini gösteren özgeci niteliği olan bir öğretilerdir (Özlem, 2019,s.67).

Stoacıların adalet ve insan sevgisi görüşü onları Kiniklerden ayırmaktadır. Kinik bilge, bencilce sadece kendi içinde özgürdür. Oysa Stoacılıkta adalet ve insan sevgisi ağır basar. Kozmopolitiğin ve insaniyet düşüncesinin eskiçağdaki ilk savunucularıdır. Stoacılar insanların sınıfsal sınırlarını göz ardı eden bir sevgi anlayışı, yüce bir varlığa inançları bağlamında Hristiyanlığa da yol göstermiştir (Störig, 2011,s.184,185).

Plotinos'un katkısıyla üçüncü yüzyılda, çalkantılı dönemlerde Hristiyanlığın iyi bir yaşam vaadine, tek yaratıcıya verdiği öneme benzer biçimde hareket eden bir inanç sistemi kurulmuştur. M.S. 2. yüzyıl ile 6.yüzyıl arasında etkin olan Yeni Platonculuk, esasen İskenderiyeli Ammonius tarafından kurulsa da onun öğretisi hakkında bilgiye erişilememesi, öğrencisi Plotinos'u sistemin ilerleticisi yapar. Platon'un ana düşüncesinin derlenmiş hali niteliğinde olan Yeni Platonculuk, tüm varoluşun görülemeyen kaynağı olarak "teklik" mantığıyla yeşeren bir inanç sistemidir (Störig, 2000,s. 332,333; Zack, 2019,s.67,68). Yeni Platonizm doğuş yeri İskenderiye olan, erken Hristiyan evrede Platonik ve Aristotelesci fikirleri Doğu düşüncesi ile harmanlayan düşünürler tarafından geliştirilmiştir (Sahakian, 1990,s. 81,82). Hakikati, canlı doğa olaylarının gözlenmesiyle değil, bilginlerin yazdığı kitaplar aracılığıyla anlama düşüncesi İlkçağ sonlarında kendini göstermiş ve tüm Ortaçağ'a egemen olmuştur (Birand, 1958,s. 128). Plotinos, insanın Tanrıdan uzaklaştığını ve iyiliğe varabilmek için ona geri dönmesi gerektiğini salık vermiştir. Bu durum Hristiyan gizemciler açısından Yeni Platonizmi onaylanmış bir çabaya çevirir (Sahakian, 1990,s.85).

Özgecilik düşüncesi çerçevesinden bakıldığında, Platon ve bazı toplumcu düşünürlerin dışında İlkçağ ahlak felsefesinde genel itibariyle "ben" merkezlilik söz konusudur. Bireysel mutluluk amaç edinilmiştir. Kişilerin ahlaki eylemlerinde saygı, sevgi, toplumsal mutluluk kavramları Modern ahlak felsefesi ile daha belirgin hale gelmiştir (Yeşilyurt, 2019,s.23). İlkçağ felsefesinde etik, insanın ereğinin iyi ve erdemli bir yaşam sürme yapısından ileri gelir. Dönem düşünürlerine göre ahlak insanın doğasında bulunmaz toplumla kazanılır (Aktaş K., 2014,s.24).

1.3.2. İyiye Doğu'dan Bir Bakış: Hindistan ve Çin Ne Diyor?

Felsefenin doğuşunun sadece Yunanlılar perspektifinden incelenmesi, Doğu felsefesinden bahsedilmemesi özgecilik temelli konuların eksikliğine sebep olacaktır. Hindistan ve Çin'de Milattan altı yüz yıl evvel doğa olayları üzerine düşünülmüştür. Sokrates ile yakın dönemlerde Çin'de de Hindistan'da da önemli düşünürler kendini göstermiştir. Bu medeniyetler içinden Yunan medeniyetinin sıyrılmasının ana sebebi,

diğerlerine nazaran gelişme yolunu devam ettiren bir Yunan medeniyetinin varlığıdır (Ülken, 1963,s.5).

Hindistan, M.Ö. 1600'lü yıllarda Ariler olarak anılan bir halk tarafından zaman içinde fethedilmiştir. Eski Hint felsefesi Hindu Arilerin düşüncesini barındırır. Hint düşünce tarihinde Birinci Dönem M. Ö. 1500-500 arasında yer alan Veda Çağı'dır. Eski zamanların önemsenen bilgilerinin toplamına işaret eden dini ve teolojik bilginin karşılığı Veda'dır. Rigveda bölümü methiye bilgisi; Samaveda bölümü şarkı bilgisi; Yayurveda bölümü kurban formüllerin vedası; Atharvaveda bölümü ise sihirli formüllerin bilgisi şeklinde 4 bölüm bulunur. Bunlar da kendi içinde mantra (ilahiler), brahmana (dua, kurban talimatı), aranyaka (orman metinleri), upanişad (gizli öğretiler) olarak ayrılır (Störig, 2011,s.29-31).

Hint toplum düşüncesinin yapısını kavramak için kast sisteminin bilgisini irdelemek gerekir. Aryanların Hint toplumu içinde yayıldıkları zamanda kast düzeni kendini göstermiştir. Brahmanların bu sistemle birlikte rahipler adıyla üst sınıfta yer alması, yerli halka karışma korkusuyla yöneticilerin üstünlük isteğine dayanır. Aryanlar ve Hint toplumu 4 ana kasta bölünmüştür. Bunlar; Brahmanlar (rahipler), Kşatriyalar (krallar, beyler), Vaişyalar (ticaretle uğraşanlar) ve Çudralar (hizmetliler) dir (Ersözlü, 2021,s.31,32; Störig, 2000,s.43).

Hint felsefesinin günümüzdeki en önemli temsili Upanişadlar'da meydana gelen ruhçu tekçilik (spiritual monizm)tir. Aynı önemde diğer bir konu, mutlak gerçekliğin rehberinin akıl değil sezgi sayılmasıdır. Felsefi gelişimin ikinci dönemi, M. Ö. 600 veya 500 yıllarında başlayan Destanlar Dönemi'dir. Felsefi kuramlardan bazılarının çıkmasında etkili olan Ramayana ve Mahabharata destanları dönemin önemli işleridir. Budizm, Caynizm, Şivacılık ve Vişnuculuk akımları da dönem içinde yeşermiştir. Arilerin yaşam biçimleri, sosyal birliktelikleri, ahlaki yükümlülüklerini anlatan Dharmasastralar ise, ahlak ve sosyal felsefe konularını içerir (Radhakrishnan & Moore, 2004,s.2,3).

Hint felsefesinin kendine has niteliklerini tüm karışık tarihsel geçmişine rağmen sunmak mümkündür. İlk olarak felsefede ve günlük yaşamda ruhani bir çerçeve söz konusudur. İkinci özelliği, her sisteminde yaşamın günlük sorunlarıyla

karşılaşan insanlara çözüm aramaktadır. Yani felsefe yaşam için kullanılır. Üçüncü nitelikte, felsefe “ben”in bilgisidir. Her ne kadar fiziki dünya araştırılmış olsa da asıl konu iç gözlem yapmak, nesneden ziyade özneye yönelmektir. Bu iç gözlem bizi dördüncü özellikteki idealizmin ağırlığına götürür. Çoğunlukla, monistik idealizm doğrultusunda ilerlenir. Son kertede, Hint felsefesinde görmek manasına gelen “darsana”, bireyin gerçeğe ulaşmasında, onu yaşamasının önemine, tecrübeye vurgu yapar (Radhakrishnan & Moore, 2004,s.6,9).

Buddha, M. Ö. 6. yüzyılda Himalaya’da bir prens olarak kendini göstermiştir. Henüz küçük krallık üyesi iken, köydeki halkın yaşam biçimleri ile kendi yaşamları arasındaki büyük farkı gözlemlemiştir. Davranışların sonucundaki karma ve bir nevi ödül işlevi gören yeniden doğuşu kabullenmiştir. Ondan önceki Hindu felsefesinde de bulunan, hayattayken yapılan iyi-kötü eylemler, ruhun dünyaya döndüğü zaman yüksek ya da alçak bir konumda devam etmesinin gerekçesidir. Buddha’nın fikrinin Eski Hindu felsefesinden ayrılan noktası ise, Hinduların inandıkları bir tanrı ve ona ruh göçü için feda ettikleri kurban inancının varlığıdır. Buddha evrenin yaratıcısı, bireysel ya da evrensel ruh fikrini reddeder (Sankrityayan, vd. 1998,s.77).

Onun adaletli hayat formülü 5’e ayrılır. 1. Canlıların hiçbirini öldürme, 2. Sana verilmeyeni alma, 3. Yalan konuşma, 4. Sarhoş edici içeceklerden uzak dur, 5. İffetli ol (Störig, 2011:54). Yaşama susamak acının nedeni sayılmış ve acıdan kurtulmanın yolu yaşama susamayı durdurmaktan geçmiştir. Nirvanaya, yeniden doğuşa ulaşma şu 8 yoldan gerçekleşir: Görüşlerde doğru inanç, hedeflerde doğru karar, doğru konuşmak, doğru eylemek, doğru çalışmak, doğru çaba, doğru temaşa, tefekkür ve iç huzura yönelmedir (Sankrityayan, vd. 1998,s.78).

Diğer ülke olan Çin’de Batı düşüncesinin klasisizm ve romantizm akımlarına benzeyen iki eğilim vardır. İlki, Konfüçyüsçülük’teki toplumsal sorumlulukların işlendiği gündelik hayat felsefesidir. İkincisi ise, toplumun sınırlarının ötesinde gezinen öte dünyacı bir Taoculuktur (Fung, 2009: 27,28). Çinli düşünürler, insan davranışını düzenleyen bir yol, Tao’nun olması gerektiğine inanır. Konfüçyüs için Tao (jên), insanlık, halden anlayış ve ortak duygu ile örtüşür. Ortak duygu, insanın doğasından gelen bencilliğe ket vuran özgecilik içgüdüsüdür. Konfüçyüsçülük’teki

iki ana ahlaki ilkedden biri özgecilik, diğeri bencilliktir. Duygularımızı hemcinsimize doğrultmadığımızda bencillik galip gelir. Bu insanlığı yıkıma uğratacak bir durumdur. Konfüçyüs'ün öğretisinde mutlak bencillik yoktur, herkesin içinde bir parça diğerkam dürtü bulunur (Suzuki, 2012,s.80-82). Konfüçyüs'e göre (IV,35; XII,90), büyük ve üstün insan erdemi yeğleyen yasalar hususunda aklını kullanandır. Oysa küçük insan kendi rahatını düşünen, kişisel çıkarını düşündür. Ayrıca üstün erdem, kendisine yapılmasını istemediğin bir şeyi başkasına yapmamakla kazanılır.

Taocular, Konfüçyüsçülerden metafizik alanında daha ilerde fakat ahlaki alanda daha geridedir. Menfî bencillik, onların ahlaki öğretiler sistemidir. Karşı koymama öğretisini savunurlarken, bunu insanlığın genelinin iyiliğini gözettilerinde değil, kendi mutlulukları için yaparlar. Bu dünyada ya da öldükten sonra özel isteği olmayan Taocular, kendilerine saygı duyarak, başkalarının huzuru için kendi huzurundan vazgeçmeme düşüncesini benimser. Bu hayattaki kişisel ölümsüzlük onlar için önemlidir (Suzuki, 2012,s.97,98).

1.4. Ortaçağın Düşüncesi: Tanrıya Adanış Olarak Özgecilik

Ortaçağ iktisadi anlamda feodalite, siyasal anlamda yokluğa giden bir merkezi iktidar, kültürel anlamda ise kurumsallaşan Hristiyanlık şeklinde tarif edilebilir. Kendinden önceki Antik Çağ dönemi ve sonrasında gelen Rönesans dönemi arasını ifade eder (Ağaoğulları, 1998,s.80,81). Ortaçağ Batı tarihi, on yüzyıl süresince savaş, salgın, kıtlık ve hayvanların başrol oynadığı bir süreç geçirmiştir. Şiddetli yılların üzerinde bilhassa barbarların yakıp yıkmaya olan hevesi etkindir. Ortaçağ dünyası Barbar ve Roma dünyalarının değişerek birbirine benzemesi ile meydana gelir. Yoksul, besinsiz kalarak güçsüz düşen çevre, Doğu'dan aldığı kara veba ile 543'ten itibaren karanlık çağlara girer. İtalya, İspanya, Galya uzun yıllar acı ile yaşar (Goff, 1999,s.22,26,29,30).

Karolenj imparatorluğu döneminde feodal rejim meydana gelmiştir. Dönemin en belirgin niteliği vassal ile derebeyinin karşılıklı sadakat yeminidir. Feodalizmin toprak mülkiyetine bağlı bir yönetim şeklini ve toplum yapısını içerdiği söylenebilir (Ülgen, 2020,s.42,43). Feodalite, toplumun hakim kişilerinin hiyerarşi ile birleştiği bir ilişkiyi içerir. Bu ilişki, vassalın senyörüne hizmet yeminine karşılık aldığı toprak

parçasına dayanır. Öyleyse bağlılık yemini ve dirlik feodalitenin kısa bir özetidir. Vassalını kendine katılması sonucu koruyan senyör, ihanete uğrarsa dirliği alarak vassalı cezalandırabilir. Böylece dirlik çevresinde gelişen bir ilişki ağı oluşur. Dirliğin babadan oğula aktarılması işlemi ise, vassallara dirlik üzerinde üstün bir yetki sağlamıştır (Goff, 1999,s.67,68).

Karolenjlerde, vassallık temelli krallığın en belirgin niteliği olan soyluların desteğiyle hareket etme düzeni vardır. Soylular ve yöneticiler arasındaki karşılıklı çıkar, Karolenj devletine “kamu yararı” olarak geri dönmektedir. Krallıklarını, Tanrı’ya karşı görevlerini yerine getirmede bir araç olarak görmüşlerdir. Oysa ki Merovenjlerde soyluların önerisini alma gibi bir tavır yoktur. Karolenjler kiliseyle birlikte bir hükümranlığa sahiptir ama Merovenjlerde kral yapılma değil kral doğma anlayışı hakimdir (Davis, 2020,s.140,141).

Toprağa bağlılık Batı Avrupa’da 8. yüzyıldan beri oldukça etkin hale gelmiştir. En üst makamdan en alt makama kadar herkes gerek üretici gerekse tüketici konumunda toprağa bağlı bir yaşam sürmüştür. Batı Avrupa’da 9. yüzyıl toplumun kırsal yaşama geri gidişinin siyasal yansıması, feodalizmin gerçekliğidir. İklim de ekonomi üzerinde etkili hale gelmiştir (Pirenne, 2012,s.15-17). March Bloch feodal dönem ikiye ayırmıştır. Bunlar on birinci yüzyılın ortalarına dek süren, az ve düzensiz alışverişin, az para ve üretimin olduğu, kırsal örgütlenmenin bulunduğu birinci dönem ile ticaretin hareketlendiği, toprakların büyüdüğü, tüccarın üreticiye karşı üstünlük kazandığı ikinci dönemdir (Goff, 1999,s.70).

Birinci feodal dönemde toplumsal karmaşalar gibi sebeplerle evrensel bir nüfus düşüşü söz konusudur. Dengesiz bir dağılımla beraber az nüfus sorunu, birbirinden uzak aileleri ya da üst üste yığılan insanları işaret etmektedir. Bu dağılımlar şef baskılarıyla engellenebilmiştir. İlk feodal dönemde bilhassa kendini hissettiren hiçbir şeyin kalıcı olmadığı düşüncesinin ürünü olan duygusal dengesizlik, salgın hastalıkların getirdiği erken ve belirsiz ölümler ile daha da perçinlenmiştir (Bloch, 1997,s.123,142).

Batı Avrupa’da 9.yüzyıldan itibaren toplum, kırsal bir şekle bürünür. Toprak sahipliği beraberinde kudreti ve bağımsızlığı getirmiştir. Hiyerarşik sistemin içinde

iktisadi ve manevi en mühim makam kilisedir. On birinci yüzyıla dek sanat da dahil tüm alanlara hakim olan kilise, elbette belirli kurallarla halkı yönlendirmiştir. Bunlardan biri, toprağa sahip olmayı zenginliğe açılan kapı olarak görmeyip, yaşamaya yetecek miktarda tutmayı yeğlemesidir. Dünyayı önemsemeyen keşiş yaşamı kılavuz gösterilerek, zenginlerin hayırseverlik yapmaları salık verilmiştir (Pirenne, 2012,s.20-22).

Ortaçağ başlarında bir mal karşılığında bedel ödemek kişinin kendi emeğiyle eşdeğerdir. Zanaatçı serfler malikaneye bağlanır ve malikane köyü bir bütün oluşturarak kendi üretim tüketir. Mahalli pazarlarda takas usulü de vardır. Ticaret 11. yüzyılda ileri seviyeye yükselmiştir. Ticareti geliştiren unsurlardan biri, Haçlıların Müslümanlarla mücadeleleri sırasında karşılaştıkları eşyalara ulaşma arzusudur. Haçlı seferleri yaşam şartlarını onaracak bir olay olarak algılanmıştır. Ayrıca, Ortaçağ başlarındaki mahalli ve haftalık kurulan pazarlar 13. ve 15. yüzyıllar arasında büyük panayırlara dönüşmüştür (Huberman, 1976,s.27,28,33).

Onuncu ve on dördüncü yüzyıllar arasında tarımda verimin artması ve ürünlerin çeşitlenmesi neticesinde nüfus da artmıştır. Hristiyanlık da daha fazla yayılma imkanı bulmuştur (Goff, 1999,s.48,49). Hristiyanlığın yayılmasında Stoacı temelli fikirler ve Paulus'un Hristiyanlığı dünya dini haline getirme çabası da etkili olmuştur. Stoacılık, kişiye çevresine karşı olan görevlerini, kişinin vicdanını ve dünyanın herhangi bir yerinde iyilerle bir araya gelip adaleti sağlamayı hatırlatır. Ayrıca Stoacılıkta birey, dünya devletine ait bir yurttaş kabul edilir (Ağaoğulları, 1998,s.90,91).

İsa'nın ve Paulus'un öğretileri Hristiyanlıkta önemlidir. Bilhassa İsa'nın Luka'da yer alan şu söylemleri, insanlar arası ilişkiyi düzenleme yolunda yapıcı bir adımdır. *“Beni dinleyen sizlere söylüyorum, düşmanınızı sevin. Sizden nefret edenlere iyilik yapın. Size lanet edenler için iyilik dileyin. Size kötü davrananlar için dua edin. Eğer biri yanağınıza vurursa, öbür yanağınızı da çevirin. Eğer biri abanızı alırsa, gömleğinizi de verin. Sizden bir şey isteyenlere verin. Biri size ait bir şey almışsa geri istemeyin. Başkalarının size nasıl davranmasını istiyorsanız, siz de onlara öyle davranın.”* (Matta 5:38-48;7:12).

Hıristiyanlık, kavmiyetçi Yahudilik normlarından uzaklaşan, Yunan felsefesini benimseyen tavrıyla, yaşlı ve yoksullara yardım ederek toplumun dışladığı diğer bireylere kucak açmıştır. Böylece hızla yayılmış ve Roma imparatorluğunun resmi bir inanç sistemi haline gelmiştir. Kilise de payını devlet kurumu haline gelerek almıştır. Ancak kilise sonradan dünyevi bir kurum şekline bürünerek başta ayıplanan kan dökücü eylemler ve adaletsizlik karşısında imparatorluğu koruma adına sessiz kalmıştır. Sonradan otoriteye itaat vurgulanmış ve nitekim devlet haline bürünmüştür (Ağaoğulları, 1998,s. 93,99,100).

Kilise gerek Tanrı katında yerini iyileştirmek isteyenler, gerekse yardım etmek isteyenlerin verdiği toprakla zenginleşmiştir. Feodalizmin ilk zamanlarında kilise Roma imparatorluğuna ait kültürü içinde barındıran ilerici bir tavidir. Okullara destek olmuş, yoksullara ve hastalara yardım etmiştir. Ancak kilisenin mal varlığının artmasıyla manevi kısım sönmüş ve serfler bile imkanlarını kötüye kullanmıştır. Kilisenin üstünlüğü manevi yardımda, soyluların ise askeri korumada sürmüştür. Çalışan sınıfın emeği de onların kasasına girmeye devam etmiştir (Huberman, 1976,s.22-24).

Hıristiyan toplumu her biri diğerine gereksinim duyan üç zümre olarak, rahipler, savaşçılar ve köylülerden meydana gelir. Feodal toplumun üç sınıflı yapısındaki dua edenler, savaşanlar ve çalışanlar da böylece ortaya çıkar. Üçlü toplumdan tabakalar toplumuna yani mesleki ve toplumsal dereceye uyan topluma geçiş yapılır. Alman vaaz kitabında (1220 yılları) 28 kadar tabaka belirlenmiştir. Papa ile başlayan sıra, vaiz rahip ile sona erer (Goff, 1999,s. 205,206,210,211).

Ortaçağ hukukunda birlik, bozulmaması gereken bir kuraldır. Yalnız kalanların kötülükten besleneceği düşünüldüğünden, bireyin yalnız kalmaması en önemli olgudur. Kötülüklerin baş sebebi gösterilen kibir, abartılan bir bireyciliğin ürünüdür. Huzura ancak grup aracılığıyla erişilebilir. Bu da kişiyi boyun eğme, dayanışma gibi bir ilişki türüne yönlendirir. Ortaçağ Batı dünyasında aile, kişinin ilk olarak bağlı bulunduğu kurumdur. Geniş, ataerkil ve kabile türü aile mevcuttur. Soy dayanışması aynı soya mensup kişiler için savaş zamanında avantaj demektir (Goff, 1999,s.225-227). Soy bağı olan gruplara Feodal Avrupa'da farklı dillerin farklı

ifadeleriyle rastlanır. Fransa’da “dostlar”, Almanya’da “freunde” yakınları anlatmada kullanılan sözcüklerdir. Dostlardan kastedilen anne, kardeşler ve kan bağıının olduğu diğerleridir. Feodal vassalite ilişkisi ve antik akrabalık ilişkisi tüm bağlardan üstün sayılmıştır. Soy dayanışması, mal ortaklığını da içermektedir. Kırsal bölgelerde aynı ateş ve tencere çevresinde bölünmemiş tarlalarda gruplaşan akrabalar yaşamıştır. Senyör, kendine karşı sorumluluğu olanların dayanışmasından çıkar sağladığından bu gruplaşmaları desteklemiştir (Bloch, 1997,s.214, 224).

Ortaçağ kültüründe Hellen, Latin, Doğu, Hristiyan ve İslam kültürünün etkileri vardır. Antik Çağ ile Ortaçağ’ın ayırımına bakarsak, Antik dönemde insan devletin, toplumun, kısaca genelin faydasını gözetir. Ortaçağ’da ise, insan bir miktar iradesi kapasitesinde bilebilen, özne değil kul olandır. Ortaçağ’da dinsel yargılar akılla açıklanır, Yeryüzü Devletine hakim bir Tanrı Devleti söz konusudur. İnanç bilgiden üstün konumdadır, dolayısıyla din insanı bilim insanının üstündedir. Teosantrik bir felsefe ile varlığın konu alanında da Tanrı ön plandadır. İnsanın bireysel ve özgür tarafı silikleşmiştir. Kuramsaldan ziyade pratik baskındır (Çüçen, 2000,s. 33, 38,42; Cevizci, 2020,s.178,179).

Ortaçağda din, insan üzerinde, Tanrının yanında olan insan ile özgür, inançsız insan ayrımı yapar. İlahi varlık tarafından yaratılan insan eğer onun yansıması olarak hareket ediyorsa olumlu, eğer pagan veya yahudiyse olumsuz insandır. Erken Ortaçağ’da zayıf ve günahkar olarak kötümser insan; 12 ve 13.yüzyıllarda Tanrının bir çeşit yansıması niteliğindeki iyimser insan imgesi vardır (Russ, 2019,s. 87,88).

Ortaçağ felsefesi, Batı’da Hristiyan felsefesi içerisinde, MS 2. yüzyıldan 8.yüzyıla dek Patristik felsefe, 8.yüzyıldan 15.yüzyıla dek Skolastik felsefeden oluşur. Patristik felsefede putperestlik ve sekülerliğin karşısında Hristiyan inancı desteklenmiş, Platoncu ve Yeni Platoncu felsefeyle anlamlandırılmaya çalışılan Hristiyan öğretileri felsefi araçlarla da güçlendirilmeye çalışılmıştır. Hristiyanlığı acımasızca eleştiren Romalıların suçlamalarına cevaben yazılan Apologia (Savunmalar), Patristik felsefenin temelidir (Cevizci, 2020,s.187-189; Ağaoğulları, 1998,s.114). Hristiyanlığa Stoacılığın insanların kardeşliği görüşünden hareketle, Hristiyan cemaati fikrini oturtmaya çalışan Ambrosius ve onun öğrencisi olarak

Hıristiyanlığın felsefi temellendirmesini en dizgeli biçimde düzenleyen Augustinus önemli isimlerdir (Ağaoğulları, 1998,s.120).

Augustinus, Tanrıyı mutluluğun kaynağı, bilgeliği de Tanrıya giden yol olarak görür. Platon'un iyisi, toplumu ön planda tutan konumdayken, Augustinus, ilk kez birey felsefesi yaparak kişiye önem atfeder. Ancak bunu, Tanrıya bireyden daha fazla önem vererek, kişiyi Tanrıya ulaşmanın bir aracı görerek yapar. Tanrıya yakarış ruhu Tanrıya yükselten bir etkidir. O Yeni-Platoncuların öne sürdüğü gibi evrene yayılan bir Tanrıyı değil, her şeyin ötesinde ve üstünde bir varlık olan Tanrıyı işler. Tanrı yalnızca iyinin kaynağıdır ve kötü ise yalnızca varolmayışta gizlidir (Çotuksöken, Babür, 1993,s. 51-53; Çüçen, 2000,s. 62). Augustinus, insanın iyi veya kötü, günahkar ya da mutluluğa erişen kişi olmasına özgür iradenin katkı sağladığının altını çizer. Her ne kadar insanın tüm eylemlerinde özgür olmadığını kabul etse de günah ya da ebedi mutluluğa götürecek iradenin özgürce gerçekleştiğini onaylar (Arslan, 2019b,s. 408,409).

Ahlaki eylemleri ve tüm kötülükleri insana, onun özgür iradesiyle yaptığı davranışların sorumluluğuna bırakan Augustinus, yaratılan iradenin Tanrıdan uzaklaşması ile kötülüğün geliştiğini açıklar. Tanrının verdiği düzenin insan tarafından bozulması kötülüğü başlatan kıvılcımdır. Şöyle ki, Augustinus'un değere dayalı hiyerarşik görüşünde, varlık cetvelinde üstte yer alanların alttakileri yönetmesi, alttaki varlığın da üsttekine itaat etmesi gerektiği açıklanır. İnsanda da ruh bedeni yönlendirmelidir. Aksi halde, bedenın arzusuna yenik düşen ruh, kötülüğün kapısını açmaktadır. Özetle, kötülük böylesi bir hiyerarşik düzenin bozulmasından ileri gelir (Cevizci, 2008a,s.77,78)

O, ahlaki değerin yapmaktan çok güdüde bulunduğuna inanmaktadır. Onun en yerleşik ahlaki kuralı, tüm zevklerden vazgeçişle başlar. Platon'da karşılaşılan bilge adamın yaşamının toplumsal olması mecburiyeti, Augustinus için de geçerlidir. Yönetici kendisine bağlı olanların mutluluğunu hedeflemelidir. Yöneticinin de kötü çıkması durumunda, günahların bedeli sayılabileceğinden Tanrı'ya başkaldırmak yerine ona itaat etmeyi uygun görür. Ayrıca kölelik gibi kurumlar da tıpkı kötü yöneticinin onandığı şekilde kabul edilmelidir. Toplumsal ödevlerde ise, insanların

hepsinin tek bir Tanrıya bağlılığından yola çıkarak birbirlerine mümkün mertebe yardım etmelerini önerir (Jones, 2006a,s.184-187).

Augustinus, asıl niyetin eylemde dikkate alınmasını istemektedir. Temel ihtiyaçlar için biriktirilen malların açgözlülükle ölçülmemesi gerektiği ya da iktidarın halkın kusurlarını düzeltmek için verdiği cezanın zarar vermek uğruna verilmediğine dönük örnek sunar. İnsanlar için kötü algılanan eylemler Tanrı katında iyi kabul edilebilir. Bu davranışların ardındaki duruş, davranışın izleniminin farklılığında aranmalıdır (2010,s.95).

Ortaçağ felsefesinde bir diğer mühim dönem İslam felsefesi dönemidir. İslam felsefesi, Batıdaki Patristik felsefenin ardından yaşanan “Karanlık Çağ” zamanında bilgiyi çeşitlendiren, Antik felsefe ile 12.yüzyıl Skolastik felsefe arasında bağ kurduran bir gelenek sunar (Cevizci, 2020,s.223). Kaynaklarını Kur’an’dan, İran, Hint ve Yunan kültüründen alan ve 8. ile 12. yüzyıllar arası işlerlik kazanan felsefi etkinliktir. Temelinde Kur’an, hadisler, kelam ve tefsir yer alır (Çüçen, 2000,s.97). Ahlak ilminde huy, iyi veya kötü eylemlere neden olmaktadır. İyi ahlaktaki işler “fazilet” kötü ahlak işleri “rezalet”, iyi veya kötü olmayan işler ise “san’at” tır (Emrullah, Hâdimî, 2009,s.146).

Kur’anı Kerim ve hadislerde bencillik ve özgecilik ile ilgili kavramlara rastlanılır. Kişinin kendi gereksinimleri yanında nesli için de gelecek kaygısı gütmesi kişiyi eli sıkılığa, git gide yalnızca kendini düşünen bir varlık olmaya iter. Kur’anı Kerim’in bu tür insanlara yönelik içerdiği kavramlardan “cimrilik”, bencilliğe varan “Şuhh” kelimesine kadar gider. Bu kelime başkasını kendisine tercih etmenin tersi bir özellikle, başkası için hakkından vazgeçmek yerine, başkasının hakkına da ulaşma çabası bulunur. Kelime, Kur’anı Kerim’de beş ayette geçer ve bencillik manasına gelir (Özbay, 2018,s. 15-17).

Diğerkamlıkla ilgili olarak Kur’anı Kerim’de, başkalarına yardım etmenin önemi “ihسان, in’am, infak” gibi kelimelerle aktarılır. Diğerkamlığın gönülden işlendiği manada hadislerde yer alan “cûd ve seha” kavramları ise dereceli bir cömertliği ifade eder. Seha malının bir kısmını vererek yapılan cömertliğe karşılık gelirken cud, kazanılan mal ya da bilgidен harcamaktır. İyi huylardan biri olan

“Seha”, parayı hayırlı yerlere dağıtmayı salık verir. Ondan doğan diğer iyi huylardan İsar, “kendi muhtaç olduğu malı başkasına verip yokluğuna kendisi sabretmektir”. “İsar” kelimesi maddi hazzarsa manevi hazları, dünyadansa ahireti üstün tutmak edimiyle, güçlü bir fedakârlık izinde, kendisi yoksulluk içinde de olsa başkasının ihtiyacını gidermektir. Afv, düşmandan intikam almaya gücü yeterken bunu yapmamaktır. Kötülüğe iyilikle karşılık vermek ise Afv’dan yeğdir. “*Kötülüklere karşı, kolay olur kötülük, kötülük yapanlara, iyilik yapmak merdlik!*” (Emrullah, Hâdimî, 2009,s. 151; Özbay, 2018,s.29,31).

İyiliği ve kötülüğü arzu ve iradenin neticesi gören, yardımlaşmanın iki sonuca da hizmet edeceğinin altını çizen İslam filozofu Farabi’dir. İyi sonuç için yardımlaşma, mutluluğa ulaşmak adına yapılmalıdır. Mutluluk için birlikte bir çaba harcayan topluluk fâzıldır (Farabi, 2001,s.79,80). Farabi insanda kendi iradesine hakim olacak ihtiyar denilen bir üstün gücün varlığını onaylar. Bu güç failin davranışlarını düzene sokmasına yardımcıdır. Amaca ulaşmak için çizilen yol faziletli ise sergilenen davranışlar da iyi ve faziletlidir. Ona göre bazı varlıklar birtakım üstün yeteneklerle dünyaya gelir. Aslanın cesareti, tilkinin kurnazlığı böylesi bir üstünlüktür. İnsanların bazıları da birtakım üstün melekelerle vardır. İşte o insanlar kendileriyle bağlantılı işlerde diğerlerinden daha iyidir. Ahlak ve cemiyet sanatında bu kişilere “Hakan-ı Melik” denilir. Onların sanatı insanları yönetmeyi ve başkalarını mutlu etmeyi içerir (Olguner, 1993,s.100-102). Aristoteles’in “toplumsal varlık” diye nitelediği insan Farabi için de öyledir. Yaşamak için toplumda birlik ve tıpkı bir vücuttaki organların uyumu gibi bağ olmalıdır. Yöneticinin niteliği de Platon’un filozof-kral tanımındaki gibi, bedensel hazzdan kendini irak tutan, zekaya sahip ve başkalarının faydasını gözetendir (Çüçen,2000,s. 119).

İnsanın topluluk halinde yaşamasının sebebini de düşünmüştür. Barınma, korunma, yeme ve içme gibi yaşamsal ihtiyaçlar için tek başına yeterli olmayan bireyin toplulukla yaşamaya mecburiyeti söz konusudur. Ancak Farabi bu sonuçla yetinmez ve insanı canlı bir organizmaya benzer görür. Tıpkı bir canlının parçalarının bir bütün halinde uyumlu bulunmasının gerektiği gibi, topluluğun da arasında bir işbölümü yaparak kendine düşen görevi yerine getirmesi şarttır. Farabi’nin düzeni, Tanrı’dan yani ilk sebepten akla ve maddeye giden doğrultuda

insanın da kendine göre belirli bir nizam meydana getirmesini önerir. Sevgi ile insanlar bir bağ kurarken adalet ile bu bağı perçinlemektedir (Olguner, 1993,s.105,106).

İnsanın davranışları kendi iradesine bağlı olduğundan iyilik ve kötülük bu iradeden ileri gelir. Farabi'nin erdemi, akli, iradi ve bedeni olmak üzere 3'e ayrılır. Akli erdeme uyum sağlayan iradi eylemde insan iyi ve kötüyü ayırt eder. Uyum sürecinde kişi iyiyi ve yararı seçerek bedeni erdemini de yola sokar. İyiyi kendine tayin edip kötülükten kaçan insan ahlaki erdemi gerçekleştirmiş sayılır (Olguner, 1993,s.109; Çüçen, 2000,s.116).

Yaratıcının insana iyiyi ve kötüyü ayırt etmesi için cüz'i irade verdiğini savunan, bir diğer İslam düşünürü İbn-i Sina'dır. Ona göre, Allah ilk cevher ve mecburi varlıktır. Hayır da şer de ondan gelir ama o insanları davranışlarında zorunda tutmamaktadır. Yetkinliğe erişmemek, sonunda elem veren iş yapmak, Tanrı'nın yasaklarına uymamak başlıca kötülüklerdir. Dolayısıyla o, kötülüğü ferdi kabul eder. Öyleyse insan ruhunu temizleyip davranışlarını temiz ruha göre düzenlerse mutluluğa erişir (Çubukçu, 34,35).

Tanrı'yı tek neden, tek ışık olarak gören diğer düşünür Gazali'dir. Tanrı ve insan arasındaki sevgi karşılıklıdır. Çünkü Tanrı'yı bilmek insanın yaşayacağı en yüksek hazdır. Gazali, insanı özü itibariyle Tanrı'ya benzeyen “mikrokosmos” yani küçük evren olarak kabul eder. Kişi kendini bildiğinde Tanrıyı da bilmiş sayılır (Çotuksöken, Babür, 1993,s.143). Gazali, insanın hayırlı işler yapması hususunda uzak kalması icap eden konuları şöyle sıralar: Kibir, iki yüzlülük, kin, hasetlik, hainlik, gıybet, dedikodu, söylenileni çarpıtmak, övgüye bağlılık, düşmanlık, hakaret, lanetlemek, yalan ve öfke (Çüçen, 2000,s.146).

Tanrının sevgisini diğer tüm sevgilerden üstün tutan, nihilist bir tavırla yoktan yokluğa yokla geçerek varlığın birliğine varmaya çalışan felsefe ise, Antik Çağ, Yahudi, Hint ve İran düşünceleriyle gelişen Tasavvuf felsefesidir. Bu düşünürlere göre, her olay ve görünüş Tanrı'nın temsilcisidir. Kendi benliğinde Tanrıyı bulmak üzere özel bendeki aşkın beni bulup çıkarmayı arzu ederler (Çüçen, 2000,s.147). İnsanseverliği ile bilinen Mevlana, önemli bir Türk mutasavvıfıdır. Ona

göre insan, ahlak ve imanıyla ilahi aşkı kazanmaya çalışmalıdır. Kalbindeki kötülüklerden arınan insan Tanrının sevgisini kazanır (Çubukçu, 83). Mevlana'nın insan tasavvurunda dayanağı Kur'an-ı Kerim'dir. Halifeliliğin üstünlüğünü de kendine zalimlik etmenin alçaklığını da kendinde taşıma yatkınlığına sahip olan insan, esasında ahlaki bir öznedir. İyi ve kötüyü kendi özünde toplayan insan, ruhi yönü ağırlıktaysa ilahi hakikate, nefis yönü ağırlıktaysa alçaltıcı işlere meyletmektedir (Ayvaz, 2021, s.45,46). Onun insaniyetçiliğini temellendiren hoşgörü anlayışı, farklı inanç ve kanaatlere saygıyı ifade eder. Bu, kendi şahsiyetinden fedakârlık etmek ya da gerçeği bencil bir tavırla kendine saklamak da değildir. Hoşgörü Mevlana açısından, insanları dini ve siyasi düşüncelerinden ötürü ayırmaksızın, tüm insanlığa ulaşmaktır (Yazoğlu, 2017,s.8,9). Mevlana topluluğu bir rahmet olarak görür ve insanların arasında iyiliği çoğaltmanın hikmetinden övgüyle bahseder. Onun düşüncesinde topluma yapılan hizmet, Hz. Muhammed'in izinden gidilerek, ibadet katında kabul edilir (Ayvaz, 2021, s.330,331). Denilebilir ki, Mevlana'nın gördüğü insan ve toplum, Allah'ın bir nevi yansıması gibi birbiriyle dost ve kardeş kabul edilir (Ayvaz, 2021, s.343).

Ortaçağ felsefesinin önemli diğer dönemi Hristiyan tarihinin Patristikten sonra 8.yüzyıl ile 15.yüzyıl arasındaki Skolastik felsefesidir. Patristik felsefenin belirlenen biçimini sistematik hale getirmenin uğraşı skolastikte verilir. Patristik felsefede Platonizmin izleri varken, skolastik felsefe Aristoteles'in öğretisinden yola çıkar. Dolayısıyla Patristik dönemde Tanrıyı bilmek, onu özlemek ve onda yok olmak esasken, Skolastik dönemdeki Aristotelizm, olguları bilmek ve onları sistematik şekilde düzenlemekten geçer. Yöntem, akli vahyin doğrularına uygulayarak inancı mümkün olduğunca kavranılır hale getirmektir. Kısacası *“anlamak için inanıyorum”* görüşü temel alınır. Bilginin tek bir sisteminin doğruluğu kabul edilirken, göreceliği ve öznelleştirilmesine karşı çıkmıştır. İyiyi uygulamak için iyinin tamamı olan Tanrıya boyun eğmek gerekir. Tanrı devletinin yeryüzündeki ifadesi ise Hristiyanlıktan geçen evrensel devlettir (Gökberk, 2002,s.138-141). Skolastik felsefe günümüzün akılcılık algısından farklı olmakla birlikte akılcı bir felsefedir. Onların akla duyduğu güven aklın araştırma, yaratma yönüne değil,

olgular evrenini kavrayıp sistemleştirme üzerine duyulan bir güvendir (Akyürek, 1994,s.37).

Skolastiğin ilk döneminde ortaya çıkan ama bütün Ortaçağ'da etkili olan Anselmus (1033-1109), akıl sahibi insanın anlamak zorunda olduğu şeyi anlama imkanına sahip olduğunu ileri sürer. İstenen şey gibi, isteme niyetinin de iyi sebebe dayanmasını, ceza korkusuyla ahlakın korunamayacağını söyler. Adalet gözetilerek mutluluğa erişilir. Özgür irade insana iyiyi seçsin diye verilmişken bunu kötüye kullanıp günah işleyen kişiye cezayı layık görür. Ortaçağ'ın en çok konuşulan düşünürlerinden bir diğeri Abaelardus'tur. O, insanın kendini tanımasını, bilmesini ister. Ortaçağ'ın Tanrıyı merkeze koyan tutumunun yerine insanın içindeki vicdana, ahlak duygusuna yönelir (Gökberk, 2002,s.142,145; Çotuksöken, Babür, 1993,s.156,157). Abaelardus'un etiği, niyete bağlı düşünülmelidir. Ahlaklılık eylemin sonucuyla değil, yapılış niyetiyle alakalıdır (Cevizci, 2002,s.83). Onun kötü saydığı tek şey, olumsuz kabul edilene rıza göstermekten geçer. Yani, iyiye ulaşmanın çabası ile alınan haz kötü ya da ahlaksızlık değildir (Bilgin, 2009,s. 124).

Skolastik filozofların en büyük isimlerinden biri olan Aquinolu Thomas (1225-1274) (Russell, 1983,s.435), teolojiyle Aristoteles metafiziğini uzlaştıırken, Aristoteles fikri önderliğinde akıl ve inanç konusuna açıklık getirir. O akıl ve inanç düşüncelerinde, akılcı araştırmaya bir özerklik sağlaması bakımından Ortaçağ'da ilk modern düşünür kabul edilir. Onun akla dayalı gerçekler ve inanca dayalı gerçekler alanı vardır (Russ, 2019,s.100). Thomas, Aristoteles'in eserlerinden yararlanarak, insan aklının, kilisenin kesin doğru kabul ettiğini kavrayabilme yetisine sahip olduğunu göstermeye çalışır. O, Aristoteles gibi krallığı en iyi yönetim biçimi olarak görür. Fakat kiliseyi yeryüzü devletlerinin üstüne koyar. Kral yetkisini Tanrıdan alır ve tüm koşullar Tanrı kaynaklıdır (Tunçay, 2015,s.426). Ona göre, akıl vahyin düşmanı değilse, birbirine uymalarında sakınca yoktur. Bu görüşü Patristik felsefeden ayıran nokta, "inanmak için bilmek" yerine "bilmek için inanma"yı seçmesidir (Ağaoğulları, 1998,s.201).

İnsan akıl sahibi bir varlık olarak, amacına ulaşmak için aklını kullanır. Diğer hayvanlarda tehlikelerden korunmaları için vücutlarında pençe, boynuz gibi belirli

bölümler bulunur. Oysa insanda bunların yerine akıl yetkinliği vardır. Diğer hayvanların kendilerine yarar sağlayacak ya da zarar verecek şeyleri ayırt etmesi içgüdüsel gelişirken, insanda akıl ve onun da yetmediği durumlarda toplu yaşam ön plana çıkar. İnsanlar arası işbölümü, yardımlaşma sayesinde kişi yaşamını yarar ve zarar kapsamında devam ettirir. Topluluğun çözülmemesi için de kişisel çıkar yerine ortak yarar gözetilmelidir. Dolayısıyla bunu göz ardı etmeyecek bir yönetim gerekmektedir (Thomas, 1947,s. 619).

Thomas, insanın akıl sahibi bir varlık olarak davranışının ardındakini bildiğini öne sürer. İnsan davranışındaki edimin form aldığı bir dışsal nesnesi vardır. Thomas için edimin iyiliği onun dışsal nesnesinden ibarettir. Nesnenin uygunluğu iyiliğinin, uygunsuzluğu kötülüğünün habercisidir. Ayrıca seçime bağlı edimlerin içsel bir nesnesi de vardır. Örneğin, yoksullara yardım etmek için veya cömertlik konusunda ün yapmak için yardımda bulunmada, varlıkla iyilik arasında bir koşutluk yer alır. Yani yaratılan şeylerin iyiliği de varlığı gibi başka şeye bağlıdır. İçsel nesnenin uygun ya da uygunsuz oluşu, edimdeki iyilik veya kötülüğün göstergesidir. Düşünülmeden yapılan eylem uygun ya da uygunsuz şeklinde kabul görmezken, düşünüldüğü amaca uygun yapılan eylem o amaca hizmet ettiği için uygunluk kapsamında yargılanır (Jones, 2006a,s.409,410). Görüldüğü gibi Thomas'ın iyi davranışı, başta akla dayanan ve özgür olandır. Yunan felsefesinin yiğitlik, ölçülülük, bilgelik ve adalet kavramlarını içeren dört ana erdemini benimsemektedir. Bunlara Hristiyan erdemlerinden inanç, sevgi ve umut kavramlarını da ekler. İnsan sonsuz mutluluğa Tanrının yardımıyla ulaşabilir (Gökberk, 2002,s.153).

1.5. Yeniçağın Bireyinin Çatal Yollarda Yürüyüşü

Yeniçağın başlangıcı Avrupa için 15. yüzyılın sonlarıdır. Ancak bu tespit yalnızca Batı Avrupa için geçerlidir. Bunun sebebi Balkanların Osmanlı egemenliğinde olması ve Rusya'da da Rönesans ve Reform gibi büyük hareketlerin görülmemesidir. Elbette Batı Avrupa'daki bu hareketlilik diğer bölgeleri zaman içinde etkilese de bu etki yavaş ve yüzeysel işlemiştir. Avrupa'da yeniçağın başlangıcı olarak tarihçilerin bir kısmı İstanbul'un fethini (1453), bir kısmı ise Amerika'nın keşif tarihini (1492) kabul etmekle birlikte, bu sürecin uzunluğu,

herhangi bir ayrımı yapay kılmaktadır. Avrupa milletlerinin yaşamı 15.yüzyılın sonlarında tinsel olarak değişmeye başlamıştır. Bireysellik, insan özgürlüğü ön plana çıkmıştır. Ortaçağ'ın zincirleri kırılmakta, kişi Tanrıyı kendi iradesiyle bulmaktadır. Ortaçağ'ın tüm Hristiyan dünyasını birleştirme fikri, yerini yeniçağda birbirine rakip ulus-devletlere bırakmıştır. Devletler üzeri denge sistemi ile devletlerden herhangi biri diğerine üstün getirilmemeye çalışılmıştır. Ulus devletlerin kendi çıkarları uğruna yaptıkları savaşlar gündemdedir. Bu çıkarlar doğrultusunda Amerika keşfedilmiş ve Avrupa'nın yayılma alanı genişlemiştir (İnalçık, 2013,s.4-8).

Teknik alanda 15. ve 16. yüzyıllarda yaşanan gelişmeler Avrupa'daki canlılığın kaynağıdır. Matbaanın icadı ile basılı kitapların çoğaltılması ve yeni düşüncelerin yayılması, saatin üretimi ile zaman kavramına hakim olunması, coğrafi keşiflerle yermerkezci dünya anlayışının geride kalması ve farklı alanlara düşüncenin yayılması gibi pek çok gelişme gözlemlenir (Russ, 2019,s.125-128).

İlk olarak İtalya'da doğan Rönesans, hümanizm ile gelişir. İnsanın değeri, onun birey olarak ele alınması, Rönesans düşünürlerince gerçekleştirilmiştir. Hümanizm, insanı akıl sahibi, doğuştan bağımsız bir özgünlük içinde görmektedir (Özden, Elmalı, 2015,s.23,24). Rönesans insanın değeri baz alındığında aynı zamanda yeni bir usçuluk çağıdır. Bu usçulukta geleneklerden, dinsel ve toplumsal etkilerden bir bağımsızlık söz konusudur. Hümanizm, dine karşı değil, din adına insanı küçültmeye karşı bir harekettir (Zekiyan, 1982,s.26). Birey, Rönesans hümanizminde özgür irade⁸ sahibi, etkin bir hayat süren özgür bir şahıstır. Rönesans reformla birlikte, yönetsel düşüncelerde yeniliğe ulaşır. Reform, kilisenin egemenliğine değil, bireylerin tek olarak aklına ve vicdanına yönelir. Kilisenin yalnızca kendi gereklerine düştüğü ortamda din güçsüz bir hale gelir. Nominalizm, evrensel değerler yerine dilsel göstergelere eğilinmesi bu aşamada önem taşır (Russ, 2019,s.134,138).

⁸ Belirlenimci etikte istenç özgürlüğü yadsınırken belirlenmemiş istence özgür istenç karşılık gelir. Herhangi bir ikilem karşısındaki bireyin doğal eğilimlere karşı karar verme durumu iradedir. İradenin bu doğal temayül ve us karşısında seçim yaparken herhangi bir doğal eğilimin etkisi altına girmemesidir. İyi-kötü karşısında seçim yapılması ahlaki özgürlüğün bir sonucudur. Spinoza belirlenimci istencin ilk önemli ismidir. Ona göre insanların özgür eyledikleri düşüncesi yanılgıdan ibarettir ve istenç zorunludur (Tunalı, 2009,s.113,114;Özlem, 2019,s.100-103).

Skolastikçilerin tümel kavramlara, nominalistlerin nesneler dünyasına öncelik vermesi, Ortaçağ'ın sonunda bireyin “tek” olarak önem kazanmasının altındaki önemli bir çatışmadır. Nominalistler zihinde canlanan taş, kuş gibi kavramlar yerine tek haldeki kuş, taş gibi nesneleri gerçek saymıştır. Erken dönem skolastikte tümel kavramlar nesnelerden evvel var kabul edilir. Yüksek dönemde, tümel kavram gerçektir ama varlıkları nesnenin içindedir, nesneyi aşkın değildir. On dördüncü yüzyılda ise, tek tek nesneden oluşan, insanların verdiği yapay adlardan ibaret olan tümel kavramlara inanılır. Nesnelerin bu tek hali, bireylerin de tek tek ele alınması anlamına gelir. Ortaçağ'ın tekilliği geride bırakan yapısı böylece güç kaybetmiştir. Özünde nominalizmle çatışsa da mistisizm de bireyin önemini artırmıştır. Burada, Skolastik düşüncenin aksine Tanrı akılla değil, sezgiyle kavranır düşüncesiyle, kişi Tanrı'yı kendi içinde arar ve bireysellik belirginleşir (Akyürek, 1994,s.92-94).

Reform hareketinde iman aracılığıyla İsa'ya ulaşmak, Tanrı'nın insanda var olması gibi fikirler öncülüğünde, bireysel iman yoluyla birey düşüncesi değer kazanır. Sadece İncil'in otoritesini benimseyen Martin Luther ve Calvin reformda önemli isimlerdir (Russ, 2019,s.135). Katolik Hristiyanlığın yeniden şekillenmesini ve Hristiyanlığın esasındaki eşitlikçiliği körüklemeyi isteyen Luther, “Doksan Beş Tez”ini ilan etmiştir. Ancak sonuçlar, birden fazla alana etki etmiştir. Katolik dünyasının tam bölünüşü, kilisenin devlet kontrolüne girmesi, eşitlikçilik düşüncesinin köylü ayaklanmasına ön ayak olması bunlardan birkaçıdır. Luther, insanın günahından dolayı cezalandırılmasını Tanrı'nın kızgınlıktan değil, insanı günahattan irak tutmak amacıyla yaptığını düşünür. Öncelik Tanrının kimi affedip affetmeyeceğinin yalnız Tanrının bilgisinde olmasıyla kişinin iman etmesidir. Böylece iman kiliseden ve topluluktan ayrı bir inanış biçiminde kişiselleştirilerek “modern adanmışlık”tan ayrılır (Yalçınkaya, 2015,s.298-300).

Luther'in dünyevi, iktisadi işlerle Tanrısal kurtuluşa erişilemeyeceği, asıl olanın kelama teslimiyetten geçtiğini anlatan görüşü Calvin ile uyuşmamaktadır. Calvin, kişinin dünyevi başarısını, çalışmasını, elde ettiklerini savurmak yerine, sermaye haline getirip daha fazla kazanmaya odaklanmasını Tanrısal ve dünyevi zaferin özü sayar. İnsanın görevi, Tanrının verdiği meslekte başarıyı yakalamaktır.

Öyleyse, Calvinci reform, çalışmayı ve bireysel başarıyı destekleyerek kapitalizme ortam hazırlar (Yalçınkaya, 2015,s.311,312,317).

Felsefe Rönesans’la birlikte seküler bir şekle bürünmüş ve farklı grupların ilgi alanına girmiştir. Bu çeşitlilik, farklı kültürleri felsefi alana taşımıştır. Ortak devlet yerine millet devlet idesi gelişmiştir. Din temelli yapı, insan temelli yapıya dönüşmüş, daha doğrusu kilisenin biçimlendirdiği ve değer biçtiği insan tiplmesi, kendine yeni bir alan açmaya başlamıştır (Özden, Elmalı, 2015,s.20-22).

Modern politika fikrinin doğuşunu temsil eden, ahlakı yarar temelinde açıklayan, siyaset bilimini bireyin çıkarı için hareket eden varlık olmasından ilham alarak kuran Rönesans düşünürü Niccolo Machiavelli’dir (1469-1527). İnsanın özü itibariyle bencil olduğunu ve onun ortak fayda ahlakına sahip olmasının zorluğunu belirtir. Böylece Machiavelli, toplumun sözleşmeden meydana gelmediğini ve doğal olmadığını ifade etmiştir. Yasa koymada iktidarın iradesini kabul eder. Ortak iyiyi ve çıkarı egemen olanın avucu içinde varsayar. Onun ortamı, bencilliğin belirdiği, dürüstlüğün yok edildiği bir toplumu işaret ettiğinden, tek güç sahibi hükümdardır. O yine de Roma cumhuriyetini model alan, siyaseti ahlak ve dinden bağımsız gören özerk bir alan olarak kabul eder (Cevizci, 2020,s.421-424). Onun siyaseti ayırdığı noktada, devleti korumaya verdiği önem devreye girer. Bir kişi, devletini kurmak ya da korumak için kardeş katili olsa dahi, ahlaki suçluluğundan siyaseti etkilenmemektedir. Makyavelizmin siyasal gerçekçiliği de bu ahlak-siyaset ayrımından ileri gelir. Elbette bu, düşünürün ahlaki görüşü inkarı demek değildir. İnsanların kamu yararını amaçlayan iyi yurttaşlar olmasını ahlaki erdemlere bağlasa da devletin iyiliği adına yapılan eylemleri ahlaktan soyutlar (Ağaoğulları, 2015,s.342,343). Machiavelli, (1994,s.49-51) “*Fethetme hevesi hiç şüphesiz bildik ve pek doğal bir şeydir. Ve gücü yeten insanlar buna her kalkıştıklarında övgü alacaklardır, en azından kınanmayacaklardır...*” diyerek kişinin bir başkasının güçlenmesine olan katkısının kendi sonunu getirdiğini söyler.

Bu dönemin düşünürleri, gerek insanların daha iyi bir yönetimle idare edilmeleri gerekse siyasi otoritenin baskısından ötürü kolay eleştiri kaydedemediklerinden ütöpik devlet kuramları ortaya atmıştır. Bahsedilen filozoflar

arasında Thomas More, zengin ve mutlu kesimin azlığı ile maddi ve ahlaki yoksul kesimin çokluğundan yola çıkarak özel mülkiyetin olmadığı, tüm varlığı kamunun kabul ettiği bir devlet anlayışı benimser. Takas usulünün yer aldığı bu dünyada mallar ihtiyaca göre dağıtılır (Özden,Elmalı, 2015,s.72-74). More'un Utopia'sında ahlak düzeni, iyinin ödüllendirilmesi, kötünün cezalandırılması üzerine kuruludur (Russell, 1983,s.501). More'un fikirleriyle benzer yoldan ilerleyen Tomasso Campanella ise "Güneş Ülkesi"ni tasarlar. Onun adasında evler, kadınlar, erkekler, çocuklar, bencilliği artırdıkları düşüncesiyle ortaktır. Toplum bireysel menfaatler ile değil, ortaklık sevgisiyle kurulur. Bilgisizlikle beraber gelen bencilik tüm kötülüklerin kökenidir (Özden, Elmalı, 2015,s.78,79).

Modern düşünce, eski kozmolojideki evrenin, varlıkların işlevsel yerini belirleyen canlı bir organizma kalıbından çıkarılıp, insan tarafından denetlenen cansız bir maddeye dönüşmesini ortaya atar. Evrenin merkezinde bulunmayan bir dünya, ereksellikten kurtulan matematik aracılığıyla makineye dönüşen bir evren karşımıza çıkar. Sanayi uygarlığına hazırlık safhası böyle bir kozmolojiden geçer. Etik de modern düşünceden payını alır ve Kant'a kadar ödev bilincinden uzaktır. Modern etik, insanın istekleri doğrultusunda hareket eden hazdan ileri gelen doğalcı etikdir (Cevizci, 2020,s.442,443).

Modern felsefenin kurucusu sayılan Descartes, anlamak için şüphe eder. Onun şüphe etmediği tek şey şüphe ettiğidir. Bu ise düşünmekten kaynaklanır. Düşündüğünden kuşkulananmayan Descartes, var olmayı düşünme eylemine bağlar. "*Düşünüyorum öyleyse varım*" sözü, kuşku duymadığı ilk kesin bilgi olan kendi varlığına aittir. Diğer ulaştığı bilgiler ise, Tanrı ve dış dünyadır (Özden, Elmalı, 2015,s.130,132). Cogito, yani düşünüyorum temelli söylem bu felsefenin çıkış noktasıdır. Onun ahlak anlayışı, duygulanımlar kuramıyla ilişki içindedir. Descartes'in ruh öğretisinde ele aldığı altı ana duygulanım türü vardır. Bunlar; şaşkınlık, sevgi, arzu, tikslenme, sevinç ve kederdir. Ahlak öğretisinde ana amaç, duygulanımları iyiye meyleden akıllı bir yöntemle, onlara dayanan ruhun kudretiyle yenmektir. Böylece mutluluğun varış noktası olan erdeme ulaşılır. Mutluluğa insanı götüren üç yol vardır. Bunlar; doğruyu açıkça bilmek, doğruyu çokça istemek ve

sahip olunmayanlarla alakalı tüm isteklerden vazgeçmektir. Descartes felsefesinde doğruya usun izinde varılır (Gökberk, 2002,s.242-244).

Descartes, Stoa felsefesinin ahlaki gereklerine uygunluk gösterir. “*Yöntem Üzerine Konuşma*” da kendi için koyduğu davranış kurallarını sıralar. Söz konusu davranışlar tutucu ve bireyci bir yapıdadır. Dünya malından uzak, doğaya uygun yaşam biçimi ve kendi düşüncesindeki egemenliğiyle mutluluğa erişeceği fikri Stoacı düşünürlerin bireyciliğidir. Ancak Stoacılarda bireyin içe kapanıklığı değil, ödev ahlak anlayışıyla yurttaşlık bilinci ağır basar. Descartes’tan farkları, bireycilikten yola çıksalar da nihayetinde toplumsallığa ulaşmalarıdır. Descartes’ı Stoacı yapan şey istemlerinde tutarlı olmasında yatar (Timuçin, 1999,s.112-117). Yüce ruhlar (ruhun akli ve duysal alanını temsil eden), iyilik yapar ve ahlaki açıdan üstündürler. Kendine fazla önem atfedenler ise Descartes’in bakışında zayıf ruhlardır (Özden, Elmalı, 2015,s. 144).

Descartes “*Ruhun İhtirasları*”nda şunu açıklar: İyilik yahut kötülüğün -içine dahil olduğumuz zamanlarda kalmak şartıyla- bize ait biçimde gösterilmeleri halinde iyiliği irdelemek fail için sevinç, kötülüğü irdelemek keder vericidir. Ancak bu iyilik ve kötülük başka insanlara aitmiş gibi verilirse bizim duruma bakışımız “liyakatsizlik” çerçevesinde olabilir. Ne zamanki başkalarının bunlara layık olduğunu kabullenirsek o zaman sevinebiliriz. Descartes bunu, şeylerin olması gerektiği şekilde gerçekleşmesi diyerek açıklar. İyilikten kaynaklı sevinç ciddi iken, kötülük kaynaklı sevinç alay edicidir. İyiliğin hasede dönüşümü, başkasını layık görmediğimiz anlarda belirir. Böylesi anlarda kötülük keder türü olan acıma yahut merhamete yönelir (1972,s.53,54). İnsanın akılsallığı duygusallığından mühimdir, duygusallık akıl tarafından denetlenmelidir. Bilgiden güçlü ruha, ondan da tutkuya hakimiyet gerçekleşir. Kişi tutkusunu yönlendirdiği ölçüde ahlaki açıdan güçlüdür. Zayıflık, tutkunun rüzgarına kendini feda etmekten ileri gelir (Timuçin, 1999,s.122,123).

Akla önem veren bilime inanan diğer isim, 17.yüzyıl düşünürü Hobbes, doğa durumu mitinin öncülerindendir (Cevizci, 2016,s.89). Hobbes’un insan ve siyaset üzerine düşüncelerini anlamak için ilk bakılması gereken, onun mekanist materyalist

düşüncesidir. Çünkü cisimlerin hareketlerindeki neden-sonuç ilişkisi ona, insan hayatının nasıl düzenlenmesi gerektiğinin ışığını verir. O, şeylerin kökeninde devinim, devinimleri belirleyen beden ve engelin yokluğunda sonsuza dek süren bir devinimden söz eder. Böylece dinden arınmış materyalist bir anlayışı benimser. Cisimlerden yola çıkarak yaptığı bu yöntemde insan fizyoloji ve psikolojisini, ayrıca insan eylemlerinin yöneldiği yapay kurum olan devleti inceler. Onun bu mekanik düşüncesi ahlak alanına da yansır ve ahlaki ölçütte nesnelliği inkar ederek göreliliği savunur. Aslında devletin yokluğunda iyi ve kötünün göreliliğinden bahseder. Ancak devlet varsa iyi ve kötüyü belirleyen egemen vardır (Zabcı, 2015,s.431-434).

Hobbes (2021,s. 99,100), insanların doğa tarafından eşit yaratıldığını öne sürer. Bu eşitlik, bedensel gücü diğerinden az olan bireyin başkalarıyla birleşerek hareket etmesi halinde en güçlüyü bile yenmesi ile açıklanır. O, insan doğasındaki kavga sebeplerini rekabet, güvensizlik ve şaş olarak 3'e ayırır. Eşitlik ortamının sonuçlarından biri güvenin kayboluşudur. Aynı hedefe ulaşma yolundaki umutlanma süreci de eşitliği doğurur ve bu durum kişileri birbirine düşürür. Ayrıca insan bir başkası üzerinde hakimiyet kurarak şahsını korumak ister.

Hobbes, devletin yokluğunda herkesin peşinde koştuğu kaosa sebep olan dünyayı "doğa durumu" diye tanımlar. Onun kişisi Aristoteles veya Aquinumlu Thomas gibi doğası gereği toplumsal olan bir insan değildir. Doğa durumunda Hobbes, insanların tek başınalığının getirdiği toplumsuz bir kalabalıktan söz eder. Toplumsal yaşayıştan uzaklık, belirli adalet ölçütlerinden de sıyrılmış olmayı gerektirir. Doğalarından kaynaklı şiddet yaşayan insanların birbirinin kurdu olduğunu savunur. Barışa yönelmenin bile kendini korumak gibi bireyci bir düşünce temeli vardır. İşte onun doğal yasası da aklı ve duyguları tek bir hedefe doğrultmasından gelir. Çözüm duyguların yöneldiği isteklerin ussal yolla karşılanmasıdır. Bütün bu fikirlerin kökeninde Hobbes'un evrensel iyi görüşüne karşı olması yatar. Devlet, doğal haktan vazgeçen insanların barışı koruyan eylemlerinden doğar. Doğal yasa, dışsal değil içsel dünyanın belirlediği vicdani sorumluluktur (Zabcı, 2015,s.434-441). Barış için, kendine yapılması istenmeyen şeyi başkası için yapmamanın gerektiği bir yasa benimsenmelidir. Aksi halde barış yoksa herkes

istediği her şeyi yapma hakkıyla hareket ederek, diğerinin de bu hakkı elinde tuttuğunu göze almalıdır (Hobbes, 2021,s.104).

Hobbes'un görüşünde, insan özgeci bir yapıda değildir. Bencillik kişiye yaşam alanında fayda sağlama açısından iyidir ve kaçınılmaz olandır. Bu fayda sağlayış, hukukun da gelişmesini tetikler. Kendini koruma, doğa durumunda başkasını yenmeye bağlı ilerlese de barış ortamı insanın bu kendini koruma isteğine göre ortaya çıkmıştır. Ahlaklı yaşam da toplumsal uzlaşma ile başlar (Timuçin, 2005,s. 139). Hobbes, psikolojik egoizmin savunucusu olarak, merhamet ve özgeciliğin savunucuları tarafından eleştirilmiştir (Cevizci, 2007, s.107). Hobbes, daha sonra insanın salt kendi çıkarına eğildiği durumdan, kendine fayda edecek eylemleri yapmakta mecbur olduğu duruma, etik egoizme meyil eder. Burada ahlaki yükümlülük yerine getirilebilir derecede olmalı yani kişinin kendini feda etmesi beklenmemelidir. Ayrıca özgecilik, kişisel çıkarın bir şekli olarak da belirir (Cevizci, 2016,s.115).

Bilimsel ve normatif iki tür egoizmden bahsetmek mümkündür. Psikolojik egoizm⁹, insanların doğaları gereği kendi çıkarlarına hareket ettikleri, kişinin tek gayesinin kendi yararına eylemde bulunmak olduğu türdür. Etik egoizm ise, başkalarının çıkarı düşünülmeden yalnızca kendi çıkarını düşünen bir kişinin varlığını öne sürer. Bunu yaparken ahlaki bir yükümlülük esas alınarak, kendi çıkarını düşünen bireyin yapması gerekenlere dair kurallar koyar. Kimse kişiden kendi çıkarını zedeleyecek bir istekte bulunmamalıdır. Nitekim insan doğası gereği kendi çıkarına dönük hareket etmeye meyillidir ve başkasına yaptığı fedakârlık onun doğasına aykırıdır. Çıkış noktası itibarıyla iki bencillik anlayışı da aynı olsa bile biri kurallar koyarak evrensel bir zemin kazanır. Psikolojik egoizme olumlu bakan bir isim de Spinoza'dır (Cevizci, 2002,s.96-99). Etika üçüncü bölüm yedinci önermede *"Her şeyin kendi varlığında sürüp gitmek için yaptığı çaba o şeyin fiili özü dışında*

⁹ Psikolojik egoizme göre, insan eylemlerinin hepsi kişisel çıkarı hesaba katan motivasyonlarla çevrilidir. Bencillik insanın doğası gereği var olduğundan ahlaki açıdan bırakılması ya da ulaşılması gereken bir öğreti değildir. Kısacası bencilliğin iyi ya da kötüye kullanılması kişiye bağlıdır (Demirel, 2019, s.13). Bencilliğin yanlış aktarılması sebebiyle düşülen yanılgıya Hume da düşmüş ve annenin bebeğine yaptığı iyiliği bencillikten arındırmıştır. Oysa bir anne çocuğunun mutluluğunu isterken bencil güdülerle kendinin de o mutluyken iyi hissetmesi sebebiyle hareket etmektedir. Bencilliğin yanlış yorumlandığı durumlara "bencilliğin irrasyonel kullanımı" demek akıl kârıdır (Demirel, 2019, s.7-9).

bir şey değildir” diyerek (1965,s.174), yaşamının çatışmalara rağmen güçlü kalmak ve kendini ortaya koyarak var olma çabasını aktarır (Erdemli, 1985,s.100).

Hobbes gibi Spinoza’da da hukuk doğa temellidir ve insanın arzu gücüne göre ölçümlenir. Hobbes, ölçüsüz ve sınırsız arzulara engel koyarken, Spinoza başkalarına kendi hakkını veren birey fikrine karşı durur. Bu hakkını devretme süreci Spinoza’da insanların toplumsal üstünlük anlayışını fark etme sürecine evrilir. Sınırsız doğal hukuktan akılcı ve doğal hukuka, insanların karşılıklı ilişkilerini düzenleyen bir toplumun yararını keşfettiklerinde varılır. Sivil bir toplum, kolektif ve siyasal bir yapıdaki doğal hukukla birlikte bireyleri ortak iyiliğe sevkeder (Russ, 2019,s.224,225). Hobbes’ta birey odaklı kişinin kendini koruma gereksiniminin ilkel hali vardır. Kişiler sözleşme aracılığıyla bir düzen kurarlar. Ancak Spinoza’da bireyden evvel bir düzen vardır, bu düzen keşfedilir. Spinoza’nın bilen kişisi bilgiyi ararken diğerleriyle iş birliği kurar. Hobbes’un korkuya dayanan iş birliği gibi değil, burada ortak çıkar söz konusudur. Böylece devlet amaç değil araç konumuna gelir (Cevizci, 2020,s. 538-540).

Spinoza’nın dönemi, bir yanda bilimsel buluşların, bir yanda devletlerarası savaşların, mezhep çatışmalarının görüldüğü 17.yüzyıldır. Spinoza’nın ataları Hollanda’ya 14.yüzyılda göç ettiğinden onun felsefesi de Hollanda’nın hoşgörülü, laik ve sorgulayıcı kültüründen etkilenmiştir (Zabcı, 2015,s.457).

Spinoza, felsefesinin hemen hemen tamamını sunduğu “*Etika*” adlı eserinde Tanrı’yı, var olan şeylerin, geçicilikten ve aşkınlıktan uzak, içkin ve kalıcı nedeni varsayar. Aşkınılık özgür bir Tanrı’yı işaret eder. Ama Spinoza’ya göre Tanrı zorunlu bir biçimde yaratmıştır. Çünkü özgür yaratmada rastgele bir arada olma düşüncesi vardır ve bu Spinoza’nın rasyonalizmine aykırıdır. Tanrı’nın özgürlüğü zorunlulukla eylemekten kaynaklanır, yani Tanrı, kendini belirleyendir. İnsanın özgürlüğü ise, isteyerek yapma ile alakalıdır (Cevizci, 2020,s. 519). O, insana has nitelikli bir Tanrıyı kabul etmemektedir. Onun Tanrısı ödül-ceza, öfke-sevinç gibi kişilik özellikleri olan bir varlık değildir. Onun etiği, değer yargılarında iyi-kötüyü değer olarak atfetmeyi içermez. Gerçeği bilme üzerine kurulu bir etik anlayışı vardır. Hobbes’a benzer bir anlayışla, kişi kendi varlığına sahip çıkar ve kendine yararlı

olanı seçer. İyi ve kötü, sevinç ve üzüntü veren şeyler ahlaki yargıdan bağımsız şekilde açıklanır. Erdem, bedeni bozan, varlığa zarar veren şeyi bilmekten geçer. Dolayısıyla erdem ahlaki değildir, kişinin kendi hakkında bilgi sahibi olmasında yatar (Zabcı, 2015,s. 463-465).

Spinoza'nın ahlak görüşü, insanın kendini koruma ve yaşamını devam ettirme duygusuyla bilinçli şekilde varlığını koruyan şeylere meylini açıklar. Ahlaki değerleri de birey bu temele oturarak kendine zarar verene kötü, fayda sağlayana iyi demiştir. Beden kuvvet, ruh ise düşünceden güç alır. Ruhun gücü tutkularına esir olmamasından ileri gelir (Özden, Elmalı, 2015,s. 202,203). O da Hobbes gibi kendini koruma duygusuyla oluşturulan bir devletin varlığına işaret eder.

Bencillik¹⁰, insanın doğal hakkıdır ve kişi kendini korumak için bu hakkını kullanır. Devletin ve toplumun varlığıyla bencilliğin yarattığı kargaşa ortamından sıyrılıp güvenli alana geçilebilir. Onun Hobbes'tan farklı yanı monarşiyi değil demokrasiyi -en azından Hollanda demokrasisi bozuluncaya dek- desteklemesidir. Barış ortamını, özgür bireylerin toplumunu destekler (Özden, Elmalı, 2015,s.205,206).

Spinoza'nın ahlak görüşünde diğer insanlarla dayanışma mecburi olarak bulunmaktadır (Erdemli, 1985,s.111). Spinoza'yı Hobbes ile yaklaştıran fikirlerden biri insanların doğa tarafından şahsi yararına uygun şartlanmasına dairdir. Spinoza'nın siyasal kuramında doğal hak, var olma yönündeki istek ve varlığına devam etme yönündeki güçle özdeş olmasından kaynaklanır. İnsanlar bir başkasının yardımı olmadan yalnız başına hayatını devam ettiremeyeceğinin bilincindedir. Bu

¹⁰ Eric Fromm, insanın kendi çıkarını düşünmesi ile bencilliğin kötü bir algı yaratması fikrini çarpıştırırken Spinoza'nın konu hakkında düşüncelerine başvurur. Ona göre, Spinoza'nın objektivist bakış açısı, kendi çıkarını düşünmeyle erdemi aynı safta tutar. Bu fikrin objektivist olma sebebi, insanın kendine dönük öznelliğinden ziyade, genel olarak bir insanın şahsi çıkarını ele almasından kaynaklanır. Öyleyse denilebilir ki insanın kendini çıkarını sağlaması ancak kendini ve ihtiyaçlarını bilmesiyle mümkündür. Son yüzyıllarda ise Spinoza'nın düşüncesinin aksi şekilde "kendi çıkarını düşünme", bencillikle, ekonomik kazançla, başarıyla aynı manaya gelmiştir. Ve erdemle aynı yola çıkması icap eden "kendi menfaatini koruma" hali, ahlaki yasalarla engel konulan bir meyil haline dönüşmüştür. Modern insan kendi çıkarını ön planda tutar ve kendisine iyi gelecek şeyin izini sürerken aslında benliğini yitirmektedir. Orta Çağ'da dinsel ve sosyal topluluğun parçası olan bireyden, 19. Yüzyılda benliği maddi kazanç sayan bireylere geçilmiştir. Neticede totaliter sistemin savunusunda ahlaki yozlaşmanın sebebi sayılan bencillik, doktrinlerde kılık değiştirmiş biçimde boyun eğdirme mekanizması olarak geri döner (1994, s.161-167).

yüzden toplum, karşılıklı yardımlaşma için mecburidir. Eğer bu yardımlaşma ve us ile hareket etme yoksa, tehlikeli doğa durumunda yaşam devam eder. Hilekarlığın ve sözünden caymanın önüne ise tüm gücü egemene devrederek geçilir. Spinoza bu gücü devredeceği egemen güçle toplumu bir sayar. Tıpkı Tanrı ile canlıları bir arada düşünmesi gibi kişiyi de toplumla bir tutar. Böylece kişi, topluma yetki vererek gücünü kendine devretmiş olur (Zabcı,2015,s.466-469)

Spinoza, “Etika”nın ikinci bölümünün on beşinci önermesinde “*İnsan ruhunun şekilli varlığını kuran fikir basit bir fikir değildir, fakat birçok fikirlerden bileşik olan bir fikirdir*” der (1965,s.108). Bu, insanın bir bütünün parçası olduğu ve bütünün diğer parçalarıyla etkileşim içinde olduğunun ifadesidir (Erdemli, 1985,s.99). Spinoza tüm tutkuları sevinç, keder ve arzu olmak üzere 3 ana tutkuya bağlar. Tutkuların açılımını ise şöyle yapar: Arzunun türleri: Özlem, rekabet, yardımseverlik, minnettarlık, korku, intikam duygusu, gaddarlık, cesaret, çekingenlik, şaşkınlık, alçakgönüllülük, yükselme hırısı, zevk düşkünlüğü, oburluk, şehvet ve cimrilik; Dış nedenlerden kaynaklanan sevinçler: Özveri, sevgi, sempati, mübalağa, umut etme, iltifat, güven, beklenmedik gelişmeyle sevinme; Dış nedenler kaynaklı kederler: Alay etme, antipati, kin, böbürlenme, hasetlik, korku, hayal kırıklığı, umutsuzluk, merhamet; Kişinin kendisi kaynaklı sevinç ve kederler: Pişmanlık, iç huzuru, özgüvensizlik, gurur, utanma, onur şeklindedir (Aktaran: Erdemli, 1985,s. 101,102).

Spinoza, yanlışlar düzeyinden bilgiler düzeyine geçtiği üç bilgi katı belirler. İlk katta çağrışımlar üzerinden imgeler arası geçiş yapılır. İnsan burada bir köle gibidir ve acıklı durumdadır. İkinci katta deneye bağlı bilimsel düşünceye geçilir. Burada bilimin bir kısmına ulaşılmıştır ve kişi kendine yararlı olanın farkında olarak ilerler. İnsan başkalarıyla aklın önderliğinde bir araya gelme yolunu seçer. Hobbes’un insan insanın kurdu anlayışındaki doğa durumundan yani homo homini lugustan mutlak insanlığa yani homo homini deusa geçilerek insan, insan haline gelir. İnsan bilginin ikinci katında aklının izinde, bireyselliğini toplumsallığına adayan iyiliksever kişi olur. Son katta ise sonsuz bir sevinç hakimdir. İnsan ölümsüze ulaştığını fark eder, yetkinleşir (Timuçin, 2005,s.201-204).

Spinoza'nın değer kuramı Hobbes gibi öznelci bir kuramdır. Değer biçimlerin kökeninde iştah ve arzular bulunmaktadır. Çıkar ve ahlaklılığı zıt bulan kesime onun yanıtı, gerçek ahlakın kişinin yararına dokunan ahlak olduğu yönündedir. Ancak Spinoza'nın egoizmi evrensel bir yapıdadır. O, bireysel çıkarı, herkesin bir bütünün parçası olduğu gerekçesiyle, diğerleriyle iş birliği ve yardımlaşma haliyle tamamlamaktadır (Cevizci, 2002,s.114). Öyleyse denilebilir ki Spinoza'da başkalarıyla birlikte ve dostça yaşamak ahlaklılığın bir parçasıdır. Görev duygusuyla aklın önderliğinde yaşayan insan hayatını, görev duygusundan da öte bir seviyede diğer insanlarla dostça, mutluluk içinde sürdürür (Erdemli, 1985,s.122). O erdemin temelini kişinin kendi varlığını korumak için yaptığı çabaya bağlar. İnsan insana yararlıdır ve aklın yönetiminde kazançlı konuma yükselirler. İnsan kendine yapılmasını istediği şeyi karşıdakine yapabilmelidir veya tam tersi yapılmasını istemediğini karşıdakine yapmamalıdır. Öyle ki, denize düşen bir çocuğa yardım eli uzatmak ve bunu kendinin hastalanma, boğulma gibi birtakım zarar görme durumuna karşın yapmak akla uygundur. Çünkü bir gün denize düşen o çocuğun konumunda kendisi olduğunda kişinin isteyeceği de kendine uzatılan bir yardım eli olacaktır (Hançerlioğlu, 2007,s.198).

Ahlakı başkalarının iyiliğine bağlayan, dolayısıyla açık seçik olmasını salık veren isim Leibniz'dir. Böylesi bir açık seçik önerme bencilliği azaltır, başkalarına duyulan sevgiyi artırır. Birlikte yaşamının püf noktası sevgidir ve başkasına sevgiyle yaklaşan insan kendi ihtiyacı gibi karşısındakinin ihtiyacını da bilecektir. Fedakârlık ise başkasını da gören insan için doğmaya başlayacaktır. Özgeci ahlak yapısı böyle bir bilgelikten geçer (Özden, Elmalı, 2015,s.227,228). Leibniz'de mutluluk, bilginin çoğalmasıyla gelişir ve ahlaklı insan aynı ortamda bulunduğu insanların mutluluğu için çabalar. Onun en temel erdemleri tanımına adalet, aşk ve hayırseverlik girer. Tanrının evrensel aşkına öykünen insan onun hayırseverliğinden etkilenecek erdemli insana dönüşür (Cevizci, 2020,s. 565,566). Leibniz'in sevgi ve hayırseverlik olarak ayırdığı şahsi bir rahatlamaya yarayan iki tür sevgi anlayışının ilkinde kişi kendi mutluluğuna, başkasına beslediği iyilik duygusuyla ulaşır. Diğerinde ise, karşılık beklemeden yapılan iyilikten yola çıkılır. Onun adalet kavramı, akıl ve hayırseverlikle gelişir. Adil kişi, başkalarına hayırseverliğini yansıtır. Çünkü

adalet başkalarının iyiliğinden mutlu olmayı gerektirir. İnsan akli aracılığıyla karşısındakine fayda sağlayacak şeyi bilir ve ona göre davranır. İyi kişi yalnızca çevresine değil tüm insanlara iyiliğini taşıdığından iyidir çünkü ancak o zaman tüm insanların iyiliğini gözeten Tanrıyı taklit etmiş olur (Kaya, 2014,s.64-66). Sevmek insanı mükemmelliğin izinde ilerleten olgudur. Sevmek, hazzı başkasının iyiliğinde bulmak ve bu iyiliği kendinden saymaktır (Gaudemar, 2012,s. 115). Leibniz ile birlikte insan ve hümanizm kavramlarından farklı olarak bireysellik kavramı gündeme gelir. Leibniz'in birbirinden ayrı tekil gerçekliklerine, bireysel töz açılımına işaret eden "monadlar" bireyin felsefi doğuşunun bir nedenidir (Russ, 2019,s.232). Aklın önderliğinde ruh aydınlandıkça, kişi erdeme bir adım daha yaklaşır. İnsanlar arası ilişkide monadların her biri diğerinin iyiliğini isteyip ona uygun davrandıkça aralarındaki sevgi bağı artar. Leibniz'in din ve ahlak öğretisinde mühim olan iki unsur, Tanrısal tözün bir ifadesi şeklindeki akıl ve sevgiden geçer. Eksiklikleri bulunan insanın bu eksiklikleri ancak böyle giderilir (Aydın, 2002,s.148).

Özü itibariyle bireyci değil toplum yanlısı, egoist değil diğerkam olan yüzyıl on sekizinci yüzyıldır. Toplumsal bir eudaimonism anlayışıyla çok sayıda insanın mutluluğu için bir çaba vardır (Arat, 1996,s.68). İnsanların toplu yaşamlarını düzenleyen ahlak anlayışı 17.yüzyılın sonlarında baş gösterir (Russ,2019,s.227).

1.6. On Sekizinci Yüzyıl: Aydınlanmacıların Penceresinden Özgecilik

On sekizinci yüzyıldaki bilimsel keşifler ve bunların ortaya koyduğu teknik ilerleme, sanayi devrimini harekete geçirmiştir. İnsan emeğini azaltarak büyük meblağlar kazanmak için mühim adımlar atılmıştır. Başta İngiltere olmak üzere tüm ileri Avrupa ülkelerinin yaşam şekilleri de hem zenginliği, hem de yoksulluğu doruklarda geçirmiştir. Üst kesim, refah düzeyi bakımından bir uçurum kadar arayışmıştır. Dağınık üretim sanayi çağıyla beraber yerini merkezi üretime bırakmıştır. Bağımsız zanaatkar artık sermayeye bağlıdır. Ana üretim gücü olan makinenin de yadsınamaz etkisi ile işbölümü mümkün hale gelmiştir. Patrona tüm hakimiyeti bırakan işçiler, bir köle gibi çalışmıştır (Timuçin, 2005,s.234-239).

Düşünce, derinlik bağlamında dönemin süreçlerinden etkilenmiş, 17. yüzyılın ilk nedenlere kadar inen felsefesinden 18. Yüzyılın yüzeysel felsefesine geçilmiştir. Metafizik niteliklerden ziyade, toplumcu ve deneyci niteliğe bürünmüştür. Kısacası, 17.yüzyılın dizgeci anlayışını 18.yüzyıl verememiştir (Timuçin, 2005,s.245,246).

Metafizikten irak düşüncelerin geliştiği, dini değerleri eleştirirken insanla ilgili yeni değerlerin üretildiği on sekizinci yüzyıl, laik dünya görüşünün yansımalarını taşır. Sorunların çözümünde gerçekliğin baz alındığı, aklın liderliğinde deneysel-genetik yöntemin kullanıldığı bir süreç söz konusudur. Kaynağı İngiltere olan düşünce akımlarından ahlakçılık ve yergicilik önemli yer tutar. Ahlakın boş bir kelime olduğunu savunan kişiler de vardır. Ahlaksal olanın inkarını yapan yergicilikte önemli bir isim Mandeville'dir. Herkesin ahlaklılığı istediği yerde işsizliğin artacağını, sanatın azalacağını, harcanan çabaların bir ehemmiyetinin kalmayacağını düşünen Mandeville, dış güçlere fırsat veren bir kayıtsızlık durumunun yenilgiye sebep olacağını duyurur. Öyleyse o, bencilliği, genel insanlığın iyiliği için salık verir (Arat, 1996,s.65-68). Erdemlerin yokluğunda toplumun çürüyeceğini düşünen Sokrates'in aksine Mandeville'e göre erdemsizlikler olmasa toplum çürümeye başlar (Hançerlioğlu, 2007,s.218).

Akıl ve deneyimin yanı sıra aydınlanma döneminin mühim bir yanını da doğa düşüncesi oluşturur. Descartes'ın doğayı mekanikleştiren kartezyen düşüncesinin dışta kaldığı bu yüzyılda, doğaya ait bir kartezyen modeli yadsınır ve doğuştanlığın yerini ampirizm alır. Kartezyen öğretinin geldiği son noktada, doğa matematiksel formüllerden ibaret sayılıp bir hiçliğe doğru giderken insan yüce varlık olarak yola devam eder (Russ, 2019,s.244,245).

On sekizinci yüzyıl aydınlanmasının kurucusu John Locke sayılmaktadır. İngiliz aydınlanmasını, buna bağlı olarak da Avrupa'daki aydınlanmayı, 17.yüzyılda yaşamasına karşın us ile eylemleri yönetme fikrini yaymasından ötürü Locke başlatmıştır (Gökberk, 2002,s.293).

Locke, Hobbes'un düşüncesine bir açıdan yaklaşan isimdir. O da ahlak fenomenini toplumsal ve siyasal bir açıdan inceler. Her ikisi için de özgecilik

sonradan kazanılan karşılıklı faydanın gözetildiği durumda mümkündür (Özlem, 2019,s.72). Locke, Descartes'in doğuştancı fikrinin karşı savında yer alır (Timuçin, 2005,s.190,191). İnsan zihnini doğuştan boş bir levha gibi gören Locke'un yaşadığı dönemin ana düşüncesi Descartes öğretisine dayandığından, bilginin kaynağını algı ve deney olarak görmek pek mümkün değildir. Descartes'in ruhta etkili olan bir Tanrı düşüncesinin yine Tanrı sayesinde bilindiğini savunması, Locke'u insanın doğuştan Tanrı bilgisi de dahil herhangi bir bilgiye sahip olmadığı savunmasına götürür (Aydın, 2002,s.154). Ampirik bilgi kuramcısı olarak bu anlayışından ahlak felsefesinde bilhassa yasalar konusuna gelince uzaklaşır. O, ahlaki göreliliği değil, doğru ve yanlış ifade eden belirli ahlaki yasaların varlığını savunur. Bu yasalar, sevap-günah ölçütlerindeki Tanrısal yasa, suçluluk ölçütündeki yurttaşlık yasası, erdem-kötülük ölçütündeki saygınlık yasası yahut düşünce yasasıdır. Ancak Tanrısal yasa hariç diğerleri uluslara göre değişkenlik gösterebileceğinden diğer yasalar Tanrısal yasaya uygun olmalıdır. İnsan Tanrısal yasaya us yardımıyla ulaşır (Zabcı, 2015,s.483).

Locke, insan ve toplum arasındaki ilişkiyi ahlaki yöntemlerle belirler. Onun için iyi ve kötü topluma ve düzene göre anlamı değişen kavramlardır. Eğitim, ahlaklı bir yaşamın başlangıç koşuludur. Doğal durumdaki insan, Hobbes'un düşüncesinden ayrı olarak ahlak dışı değildir. Doğal durumda birbirinin kurdu olan insanlar yerine doğal ahlak yasalarının geçerli olduğu bir durum söz konusudur. Devletin güçlerini iyi kullanmadığı durumda halk buna karşı çıkabilir. İşte onu Hobbes'tan ayıran nokta budur (Timuçin, 2005,s.194,195). Yani, Hobbes gibi mutlak iktidarı doğa durumunun belirsizliğine tercih etmemektedir. O, sınırsız güce sahip bir iktidarı yeğlememektedir. Onun doğal yasası tüm insanlara göre düzenlenen evrensel yasalardır. Bu düzenleme akıl ile olur. Akılla eyleyen insan, doğal yasaya uymuş demektir (Zabcı, 2015,s.485,486). Doğa durumundan toplum durumuna insanların neden geçtiğine getirdiği açıklamada Locke, cezalandırma hakkını eşitlik ilkesinden dolayı herkesin elinde bulundurmasının kişisel ve haksız gerekçelere dayanılarak yanlış hamleler yapılacağı ve sonucun savaş olacağı savından hareket eder. Aynı zamanda mülkiyeti korumanın doğa durumundan daha iyi yapılacağı kanaatindedir (Zabcı, 2009,s.170,190).

Spinoza ve Locke ile aynı dönemde yaşayan Cumberland (1632-1716), on sekizinci yüzyılın erdem düşüncesine öncülük etmiştir. On sekizinci yüzyılın erdemcileri Hobbes ve Cumberland olmak üzere iki kişinin izinden gider. Hobbes'un herkesin herkesle mecburi bir çatışması saydığı erdemi, Cumberland'ta değişir. O, Hobbes'un korkuya dayalı erdemi yerine sevgiye dayalı erdemi, duygu yerine aklı koyarak ondan ayrılır. Ona göre, toplum, devlet ve evren ortak hedefe doğru yürüyebilir, insan ise bütünle uyum içinde bir parçadır. Erdem, güvenlik için mecburiyet duyulan ve korkudan ileri gelen bir olgu değil, bu bütüne varmaya yönelik bir neticedir. İnsana kendini sevdiren bencil tarafının yanında, insanları sevmesini sağlayan özgeci tarafı us sayesinde devreye girer. İnsan bencilliğin getirdiği geçici mutluluktansa, kalıcı bir özgeci mutluluğu aklı sayesinde seçmektedir. Çünkü kişi bilir ki şahsi mutluluğu da toplumun mutluluğuyla paralel ilerler (Hançerlioğlu, 2007,s.202,203).

On sekizinci yüzyıla damgasını vuran İskoç Aydınlanmacılar, İngiliz ve Fransız Aydınlanmasının belirli fikirlerinden uzak kalmıştır. Hume'un *İnsan Doğası Üzerine Bir Deneme* (1739) adlı yapıtı ile başlayan İskoç Aydınlanma döneminin önemli isimleri Francis Hutcheson, David Hume, Adam Smith'tir (Cevizci, 2020,s.615). Bu isimlerin ahlak duygusu öğretisi modern etiğin kendini bulma çabasında önemli katkılar sunmuştur. Hobbes'un bencil insan tasarısının karşısında yer alarak, sosyal yapıdaki bireyi savunmuşlardır. Jeremy Bentham ve John Stuart Mill gibi isimlerin öncülüğündeki 19.yüzyıl yararcılık düşüncesinin temeli kurulur. Öğretinin amacı insanın kendini düşünen bencil yanını inkar etmek değil, Hobbes'un fikirlerini törpülercesine diğerkamlıkla bencilliği uzlaştırmak, doğuştan gelen kendini sevme ilgisiyle başkalarının iyiliğini arzulama ilgisinin uyumlu hale getirilmesidir (Cevizci, 2002,s.126,127).

Hobbes'un egoizmine yanıt veren rasyonalist ve duygucu olmak üzere iki tepki türü vardır. Akılcı tepkide, insan aklı doğal düzenin bir parçasıdır ve gerek ilahi güç gerek siyasi iktidardan bağımsız bir ahlaki ödev tanınmaktadır. Örneğin, Samuel Clarke tarafından benzer şartlardaki herkese karşımızdakinin bize davranmasını istediğimiz şekilde ona davranmamız, başkalarının ilgisini gözetken özgeci duyguyla hareket etmemiz, aklın bir sonucu olarak ele alınır. Diğer bir tepki, insanın evrensel

duygudaşlık aracılığıyla diğerlerinin iyiliğini gözetceğini öne sürer. Önemli isim Shaftesbury'dir (Cevizci, 2008b,s.323,324).

Ahlak duygusu öğretisi, ahlakın dünyevileştiği çağda, etik kuramın sosyalleşip insan hayatında yer edinme sürecine katkı sağlar. Bireysel mutlulukla toplumun iyiliğini dengelemeye çalışan öğreti 18. yüzyılın başlarında gelişmiştir. Özgeci etikle bencil etiği dengelemeye çalışan, Hobbes'un bencillığe dair yaklaşımını yadsımak yerine iyiliksever dürtülerle özçakar dürtülerin uyumluluğuna dikkat çeken isim Shaftesbury'dir. İnsanın duyguları, kendi doğal toplumsal varlık olması sebebiyle toplumun yararıyla uyum halinde seyretmelidir. Özsevgi ile başkasına duyulan sevgi birbirini öteleyen şeyler olmadığından kişi bunlar arasında seçim yapmak zorunda değildir. Kişinin topluma faydası kendisine de fayda sağlıyorsa bu dışlanacak bir durum değildir. Öyleyse Shaftesbury için iyilik, ahlakın bir parçası sayılmakla birlikte ahlakın tamamını ifade etmemektedir (Cevizci, 2002,s.127-129;Copleston, 1998,s.180). Shaftesbury, her insanın uyum ve uyumsuzluk arasındaki farkı gözetecek oranda bir ahlaksal duyuya sahip olduğunu savunur. Bu duyuyu, estetik duyuyla benzer özellikler gösterir. Ahlaksal duyuyu ona göre doğuştandır, fakat ahlaksal kavramlar sonradan edinilir. Kişinin, kendiyle ve yaşadığı toplumla uyum içindeki duygular doğal kabul edilir ve erdemli sınıfında yer alır (Copleston, 1998,s.181,182). Hutcheson da aynı biçimde ahlaki erdemlerin tümünün başkalarının iyiliğini isteme duygularından ileri geldiğini savunur (Cevizci, 2008b,s.324). Onun ahlak duygusu, eğitim, gelenek gibi unsurlardan soyutlanmıştır. Ahlak duygusu, ben sevgisi ile diğerkam hayırseverlik arasındaki çatışmayı dengelemeye çalışan bir yargıdır (Cevizci, 2002,s. 131,132). Hutcheson'a göre, ahlaksal açıdan iyi eylemler sadece iyiliksever duygulardan türer. Özsevgiden gelen eylemler diğer insanlara zarar vermediği sürece kötü sayılmazlar fakat, ahlaki iyi de değildir. Hutcheson¹¹, erdemi iyilikseverlikle eşanlamlı kullanmıştır denilebilir (Copleston, 1998,s.187).

¹¹ Hutcheson, egoizmin karşı savında yer almasına rağmen, özgeci bir filozof olarak kabul görmemektedir. Bunun ilk sebebi, kişisel çıkar fikrinden tam bir uzaklaşma yaşamamasıdır ki bu özgeciliğin özünü zedelemektedir. Diğer sebep ise, özgeci eylemin sonunda mutluluk duyulduğunu savunmasıdır ki bu da özgeci eylemin nihayetinde olması beklenen bir durum değildir. Onun ahlak felsefesi iyilikseverlik temeli üzerine kuruludur (Günör,2014,s.74,75).

Shaftesbury, erdemin özünü özsevgi ile diğerkam duyguların uyumuna bağlarken, Hutcheson, erdemi iyilikseverlikle bir tutar. Her ne kadar başkalarına zarar vermeyen (dingin) özsevgiyi dışlamasa da ahlaki bağlamda iyilikseverliği önceler. Özsevgi ile iyilikseverliğin bağdaşmaz kabul edilmesini bencillikle özsevginin aynı sayılması yanılığısından ileri geldiğini öne süren isim Butler'dır¹² (Copleston, 1998,s.191,192). Butler, Hutcheson ve Shaftesbury'nin benzeri bir yoldan yürümüştür. Vicdan kavramını tartışmaya açarak, özgecil ve bencil eğilimleri vicdanın yargılama yetkisine bırakır. Onun erdemi, kişinin kendi kendini yargılaması durumudur (Hançerlioğlu, 2007,s.217). O, insana doğuştan verilen hem kendini sevme hem de türdeşlerinin iyiliğini isteme yönelimi olduğunu öne sürer. Zaten ona göre eylemler toplumun genelinin çıkarını gözetirse tek kişiye de fayda sağlar (Özlem, 2019,s.71). Mutluluğu erdemsizliğe bağlayan Mandevillenin tersine Shaftesburyciler, erdemle gelen mutluluğu incelemektedir (Hançerlioğlu, 2007,s.218). Butler gibi egoizm ile özgecilik arasında keskin bir ayrım yapmayan diğer isim Herbert Spencer'dır. O, evrim fikrinden yola çıkarak, toplumun bütününe yayılan bir egoizmin dahi özgeciliğe hizmet edeceğinden bahsetmektedir (Günör, 2014,s.62,63). O, özgeciliği egoizmle uzlaştırdığı fikirlerini şu sözleriyle açıklar: *“Yaşamın başlangıcından itibaren, özgecilik ve egoizm birbirine bağımlı olmuştur. Bu da ikisinin evrim sürecinde karşılıklı hizmetini artırmaktadır”* (1883,s.215,216) *“Kendin için yaşa”* deyişi ile saf egoizm, *“başkaları için yaşa”* deyişi ile de saf özgecilik, yanlış bir yaklaşımdır. İkisinin uzlaşımı doğru yaklaşımı sunar (1883,s.219).

Aydınlanma düşüncesinde en önemli isimlerin başında David Hume gelir (Cevizci, 2020,s.621). Hume'un ahlak üzerine düşündüklerini daha iyi anlamak için deneyciliğe dair ortaya attığı sava bakmak gerekir. Şu an tecrübe edilenden fazlası veya tümevarımla ulaşılan sonuç, geleceğin öngörüsü sayılmamaktadır. Şöyle ki, A topu B topuna çarptığında, şu anda veya geçmişte her denemede A'nın durup B'nin hareket etmesi gelecekte de durumun aynı işleyeceği anlamına gelmemektedir. İşte Hume'a göre bu tekrarlanan sonuçlar kişilerde belirli beklentileri oluşturduğundan,

¹² Butler insanın yalnızca kendini sevme ya da yalnızca diğer insanların iyiliğine yönelme güdüsünden ibaret olmadığını, iki eğilimin birbirini dışlamadan birlikte hareket edebileceğini ileri sürer. Toplumu gözetken bir eylem kişiye de yarar sağlamaktadır (Günör, 2014,s.61).

süreç psikolojiktir. Kötü, cinayet gibi bir eyleme tanık olunduğunda o eylemin ahlaki düşüklüğü duygularla açıklanır. Eylemde itici gücün duygular olması gibi değer ve kurallar da bilginin değil, duyguların karşılığıdır. Bir şeyin kanıtı gözlenirse doğru-yanlış ortaya çıkar. Örneğin; birinin saç rengi sarıdır derken bu kişiye bakılarak bilenebilir. Ancak bir şeyin yapılıp yapılmamasına dair ifade duygulara karşılık gelen normatif yargılardan ibarettir (Skirbekk, Gilje, 2017,s.304,305). Hume “*İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*” adlı eserinin III. Kitabının I. Bölümünde, ahlaki normların aklın bir ürünü olmadığını altını çizer. Tutkuları tetikleyip eylemleri başlatan ya da engelleyen ahlaktır (2009,s.308). Yani ahlaki yargılarla ilişkili insan eylemlerine konulan ölçüt akıl değildir, davranışın acı veya memnuniyet vermesi gibi davranış kaynaklı etkilerdir (Çiğdem, 2017,s.77).

Özgecilik bağlamında bakıldığında Hume’un dolaysız bir özgeci olduğundan söz edilemez. İskoç felsefesinin duygudaşlık kavramının özgecilikle yakın ilişkisi bulunsa da, duygudaşlık genel açıdan bireye, diğer insanların duygu, tutku ve arzularıyla ilgili yakınlık kurduran bir yapıdadır. Ancak bu düşünürlerin çoğunlukla kişisel haz fikrini yadsımamaları, özellikle Hume’un ahlaki eylemle bireysel hazzı bağdaştırması özgeci eylemin haz duygusunu içermeyen kalıbından uzak bir tutumdur (Günör, 2014,s.82). Hume’a göre, özçakar adaletin kuruluşunun ilksel güdüsü, başkalarına duyulan duygudaşlık ise kamu çıkarını gözetan ahlaksal onayın temelidir (2009,s.334). Ampirist olan Hume’un toplum felsefesinin ana ögesini tecrübe, olgu ve yarar oluşturmaktadır. Onun altını çizdiği nokta, toplumsal etkenlerin insan karakterlerine etki etmesidir. Bu etkenlerin başında sempati gelmektedir. Hume insanı toplumsal bir yapıda kabul eder. Toplumsal olmayan insanı doğa durumuna benzer şekilde felsefi bir kurgu saymaktadır (Swingewood,1998,s.35,36).

Ahlakın kökeni Aydınlanma düşünürleri için evrensel ve göreceli olmak üzere iki yaklaşım türüyle açıklanır. Evrensel yaklaşımda Voltaire ve Diderot gibi isimler önemli yer tutar. Göreceli yaklaşımda ise, d’Holbach, Hume gibi isimler önemlidir. Evrensel ahlak tüm insanlarla ilintili doğal yasaları gerektirir. Hümanizm

ve kozmopolitizmi içeren bir yönelim gösterir. Voltaire ve Diderot¹³ diğer insanlara iyilik yapmayı erdemin unsuru kabul eder. “İyilik yap iyilik gör” anlayışıyla toplumun faydasını ön planda tutmak yeğlenir. Bireyin çıkarına da hitap eden eylem topluma iyilikten geçer. Oysa göreceli ahlak anlayışında d’Holbach ve Helvetius gibi isimler, iyi-kötü benzeri anlamların doğuştan insanda bulunmadığını ileri sürer. Hobbes’un acıdan hazza giden bireyi gibi acıdan hazza yöneliş vardır. İyilikle çevrelenen toplum kendi çıkarına eyleyen bireyden kaynaklanır. Çünkü kişi mutluluğunun diğerine bağlı olduğunu bilerek uygulamaya koyulur. İki anlayış, burjuvazinin “bireyci toplum” anlayışında birleşir (Ağaoğulları, 2015,s.523,524).

Etik kuramı ile ekonomi kuramını iç içe geçiren isim Adam Smith’tir. Etiğin önemi, ekonomideki düzenin doğal olaylardaki gibi işlemesinden ileri gelir. Hobbes gibi etiği toplumsal iyinin hizmet aracı sayar. Ancak Hobbes kadar katı bir egoizm savunusu yapmaz, ahlakiliğin zeminine sempatiyi koyar. Ayrıca, Hobbes’un bencillikten sıyrılmanın yolunu devletin varlığında bulması gibi o da, sempatide bulur. O, diğerkamlıkla yardımseverliği anlamsal açıdan birbirine yaklaştırır. Ancak onun kavramını özgeci kavramının anlam çatısında derlemek, bahsedilen sempati olgusunun ardındaki faydacı ve bencil güdü sebebiyle hatalı sayılabilmektedir (Günör, 2014,s.75-78). Smith, bencillik ve özgeciliği insan doğasının iki ayrı bileşeni olarak kabul etmektedir. Böylesi bir ayrım, akademik literatürde “*Adam Smith Problemi*” olarak anılmaktadır (Swingewood,1998,s.143). Smith, “*Ahlaki Duygular Kuramı*” adlı kitabında insanın doğası itibarıyla karşıdaki insanın çektiği sıkıntılı durumların kendi başına geldiği hissiyle hareket edip o duyguyu onunla paylaşabileceğini belirtir. Acı içindeki kişinin yerine kendini koyan insan, yaşadığı duygudaşlıkla aynı hüznün birebir aynısını yaşamasa da ona yakın bir hüzn yaşamaktadır. İpte sallanan bir dansçının düşme ihtimaline izleyicilerin verdiği gerilme hareketleri ya da kolundan darbe alan birine bakarken kolunu tutan bir fail buna örnek teşkil eder. Duygudaşlık salt hüzünden ibaret değildir. Aynı zamanda

¹³ İnsan için en iyiyi, doğanın kendinde sakladığını ve dolayısıyla doğaya aykırı şeylerin insana da zıt düşeceğini savunur. Ahlak öğretisi de aynı şekilde insanın doğasında kurulan ve doğayı öteye atmayan yapıdadır (Çiğdem, 2017,s.47).

mutluluk anlarını paylaşma da bu hissin kapsamındadır. Duygudaşlığın herhangi bir anlamını ifade etmek için sempatiyi kullanan Smith, öfkeli birine sempati duymanın güç bir durum olduğunu da sözlerine ekler. Yani öfkeye maruz kalan kişi onun için sempatiye daha fazla layık olan kişidir. Dolayısıyla acı çekenin başına ne geldiğinin bilinmesi duygudaşlıkta önemli bir adımdır. Nitekim sebebi bilinmeyen bir sempati duyma samimiysiz hale gelmektedir. Dünyanın geneli ele alındığında, bir kişi acı çekerken yirmi kişi mutluydu ki bu bir kişinin her ne kadar iyiliği istense de onun için ağlamanın manası yoktur (2018,s.13-17,204). Smith'e göre, insan öz sevgiden kaynaklanan dürtüye aklı ve vicdanı ile ket vurabilmektedir. Vicdanın yargıçlığında fail, diğerlerinden üstün olmadığını, üstünlüğün ona öfke, nefret duygularıyla geri dönebileceğini tahmin etmektedir. Bir başkasına zararı dokunacak bir şeyi kendi yararına olduğu için tercih etmemeyi o yargıç sayesinde öğrenir (2018,s.201).

Ahlakın tüm alanını aydınlanmış ben sevgisi ilkesinden ibaret sayan, ancak bu ilkeyi fedakârlığın kaynağı gören isim D'Alembert'tir. Onun ahlaki ilkesi aşkın bir güçten değil insan doğasından ileri gelir. Ahlakı kişiye değil topluma mal eden Fransız aydınlanmasının önde gelen isimlerinden D'Alembert, ahlaki evrensel bir çatıda incelemektedir. Onun görüşünde mutluluğa ulaşmanın yegane yolu diğer insanların mutluluğunu önemsemekten geçer. Öyleyse ahlaki kötü topluluğun mutluluğunun zarar görmesinden kaynaklanır. Burada değinilmesi gereken önemli sorunsal, kişinin "aydınlanmış ben sevgisi"nin diğerlerine olan sorumluluğuyla uyuşmaması durumunda kendini toplumsal mutluluğa nasıl feda edebileceğidir. Sorunsala psikolojik ve sosyolojik iki açıklama getirir. İlkinde hazzı erişmek için öncelikle fedakârlık yapmanın gerekliliği ön plandadır. Diğerinde ise, toplumdaki diğer insanlara duyulan ihtiyaçların belirli sorumluluklar getirdiğidir (Cevizci, 2020,s.686,681). Öz çıkardan cayarak başkalarının çıkarına eğilme, ahlaki erdemlerin ilkidir. Mecburi ihtiyaçtan geriye kalanlar zenginlik ise, bu zenginliği başkalarının ihtiyaçlarına feda etmek toplumsal bir erdemdir (D'Alembert, 2000,s.69,70).

Ahlaki yargıların temelini akla indirgeyen¹⁴, duygucu kuramın tersi yönde tavır takınan kuram akıl temelli özgeciliktir. Immanuel Kant akıl temelli özgeciliğin en önemli temsilcisidir (Günör, 2014,s.82,83). Kant'ın eylemin ahlaki sayılmasına getirdiği yanıt, ödev duygusuyla yapılması haliyle ahlakiliğinin kabul göreceği yönündedir. Eylemin niyeti sonucundan daha fazla önem arz eder. Çünkü Kant'ın inancında tüm insanlar ahlaklı olabilir ve ahlak iradeye bağlı bir ödev duygusuna dayanmaktadır. Eylemin ardındaki niyetler ise Kant'ın literatüründe “maksim” olarak adlandırılır. Kant'ın ahlaki eyleminin ödev ahlakından geldiği düşünüldüğünde onun ahlaki eylem maksimi ödev çıkışlı olmak zorundadır (Warburton, 2000,s.47-49). Bir eylem etrafına mutluluk yayan ve bundan mutlu olan birinin ürünü de olsa, ödevde uygunluğu şüphe götürmese de ahlaki sayılmayabilir. Onun ahlaki sayılması için duygudaşlık kaynaklı değil ödev kaynaklı yapılması gerekmektedir. *“Karakterin ahlaksal olarak ve eşsiz bir şekilde yüksek olan değeri, işte tam da burada, yani eğilimden dolayı değil, iyilik yapmasında ortaya çıkar”* (Kant, 1982,s.13,14).

Kant'ın kuramında ahlak, rasyonel düşüncelerin bir gelişimidir. Rasyonel varlık için gerekli olan ve insan hayatının mümkün mertebe izlenmesi icap eden ana buyruğuna kategorik buyruk denilir. Yani, insan doğasının kötü şeyleri eylemeye meyli olsa da ahlaki açıdan insanın doğru olana uygun seçimler yapabilmesidir. Rasyonel insan eylemleri ile irrasyonel ahlaksız davranışların çatışması neticesinde, kategorik buyruk ihlal edilmiş olur. Kant'ın kategorik buyruk dediği eylemi belirleyen iki formülasyonu, evrensel doğa yasası formülü ve insanlık formülüdür (Boone, 2019,s.87). Evrensel doğa yasasına “evrenselleştirilebilirlik ilkesi” de denilebilmektedir. Onun tasarladığı tek kategorik buyruk, *“Herkesi uygulanmasını*

¹⁴ Hume'un duygu temelli görüşünün aksi yönünde fikirlerini derleyen isim Nagel'dir. O, özgeciliği aynı Kant gibi rasyonel çerçevede, göreceli yapıdan tamamen uzak, evrensel boyutta ele aldığından arzuların değişkenliğine ve sempatiye dayalılığına nazaran akli ilke olarak edinir. Nagel, etiğin kaynağını pratik usta aramaktadır. Akıl yerine ahlaki duygulardan yola çıkmak, birine karşı sempati beslenen zamanın ilelebet sürmeyeceği gibi bir kısıtlılığın dolayısı yetersiz kalmaktadır. Onun için diğerkâm eylem büyük fedakârlıklar gerektirmez, o bir nevi özgeciliğin kişinin kendini feda etmesini buyurduğu savından uzaklaşır (Günör, 2014,s.100-102).

dilediğin maksime göre eyle” olarak, evrenselleşmesini isteyeceğin maksime uygun eylemek anlamını taşır (Warburton, 2000,s.49). “*Yalnızca aynı zamanda evrensel bir yasa haline gelmesini isteyebileceğin maksime göre eyle*” kuralı, “*başkalarının sana yapmalarını istediğin şeyleri yapmalısın*” kuralının bir çeşididir (Özüpek, 2020,s.85). Onun herkesçe onaylanan dört ödevi de insanlığı araç değil amaç olarak görmeye dairdir. İlki, özgür seçim yapan şahsın insana zarar vermekten kaçınması, ikincisi, seçme ve eyleme özgürlüğünü kullanım olanaklarına mani olmama, üçüncüsü, seçimi özgürce yapılan amaçları izlemeyi kolaylaştırmaya yarayan genel yetileri geliştirme ve dördüncüsü şartlar elverdiğince hür şekilde seçilen tikel amaçları gerçekleştirmeyi kolaylaştıracak tikel eylemlerde bulunma ödevleridir (Guyer,2005,s.298). Ahlaklılığın en temel göstergesi insanın şahsi istenç ve usuyla kendine koyduğu yasaya hizmet etmesidir. Onun yasası içerikli değil formel bir yasadır ve mutluluk, yarar gibi nedensellik yasaları tarafından belirlenen doğal yönüne ait kavramlara dayandırılmamalıdır. Böylesi bir durumda hür insanın istençsiz yöneliminden ziyade, doğal insanın istençsiz yönlendirilmesi söz konusudur. Doğru eylem, istenç ve akıl aracılığıyla kavranan yalnızca insana has eylemdir (Özlem, 2019,s.80,81). Özgecilik ile Kant’ın ödev ahlakının benzer yönleri, bencilliğin karşısında yer almaları, herkesin onaylanacak biçimde davranmasını öğütlemeleri, karşılık beklemeksizin eylemde bulunmaya ve sonuca değil eylemdeki niyete önem vermeleridir (Günör, 2014,s.118). Bu görüş Stuart Mill’in savunduğu sonuççu ahlak kuramlarından faydacılıkla örtüşmemektedir (Warburton, 2017,s.230).

Kant’ın görüşünde maksimi evrensel ahlak yasasına çevirmenin ana koşulu “evrensel yasa formülü testi”nden başarılı olmasıdır. İlk soru dünya üzerindeki herkesin bizim bazı eylemlerde onayladığımız maksimi tercih ettiğinde sonucun ne olduğu üzerine kurulur. İkinci soru eylemin kendinde amaç olup, insanlığı araç görmemesine dayalıdır. Son soru ise, özerklikten ilham alan rasyonel insanın yasa koyucu iradesinin açılımıdır. Öyleyse denilebilir ki Kant’ın ahlak anlayışında niyet son derece önemlidir. Duyular dünyasının kişisel çıkarları yetiştirdiği arzuların kabulü aşağı arzulama yetisine aittir. Oysa ki failin tüm insanlığın çıkarına eylemesi us yoluyla kavradığı ödev ahlakıyla mümkündür (Kocael, 2022, s.37-39).

Kant'ın kuramına getirilen eleştiriler de yok değildir. İlk eleştiri, ödev çatışması durumunda ne yapılacağının net bir açıklaması yoktur. Örneğin, doğruyu söylemek ve dostumuzu korumak arasında kaldığımızda, dostumuza kesici bir aletle saldıran kişiye karşı dostumuzun yerini bilmediğimize dair yalan söylememiz Kant'ın ödev ahlakına pek de uygun değildir. Diğer bir eleştiri de ahlaksız bir maksimin evrenselleştiği durumda ne yapılacağının belli olmamasıdır. Ayrıca iyi niyetle yapılan eylemin kıstasında niyetin önemli olup sonucun bir ehemmiyetinin olmaması iyi niyetle eyleyen ancak kötü sonuçlara sebebiyet veren düşüncesiz insanlara kapı aralamaktadır (Warburton, 2000,s.51,52).

Kant'ın insana değer verme çerçevesinden etkilendiği iki isimden biri Hume, diğeri ise J.J. Rousseau'dur (Günör, 2014,s.84). İnsanın iyiliğini bulunduğu topluma ve toplumun siyasetine bağlayan isim J.J. Rousseau'dur. O gerek Antik düşünürlerinden gerekse dönemindekilerden akla büyük bir yetkinlik vermemesinden kaynaklı ayrılır. J.J. Rousseau, aydınlanmayı insan doğasının eğitimle geliştirilebileceği yönündeki inancıyla, aydınlanmacı olsa da aydınlanmışlığın kötülüklerini de görmezden gelmeyerek, aydınlanmayı romantik bir filozof bakışıyla eleştirmiştir (Cevizci, 2020,s.771).

Rousseau'ya göre akıl sınırsız değildir ve vicdan akıldan bir adım öndedir. Arkasında durduğu fikir akıldışılık ya da bilgisizlikten ziyade, vicdanın kılavuzluğundan ırak, kendini bilgili sanan insana karşı gelişir. Etik ve rasyonalist bir anlayışla akıl ile vicdan birlikte kullanılmalıdır ki böylece insan yaşamaya devam edebilecektir. Onun uygar toplumu eşitsizlik temelinde para için rekabetin, bencilliğin üstünlük çabasının hakim olduğu toplumdur. Hatta öyle ki insanlara kendini beğendirmeye çalışan sanat ve bilim de metalaşır. Rousseau insanın özünü kendini sevme tutkusu ve kendini koruma içgüdüsüne bağlar. Kendini seven insan Hobbes'un kişisiyle benzerlik gösterse de Rousseau'nun bencil yapıdan ayrıldığı nokta, onun ortamının savaşçıl olmamasıdır. Çünkü insan merhamet duygusuyla diğeriyle empati kurar. Ayrıca doğadan yeterli yiyecek tahsis edildiği için savaşa gerek kalmamaktadır. Yani düzen, insanın insana değil doğaya bağlandığı bir düzendir (Ağaoğulları, 2015,s.572-576). Hobbes'un bencil ve çıkarıcı insanı Rousseau'da yerini doğası gereği daha iyi bir insana bırakır. Hobbes'un toplu

yaşama geçişinde, çıkarının kılavuzluğundaki kişinin iş birliği ile doğaya üstünlük kurma çabası mevcuttur. Halbuki Rousseau'da toplu yaşama geçişle insanın iyi doğası zedelenir (Ünsaldı, Geçgin, 2013,s.34).

İnsanı hayvandan ayıran yeti sayesinde birey toplumsallaşma sürecine girer. Süreci başlatan şey insanların birbirine muhtaç olduğu ve konuşarak iletişim kurmaya başladığı doğal afetlerin ardından gelen yıkımdır. Sonraki aşamada barınaklar inşa edilir ve aileler kurulur. Yavaş yavaş eşitsizlik meydana gelir ve kıskançlık hissi yaygınlaşır. Maden ve tarıma geçişle insanlar işbölümü gibi etkenlerle birbirine bağımlı hale gelir ve özel mülkiyet gündeme girer. Artık insanlar kendi çıkarına başkasının zararı pahasına öncelik verir. Rousseau'nun aç ve doymak bilmez insanı Hobbes gibi doğa durumunda değil, özel mülkiyetin kendini gösterdiği bir toplumsal ilişkiler zamanına denk gelir. Doğal özgür insan uygar toplumla birlikte toplumsal köle insana dönüşür. Çünkü uygar toplum zenginlerin ortak çıkar adı altında kendi konumlarını sağlamlaştırmak gayesiyle yalancı sözleşmeyle kurulur. Böylece eşitsizlik siyasal bir boyut kazanarak özgürlük ortadan kalkar (Ağaoğulları, 2015,s. 576-579).

On sekizinci yüzyılda Montesquieu dışındaki okumalar bireyci niteliktedir. Bu yüzyılda birey-üstü bir toplum görüşü henüz gelişmediğinden sosyolojinin doğması için gereken toplumun bütüncül okuması ve sosyal sorun kavramları henüz yoktur. Ancak bu epistemik gelişmeler için Fransız ve Sanayi Devrimi'nin oluşması gerekmektedir (Ünsaldı, Geçgin, 2013,s.53).

1.7. On Dokuzuncu Yüzyılın Ortak Paydası Özgecilik

Klasik çağ ile tanımlanan XVII. yüzyıl, Aydınlanma dönemiyle tanımlanan XIII. Yüzyılın ardından XIX. yüzyılı tanımlamak için yaşanan karmaşa ve çelişkilere karşılık gelen bir kavram yoktur. O halde bu yüzyıla karşıtlıklar yüzyılı demek doğru olabilir (Russ, 2019,s.328).

On dokuzuncu yüzyıl bilimin getireceği yeniliklere güvenme dönemini kapsamaktadır. Metafizik ve gizemci görüşler arka planda kalmıştır. Kendini yineleyen döngülü tarih kavrayışı yerini düz bir çizgide yaşamın ilerlediği çizgili

tarih kavrayışına bırakmıştır. Yüzyılda, ruhbilim ve toplumbilim diğer deneysel bilimlerin alanına katılmıştır. Böylece, insana ait iç ve dış şartlar meydana çıkmıştır. Toplumsal hayatın bilimsel bağlamda incelenmesiyle insan kendi bütünlüğünü irdeleme imkanı bulmuştur. Kendini ayrıştırıcı bakışla izleyen insan kendine özgü özelliklerini bularak sergilemeye başlamıştır. Ruhbilim ve toplumbilim aynı dönemde devrim yaşamıştır. Auguste Comte, toplumbilimi kurarak buna “toplumsal fizik” demiştir. İnsanın toplumsallaşma şartları bilimin yöntemlerine dahil edilmiştir (Timuçin, 2011,s.245,246).

On sekizinci yüzyılın birey ve akıl odaklı yapısı artık geçmişte kalmıştır. Sorulan sorularla 19.yüzyılda sosyolojinin doğuş şartları belirlenmiştir. Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi’nin ardında bıraktığı izler sosyolojinin alt yapısında yerini alır. Kurumların ve hiyerarşinin kırıldığı Fransız İhtilali ile Sanayi Devrimi sonrası gelen ekonomik sorunlar, yerleşik yapıların bozulması, modernitenin kavramlarından yoksulluk, suç, göç ve alkolizm gibi “sosyal sorun” olgusunu gündeme getirmiştir. Sosyal bütünleşme ve değişim dönemin düşünürlerini meşgul eden konulardır (Ünsaldı, Geçgin, 2013,s.55,56).

Bu yüzyılda aydınlanma usçuluğunun karşısında bir fikir belirir: Romantizm. Birey, hukuk ve sanatın hürlüğüne bir çeşit ifadesi olarak gelişen ve sezgiciliği ön planda tutan romantizmde felsefi alanda “ben”in özgürlüğü işlenir (Russ, 2019,s.330-332). Akıl çağı olan XVIII. yüzyılın filozofları iyimserlikle yürürken, XIX. yüzyılın filozofları hakikatin rasyonel yapıdan uzak olduğunu öne sürmektedir. Yüzyıl içinde idealizmin karşısında pragmatizm, irrasyonalizmin karşısında pozitivizm ve liberalizmin karşısında Marksizm yer almıştır. Sanayi devrimiyle beraber burjuva ve proletarya kavramları gündeme gelmiştir (Cevizci, 2020,s.795,796).

Toplumsal bir kuram olarak bu yüzyılda pozitivizm kendini gösterir. Auguste Comte, birey kavramının soyutlamaya yakınlığından ve yıkıcı metafiziksel tavrından dolayı bireyciliğin karşı savında yer alır. Onun pozitif düşüncesi bahsedilen bireyciliğin aksine yapıcı ve toplumsal doğrultudadır. Ortaya çıkan insanlık olgusu, içinde yaşanan bütünü somutlaştırmış halidir (Russ, 2019,s.363,364).

Comte, yaşadığı çağın bunalımlı olaylarından (Fransız Devrimi, sanayinin gelişmesi) etkilenecek, düşüncesini geliştirirken toplum bilimi alanına ağırlık vermiştir (Giddens, 2008,s.45). Comte, Fransız toplumunun etkisi altında olduğu anarşiye karşı olumsuz bir tavır takınmıştır. Onun pozitivizmi, Aydınlanmanın yıkıcı felsefesine karşı geliştirilmiştir. Toplumsal dinamiği toplumsal durağanlıktan daha önemli bir konuma yerleştiren Comte, toplumun doğal evriminin sorunları düzelteceği inancını taşımaktadır. Onun evrimci kuramına ya da üç hal yasasına göre dünya, toplumlar, kişiler, bilimler ve zihinler üç entelektüel dönemden geçmektedir. İlki, dinsel figürlerin en temel esas sayıldığı teolojik kademedir. İkincisi, doğa benzeri soyut güçlerin hemen hemen her şeye açıklama getirdiğine inanılan metafizik kademedir. Üçüncüsü ise, insanların Tanrı veya doğa gibi mutlak nedenler düşüncesinden hareketle, fiziksel ve toplumsal yaşamın yönetici yasalarını keşfetmeye çıktıkları kademedir (Ritzer, 2011,s.15). İyimserliğin varlığı fikriyle insanlığın devamlı iyiye doğru evrileceğini öne sürmektedir. Comte, insanlık dininin toplumsal gayesinin, hakiki ve kalıcı bir ahlak yasası aracılığıyla toplumsal düzen ve huzuru sağlamak olduğunu savunur. Onun düşüncesinde başkasını sevmek pozitif ilmi halin ana ilkesidir (Yorgancılar, 2022,s.819). Onun statik ve dinamik¹⁵ olmak üzere ikiye ayırdığı sosyolojisinde, düzen kuramı statik, ilerleme kuramı ise dinamik bağlamda incelenir. Toplumsal birlik, canlı bir organizma gibi işleyen yapıda, statik sosyolojinin konusudur. Tıpkı fizyolojinin anatomiye bağlılığı gibi statik sosyolojiye bağlı bir dinamik sosyolojiden bahsedilebilir (Ergun, 1973,s.28,29).

Comte, özverili ve egoist davranışları insan yapısından kaynaklanan iki çeşit eğilim olarak ele alır. İnsanda doğuştan var olan iki eğilimden egoizm daha baskındır. Ahlaki pürüzsüzlük egoizmin de sonunu hazırlamaktadır. Ahlaki gelişimi sağlayacak şeyin sırrı, oranların özgecilik tarafına aktarılmasında saklıdır (Caird, 2003,s.148,149).

Comte için özgeciliğin manası, *“pozitivizmin ahlaki kodunun alt metninde yatmaktadır. Ona göre, birey kendi durağanlığının kaynağına onun içinde ulaşmak*

¹⁵ Toplumsal statikte toplumsal kurumlardaki etkileşimler, çözümler, sorun ve tavsiyeler çizgisinde bir nevi toplumun o anki fotoğrafı çekilerek incelenir. Toplumsal dinamikte ise, tarihsel süreçte toplumun yaşadığı değişim ele alınır (Zencirkıran, 2023, s.33)

amacıyla, kendi dışında bir varlığa kendini feda etmelidir. Böylesi bir durum başkası uğruna yaşamaya yönlendiren dürtünün yoksunluğunda gerçekleşmemektedir. Ne insan ne de hayvan olarak kendi haricinde hiçbir şeyi sevmeyen sadece kendisi için yaşayan bir varlık, hayatını rezil ve kontrolsüz şekilde geçirmeye mahkumdur. Varlıkların gelişmesi için ana nitelik, kişinin yaşamını daha iyi hale getiren genel uzlaşmadır. Bu, sempatik içgüdülerin hakimiyetinin bir bölümüne dayanan bireyleri topluma dahiller gibi gösteren mutluluk tarafından takip edilir. Diğerleri için yaşama, pozitivizme ait tüm ahlaki kodun sadeleştirilmiş bir özetidir” (1875,s.565,566).

Özgecilik, insanın kendini tamamen insanlığa adanmasının sonucudur denilebilir. Comte’un felsefesinin ana eğilimi, insanın tarihi değil, tarihi sürecin insanı şekillendirdiği yönündedir. İnsanlık, tarihte yaşananların bir taşıyıcısı konumundadır. Bir kişi ile insanlık arasındaki ilişki dalga ile ırmak arasındaki ilişkiyi andırmaktadır. Böylece, özgeciliğin, ahlaki açıdan insanın kendini insanlığa adanmasından ileri geldiği düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Comte, eğitim ve alıştırma gibi yöntemlerle özgeciliğin insanın ruhuna işlenmesini istemektedir (Gökberk, 2002,s.415). Onun pozitivizminin dinsel bir şekle bürünmesinin ardında özgeciliğe pozitivizmin yaptığı katkı vardır. Şöyle ki, Comte kurmak istediği insanlık dinine, Tanrının yerini alan insanlığı, ermişlerin yerini alan bilginleri yerleştirir. Devlet biçimi de bu insanlık dininden payını alarak, bireyin şahsi menfaati yerine toplumsal menfaatin ön plana çıkarıldığı bir düzen olarak kurulacaktır. Eğitimle insanlar arası bağ güçlendirilecek ve bencilliğin yerini özgecilik alacaktır. Çevresel faktörlerin etkisiyle bencilleşen insan, kendiliğinden dinsel bir varlık olmanın getirdiği ayrıcalıkla pozitivizmin özgecilik yolunda açtığı kapıya yönelecektir (Akarsu, 1979, s. 17,18).

İnsanın bencil doğası, birlikte yaşamının gerektirdiği toplumsallaşma süreciyle başkalarını da gözetme ilgisinin meydana gelmesini sağlamıştır. Başkalarını gözetme güdüsünün doğuştan olduğunu savunan Shaftesbury, Butler gibi isimler varsa da yararlı öğretilerde, insan doğası gereği bencildir. Hobbes ve Locke gibi isimler de özgeciliğin sonradan, karşılıklı yarar gözetilerek edinilen eğilim olduğunu düşünmüştür (Özlem, 2019,s.70-72). Bentham ise, Benthamizm olarak

bilinen ruhbilimsel hazcılığa işaret eden düşünceyi geliştirmiştir. İnsanların hepsinde haz edinmek ve acıdan kaçmak gibi bir çabanın varlığını öne süren Antik dünya düşünürlerinden Epikürüs, on sekizinci yüzyıl düşünürlerinden Helvetius gibi isimlerin yanında Bentham öncü olmasa da düşündükleriyle önemli bir konumdadır (Copleston, 2000,s.13). Bentham, ahlakın insanlara acıdan kaçıp hazzıya yönelmenin yöntemlerini öğrettiğini veya öğretmesinin icap ettiğini öne sürer. Stuart Mill'in felsefesinin özünü meydana getiren yararçı düşüncede Bentham, "hazlar aritmetiği" ilkesiyle dikkat çekmiştir. Görüş, en büyük mutluluğa yarar sağlayarak ulaşıldığını savunur. Hazlar aritmetiği insanın en büyük hazzıya kavuşma yolunda hesap yapmasının işaretidir. Büyük hazlar ve mutluluk süreklilikten gelmektedir (Timuçin, 2011,s.221,222). Yararcılıkta en etkili isim J. S. Mill'dir. Bireysel mutluluğa bir tek karşılıklı yararlar kavuşulacağını savunan Mill, özgecilik ve bencilliğin bağdaşmasını bireyin ve toplumun mutluluğunun ön şartı kabul eder. Mill, toplumun ve bireyin çıkarının örtüşmediği yerde yapılması gereken şeyi tam belirtmese de failin kendi çıkarından fedakârlık etmesinin doğru olacağını ileri sürmüştür (Özlem, 2019,s.73).

Ahlakın, felsefi çerçeveden değil, deneysel bağlamda incelenebilecek, bireyin dışında ve onu zorlayan bir şey olduğunu kabul eden kişi ahlak sosyoloğu olan Durkheim'dır. O, ahlakın ne anlama geldiğinden ziyade, toplumun kuvvetli bir ortak ahlaka ihtiyaç duyduğunu savunmuştur. İnsanların her zaman daha fazlasını isteyen bir doyumsuzlukta olduğunu, düşüncesinin odak noktası yapmıştır. Kolektif bilinç kavramını geliştirerek, paylaşılan kurallar ve inançların yoğunluğuna göre ilkel toplumların modern topluma göre kolektif bilincini daha güçlü bulmuştur (Ritzer, 2011,s.80,81).

Durkheim'ın ahlak anlayışı, görev ahlakından hareketle, emredilenin yapılmasının arzu edilenin yapılmasından önce gelmesidir. Kişiye ülkesi uğruna ölmesi emredildiğinde bunu koşulsuz yerine getirmelidir. Durkheim'ın emre itaat eden ahlaki yaklaşımı, toplumun kolektif kişiliğini esas almaktadır. O, özgecilikle kolektivizmi, birbirine bağlı kılmıştır (Yorgancılar, 2022,s.820).

Durkheim'ın zamanında Fransa'da ahlak bunalımı oldukça geniş bir alan kaplamıştır. Fransız Devrimi ile Durkheim'ın olgunluk safhası arasında yer alan yüz

sene içinde Fransa, üç monarşi, iki imparatorluk ve üç cumhuriyet döneminden geçmiştir. Durkheim'ın ilgisi böylece, toplumun fertlerinin kendilerini bütünü parçası olarak görme biçimine kaymıştır. Onun mekanik ve organik dayanışma ayrımı bu hususta önemlidir. Genellemeci olup, insanların benzer işleri yerine getirmesine dayanan yapısıyla mekanik tipteki toplum ilkel topluma karşılık gelir. Organik toplum ise, birbirine daha fazla ihtiyaç duyan, uzmanlaşmanın arttığı modern topluma karşılık gelir. Modern toplumda kolektif bilinç, artan işbölümü ile azalırken, ilkel toplumda mekanik dayanışma ile artmıştır. Organik toplumun kolektif bilinci mekanik toplumdaki gibi katı ve yoğun biçimde işlememektedir (Ritzer, 2011,s.84,85,88). Organik toplumlarda işbölümü arttıkça, kişilerin birbirinin sağladığı ürün ve hizmete olan ihtiyacı da artacağından, aralarındaki bağımlılık da ayrıca yükselmektedir. Onun ünlü çalışmalarından biri, kişisel yaşamın toplumsaldan ne derece etkilendiğini kanıtlamaktadır. Fransa'nın resmi intihar verilerini araştırarak kadınlara nazaran erkeklerin, yoksullara nazaran zenginlerin, evlilere nazaran bekarların daha fazla bu eyleme meyli olduğunu bulmuştur. Onun vardığı sonuç, toplumsal bütünleşme ile toplumsal düzenleme şeklindeki bağların varlığına dayalı dört çeşit intiharın yer aldığıdır. Bunlar; toplumla bütünleşmede sıkıntılı olan bireyin bencil intiharı, insanların toplumsal değişimin hızı nedeniyle kuralsızlığın belirlediği anomik intiharı, bireyin fazla bütünleştiği toplumu kendi şahsından daha önde tuttuğu özgecil intiharı, bireyin toplum tarafından hayatının fazlaca baskı altında kaldığı kadercil intiharı kapsamaktadır (Giddens, 2008,s.48,49). Durkheim, özgeci intihara en uygun toplumu yeni uygarlıklarda az da olsa rastlandığını sözlerine ekleyerek, ilkel toplumlar olarak kabul eder. Yani, özgeci intihar bireysel kişiliğin toplumsal kişilikten arındığı modern toplumlarda çok yaygın değildir (2013,s.225).

İnsan davranışlarını, bencillik, kötülük ve merhamet olarak üç koldan inceleyerek başkasının refahını isteyen, özgeciliğe yakın anlamdaki merhameti ahlakiliğin aydınlık bölümü seçen isim Schopenhauer'dur. Ona göre ahlaki eylemler bencil güdülerden arınarak vicdanı tazelemektedir. Kişinin bu eylemde kendine olan saygısı artmaktadır. Eğer iyi bir gaye merhamet koluna yakın değilse, bencil ya da kötülük koluna yakındır. Kişinin tek amacı çıkar beklemeksizin karşısındakini zor bir durumdan kurtarmak olduğu an, gerçek bir iyilikte bulunmaktadır

(2017,s.83,107,108). Ona göre, kişinin başkasının çıkarına dönük eylemi dört güdüyle yapılabilir. Bunlar; altta yatan kişisel çıkar, başka bir yaşamda karşılaşılacak olan şahsi çıkar, merhamet ve yardıma ihtiyacı olana bir gün bize de aynı kuralın işleyeceği düşüncesiyle yardım etme güdüleridir (2022,s.72,73).

Schopenhauer'un isteme duygusuna dair düşünceleri kötümser bir havadadır. İstemeyi bir sancı olarak niteleyen Schopenhauer, doyuma ulaşan isteğin başka bir kılıkta yeniden ortaya çıkacağını söylemektedir. Eğer yeniden belirmezse, onun yerini boşluk ve pişmanlık alacaktır. Yaşamın en güzel bölümünü isteklerden uzak saf bilgi meydana getirir (2021,s.251). Görecelilik parantezi içinde iyi, isteklerin karşılandığı durumda, kötü ise istencin isteklerinin tatmin edilmediği durumda ortaya çıkmaktadır. İstencini öteleyerek iyiliksever tanımına uyan kişiler de yok değildir. İstenç, tatmine ulaşacak bir yapıda olmadığından en yüksek iyi de gerçekleşmemektedir. İstencin inkarı ile bir körelme yaşayan istekler bütünü kendi kendini tatmin ederek sonsuz iyiyi meydana getirir. Kötünün niteliklerinden bencilliğe yol açan başkalarını lüzumsuz gören anlayışta, istenç başrol oynamaktadır. Kendi mutluluğu dışında başkasının arzusunu düşünmeyen kişinin bencilliği üst seviyeye çıkar (Schopenhauer, 2017,s.36-40).

Schopenhauer'dan farklı biçimde, etiğin ana elemanı olarak özgeciliği seçmeyen hatta tam aksine özgeciliği kınayan isim Nietzsche'dir. Özgeciliğin kişinin kendi arzularının inkarı sayıldığı durumlarda Nietzsche haklı bulunabilirse de esasen özgecilik kendi isteğini bastırmayı kapsamamaktadır. Başkasının ilgisini karşılamak isteyen insan illa kendi isteğini bastırarak diye bir kural yoktur. Özgeciliğin istediği zaten kişinin kendini önemsizleştirmesi ya da görmezden gelmesi değildir. Özgeciliğe dair olumsuz fikirlerin temelinde kişilerin isteklerinin karşısındaki kişinin isteğiyle uyuşmayacağı ve başkasına yardım edilirken kendine zarar vereceği yönündeki yanlış fikir yatmaktadır. Öyleyse denilebilir ki, kişi kendine zarar vermeden bir başkasına yararı dokunabilir (Günör, 2014,s.21,22).

Nietzsche, “*Böyle Buyurdu Zerdüşt*” adlı eserinde üst insana¹⁶ giden yolun üç aşamasından bahseder. Ruhun bu yolculuğunda toplumun ve sistemin ona, yaparsa memnun kalacağı konusunda direktif veren açıkça “yapmalısın”ı buyuran bir hayvan tasarlar. O hayvan ki- Nietzsche ona ejderha yakıştırması yapar- pulları ardında kişiyi herkesle aynı yola sürükleyen bir özgürlük kısıtlayıcısıdır. Ruh, o süslü hayvanın boyunduruğundan kurtulmak için ilk etapta deve olur, yollara arayışa düşer. Sonra aslan olur ve özgürlüğüne kavuşmak adına “yapmalısın”a karşı gelerek “hayır” diyebilendir. En sonunda ise çocuk olur ve onun aslandan farkı şudur; insanlığın ilk aşaması, içinde biraz suçsuzluk biraz unutkanlık, oyun, bir başlangıç ve ilk devinmeyi barındırır. En önemli fark ise ruhun kendi istemini istediği kutsal bir evettir (2022, s.33-35).

Güç İstenci’nde Nietzsche (2010, s.482,483) “*İnsan, temelde herhangi bir hayvandan daha çok özgeci: bu yavaş gelişme (çocuk) ve yüce kültür buradan kaynaklanır; aynı şekilde bu olağandışı, nihai egoizm türü de.- Yırtıcı canavarlar çok daha bireyseldir*” açıklamasını yapar. *Ahlakın Soykütüğü*’nde ise, İngiliz psikologlarına iyi-kötü hususundaki yaklaşımlarından ötürü eleştirel bakar. İngiliz psikologlarının tarihin ilk evrelerinde iyiyi bulurken bencillikten uzak eylemlere onay verdiklerini ve bu eylemlerden faydalananlar için iyiyi yakıştırdıklarını söyler. Oysa Nietzsche, bencillikten uzak eylemlerin alışkanlıktan dolayı iyi kabul edilmesine, “ahlaklı” ile “bencil olmayanın” özde bir sayılmasına karşıdır (2013, s. 40-42). Ona göre özgeci insan kendisi için herhangi bir hedef belirlemekten aciz olan ideal bir köledir. Ayrıca insanın yalnızca acıma duygusuna kapılıp iyilik yapmasını kendisine iyilik yapması şeklinde düşünür. Acıma hissi, ruh sağlığına zararı dokunan, bulaşıcı bir enfeksiyondur (2010, s.244,248). Değerlerin evrensel bir çatısı

¹⁶ Gadon, supermenin tüm yaptığı yardımlarla ve mevcut çatışmalara müdahale etmesiyle insanların hepsine istinaden, yedek kulübesinde bekleyen futbol oyuncularından oluşan bir takım yakıştırmasını yapmaktadır. Oysa ki Nietzsche, yaratıcılığın ve gücün geliştirilmesini çatışmayla mücadele etme şartına bağlamıştır. Superman bizim üstinsan olma yolunda kör adımlar atmamıza sebebiyet vermektedir. Üstinsan salt insanın güçlü olma kapasitesini gösterir ve zayıf insanları tıpkı üst insandaki gibi çatışmaya karşı direnmeye teşvik eder. Yani Nietzsche’nin savunusuna göre kendi başına çözülebilecek sorunlardan Superman yardımıyla kurtulmak, kurtarılanda zayıflığa yol açar. Halbuki superman yaptıklarından dolayı suçluysen yapmadıklarından dolayı da suçlu sayılabilir. Peter Singer’ın düşüncesinde ise, kişinin şahsına dönük büyük risk taşımadığı sürece ihtiyacı olana yardım etmek ahlaki bir eylemdir (2013, s.103-106).

olmadığını düşünen Nietzsche, bireyin kendi iyiliğini kendi isterse ve başkalarının yardım adı altında “senin iyiliğin için” söylemlerini dikkate almazsa varoluşsal çıkmazdan kurtulacağını savunur (Bayır, 2019, s.22).

Ahlaki törelere boyun eğmekten ibaret sayan Nietzsche, töreleri de gelenekselin onayladığı davranışlarda bulunmayla eş tuttuğundan, özgür insanı ahlaksız olarak tanımlar. Çünkü özgür kişi gelenek istedi diye değil, kendi istediği için eyler. Oysaki gelenek insanlara yararlı olanı sunduğundan ona itaat edilmez, salt emrettiği için itaat edilir. Kısacası ahlakın en yüksek derecede tutulduğu kişiler geleneğin emirlerine kendini en fazla feda edendir (2014, s.21,22). Üst insana giden yolda düşünür köle ve efendi ayrımına vararak ahlakı açıklar.

Soylu insan, kendini belirleyen, onay beklemeksizin kendine zarar veren şeyin zararlı olduğuna kanaat getiren kişidir. Onun ahlakı kendini yücelten yapıdadır (Nietzsche, 2015, s.192). Psikolojik ve fiziksel açıdan güçsüz olan sürü insanı ise, yalnız başına yaşamının zorluklarından musdariptir ve kendi gibi olanlarla birlikte sürü halinde yaşamaya mahkumdur. Toplumun ve geleneklerin baskısıyla acı çeken sürü insanı, mutluluğa giden yola şüpheyile yaklaşır. Onun bu durumu köle ahlakının temelini atar. Çünkü köle ahlakı yararlıının iyi, iyinin de tehlikesiz olduğu savıyla pragmatist bir yapıdadır (Bayır, 2019, s.28). Köle ahlakının kendisinin dışındakine “hayır” demesi ve iyinin zıttı olan “kötü” yerine şerrin zıttı olan “iyi”nin ahlakının konulması ile iyi olan eylemeyen, kötü olan ise eyleyen konumundadır. Nietzsche, insanın doğası kaynaklı bencilliğe de merhamet duygusuna da yatkın olduğunu savunan Schopenhauer’dan ve iyi kavramını bencillikten ayrı düşünen Lamarckçı ve Darwinci yaklaşımlardan uzak bir düşüncededir. Ona göre asıl mesele, iyi insanın kötü insandan daha değerli atfedilmesinden neden şüphe duyulmadığıdır. Bu sebepler göz önüne alındığında ahlaki değerlerin yeniden gözden geçirilerek iyi ve kötünün yeni bir değerlendirilmesini şart koştuğu söylenebilir (Talay, 2017, 74-76). Nietzsche’nin karşı durduğu sevgi, insanın gücünden değil zayıflığından ileri gelen sevgidir. İnsan başkasını, kendisini yeterince sevmediği için sever. Kişi, kendinden kaçıp başkasına sığınışını erdem haline getirmek istemiştir. O kuvveti, başkalarına karşı iyi davranarak üstünlüğü kazanmaktan ayrı kefeye koyar. Oysa gerçek güç,

kendi zenginliğini iyilik gayesiyle savurmamaktan doğar (Aktaran:Fromm, 1994, s.153).

Nietzsche, evrende tek bir doğrunun varlığına inanmadığı gibi, evreni değişimden ibaret sayar. Değişimi ise yaşamın kendisiyle özdeşleştiren filozofa göre, kendi çağının yaptığı hata, akılcılık ve tarihi yaşamın üstünde tutmasıdır. Oysa, Hegel'in ve onun gibi düşünenlerin tarihi kutsamasının aksine tarihe başkaldıran kişi erdemli kişidir. Çünkü o kişi tarihi de yaşamın hizmetine sunan güçtedir. Ona göre bir ulus seçkin insanların hatrına ayakta kalır da denilebilir. Büyük insan, en yüksek değer sayılan yaşam değerini meydana getirendir. Burada Nietzsche yaşamdan neyi kastediyor? sorusu ortaya çıkar. Darwin'in doğal ayıklanma kuramı buna cevap olabilir. Sürekli değişen yaşam olgusunda güçlülerin hayatta kaldığı anlayışı ahlaka da yansır. Yığınların kendini feda ederek üst insanı belirlemesi, insanın köprü olarak üst insana ulaşması böyle gerçekleşir (Akarsu, 1979, s.46-48).

Bir toplumun sanatına, ahlakına, dinine, hukukuna dair bilgi sahibi olmak için öncelikle o toplumun ekonomik yapısına ve üretim sürecine hakim olmak gerekir. Yüzyılın toplum felsefesi geleneğinde önemli bir yer edinen, Batı kültürüne ait felsefe geleneklerinden de bir ayrılışa karşılık gelen isim Marx'tır (Cevizci, 2020, s.861, 856). Onun etik kuramından sistematik şekilde bahsetmek zor olsa da modern kapitalist toplumun özüne yabancılaşan bireyinin yolunu çizdiği iyi çizgisinden bahsetmek yerinde olacaktır (Cevizci, 2020, s. 867). İnsan doğasıyla emek arasında doğal bir bağlantı olduğunu düşünen Marx, kapitalizmin bunu yabancılaşma yoluyla engellediğini savunur. Kapitalizm, amacımızın yansıması olarak emeği görmekten vazgeçme sebebimizdir. Emek artık para kazanmak için araç haline gelir. Yabancılaşmanın dört ayrı yapısı vardır. İlkinde üreticilerin kendileri için değil ücret karşılığı emeklerini satın alan kapitalistlere ürettiği “*etkinlik yabancılaşması*” bulunur. İkincisinde üretim etkinliğinin nesnesi olan, kapitalistlere ait “*ürüne yabancılaşma*” yaşanır. Üçüncüsünde kapitalizmde bozulan iş birliğinin ardından birbirine yabancılaşan bireyler çoğalır ve “*iş arkadaşı ile yabancılaşma*” safhasına geçilir. Son olarak da kapitalist toplum bireyleri kendi insani niteliklerinden uzaklaşarak bir makine gibi hareket ettikçe “*insani etkinlikten yabancılaşma*” yaşanır (Ritzer, 2011, s.53-56).

Marks için esas ahlaki iyi kişinin özgürce kendini gerçekleştirebilmesidir. İnsan, diğer insanlarla iletişim halinde yaşayan sosyal varlık olduğunun bilincinde kalmalıdır. İnsan varlığı olarak gelişmek, dil gelişimini, üretimi, paylaşmayı gerekli kılar. Bunlar da ihtiyacın özü belirlemesinin ardından, insanların özsel açıdan birbirine bağlılığının göstergesi haline gelir. Bir başka bilincine varılması gereken nitelik insanın nesneleştirilen yapısıdır. Yani insan dış dünyaya açılarak üretim yapar ve ihtiyaçları dahilinde gerçekleşme süreci devam eder. İhtiyaçların bastırılması, karşılanmaması durumunda öze düzen içinde duran varoluş düzenden çıkarak yabancılaşma yaşar. Üretim insanın özünü ölçümler, özü ortaya çıkaranın ihtiyaç olduğu varsayıldığında, insanların birbirlerine ihtiyaç duymaları insanın özünü sosyallığa çıkarır. İnsanların üretim, paylaşım gibi sebeplerle kurduğu ilişkiler iyi yönetilmezse, mübadele meydana gelir. İlişkilerin yönetimi iyi yapıldığında ise iş birliğine bağlı bir toplum gelişecektir. Marx, başkasına ihtiyaç duyan bireyin nesnesi olanların içine başka insanları da katar. Ancak nesneler burada özün parçası olmaları dolayısıyla araç değil, amaçtır (Cevizci, 2020, s.868-872).

On dokuzuncu yüzyıl tarih alanında Hegel, din alanında Kierkegaard olmak üzere ahlakla uyumsuzluklar içinde ilişki kurmuştur. Hegelciliğin ahlaki görmezden gelişinin ardında, gerçeği irdeleyen bir tarih felsefesi olarak kendini tanımlaması yatar. Düşünce yoluyla var olan dönemi özetlemek gayesi vardır. Oysa ahlak yapılması icap edeni işaret ettiğinden temelsizdir. Dolayısıyla evrensel herhangi bir söylem ahlakta ileri noktaya taşınamamaktadır. Kierkegaard ise, ahlak ve ödev konusunu değersizleştirir. Buna göre ahlaki insan kendine verdiği görevlerle erdeme varmaya çalışır. En nihayetinde erdemden de üstün görülen dinsel evreye geçiş yapılır (Russ, 2019, s.367,368). Kierkegaard'a göre Hegel yeniçağın insan merkezli duruşundan uzaklaşarak, insanı önemsizleştirmiş ve ortaçağın Tanrı merkezci anlayışına yakın bir duruş sergilemiştir. Anlaşıldığı üzere Kierkegaard insanı odağına alarak, irrasyonel bir duygululuk sağlanmasıyla, felsefesinin asıl işlevinin insanın iç dünyasına ışık tutmak olduğunu ileri sürmüştür. Varoluşsal bir kendini keşfetme yolculuğu yapılmadan- ki bu Descartes'in öne sürdüğü düşünme aracılığıyla değil sezgisel açıdan yapılır- kişi özgürlüğü elde edememektedir. Özgürlüğe gelene kadar ilk yapılması gereken failin toplumdan ayrı bir terkedilme hissine büründüğü

endişeye kapılma halidir. Sonra kendini tanıyan birey “ekzistens” olarak Tanrı ile bağlantı kurar. Özgürlük ise bu bağlantı sayesinde kazanılır (Özlem, 2019, s.119-121). Filozofun benimsediği us dışı varoluş anlayışı, her daim tek ve yalnız bir var olma halinden ileri gelir. Kiekegaard’ın insanı, Aristoteles’in düşüncesindeki gibi topluluğa doğal bir istekle girmemiş, içsel sorumluluktan kaçış için girmiştir. Ona göre kitle ahlakın ve doğrunun karşı tarafında işlemektedir. Kitlenin anlamı onun için, kitleyi meydana getiren soyut boşluklardan ibarettir. Hakiki bir topluluğa bir tek uzun yalnızlık serüveninden geçen bireylerin birleşimi ulaştırır. Ayrıca onun doğruluk üzerine fikri, ancak öznel açıdan varoluş esnasında yaşandığında doğrunun geliştiğidir (Akarsu, 1979, s.116-118). Varoluşçuluğun önemli yer edindiği 20. yüzyıl düşüncesine bakmak ve insanın özünü irdeleyen düşünceyi tanımak önem arz etmektedir. Nitekim, insan özgürce eyleyen olarak özgeci ya da bencil eylemlerinde yaptığı seçimlerle varoluşçuğun sınırlarına da girmektedir.

1.8. Sinemanın Yüzyılına Genel Bir Bakış

Modernizmin artık “izm” temelini güçlendirdiği yirminci yüzyıl, otomobil, sinema, gökdelen, soyut sanatın icadıyla kendini tanıtır (Öçal, 2015, s.10). Moderniteye atılan adımlarla her alanda köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Modernitenin doğuşu ile bilimlerin temellendirilmesi ve temsiliyet çözümlemesine bağlı disiplinlerin ortaya çıkışına dek gelişen çizgiden bahsedilebilir. Örneğin matematikçiler mantığın sorgulamasını yapmaya başlar. Fizik ve kimya alanındaki gelişmelerle Newton’dan kalma mutlak zaman ve uzam anlayışının üstüne çizgi çeken Einstein, izafiyet kuramıyla çığır açmıştır. Aynı etkileycilikte bir uğrak da biyoloji alanıdır. Darwinci evrim teorisiyle doğa tarih alanına girmiştir. Dilbilimsel gelişmelerde Saussure’nin çalışmaları yol gösterici olurken, psikanalizde Freud¹⁷’un fikirleri öncü durumdadır. Bu süreçte felsefi düşüncelerde daha yavaş bir ilerleme görülse de derinliği diğer disiplinlerle eş değerdir (Delacampagne, 2010, s.4-6).

Bu yüzyılda Kıta Avrupası felsefesi kilit noktayı oluşturur. Özellikle Almanya ve Fransa’da, aydınlanma karşıtı olarak beliren felsefi düşünceler;

¹⁷ İnsan ile ilgili kavramların klasik yanını yıkan ve öznenin kendisi hakkında bildiği şeyleri alt üst eden bir şüphe dönemini başlatır. Böylece insan karar verme, arzu ve tutkularını edinme gücünü elinde bulundurmamaktadır. Freud öznenin mutlak halini ortadan kaldıran, usdışı gerçeklikten bahseden önemli isim haline gelir (Russ, 2019, s.414,415).

fenomenoloji, varoluşçuluk¹⁸, hermeneutik, Frankfurt Okulu, postyapısalcılık, postmodernizm ve feminizmdir. Kıta Avrupası felsefesinde insan odak noktada tutulur (Cevizci, 2020, s.969).

Yüzyılın önemli düşünce akımlarından bahsedersek, özgecilik bağlamında ilk uğrak noktalarımız aşağıdaki gibi olacaktır.

i. Varoluşçuluk

İrade sahibi insanın, iradesi noksan nesneler dünyasına gönderildiği düşüncesinin baskın olduğu, J. P. Sartre, K. Jaspers, G. Marcel ve M. Heidegger gibi önemli düşünürlerin içinde yer aldığı modern felsefe akımıdır (Küçükalp & Cevizci, 2010, s.231,232). Özgecilik bağlamında bu akımın önem arzetmesinin temelinde, insana bakış açısı yatmaktadır. Ancak Foulquie'nin de belirttiği gibi varoluşçu düşünür ne kadar çoksa o kadar varoluşçuluk söz konusudur. Dolayısıyla kalabalık bir fikirler dünyasından belirli görüşlerin alındığı genel bir çerçeve çizmek zor da olsa imkansız değildir (Foulquie, 1991, s.33). Foulquie'e göre "*Varoluş erişilmez, sürekli bir yükseliştir, kendimizi aşmadır; ancak özgür bir seçme ile gerçekleştirilen daha yüksek bir varlığa doğru bir gelişme ile insan var olabilir*". O halde insan, olmak istediği kişiyi seçerek özünü de seçmiş sayılır. Özün varoluştan sonra gelmesinin esas sebebi de seçim yapmanın ilk önce varolmayı gerektirmesindendir (1991, 40). Yine varoluşçuların yaptıklarını tanımlamaya çalışan Bakewell, şunları sıralar: Varoluşçular kişisel, somut insan varoluşuyla haşır neşirdir; İnsani varoluş diğer varlık türlerinden farklı konumlandırılır. Çünkü diğer varolanlar ne ise o olarak kalırken insan özgürlüğünden kaynaklı ne olmayı tercih ederse odur; Bundan ötürü yapıp ettiklerinden sorumlu kaynaktır; Kaygı belirterek insani varoluşun bir uzvu haline gelir; Sınırlara karşın daha fazlasını isteme söz konusudur, bu da insan varoluşunu belirsiz, sınırları olmasına rağmen aşkın hale büründürür (2021,s.33,34).

Varlığın anlamına varoluş çerçevesinden bakan filozof Heidegger, insanın özünü varoluşunda arar. Heidegger'e göre, insan varlığın bir çobanı, varlığının

¹⁸ Yirminci yüzyılın ortalarında özgürlüğün altını çizmesiyle radikal tavırların dayanağı olan Varoluşçuluk, bilhassa 68 hareketlerinde duvardaki şu sözlerle kendini ifade eder: "Yasaklamak yasaktır", "Ne Tanrı ne efendi", "Akıllı insan yoktur, özgür olan veya olmayan insan vardır", "Gerçekçi olun olanaksızı isteyin" (Bakewell, 2021, s.22).

sualini soran bir varolan olarak “*Dasein*” (burada olan) kavramına yerleştirilir. İnsanın varoluş sorusunu sorarak muhatap olduğu varlığın kendisi ise “*Existenz*” (varoluş) kavramıyla belirtilir. Onun yapmak istediği, tek insanın bir kerelik varoluşunu incelemektir. Ancak o bir hümanist gibi soyut insanlık sevgisi ile gerçek insanı göz ardı etmek istememektedir. Onun ereği varoluşsal kaygılarla somut ve tek bir bireyi, insanlar vasıtasıyla varlığın kendisini irdelemektir. O, herkesin mecburi biçimde içinde yer aldığı “*Dünyanın içinde olmak*” ve “*Birlikte Olmak*” şeklinde iki varlık durumu belirler (Akarsu, 1979, s. 119-121).

Heidegger için her “dünya içinde varoluş” aynı zamanda “birlikte varoluş” (Mitsein) demektir. Tek başına kalmak isteyen bir dasein bile mitsein olmayı sürdürmektedir. Heidegger’in varlığı gündelik bir Varlık’tır. Bir çekicin işe yarayıp çivi çakmasını Varlık türü üzerinden nesnelere atfederek “*el- altındalık*” kapsamına alır. Eğer bu çekiç işe yaramaz, kullanılmaz ise “*el- önündelik*” varlık türüne dahil edilir. İşte düşünürün el altındalığı el önündelikten, birlikte varoluşu tek başına varoluştan üstün tutmasının açılımı budur (Bakewell, 2021, s.64-66). Yani insanın dünyayla karşılaşması bir eylemle, üretimle mümkündür. Bugüne değin insan dünyanın ürünüyken artık dünya insanın bir işlevi olagelmiştir. Anlaşılması gereken nokta dünyanın insan açısından kavranması icap etmektedir. Kişinin kendi ben’inin toplumsal tarafı, insanlarla birlikte olmaktan geçer. Birliktelik ise Heidegger’e göre herhangi bir kişiye işaret etmez, belirsizlik içerir. İnsan, bilinmeyen bir güç tarafından dünyaya adeta fırlatılmıştır. Düşünürün fırlatılma ile kastettiği dünyaya yabancı bir insanın özgürlüğüyle kendi yapı planını gerçekleştirmesidir (Akarsu, 1979, s. 122-126).

Özgürlüğü insan olmanın temeline yerleştiren filozof J. P. Sartre’dır. Ona göre insan her daim kendinden önde ilerler ve hayatı boyunca da kendini oluşturmaya devam eder. Onun özgürlüğü önceden belirlenmemiş bir yapıdadır. İşte Sartre’ın varoluşçu düşüncesinin temeli burada şekillenir: “*Varoluş özden önce gelir*”. Cümleinin açılımı şöyle olabilir: “*Kendimi dünyaya atılmış bir şekilde bulduktan sonra kendimin tanımını (doğamı ya da özümü) başka hiçbir nesne ve yaşam formunun yapamayacağı bir şekilde kendim oluştururum*”. Özgürlüğü sayesinde insan olmanın başat ögesi olan yapımın, eylemin devamlılığı kişiye

vurulan etiketi daha baştan yok eder (Bakewell, 2021, s. 6). Ona göre insan yabancı yerde olmadan kendi yurduna hakim değildir. Varlığın yabancısı da Hiçlik olarak onun felsefesinde yerini alır. Bu ayrımla birlikte “*kendisi için varlık*” ve “*kendinde varlık*” ayrımı belirir. Kendisi için varlık kendini sağlamlaştırma ereğiyle hiçliğe atılır. Burada bilinç meydana gelir. Soru sorma eylemi hiçliğin dünyada belirmesi ve kendi için olanın hepsinde hiçliğin yer alması söz konusudur (Akarsu, 1979, s.132,133).

Sartre, kendini seçen kişinin esasında “insanı” seçmiş olduğunu ve kendine karşı mesuliyetinin başkalarına karşı da olduğunu iddia eder. Tüm bu süreç kişiyi bunaltıya, bırakılmışlığa ve ümitsizliğe sürükler. Sartre, bireyin bunaltısını maskeleyişini, kendine sormadığı “doğru mu yapıyorum?” sorusuna bağlar. Bunaltının yolu her ne kadar başka insanların ölüm kalım savaşına karar verme sorumluluğuna da çıksa, eylemlerin ana unsuru olarak kalacaktır (Sartre, 2005, s.42-45). Ona göre failin kendisiyle alakalı gerçeğe varması için diğer insanlardan geçmesi gerekmektedir. Kendini kavrayan birey, başkalarını da kavramış olur ve onları kendi varoluşunun sebebi sayar. Bir başkası kendini kötü, iyi veya kıskanç görmedikçe sahiden de olmamaktadır. Aksine kıskanç kabul ederse de kıskanç olmaktadır. Öyleyse denilebilir ki diğer insanlar varoluş ve kendini bilme bağlamında önemlidir (2005, s.61,62). Varoluşsal özgürlük düşüncesinde Sartre ile benzerlik gösteren isim Karl Jaspers’dır. Ona göre yapılan seçimlerden kişinin kendisi mesuldur, çünkü seçim kişinin ta kendisidir. Dolayısıyla kötü seçim yapma telaşı insanda iç sıkıntısına sebebiyet verir. Jaspers’ın önem verdiği başkası, kişinin varoluşunun da temelidir (Foulquie, 1991, s. 99).

ii. Postmodernizm:

Modernlik geleneksel olanla zıtlık içinde aktararak, toplumsal evrenin ilerici ekonomik ve siyasal rasyonelleşmesini ve farklılaşmasını içerir. Postmodernlikten bahsetmek ise modernlikten kopuşta kendine has örgütleyici bir toplumsal totalitenin meydana gelişini barındıran çağ değişikliğini gerektirir (Featherstone, 1996, s. 21,22). Postmodernizmin anlamsal açıdan netliğe kavuştuğu söylenemez fakat

“yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki” olarak meydana geldiği söylenebilir (Sarup, 2010, s.204).

Vassily Kandinsky’nin 19. Yüzyıl ile 20. Yüzyıl karşılaştırmasını yaptığı denemesinde “ve” ile” veya” ayrımı dikkat çekmektedir. Ona göre 19. yüzyılın baskın özelliklerinde, “ya da” ile kurulan uzmanlaşma, ayırma, hesaplanabilen dünyaya, tek anlamlılığa bir çıkış varken, 20.yüzyılda “ve” ile kurulan yan yanalık, belirsizlik, çokluk, sorgulanan bağlam, çift değerlilik vardır. “Ve”¹⁹ öylesine belirsizdir ki, düzensizliğin, sınırsızlığın ifadesi haline gelmiştir (Aktaran:Beck, 2005, s.9). “*Ve ister istemez yabancılığın yabancılaştırmasına, aidiyetin aidiyetsizleştirilmesine yol açar ve bu bir tehdit olarak yaşanır*” (Beck, 2005, s.11).

“*Modernliğin Eleştirisi*” adlı kitabında Touraine, gelenekselin tahtını alan usçuluğun bireyi kurtarmada başarısız olduğunu vurgular. Modern düşüncede düşünsel alandaki maddeci tavır, sosyal alanda da iyilik ölçütüne toplumsal yararlılık şeklinde yansır. Dengeli ve akılcı toplumun gelişmesinde ön koşul insanları bencillikten özgeciliğe geçirecek bir görev bilincine erdirmektir. Çoğu ülke bu yaklaşımı toplumsallaşma ve akılcılık yolunda eğitim hayatında uygulamaktadır. Touraine, geleneksel ahlakın bireyi tutkularından arındırmaya çalıştığında dahi birey odaklı olduğunu ancak modern ahlakın insanların kendilerini toplumsal çıkar uğruna feda etmesinin bireyci bir yanı olmadığını belirtir. Ayrıca modern toplumda kitle toplumunun varlığı da bireycilikle arasına mesafe koyan bir durumdur (2002,s.283-285).

¹⁹ Çağımızın toplumsal yapısı 21. yüzyıla adım atarken farklı biçimlerde nitelendirilmektedir. Nasıl ki “Tarım Devrimi” “Tarım Toplumu”nu, “Sanayi Devrimi, “Sanayi Toplumu”nu gerektirdiyse bu yüzyıl da “Bilişim Devrimi” ile “Bilişim Toplumu”na kapı açar. Kültürel yapı açısından sanayi toplumunda modernizm, bilişim toplumunda ise postmodernizm hakimdir. Bilişim toplumu beraberinde “Risk Toplumu” kavramını da getirmektedir. Bu terimde toplumsal, kültürel alanlardaki tehlikelerin varlığına dikkat çekilir. 20. yüzyılda “ve”nin bulanıklığının kaotikliğe kucak açışı, postmodernizmin de niteliklerinden görülmektedir. Ve’ye ait bu bulanıklık insanlarda da yabancılaştırma, aidiyetsizleşme sorunları ile korku uyandırmaktadır. Risk toplumunun yarattığı güvensizlikler, sosyal bütünleşmeye de zarar vermektedir. Eşitsiz toplumdan güvensiz toplumun değer sistemine geçiş, eşitliğin olumlu imajından riskin olumsuz imajına da geçiş demektir. Yani iyi için çabalamak yerine kötüyü engellemenin gaye edinildiği döneme geçiş vardır. Çelişkili biçimde güvensizlik, güvensizliğin üretimine neden olmaktadır (Bayhan, 2002, 188-194).

Modernizmin vadettiği akıl yoluyla sorunları giderme ve adeta bir cenneti yaşatma olanağı aksi şekilde yoksulluk, savaş benzeri sorunların devamıyla tamamen yok olmuştur. Başta Frankfurt Okulu tarafından eleştirilen bu durum, postmodernizm ile evrenin kaosu ve anlamsızlığı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Kısacası evrenin tamamını tek bir neden veya gerçeğe açıklamanın imkansızlığı, pek çok açılımın varlığı vurgulanmıştır. Kurumların tamamının ve getirdikleri sistemlerin gerçeklikleri sorgulanabilir. Kavramların kurmacılığı, hepsinin farklı hayat tecrübesine dayanması onları ideolojik kılar. Bu da insanların bütünü bağlayıcı bir kavramdan ayrı düşürür (Kale, 2002, s. 33-35).

Postmodern dünyanın betimlemesini “simülasyon” üzerinden açıklayan filozof Baudrillard²⁰’dır. O, nesnelerin veya olayların yeniden üretildiği bir simülasyon sürecinden bahseder (Ritzer, 2011, s.638). Baudrillard’ın topluma, kültüre, üretilenlere bakışı bunların simülakr kavramına yakınlığı ile ünlüdür. Konunun aydınlığı için ilk önce açıklanması icap eden Baudrillard’ın gerçekliğe dair tanımlarıdır. Çünkü postmodern dönemde iyinin ve kötünün, doğru ve yanlışın “içe bakış” ile nasıl birbiri içinde eridiği böyle ortaya çıkacaktır.

Gerçekle artık bir bağlantımızın kalmadığı başka bir zamana, simülasyon çağına geçilmiştir. Herhangi bir taklitten ziyade, “*gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptıran kusursuz, programlanabilen, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana savuran bir makinedir. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir*”. Baudrillard’ın gizlemek tanımı; “*sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak*”, iken simüle etmek “miş gibi” yapmaktan daha farklı, semptomları kendinde gösteren bir hasta gibidir (Baudrillard, 2018, s.15). Baudrillard, simüle edilen dünyanın haricinde bir şey olmadığını ve simülasyonun mantığı dışlamasından yana olsa da bunun mümkün olmadığını savunur. Var olduğu şekliyle bir dünya kurmak için yanılsama gereklidir. Gerçekliği kavramlaştırmak, onu kişilere gerçek kılmak için yanılsamaya olan ihtiyacımız, onun silinemezliğine kapı açar. Ancak gerçek olduğu düşünülen olgu Baudrillard’ın toplumun yaşamına dair gerekli gördüğü bir başka yanılsamadan ibarettir. Öyleyse

²⁰ Burada Baudrillard’ın kendini Post-modern bir düşünür olarak tanımlamadığını aksine bu kavramın manasızlığını vurguladığını hatırlatmak yerinde olacaktır.

denilebilir ki, yanılısama ve baştan çıkarma aynı anlamlandırma sisteminden türeyen gerçeğe meydan okuma yoludur (Toffoletti, 2014, s.40).

Gerçekliği zihinsel bir süreç olarak belirleyen düşünüre göre gerçeklik ilkesinin silikleşmesiyle diyalektik bağla ayrılan kutuplar iç içe geçmiştir. Gerçeklik ilkesi kaybolan toplumların geleceğe dair umutları da kaybolduğundan, simülasyon evreninin çemberine giren hayatın yeniden üretim sürecinin başlaması gerekmektedir. Bu evrende zıtlıklar ve kutuplar birbiri içine geçerek belirsizleşmiştir (Güzel, 2015, s.71,72).

Baudrillard'ın toplumsala yaklaşımında, öznelere önemi azalmıştır. O, teknolojik gelişmelerin, siyasetin, medyanın öncülüğünde kitlelerin “kütle” oluşunu gündeme getirmiştir. Postmodern toplum, kitle iletişim araçları ile kendine tüketimi temel alarak, hipergerçeklik üzerine kurulmuştur. Böylesi bir toplumda kitleler değer ve ilkelerden bihaber niteliksiz bir çoğalma halindedir. Ona göre toplumsalın nihayete erişi postmodern dönemle beraber yaşanmıştır. Artık, insanların istediği gösteriden ibarettir ve örgütlenmek, ortak bilinçte olmak neredeyse imkansızdır denilebilir. Dolayısıyla insanlar Nietzsche'nin üst insanının aksine bir yolculukla toplumsalın soluklaştığı ahlaki bir çöküntü ile karşı karşıyadır (Dikmen, 2022).

Postmodern toplulukların, usçu, değişken ve akışkan olduğunu savunan isim Bauman'dır. Ona göre, üyelerinin ilgilerini diri tutmak yaşamaya devam etmeleri açısından önem taşır. İnsani ilişkilerin ahlaki düzenlemesi modern çerçevede sona gelmektedir. İlki din ve devlet kurumları tarafından ahlaki sorumluluğun kişilerden alınması, ikincisi ise kişinin eylediğiyle ilgili ahlaki sorumluluk hissetmemesi olmak üzere iki modern şekil bulunur. Ancak bu iki biçim de yaşadığımız dönemde sorun teşkil etmektedir. Kişilerden alınan sorumluluk kaygısı geri gelmekte ve evrensel ahlaka yönelik bir kod bulunmamaktadır (2002, s.53). Bauman, insani ilişkileri, ötekinin iyiliği ve refahına dönük bir sorumluluk katmanında tutulduğu sürece ahlaki bulur. Öteki'den kasıt Levinasçı bir yaklaşımla, dışlanmayan, hatta onun uğruna çıkar kaygısı, cezalandırılma korkusu veya ödüllendirilme beklentisi olmaksızın sorumluluk alınandır. Ötekinin kimliği yahut ne işlerle meşgul olduğunun da bir önemi yoktur. Sorumluluk, görev olarak kabul edildiği sürece ahlakidir. Bauman,

Jean-Francois Lyotard'ın çocuk metaforundan hareketle, insanlığın genelinin yetişkin rasyonallığından çocuk hümanistliğine geçiş yapmasını öğütler. Böylece kaybolan çocuksu ruh, insanın temiz kalan yönünü gün yüzüne çıkaracaktır (Kara, 2013, s.33,34).

Bauman, modern öncesi zamanı, “*ben seni izlerim sen beni izlersin*” şeklinde paylaşılan geleneklerin içine herkesin itildiği ortam olarak tanımlar. Modern zamanı ise, tanıdıklıktan uzak yabancıların ortamı şeklinde tanımlar. Geleneksel zamandaki “etraftakilerin gözetimi” durumunun modern zamanda yokluğu, ahlaki yaptırımını ancak zorunluluk pençesinde olanaklı kılmıştır. Oysa postmodernitenin yapıp etmelerdeki sınırsızlığı, insanları yeniden ahlaki zorunluluğa sevk etmektedir (2002, s.54).

Postmodern bireyin ben-odaklı karakterinin kendisini kendi gücüyle belirleme gayretinden hareketle, onun özgürlüğü sonucuna varılabilir. Ben odaklı karakterin itici gücü kendinin kim olduğuna kendisinin karar vermesi ve kendini gerçekleştirmesidir. Kimse kişiye iyi-kötü, doğru-yanlış hakkında bir yönlendirmede bulunmamalıdır. Altı çizilmesi gereken şey, “*benim ben olduğum gerçeğinin ben odaklı biçimde üretilmesidir*”. Ancak postmodern ben odaklılığı egoizmden ayrı tutmak yeğdir. Çünkü egoizmin açgözlü tutkusu gibi, ben odaklı birey başkasının zarar gördüğü şeyden kendine kâr sağlamamaktadır (Funk, 2013, s.55-58).

Postmodernin iddia ettiği gibi küresel gelişmelerin moderniteye zıt olduğu fikri doğru değildir, aksine modernitenin devamıdır denilebilir. Toplumlar iletişim araçları sayesinde birbiriyle iletişim kurar ve bilgi alışverişi küresel boyuta taşınır. Kapitalizmin etki kapasitesi küreselleşmeye denk gelir. Küreselleşme, küresel öznenin kimliğinden ayrı düşünülemez bir kavramdır. Küresel öznenin doğası etkin kalmayı becerebilir. Noetik özne, kendi aklının kılavuzluğunda kendi dünyasını kurar. Rönesans'ın ve Aydınlanma döneminin öznesi tam olarak böyle bir öznedir (Erkızan, 2004, s.59-61). Toplumlar farklı alanlarda küreselleşme aşamasına geçmişken global etiğin olma ihtimali sorgulanmaktadır. Küresel etikte, kişisel ve ulusal etiğin üst seviyesinde, tüm insanları çevreleyen evrensel bir etikten bahsedilmektedir. Kaynak olarak insan aklını kullanan global etikte akıl tarafından

bağımsız olarak değerler meydana getirilir. Dinlerin metafiziksel doğaları evrenselliklerinin önünde engeldir. Dolayısıyla insanlar artık iyi-kötü ya da doğru yapanlar-yanlış yapanlar şeklinde ayrılmayacak, ahlaki eyleyen-ahlaki eylemeyen şeklinde ayrılacaktır. Kötü insan veya iyi insan yerine iyi eylem ve kötü eylem kavramları yerleştirilecektir. İyi ve kötü, inançtan arındırılınca geriye ahlaki eylemin objektif önermeleri kalacaktır (Ceylan, 2004, s.127-129). Evrensel hak yolunda, kişisel ve ulusal bencilliğin izinden gitmek global etikten bir adım uzaklaşmaktır. Global etiğin ana kuralları içinde özgecilik, doğruluk, dürüstlük, yardımlaşma, insanları araçlaştırmama önemli yer edinir. Bu etik kurallar insan aklının doğası gereği kültür ayırt etmeksizin her toplumda bulunur. Ayırt edici kısım, uygulanıp uygulanmama durumunda yahut uygulanma şeklinde yatar. Yapılması gereken esas işlev, kurallara mani olan taşları ayıklamaktır. Bunların en önemlileri milli ve dini kimliklerin çifte standartlık yapısıdır. Örneğin; kendisiyle aynı dine mensup birine haksızlık yapılırken kişi hoşnutsuzluk yaşarken, başka dine mensup insana yapılan aynı harekete sessiz kalabilmektedir (Ceylan, 2004, s.130,131).

iii.Frankfurt Okulu:

Araçsal rasyonalizmde esas gaye, amaca etkili şekilde ulaşma aşamasındaki rasyonalite çizgisini belirlemektir. “*Başlangıcında Horkheimer ve Adorno’nun bulunduğu, Herbert Marcuse ve Walter Benjamin gibi teorisyenlerle devam eden, günümüzde ise Jürgen Habermas’ın yoğunluklu felsefi ve sosyolojik çalışmalarıyla temsil edilen eleştirel teori veya başka bir ifadeyle Frankfurt okulu düşünürlerinin eleştirilerinin merkezinde, modern bilim anlayışının vücut vermiş olduğu Aydınlanmacı araçsal rasyonalizm yer almaktadır*” (Küçükalp & Cevizci, 2010, s.188, 189). Frankfurt okulu mensuplarının eleştiri anlayışı hakimiyet, kitle kültürü ve kültür endüstrisinden etkilenmiştir (Veysal, 2010, s. 110). Eleştirel kuramın yaptığı, tekelleşmeye meyilli olup faşist ideoloji ile harmanlanan kapitalist sistemin egemen bürokrasi anlayışıyla bireyleri nesne haline getirmesi halini eleştirmektedir. Ayrıca pozitivistmi²¹ de geleneksel ile yakın ilişkisi sebebiyle eleştirmişlerdir. Çünkü

²¹ Pozitivistmi 20. Yüzyılda eleştiren önemli bir isim de sezgiciliğin kapısını aralayan Bergson’dur. O, toplumsal ödev ahlakını kapalı, insani ahlakı ise açık sayarak birbirinden ayırır. Toplumsal ödev ahlakında insanı dışlanma korkusuyla toplumcul kılan emirler, yasaklar, yükümlülükler ve ödevler

amprisizm ve pozitivizm doğa bilimlerine bağlı olarak deneyle elde edilip toplumsal onay alan bilgiye öncelik verirken, eleştirel kuram için bilgi, insan eylemlerinin haricinde ve eylemden üst konumda tutulmaması gereken, oluş halinde olandır (Ceylan D., 2019, s.33).

Eleştiri kuramının düşünsel temelleri; nesnel aklı genele yaymaya çalışmak ve toplum olarak akılsal bir yapı sunmak; diyalektikte, nihai yargıdan kaçınan açık uçluluğu tercih etmek, kapitalizmi insanın olumsuzlaması olarak, iktisadi ilişkileri toplumu bireyciliğe mecburi bırakan olarak kabul etmektedir. Kuram, doğaya hakimiyet sağlamak isteyen insanın aklı araçsallaştırmasının ve bunun kişinin kendine bile dokunmasının altını çizer. Kültür endüstrisi, iktisadi olguların insani olguları aştığı durumun bir sebebi olur. İnsani etkinliğin temelinde yer alan dayanışma bundan böyle topluluk çıkarını gözetmez, şahsi çıkarların gözetimini sağlayan mekanik birlik haline gelmiştir (Veysal, 2010, s.118,119).

“Bir hedefin herhangi bir öznel kazanç ya da çıkardan bağımsız olarak, kendi başına taşıdığını sezdiğimiz erdemleriyle akla uygun olabileceği düşüncesi öznel akla tümüyle yabancısıdır; en yakın faydacı değerlerin ötesine geçip, kendini toplumsal düzenin bütünüyle ilgili düşüncelere adadığında bile böyledir bu” (Horkheimer, 1998, s.55). Horkheimer’a göre öznel akıl düşüncenin sınıflandırma, tümdengelim becerisine karşılık gelen soyut işleyişidir. Nesnel akıl, parça ile bütün ve öz ile görünen arasındaki ilişkiyi fark eden akıldır. Yüzeysel değil, görünenden derin bağı kuracak akıl nesneldir (Dellaloğlu, 2007, s.34). Aklın biçimselleştirilmesinin neticelerinden bazıları olan, gücü akla ve aklın tabiatına bağlı bulunan mutluluk, eşitlik, adalet gibi kavramlar düşünsel açıdan temelden sarsılmıştır. Her ne kadar amaç olmaya devam etse de onları değerlendirecek aklın

bulunur. Bunlar bir nevi genelin iyiliği için bireyi feda ya sıcak bakan, ileride doğa yasası gibi bir şekle bürünen toplumda da kişinin doğumundan itibaren adeta a priori işleyişinde alışkanlık haline gelmiş, rasyonel olmasının şart koşulmadığı toplumsal buyruklardır. Açık biçimdeki insani ahlak ise, sevgi, heyecan gibi belirteçlere sahiptir. Bu ahlakın temeli topluma dayanmadığından insanların bazılarının şahsında yer alır. Tüm insanlara davet niteliğindeki temsilin tek kişi üzerinden yapıldığı, insanlık sevgisini kendine kılavuz eden gönüllü ahlaktır. Kapalı ahlaktaki belli bir nesneye eğilen sevgiden farklı olarak sınırsızlığa dayalı nesnesiz bir sevgi içerir. Kapalı ahlakın statikliğinin karşısında açık ahlakın dinamik yapısı belirir. Çünkü açık ahlak fikirden ziyade bir durumdur, ideal kişi, örnek insan temsildir. Kapalı ahlaktan açık ahlaka büyük oranda dinler ve peygamberlerin etkisiyle geçilmiştir. Dinlerin özündeki mistisizmin varlığı Bergson’un dayanak noktasıdır (Gündoğan,2010, s. 92-102).

onayından yoksundur (Horkheimer, 1998, s.69). Kendi derdine yine kendi çare olmaya çalışan insanlar bireyselliği zayıf düşürmektedir. Toplumdan kesin surette ayrılan birey yanılsama olarak kalacaktır. Nihayetinde özgürleşme isteği, empati kurabilmek gibi beğenilen insani nitelikler yalnızca kişiselde değil toplumsalda da vardır. Gelişmiş toplum, gelişmiş bireyi yaratır. Kişi ancak, toplumun kitle kültürü ve kolektifleşme dönemindeki atomlaşmadan kurtuluşu ile kendi de kurtulur (Horkheimer, 1998, s.150).

Eleştirel kuramcılar Marx'ın sınıfsız toplum çabasını, özne-nesne, toplum-birey ve şey-düşünce arasında özdeşlik kurulamaması sebebiyle boş bulmaktadır. Marx'ın felsefesini geliştirilebilir nitelikte ele almışlardır. Adorno ve Horkheimer'in ekonomik ve kültürel ilişkilerin karşılıklı incelemesini yapmaları buna dayanır (Rutli, 2019, s.19,20). Kant'ın kritik felsefesi Eleştirel kurama ilham vermiştir. Özellikle Horkheimer'da bireyin öneminin altını çizdiren düşünce Kant'a dayandırılabilir. Bu düşüncede birey, topluma feda edilmeyecek bir değere layık görülümüştür. Ancak Kant'ın ahlak felsefesinde eleştirdikleri taraflar da yok değildir. Örneğin Kant'ın ahlaki koşulsuz buyruğundaki anlayış, faili topluma feda eden yapıdadır. Öyle ki ödev odaklanan ahlaki buyruk, ödevin neticesini göz ardı ederek yalnızca kişinin kendini fedasına yönelmiştir. Yani birey ne uğruna kendini feda ettiğini bilememektedir. Kant'ın ödev ahlakının olması ihtimali söz konusu ise neden hâlâ olmadığı sorunsalında, toplumsal düzenin hatalı şekilde yer aldığı gerçeği gözler önüne serilir (Rutli, 2019, s.20-23). Gel gelelim Horkheimer'in bencil bireyi ele alışı Nietzsche gibi ya da faydacılar gibi değildir. O, bencil bireyini toplumsal etkileşimle mutluluk duyan, dolayısıyla toplumla zıt noktalarda şeyleşmeyen şeklinde düşünmüştür (Jay, 2014, s.116).

Sinemanın ideolojik kanadına geçmeden evvel, kültürün insanlara benzerlik bulaştırdığı, kitlelerin bu benzerlik ile kitle iletişim araçlarının da etkisiyle edilginleştiği Adorno'nun düşüncesine değinilmelidir. Adorno'ya göre kültür ürünleri kapitalist sistemin bir parçası haline gelmiş ve her şeye benzerlik bulaştırmıştır. Adeta meta üretimi yapan sanayilerden farksız konumda bir kültürel üretimden bahsedilebilir (2011, s.19). Kültürün insanla uyumlu toplum yarattığı fikri git gide ideoloji halini almıştır. Kültüre boyun eğilerek sistemin ortaya koyduğu

davranış kalıplarına göre hareket etme durumu da kabul edilmiş sayılır. Dolayısıyla doğru-yanlış gibi belirleyiciler sistemin normlarına uygun olarak tasarlanmıştır. Kültür endüstrisinin elediği haberler doğrultusunda gerçek yerine yalan, yalan yerine gerçek konulmaktadır. Böylece sistemin mantığı ne ise kitle iletişim araçları o doğrultuda eylemekte ve nesnellik kendini sistemin ellerine bırakmaktadır ( imen, 2020, s.2318). Kültür endüstrisinin bir kolu olan sinemanın, ideolojik söylemi, insanlara benzerlik bıraktığı gerçeğiyle örtüşmektedir. Ekran karşısında edilgin hale gelen bireylerin kapılıp gittiği dünya ve bu dünyanın bıraktığı izler ayrıca incelenmelidir.



İKİNCİ BÖLÜM

KLASİK ANLATI SİNEMASINDA ÖZGECİLİĞİN YERİ NEDİR?

Sinemanın, toplumla diyalektik bir bağı vardır. Sinema, ortaya çıkmak için kendine gereken belirli araç gereçleri toplumdan temin etmektedir. Öyle ki, ortaya çıktığı toplumdan kültürel açıdan ayrılmaz bir bütün olduğundan, içinde yer aldığı o toplumun da araştırılması gerekmektedir (Elitaş, 2021, s. 12,14). Toplumsal değişimler sinemanın yapısal değişimine, filmlerin temalarına dek etki etmektedir. Toplumsal yapının düşünce temelini etkileyen seyircinin, filmdeki konulardan etkilenip fikrini o yönde belirlemesi mümkündür. Toplumun gelişmesi insanların düşüncelerindeki değişimlerden etkilenmeye açıktır (Esen, 2019, s.186). Toplumun sanatına, ahlakına, dinine, hukukuna dair bilgi sahibi olmak için öncelikle o toplumun ekonomik yapısına ve üretim sürecine hakim olmak gerekmektedir.

Sinema bulunduğu dönemin ihtiyaçlarına ve hislerine göre biçim alır. Eski Yunan tiyatrosunun katharsisi ile duygusal doyuma ulaşan seyircinin yerini sinema seyircisi almıştır. Sanatın çıkış noktası mikro evrendekilerin makro evrene aktarılmasına bağlandığında, sinema diğer sanat dallarını içine alabilen kendinden kaynaklı bir aktarma özelliği olan sanattır denilebilir. Simülasyon ve mimesisin etkili olduğu bulunduğumuz bu dönemde, aktarılanların görsel-işitsel yapısı ilgiyi diri tutmaktadır (Özçimen, 2020, s. 1,2).

Söze²² yönelik anlatımdan, tiyatro ve sinemaya dair göze yönelik anlatıya gelmek, yapısal bir dönüşümü gerekli kılmaktadır. Çünkü sözün anlatıcı ögesi özgürken gözün anlatıcı ögesi gizlenmek mecburiyetindedir. Sözlü kültürün anlatı geleneğinde yazının imkansızlığı sebebiyle belleğe dayalı, anlatıcının öncülüğündeki “Epos” vardır. Nasıl oldu sorusuyla ilgilenen olay örgüsündense, ne oldu sorusuyla ilgilenen öyküye yer verilir. Anlatının diegetik ve mimetik olmak üzere iki türü vardır. Toplumsal nitelikteki Epos’tan bireysel nitelikteki dramaya geçilmektedir. Epos, bölünmemiş, sosyal tabakadan yoksun bir topluluğun anlatısıdır. Bireylerin

²² Doğal seçim sonunda primatların hepsi bir şeyler yapmaya adapte olmuştur. İnsan ise konuşmaya yatkın ve bundan keyif duyan canlılar olarak gelişmiştir. Evrimsel bakışta insandaki konuşmanın gelişiminin iki sebebinden biri, sosyal statü kazanımında önemli oluşu, diğeri ise psikolojik nedenlerle dinlenmeye ihtiyacımızın oluşudur (Poe, 2019, s.60).

paylaşımları, konumları ve inançları farklı değildir. Bireysel edimler topluluğun çıkarına dönüktür. O halde Epos'un temsil ettiği olgu, parçalanmamış bir toplumsal yapıdır. Anlatı kişileri de karakter değil, kolektif değerın temsilcisi olan tiplerdir (Ünal, 2015, s. 16,19). Epos anlatısı, iktisadi alanda sosyal tabakalaşmadan uzak bir topluluğa aittir. Bireyler arası ve toplumla birey arası herhangi bir çatışmanın varlığı söz konusu değildir. Uygulamalardaki önem, kişilerin değil toplumun çıkarına dönüktür. Toplumsal yapının uyumlu hali kültürü de eşitlikçi yapıda kılar. Epos, yaşamın bütün halindeki bilincinin bir çeşit ifadesidir. Bireysellikten uzak, topluluk adına bir anlamlandırma söz konusudur. Anlatıdaki kişiler toplumsal etiğin birer sembolü olarak, bireyselliğin yelpazesindeki karakterlerden değil, toplumsal değerlerin yelpazesindeki tiplerden meydana gelir. Tipler kutsallığın temsili gibi doğaüstü halleriyle, karakterin iyi ve kötünün çelişkilerini içinde taşıyan yanından farklı biçimde tasvir edilir (Ünal, 2015, s. 19-21).

Kültür değişim yaşadıkça toplum da dönüşmeye doğru yol alır ve epik anlatıdan tam bir kopuş olmasa da insanın ferdi hayatına eğilen eserler gündeme gelmeye başlar (Evliyaoğlu, 2020, s.359,360). Mimetik anlatının toplumunda, Yunanistan'ın gerek toplumsal gerek iktisadi alanda yaşadığı dönüşümler ile eşitliğin ortadan kalkmaya başladığı, Eski Çağın kardeşlik anlayışının yitirilip, en yakının dahi yabancı görüldüğü Yeni Çağ'ın güvensizlik ortamı belirlemektedir. Artık birey ve onun eyledikleri dışında önem arz eden pek de bir şey kalmamıştır. Rekabetin etkisiyle, bir eylemin gerçekleşmesi sadece gerektiği için belirli bir sürece yayılan yapılacak iş olmaktan çıkıp, başkasından önce yapılacak iş haline gelmiştir. Nitekim eylem hakkında bilgi de eskiden “ne oldu”ya dönük iken “nasıl oldu”ya doğru bir değişim içine girmiştir. Dramatik anlatımda, bireylerin odakta olduğu, kuşbakışından ziyade “yakından” izleme ile olaylar dizisinin gözün uzamından hareket ettiği kaybolan anlatıcı durumu söz konusudur (Ünal, 2015, s. 25-28,33).

Edebi türler, epik, lirik ve drama olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Yunancada “öyküleme, kahramanlık türküsü” manasına gelen Epos, halk sanatındaki tüm edebi eserleri içermektedir. Destan, roman, hikaye, öykü, nuvel, muamma, fıkra, masal epik tarzlardan bazılarıdır (Aslanyürek, 2004, s. 21,22). Yunanca “*lir ile şarkı söyleyen şahıs*” manasına gelen lyrikos, epigram, epitaf (mezar yazıtı), şarkı- türkü,

oda (kaside), methiye, edebi mektup gibi türlere ayrılmaktadır. Sonuncu edebi tür olan drama ise, eylem manasına gelerek, bir sözcükten ziyade o sözcüğün içerdiği eylemi kapsamaktadır. Bu da dramayı benimsediği ilke açısından diğer türlerden ayırmaktadır. Dramanın akla ilk gelen anlamında, oyuncuların bulunduğu diyaloglu piyes yer alır. Süreç içinde sinemanın içine dahil olan drama, elbette başka bir konuma geçmiştir. Dramatik eserlerin vodvil, trajedi, komedi, drama ve melodram olduğu yerde, trajik, komik ve dramatizm gibi estetik öğeler ile dramdan kaynaklanan katharsis, mimesis ve özdeşleşme gibi kavramlara hakim olmak önem arz etmektedir (Aslanyürek, 2004, s. 32,34-36).

2.1. Mimesisten Katharsise

İnsan taklit ederek öğrenme sürecinden zevk duyan bir canlıdır. Bu eğilim, ritm, uyum ve söylemle yerine getirilir. Diğer insanlara nazaran taklide yatkınlığı fazla olanlar şiirin doğmasında etkin olmuştur. Sanatın kuralla işlemesi, doğanın ise düzensizliği yaşatması doğanın sanatla harmanlanmasına ortam hazırlamıştır (Bozkurt, 1995, s.107).

Aristoteles'e göre, mimesiste sanat türleri araçsallık, kullanılan nesneler ve icra tarzı açısından birbirinden ayrılmaktadır. Bu araçlar ritm, melodi ve mısra ölçüsü şeklinde çeşitlenir. Eylemi gerçekleştirenler taklit edildiğinden, ahlaki iyilik ve kötülük de taklit edilenin iyi veya kötü davranmasına bağlı olarak gelişir (2010, s.19-21). Aristoteles'in ahlaksal bağ kurduğu sanat ise yücelik sıfatını yakıştırdığı tragedyadır (Bozkurt, 1995, s. 101). Platon da sanatın taklit ürününden öteye gitmediğini düşünmüştür. Ancak Aristoteles'in taklidi arınmanın ve ahlaki eğitimin ana unsuru kabul ettiği yerde o, taklidi moral değerleri yıpratıcı bir unsur olarak görmüştür (Bozkurt, 1995, s.40,28).

Platon'un “Devlet” adlı yapıtında, şiir sanatında şairlerin gölgeler meydana getirip gerçekten uzak olduğu ve resim sanatının da taklidin taklidi olmaktan öteye gidemeyeceği vurgulanır. Ona göre, Tanrı bir sedir yaratarak onu kopyalarından arındırmış, asıl nesne haline getirmiştir. Marangoz ustası ise onu taklit ederek gerçeğin taklidini üretmiştir. Oysa ressam taklidin taklidini yaparak gerçeğe en az benzeyeni elde etmiştir. Tragedya şairleri de tıpkı ressam gibi taklidin taklidini

yapmaktadır (2016, s.380-382). Platon tragedya sanatının tutkuları beslediği gerekçesiyle, gerçeğin peşinden giden kişiyi yanılttığı düşüncesindedir. Platon'un üç ayrı mimesis tanımı vardır. İlki payalma (katılma), ikincisi özdeş olma, üçüncüsü ise benzemidir. Böylece tüm yaratılmışlar kendi arketiplerinin taklidi haline gelir (Bozkurt, 1995, s.85, 98).

Platon'un taklidi idea fikrinden yola çıkılarak açıklanabilir. İdea aynı ismi taşıyan objelerin tümünü kapsayan bir söz, genel bir kavramdır. İnsanın duyuları fenomenler gerçeğinin ötesindeki ideaları görmeye yetkin değildir. İnsan, yalnızca bu dünyanın Tanrısal olana benzetilerek yapılan kopya görüntülerini algılayabilir. Yani gölgenin de ötesine giden hakikatten üç kat uzaklaşan bir süreç söz konusudur. Algılanan görüntünün görüntüsü icra edilmiştir. Sanatçı da taklitçi, benzetmeci olarak düşünülür. Kısacası Platon, sanatsal yaratıyı görünen gerçeği taklitte yetinmesi sebebiyle bilinçsiz, usdışı bir çaba olarak niteler. Ancak yine de politikacı ve ahlakçı yanı, Platonun sanattan pratik bir fayda gözetmesini sağlar (Şener, 2006, s.20,24).

Platon'un mimesisi genel bir anlam içerir ve taklit sayılırken Aristoteles'in mimesisi özel bir anlam içerir ve sanatta yeniden yaratma sayılır. Savunusunu ise, sanatın dallara ayrılması üzerinden açıklayan Aristoteles, yalnızca taklitten ibaret sayılan bir sanatın dallara ayrılamayacağını düşünür. Doğadaki gerçeklerin sanat yapıtı olarak yeniden üretimi sanatın farklı fikirlerden türemesinden kaynaklanır. Onun mimesis yorumu hem mimik hem de yeniden yaratma olarak incelenebilir. Mimik taklidinde, bir horozun ötmesi ses ile, bir adamın yürüyüşü hareket ile taklit edilir. Oysa sanatın yeniden üretilmesi olan taklitte, yürüyen adamı taklit eden çocuk ele alınırsa, eylem aynı fakat görüntü farklıdır (Nutku, 2001, s. 35-38).

İnsanlardaki içsel boşluğun taklit sürecine ilham verdiğini düşünen Myers, bir ihtiyaçtan kaynaklanan mimetik modelden bahseder. İnsanların bir şeyi arzulaması yahut gereksinim duyması başka insanların arzu ve gereksinimlerine öykünmeden kaynaklanır²³. İç ve dış olarak iki tür mimetik istek rekabeti vardır. Birden fazla

²³ Mimetizmi düşünme ile insanı düşünmenin aynı parantezde ele alınacağını savunan isim olan René Girard, model olarak gördüğümüz kişinin arzularına öykünmenin bizim arzularımızı doğuracağını ileri sürer. Topluma ise arzu ile modeller arasında bir hiyerarşi belirleme görevi

kişinin bir nesneye olan ilgisi rekabeti ortaya çıkarır. Rekabetin daha fazla olduğu tür iç alandadır. Çünkü birbirine yakınlıkları artan kişiler söz konusudur. Oysa dış türde uzaklık sebebiyle rekabet daha azdır. Buna örnek olarak bir ünlüyü idolleştirerek her ne kadar hayranı olduğu kişiye temas etmese de onu saç şekli, tavırları gibi çoğu manada taklit eden bir gencin durumu verilebilir (Myers, 2012, s. 2,3). Taklit etme ile mimesisi ayıran şey, taklidin diğerlerinin davranışlarını yeniden üretme yolunda olumlu bir manaya gelmesi ve mimesisin rekabet kaynaklı derinden gelen olumsuzluk da barındıran içgüdüsel bir tepki anlamına gelmesidir. Ayrıca bir kişinin diğerinin arzusunu etkilediği süreç Girard için arabuluculuk olarak adlandırılır. Çünkü bu taklit model alma süreciyle dolayısıyla uzlaşım ile bağlantılıdır (Andrade).

Aristoteles, taklidi araç, nesne ve taklit şekli olarak üçe ayırır. Taklit edenleri taklit ettikleri şeye göre iyi ve kötü olarak derecelendirmiştir. Tragedya ve komedyayı da bu dereceye tabi tutarak birinin günümüz insanlarına oranla iyiyi taklit ederken diğerinin kötüyü taklit ettiğini savunur. Sanatları nesneleri taklit etme biçimine göre de ayıran filozof, aynı nesnelerin aynı yöntemle fakat ayrı şekilde taklit etmenin mümkün olduğunu düşünür. Bu da anlatı aracılığıyla, kişilerin hepsini eylem halinde göstererek yahut onları taklit oyuncusu yaparak olur (2013, s.13,14). Sanat mimesis, mimesis de insanların, eylemlerin ve hislerin taklidi olarak düşünüldüğünde, taklidi karakter ile eylem bağlamında tanımlamak mümkündür. Karakter bağlamında taklit erdemli ve erdemsiz olarak, eylem bağlamında taklit ise, yaşanan olay, gerçekleşmesinin imkansız olduğu olay, gerçekleşebilecek olay, seyirciye ileti amaçlı olay biçiminde türlere ayrılabilir. Eylem bazlı taklitte tecrübe edilen olayda sanatçı, insanların yaşadığı olayları hakikate uyum sağlayarak doğrudan anlatmayı yeğler. Tasvirin ötesine geçen ve işin içine yaratıcılık katan taklit “olabilecek olay”ın taklididir (Danış, 2019, s. 20-22).

Foss’a göre bir şey dramatize edildiği an, anlatılacak durumun bir çeşit yanılması yapılır. Tiyatro sahnesinde canlandırma yapılması misali, olaylar yaşanıyor gibi canlandırılır. Oysa ki epikte herhangi birine anlatılan bir durum söz

vermektedir. Hiyerarşinin belirlenmemesi durumunda bir çatışma ortamının gelişeceğini düşünen Girard, mimetizmin rekabete bağlı bu yönünü ortak nesneyi ele geçirme isteğine yordar. Artan rekabet sonucu değeri azalan nesne ile mimetizm, kötü neticelere varmaktadır (2010, s. 11).

konusudur. Hareketle taklit ettiğimiz dramatik anlatımın aksine burada bir tarif etme, sözlerle açıklama hali vardır (2016, s. 185).

Tragedya ve komedya Atina’da gelişerek taklit tiyatral açıdan değer kazanmıştır. Tragedyanın, Tanrı Dionysos onuruna gerçekleştirilen törenlerde söylenen şarkılardan doğduğu düşünülmektedir. Koro şarkıları Dionysos’un kutsal hayvanı olan teke kılığındaki kaba dans figürleri sergileyen insanlar tarafından söylenmiştir. Şiirsel özelliğe, ilerleyen zamanlarda kavuşan şarkılara konuşan kişinin dahil olmasıyla tiyatronun diyalog merkezi meydana gelmiştir. Komedya da Dionysos için düzenlenen bağ bozumu törenlerinden oluşmuştur. Komedya, eğlenceli geçit törenlerinde açıkça yapılan taklitlerin ürünüdür (Şener, 2006, s. 16).

Aristoteles’in sanatı mimesisle başladığı gibi katharsisle de nihayete erer. Mimesisin sanatçı ile obje arası bağlantısı katharsiste alımlayıcı ve sanat eseri arasında bir bağlantıya dönüşür. Bu da doğa ve sanat yasalarının ayrımı sebebiyle obje ve sanat eserindeki güzelliğin farklılaşması demektir. Aristoteles’in sanatında zihinsel bağ kurma süreci rasyonalist şekilde işlemektedir. Hakikat ve tinsellik alanı mimesisle ilintilidir. Yani olanakların ve gerçeğin birleştiği yer mimesisten geçer. Böylece sanat, gerçek ile idealitenin buluştuğu, gerçeklikten ötede bir yer edinmektedir (Bozkurt, 1995, s. 99,100).

2.2. Klasik Anlatı Sineması İyiyi-Kötüyü Çiziyor

Anlatı, hayatı, insanı, ilişkileri vs. kavramaya ve açıklamaya yaramaktadır. Gerçeğin burada temsil edildiği şekilde, doğal olanın bu olduğu inancıyla konuya yaklaşılmasını sağlayan ideolojik bir araçtır (Güçhan, 1999, s.111). Anlatının klasik ve modern yapılarını incelemeden evvel, modernleşmenin özetini hatırlamakta fayda vardır. Modernlik, dinamizmin yansıması olan, yenilik yanlısı, geleneksel karşıtıdır. Öyle ki, insanın tüm yapıp ettiklerinin geleneksel süreçten arınması anlamına gelir. Modern toplumda davranışlar geleneklerle oturmuş kolektif davranışın bireysel ifadesi olmaktan ziyade, toplumun ve kültürün şartlandığı bireyselleşen failin kişisel seçiminin karşılığıdır (Tunalı, 2006, s.122).

Anlatı, kurgusal olan yahut olmayan edebi türlerdeki olay dizisinin anlatım şeklidir. Zaman ve uzam içinde ilerleyen neden-sonuç bağıntısındaki olaylar zinciri de denilebilir. Birtakım anlatı yöntemlerinden meydana gelen birliğe ise tarz denilir. Klasik ve çağdaş anlatı için tarz demek yerinde bir tanımdır. Sinemadaki belirli kurallar Hollywood’un klasik anlatı sinemasına aittir. Bir olay örgüsü etrafında, homojen bir zaman ile zamanbilimsel olarak ilerleyen klasik anlatı sineması, seyircide özdeşleşmeyi sağlar. Diegetik biçimin aksine mimetik bir yapıda anlatıcı, kameranın nesnel bir gözlemci gibi olaylara yaklaşarak seyircinin tanıklık hissini destekler (Gürkan, 2015, s. 17,18, Bordwell&Thompson, 2012,s.79). Klasik anlatının süresi, devamlılığı ve etkili tarihi onu klasik yapar. Hollywood, Amerikan stüdyo filmleriyle geliştirdiği tarzıyla bu anlatının başında yer alır. Doğal ve toplumsal sebepler anlatıyı etkilese de, şahsi psikolojik nedenler, kararlar, seçimler ve karakterin özellikleri odak noktadadır. Karakterin arzusu sayesinde anlatının devamı sağlanır. Bahsi geçen arzu anlatının gelişme yönünü belirleyen hedefi de meydana getirir. Hedefe ulaşma yolunda bir de engel vardır ki bu karşı güç tarafından belirlenir. Elbette hedefe ulaşma arzusu her film için geçerli değildir. Bazı filmlerde bireyler kahraman olmaktan uzaktır ve etkin değildir (Bordwell&Thompson, 2012, s. 102).

Klasik anlatı sinemasının biçimsel yanını, Aristoteles’in “*Poetika*” adlı eserinde belirttiği ve İlkçağ’dan beri ta ki Brecht’in teorisine kadar mutlak olarak kabul edilen “klasik dramatik yapı” meydana getirir. Aristoteles’in ²⁴ kuramını geliştirdiği dram sanatının ana hedefi ve seyircinin hazzı “*Katharsis (Arınma)*”²⁵ kaynaklıdır. Aristotelesçi drama göre seyirci bir dizi mantık çerçevesinde neden-sonuç zincirine bağlı olarak, gerçeklik yansılmasının etkisiyle karakterle özdeşleşerek izlediği olaya katılır. Ayrıca klasik dramatik yapı herhangi bir olay,

²⁴ Dram sanatıyla bağlantılı ilk tutarlı teorik çalışma Aristoteles’in *Poetika*’sıdır. Onun teorisi her ne kadar Yunan trajedisinin etkisinde gelişse ve norm örnek teşkil etmese de üç birlik kuramı önem arz eder. Bu kurama (yer, zaman, eylem) Shakespeare tarafından on altıncı yüzyılda karşı gelindiği eklenebilir (Efe, 1992, s.12).

²⁵ Acıma duygusu, kahramanın hak etmediği şekilde kötü bir durumla karşılaşmasından ileri gelen elcil bir duygu, korku ise aynı durumun kendine de olacağı kaygısından kaynaklı bencil bir duygudur. Aristoteles bu fikirden iki karşıt duygunun yarattığı heyecan yoğunluğunun *katharsis* adı verilen arınmaya ulaştığını düşünür. Oyun neticesindeki karar faslı, izleyenin en verimli algılama ve değerlendirme anını böylesi bir arınmaya mecburi kılar (Şener, 1997, s.84,85).

karakter ya da durumun dışta kalmasıyla bozulacak organik bir bütünlük içinde seyreder. Olay örgüsü ise serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözümünden meydana gelir (Ersümer, 2013, s. 41-43). Karakterin izleyen tarafından basit ve hızlı biçimde algılanması ile izleyici hali hazırda iyi tanıdığı karakterin yanında, tahmin yürüttüğü gibi gelişen olaylar sonunda katharsise ulaşmaktadır (Güçhan, 1999, s.123).

Sinemada klasik anlatıda zaman ve mekan bir bütünlük ve devamlılık içinde izleyiciye sunulur. Poetika’da Aristoteles’in savunduğu gibi, Hollywood’un klasik anlatımında filmin kurgusal alanına ait tüm görsel-işitsel malzeme bir neden-sonuç ilişkisiyle verilir. Bu gerçeğe uygunluk doğa üstü güçlerin yer aldığı fantastik filmlerde dahi geçerlidir. Anlatımın biçimsel şeffaflığı ile görünmezliği korunarak tipleştirilmesi sağlanır. Bu da kurmacanın tarihsel olaylarının tesadüfiliğinden durumu daha gerçek bir hale getirmenin çalışmasıdır. Tipleştirme yalnızca dramatik yapı üzerinde işlemez, ayrıca film karakterlerini de içine alır. Film karakterleri tekil niteliklerden ayrıştırılarak tipleştirilir. “*Rio Bravo*” (1959) filmindeki John Wayne, Amerika’ya has kültürel niteliklerin gösterildiği milliyetçi bir oyuncu değil, diğer kültürler içinde de adaleti temsil edecek evrensel bir tipteme halindedir (Gönen, 2007, s. 25,26).

Geleneksel anlatıda eğer mühim kısımlar atlanıyorsa bunun sebebi nedenselliğe uyan olayları göstermenin öncelikli olmasındandır. Olay örgüsündeki bu neden-sonuç ilişkisi özel aygıtlar aracılığıyla yapılır. Nesnel bir yapıda ilerler ve karakterin görüp duymadığı konu hakkında bilgisi olmadığı olaylara aygıtlar aracılığıyla izleyenler tanıklık eder. Filmlerin sonunda genellikle kuvvetli bir final vardır. Çözülmeyen sorunlar, çatışmalar finalde nedensellik gereği çözüme kavuşur (Bordwell&Thompson, 2012, s.103).

Anlatının dram sanatında kesin sona varması, olay örgüsündeki bütünlük durumuna göre “Açık ve Kapalı Biçim” üzerinden değişkenlik gösterir. Eylemin düz bir doğrultuda ilerlediği, oyun sahnelerinin birbirine bağlı şekilde bir sonrakini belirlediği, sahnelerinde bütüncülüğün hakim olduğu, oyun kişilerinin birbiri için var olduğu klasik anlatı sinemasında kullanılan yöntem “Kapalı Biçim”dir. Eylemin çeşitlilik ve zıtlıklardan meydana geldiği, izleyicinin merakını canlandırmaktan uzak

bir tavırla serim düğüm ve çatışma duraklarından bahsedilemeyen, sahnelerin birbiri için var olmadığı, oyuncuların oyun oynadıklarını izleyenlere illüzyonu yıkmak adına duyurduğu, oyuncuların başkası için değil kendi için var olduğu “Açık Biçim”le ise modernist sinemada karşılaşılır. Dramatik tiyatro ve epik tiyatro ayrımı ile klasik anlatı ve modern anlatı ayrımının daha iyi anlaşılması için Brecht’in estetik anlayışına bakmak gerekir (Ersümer, 2013, s. 48-50).

İnsan hayatı toplumsal gelişmelerden etkilenerek birer dram üreticisi haline gelince sanat da dramatik alanın yenileştiği bir sürece girmiştir. Çağdaş yazarların dönemlerindeki insanların çaresizliğinin altını çizdiği klasik dramın uzağında beliren yapı Epik tiyatro akımından, bu akım da Brecht’den kaynaklı gelişmiştir. Brecht, toplumun bilinçsizlik ve umutsuzluğu ardında bırakma isteğini kılavuz edinerek, seyircinin alıştığı kalıplardan uzaklaşıp düşündüğü bir evrene geçmesine aracılık etmiştir (Şener, 1997, s. 58,59).

Dramatik tiyatrodan epik tiyatroya geçişte önemli ayrımları Brecht şöyle sıralar (1997, s.43,44);

Dramatik Tiyatro; eylemlerden yola çıkar, sahnedeki oyuna izleyen dahil edilir, izleyenin duyguları harekete geçer, olaya karıştırılır, izleyenin olayla özdeşleşmesi sağlanır, insan bilinen bir varlık olarak ele alınır ve o değişim yaşamaz, ilgi oyunun sonunda birleşir, sahnelerin her biri diğeri için vardır, organik bir bütünlük içindedir, düz bir çizgide gelişen olaylar söz konusudur, olaylar evrimsel zorunlulukla akar, durağan özellikte bir insan vardır, varoluş düşünce tarafından yönetilir, hakimiyet duygudur.

Epik Tiyatro; anlatıdan yola çıkar, izleyici bir gözlemci konumundadır, izleyenin yargıda bulunmasına katkı yapılır, seyirci olayın karşısında tutulan, olaya karışmayan bir durumdadır, insan inceleme konusu yapılan, değişen ve değiştiren yapıdadır, ilgi oyunun gidişatı üzerindedir, sahnelerin her biri kendisi için vardır, montaj tekniği kullanılır, eğriler çizen olaylar söz konusudur, sıçramalı bir olay akışı vardır, insan durağan değil oluşum halindedir, düşünce toplumsal varoluş tarafından yönetilir, hakimiyet akıldadır.

Epik filmin esas gayesi olaylara dair aşına olunan bakış açısını sorgulayarak yanılısama etkisini en aza indirmektedir. Epik uzaklaşma denilen teknikte önem arz eden, alışageldik bakış açısının zorluğunu kişilere hatırlatmak ve beklenmeyen ilişkiler ağı kurmaktır. Brecht bu tekniğe “*Verfremdung*” adını vermiştir. Böylece aşına olunan ne varsa bize yabancılaşır ve kişi düşünmeye zorlanır. Bu tekniği en fazla kullanan yönetmenlerden biri Jean-Luc Godard’tır (Foss, 2016, s.205,206).

Aristoteles’in²⁶ (2010, s.32), karaktere dayanmayan bir tragedyanın var olabileceği ancak öyküsüz bir tragedyanın olmasının imkansızlığını anlattığı Poetika’dan hareketle, Nutku’ya göre, karakter aksiyon yaratan soyut ve edilgin bir manada kullanılmıştır (2001, s.42). Todorov anlatıları olay örgüsü merkezli ve karakter merkezli olmak üzere ikiye ayırarak farklı bir bakış açısı sunar. Olay merkezli anlatılarda (apsikolojik) olayın ilerlemesi karakterin işlevine bağlıdır. Oysa karakter merkezli anlatılarda (psikolojik), karakterin anlatımı işlevi eylemlere yüklenir. Örneğin; “X Y’yi görür” ifadesine karakter merkezli anlatı açısından bakıldığında X’in deneyimi, olay merkezli bakıldığında ise görme eylemi dikkat çeker. Karaktere bağlı gelişen anlatı geçişli, olaylara bağlı gelişen anlatılar ise geçişsizdir. Ayrıca Todorov’a göre apsikolojik bir anlatıda sonuç bekletmeden gelmektedir. Açgözlü birinin para aramak için hızla eyleme geçişi buna örnektir. Todorov, karakter merkezli anlatıyı karakterin niteliğini anlatmada ayrıcalıklı düşünür. Şöyle ki, X’i kıskanç biri sayarsak kendini öldürme, karışdakine zarar verme veya karışındakinden daha iyi şartlarda olma çabasına girme gibi üç eylem seçeneği olabilir. Ancak olay merkezli anlatılarda bahsedilen kıskançlık hissinin tek bir neticesi vardır. Kıskandığı kişiye kötülük yapma gibi tek bir seçeneğe düşer (Aktaran: Chatman, 1978, s.113,114).

Michel Chion, “*Bir Senaryo Yazmak*” adlı kitabında hareket filmleri ve kişilik filmleri olarak ikili ayrım yapar. Onun savunusunda çoğu kişi bu ayrımı inkar etse de duygusalılığın yoğun olduğu kişilik filmleri ile harekete dayalı filmler ayrımı önemlidir. Hatta Chion, konuya dair Herman’dan da bir kesit sunar. Herman,

²⁶ Aristo’dan ayrı olarak, ana kahraman Hollywood sineması açısından çok önemlidir. “Hedef odaklı kahraman” adlandırmasıyla kahramanın arzusu olayların gidişatını belirler. Karakterin neler yapacağını tahmin etse de nelerin nasıl gelişeceğini merak eden bir izleyici kitlesi vardır. Dolayısıyla kahramanın harekete geçme potansiyeli anlatının ana damarını oluşturur (Becerikli, 2020, s. 112).

Amerikan filmlerini olay merkezli, Avrupa filmlerini karakter merkezli kabul eder (Aktaran: Chion,1987, s. 124,125). Sinemanın olay merkezli anlatıya uyan yanı klasik anlatı sinemasında, karakter merkezli ayrımına uyan yanı ise modern anlatı sinemasında bulunur. Bu klasik anlatıda kendine has özellikte bir karakterin yer almadığı ya da modern anlatı filmlerinde olayın merkezde olmadığı anlamına gelmemektedir. Fakat genellikle bahsedilen ayrımda ağırlık noktası klasikte olay, modernde karakter²⁷ şeklindedir (Ersümer, 2013, s.64,65). Dramatik yapının birliği olaylar düzleminde dramatik eylemin varsayımı ile gerçekleştirilirken, epik yapıda birlik epik soruşturmanın kavrayışı ile biçim düzleminde gerçekleştirilir. Dramada varsayım olaylara dair açıklamayken, epik soruşturmada böylesi bir açıklama irdelenmektedir (Foss, 2016, s.153).

Sinemada birtakım davranış kalıbı sunan, iyi-kötü çatışması gibi izleyicinin görmek istediği konulara, ahlaki ve fiziksel açıdan üstün kahramanların izleyenle özdeşleşme yaşatan yanlarına mitlerde ulaşılabilir. Epik- fantastik film türü, mitolojinin sinemaya yansımalarının bir ürünüdür. Bu kişiler bazen de zayıflıklar sergileyerek bahsedilen özdeşleşmeyi hızlandırır (Tüysüz, 2019, s.329).

Edebiyatın, bununla bağlantılı olarak da tiyatro ve sinemanın başlangıcı kabul edilen yüzyıllarda mit, tarih ve kutsallık birbirine bağlı kalmıştır. Bilinmeyen zamanların olayları ve olağanüstü kişilerin eyledikleri, o döneme ait toplumsal bir ahlaki bilgeliğin dramatik gösterimidir. Mitler, toplumu örgütleyen inançların anlatım yöntemidir. Günümüz anlatılarında dahi ilk hikaye kalıplarına ve kişiliklerine dair izler bulunmaktadır. Sinemada bilhassa kutsal kahraman mit kalıbı kullanılmaktadır. Hazzı merkeze alan klasik anlatı sinemasında kahraman, kurban ve yan karakterlerden yararlanılmaktadır. Diğerlerinin uğruna kendi ihtiyaçlarından cayan kahraman, bazen bir sevdiğinin kaybı, bazen toplumsal herhangi bir sorun

²⁷ Karakter ve tip arasındaki ayrımın altı çizilmelidir. Tip, bilindik sıfat kalıplarında işlenen oyun kişisidir. Herhangi bir psikolojik ayrıntıdan yoksun, fiziksel hareketler bağlamında geliştirilen, izleyiciye dış davranışlarla genellemesine yönelik ve olay dizisi süresince değişikliğe uğramayan herkesin aşına olduğu insandır. Birtakım hatalar, kusurlar nedene bağlanmaksızın genellenerek sunulur. Karakter ise, psikolojik açıdan kendine has niteliklerle derinlemesine işlenmiş oyun kişisidir. Bu kişiler kendilerine has düşünce, eğilim ve tepkileriyle üç boyutlu, ayrıntılı bir inceleme sunar. Yani tiplerde bir duygunun temsili varken, karakterde karmaşık insan özelliklerini paradokslarıyla birlikte veren bir yapı vardır (Şener,1997, s. 16; Nutku, 2001, s. 182,183).

sebebi ya da sadece bir adalet hissiyatıyla tıpkı bir çobanın sürüsü için yapacağı gibi kendinden fedakârlık yaparak hizmette bulunur (Yücel, 2014, s. 11-12).

2.2.1. Kahramandan Beklenen Fedakârlık

Kahraman öykülerinin ilkel biçimi masallardır. Masalların aşamalarının analizine ilk yoğunlaşanlar Ruslardır. Yapısalcı göstergebilimi kuran ise Propp'tur. O, masallar ilişkisinde evrensel çerçeveler ortaya çıkarır. Masal, karakterlerin eylemi bağlamında meydana gelir. Onun masal karakterlerine hazırladığı sadeleştirmeyi sinemaya uyarlayan isim C. Vogler'dir. Onun kahramanı dönüşümünü evrensel basamaklarla aktarır (Becerikli, 2020, s.93;Yücel, 2014, s. 13).

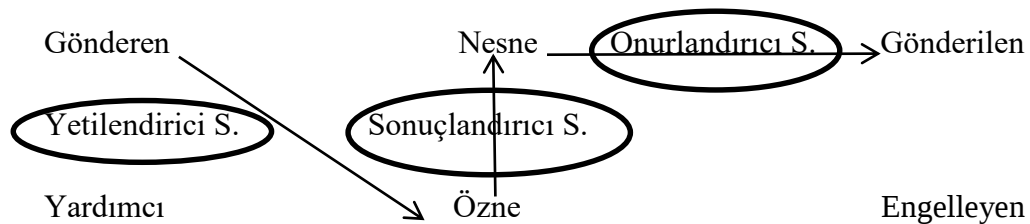
Aristotelesçi anlatıda kişi inşası drama kurallarına bağlı geliştirilir. Böylece anlatı kişisi ruhsal boyutta bir yeniden üretim sürecinden geçer. Yapısalcılığın 20.yüzyılda etkili olduğu dönemde önde gelen yapısalcı isimlerden Propp aracılığıyla, anlatı kişisi üzerinde ruhsal yapı yıkılarak eylem birliğine bağlı bir yapı meydana getirilir. Yine önemli yapısalcı isimlerden A. J. Greimas ise, anlatı kişilerinin oldukları şeyden ziyade onları yaptıkları şey ile betimlemeyi tercih etmiştir. Böylece anlatı kişilerinin süreci dizisel ve dizimsel yapı halinde belirli bir yöneme tabi tutularak anlaşılır kılınmıştır (Sözen, 2009, s. 83,84).

Başarılı filmlerin ana modellerinden biri “*Kahramanın Yolculuğu*” paradigmasıdır. Bu yolculuğun arketipsel değerleri vardır. Arketiplerin kullanım şekilleri ve miktarları toplumun kültürel beklentisi, öykünün gerektirdikleri ve öykünün biçimine göre değişkenlik gösterir. Arketiplerin işlevleri ise evrensel yapıdadır ve ana karakterlerin üstlendiği birtakım görevlere karşılık gelir. Arketipler, bir rolü tek bir kalıba sıkıştırmayacak biçimde, katı kalıpları değil, esnek karakter yapılarını ifade eder. Kahraman, öyküde kendi gündelik hayatından ayrılarak tehlikeli evrene giden ve sonunda değişerek geri dönen bir temel karakterdir. Ne sebeple olursa olsun kahramanın nihayetinde hayatını feda etmesi beklenilir. Bahsedilen fedakârlık, ideallerine kavuşmak için kahramanın kendi hayatından bile vazgeçebilmesidir. Dramatik görevi seyircide özdeşleşmeyi gerçekleştirmek olan kahraman, önemsenme, sevilme, anlaşılma gibi evrensel güdülere, alçakgönüllülük,

cesaret, fazilet gibi beğenilen özelliklere ve rekabet, vatanseverlik, öfke, adalet gibi duygulara sahip olmalıdır (Tecimer, 2006, s. 122-125).

Propp'un 31 işlevinde (2011, s.29-64); kahramanın yolculuğunda ilk olarak *"aileden biri evden uzaklaşır"*. *"Bir yasakla karşılaşan"* kahraman, *"yasağı çiğner"*. *"Saldırganın bilgi edinmeye çalışması"*nın ardından *"kahramana dair bilgiyi toplaması"* evresi gelir. *"Kurbanını veya servetini ele geçirme isteği ile aldatıcı hamleler"* yapan saldırgan başarılı olur *"kurban aldanır ve isteği dışında yardımda"* bulunur. *"Aileden birine zarar veren"* saldırgan, aileden birinin eksikliğini gidermek gibi sebeplerle, hedefi için çeşitli yollar dener. *"Eksikliğin veya kötülüğün haberinin duyulmasının ardından kahramana danışılır, kahraman gönderilir"* ve *"kahramanın eylemi kabulü"* ile *"evden ayrılması"* gerçekleşir. *"Kahramanın büyülü nesne veya yardımcıya ulaşması için sınanması"*, *"bağış yapacak kişiye tepki göstermesi"*, *"onun varacağı yere ulaştırılması"* ve *"saldırganla çatışma yaşaması"* meydana gelir. *"Özel bir işaret edinen"* kahraman, *"saldırganı mağlup eder"* ve *"eksiklik giderilir"*. *"Kahraman geri döner"* ve *"izlenir"*. *"Kahramana yardım edilir"* ve *"kimliğini gizleyen kahraman ya evine gider ya başka ülkeye gönderilir"*. *"Sahte kahramanın sahte savları"* üzerine *"kahramana zor bir iş verilir"*. *"Zor işin yapılması"* ile *"kahraman tanınır"* ve böylece *"kötünün kimliği belirir"*. *"Kahraman yeni bir görünüm kazanır"*ken *"sahte kahraman cezalandırılır"*. *"Kahramanın ya evlenmesi ya da tahta çıkması"* ile masal son bulur.

Greimas, Propp'un masal incelemesini yeniden elden geçirerek 31 işlevi 3 kademeli bir sınaama şeklinde yapılandırır. Bunlar; öznenin arayışı uğruna gereken beceriyi edinme çabasını kapsayan *"yetilendirici sınaama"*, aradığı nesneye ulaşmak için gerekenleri yaptığı *"sonuçlandırıcı sınaama"* ve başarılı olma durumunda ödüllendirilip başarısızlığında cezalandırıldığı *"onurlandırıcı sınaama"* aşamasından meydana gelir (Rıfat, 2009, s.75).



Campbell'in "*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*" kitabında, evrensel olarak tanımlanan kahramanın hem şahsi hem de toplumsal tekamülünü aktaran bir model geliştirilmiştir. Kahramanın evrensel bir evrim sürecinden düzenli olarak geçtiği kabul görmüştür (Orta, 2019, s. 82-84). İlk aşaması ayrılma, yola çıkış şeklindedir. Aşama içinde maceraya çağrı, çağrının geri çevrilişi, doğaüstü yardım, ilk eşiğin aşılması ve balinanın karnı yer alır. İkinci aşamada sınavlarla kahramanın sınanması, Tanrıçayla karşılaşma, baştan çıkarıcı kadın, babanın gönlünü alma, Tanrılaştırma ve ödüllendirme bulunur. Son aşamada ise, dönüşün reddi, büyülu kaçış, iksirle dönme ya da dışarıdan gelen kurtuluş, dönüş eşiğini aşma, iki dünyanın ustası ve yaşama özgürlüğü vardır (Campbell, 2015, s.40,41).

Kısacası, anlatıya kahramanlar çerçevesinden bakıldığında maceraya atılmayı ve çatışmayı tetikleyen birtakım roller ve karakterlerden bahsedilebilir. Roller üstlenen karakterler: 1) Kötü adam, 2) Büyülü nesne verici kişi, 3) Yardımcı, 4) Prenses ve babası, 5) Gönderici, 6) Kahraman, 7) Sahte kahraman. Her metin bir yolculuk ve bunu gerçekleştiren bir kahraman barındırır. Kahraman kötüyle, sahte kahramanla seçimleri esnasında mücadele halindedir. Yaşanılan birtakım olumsuzluklara rağmen kahraman nihai sonda tanınarak ödüllendirilir (Orta, 2019, s. 85,86).

Klasik anlatı, filmin kendine yönelik ve filmler arası tekrarlama yoluyla, konuyu kişilerin içselleştirmesine yardımcı olarak "gerçek" mişlik algısı uyandırır. Evrensel konulara yönelerek tekrarlarını da benzer olaylar üzerinde kuran ve izleyenin bunlar arasında bağlantı kurmasını sağlayan klasik anlatı, sıradışı teknik eylemden kaçınarak nesnel anlatım kullanır. Çünkü böylesi hareketler izleyene film izlediğini hatırlattığından, kameranın ikinci bir göz olarak, adeta "görünmez göz" şeklinde kullanılması tercih edilir. Bilgi aktarımında sınırı kabul etmeyen bir edayla, olay karakterinin şahit olmadığı konuyu bile izleyene sunabilir. Tanıdıklık hissi yaratan ve bunu, uylaşımlara bağlı gerçekleştiren klasik anlatıda çift aksiyon çizgisi, star kullanımı, kameranın gözü taklit etmesi gibi unsurlar bahsedilen uylaşımlara örnektir. Bütün bu tanıdıklık süreci nihayetinde izleyici beklentisini ortaya çıkarır (Ersümer, 2013, s. 112-118,120,121). İnandırmak mecburiyeti olan dramatik yapı yazarı, olay örgüsünün kurmacalığını, karakterinin ise oyunculuğunu deyim yerindeyse "sessize almak"la yükümlüdür (Ünal, 2015, s.140).

Anlatı aşamasında syuzhet birtakım taktiklerle fabula bilgilerini sunar. Fabula bilgileri syuzhet aracılığıyla kısıtlanır, bilgilere erişim miktarı kontrol edilir (Bordwell, 1985, s.54). Geleneksel anlatıda izleyici ne kadar bilmesi gerekiyorsa o kadar bilir, bunun ötesine geçilmemektedir. Neticede insanın gerçek hayatta her şeye dair tam bir bilgi donanımı yoktur. Böylece anlatının gerçekçi gücü için bir miktar belirsizlik bırakılmalıdır (Topçu, 2009, s.114). Çağdaş sinemaya nazaran klasik sinemada sunulan bilgiler daha sık yinelenmektedir. Karakterin yaşadıklarına ve şahsi niteliklerine dair bilgiler görsel ve işitsel olarak sıkça verilir. Böylece bilgilerin hatırdan kalmasına da katkı sağlanır. Anlatıyı cazip kılan yöntem, verilecek bilgidir, hangi zamanda verileceği süreye kadar titizlikle düşünmekten geçer. Hitchcock'un bilgiyi gizlemekten ziyade onu açarak olayların gidişatına yönelik beklenti içine düşürdüğü izleyicinin gerilimine sığınması buna örnek teşkil eder (Ersümer, 2013, s.72-75). Filmde sunulan bilgi miktarında aza gidilmesinin değer oranını artıracığını düşünen Bonitzer, çift anlamlı etki adını verdiği, izleyicinin merakını diri tutmanın yolunun bilgi kısıtlamasından geçtiğini savunur. Ona göre, seyirci arada kaldığı iki durumdan birine yönelerek konuya açıklık getirmeye çalışır (Aktaran: Chion, 1987, s.215,216).

Klasik drama ile çağdaş drama arasındaki ayrımı kişilikler bağlamında ele alan Foss, kapalı ve açık olmak üzere iki tür kişilik belirlemiştir. Kapalı kişilikleri herhangi bir duruma vereceği tepkinin tahmin edilebilirliği ve belirlenmiş olmasına dayalı klasik dramaya uygun açıklar. Açık kişilikleri ise tahmin edilemezlikleri, paradoksları bağlamında ele alır. Klasik drama, yazarına kişiliklere dair tam bir bilgi hakimiyeti tanırken, bazı epik eserlerin yazarlarına kişiliklere dair bilgi eksikliği uygun görülür. Yani yazar, kişilikleri dışarıdan gözleyen bir yorumcudur (2016, s.140).

2.2.2. Özdeşleşilen İyinin Merkezi: Hollywood

Karakter iyi veya kötü olarak doğmamaktadır. Görme ya da duyma eylemi insan doğmadan belirmiştir, ayrıca bir çaba ile bunlara kavuşulmamıştır. Diğer taraftan erdem ve kötülük bir karakterin iyi yahut kötü olmasının davranışla belirlenmesine bağlıdır. Herhangi bir davranışın tekrarı ile karakter duruma alışır ve

onun niteliğini isteminin de aracılığıyla, geçmişte uyguladığı davranışlar belirler. Yani aksiyom ile şekil alan bir karakterin varlığından bahsedilebilir. Bir atletizmi anlatan filmde bir an karenin dondurulmasıyla sporcunun fiziğine bakarak onun dayanıklılığını ölçmek nasıl mümkün görünmüyor ve bunu anlamak için filmi hareket ettirip izlemek icap ediyorsa, Aristoteles'in karakterinin de bir davranışta bulunması gerekir. Karakterin var olması söyledikleri ve eyledikleriyle anlaşılır (Nutku, 2001, s. 43,44). Aristo açısından insanın ahlaki nitelikleri eninde sonunda iyi-kötü zıtlığına dayanır ve çatışmayı meydana getiren de bu zıtlıktır. Çatışma fiziki ve psikolojik olmak üzere iki çatala ayrılır (Becerikli, 2020, s. 110).

İyi- kötü karşıtlığına dayalı anlatılar, insanlara iyinin ve kötünün ne olduğuna dair fikir üretmelerinde önemli yer tutar (Akınerdem, 2017, s. 295). Aristoteles, “*Poetika*”da taklitte bulunan sanatçıları iyi veya kötü olarak ikiye ayırır. Ahlaki nitelikleri de bu iki zıtlık çerçevesinde kurmaktadır. Ozanların, bu iyi veya kötü insanların taklidini yaptığını belirtmiştir (2010, s. 21). Film projelerinden bazıları, başkarakterin iyi niyetli ve sempatik bir gayeye hizmet etmesi ve seyircinin bu yolla özdeşleşme yaşamasından yana bir tavır sergiler. Eğer ki başkarakter kötü bir etik anlayıştaysa, iyiye dönük bir değişime tabi tutulması şarttır. Baştan beri iyi olan süper kahraman ise, önündeki engellerin artmasıyla izleyici gözündeki etkisini de artırabilir. Ayrıca kötülüğün²⁸ derecesi de izleyiciyi etkileyen bir başka unsurdur (Başol, 2010, s. 249).

İzleyicinin etkisi altında kaldığı yapımların araştırması yapılırken anlatımlardaki ideolojik kanadı tutan Hollywood'un arka planına bakmak önem arz etmektedir. Hollywood, büyük çapta film yapım stüdyolarının yer aldığı coğrafi alanı karşılamaktadır. İş gücünün New York'a oranla daha makul olması, kış mevsiminde dahi güneşli havaya sahip olması, tür filmlerine yatkın kültürü ile Hollywood, film sektörü için cazip hale gelmiştir. Bilhassa yapımcı ve yönetmen Cecile B. DeMille'nin 1913'te buraya yerleşmesiyle pek çok aktör, yönetmen ve film stüdyosu

²⁸ Burada iyinin ve kötünün iç içeliğini kısaca açıklamakta yarar vardır. Günümüz dünyasının iyiliğini değerlendirmek için Baudrillard'ın şeffaflık açıklamasına bakmak gerekir. O, kötünün zıttı olmayan bir iyilikten yola çıkarak, “*iyi artık kötünün karşıtı değildir*” ifadesinde bulunur. O, iyi-kötü, güzel-çirkin veya doğru yanlış gibi değerlendirmelerin imkansızlığını bir parçacığın hızını ve yerini aynı zamanda ölçmenin imkansızlığıyla bir tutmaktadır (1995, s.22,23).

buraya taşınmıştır. Estetik yanının da endüstriyel yanına etkisiyle Hollywood, evrensel köşeyi kapmıştır (Gönen, 2007, s.15,16). Birinci Dünya Savaşı ile Fransız Sineması gerilerken Amerikan Sineması öndeki yerini almıştır. Dünya sinemasının adeta başkenti haline gelen Hollywood'ta şirketler kurulmuştur. Sağlam kurulan anlatısı, kaliteli efektleri ve yıldız sisteminin sahne oyunculuğunu getirdiği safha ile Hollywood, kurduğu hakimiyeti riske atmamak adına gerektiğinde Avrupa'nın teknolojisinden de yararlanmış (Nowell_Smith, 2003, s.19; Betton,1990, s.11). Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa sinemasının gerilemesinin yanında bir de Hollywood belirli bir düzenle film üretimi yapmaya başlayınca, oyuncuların sözleşme ile stüdyoya bağlı kaldığı bir yapı ortaya çıkmıştır. Stüdyoların her biri kendi yıldızını doğurmuş ve her biri ayrı tür filmler üzerine eğilmiştir. Avrupa'nın önemli oyuncu ve yönetmenleri de Hollywood'a akın etmeye başlamıştır (Akbulut D., 2012, s.12-15).

Hollywood²⁹ sinemasının geneline ait gerçek anlatının ideolojik olduğunu belirtmek doğru bir söylem olmasa da, bazı radikal eleştirmenlerin Hollywood sinemasına yüklediği görev, egemen kurum ve geleneksel değerlerin (bireycilik, ataerkil düşünce, kapitalizm, ırkçılık, vb.) meşrulaştırılıp, belirli ideolojilerin telkin edilmesi şeklindedir. Hollywood sinemasının kullandığı bu temsil araçları biçimsel açıdan tarafsızlık ve nesnellik maskesi altında istediği ideolojiyi³⁰ aşılacaktır. Bunu da görüntünün devamlılığı, anlatının kapanış şekli, dönüşsüz kamera hareketi, özdeşleştirme, gözetleme aracılığıyla nesnelleştirme, nedensellik, ardışık düzenleme, dramatik güdüleme, kare ortalama ve çerçeve uyumu gibi biçimsel yollarla gerçekleştirir. Bu biçimsel yollar, tematik yollarla sunulan eril kahramanlık, kadın melodramı, kurtarıcı şiddete dayalı öyküler, romantizm, suç ve ırkçılık kalıpları vb.

²⁹ Risk toplumunun kültürel risklerinden olan hayat alanının Amerikanlaşması faktörü, medya ve sinema aracılığıyla tüm ülkelerin Hollywood kültüründen etkilenmesini içerir. Kısacası homojenleşme, tektipleşmeye ön ayak olma söz konusudur (Bayhan, 2002, 200).

³⁰ Tür filmine ideolojik bakış açısı ile yaklaşan Robin Wood, Amerikan sinemasında tekrarlanan belirli bir ideolojinin gölgesindeki yapıları şöyle sıralar: Mülkiyet hakkı, özel teşebbüs, kapitalizm, iş ahlakı, aile kurmak, ataerkil topluma ait evlilik düşüncesi (heteroseksüel ve tek eşli), çoğunlukla Westernlerde el değmeyen doğa, teknoloji, ilerleme, şehir, başarı, para yozlaştırırken fakir mutludur düşüncesi, herkesin mutlu olacağı tek yer Amerika'dır mantığı, güven sağlayan ama cazibeden uzak sadık anne olarak kadın, maceracı, güçlü erkek, tehlikeli ama ilgi çekici erotik kadın figürü (2009, 593,594).

meselerin yapay görünümünü ortadan kaldırıp, izlenenlerin içselleştirilmesi işlevini görür. Ortadaki herhangi bir usdışı veya adaletsiz olgu bireysel yaşam hikayeleri üzerinden ahlaklı ve iyi gösterilmeye çalışılır (Ryan&Kellner, 2010, s.17,18).

Hollywood filmlerinin üç türü olduğunu ileri süren Enver Gülşen, ilk türü “Amerikan neo-liberal soysuzluğun keşfedilmesinde araç ve aldatma misyonu edinen yalancı” olarak tanımlar. Bu sinemanın Amerika’ya olan eleştirisinin yanı başında duran bir liberal hilekarlığının varlığından bahseder. Eğer bir muhalefet görülecekse o da adeta Hollywood’tur. İkinci tür filmler “öteki” adına üretilir. Belli bir gelenek için yapılacak filmin öncesinde o gelenek satın alınır ve işlenen gereçler gelenek sahiplerine yeniden satılarak eski haline benzemeyen ürünler ortaya çıkarılır. Diğer türde ise duygusal pornografiye hizmet etmek amaçlı üretilen biçimden oyunculığa hemen her unsurun aynı olduğu, sadece aktör ve konunun değiştiği görüntüler meydana gelir (2020, s. 37,38).

Hollywood’un hakimiyetine karşı gelen, estetik alanda yeni eserlerle 1940’ların sonundan başlayıp 50’ler hatta 60’lar boyunca süregelen bir rekabet hakimdir. Türsellikten ırak, modern konuları ele alan yeni sinema ürünleri meydana gelmiştir. Bu adımlardan ilki İtalya’da beliren Yeni Gerçekçilik³¹’tir (Monaco, 2002, s. 286). İtalya’da faşist yönetim zamanında Hollywood sinemasının bir nevi taklidi olan “beyaz telefon” filmleri yer almıştır. Mussolini’nin baskın zamanlarında sinemaya olan ilgi artmıştır. Ancak faşist hükümetin amacı ulusal bir sinema meydana getirerek gücü sinema üzerinden kullanmak iken, genç sinemacılar bunun aksine düşük bütçeli sanatsal seviyeyi yukarıda tutan filmler üretmiştir (Coşkun, 2009a, s.172,173). İtalyan sinemasının önemi ilk defa seyircinin beklentisine göre hareket edilmeyen bir sinema olmasından kaynaklanır. “Yer Sarsılıyor” gibi hareket barındırmayan filmde dramatik etki gayesiyle herhangi bir unsur da yer almamaktadır. Olayların devamı söz konusudur ancak her bir olayın değeri -geriye dönüşlerin fazladan öneminin haricinde- eşit dereceye sahiptir. Filmin ticari başarı amacından ziyade başarısızlık amacı vardır demek yanlış olmaz (Bazin, 2022, s.182).

³¹ Roberto Rosellini’nin *Roma Açık Şehir* filmi (*Roma Citta Aperta* 1945) ile başlamıştır (Morandini, 2003, s.411).

Yeni gerçekçilerin asıl ereği hayat tecrübesiyle ilişkilendirilecek bir sinema yapmaktır. Bu sebeple eğlence yerine düşündürme işlevini siyasi gayeyle birleştirmiş, profesyonel olmayan oyuncu kadrosuyla da özensiz bir tekniği harmanlamıştır. Ustaca tasarlanmış estetik yapının mimarı olan Hollywood'un zıttı yönde gelişme gösterir (Monaco, 2002, s.288). Yeni gerçekçiliğin gizli ideolojisinde türsel yapıdan nasip alınsa da toplumun temelden yenilenmesine dair pozitif yönde bir istek vardır. Bazı kişilere göre yeni gerçekçiliğin hümanist yapıda bir değer kavrayışı bulunur. Öyleyse birkaç film haricindeki filmlerinin ardında devrimci baskınlıktan söz edilememektedir (Morandini, 2003, s.411).

Filmlerde profesyonel olmayan oyuncu kullanımı sinemanın doğuşundan itibaren gerçekçi gayretlerin içinde konumlansa da Yeni Gerçekçi filmlerde rolünü icra etmekten ziyade kendisi olmayı gösterecek şekilde rollere uygun mesleklerden insanlar seçilmiştir. Olay örgüsünden ve entrikadan noksan olan bu filmler melodrama birkaç adım yaklaşır. Filmlerin esas ilgisi şahıslar ve onların yer aldığı toplumda toplanmıştır (Coşkun, 2009a, s. 175,176). Toplumsal eleştiri yapmaktansa kendine özgü şiirsel evren tasarlayan isim Fellini'dir. O, kusurlu karakterlerin bunaltıcı hayatlarındaki gerçeklik ile yanılmanın çatışmasıyla alakalı çalışmalar yapar. “*Sonsuz Sokaklar*” (1954) ve “*Cabiria Geceleri*” (1956) filmlerinde kırsal yaşamın salt tasvirinden ötede bir yeredir (Bondanella, 2016, s. 75). Modern hayattaki insani değerlerin çözülüşünü veren bu filmler, fedakârlığın karşılıksızlığının bir temsili gibidir (Serdaroğlu, 2021, s.106).

Yeni gerçekçilikteki anlatıyı biraz daha modernist hale getiren, biçimsel zıtlıklar üzerine kuran sinema, Fransız Yeni Dalga akımı ile gelişmiştir. Anlatısını klasik anlatıdan ayrı geliştiren ve klasik anlatı uylaşımlarından uzak bir seçim yapan yeni dalga filmlerinde anlatının devamlılığındansa kırılmalar, özdeşleşmedense yabancılaşma tercih edilmiştir. Bu sinema için önemli bir adım Bazin'den gelir. Onun 1951'de *Les Cahiers du Cinema* dergisinin yayın hayatına başlaması ve Truffaut, Chabrol, Godard, Rohmer gibi önemli Fransız yeni dalga yönetmenlerinin bu dergi yazarlarından kişiler olması akımın başlamasında etkin roldedir. Bireysel biçemlerine rağmen ortak paydada bu yönetmenleri birleştiren öğeler de vardır. Zamanın düz bir çizgide ilerlemesinden kaçınarak ileri geri gitmeler, öyküde

bütünlük aramamak, doğaçlamaya yönelmek bahsi geçen öğelerden birkaçıdır. Kendi üslubunu geliştiren yönetmenlerin kişiliğine dayanan ve kişiliğin vurgulandığı filmlerin Auteur sineması olarak dayanak noktası Alexandre Astruc’un kamera-kalem fikridir (Karadoğan, 2010, 4,5). Astruc’un bu terimle anlatmak istediği “sinemanın yavaş yavaş görselliğin sultanından görüntü için görüntü fikrinden ve anlatının birincil ve katı taleplerinden uzaklaşacağı; tıpkı yazı dili kadar esnek ve incelikli bir yazı aracı haline geleceğidir” (2010, s.22).

Fransız yeni dalga yönetmenlerinin bir kısmı Amerikan gangster filmlerine yönelik alışılmadık çeşitlemelerle tanınır. Örneğin; François Truffaut “Piyanisti Vurun” (1960) filminde kara film, Jean –Luc Godard “Serseri Aşıklar” (1959) filminde gangster filmi icra eder. Godard olay örgüsüne önem atfetmediği gibi, filminde dış mekanı, uzun planları kullanmıştır. Türlerle ilgili yaptığı çalışmalar bir nevi seyircinin verdiği tepkinin niteliğine dönük düşünce malzemesidir. Filmlerinde bilindik kuralların dışına çıkarak, süreklilik kurgusundan, omuz üstü planlardan, sona ulaştırma vaadinden uzak kalmaktadır (Kolker, 2009,s.347-349). Akımdaki ³² yönetmenlerin filmlerinde modernliğin insan yaşamına yönelik yıkıcı etkisinin altı çizilmektedir. Godard’ın “Haftasonu” filminde burjuvazinin bencil kişi seyri; Truffaut’un “Jules ve Jim” filminde obje halinde işlenen kadını; Resnais’in “Geçen Yıl Marienbad” filminde şimdiki zamanda oluşan unutmayı görmek mümkündür. Akımın en önemli ismi, film dilinin tam olarak açıklanamadığı, çelişkilerini dahi amaç uğruna kullanan ve adeta film görünümünde bir deneme yazan Godard’dır (Arslan, 2021, s.70,71).

Godard, modern insanın tek boyutluluğunu, aynı yapıya dayalı sunar. Mizansenin derinlikten uzak, adeta modern insan zihninin bir temsilidir. Onun bireyi, burjuvazinin seçkin bireyi gibi belirli değildir. İzlediğine yabancı kalan bir izleyici

³² Yeni Dalga akımının etkileri post-modern filmlerde de gözlenmiştir. Özellikle 1980’li yıllarda başlayan post-modern sinemada anlatı modern anlatıya tam zıtlık halinde değildir. Onun birtakım öğelerini değişikliğe uğratar. Modern anlatının kapitalizme getirdiği eleştirilerin karşısında post-modern anlatı modernite ve kapitalizmi alaya almaktadır. Kuralsızlığı temel alan anlatıda, gerçekliğe yeni bir kapı açarak çoğul gerçekler yaratılır. Öyle ki modern anlatının tekil ve net gerçekliği hafife alınır. Bu çoğulculuk anlatıdaki karaktere, zamana, hikayeye kadar yansımaktadır. Zaten mekansal bir bütünlükten de bahsedilemez. Biçimselliğin hikayenin anlatılış stilinden daha mühim olması, pastiş, üst kurmaca, parodi, ironi gibi unsurların kullanımını gerektirir (Becerikli, 2020, s.121-125,129).

her zaman tercihi olmuştur. Çekim açısının kalıplarından uzak tavrıyla, kamera ile düşünen hatta onunla konuşan bir yönetmendir (Arslan, 2021, s.73).

Peter Wollen “*Godard and Counter Cinema: Vent d’Est*” adlı yazısında, Hollywood Sineması ile Karşı Sinema anlatısını karşılaştırarak aşağıdaki şema haline getirdiği yedi ana erdemi sunar (2009, 418).

Tablo 1: Anaakım sinema ve Modern Sinema

Hollywood Anlatısı	Karşı Sinema Anlatısı
Anlatı Geçişkenliği	Anlatı Geçişsizliği
Karakterle Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaf Olma	Ön Plana Çıkarma
Tek Diegesis	Çoklu Diegesis
Kapalılık	Açıklık
Keyif Alma	Rahatsız Olma
Kurgu	Gerçeklik

Wollen anlatı geçişliliği ile birbirini takip eden olaylar dizisini kastetmiştir. Egemen sinemada olaylar psikolojik de denilebilecek tutarlı motivasyondan kaynaklanan nedensellik zincirine bağlıyken, Godard bunu yıkarak karşı anlatının gerçek hayatta birbiriyle bağlantısız inişli çıkışlı olaylarına ve öyküyü bölen durumların varlığına yer vermiştir. Özdeşleşmeye ise sinematik açıdan yaklaşan Wollen, yıldızla ve/veya karakterle iki türlü özdeşleşmeyi kabul eder. Yalnızca şüpheli bir inanışın olduğu durumda özdeşleşme ortaya çıkabilir. Ayrıca zamansal ve mekansal sınırlar sebebiyle seyirci, öyle bir karakterin yerine geçmiştir ki izlediğinin film olduğunu unuttur. Oysa karşı sinemada, izleyici ile diyalog kuran oyuncular, kurmacada yer alan gerçek insanlar gibi etkenler özdeşleşmeyi kırarak yabancılaşmaya kapı açar (2009, s.419, 420). Sinemada özdeşleşme esasen, alımlayıcı öznenin filmdeki karakterlerden biriyle özdeş hissine kapılması yahut film kişinin tecrübe ettiği olayları başından geçmiş gibi duygudaşlık kurmasıdır. Empati kavramına yakın olan duygudaşlıkta birey, kendini karşısındakinin yerine koyabilmektedir (Ulutaş, 2019, s. 1023).

Bela Balazs “*Sinema Kuramı*” adlı kitabında özdeşleşme ile ilgili şunları ifade eder: “*Bir sinema koltuğunda oturuyor olmamıza rağmen, Romeo ve Juliet’i oradan görmeyiz. Juliet’in balkonuna aşağıdan, Romeo’nun gözlerinden ve Romeo’ya da yukarıdan, Juliet’in gözlerinden bakarız. Gözlerimiz ve onlarla birlikte bilincimiz de filmdeki karakterlerle özdeşleşir. Dünyayı onların gözünden görürüz, kendimize ait bir görüş açımız kalmaz. Kalabalıkların arasından yürür, kahramanla bisiklete biner, uçar ya da düşeriz ve bir karakter, ekrandan diğerinin gözlerine bakıyorsa, gözlerimiz kameranın içinde olduğundan bakışımız karakterinkiyle özdeşleşir. Psikolojik özdeşleşme eylemi burada yatmaktadır*” (2019, s. 77).

Özdeşleşme Metz’den bu yana çeşitlere ayrılmıştır. İlki izleyicinin, yönetmene ait bakış açısı olan kamerayla özdeşleştiği ve kamera- gözün seyirci-göz halini aldığı temel sinematografik özdeşleşmedir. Çekimlerin bakış açısı ne tarafa yöneldiyse seyircinin bakışı da o tarafa yöneldiğinden izleyen kendi gözünün eylemi ile kameranın eylemini bir tutar. Seyirci burada tıpkı Hitchcock’un “*Rear Window*” filmindeki koltuğunda oturmuş karşı evde olan biteni izleyen Jeff karakteri gibi ekrandakileri izlemektedir (Gönen, 2007, s.64-66). İkincil özdeşleşme ise kahramanla duygusallık, öznellik ve dramatik yakınlaşmacı türündendir. Duygusal özdeşleşmede film karakterine sempati duyan bir izleyici vardır. Öyle ki bu durum fantastik filmlerin insani yanı ağır basan “yaratık” tiplerini bile içeren kurgusal bir özelliktir. Hristiyan hümanist çizgilerle romantizmin klasik eseri üzerine asılan Hollywood sineması sevgi aracılığıyla seyircinin sempatisini kazanmıştır. Sevginin gücü öyle büyüktür ki, sevilen veya seven kadın-erkek farketmeksizin seyircinin sempatisini elde etmiştir. Tıpkı *Casablanca* filminde Rick’in olumsuz yanına rağmen Ilsa tarafından sevilmesi ya da *King Kong* filminde aşkı için şehri yerle bir eden gorille özdeşleşme yaşanılması buna örnektir. Sevgi gibi acı da özdeşleşmenin bir dayanağıdır (Gönen, 2007, s.75-82).

Öznel özdeşleşmede ise, seyirci hayranlık duyacağı eylemlerde bulunan, onayladığı davranışları sergileyen kahramanla özdeşleşir. Kahramanın salt iyi olması özdeşleşmenin ana belirleyeni değildir. Hayranlık uyandırmayacak kadar

sempatiklikten uzak³³ bir kişi de yaptığı eylemle izleyenin gönlünü alabilir. Diğer bir özdeşleşme mekanızması, Hitchcock'un da bolca yararlandığı dramatik özdeşleşmedir. Zor bir an yaşayan film tipi izleyende anlık olarak sempati duygusunu yeşertir. *Frankenstein* filminde kalabalıklar tarafından kovalanan yaratığa seyircinin destek olması, diğerlerinin ona karşı merhametsiz davranması ve yaratığın yalnız kalmasındandır. Ancak seyircinin özdeşleşme sürecine dahil olması için öncelikle film evrenine inanması, şeffaflık kuralıyla gerçeklik illüzyonunun yaratılması gerekmektedir. Brecht'in "mesafe koyma" süreci yani filmlerde dönüşümsellik, şeffaflığı yıkan yabancılaşma yöntemidir (Gönen, 2007, s.68,84,85). Wollen'in şeffaflık karşısında ön plana çıkarmada öne sürdüğü, Hollywood anlatısında seyircinin film izlediği unutturulurken, karşı sinema anlatısında aracı ön plana çıkarılır ve film izlenildiği hatırlatılır. Bahsedilen hatırlatmaya örnek olarak, kameraman ile diyaloga geçmek veya diyalogların müziğin üstüne yerleştirilmesi verilebilir (Gürkan, 2015, s.44).

Her şeyin aynı dünyaya ait gibi verilmesi ana akım sinemanın işidir. Karmaşık bir anlatım varsa geriye dönüşler kullanılarak, oyuncularla yaşlanma benzeri birtakım değişiklikler izlenerek çok katmandan uzak durulan yapıya tekli diegesis denilir. Bunun tam tersi, filmin içinde birden fazla zaman ve mekan katmanı varsa çoklu diegesis bir yapı vardır. Oyun içinde oyun kuralıyla ve ikinci oyunun birinci oyun içine sığdırılması şartıyla egemen sinemada çoklu diegesis kullanılabilir (Wollen, 2009, 421,422). Egemen sinemada olay örgüsündeki çatışmalar çözüme kavuşurken, karşı anlatı sinemasında aksi şekilde belirsizlik hakimdir. Karşı sinema diğer filmlere göndermeler yaparak kendisinin dışında bir dünyayı anlatır. Filmin senaristi izleyicinin bireysel deneyimini sınırlandırmaz. Eğer ki bir Hollywood filminde nihai sonuç yoksa çoğunlukla bilinmelidir ki bir devam filmi gelecektir. Filmin belirli bir neticeye varmasının yanında popöler anlatılarda anlamsal bir kapalılık da vardır (Gürkan, 2015, s.45,46).

³³ Öykü kişisi çoğunlukla sevecen niteliklere büründürölür fakat, aziz kişiyle özdeşleşen seyirci, serseri biriyle de özdeşleşebilir. Nasıl ki serserinin kötü yanları yumuşatılabilirse aziz kişinin iyi yanları da eksiltilebilir. Ayrıca film kişisi çok büyük bir haksızlığa uğradığında yaptığı en şiddetli eylemde bile seyircinin onayını alabilir (Chion, 1987, s.154,155).

Anaakım sinemanın izleyiciye iyi vakit geçirme olanağı sunması ve karşı sinemanın izleyiciyi bir nevi rahatsız ederek provoke etme ereği dikkat çekicidir. Godard'ın sinemasında izleyici bilinçli şekilde rahatsız edilerek onun sinematik rüyaya girmesi ve gerçekten uzaklaşmasının önüne geçilir (Gürkan, 2015, s. 46,47; Derman, 1989, s. 72). Godard'ın tasvip etmediği ama uygulasa bile modern yaşama bağlılığını sürdürdüğü filmler kurmacadır. O, hakiki konuşma, yalan söyleyerek konuşma ve teatral konuşma türleriyle ilgilenmiş, başkalarının sözlerini konuşarak rolünü icra edenlerden hoşlanmamıştır. Dolayısıyla onun onay verdiği yöntem, oyuncuların kendi sözleriyle konuşmalarıdır. Öyleyse denilebilir ki, sinema gerçeği gösteremez çünkü gerçek kaydedilmek için gerçek dünyada beklememektedir. Sinema, gerçek ölçütlerinden değil, başka anlamlarından hareketle anlamlar üretir. Böylece Godard Wollen'a göre, karşı sinemayı gerçekleştirme konusunda doğru bir seçimdeyken, karşı sinemanın yalnızca sinemanın artanlarıyla gerçekleşmesi sebebiyle, bu sinemanın kendi başına bir varlık olması fikrinde yanılmaktadır (2009, s.425,426).

Griffith'in filmleriyle yeşeren Hollywood sineması, sanatsal biçimlenişini klasik anlatı üzerinde kurar. Bu biçimlenmenin estetik niteliklerinden biri tiplemedir. İzleyici üzerinde Aristoteles normlarına uygun şekilde tiplleştirilen klasik anlatıda filmin zaman³⁴- mekan birliği önem arz eder. Anlatılan hikayeye ek olarak film karakterleri de tiplleştirilir. Filmlerin ana unsurları tiplleştirilip tanınması kolay, tekrarlanması mümkün hale getirilerek "tür sineması" olarak standartlaşır (Gönen, 2007, s.25-27).

Griffith, pek çok kurgulama türü ile isim yapmıştır. Bunlardan ilki belki de "son an kurtuluşu" olarak anılan sahnelerde kullandığı almaşık kurgudur. Diğer filmlerinde psikolojik etki amaçlı yararlandığı oyuncuya yakın kesim gibi kurgu

³⁴ Hollywood'un zamanı unutturma çabası, modern sinemada aksini seyredererek zamanın doğasını hatırlatmaya dönüşür. Deleuze'a göre klasik sinemanın hareket-imgesinden ayrı bir modern anlatının zaman-imesi vardır (Orr, 1997, s.42). Deleuze'un "organik rejim" dediği klasik anlatıda hareket-imgeler organik şekilde kompoze edilir. Deleuze'un "kristal rejim" tanımlamasına giren filmlerde ise, modern anlatı içinde organik olmayan bir yapı ile hikayenin başı ve sonunun kesinsizliği söz konusudur. Geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada verilişi zaman-ime ile mümkündür. Zaman-imgede kronolojik işlemeyen zaman, derin bir özgürlükle, uzun çekim ve alan derinliğinin gücünden faydalanarak geçmişin imgeleri içinde akan geçici bir panoramadır (Türkgeldi, 121; Serdaroğlu, 2022, s.242).

teknîği de ayrı bir yerdedir. Aslında geçiş döneminde genel olarak karakterlerin gördüklerini göstermeye çalışan, karakterin özellikleriyle birleşen, zaman ve mekan bütünlüğü sağlayan kurgu tekniğı önemli konumdadır. Geçiş dönemini kapsayan 1908- 1917 yılları arasında sinemanın biçimsel unsurları anlatıya bağı konuma gelmiştir. Ayrıca aydınlatma, kurgulama öğeleri izlenmeyi artırmak için tasarlanırken, oyunculuklar, montaj ve arayazılı diyaloglar -vodvildeki gibi tek boyutlu oyunculuktan ırak biçimde- inandırıcılığa dönük aracılık yapmıştır. Kurgudan faydalanma oranı artmış ve oyuncularla kamera arasındaki mesafe kısalmıştır. Böylece oyuncuların tanınırlığı artmış ve yıldız oyuncu sistemi gelişme kaydetmiştir (Pearson, 2003, s. 49-51).

Griffith'in "*In Old California*" adlı filmi, melodram tarzında çekilmiş, California'yı işgal eden Meksikalıları anlatan Hollywood'un ilk filmidir. Hollywood'da 1913'ten önce çekilen filmler kısa metraj iken, ilk uzun metrajlı film "*The Squaw Man*" adıyla 1914'te Cecil B. DeMille'den gelir. Film, İngiliz subayının vahşi batıya kurduğu çiftlik ve yeni bir yaşam macerasını anlatan western türündedir (Akbulut D. 2012, s.37,38). O, sahne ve eylemin seyircide bıraktığı duygusal etkiyi artırmak için işin içine kurguyu da katarak kamera hareketlerini kullanan ilk kişidir. Onun filmlerinde çoğunlukla masum genç kızlar ve onları zora sokan kötü niyetli erkekler arasında öykü gelişir. Nihayetinde iyilerin kazandığı, erdemin ve sabrın ödüllendirildiğı bir anlatım hakimdir (Abisel, 2006, s.105,110).

Egemen sinemanın gösterenleri anlatıya hizmet etmektedir. Anlam halihazırda öykünün içindeyken anlamı oluşturan gösterenlerin dört kodu vardır. Bunlar; fotoğrafik görüntü, mizansen, hareketli çerçeveleme ve kurgudur. Örneğın, çerçeveleme odaklı bakıldığında 1920'lerin klasik Hollywood sineması ayrıntı çekim ölçeğine ayrı bir yer ayırır. Kurgu koduyla ise gerçek izlenimi yaratılarak bambaşka kurmaca bir dünya çizilir (Derman, 1989, s.4,5). Ayrıca egemen sinema insanlara neyin doğru neyin yanlış olarak algılanması gerektiğini salık verir. Bu algıların dışına çıkan, farklı düşüncelerin savunusunu yapan bireylerin varlığı toplumdaki yerleşik düzene karşı tehdit unsurudur. Anaakım sinemanın ortaya ıkarılışındaki önemli bir sebep, kapitalist sürecin devamını getirecek biçimde sermaye sahiplerinin

çıkarlarını korumaktır. Çünkü sinema endüstrisinin getirisi de bir nevi sermayedarların kazancıyla bağlantılıdır (İpek, 2017, s. 76).

Klasik sinemanın kendine mal ettiği gerçeklik izlenimi, modern sinemanın gerçekliğin ardındakileri ortaya dökmek adına kullandığı gereçlerce kırılmaktadır. Modern hayatın düzeni ve insani gerçekliğine yön veren değerlerin irdelenmesiyle bağlantılı olan gerçeklik anlayışı, parçalanmışlık, manevi değerlerin soluğu ve insandan ayıksı bir hayat sunar. Sinemanın estetiği, insanın yaşamı ve eylem imkanlarını geliştirmekten yana tutunduğu eleştirel tavırla meydana gelir (Serdaroğlu, 2022, s.244,245).

Klasik Hollywood Stili 1920’lerden beri Amerikan sinemasının hemen hemen tümünün kaynağını oluşturur. Sinemasal dışavurumun farklı yollarını ve kendi görsel anlatış tarzlarını deneyen birkaç yönetmen haricinde filmlerin genel tavrı bu klasik stildir. Klasik stilin gerçekleştirilme ereği, izleyenlerin biçim ve yapıdan habersiz olmasına rağmen filmin etkisinde kalmasını sağlamaktır. İzleyicinin farkında olmasını isteyenler, sinemanın dilini araştıran yönetmenlerdir. Onlar, yararlanılan kamera hareketinin dahi sorgulanmasını arzu eder. Kolker’e göre, özdeşleşme bir hipnozdur ve ekran başındakiler devamlılık tarzı ile uyutulmaktadır. Öyleyse görünmezin ideolojisine rıza göstermek yerine filmlere bilinçli yaklaşmamız gerekir (2009, s. 65).

Sinema dışarıda yaşananları “temsil”³⁵ eleğinden geçirerek bizlere sunmaktadır. Aktarılanlar neyin ne şekilde verileceğine istinaden bir eleme işlemidir. İdeolojik işlerlik, toplumsal değerler, cinsiyet rolleri bağlamında kültürel temsiller hususunda gerçekleşir. Yani, öncül kültürel temsiller sinemada kendine yer bularak ana ideolojinin yeniden üretimine ve bunların sorgulanmasına katkı sağlar. Evrimleşme aşamasında sinema, aşılana ideolojinin izinde, gerçekleştirilen yapılandırmalarla, farklı izleyici kitlesine yönelmektedir (Güçhan, 1999, s.226).

³⁵ Gerçeklik bireysel tecrübe ve yorumlamaya dayalıysa, gerçeklik temsilden ayrı yollara girer. Temsil, gerçekliğin temsili olduğu gibi gerçekliğe katkı da sunar. Hall’e göre, ortak inançların, geleneğin içinde doğan insanlar, ortak kültürün kendilerinde bıraktıkları anlam dahilinde, ortak anlayış temelinde bir araya gelir (Laughey, 2010, s.84)

Velioğlu'na göre, Dünya Sineması'nda ve Türkiye Sineması'nda popüler ve sanat sineması açısından inceleme yapılırsa, topluma biçim veren ideolojisiyle insanları yönlendiren filmler popüler sinemaya aittir. Çünkü sanat sineması yönetmenin kendini anlatma yolunda yine kendini ortaya koyduğu bir nevi toplumun aynası olan sinemadır. Oysa popüler sinema kâr gayesiyle fazla kişiye ulaşmaya çalışan ve bunu türlerin ortak kodlarını kullanarak yapan, yönetmenin imzasını çok fazla taşımayan filmlerden oluşur (2016, s.8).

Kitle iletişim araçlarının geneli topluma kendi ideolojisini aşlamakla nam salmıştır. İletişim araçlarına böylesi bir görev yüklemek her zaman olmasa da “bazı insanların bazı zamanlarda bazı iletişim araçlarından” etkilendiğinin doğruluğu toplumbilimciler tarafından kabul edilir. Etkinin niteliği üzerinde net bir bilgiye ulaşılamasa da “toplumu yansıtan” bir iletişim aracı genellikle kabul görür. Çünkü, izleyiciyi sinemaya çekme işlevi ticari açıdan bilindik konuların işlenmesini gerektirir. Öyleyse sinemanın hem yönlendirme hem de ayna gibi yansıtma özelliği vardır denilebilir (Güçhan, 1991, s.77,78). Sinema, gerçeklik yanılsaması ile içinde bulunulan dünyayı adeta yeniden dizayn eder. Egemen ideolojinin yeniden üretimi de böylece gerçekleşir. Seyircinin farkında olmaksızın hakim söylemi kabullenmesi ve bunu alışkanlık haline getirmesi ile sinema, ideolojik bir araç olarak birtakım davranış kalıplarını izleyenlere aşılır. İşte filmsel gerçekliğe ait ideolojinin altını çizen sinema, klasik, geleneksel, tanımına yerleştirilir (Serdaroğlu, 2022, s.236).

Abisel'e göre, popüler filmlerin yaşamı ve insani ilişkileri temsil etme şekli son derece önemlidir. Anlatı insan ilişkilerini, hayatın kültürel yanını açıklamak için başvurulan öncelikli yoldur. Doğal olanın ve gerçeğin gösterilen gibi olduğuna ikna etmenin bir çeşididir. Anlatıyı ideolojik yapan da budur. Popüler anlatılar çatışmaların belirleyici kısımlarının üstünü örterek tarafsız bir bakış açısı sunmaya girişir. Oysa ki ideolojinin kendisi, ket vurulamayan toplumsal uyumsuzluklara, yok edilemeyen gerilimlere birtakım çözümlemeler bulma göreviyle anlatıda biçim üretmekten kaynaklanır (2005, s.135).

Modern sanat, ufak bir sebepten dolayı da olsa katarsisin kurduğu rolü sergilememektedir. Modern sanatçı “*anormal bir insani durumdan farklı olarak, bir*

“normal” bulunduğunu kabul etmez ve yine o, sizin yanlıştan dönmenizi sağlayabilecek bazı genel ahlaki kural ya da emirler olduğuna da hükmetmez”. Modern sanatın dünyası iyilerle kötüler arası zıtlığın bir sunumu değildir (Bauman, 2002, s.56). Geleneksel sanatın gerçeklik kavrayışı insan için doğru, iyi tek bir gerçekliği sunarken, modern sanatta iyi ve kötü birbirine karışmış, değişkenlik içeren durumdadır. Modern sanat anlayışı, doğru ve yanlış ayrımını bir şeye zenginlik katması ya da onu yoksullaştırması bağlamında yaklaşır (Serdaroğlu, 2022, s.232,234).

Geleneksel anlatı sinemasında kitlelere ancak geleneksel değerlerin yeniden aktarılması ve kolektif bir bilince katkı sağlamasıyla ulaşılır. Etik ile bağlantılı ele alındığında geleneksel sinemada, çoğunlukla hayat ve insanın gerçekliğine dair içeriksel ya da biçimsel bir sorgulamaya girilmemektedir. Kapitalist sistemdeki kar-zarar dengesinden ileri gelen kazanca yönelik bakış sinemayı da boş bırakmadığından, filmlerde ortalama seyircinin de düşünülerek çalışma yapıldığı söylenmelidir. Modern sinemada içinde bulunan gerçeklik ve ahlaki değerlere eleştirel bir bakış daha çok hakimdir (Serdaroğlu, 2022, s. 237).

Özgeciliğin ve fedakârlık, yardımlaşma benzeri ona yaklaştıran eylemlerin bize aktarılma şekli, içerdiği anlam gibi filmlere sığdırılan pek çok nokta vardır. Bir filmin bize “nasıl diğerkâm olunur ya da karşılaşılan durumda nasıl davranılması gerekir”i empoze ettiği, filmdeki karakterin taklidinden başlayarak insanların büründüğü ideal kişinin örnek alınması eylemleri genellikle klasik anlatıda ortaya çıkmaktadır. İdeolojik olanın ve gerçeğin gösterilen olduğuna yönelik ikna şekli geleneksel anlatıda bulunabilir. İyiliğin ve kötülüğün kapsadığı anlam parantezine girebilecek eylemler adına sanat sineması da irdelenebilir. Kaldı ki yukarıda da değinildiği gibi modern sinemada ahlaki değerler eleştirel yaklaşımla işlenebilmektedir. Fakat bu filmlerin ahlakı ele alışı bakımından anaakım filmlerin doğru-yanlış çizgisinden daha ayrı bir yerde konumlandırıldığı söylenebilir.

Anaakım sinemanın karşısında konumlanan “Dogma 95” akımının etkisindeki Lars Von Trier’in “Dogville” filminde insanlar arası güvensizliğin, ahlaki yozlaşmanın, bencilliğin ve karşılıklı çıkar ilişkilerinin intikama dönüştüğü görülür.

Eleştirilen ahlak kalıpları, ahlakı temsil eden filozof Tom üzerinden verilir. O, kasabaya gelen yabancı Grace ile tanışır ve kasaba halkına onu kabul ettirmeye çalışır. Bulunup teslim edilmesi karşılığında uğruna ödülleri konulan Grace'in bedenine ve ruhuna zararlar veren kasaba halkının iki yüzlülüğü görünmeyen duvarlar ardından anlatılır. Şeffaflaşan duvarlar, acıyı ve haksızlığı gözler önüne sererek, insanların bugün yaptığı iyiliği yarının çıkarına değiştiğini izleyiciye aktarır. Filmin sonunda türlü acıya katlanan kadın, babasına kulak vererek kasabaya anlam veren köpek hariç büyükten küçüğe herkesin katline karar verir. Ödül ve cezanın baskınlığını gösteren filmde cezanın ölümle nihayetine karar veren kadın, artık kasaba halkının bencil elbisesini kendi de giymiştir. Film, Hobbes'un fikrini önceleyen bir "*insan insanın kurdu*" halinde sürmüştür. İzleyenin kendini kimin yerine koyacağı hususunda zorlanacağı filmde özdeşleşme, Brecht'in izinde yapılabilir.

Seyircinin sadece gözlemci olarak katılım sağladığı "*Heteropatik özdeşleşme*" sayesinde olayın içine girmekten ziyade bir mesafe ile olaya yaklaşması ve gerçek bir dönüşüme tanıklık etmesi söz konusudur. Heteropatik özdeşleşmeye filmde katkı sağlayan en önemli unsur varlığına inandırılmaya çalışılan evler, yollar ve ağaçların barındığı mekandır. Ayrıca olayları bir karakterin anlatması da izlenenlerin gerçekliğini sorgulatan cinstendir. Brecht'in epik tiyatrosu yabancılaştırma amacıyla anlatıcı karaktere sıklıkla yer verir (Yıldırım, 2012, s.37,38).

Modern insanın dramı, boşluk ve hiçlik hissini yaşamasından kaynaklanır. Modern anlatının öykü anlatımından uzak kalması, hayatın belirsiz, dengesiz ve korunaksız oluşundandır. Modern anlatının gerçekliği, mevcut değerlere şüpheyle yaklaşmasından, ahlakı da yaşananları ortaya dökmek için estetik imkanlarını kullanmasından ileri gelir. Klasik anlatının saydamlı dokusundan farklı olan modern anlatının muğlak yapısı, toplumsal ahlakı ve mevcut ideolojiyi görülenlerin yanılgı olduğunu vurgulayarak derinden sarsmaktadır. Öyle ki, korkutucu bir sonuca da varsa modern sinema gerçeği göstermekle yükümlüdür. O sebeple insanın dünyadaki konumunu deşifre eder (Serdaroğlu, 2022, s.239, 243).

Anaakım sinemanın neyi ne şekilde anlattığını aydınlığa kavuşturma arzusuyla, içerik ve biçimin değişikliğe uğradığı, söylem ve eylem kalıplarının yıkıldığı yeni bir dönemden ayrıca bahsetmek kayda değer olacaktır. Klasik Hollywood sinemasına ait geleneksel konu ve türler değiştirilerek fakat, onlardan yararlanmayı da eksik etmeksizin Yeni Hollywood sineması ortaya çıkarılmıştır. Savaş sonrası belgesel sinemanın gerçekçi stili, 1960'ların televizyonundaki biçimsel yenilikleri, savaştan sonraki Yeni Dalga sinemasının türsel gelenek ve klasik anlatıya karşı tavrı Yeni Hollywood sinemasının yapılışında etkili olmuştur (Tosun, 2022, s.192). Ortaya çıkış tarihi ve içerdiği filmler bağlamında hala ortak bir kanıya varılamayan Yeni Hollywood sineması, 1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına dek süren bir genç kuşak yönetmen filmlerinden meydana gelir. Konuya yönelik çalışma yapanların bu sinemaya yaptıkları adlandırmalardan biri Amerikan Rönesansı'dır. Her ne kadar bağımsız Amerikan sinemasının anaakım karşıtı bir dil geliştirdiği yıllara denk gelse de bu sinemaya bağımsız Amerikan sineması demek hatalı olacaktır (Koluçık, 2023, s.80,81).

Hollywood'un stratejilerini bilhassa 1960'larda etkileyen endüstriyel ve toplumsal bağlamlar, savaş sonrası Amerikasının sosyal ve demografik eğilimlerinin neticesinde gelişmiştir. Bu dönemde cinsiyet ve şiddete dayalı sosyal tartışmalar çok daha açık tasvir edilir hale gelmiştir. Yeni Hollywood'un 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında Amerika'nın toplumsal kargaşalarını yansıttığı ifade edilebilir (King, 2002, s.7,8). Hollywood sinemasında yine aynı dönemi istila eden pek çok olay mevcuttur. Sivil haklar hareketi, ırk isyanları, karşı kültür, hippiler, uyuşturucu kullanımı, öğrenci radikalleşmesi, yeni bir feminizm dalgası, eşcinsellik hak talepleri, Kennedy suikasti, Martin Luther King suikasti, Chicago sokaklarında çatışmalar, petrol krizi bunlardan birkaçıdır (King, 2002, s.14).

Elsaesser'e göre, 1970'lerin Amerikan sinemasında klasik anlatı filmlerinin "olumlu sonuçsal modeli" açık uçlulukla gevşek bir yapıya bürünmüştür. Nitekim Yeni Hollywood sinemasında, Avrupa sinemasına istinaden sıkça ima edilen bir tür rahatsızlık, hikaye anlatma hususunda güvenin zedelenmesi şeklinde aktarılmıştır. Fakat Elsaesser, Yeni Hollywood sinemasında, geleneksel temaların değişimi ile yeniliklere yelken açıldığını savunur (King, 2004, s. 23). Bazı araştırmacılara göre

Yeni Hollywood, 1960'ların sonundan 1970'lerin başına dek devam eden, Klasik Hollywood tür sinemasına ait kalıpları Avrupa sanat sinemasına ait biçimsel yeniliklerle bir araya getiren bir imkan olarak tanımlanır. Yani denilebilir ki, klasik Hollywood film yönetmenlerinin kendine özgü sinema dillerinden değişime geçtikleri süreci kapsar. Pazar garantisi olan ve stüdyo kartellerince seri halinde üretilen klasik dönemin sonuna doğru bir adımdır (Koluaçık, 2023, s.83-85). Aslında bu dönemde kısa süreliğine de olsa, Hollywood için Avrupa sanat sinemasının, ahlaki iyi-kötü zıtlığındaki kahramanlarını, episodik anlatı biçimini ve belirsiz sonlarını sahiplendiği söylenebilir. Örneğin, *Easy Rider* (1969), *Bonnie ve Clyde* (1967) gibi filmler bunlardandır (Ulusay, 2011, s.72).

Klasik Hollywood'un görünmez edası, ucuza mal olan filmlerin yönetmen, görüntü yönetmeni ve kurgucuları tarafından öz-biliçli bir stile büründürülmüştür. İlk yapılan ise yeni film dilini ortaya çıkarmaktır. Yeni dil uğrunda uyumsuz kesmelerin, başlangıç planlarından noksan yakın planların, görsel açıdan karmaşıklığın, zoomu fazla kullanmanın, odak dışı görüntülerin, ışığı az sahnelerin, hızlı kaydırma hareketlerinin, donmuş karelerin, kamerayı elde taşımanın, ekranı bölerek kullanmanın ve diyalogları üst üste bindirmenin varlığından söz edilebilir (Buckland, 2006, s.10). Sinemaların televizyondan bağımsız şekilde seyirciyi çağıran yapımları ile katıksız Amerikan rüyasından arındığı ve yönetmenlerin seyircinin ideolojik düşüncesine meyillenen baskıcı düzenden uzaklaştığı filmlerde estetik değişimler de mevcuttur. Estetik denildiğinde, İtalyan Yeni Gerçekçi sineması ile Fransız Yeni Dalga sinemasının etkisi göz ardı edilememektedir. Klasik Hollywood'un tarzına alışık izleyici için bahsedilen değişimler olumlu karşılanmadıysa da durum, genç kuşak için tam aksi yönde seyretmiştir. Anaakımın mutlu sonundan artık Avrupa sinemasındaki gibi açık uçlu sona geçilmiştir. Yine klasik anlatının gerilime dayalı doğrusal ilerleyişi yeni Hollywood filmlerinde kırılmıştır. Ayrıca Yeni Hollywood filmlerinde gerçekçi mekanlar, doğal ışık gibi kullanımlar tercih edilmiştir (Koluaçık, 2023, s.91,92).

Özgeciliğin sinemadaki yansımalarına bakarken hümanist esintilerin yer aldığı İran Sinemasından da kısaca bahsetmek gerekir. İran İslam Devriminin ilk zamanlarında sinemaya Batının İran'ı kültürel olarak sömürgeleştirmesi şeklinde

bakılmıştır. Sinema daha sonradan toplumsal bütünleşme aracı olarak görülmüştür. Yeni İran filmlerinin toplumsal sorunlara değinmesi 1985 yılını bulmuştur. İran-İrak savaşı üzerine konular, ailevi sorunlar, profesyonel olmayan oyuncularla ve çocukları başat öge yapan içeriklerle hümanist bir sinema ortaya çıkmıştır (Ulusay, 2011, s.81).

İslam toplumlarına Batı'dan pek çok şey getiren sinema, özellikle kadınların aktristlere, erkeklerin aktörlere ait davranış biçimlerini taklit etmesinin ana sebebidir. Dindar insanların sinemanın bu gücünü fark etmesi bu sanatın gelişiminde olumsuz etkiler yaratmıştır. İran'da devrim öncesi kültürel bir aktivite olarak bilinmediğinden sinema, rejime karşı aydınların tenkit ettiği bir alandadır. Diğer yanda sinemanın halka yarar sağlayacağını düşünen müslümanlığın öze dönüşünde etkili bir silah olarak sinemayı eğitim aracı sayan insanlar da yok değildir. Hollywood tipi yaşamın karşısında İran sineması ayrı tatmin modeli temsil etmiştir. Çağdaş değerlerin ideolojik ve ahlaki açıdan sorgulandığı zamanda, “*Müslümanlar nasıl bir sinema oluşturabilirler?*”in karşılığıdır (Aktaş C., 1989, s.300,301,308).

Doksanların Hollywood sinemasına gelindiğinde, varoluşçu düşüncenin yabancılaşma, özgürlük, yalnızlık, yükümlülük, yaşam ve ölümün manası, kötü niyet gibi konularının işlerlik kazandığı görülür. “*Hollywood Varoluşçuluğu*” diye anılan filmlere ilk olarak film noir türünde rastlanılır. Varoluşçu felsefenin izlerinin bulanacağı filmlerden bazıları; “*Forrest Gump*”, “*Amerikan Güzeli*”dir. Woody Allen ise önemli varoluşçu filmlere imza atmıştır. Lee'ye göre Allen, varoluşçu tüm filozofların “varoluşsal çelişki”sinin ifadesidir. Onun film kahramanları geleneksel etik değerlerle bu değerlerin sorgulanmadan onanan değerlerden ibaret olduğu paradoksunu yaşar. Allen, New York'u da paradoksun başkenti ilan ederek Amerika'daki kültür sofuluğunu eleştirenlerdendir (Aktaran: Savaş, 2001, s.249-251).

Sinemanın anlatımsal gelişmeleri, sesin yeniliği, bilgisayar, özel efektler gibi teknolojik ilerlemeler sinemasal gerçeklik evrenini etkilemiştir. Eylemi doğrudan anlatan klasik anlatının haricinde eğrisel anlatımı tercih eden modernist anlatılar ile iki anlatıdan da parçalar taşıyan, yapısı karmaşık, göndermelerde bulunan pastiş

özellikli postmodernist³⁶ anlatı bu süreçten geçmiştir. Tür sinemasından kalan gelenekler, ikonlaşan karakterler, uzamlar, kostümler, olaylar bugünün sinemasına yeniden düzenlenerek aktarılmıştır. Türlerde artık geleneksel anlatı kalıplarından taşan, daha fazla ve çeşitli sayıda izleyiciye ulaşmayı gaye edinen pastiş yapıda filmler üretilmektedir (Güçhan, 1999, s. 221,222).

Popülerliğiyle nam salan Hollywood filmlerinin kültürel mi yoksa ideolojik mi olduğu sorusuna verilen cevap açıkça ikisinin de harmanlanmasıdır. İzleyen bu filmlerde kendini herhangi bir huzursuzluk yaşamadan izlediklerine kaptırabilmesi, insanın kendine yakın hissettiği fikrin albenisine kapılmasındandır. Tüm bu tartışmalar tür eleştirmenlerinin muhatabında kalmıştır (Yılmaz G.E., 2021, s.164,165).

2.3. Türün İdeolojisi

Klasik anlatı yapısının doğuşu, tür filmleriyle aynı döneme denk gelmektedir. Hatta klasik anlatı sineması tür sineması demektir ifadesi yanlış değildir. Amerika'da film dilini geliştiren yönetmenler tarafından tür filmleri de türsel kodların bulunup tekrarlar yapılarak kalıplaştırılması işlemleriyle geliştirilmiştir. Çünkü tür, konuyu ele alışı bakımından benzerliği olan, denenerek uzlaşımsal kodlara ayrılan filmleri anlatır. Tür filmleri, ticari ve popüler olan, benzer konu ve çatışmalar etrafında şekillenen, değişmeyen karakterlere sahip, mekan ve zamanda bir çerçeveye sığan, kendine has kostüm, dekor, aydınlatma tarzı bulunan nitelikteki filmlerdir (Ersümer, 2013, s.173,174). Birtakım toplumsal, iktisadi ve kültürel özellikteki yapıya dahil olan Hollywood film türlerinin irdelenmesinin sonucu ortaya çıkan kavramsal genellemeler her ülke sinemasındaki tür filmlerini açıklamakta yeterli olmayabilir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, Hollywood'un kültürel sınırların ötesindeki konumu, tüm ülkelerin filmlerine etki etmiş olmasıdır. Tür filmleri, sinema

³⁶ Postmodernizm kapitalist kültürün getirdiklerine ve bilhassa sanattaki kıpırdanmalara verilen isimdir. Sarup, sanattaki postmodernizm ile ilgili şunları sıralamaktadır: Gündelik hayat ile sanat arasındaki çizginin silikleşmesi; seçkinçi kültür ile popüler kültür ayrımının yıkılması; kodların biçimsel seçimcilik sebebiyle karışması söz konusudur. Parodi, partiş, ironi, ve oyuncu gibi kavramlar ön plana çıkar. Postmodernler, derinlikte duranı değil yüzeydeki modeli içselleştirirler. Yapısalcı ve Marksçılara karşı eleştirel yaklaşımı korurlarken, kapalı olanın gün yüzüne çıkmasının ötesine geçen her çeşit teoriye de karşıdırlar. Sanatta özgünlükten yoksunluk, sadece yinelemeyle ortaya çıkış vardır (2010,s.186,187).

endüstrisini özel girişim ve kar etme çatısında birleştiren tüm ülkelerde gelişmiştir (Abisel, 1995, s. 40).

Tür filmlerinde seyircinin değinilmesini umduğu toplumsal sorunlar, beklentiler, zorluklar ve hatta umutlara ucundan da olsa dokunularak tatmin sağlanır. Toplumsal sorunların çözüme kavuşmasıyla toplumsal değerler de güçlendirilir. Burada bahsedilen gerçek problemlere önerilen gerçek çözümler yerine hayali çözümlerdir. Sinemadan çıkıldığında karşılaşılan gerçek problemler o halde sinemadaki hayali çözümlerle yanıtlanır. Öyleyse bir çeşit kültürel ritüel haline gelen tür filmi izleme aktivitesi, elbette filmin üretildiği kültürü de bilmeyi gerektirir (Buckland, 2018, s. 136,137).

Film türleri filmlerin belirli tiplerini ayırt etmek için kullanılan terimdir. Bunlardan kurmaca öykü anlatanlardan bazıları; aksiyon filmi, bilim-kurgu, komedi, müzikal, romans, western'dir. Film türleri bitki ve hayvan türleri gibi belirli türler içine kesin olarak yerleştirilmekten uzaktır. Tür kavramı hem belirsizlik hem de kesinlik arasında gidip gelir. Kapsamlı bir sınıflandırma içeren pek çok tür vardır. Örneğin; komedi denilince, romantik komedi, kaba saba güldürü, sopa yeme komedisi gibi pek çok çeşidi vardır. Bu sebeple kesin tanımlar için alt türler belirlenmiştir (Bordwell& Thompson, 2012,s. 328,329).

Tür filmlerinin anlatım yöntemleri, endüstriyel koşulların sağladığı imkanlarla çoğalmaktadır. Her ne kadar yönetmenin şahsi endişesiyle harmanlansa da toplumun kolektif endişeleri de tür filmlerinin ortaya çıkışında etkilidir. Kültürel dışavurumun gerekliliği yönetmenin şahsi dışavurumuyla ifade bulmaktadır. Öyleyse denilebilir ki, farklı dönemde farklı film türleri veya, bazı film türlerinde bazı konuların diğerlerinden daha fazla görünür olması bundandır. Toplum film türleri sayesinde kendine ayna tutar ve toplumsal değerler, düşünceler türün içinde yer edinerek açık veya kapalı biçimde kendini göstermiş olur (Özden, 2004, s. 220-222).

Tür filmleri hakkındaki ilk önemli çalışmalar “auteur kuramı” aracılığıyla 1940’ların sonlarında yapılmıştır. Kamerayı bir kalem gibi kullanarak özgün film dilinin üretilmesini savunan auteur kuramcılarının Hollywood filmlerini izleyerek, böylesi popüler filmlerde bile yönetmenin yaratıcılığına dair izler bulunabileceğini

düşünceleri, tür filmlerinin dikkatle irdelenmesinde önemli bir adımdır (Özarlan, 2013, s. 52). Hollywood tür filmlerinin dünya genelinde seyredilmesinin en önemli sebebi, yatırımı güçlü olduğu bir endüstriden kaynaklı, yeni ve hızlı filmler üretilmesidir. Ayrıca Hollywood, uzun dönem Amerikan tiyatrosuna egemen olan ihtişamlı melodram geleneğini ve onunla aynı anlatı niteliğine sahip edebiyat eserlerini başarıyla birleştirerek insani duyguların evrensel yanına parmak basmıştır. Genel olarak denilebilir ki, tür filmlerinin hepsinde Amerikan sisteminin tüm sistemlerden iyi olduğu savı geliştirilmiştir (Abisel, 1995, s. 44-46).

Türün temel dürtüsü Amerikan ideolojilerinin temel ilkelerini yeniden ve sürekli olarak sunmaktır. Hollywood filmleri, kültürel değerleri hem pekiştiren hem de eleştiren bir kapasiteye sahiptir. Schatz'ın (1981, s.35) tür filmlerini incelerken geliştirdiği iki varsayımı vardır. Düzen ve birleşme üzerine vurguladığı varsayımlar aşağıda yer alan tablodaki gibidir:

Tablo 2: Schatz'ın Tür Filmi Varsayımı

Düzen (western, gangster, dedektif)		Birleşme (müzikal, screwball komedi, aile melodramı)
Kahraman	Bireysel (ataerkil)	Çift/kolektif (kadın egemen)
Dekor	Çarpışma alanı (ideolojik açıdan kararsız)	Uygar alan (ideolojik kararlılıkta)
Çatışma	Dışavurulan şiddet	İçselleştirilmiş- duygusal
Sonuç	Yok etme (ölüm)	Benimsemek (sevmek)
Tematik	Arabuluculuk- kefaret	Birleşme-evcilleşme
	Maço kodu	Anne-aile kodu
	İzole özgüven	Topluluk iş birliği
	Söz veren ütopya	Gerçeklik olarak ütopya

Tür filmlerini ortak çatıda buluşturan şey, filmde filmde beliren türsel uyulaşımlardır. Geleneksel birtakım tür öğeleri bulunmaktadır. Örneğin, westernlerde intikam, müzikalde şarkı ve dans, gizem içeren filmde soruşturma gibi unsurlar

kullanılır. Karakteristik film tekniklerinin de türe karışmasıyla korku filminin kasvetli ışığı, aksiyon filminin hızlı kurgusu, melodramın duygusal müziği gibi etkenler kendini gösterir. Uylaşımlar aracılığıyla belirli bir ipucu verilerek izleyicinin olayların gelişimini tahmin etmesi sağlanır. Örneğin, güçsüz bir şerif, haydut çetesine yenik düşecektir. Elbette bahsedilen uylaşımların uygulanmayarak izleyicilerin şaşırtıldığı yapılara da rastlanmaktadır (Bordwell&Thompson, 2012, s. 330). Kolker izleyiciyi seyrettiği şeye hazırlamak diyerek konuya, uylaşımların tahmini yarattığı hususunda açıklık getirmiştir. İçinden alt türlerin çıktığı ancak kendilerine has yinelemelerin, seyircinin sevdiği temaların yer aldığı türlerden bazıları; komedi, western, müzikal, kara film, melodram, suç, aksiyon, savaş, korku ve bilim kurgudur. Türler sınırlı yapılarına rağmen dönemin gerektirdiği kültürel şemaya göre şekil alabilir (2009, s. 271,272).

Tür filmleri öyküyü, olay örgüsünü ve karakterleri klasik yapı ile bağdaştırarak sunar. Bu filmler yaşamı değil onu temsil eden biçimler olduğundan, tüm uylaşımlar sayesinde birbirini taklit etmektedir (Abisel, 1995, s.59). Tür filmlerinde çatışmalar ve gerilimler topluluğa avantaj oluşturacak biçimde ortadan kaybolur. Bu filmlerde toplumsal iyi, bireysel çıkarların önünde tutularak özdeşleşmenin de katkısıyla bencillikten arınmış özverili bir yapı aşılır. Bir kişi korkarak şahsına dönük kurtarma işlevi gerçekleştirse de bu hali diğerlerine zarar vermeden düzelir. Dolayısıyla Hollywood tür filmlerinde bencil güdülerle hareket ederek bireysel yaşamı koruma yerine, özverili eylemde bulunarak ortak yaşamı koruma tercih edilir. Buna örnek olarak tür filmlerinin ana erkek karakterinin ne kadar bireysel hareket etse de esasen dengeyi yeniden kurmak, toplumsal değerler uğruna eylemek için grubun emrinde davranması verilebilir. Aksi bir film, dünyayla farklı kültürel emellerin peşindedir. Çünkü seyirci özdeşleştiği kişinin eylediklerinin sorumluluğuna katlanmak zorunda kalarak endişe duyar (Abisel, 1995, 64-66).

Tür filmleri 60'lı yıllarda girdikleri yenilik arayışından sonra 70'li yıllarda korku ve felaket filmleriyle kendini göstermeye başlamıştır. Amerikan değerlerini sorgulayan filmler 70'li yılların ortalarına dek devam ettiğinden, western, müzikal ve dedektif film türleri değişim geçirmiştir. Geçmişin özgürlükçü yapısı 80'li yıllarda yeniden getirilerek, ataerkillik, militarizm gibi geleneksel değerlerden tekrar

yararlanılmış ve toplumsal sıkıntıları olan bireylerin özdeşleşeceği konular sunulmuştur (Güçhan, 1999, s.214,215).

“Türler bir tür doğruluk hissi yaratıp harekete geçirerek, uygun duygu, düşünce ve davranış biçimlerini tayin eden ve ortak bir toplumsal gerçeklik inşa etmekte kullanılan bakış açılarını, kodları ve işaretleri belirleyen doğrucu sınırlar oluşturarak dünyayı yerli yerinde tutarlar” (Ryan&Kellner, 2010, s.129). Tür filmleri, ait olduğu türün geleneklerinde, hatta bu gelenekler silikleştiğinde dahi seyircinin nezdinde inanırlılığını sürdüren bir yapıda olmalıdır. Ancak o zaman izlenilenlerin, kodlanarak üretilmiş bir güdümlene ile ortaya çıkarıldığı hissiyatını bırakmaz. İdeolojik birtakım inançların aktarılması, geleneğin seyirci tarafından içselleştirilmesine bağlıdır (Ryan&Kellner, 2010, s.130,131).

Öyleyse insanların kendileriyle bağ kurarak öyküneceği durum ve karakterlerin izleyiciye ne söylediği oldukça önem taşımaktadır. Sevilmesi, korkulması, dışlanması, çekinilmesi, feda edilmesi ve/veya fedakârlık edilmesi gereken durum ve kişiler hakkında izleyeni yönlendiren birtakım kodlar yer almaktadır. İşte bu kodların ahlaki içeriğinin konu alındığı çalışmada, sinemanın özgeci eyleme hizmetinin görüldüğü tür sinemasına bu bağlamda açıklık getirmek gerekmektedir.

Örneğin; Western’de iyilik ve adalete meyilli kahraman, el değilmemiş doğasında yabanılık ve uygarlık arasında bir yeredir. Haydutlara karşı savaşanların yardımına koşan kovboy düzene ait güçlere dahil olur (Thompson& Bordwell, 2012, s. 338). Westernlerin klasik anlatıya dayalı popüler kurmacalar olması, ideolojik işlevlerini erkek kahramanların üzerinden yerine getirmesine ön ayak olmaktadır. Western karakterleri başta belirleyici olan erkekler, kadınlar, iyiler, kötüler ve yerliler şeklinde sınıflandırılabilir (Abisel, 1995, s.101). İyi- kötü karakterlerin ayrımı oldukça nettir. Film sona erdiğinde iyi ya da kötü karşılığını ödül veya ceza olarak alır (Bazin, 2022, s.268). Kiteses’e göre, Western’e dair zıtlıklar birey-toplum, doğa-kültür ve Batı-Doğu olarak başlıklara ayrılmıştır. Bahsedilen zıtlıklar şunlardır: Birey-toplum (özgürlük/kısıtlılık, onur/kurumlar, kendini bilme/yanılsama, bütünlük/uzlaşma, kişisel çıkar/toplumsal sorumluluk, tekbencilik/demokrasi); doğa-

kültür (saflık/bozulma, deneyim/bilgi, ampirizm/yasalcılık, yararcılık/idealizm, kabalık/kibarlık, vahşet/insanlık); Batı-Doğu (Amerika/Avrupa, sınır/Amerika, eşitlik/ayrılık, tarım/sanayi, gelenek/değişim, mazi/gelecek) (2018, s.12). Western aracılığıyla ahlaki konulara eğilmek 1940’larda ilgi çekmiş ve 1950’lerde bu hususta uygulamaya geçilmiştir (Buscombe, 2003, s.338).

Birden fazla türle uyumluluk sağlayabilecek, türsel çeşitliliğin yer aldığı ve kahramanın önemli konumda bulunduğu tür olan komedide ise (Orta, 2019, s.61), özgecil işaretleri anlamak için öncelikle mizahın üstünlük kuramına bakmak gerekir. Çünkü kuram, bir nevi bencilliğin insanları güldürme durumunu aydınlatmaya çalışır. İrdelenmesi Platon’a kadar dayanan kuramda Platon’un “ruh acısı” olarak düşündüğü başkalarına yönelik kötüleme içeren gülme eylemi bulunur. Kusurlar üzerine kurulan gülme (Morreall, 1997, s.8), Filozofun tasarımıyla “*zayıf ve zararsız olmak kaydıyla, bir bireyin başkaları üstünde üstünlük kurma arzusunun göstergesi*”dir. Kişi, kendini olduğundan daha iyi konumda sandığında komik gerçekleşir (Eker, 2014, s.141). Kuramın savunucularından Hobbes da, başka insanların acılarından haz almanın korkaklığın göstergesi olduğunun ve böylesi bir hazza yaklaşılmaması gerektiğinin üstünde durur. “*Güleriz, çünkü kendimizde başkalarının zaafiyetlerine veya kendi önceki yenilgilerimize zıt bir üstünlük olduğunun farkında varırız*” (Eagleton, 2022, s.45). Öyle ki komedi, Makal’ın da belirttiği gibi insanlar arası çelişki ve çatışmalardan beslenen, çirkin olanı kahrkahaıyla yıkan iki ucu sivri bıçak gibidir. Hakikati bir maskeyle kapatan bireyin ve toplumun maskesini indirme kuvveti vardır (1995, s. 7).

Critchley’e göre mizah, başkasını kırmadan, yalnızca kendini gülme konusu yaparak uygulanmalıdır. Kahkahanın nesnesi ve öznesi tek bireydir. Öyleyse denilebilir ki, tamamen alay etmek yahut muziplik yapmak değil, şahsiliikten ayrı kötülükleri yenilgiye uğratmak mizahın ana görevidir. Eleştirel ve iyileştirici bir harmanlama ile mizahın gücü kanıtlanır (2020, s. 30,31). Kaba güldürü, aile güldürüsü, romantik güldürü gibi türler ile kaçış yolu denenirken, siyasal taşlama, toplumsal güldürü gibi türlerle zıtlık ve bastırılmışıklar işlenir. Güldürü filmlerinde alışkanlıklar ve değerler birbiriyle çarpıştırılır ve yeniden birleştirilir. Böylece, içinde

yer aldığımız toplumsal sisteme karşı güven duygumuz, iyilerin mutlu sonu, kötülerin yenilgisi ile tazelenmektedir (Uluyağcı, 2015, s.146,154).

Sinemada izleyenlerin kendi isteğiyle endişe ve tedirginliği seçtiği, korkmayı arzu ettiği tür ise korkudur. Bu türün en çok tercih ettiği mitoslardan biri insan ve hayvan arasında kalan, hayalet, hortlak, iblis, yarı insan yarı şeytan benzeri varlıklardır. Burada türü bilim-kurgudan ayıran nokta bilim kurgunun teknoloji ile uğraşması, korkunun ise doğa ile cebelleşmesidir. Aynı zamanda bilimkurguda rasyonel çıkarımlarla belirli açıklamalara başvurulur (Atayman, 2016, s.365,366). Korku türünün nefret uyandırma, tiksindirme gibi bir ereği vardır ve bunun doğrultusunda uylaşımalarını tasarlar. Duyguların ihlali biçiminde tezahür eden canavarın varlığından söz etmek gerekir. Doğanın tehlikeli bozulmasından meydana gelen bu yaratıklar, izleyenin korkusunu destekleyen film içindeki başka bir karakterin korkusuyla bütünleşir. Sıradan hayata saldırgalığıyla olayı başlatan yaratığın saklanması için mekan da bir o kadar uygundur (Thompson D. B., 2012, s. 339,340). Katarsisi temel alan, istek, tepki, arzu ve ihtiyaçlar dahilinde özdeşleşmelerin yaşandığı tür olan korku sinemasında (Abisel, 1995, s.119), bireysel ve toplumsal çerçevede bilinçdışına atılan imgelerin figürleştirilerek, film seyrinin dışında istenmeyen şahsi ve kültürel problemlerle yüzleşilmesini sağlayan psikolojik etki önem taşır (Işıklar, 2013, s.172). Korku ve endişenin evrenselliği, “yitirme” döneminin etkisinden kaynaklanır. İnsan anneyi ve doğayı kaybederek, öfke tüneline girmiş sayılır. İyi ile kötünün çatışması neticesinde çocuğun ayrıldığı anne kötü anne imajına dönüşecektir. Tekinsiz varlıkların insafsızlıklarının ardına Vampir’in öpücüğü misali birer içtenlik hissiyatı yerleştirilir. Annesinin yalnız bıraktığı çocuğun yaratığa dönüştüğü “kötü çocuk” aynı zamanda sevgisiz büyüyen “kötü anne” nin de temsilidir. İşte seyircinin, korkuların arka planında canavarın arınmasına dönük bir isteği varsa o da canavarın yalnız bırakılmış çocuktan ileri gelmesidir (Atayman, 2016, s.370,371).

Özgeciliğe yaklaştıran unsurlardan kahramanın fedakârlığı, iyi-kötü çatışmasının netliği melodram türü üzerinden daha iyi anlaşılacaktır. Elbette diğer türlerde de bu çatışmaya rastlanılır. Ancak Brooks’un da öne sürdüğü gibi “*melodramın yalnızca ahlakçı bir drama değil, aynı zamanda ahlakın draması*”

sayılması sebebiyle bu film türünde ayrı bir çalışma yapmak özgeci eylemin varlığını incelemede katkı sunan bir öneme sahiptir. Çünkü bir yandan da melodram Brooks’a göre kötülük maskesi ardındaki ahlaki evreni kanıtlamaya gayret eder. Melodramın başlangıcı ise geleneksel ahlaki düzen kalıplarının yeterli sosyal düzeni sağlayamadığı, tedirgin edici yeni bir dünyanın getirdiği kaygının ifadesi ile olur (1995, s.20). Melodram, ahlakın basmakalıp biçimde ahlaki olmayanın zıttı olarak yer aldığı türdür. Ansızın ve ilginç şekilde hislerin meydana gelmesi bu türde yoktur (Atayman& Çetinkaya, 2016, s. 266). Karakterler açısından, akılda şüphe bırakmayacak biçimde birtakım değişiklikler yapılarak, hangi eylemin ahlaki olduğuna dönük izleyicide iz bırakmaktadır. Tüm bunlar aracılığıyla izleyici iyiyi ödüllendirme, kötüyü cezalandırma işlevini benimser (Turgay, 2019, s.404).

Yunanca’da “melos” ve “drama” kelimelerinin birleşmesiyle oluşan “*ezgili drama*” manasına gelen melodram, eyleme yönelik dramatik bir biçimdir (Tunalı, 2006, s.30). Melodramın kaynağında geç ortaçağın ahlak oyunları kendini gösterir. Kaynağa ulaşma noktasında sözlü anlatı geleneği, peri masalları, halk şarkıları önemli basamaklardır (Elsaesser, 1991, s.69). Her ne kadar 18. ve 19.yüzyılda müzikli oyunların, romantik temaların ifadesi olsa da, ilerleyen dönemlerde duygusal yoğunluk, ahlaki ayrılık ve görsel aşırılık taşıyan oyunların tanımında kullanılır hale gelmiştir. Aşırılığın, melodramın alay konusu olmasında baş unsurlardan biri sayıldığını belirtmek gerekir. İnsanların gerçeklikten ırak tutularak bir çeşit uykuya daldığı tür kabul edilen melodram, dönemsel şartların gerçeklik kriterlerine aykırı düşmesiyle bilinir (Suner, 2006, s.184).

Melodram ve tragedy, ait oldukları dönemlerin ahlaki yapısından etkilenecek bu yapıyı ahlaki dersi vermeye kadar ileri götürür. Melodram Fransız devriminden sonra geliştiğinden o döneme dair izler taşır. Yeniliğin toplumsal düşünce sistemine yansımaları melodramda da kendini göstermiştir (Turgay, 2019, s.398). Türsel niteliklere bağlı olarak imgelerin basmakalıp bir havayı yansıttığını belirten Özsoy, aile melodramına özgü yaptığı çalışmada, duygusal etki amacıyla kullanılan evrensel yöntemlerin varlığından söz eder. Ellilerde Amerika’daki aile melodramları ile Türkiye’de altmışlı yılların aile melodramları benzerlik taşır. Altmışlarda bu filmlerde genç ya da yaşlı farketmeksizin, fedakâr, sadakatli, iffetli kadın imgeleri ve

bunların tam zıttı imgeler bulunur. Aşkı uğruna her şeyi göze alan kadın, duygusallığın zirvesini yaşamaktan kendini alamaz. Sınırı koyan erkektir ve kadın eğitilmiş de olsa evlendikten sonra çalışma hayatından eşi ve çocukları için vazgeçen fedakâr kadın olarak yaşar (2016, s. 292-294). Melodramda kendini feda etme, büyük oranda görünmezlik niteliğine sahiptir. *“Kendini feda etme içsel bir koşuldur, görünür bir eyleme geçmektense genellikle bir şey yapmamanın dışsal tezahürüdür”*. Dolayısıyla, feda etme eylemi sonunda ölüm yoksa, melodram bizden karakterin olumsuz davranışına karşı tepkimizi ölçer. Büyük bir toplumsal eylemden kaynaklı bir filminden bahsedildiğinde ise, olumsuzluk içeren feda etmeye pozitif ve belki de siyasal yan anlamlar verilebilir (Kolker, 2009, s. 306).

Melodram ve auteur filmlerin anlatısını birey olgusunu temel alarak karşılaştıran Becerikli, kader kavramını iki anlatının farkı olarak belirler. Melodramda kader, kaçınılmaz olarak kişiyi bulan, iradeden bağımsız işleyendir. Eğer bir kişi sağır, dilsiz, yoksul, evlatsız vb ise, kişisel iradesinin, bilimin ya da aklının ışığında bir çözüm bulmaksızın kaderine razı olur. Dolayısıyla başka insanlardan gelecek yardıma da muhtaçtır. Auteur filmlerde ise kişi, kaderini yönlendirmeye çalışan, bilimi ve iradesini bir arayış uğruna kullanan, etken olandır. Bu sebeple başkasına muhtaç değildir, başkası ona yardım etse de öylece durarak kendini beklemeye aldığı söylenememektedir (2020, s.270,271).

Türlerin iç içeliği günümüz sinemasında melodramın ne olduğu sorunsalını gereksiz kılarak, melodramın nasıl biçim oluşturduğu sorunsalına vurgu yapar (Akbulut H. , 2012, s. 16). Melodram, belirli uzam veya zamana dayanmayan, farklı türlere etkide bulunabilen, ahlaki tarafı ve iyiliğin yüce yanını destekleyen, özgünlüğünü değişkenliğinden alan, tek bir türe bağlı kalmayıp türlerin üstünde varolan bir yapıdadır (Arslan, 2005, s.102). Tüm ülkelerin melodram film öyküleri ve temaları benzerlik gösterse de senaryoları, oyunculukları ve teknik işleri bağlamında kültürel farklılıklar vardır (Adanır, 2012, s.58). Kolker’e göre melodram, kahraman erkeğin belayla boğuşan kadını kurtarması sonucu ahlaki dengenin sağlandığı düzenin duygu bütünüdür (2009, s.274).

Melodramın dayandığı uylasimlardan birtakim fantaziler dogar. Olanaksizligin çizgisinde ilerleyen ve boş zeminin doldurulması vaadini veren “keşke” temelinde başlayan yolculuk, öznedeki bu boşluğu doldurma vaadini veren “birleşme” fantazisinde devam eder. Bir şeyler için “geç kalındığı” hissinin karşısında kavuşma umuduyla yeşertilen melodramın işlerliği devreye girer ve kökleri anne-evlat ilişkisinden ötürü çocukluğa kadar dayanan birleşme fantazisi başarısız olur. Melodramdaki duygusal anlar acının ve tatmin edilememenin aktarımıyken aynı zamanda onarılacak duyguların, tatminin yaşanma umudunun da fantazisidir (Nilgün Abisel, et al., 2005, s.39-41).

Elsaesser’e göre melodram, müzik eşliğinde duygusal etkilerin canlandırıldığı dramatik anlatıdır. Melodramlar genel olarak kurbanın bakış açısına odaklanır (1991, s.74,86). Elsaesser’e göre devrim öncesinde trajik sonla biten melodram, devrim sonrası mutlu sonla bitmiştir. Tüm bunlardan, acı içindeki alt sınıfların egemen sınıfla çekişmesinden ziyade halihazırdaki durumuna biat ettiği bir anlatı gelişmiştir. Bilhassa sinemadaki melodramlar itaatkar metinlerden oluşsa da devrimden önceki konulardan dolayı “radikal muğlaklık” içindedir. Tarihsel ve toplumsal bağlamda melodramlar sisteme karşı yıkıcı veya kaçışa hizmet eden özelliktedir de denilebilir (Aktaran: Arslan S. , 2005, s.70,71). Melodramlar kendine has gerçekliği ve yaşamsallığı inşa ederek, Hollywood’un özdeşleşmeye dayalı ideolojik gücünü kullanır. Klişe haline gelen trüklerden faydalanarak birtakim ikonografi ve kalite içinde olayları sıralar (Arslan, 2005, s.72,73).

Hollywood Sinemasındaki meydana gelme sebepleri ile uyumlu olmayan Türk Sineması’ndaki tür konusu, ülkemiz dinamikleriyle paralel biz çizgide seyreder. Bazı tarihçilere göre; Kurtuluş Savaşı filmleri, “12 Eylül Filmleri”, “Seks Filmleri”, “Köy Filmleri” benzeri bölünmelere varılır. Türkiye Sineması’nın başından 70’li yıllara dek korku, fantastik, toplumsal gerçekçi filmlere yönelinse de ağırlık verilen tür melodram olmuştur (Tunalı, 2006, s.181).

Melodram ülkemizde Cumhuriyet’in kültürel çalışmalarının yakınında bir yerde kalmıştır. Muhsin Ertuğrul’un çokça faydalandığı ancak yüceltmediği melodram modernist ve Batıcı değildir fakat, modernin ve Batının bulunduğu

yerlerde bulunur. Bir şekilde Yeşilçam'ın sağcı veya solcu, Cumhuriyetçi ya da İslamcı farketmeksizin bir köşesinden içeri girmeyi başarmıştır. Bu giriş öyle güçlü olmuştur ki bazen filmlerin “izm”lerinden baskın hale gelmiştir. Yeşilçam³⁷, Hollywood³⁸ yahut başka ülke sineması içinde iyi-kötü, masum-suçlu, ezilen-zulmeden, yoksul-zengin benzeri zıtlıklardan ahlak, duygulanma, heyecan, gerilim, katarsis gibi duygular yaratmıştır. Bunlar adeta bir topluluğun kapitalist dünyada kaybettiği masumiyetin ardında bıraktığı mutlu bir ülkeye gidiş biletidir (Arslan, 2005, s.112,113). Şasa'ya göre, Yeşilçam'ın başından beri yapamadığı bir film türü dramdır. Ne zaman dram için kollar sıvansa ortaya melodram çıkmaktadır. Bunun ilk nedeni, bizim Aristocu dram geleneğinden kopuk oluşumuz, ikincisi ise, modern kritik söylem geleneğinden yoksunluktur (2010, s.45,46). Yeşilçam melodramını Batılı dramla yerli halk masalının tuhaf bir karışımı şeklinde tanımlayan Şasa, Bülent Oran'a atıf yaparak, “bizim mutsuz sonlarımız bile mutludur”, ölen çiftlerin bile seyirci tarafından ahirette buluşacaklarına dair mutluluk sunduğunu belirtir. Bizim kültürümüzde yaşama son veren bir imkan pek yoktur (2010, s.132,133).

2.4. Türk Sinemasının Özgeci Yanı

Sinemanın toplumla olan sıkı bağı ve toplumsal değişimleri anlamak için filmlerin seslendiği “bizi” ve yaşadıklarımızı bilmemiz gerekmektedir (Kırel, 2005, s.11). Sinemanın güçlü bir toplumsal sanat olmasına sebep-sonuç ilişkisinde bazı bilim insanları açıklık getirmeye çalışmıştır. Sanatın halkın ihtiyacından ve beklentisinden doğması sebebiyle, aktarılan hikaye, kahramanlar ve altı çizilen değerlerin izleyicide özdeşleştirme yaratarak toplum içinde kendini tanımlayan

³⁷ Özellikle 60'lı yıllar, “Hollywood'un stüdyo sisteminin gelişmemiş bir taklit versiyonu”dur. Gelişmemiş olarak kabul görmesinin sebebi, Hollywood gibi bilinç ve program dahilinde işlemek yerine taklitlerle ve “el yordamıyla” işlemesidir. Elbette bunda Hollywood'un sanayi olarak devlet tarafından korunmasını ve kendi içindeki uzmanlaşmayı da göz ardı etmemek gerekir (Kırel, 2005, s.66).

³⁸ Yeşilçam, Türkiye Sineması'nın birleştirici çatısı işlevi görürken, “zenaat” yapıtı niteliklerine sahiptir. Bu da onu Hollywood'a yaklaştırırken aynı zamanda ondan uzaklaştıran sebepleri de gösterir. Her ikisinde de “ticaret erbabının” elinde olması ve zenaat sayılması durumu vardır. Hollywood'un 50'li seneleri ile Yeşilçam'ın 60'ları birbirine benzer. Fakat, Amerika'da 50'li yıllarda gerek karakter derinliği, gerekse sınıf ayrımına dayalı ahlak görüşü ile savaş sonrası toplumunu güçlendirme hedefi gözetilirken, Türkiye'de genel olarak birbirine benzer melodramatik öğeler görülür (Tunalı, 2006, s. 209,210)

kişilere dönüştürdüğü sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla yaşanan toplumsal, siyasal ve iktisadi sorunlar güncel yaşamı etkilemiştir. İnsanların sinemayı umut ve inançları kaybetmemek için tercih ettiği zamanlar böylesi dönemlerin ardından gelmiştir (Gürmen, 2007, s.45).

Türk sineması içinden çıktığı yapının ideolojisini yansıtan, Türkiye'nin toplumsal ve tarihsel arka planının bir izdüşümüdür. Ülkemizde sinema, uluslaşma, modernleşme ve kapitalistleşme süreçlerinin toplumda meydana getirdiği sorunları yeri gelince işleyen yeri gelince de bu sorunlardan kaçış imkanı sağlayan mecraadır. Türk düşünce sisteminin belirmesinde katkısı olan Türk sineması, Cumhuriyet öncesi dönemle başladığı yolculuğuna, 60 ve 70'li yıllarda yaptığı yükselişle devam etmiştir. Seksenli yılların durgun zamanlarından sonra sinema günümüzde reklam ve dizi sektörünün etrafında dolaşıp macerasına devam etmektedir (Yaylagül, 2018, s.43,44).

Engin Ayça sinemamızı gelişme evresi açısından üçe ayırmaktadır. İlki, başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na dek süren Muhsin Ertuğrul'lu yıllardır. İkincisi 1950'ler ve 1970'ler boyunca devam eden Yeşilçam dönemidir. Sonuncusu ise, 1970'lerin sonundan itibaren gelişen yönetmenler dönemini kapsamaktadır (1992, s.117).

2.4.1. Tiyatronun Etkisinde Sinema: Ertuğrul Dönemi

İkinci Dünya Savaşı ve ardındaki beş yıllık sürede savaş şartlarının geride bıraktığı izler Türk Sineması'na yansımıştır. Geçiş dönemi olarak adlandırılan bu süreç, Muhsin Ertuğrul'un tiyatroya sineması ile tek başına sektörde uzun yıllar kaldığı günlerin sonuna işarettir. Avrupa'da savaştan dönen genç kuşağın yönetmenlik yapması ve giderek profesyonel oyuncuların sektörde yerini almasıyla filmler sinemasal anlatı diline geçmiştir. Mısır sinemasının etkisi ülke sinemamızı sarınca, Yeşilçam melodramlarının temeli sayılan şarkılı melodramlar çoğalmıştır. Sinema vergi indiriminin (1948) etkisi, Sinemacılar Dönemi'nin de kapısını aralamıştır. Geçiş döneminden diğer dönemlere önemli bir hatıra da dublaj alanında olmuştur. Ancak dublajın varlığı, oyuncunun dikkatini dağıtan bir seçenek halinde,

güçlü anlatımın önüne engel teşkil etmiştir. Sinemamızın en kötü anlarından biri de sansür nizamnamesi (1939) yüzünden yaşanmıştır (Esen, 2016, s. 45,46).

Savaş sebebiyle Mısır'dan getirilen Amerikan ve Mısır filmlerinin melodram esintisi, ülkemiz sinemasını halihazırdaki tiyatromsu havanın gücünü artırmak suretiyle etkilemiştir (Onaran, 1994, s.35). Mısır'dan gelen filmlerden en çok ilgi çeken ve Türk sinemasının gelişmesinde olumsuz etki yaratan eserlerin başında 1938'de gösterilen ağır melodram içeren “*Aşkın Gözyaşları*” filmi yer alır (Coşkun, 2009b, s.25).

Muhsin Ertuğrul'un 1939 yapımı “*Aysel Bataklı Damın Kızı*” ilk melodram olarak kabul görür. Bu dönemde kadın ve aile temaları cinsiyet kodlarıyla işlenirken, ortaya çıkan tüm klişeler uzun seneler tabu gibi kalır (Elmacı, 2015,s.113). Ertuğrul dönemi (1922-1938), ilk sesli filmin (*İstanbul Sokaklarında*), ilk renkli filmin (*Halıcı Kız*) yapıldığı, ilk özel yapımının gündeme geldiği süreci kapsar. Bazılarına göre, Ertuğrul dönemi, sinemanın tiyatro etkisinde kalmasından dolayı sanat olma yolunda olumsuz, bazılarına göreyse, modern sinemanın temelini atması sebebiyle olumlu karşılanır. Olumsuz değerlendirme yapanların başında Nijat Özön gelmektedir (Evren, 2014, s.103). Dönemin yeni mizansen anlayışı ve tiyatro dışından oyuncu kullanımı ile Ertuğrul'a nazaran sinemaya daha fazla yaklaşan yönetmeni Faruk Kenç'tir. Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu diğer önemli isimlerdir (Onaran,1994, s. 40-45).

2.4.2. Bencil Olmayanları İzlemek: Yeşilçam'da Özgeci Düşler

Toplumsal, siyasal dönüşümlerin yaşandığı ve bunların sinemaya yansıdığı dönem 1950'lere rastlamaktadır. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle Celal Bayar Cumhurbaşkanı, Adnan Menderes de Başbakan olmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren yönetimde olan tek parti dönemi sona ermiştir (Evren, 2014, s.142). Ezanın arapça okutulduğu, radyoda dini programların yapıldığı, ortaöğretime dek din derslerinin verildiği, türbelerin bir kısmının ziyarete açıldığı, hac endüstrisinin başladığı bu süreçte, iktisadi alanda yaşanan sıkıntılar artmış, kültür ve sanat alanındaki ilerlemelere ket vurulmuştur. Sinemanın hareketini kısıtlayan 1939

sansür tüzüğü, uygulamada her geçen gün daha da katılaşmıştır. Dini göstergelerin sinemaya “doğası gereği” gibi sıkça yansımaları da sinemanın çemberini daraltmaya yetmiştir. Ayrıca savaş öncesi bir nebze olsun ülkeye giriş yapan Avrupa filmlerinin yerini artık Amerikan filmleri almıştır. Sinemanın tüm bahsedilenlerden etkilendiği ilk yer endüstri alanındadır (Özön, 2010, s.153-155).

Kurtuluş Savaşı’ndan sonraki dönemde toplumsal birlik ve beraberlik ideali için çok partili döneme geçişi kapsayan süreçle özellikle bireysel çıkarları tetikleyen, dinsel çatıyı güncel kılan bir değişime geçilir (Tunalı, 2006, s. 207). Toplumun, bilhassa köy halkının bazı özlemlerine tercüman olarak iktidara gelen DP, iktisadi alanda devletçilik politikasını bırakarak liberal anlayışa yönelmiştir. Bu anlayış sonunda dış borçlar artmış, enflasyon yükselmiştir. Sinemanın ortamın ekonomisinden, demokrasi yoksunluğundan ve gerici akımlardan etkilenmemesi imkansız hale gelmiştir. Sinema endüstrisinin sağlam görüntüsünün ardında sakladığı çürük altyapı en iyi filmlerin bile azınlıkta kalma nedeni olan film enflasyonuna kadar varmıştır. Politik güçlerin kendi çıkarları uğruna kucak açtığı gerici akımlar sinemada din duygusunun sömürsünü yapan filmlerin çıkış kaynağıdır (Coşkun, 2009b, s.30,31). Menderes dönemi sinemaya dolaylı da olsa “karayolları politikası” ile katkı sağlamıştır. Şöyle ki, filmlerin uzak yerlere ulaştırılması sağlanarak, filmlerin kendi çizgisinde yönlendirdiği, yaşam şekli ve tüketim tarzının özendirildiği özellikle İstanbul’un hafızalara ilgi çekici şehir olarak kazındığı söylenebilir. Ayrıca dönemin magazin dergilerinin sinemaya yer vermesi, yapılan yarışmalarla yeni starlar seçmesi (Ayhan Işık, Belgin Doruk gibi) gündemde olmuştur (Esen, 2016, s.63).

Magazinin ve tüketim kültürünün artışıyla sinema mevcut kültürün yeniden üretimine aracılık etmiş ve 1950’lerde Amerika’ya ışık yakar hale gelmiştir. Halka yüzünü dönen aile filmleri, aşk temaları, gözyaşına bağlanan melodramlar hızlıca üretilip tüketilmiştir. İzler kitlenin geniş yelpazede tutulması önemsenerek, dindarlar için dini sahneler, erkekler için kadının cazibesini içeren sahneler, kadınlar için platonik aşk sahneleri, çocuklar için komiklik içeren şaşkınlık, talihsizlik vs sahneler yer almıştır. Tüketimin özendirildiği filmlerde, seyircinin özdeşleşme ile kendini lütuf sanması için düzenlenmiş insan tipleri, zengin hissetmesine ön ayak olan yaşam

şekilleri tercih edilmiştir. Özetle, dönemin ideolojisi ile zıt düşen bir sinema ideolojisinden bahsetmek mümkündür (Esen, 2016, s. 60,61). Ellilerde sansürün de baskınlığıyla zararlı kabul edilen sosyal konulardan uzak kalınırken, şiddet, cinsellik ve dini konulara siyasal onay verildiği söylenebilir. Bunun en önemli sebebi, sinemanın dolaysız bir halka ulaşma kapasitesine sahip olarak, toplumsal eleştiriye dayalı analizlerin sunumunu yapmasının siyasal otoritenin hoşuna gitmemesidir (Yaylagül, 2018, s.58,59).

Ellilerin en ilgi çekici niteliği genellikle İstanbul'un gündelik yaşamını ele alan romanlarının filme uyarlanmasıdır. Artan film üretimi, birtakım kalıpları filmlere yerleştirmiştir. Bunlardan bazıları; iyi kalpli kadının karşısında kötü kalpli zenginler, kötü yola düşse de kalbi saf kalan fahişeler, namus için işlenen cinayetlerdir. Yani, filmi izleyenlerin o dönem Türkiye'sine dair bulacağı tek gerçeklik mekanlardır (MEB, 2011, s.11, 12).

Tiyatrodan tamamen arınarak, sinema dili aracılığıyla film yapan sinemacılar dönemini başlatan film, Lütfü Ömer Akad'ın "*Kanun Namına*" (1952) filmidir. Akad'ın bu dönem filmlerinde Fransız Şiirsel Gerçekçiliğin ve Amerikan kara filmin tesirini görmek mümkündür. Diğer önemli isimler Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Seden, Memduh Ün'dür (Coşkun, 2009b, s.26-29). Metin Erksan, Yeşilçam'ın içinde fakat Yeşilçam'dan ayrı filmler yapmıştır. Türkiye'nin ilk gerçekçi yönetmenidir de denilebilir. Toplumsal gerçekçiliğin temsili filmlere imza atan yönetmenin "*Gecelerin Ötesi*"(1960), "*Acı Hayat*"(1963), "*Yılanların Öcü*"(1962), "*Susuz Yaz*"(1963) filmleri buna örnektir (Evren, 2014, s.147; Yaylagül, 2018, s. 75). Erksan'ın "*Sevmek Zamanı*" (1966) filmi, toplumsal dönüşümü anlatan dönemi, modernleşme yaşanan dönemde sunmuştur. Gelir dağılımındaki adaletsizliğin de işlendiği film, 50'li yılların modernleşme zamanında rastlanan akılcı, sebep-sonuç bağlantısının ötesinde kendi çıkarını ve yararını güden bireye has kişilik temsilini Meral'in babası üzerinden verir. Erksan'ın bireyi maddiyat ile aşkı, aşkla da kendini bulur. Bireyin kendini bu unsurlarla gerçekleştirmesinin ardından ölüm gelir. Yani, böyle bir ekonomik ilişkiler içinde birey olma çabasındaki insan kaybetmektedir (Becerikli, 2020, s.188,189).

Erksan'ın önceki çalışmalarının evrimi niteliğindeki “*Susuz Yaz*” filmi kırsal bölge insanların doğal çaresizliğine nesnel açıdan bakmaktadır. Film, suyu kendinin bilip keserek komşularının tarlalarını zarara uğratan Hasan'ın ve onu yasalara şikayet edip sonuç alamayınca direnip en nihayetinde suyu satın alan köylülerin hikayesidir. Scognamillo, köylüleri kolektif ruhu eksik bir topluluğun temsilcisi olarak yorumlamıştır. Erksan'ın söylemek istediği, yalnızlığının kendine güç getirdiği insanlara karşı, plansızca yapılan bir dayanışmanın boş bir çaba olmaktan öteye gidemeyeceğidir (1988, s. 69).

Dönemin önemli yönetmenlerinden Atıf Yılmaz, genellikle evlenmemiş kız empatisine yatkın filmler üretmiştir. Kasaba ortamını aktarmada namını yayan “*Gelinin Muradı*” (1957) filmini, Kurtuluş Savaşını ölçülü bir tutumla sunduğu “*Bu Vatanın Çocukları*” (1959) filmini ve folklorik unsurların barındığı “*Karacaoğlan'ın Karasevdası*” (1959) filmini üretir. Memduh Ün, pek de iyi sayılmayan melodramlarından sonra Chaplin'in “*Şehir Işıkları*” filmini andıran “*Üç Arkadaş*” (1958) filmini çeker. Film bunalım yaşayan toplumun sıradan insanları arasındaki sevgi bağı, dayanışma ve iyimserliği aktarır. Ün, filmlerinde sıklıkla yoksul, sıkışmışlığına çare bulmaya çalışan insanların yaşamını, hoşgörü, yardımlaşma ile harmanlayan bir yönetmendir (Evren, 2014, s. 159,192; Coşkun, 2009b, s.29).

Türkiye’de 1960’ta demokrasinin aksaklığa uğraması gibi sebeplerle askeri güçlerin hükümeti ele geçirmesi en önemli olaydır. Bunun ardından Kurucu Meclis ile 1961 anayasası hazırlanmış ev sivil yönetime geçme planları yapılmıştır. Anayasanın getirdiği yeniliklerle Türkiye devleti modern, gelişmiş yıllara kavuşmuştur. Toplumsal eleştiri yapan sanat eserlerinin dağıtımı kolaylaştırılmıştır. Ülke, 1965’e kadar farklı koalisyonlar tarafından yönetilmiş ve 1965 seçimlerinde iktidara Adalet Partisi gelmiştir. Anayasanın verdiği haklar yönetimin hoşuna gitmemiştir. Dünyada bu yıllarda süregelen Soğuk Savaş ve Vietnam’da görülen ideolojik savaş, ardından 1968 öğrenci hareketini getirmiştir. Tüm dünyaya ve dolayısıyla ülkemize de yayılan bu durum, 61 Anayasasından halihazırda pek hoşlanmayan iktidarı olumsuz etkilemiştir (Esen, 2016, s.64-71). Siyasi gelişmelerin insan hayatına doğrudan etki ettiği bu dönemlerde sanat, sosyal yaşamın değişiminden illa ki etkilenmiştir (Maraşlı, 2006, s.236).

Askeri darbenin ardından girilen yeni dönem sinemada 1960'ların ortalarına dek gerçekçi bir duruş hakimdir. Toplumsal gerçekçilik olarak kabul gören dönemde bir önceki dönemin gerçekçi duruşundan fark vardır. Amaç tamı tamına toplumsal problemlerin altını hususi çizmek, eleştirel yaklaşmak değildir. Darbe sonrası ülkenin politik ve iktisadi olayları ile birleşince olayların aktarımı değer kazanmaktadır. İyimserlik, dostluk, hakikatten uzaklaşma, arkadaşlık gibi temaların 1950-1960 yıllarında üretilen filmlerde görülen sorunlara eğilmeyen yönü dönüşüme uğramıştır (Coşkun, 2009b, s.34,35). Sinemacıların nasıl anlatacağı sorunu bitmiş artık neyi anlatacağı sorunu gündeme gelmiştir. Ancak belirtmek gerekir ki Özön'e göre, toplumsal gerçekçilik hareketine akım demek, gerek verimlilikteki noksanlığı gerekse gerçekçilik azmini derinlemesine başaramamasından ötürü yanlıştır (1995, s.32,33).

Toplumsal içerikli film çeken yönetmenler, Adalet Partisinin seçimleri kazanmasının ardından gerici bir ortamda, her zaman iktidarın yanında olan Yeşilçamın karşı safında kalmıştır. Elbette Yeşilçam filmlerine dahi konulan sahnelerde toplumsal içerikler yok değildir. Yani içinde sosyal konulara temas etmesi o filmi illa toplumsal gerçekçi yapmamaktadır. Aynı zamanda bir filme değer katan öz illa ki akım olmasından kaynaklanmamaktadır. Ancak genel olarak toplumsal sorunların dile getirilmesi egemen kesimi rahatsız ettiği için "marksist" yakıştırması yapıp film yapmaktan alıkoyulmak istemeyen yönetmenler konuları kuramsal çarpıtmalarla sunmuştur (Aydın M., 1997, 15).

Halit Refiğ'in toplumsal gerçekçiliğe bakış açısında Batının İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden farkı vardır. Refiğ, Gurbet Kuşları filmi ile Visconti'nin "*Rocco ve Kardeşleri*" filmini kıyaslayarak konuya açıklık getirir. Visconti'nin yaptığı iş, sanayi toplumundaki sınıf çatışmalarını gözler önüne sermektir. Oysa Refiğ, sanayileşmeyen Türkiye'de sanayi toplumunda yer alan çatışmaların bizde olmadığı gerçeği üzerinde durduğunu iddia etmektedir (Türk, 2001, s.120). Altmışlardan sonra sanayileşmenin hızlanmasıyla köyden kente göç de hızlanmış ve gecekondulaşma çoğalmıştır. Toplumsal değerler, alışkanlıklar da değişen sosyolojik durumla beraber değişmiştir. Dolayısıyla sinemanın uğraklarından biri de iç göç olgusu olmuştur.

Halit Refiğ'in "*Gurbet Kuşları*" (1964), Duygu Sağıroğlu'nun "*Bitmeyen Yol*" (1965) buna örnek filmlerdir (Güçhan, 1991, s.94).

Bu dönemde Yeni Anayasa ile birlikte gelen özgürlük rüzgarları, 1950'lerden kalan toplumsal ve iktisadi etkenler yaşanan toplumsal dönüşümlere hız kazandırır. Artan taleple beraber genç yeteneklere imkan veren sinema, yıldızların çoğaldığı, film sayısının arttığı, zıt kutuplardaki izleyicinin ortak mekanda bir araya geldiği bir uğrak olur (Kırel, 2005, s.294,295). İkinci Dünya Savaşı sonrası ülkelerin çoğunda sinemaya dönük hareketler yaşanmıştır. Fransa'da Cinema Verite, Yeni Dalga akımı; Amerika'da Direkt Cinema, Underground, Deneyisel sinema; İngiltere'de muhalif ve alternatif belgeseller; İtalya'da Yeni Gerçekçilik; Almanya'da Genç Alman Sineması ve ülkemizde Sinematekçiler hareketin başlangıç noktasıdır (Özçimen, 2020, s.62).

Altmışlı yıllar film üretiminde üst sınırlara çıkılan ve seyirci ile bağın güçlü olduğu zamanlara tekabül eder. Aynı zamanda seyirci salonlarda çoğunlukla Türk filmleri ile karşılaşmıştır. Savaş sonrasında 1950'den 1980'lerin başına kadar üretenlerden ziyade tüketenlerin belirlediği Yeşilçam sineması bu yılların toplumsal dinamiklerinden kuşkusuz etkilenmiştir (Kırel, 2005, s.39-43).

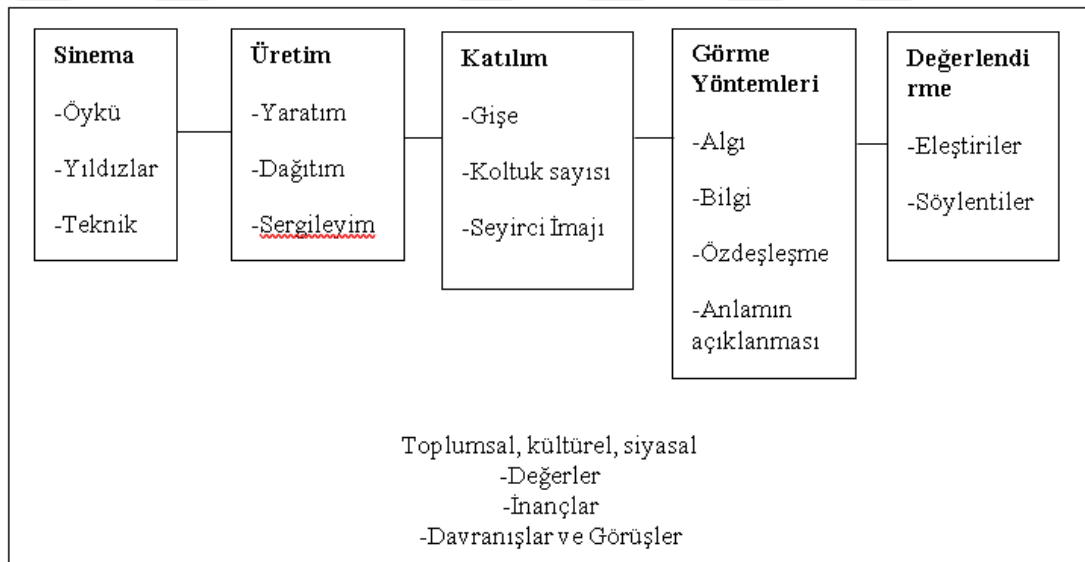
Halkın arzu ettiği filmlerin –aydınların isteğinden zıt biçimde- üretimini yapan Yeşilçam, Türk sinemasının popüler yanını meydana getirir. Seyirci ile sinemanın arasındaki bağ popüler yönü belirleyen etmenlerdendir. Altmışlı yılların filmlerinde aşk ve cinsellik evlilik kurumu ile yürütülen ilişkilerdir. Bilhassa melodram türünde evlilikten bağımsız yaşanan cinselliğin, kadını namus kavramından uzaklaştırdığı ve kadının kendini film boyunca aklama çabası sıkça görülür. Aileye atfedilen değer ayrı bir işlendiği altmışlarda bir de "dayanışma" konusu vurgulanır. Mahallede yaşanan dayanışma ve aile birliği temalarının önemle altı çizilir (Kırel, 2005, s. 178, 179).

Altmışların popüler filmlerinde yer alan kişi temsilleri asıl kişilerin yerine geçmiştir. Bir tarafta değişmesi gerekenleri temsillerle sunan toplumsal gerçekçi filmler varken, diğer tarafta temsilleri sürdürülmesi gerekenleri aktarmak için kullanan popüler filmler vardır (Kaplan, 2004, s.179). Altmışlar ve yetmişlerdeki siyasi ve iktisadi değişimler kültürel değerlerin dönüşümünü beraberinde getirmiştir.

Elbette köyden kente yaşanan göç, kentleşme olgusu gibi pek çok etken dönüşümün olmasında önemli sebeplerdir. Yeni kültürü yansıtıcı güç olarak sinema, kültürün şekillenmesinde büyük rol üstlenir. Sinema sistemin devamlılığında yahut eleştirilmesinde etkilidir (Kaplan, 2004, s. 87,88).

Sinemayı bir iletişim modeli olarak aktaran Güçhan’a göre (1993, s.52, 53), sinema yaratıcısı, ürün, izleyen ve tümünü etkisi altına alır ve içinde yaşadıkları toplum ile arasında sıkı bir ilişki vardır.

Şekil 2: Sinema ve Toplum İlişkisi



Türk sinemasının seyircisi ile ilişkisinin en kuvvetli olduğu yıllar olan altmışlarda (Kırel, 2005, s.135), İstanbul’da “Sinematek Derneği” ve “Film Arşivi”nin kurulmasıyla dünya sinemasından pek çok örnek ülkemize girerek sinema dergileri yayımlanmıştır. Böylece Yeşilçam havasından bunalan izleyici için yeni düşüncelerin geliştiği bir ortam oluşur (Ayça, 1992, s.126). Bu dernek, Yeşilçamın gerici olduğu iddiasını ortaya atarak, Avrupa sanat sinemaları ve Batı sinema tarihi düşüncesini desteklemiştir. Yeşilçamın ayakta kalmak adına iki hareketi dikkat çeker. Birisi Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan gibi yönetmenlerin öncülük ettiği Milli Sinema hareketi, diğeri Refiğ, Erksan gibi isimlerin yer aldığı Ulusal Sinema hareketidir (Arslan, 2022, s.243). Yetmişli yıllarda sinemamıza hakim olan bu iki

sinema anlayışı, toplumsal yozlaşmanın nedenini iktisata değil, inanç eksikliğine bağlar (Evren, 2014, s. 263). Milli sinema hareketi, İslamcılık düşüncesi yoluyla din temsilini ortaya koyan bir formdur. İslamcılığın ideolojik yanı, milliyetçi, muhafazakar ve devrimci temelde birleşerek Milli sinemanın aynı izleri taşımasında etken olmuştur (Yenen, 2012, s. 242,243).

Diğer hareket olan Ulusal sinema, Halk sineması ile Batı sinemasına duyulan hayranlığa bir nevi tepki olarak doğmuştur (Refiğ, 2013, s.93). Halit Refiğ tarafından ilk önce “Halk Sineması” daha sonra “Ulusal Sinema”³⁹ kavramı ortaya konulmuştur. Halk sinemasında halkın finanse ettiği bir Türk sinemasından ve Türk halk sanatının değerlerinin modern yansımaları olan filmlerden söz edilebilir. Her ne kadar Mısır filmlerinin baskınlığı göz ardı edilemese de veya yabancı film uyarlamaları sürse de Yeşilçamın yerli filmleri seyirciyi kendine çekmiştir (Coşkun, 2009b, s. 50-55).

“Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir” diyen Refiğ’e göre, Türk sineması Türk halkının film izleme ihtiyacından kaynaklanan emeğe yönelik sinemadır (2013, s.89). Batının sanatı ile Türk halk sanatının birbirinden ayrı özellikleri Ulusal Sinemacıları üretim ilişkileri üzerinde düşünmeye iter. Bireyin topluluktan ayrılamadığı, üretimin topluluğun sınırları içinde sürdüğü ve zanaatkarlıkla tarımın birleştiği bir sistem söz konusudur. Sanayi ve sermayenin gelişimi yokken de sistemin yıkımı yalnızca dış etkenli olarak Batı kapitalizmi sebebiyle gerçekleşmektedir. İşte Ulusal Sinemacılar ve Kemal Tahir’in inancındaki üretim ilişkileri ortamı sanatı da belirler. Batıda özel mülkiyetin varlığı bireysel sanatı ön plana çıkarmıştır. Osmanlı’da özel mülkiyete yakın bir toprak kullanımı olduğunu savunanlar olsa bile, ulusal sinemacıların temel aldığı fikre göre sınıfsız ve kamusal bilince dayalı toplumun sanatı da toplumdaki temsilci tipler ile oluşur.

³⁹ Ulusal sinema düşüncesine temel olan fikir haritası “Asya Üretim Tarzı”ndan geçer. Marks’ın Engels’e 1853 yılında yazdığı mektuptan ve aldığı cevaptan yola çıkılarak, “Asya Üretim Tarzı”nın ana yapısı ortaya çıkarılır. Ülkemiz de dahil olmak üzere Batılı olmayan toplumlardaki üretim şekli, özel mülkiyetin yokluğuyla ilintilidir. Buralarda toprağın mülkiyeti devlete aittir. Çünkü, iklim koşulları ve toprağın özellikleri gibi etkenlerle yegane üretim aracı olan “toprağın” ürün vermesi için geniş sulama tesislerine ihtiyaç vardır. Suyun ortak kullanımı alınan verimi artıracığından devletin toprağı elinde tutması ayrıca gereklidir (Divitçioğlu, 2010, s.3,4).

Ulusal sinemanın varlığı ancak böyle bir toplumda Türk halk sanatlarını temel olarak mümkün hale gelir (Coşkun, 2009b, s.57,58).

Yeşilçam sineması, Karagöz⁴⁰ deki gibi kalıplaşan tiplerin, bir o kadar kalıplaşan öykülerin ve durumların, tuhaf tesadüflerin, entrikaların, zengin-fakir ayrımının edebi diyalogların ve ağdalı melodramların uğrak noktası olmuştur (Özön, 1995, s.32). Zenginlerin neden kötü olarak algılandığına dair çok net açıklamalar yoksa da genel görüş paranın kötülüğe yol açan madde oluşudur. Elbette filmlerin sonunda zenginken iyi olan insanların örnekleri de verilmiştir. Altmışlı yılların salon komedilerinde zengin ailelere daha olumlu pencereden bakan ve Hulusi Kentmen gibi babaları ile tanınan filmler buna örnektir (Abisel, 2005, s.79).

Engin Ayça'ya göre kültürel yapı olarak Türk toplumunun dayanak noktası geleneksel sözlü kültürdür. Yeşilçam sineması bu sözlü kültürden illa ki etkilenmiştir. Roman ve öyküden bolca yararlanılmıştır. Bahsedilmek istenilen arada bir yaptığı şekilde halkın masalını aktarmak değil, masalın mantığına uygun öykü yaratmaktır. “*Geleneksel sözlü kültür anonim yaratıcılığın bir ürünüdür, kolektiftir, genel geçer kalıplara, değerlere dayanır*”. Yeşilçamın kalıplarını, tiplerini kavramak için yalnızca yabancı filmlere bakmak yetersizdir. Aynı zamanda geleneksel sözlü kültürün ardındaki motiflere aşina olunmalıdır (1992, s.124,125).

Altmışlar, toplumsal yapıyı devraldığı ellili yıllardan yavaş yavaş dönüşmeye başlar. Mahalle hayatı hala işlenir ancak bu kez çoğalan apartmanlarla beraber mahallenin dokusu değişmiştir. İç göçün değiştirdiği yapı, hareketli kent hayatı, çoğalan araba kullanımı ve apartman yaşantısı mahalle dokusuna elbette etki eder. Ancak filmlerde tam olarak bu yabancılaşma verilmemektedir. Yapılmaya çalışılan, etrafta olan bitene inat bağların sağlam olduğu algısını yaratmak da olabilir.

⁴⁰ Karagözde yergisel, grotesk, ironik güldürü tercih edilmiştir. Yergisel gülünçlemede toplumsal ve kişisel ahlak çerçevesinde bir erek ile hareket edilir. Kötülüğe karşı duruş sergilemek, sosyal hayattaki düzensizliğe tepki göstermek için kullanılır. Bireysel açıdan, kişinin kötü yanları toplumsal bağlantısı baz alınarak ele alınmıştır (Sokullu, 1975, s.102,103). Karagöz- Kavuklu ve Hacivat-Pişekar birbiriyle çatışan tipleri zıt tipler olarak sinemamızda da kullanılan komik tiplere ilham vermiştir. Söze dayalılık, öykülere yeni bir şeyler ekleme, öykünün izleyene veya anlatana göre değişmesi özellikleri birleşince Karagöz ve Ortaoyunu'nun Yeşilçam sinemasıyla benzerlik taşıdığı söylenebilir. Aynı zamanda seyirlik oyunların teknik eksikliklerini sözlerle doldurması gibi, Yeşilçam da sözlü iletişime ağırlık vermiştir (Arslantepe, 2001, s.327; Arslan, 2022, s.200).

Birbirinin hayatından haberdar ve etkin olan insanlar, sevilen insanlar, esnaflar bencillikten uzak, paylaşmayı seven, dışa dönük biçimde resmedilir. İşte böylesi bir değişen düzenin eskiyi arattığı dönemde seyirci sinemada aradığını bulur gibidir (Kırel, 2005, s.26,27). Türk sineması 60'larda popüler imgelerin düzenin devamlılığını savunduğu, izleyiciye toplumsal uyum geliştirmede faydalı olacak ahlaki kurallar tavsiye etmektedir (Kaplan, 2004, s.176).

Yeşilçamın akılda kalan tipleri izleyiciye çeşitli açılardan yakınlaşabilmek adına, yardımcı oyuncu olarak yerini almıştır. Çocuk karakterler, aşçı, bahçıvan, şoför gibi çoğu kişinin özdeşleşebileceği yan karakterler gerek sınıfsal çeşitliliği oluşturmada gerekse tematik bağlamda filmin zenginleşmesi hususunda önem arz eder. Onlar mutluluğu, paylaşımı, dayanışmayı yansıtan halkın içinden kişilerdir. Paranın önemsizleştiği mühimlik tacının dayanışmaya verildiği bu dönemde bahsedilen yan karakterler, eğer zengin ailede çalışan biriye, kadın karakterlere sınıf atlama konusunda rehberlik etme işlevi görürler (Kırel, 2005, s.297-240).

Çocuk kahramanlı filmlerin ahlak dışı kişileri aileyi yıkmaya çalışan “vamp” kadınlardır. Kadınlar 1980'lere dek iki kanattan tanınır. İlkinde namuslu, yuvasına bağlı, fedakâr, sevgi dolu, mutsuzluğunu yansıtmayan, daima bağışlayıcı şeklinde; İkincisinde yuva bozucu, cinselliğe öncelik veren kötü kalpli şeklindedir. Çocuk kahramanlı filmler melodramın özelliklerini taşıyarak mutlak iyi ve mutlak kötü kadını böylece çizmiştir (Ulusoy, 2001, s. 195). Çocuk kahramanlı film furçasının da başladığı 1960'larda konuşkan, bilgiç, yoksul, sevecen çocuklara yer verilir. Memduh Ün'ün “*Ayşecik*” filmi (1960) bunlara örnektir (Koncavar, 2000, S.74). “*Ayşecik*”, “*Kısmetin En Güzeli*”, “*Ayrılısak da Beraberiz*” filmlerinde yoksul insanların olduğu mahalle havası işlenir. Filmlerde genellikle fakir kişinin aynı zamanda gururlu olması bilhassa başrol oyuncularından aktarılır. Ayşecik, güç durumunda olan bir kıza mahalle halkının yardımını anlatır. Ayşecik'in yardımda verilen parayı kabul etmemesi ve kendi çalışarak annesini kurtarması işlenir. Yaramazlıkları yüzünden herkesi bıktıran filmin başındaki küçük kızdan eser kalmaz ve artık o mahallelinin sevgilisi haline gelmiştir (Tunalı, 2006, s.228).

Yeşilçamı bunalıma sokan gelişme, 1960'ların sonlarında televizyonun devreye girmesiyle insanların sinema salonlarından uzak kalmasıdır. Televizyonla yarış gücüne hale gelen Yeşilçam sineması, o günü kurtarmanın derdinde, seks ve şiddet içerikli filmler üretir. Yetmişlerde terör olaylarının da yaygınlaşması ile insanlar evlerinde rahat biçimde eğlencelik olarak ekrandakileri tüketir. Seks filmlerinin çokluğu yüzünden, değer yargılarının unutulmadığını göstermeye çalışan sinema, kadını hedef alarak ürettiği aile filmleri ile temsil edilir. Mutsuz sonlar yerini, hasret çeken ve sevdiğine kavuşan insanın mutlu sonuna bırakmıştır (Ayça, 1992, s.126; Abisel, 2005, s.73-75). Altmışların görüntü kültüründen uzak, insani ilişkilerde samimi, yabancılaşmanın pek uğramadığı toplumsal yapısında, sinema da insani ilişkileri güçlü, şehir hayatının getirdiği olumsuzluklardan bihaber olan insanların durumunu işlemiştir (Kirel, 2005, s. 293).

2.4.3. Bir Yanında Umut Kalan 70'ler

Yetmişlere gelindiğinde izleme ve algılanışı zorluk çıkarmayan popüler yerli filmler bazı konuları tekrar etmiştir. Öykü, karakter ve mekan ile ilgili esaslar seyirci katında bilindik ve beklenti yaratır hale gelmiştir. Bu beklentiler ise filmlerin ana belirleyicisi olmuştur. İzleyici daha afişten itibaren ne izleyeceğini bilmiş ama yine de ulaşılacak finali merak ederek salona gitmiştir (Abisel, 2005, s. 201). Türk izleyicinin devamlı tekrar eden temalarla bazı tiplerini kodlaması ve aynı oyuncular farklı filmlerde izlerken iyiliğin, yardımın, kötülüğün kimden geleceğini kestirmesi geleneksel izleme alışkanlığından kaynaklanır (Tunalı, 2006, s.226). Yetmişlerde bir yanda yaşanan kargaşalar diğer yanda insanların bir nebze olsun yaklaştığı özgürlük anları insanların içinde özgeciliğe, iyiliğe dair umut ışığı bırakmıştır.

Türkiye'de 1970'li yılların siyasi ortamı, sinemayı da etkilemiştir. Demirel hükümetine karşı yapılan askeri muhtıra ve Demirel'in istifası ile dönem başlamıştır. Yönetime askeri müdahalelerin yapıldığı bu dönemde 1961 Anayasasının getirdiği özgürlükler kısıtlanmıştır. Özgürlüğün verdiği huzuru yeniden isteyen halkın mücadeleleri ile her ne kadar kargaşa ortamı yaşansa da toplumun umudu diğer yanda gerçekleşmeyi beklemiştir. Aynı zamanda ekonomik bunalım yılları ABD ile

haşhaş sorunu yaşanması ve amborgaya maruz kalınmasının ardından gelmiştir. Bunlara eklenen siyasi alandaki istikrarsızlıkla birlikte sinemaya bütçe ayırmak daha da zorlaşmıştır (Esen, 2016, 130,131, 134).

Yetmişlerde tarımın ekonomideki payı azalmış, sanayi üretimi yükselişe geçmiştir. Kentsoylu sınıfın gelişimi işçi sınıfının da dikkat çekmesini sağlamıştır. Kente göç ve paradoksun netleştiği yıllar olan yetmişlerde toprak dağılımında adaletsizlik, tarımdaki verimliliğin düşmesi, makineleşmenin artmasıyla tarımda işsizliğin baş göstermesi, eğitim, sağlık gibi önemli hizmetlerin şehirlere kayması göç olaylarını etkilemiştir. Göçün yaşandığı büyük şehirlerde kargaşa ortamı daha çoktur. Toplumsal çelişkilerin yaşandığı kentlerde bir yanda gecekondulaşma diğer yanda tarımsal ekonomiden uzak bir kentli yaşam vardır. Ancak, kentli kesimin sürekli Batılılaşma durumu, gecekondu insanlarının geleneksel dayanışma şekliyle toplumsal güven ortamını daha çok sağlamlaştırmaktadır (Sunal, 1998, s.33-36).

Yetmişlerde televizyonun özellikle 1974'ten sonra ülke çapında yayına başlamasıyla sinemamızda televizyondan farklı ve dikkat çekici ne verilebilir sorunsalı devreye girmiştir. Ancak evlerdeki kadın ve ailenin ilgisine odaklanmak yerine, sokaktaki erkeğin ilgisini çeken cinsel içeriklerin veya çocukların hoşuna gidecek eğlenceli içeriklerin olduğu ticari nitelikteki yapımlara yönelinmiştir. Seks filmleri furyası başta güldürülerdeki birtakım cinsel esprilerle 1974'ten itibaren sinemayı kaplamıştır. Yıllardır sanatsal çabalarla bile verilemeyen cinsellik artık rahatça ulaşılan bir izlenim haline gelmiştir (Dorsay, 1989, s.16).

Televizyonla yarışında seks güldürüsünü koz olarak kullanan sinemada 1970'li yılların başında Ertem Eğilmez'in getirdiği "Arzu Film Ekolü", güldürü türünü, alışıldık biçimdeki bir beceriksiz tipin çevresinde gelişen olaylardan alarak, birden fazla oyuncunun ön planda olduğu, toplumsal konulara dayanarak drama da hizmet eden güldürüye taşımıştır. Eğilmez'in ekolleşen ilk hareketi "*Canım Kardeşim*" filmiyle olmuştur. Filmde hasta kardeşinin son günlerini iyi geçirmesini arzu eden adamın arkadaşıyla birlikte çabalaması aktarılır. Gecekonduya yaşayan insanların dayanışması, umut ve umutsuzluk arasındaki bir yerde verilmiştir (Evren, 2014, s. 306-308). Ertem Eğilmez'in "*Hababam Sınıfı*" filmlerinde güldürü

unsuruyla dostluğu, dayanışmayı harmanlaması, yönetmenin okulunun doğmasındaki ana etkindir. Onun kahramanlık imajında kişilerin bireysel bir çıkış yapması yerine herkesin birbiriyle omuz omuza olduğu bir dünya kurulur. Küçük dünyaların kurduğu büyük isimlerden biri Kemal Sunal'dır (Özgüç, 1993, s.48).

Dönemin en önemli komedi isimlerinden biri olan Kemal Sunal, “TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü” adlı Yüksek Lisans tezinde, “*Kötülerin, köşe dönücülerin, üçkağıtçıların normal hayatta da çok güçlü görünmelerine rağmen, en küçük ters çıkışta dağılmaları, güçsüz de olsa iyi niyetli kişilerin karşısında ya da doğru ve doğruların karşısında daima kaybetmeye mahkum oldukları mesajı bu nedenle kolaylıkla algılanabilmektedir*” açıklamasıyla oynadığı tiplere insanların neden rağbet ettiği sorusuna yanıt arar. Ona göre, iyi niyetli, kalbi temiz ama sakarlıkla da işleri eline yüzüne bulaştıran, Keloğlan ve Nasrettin hoca gibi saf ve uyanıklığı aynı anda kendinde tutan, zekasıyla bir şekilde girdiği belalı durumdan kurtulup kötülere cezasını veren bir adamı oynar. İnsanların hasretle beklediği eylemleri gerçekleştirdiği için izlendiğini düşünmektedir (1998, s.105,106). Sunal filmlerinde Yeşilçam'daki iyi-kötü, köylü-kentli, zengin-yoksul zıtlığının melodramatik kutupları yinelenir. Her ne kadar oynadığı kişiler sakar, ağzı bozuk olsa da sokağın erdemli insanının içindeki masumiyetin büyümesine katkı sağladığı düşünülebilir (Arslan, 2022, s.336).

Sunal ile pek çok filmde rol arkadaşı olan Şener Şen ise çoğunlukla ahlak kavrayışında özgeciliğin tersi yönde davranır. İyi-kötü çatışmasının kötü yanını temsil eden oyuncunun genellikle 80'lerden önceki filmlerinde üçkağıtçı, bencil, vurdumduymaz kişiyi oynadığı gözlenir. “*Kibar Feyzo*” (1975) filminde, köylülerin hakkını alan bir ağanın türlü oyunları ve filmin sonunda haksızlığa uğrayan Feyzo tarafından vurulması işlenir. “*Banker Bilo*” (1980) filminde Almanya'ya gitmek isteyen arkadaşlarını kandırarak, kendini zenginleştirme yolunda izlediği bencil eylemleri mantıklı bir düzleme oturtmaya çalışır. Filmin sonunda Bilo'nun intikamı, tıpkı kendinin Bilo'ya yaptıkları gibi alınınca, cezalandırılan bir bencil eylem ve ödüllendirilen bir saflık halinden, fedakâr eylemden bahsedilebilir. Ertem Eğilmez filmleri özgecilik bağlamında incelendiğinde, iki farklı perspektif ortaya çıkar. İlkinde genellikle 70'ler sinemasına kazandırdığı dostluk, dayanışma, materyalist

düşünceden arınmış manevi duyguların üstünlüğü gibi konulara ağırlık verildiği görülür. Kişiler, özgeci olduğunda, birbirine yardım ettiğinde, para yerine dostluğu seçtiğinde kazanan tarafta resmedilmiştir. Oysa diğer kanatta yer alan bilhassa 80'ler veya geçiş dönemine denk gelen filmlerin toplumsal değişimle beraber, özgeciliğin reddinin yapıldığı görülür. Bunlardan ilk filmlere örnek olarak; Sev Kardeşim (1972), Mavi Boncuk (1974) filmleri, ikincisine ise Banker Bilo (1980), Namuslu (1985), Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979) filmleri verilebilir. İkinci tür filmlerde saf, kötülük düşünmeyen bireyin, şartlara ayak uydurup karşısındaki kötü niyetli kişiyi kendi silahıyla vurduğu, bir nevi gözünü açtığı ama saflığını da kaybetmek zorunda kaldığı işlenir. Özgeciliğin yetersiz kaldığı toplumsal koşulların bir aktarım aracı gibi kullanılan sinema, çoğunlukla insanları kendi çıkarı uğruna kullanan ağayı, patronu ya da bir yakın arkadaşı alt etmenin gösterimini yapmıştır.

Dönemin özellikle aile konulu güldürü filmleri, mutluluğu ailenin devamlılığına bağladığı için parçalanmış aileyi mutsuzlukla bir tutar. Mutluluğu çevresinin huzurunda bulan insan ilişkilerini anlatan filmlerden biri “*Beş Milyoncuk Borç Verir Misin?*” (1975) dir. Filmde, Zeki ve Metin ikilisinin mahalledeki arkadaşlarının çıkarları ve mutlulukları için kendi zevklerinden vazgeçmeleri işlenir. Zeki kendine çıkan ikramiyeyi evlerini borç sebebiyle kaybeden mahalleliye vererek, bencilliğe üstün gelen dostluk anlayışıyla onların mutlu olmasını sağlar (Velioğlu, 2016, s.82,83).

Müstehcen filmlerin yolundan gitmeyen bazı yönetmenler arkadaşlığı, dostluğu ve yardımlaşmayı filmlerinde işlemiştir. Hızla büyüyen televizyonun karşısında seyirci bulmak sinema için zorlaşmıştır. Arabesk filmler ve aile temalı filmlerin sivrildiği dönemlerden miraz kalan aile filmlerinin dramatik etkisi olmuştur (Maraşlı, 2006, s.204).

Filmlerde nezaket, birbiriyle bağdaşan merhamet, özen gösterme, kibarlık gibi boyutlarda bazen mimiklerle ⁴¹ bazen de düşüncenin aktarımı ile özgecil davranışa doğru bir çizgide ilerler. Sevgi gücünün hemen hemen tüm inançlarda yeri

⁴¹ Balazs’a göre sanatların hepsi insanın bir görünme şeklidir. Yüz ifadesi görünmede en etkili yoldur. Kelimelerden bile daha güçlü bir etki bırakır. Çünkü nesnel kuralların işlemediği biçimde yönetilir ve yakın çekimde nesnel hale gelir (2019, s.89).

vardır. Hristiyanlıkta bir yanı teolojik erdem sayılan özgecil sevgi, Budizm’de canlıların tamamına özen göstermek manasına gelen metta kelimesiyle özdeştir. Empati ise özgeciliğin yansıtılma biçimlerinin başlarında gelir. Nezaketli davranmanın insanı mutluluğa götüren yanı, yardım yapılırken içinden gelerek yapmaktan geçer. Aksine suçluluk duygusundan yapılan yahut ödül beklentisiyle yapılan yardım insanın iyilik durumundaki eksikliğe neden olur (Niemicc&Wedding, 2018, s.271,273). Zeki ile Metin’i ettikleri yardımda huzura kavuşturan da zorunlu olmadıkları halde yapmak istemeleridir. İyilik halinde bir üst seviyeye ancak karşılıksız yardımla ulaşmışlardır. O üst seviyeye çıkış ise, tüm maddi çemberin dışına taşarak, başkasıyla empati kurup bir tek kendi değil, birden fazla kişi olmayla mümkündür.

Bu dönemin sinemasının Ertem Göreç’in “*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*” filmiyle başladığını ve masal filmleri furyasına kapı açtığını belirtmek gerekir. Aynı zamanlarda 1970’lerin başı Yılmaz Güney’in yükselişte olduğu adını özellikle “*Umut*” ile duyurduğu yıllardır (Özgüç, 1990, s.87; Scognamillo, 1988, s. 26). *Umut* filmi sadece o dönemin değil sinemamızın ilk sade gerçekçi filmidir. Adanali faytoncu Cabbar’ın hayatının bitişi, çocuklarının geçim zorluğu, çaresizliği verilerek işlenir (Evren, 2014, s. 283). Film, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının üslubunu, profesyonel olmayan oyunculuk, sade mizansen, mekanda gerçeklik tercihi gibi öğeler ile yansıtır (Arslan, 2022, s.284).

Yetmişlerin başında, Akad’ın “*Kurbanlık Katil*” ile “*Yaralı Kurt*” filmlerinde kadının uğruna kendini feda eden erkeklere rastlanılır. *Kurbanlık Katil*’de Melahat için ilkin kiralık katil olmayı kabul eden Mustafa, en nihayetinde yaptığını doğru bulmayarak kendi ölümüne sebep olur. *Yaralı Kurt*’ta ise Ali, Gül’ü kurtarma yolunda “*kahramanlık intiharı*”nı gerçekleştirerek kendini feda eder (Scognamillo, 1988, s.47,48). Akad’ın kırsal alanlardan kente göç sorununu “*Gelin*”, “*Düğün*”, “*Diyet*” üçlemesiyle işlediği görülmektedir. *Gelin* filminde Yozgat’tan İstanbul’a gelip ekonomik şartları devam ettirmek için fabrikada çalışan ve bu amaçla kurban veren aile anlatılır. *Düğün* filminde Urfa’dan göç edip büyük şehrin dinamiğinde aile bireylerini dahil satacak şekilde yozlaşan dağılmak üzere olan bir aile anlatılır. *Diyet* filminde ise büyük şehirde emekçi olmanın zorluğuna değinilmiştir. Filmlerin hepsi

kutsal dayanakları (koç/kurban, Hz. Yusuf) kullanarak, kadının analığının birleştirici etkisiyle (Meryem, Zeliha, Hacer) çizilmiştir (Scognamillo, 1988, s. 49,50). “*Gelin*” (1973) filminin bireylerarası ilişkileri irdelendiğinde bilhassa aile kırsal alandaki gibi dayanışmanın olduğu, birincil ilişkiler ağındadır. Üç ailenin İstanbul gibi büyük bir kentte aynı evin farklı odalarında bir geniş aile misali yaşamaları dikkat çeker. “Birimizin canı hepimizin” sözleriyle Hacı İlyas, durumu özetler gibidir. Akrabalıkların bu bağı adeta bireylerin kendini tek başına var etmesine izin vermemektedir (Becerikli, 2020, s.207). Ancak filmde ölümcül hastalığı olan ve yalnızca annesi tarafından umursanan çocuğun (Osman), aynı evin içinde diğer akrabalarının gözünde paradan daha fazla değeri yoktur. Film, maddi yaşamın ve bencil güdülerin ön planda tutulduğu, topluluk faydasının gözetildiği yalanıyla bir araya gelen insanların küçük bir çocuğun hastane masrafını karşılamayıp ölümüne sebep olmalarını işlemiştir. Meryem’in tek başına oğlunu kurtaramadığı özdeşleşmenin duygusal tatminsizlik yarattığı film, büyük şehrin tüketim kültürüne ayak uydurmaya çalışan insanların dayanışmayı kaybettiklerini gözler önüne sermiştir. Osman’ı kurtaracak olan hastane hizmetinin bulunduğu büyük bir şehir değil miydi?. Belki de Osman ölmek için şehre gelmeliydi...Çünkü şehir hayatı yaşamının önceliklerini çoktan değiştirmişti. Meryem’in kendini fedası, sonradan yaşadığı kayıpla değişecek ve varoluşsal bağlamda topluluktan sıyrılarak kendini gerçekleştirmeye büyük bir adım atacaktır.

İstisnalar olmakla birlikte, bilhassa 1960 ve 1970’lerde kadın kendini feda eden olarak tasarlanmıştır. Kadın, toplumsal dokunun pekişmesinde, kendinden cayan varlık olarak kullanılır. Hatta onun fedakârlığı, kadının anlamsal açılımına karşılık geldiğinden izleyenler tarafından yadırganmamıştır (Abisel, 2005, s.209). Aile, Türk filmlerinde yüce bir kurumdur. Aileye dönük kötü bir yaklaşımda ya kötü biri ya da sonradan akli başına gelecek biri bulunur. Eğer izlenilen aile olumsuz bir örnekse, fertleri kesinlikle bencil, yozlaşmış kişilerdir. Birbirlerine her türlü kötülüğü yapabilecek potansiyeldeki aile bireyleri, ya batılılaşmış ya da zengindir. Sözü edilen zenginlik sonradan kazanılandan ziyade baştan beri paranın getirdiği yozlaşmaya maruz kalanların kurduğu ailevi ilişkiye denk düşer. Yoksulluk, dayanışma ile sonuçlanırken, zenginlik kişisel çıkarla sonuçlandığından izleyen yoksul kimselere

bulundukları durumdan memnun olmaları için misaller verilmiştir (Abisel, 2005, s. 77,78).

Seksenlere kadar sinemamızda genellikle iyiler ödüllendirilmiş, kötüler ise yaptıklarının kötü olduğunu anlamayıp iyilerin safında yer almazlarsa, adalet tecelli ederek cezalandırılmıştır. İyilik elde edilmesi icap eden nihai eylem olarak, iyiliği yapanla özdeşleşen bir seyirci mevcuttur. Yardımseverlik, dürüstlük gibi davranışlara seyircinin özendirilmesi sağlanır. Öyle ki, kötü karakteri oynayan oyuncuların gerçek hayatlarında dahi olumsuz tepkilere maruz kaldığı bilinmektedir. Bu demek değildir ki iyilerin kaybettiği film sonları yoktur. Ancak bu filmlerin kötülüğü onaylamadığı, aksine izleyenin kötünün kazanmasına sitem etmesine olanak verildiği görülür (Velioğlu, 2017, s.246). Denilebilir ki, Türk sinemasında karşılık beklemeksizin salt arkadaşların mutluluğu için çabalama, çoğunlukla 1960 ve 1970 yıllarında görülen özgeci davranış türüdür (Velioğlu, 2016, s.97).

2.5. Seksenlerin Zıt Kutupları: İstek ve Bastırmanın Birliği

Türkiye'deki büyük sermaye emperyalizmle bütünleşerek 12 Eylül'ün gölgesini çizmiştir. Güçlenen muhalefetin önüne ket vurmak için askeri darbenin yapılmasıyla, ekonomide pazarın küresel sermayeye geçmesi manasına gelen neo-liberal politika benimsenmiş, kültür alanında emperyalizme ve ideolojik bakımdan tüketime bağlı bireyci burjuva ideolojisine geçilmiştir. Neo-liberal politika tüm ilişkilerin piyasada devam etmesini gerektirmiştir. Dolayısıyla ekonomiden elini çeken devlet ve kamunun işletmelerinde özelleştirmelerden kaynaklı bir dışa açılan ekonomiden bahsedilebilir. Eğitim, sağlık, tarım gibi tüm alanlarda piyasalaşma ve özelleştirmeler sebebiyle küreselleşme olmuştur. Ulus devlet ve pazarın alanını küresel sermaye almış, toplum kitle toplumuna dönüşmüştür. 24 Ocak'ta alınan neo-liberal ekonomi modeli kamu çıkarı anlayışının da bırakıldığı manasına gelmektedir (Yaylagül, 2018, s.159-161).

Türkiye'nin şartlarında genel görüntü, işsizliğin yükseldiği, para ve döviz pazarına liberalizmin getirildiği, bunun da neticesinde enflasyonun artarak film üretiminde mali artışın yaşanmasına neden olduğu şeklindedir. Özgürlük ortamı oldukça azalmış, çoğu kesimin siyasete yakın kalması zorlaşmıştır. Siyasi alanın

sancıları ister istemez toplumsal sorunların da gelişinde etkili olmuştur. Sanayileşme benzeri teknolojik gelişmeler köyden kente göç unsurunu tetiklerken göç de arabesk kültür başta olmak üzere kültürel değişikliği tetiklemiştir. İnsanın çevresine, kendine, ürününe yabancılaşma yaşadığı dönemlere hızlıca girilmiş ve değerler sisteminde önemli değişiklikler gerçekleşmiştir (Orta, 2007, s.129-133).

Seksenler, iki ayrı iktidar tasarısı, ikisinin de siyasi söylemleri ve sonunda ortaya çıkan farklı kültür stratejisine ev sahipliği yapmıştır. Bir tarafta yadsıma, bastırma diğer tarafta iştah ve arzunun körüklendiği vaatler dönemidir. Söz hakkı elinden alınan Türkiye'nin karşısında söylem gücüne yeni bir bakış sunan “Konuşan Türkiye” anlayışı hakimdir. Ama dönemin esas ilgi çekici yanı, çatışmalara rağmen stratejilerin hepsinin ortak paydada birleştirilmesidir. O güne dek ertelenen bireysel istekler, tüketim arzusuna dönüşmüş, geçmişe olan alakanın artması ile geçmişin pop tarihine dönüşmesi bir arada işlemiştir. Bireyselleşme isteği gündeme gelirken, kamu alanı da toplu kayıtsızlık haline gelmiştir (Gürbilek, 2001, s. 8-10).

Özal döneminin en önemli özelliği tek kelimeye indirgendiğinde ortaya “de-politizasyon” kavramı çıkar. Dorsay’a göre (1995, s.13,14), bu kavramla toplumun ve kamunun genel çıkarına düşünme tavrından uzaklaşmış, bireysel çıkara öncelik verilen döneme girilmiştir. Geleneksel değerlerin tamamı ve uğruna çabalanan her şeyin artık görmezden gelinmesi amaçlanmıştır. Yaşamda tek hedefin yükselmek ve maddiyata dayandırıldığı, ideal ülkünün akıldan çıkarıldığı sürece girilmiştir. Asıl gaye bundan böyle, maddi hırsın getirdiği daha zengin olarak daha çok yükselmektir. İdeolojilerin anlamsızlaştığı, özveri, alçakgönüllülük, kanaat etmek, öğrenme ve bilme isteği gibi pek çok erdem değerini yitirmiştir. Öğrenme yerini eğlenmeye, uzmanlık yerini her işe bulaşmaya bırakmıştır. Altyapısız medyanın toplumsal değerleri alt üst ettiği de bunlara eklenirse insan sevgisinin yerini yersiz bir sevgi edebiyatının aldığı söylenebilmektedir.

Seksenlerde düşünce alanında mühim kırılmalar yaşanmış ve sinemamız bu aşamalardan etkilenmiştir. Seksen darbesinin gerek düşüncede gerekse sinemanın gidişatını belirlemesinde önemi büyüktür. Özgürlükler dünyada ve ülkemizde yeni

bir hal almıştır. Altmışların fikirsel yanını, tüketim çağının getirdiği benmerkezci bir bireycilik almıştır (Özçimen, 2020, s. 64).

Seksenlerde çekilen pek çok film sinemaya gitmeden direkt video pazarına gönderilmiştir. Erken Yeşilçam (1950'ler) kapitalizmin usul usul ülkeye girdiği yıllardır. O dönem Türk kültüründeki Amerikanlaşma iki ülkenin bağıını artırdığı için olumlu karşılanmıştır. Ancak 1980'lerde ekonominin kapitalizme doğru ilerleyişi ve sanayileşmenin artışı, hatta 1990'larda kapitalist piyasalarla birleşme sinema açısından olumsuz sonuçlara sebebiyet vermiştir (Arslan, 2022, s. 311, 312). Esen, 1980'ler sinemasını toplumsal olayları ele alışı bakımından 3'e ayırır. Bunlar, kadının yeri, göç olayı, siyasal ve toplumsal eleştiri filmleridir (2019, s.186).

Darbe sonrası Türk sinemasını en çok etkisi altına alan unsurlar sansür, video dağıtımcılığının artışı, neo-liberal politikadır. Bu politika insanların toplumsal zenginliklerden az faydalanmasının sebebidir. Gelir seviyelerindeki dengesizliğin bir sonucu olarak izleyicinin cahil ve yoksul bırakılışı, sinema yerine filmleri evde videodan izlemeyi tercih eden kitleyi doğurmuştur (Yaylagül, 2018, s.161-163). Seks filmlerinin silinişi, bu filmlerin toplum üzerindeki olumsuz etkilerini de yok etmek için bir adımdır. Ancak seksenlerde bir de toplumsal gerçekçi filmlere engel konularak insanlardaki, toplumun sorunlara eğilen, çelişkileri irdeleyen, düşüncelerini sağlayan yapı ortadan kalkmaya başlamıştır. Arabesk filmler seks filmlerinin tahtına otururken, toplumsal filmlerin yerine birey odaklı filmler-bilhassa kadın odaklı- geçmiştir. Kadınlara bakışta iki sınıflandırma yapılırsa ilki, ticari gayeyle kadına Yeşilçam bakışını sürdüren, onu şeytan veya melek ilan eden filmlerdir. İkincisi ise, insan olmanın gerekliliklerini taşıyan, iyiyi de kötüyü de kendinde barındırıp, hem anne olan hem de çalışan bir kadının anlatımıdır (Esen, 2019, s.43,44).

Amerikan filminde kadın her ne kadar daha derinlikli aktarılsa da Türk filmi ile benzer çatışmalar çizer. Muhafazar toplumdaki kadın ne konumdaysa, filmlerdeki yeri de orasıdır. İzleyiciye geçen düşünce, kadının her zaman özgür olamayacağı ve fedakârlığı çoğu kez yapması gerektiği yönündedir. Aile kavramına da aynı pencereden bakılarak, ailenin tehlike arz eden dışarıda yaşanan olaylara

bakmasındansa iç sorunlarına ağırlık vermesi gerektiği aşılınarak, seksenlerin muhafazakar bakışı tazelenmiştir. Kadının, erkeğin çizdiği çemberin dışına çıkmadan ilişkisinin sürekliliği için uğraşması, ataerkil toplumlarda çıkarı elinde tutan asıl güç tarafından kumanda edilmesinin bir sonucudur. Ryan Michacel, erkek egemen toplumun insanlarını bencil kabul eder (Özçimen, 2020, s. 77,78). Seksenlerde genel olarak, kadınlar özgürlükten payını almayan, çabalarken hayattan kötü biçimde nasibini alan bireylerdir. Yani, kadının özgürlüğü bir gözdağı ile uzaklaştırılmaya çalışılır. Filmdeki kişiler hatalıysa, senaryo bunu bir sebebe dayandırır. İstisnalar olmakla birlikte (Ömer Kavur “*Kırık Bir Aşk Hikayesi*”-1982) zenginler güçlülüğüne acımasızlığı, yoksullar acıklı hallerine sevgi doluluğu katar. Kötülerin iyi tarafları ya da iyinin kötülüğü çok belirtilmeden, kahramanların oluşumunda siyah veya beyaz vardır (Özçimen, 2020, s. 65).

Toplumsal filmlerin azalmasıyla, İslamcı yönetmenler cuntacıardan aldığı destekle neo-muhafazakar ideolojilerini insanlara yayma fırsatı bulabilmiştir. Yücel Çakmaklı ve Mesut Uçakan darbe sonrası TRT’nin önemseddiği iki yönetmen haline gelmiştir. Neo-liberal politikanın getirdiği bireyci, tüketen, köşe döndüren fiktörel temel ile toplumda zihniyet değişimi başlamıştır. Ortaya çıkan dünya görüşünün yıktıklarını ele alan Türk Sineması’na yansıyan filmlerden bazıları; “*Banker Bilo*” (Ertem Eğilmez,1980), “*Dolap Beygiri*” (Atıf Yılmaz, 1982), “*Pehlivan*” (Zeki Ökten,1984), “*Çıplak Vatandaş*” (Başar Sabuncu, 1985)’tır (Yaylagül, 2018, s.163-165). Doksanlardan itibaren iyice görünür hale gelen, seksenlerde kendini bir miktar gösteren para, mevki kazancı, bireycilik, yararcılık, materyalizm anlayışı, arkadaşlık, dostluk, yardımlaşma, aile birlikteliği gibi temaların önüne geçmiştir. Altmışların ve yetmişlerin arkadaşlığındaki romantik yaklaşım artık bencil ve pragmatist bir havaya bürünmüştür (Velioğlu, 2016, s.95).

Türk sineması yıllar süren iyi adam-kötü adam, namuslu kadın-namussuz kadın, masum köylü- merhametsiz kentli gibi ayrı nitelikli karikatür kişilikleri işlemiştir. İyinin ve kötünün belirli niteliklerle inşa edilmesi, egemen ideolojinin uygun gördüğü ahlak anlayışının filmlere yansımaları, klasik anlatıda mümkündür. İyilik ve kötülük ölçütleri değiştirilmeden uzun yıllar yeniden kullanılmıştır. Doksanlardan sonra kendine has, derinlikli bireyin yaratılmasında ana akım dışı veya

sanat sinemasına öncelik verilebilir. Artık kötü tipler yerine karakterlerin yer aldığı filmlerde kötülük, sorunsal bir özelliğe geçiş yapmıştır (Akmeşe, 2023, s.109-111).

2.6. Hayatta Kalma Mücadelesi'ne Dair: 90'lardan 2000'lere

Seksenlerin neo-liberal politikalar sonucunda ekonomiden sanata kadar her alanda yaşadığı kırılmalar, iyilik ve kötülük anlayışını kaygan bir zemine oturtmuştur. Sinemaya yansıyan bu durumun klasik anlatının cezalandırılan kötü, ödüllendirilen iyi imajı tersine çevrilmiştir. “*Banker Bilo*” (1980), “*Devlet Kuşu*” (1980), “*Dolap Beygiri*” (1982), “*Namuslu*” (1984) filmleri konuya örnek teşkil eder. Filmlerde dolandırıcı olan karakterlerin karşısında, sırf döneme ayak uyduramadığı için kötülüğe yenik düşmeye mahkum, çevresi tarafından iyi niyeti yüzünden dışlanan karakterler verilir. Mağdur kişi dolandırıcıdan örnek aldığı eylemi kendi de yapınca, ödüllendirilen tarafa geçiş yapar. İzleyici, toplumsal değişimlerden ne şekilde etkilenip hayatına yön vereceğini filmdeki karakterlerin hayatından esinlenerek belirler. Seksenlere dek iyilerin kaybedip kötülerin kazandığı filmlerden bahsedilebilir, fakat bu filmlerde kötülük onaylanmamakta, iyi adına üzülen bir izleyici kitlesi bulunmaktadır (Velioğlu, 2017, s.246,247). Bir düzenbaz tarafından kandırılan masum kişi çoğunlukla kandırılma, maruz kalma sürecini uzun yaşar. Ardından düzenbaza karşı bilinçlenmeye ve hakkını savunmaya karşı adım atar. Belirtmek gerekir ki, özgeci eylem o ana kadar kendisine zarar veren olarak teşhis edilmiştir. Yani empoze edilmeye çalışılan olgu özgeciliğin bir sınır olması gerektiği ya da kendini düşünmenin her zaman öncelikli oluşudur. “*Banker Bilo*”, “*Erkek Güzeli Sefil Bilo*” gibi filmler bu bakış açısına yakındır. Özgeciliğin zararlarını da gözler önüne sermekten çekinmezler. Oysa diğer tarafta özgeciliğinden vazgeçilmediği müddetçe insanın kazanacağı, sevginin olduğu yerde başarının olacağını aktarmaya çalışan filmler de vardır.

Değerlerin eskisinden uzaklaşma süreci 1980’lerde başlamış, 1990’larda devam etmiştir. Yeşilçam toplumsal gerçekliğin 1970’lerine gelene dek ticari filmler, ulusalcılık ve gerçekçilik olmak üzere üç yönelimden etkilenmiştir. Bireyciliği ve iç hesaplaşmayı gündeme getiren 12 Eylül’den itibaren, değerlerin yolu maddi kazanç, şöhret arzusu, keyifli bir yaşam gibi uğraklardan geçmiştir. Doksanlarda kendi dilini

oluşturma çabasındaki yönetmenler dikkat çekmektedir. Ancak Türk sinemasında bitmeyen maddi sıkıntılar tekniğin ve düşünsel zeminin gelişimini engellediğinden 1990'lar için sinemanın zihinsel bir ayağa kalkışından ziyade film sayısındaki artıştan söz edilebilir (Pösteği, 2004, s.28,29). Teknik açıdan Hollywood filmlerini yakalamanın maddi olanaksızlık gerekçesiyle imkansızlığı, yönetmenleri Batının önemli sinema isimlerinin (Antonioni, Bergman, Tarkovsy) biçimsel manada taklidine götürmüştür. Özün noksan kaldığı filmler yönetmenin ne dediğini anlamak bazında seyirciyi de yakalayamamıştır. Doksanların ilk yarısında kendi yaşam görüşünü aktarma arzusundaki yönetmenlere rastlanılır. Popüler film ile sanat filmi arasındaki çatışma bu yıllarda iyice belirmiştir (Vardan,2003, s.747-749). Doksanlı yılların sonlarında kötülük artık zaferi kabul edilir hale gelmiştir. Bunun açılımı Türkiye'de kötülüğün sosyolojik yansıması iken aynı zamanda kötülük unsurlarının yeni dünya düzeninin aktarımı olarak popüler filmler aracılığıyla sunulmasıdır (Velioğlu, 2017, s. 248).

Seyirci bağlamında, 1960'larda ailenin her ferdine hitap eden, 1970'lerin sonlarında erkeklere seslenen, 1980'lerde belirsizliğe giden ancak 1990'larda genç kuşağı hedef alan bir sinemadan bahsedilebilir. Doksanların sineması seyircisi ile bağı güçlü olmayan bir yapıdadır. Propaganda aracı olarak toplumdan uzak duran sinemaya genç izleyici rağbet etmemiştir. Onların ilgi alanı Amerikan sinemasının eğlence vaadeden yanısırdır. Ülkemiz batılılaşma uğruna çok şeyini ithal etmiştir. Batılılaşma çabalarının getirdiği bunalımlar sinemamızın dalgalı serüveninin sebebidir (Pösteği, 2004, s.33,34). Türk sinemasındaki özgün uçları yakalamaya çalışmak için Batı ile Doğu arasında mekik dokurken, modern anlatı ile klasik anlatıyı ayıran noktalara biraz eğilmek gerekebilir.

Toplumsaldan ayrılamayan bireyin içkinlikten aşkınlığa eğilmek zorunda kaldığı insanı derinlemesine tasvir edemeyen Doğu kültürü ile kendini dışarıda meydana getiren bireyin kültürü olan Batı birbirinden ayrılır. Batı'daki kişi aynayı dışarıya tutarak 'ben'i yaratırken, Doğu'daki kişi aynayı kendine tutarak içsel deneyime ilham verir (Sözen, 2007, s.58).

Doksanlarda Türk sineması, Yabancı Sermaye Yasası'nda değişiklik yapılmasıyla kendini koruyan kalkanın kırılışı ve Türkiye pazarına giren majörlerin

film gösterimlerindeki başarısını izlemek zorunda kalmıştır. Bir de korsan videoların artışının seyirciyi sinemadan tamamen uzaklaştırması eklenince, Yeşilçam majörlerin gücüne de karşı koyamayarak tükenmeye başlamıştır. Bu kriz faslında film yapma yöntemi ve yaptıkları filmler bakımından bağımsız olan yönetmenler ortaya çıkmıştır (Evren, 2014, s.368-371).

Doksanların sonlarında yeni hayat düzenine insanları çağıran kötülük anlayışı, “*Ağır Roman*”, “*Eşkîya*” filmleriyle kötülüğü kabullenen, sıradanlaştıran karakterlerin varlığının yansımasıdır. Eşkîya’nın bu bağlamda önemi büyüktür. Çünkü Baran karakterinin gidişi ile iyiliğe elveda diyen bir seyirci düşünülmüştür. Bu saatten sonra kötülük yapmak normal, özgecilik, fedakârlık ise, cezalandırılması gereken bir davranıştır. Filmlerin ölümle neticelenmesi ise kötülük kaynaklıdır. İyilik yaşamayı salık verirken, kötülük ölümle kurtulmayı değil, kötülüğü tekrarlayanın yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada 1980’li yıllarda salt iyiliğin kazandığı manası çıkarılmamalıdır. Sadece 1990’lar sonrasındaki filmlerde bir çift ölüyorsa, Yeşilçamın klasik kalıbı gibi diğer dünyada kavuşacağına inandığından ölmemektedir (Velioğlu, 2017, s.249,250).

Yeşilçamı örnek alan ve türsel özellikleri aksini gerektiren filmler haricinde, bilhassa gençleri etkileyen kötülüğün övgüsünü salık veren anti kahramanlar, Baran’a yani iyiliğe veda ettikten sonra ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda 1990’lı yıllarda aşkın görünme şekli değişmiştir. Paranın aşkın önüne ket vurduğu, 1970’lerin aksine ailenin dağıldığı filmler yapılmıştır (Velioğlu, 2017,s.256,257; Velioğlu, 2016, s.118, 119).

Doksanların sonuna doğru sinemamız için adeta taze kan niteliğinde önemli yönetmenlerden ilk akla gelenler; yer yer şairlerin dizelerinden yararlanarak öyküsünü anlatan Reha Erdem; “*üçlü ilişkiler ağında küçük insanların dünyalarını son derece katı bir bakış açısıyla aktaran*” Zeki Demirkubuz; Bresson’u kendine örnek alarak sade, hareketsiz, yaşamın ritmini aynen veren Nuri Bilge Ceylan; insan görüntülerinde samimiyeti vermeye çalışan Derviş Zaim; bazen Kafkavari öyküden bazen de kürt meselesiyle dostluk ilişkisinden yola çıkan Yeşim Ustaoglu’dur (Vardan, 2003, s. 751,752).

Evren (2014, s.373), yönetmenleri yaptıkları işe göre belirli kategorilere ayırmıştır: Yeşilçamda bildiği yolda giden geleneksel yönetmenler (Atıf Yılmaz, Yavuz Özkan, Tunç Başaran, Erden Kıral, Zeki Ökten, Halit Refiğ); Yeşilçamda geleneksel de olsa kendini yenilemeyi ihmal etmeyen yönetmenler (Sinan Çetin, Yavuz Turgul, Ali Özgentürk, Engin Ayça, Uğur Yücel); Genç olmasına rağmen Yeşilçamın yolunu izleyenler (Semir Aslanyürek, Ümit Elçi, Reis Çelik); Reklam sektöründen gelenler (Ezel Akay, Ömer Vargı, Faruk Aksoy); Sinemadan ayrı ünlü olup sinema yapanlar (Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Ferhan Şensoy); Sinemaya Tv dizilerinden geçiş yapanlar (Ziya Öztan, Tomris Giritlioğlu); Dışarıda Kalanlar (Fatih Akın, Ferzan Özpetek, Tefik Başer); Bağımsızlar (Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan).

Türk sineması, 2000 sonrası muhafazakar söylemi kullanmada bir üst seviyeye çıkmıştır. AKP hükümetinin muhafazakar söylem gücü, sanatı ve kültürü etkisi altına almıştır. Toplumsal bağlamda düşüncenin inşa edilmesi ve egemen söylemin güçlendirilmesi söz konusudur. Bu sebeple sinemadaki muhafazakar dili araştırmak için öncelikle söylemi meydana getirenin, aktaranın ve alıcının incelenmesi gerekir. Milliyetçi ve İslami kodların birlikte işlediği muhafazakar sinemada çatışmaların, ikili zıtlıkların olduğu söylenebilir. Öteki üzerinden kendini sağlamlaştırmak isteyen bir egemen söylem vardır. “*Deli Yürek*” (2001), “*Kurtlar Vadisi Irak*” (2005), “*The İmam*” (2005), “*Nefes Vatan Sağolsun*” (2009) bu filmlere örnektir. Çoğunluğa ait ortak değerlerin bir çeşit temsili olan filmler, sinemanın sanatsal yanını ihmal edip mesaj verme yanını kullanmıştır (Aksoy, 2016, s.317-320). Doksanlar ve 2000’lerde Yeşilçamın 1960 ve 1970’lerinden ilham alarak film üretenlere rastlanılmaktadır. Fakat bunlar dönemsel olarak gerçeği yansıtmaktansa masalsı bir hava sunar. Yeşilçamın havasından ırak filmler insanın postmodern dünyadaki bireysel yanını maddi, tüketim odaklı ve yabancılaşma üzerinden tanımlamıştır (Velioğlu, 2016, 222, 232).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK TÜRK SİNEMASINDA ÖZGEÇİ TUTUM VE DAVRANIŞLAR (1960-1990)

Özgecilik, ahlak felsefesinde insanın eylemi bazında ele alınan bir konudur. Kişinin kendini değil diğerlerini öncelediği bir davranış modeli ortaya çıkaran kavram, bencilliğin karşısında bir duruşu ifade eder. Her ne kadar karşıdakini düşünme üzerine odaklansa da özgecilik, tek bir tanıma sığdırılmamış farklı disiplinler tarafından çembere alınmıştır. Ekonomi, biyoloji, psikoloji, sosyoloji ve felsefede kendi hakkında farklı biçimlerde düşündürme potansiyeline sahip bir kavramdır. Ancak genel olarak bilinir ki özgecilik ödül beklentisi olmaksızın ve iyi niyetle başlayıp kendinden ziyade başkasının refahını artırmak hedefiyle hareket etmenin bir karşılığıdır.

Bu bölümde, özgeciliğin kuramsal, sosyolojik ve düşünsel temeline dayanılarak, kavramın derinine inilmeye çalışılmış, Türk sinemasında 1960'lardan 1990'lara değin seçilen filmler üzerinden özgeciliğin varlığı ve niteliği araştırılmıştır. Özgeciliğin karşılık beklemeden iyiliğe yönelen tavrı, özellikle klasik sinemada sıkça vurgulanan fedakârlık, yardımseverlik, iş birliği gibi olumlu sosyal davranışlar ile güçlendirilmektedir. Bu bağlamda 1960'lardan 1990'lara doğru toplumsal değişim de dikkate alınarak, özgeciliğin ele alınan filmlerdeki kapsama alanına ve empoze edilen ideolojik yankısına dair inceleme yapılacaktır. Altı çizilmesi gereken konu, özgeciliğin belirgin hatlarla bezendiği yıllar 1960'lar ve 1970'lerdir. Seksenlerden itibaren üzerinde çalışılmaya devam edilen bir kavram olsa bile özgecilik beğenilir değil eleştirisi yapılır hale gelmiştir. Dördüncü güç olan sinema, kitlelerin değerler sistemini, toplumun düşünce yapısını kendi içinde harmanlayarak bir şekle sokmaktadır. Özgecilik de bazen izlerkitleye empoze edilmeye çalışılan bir araç, bazen de eleştirisi yapılan ve uygulanmadığı takdirde kişiye başarı getiren bir davranış olarak aktarılmıştır.

Özgeciliğin filmlere yansıyan doğruluğunun ve derecesinin irdelendiği bu çalışma ilk olarak nitel araştırmaya tabi tutulacaktır. Model olarak seçilen betimsel analiz ile çoğu filmde temsilini görebileceğimiz özgeciliğin özellikle 1960'lardan

1990'lara dek uzanan Türk Sineması'ndaki temsili incelenecektir. Bu hususta üçüncü bölümde çalışmanın amacı, metodolojisi ve örneklem olarak seçilen filmlerin çözümlenmesine yer verilecektir.

3.1. Çalışmanın Amacı

Özgeciliğin anlam arayışını sinema üzerinden sürdürerek, özellikle 1960'lardan 1990'lara kadar örnekleme dahil edilen filmler parantezinde Türk sinemasına yansımalarını incelemek bu tezin amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda prososyal davranış kalıplarının filmlerdeki izlerini sürmek, toplumun mikro yapıdaki ilişkilerinin eylemlere dönüşümünü irdelemek, ahlak felsefesi, sosyoloji, psikoloji gibi farklı disiplinlerin çalışma alanına giren kavramın, gerçekleşmesindeki ya da aksi yöndeki eylemlerin sebep-sonuç bazında değerlendirmesini yapmak hedeflenmektedir. Geleneksel anlatı filmlerinde sıklıkla temas edilen özgecilik, Yeşilçam'ın etkisinin güçlü olarak hissedildiği 1960'larda ve karşıtlıklar dönemi olarak anılan 1970'ler sinemasında daha etkin şekilde yer almaktadır. Klasik anlatının ideolojik tarafından esinlenildiğinde, özgeciliğin kullanımını da empoze edilmeye çalışılan eylem çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Toplumsal değişimin yaşanmasıyla 1980'ler sinemasında etkisi azalan kavramın 1960'lardan itibaren varlığı araştırılacak ve hangi dönemde ne şekilde icra edildiği ortaya çıkarılacaktır.

3.2. Çalışmanın Önemi

Yapılan literatür çalışması sonucunda sinema ve özgecilik ile ilgili bir tez çalışmasına rastlanılmadığı tespit edilmiştir. Özgecilikle aynı başlık altında ele alınmasa da özellikle 1970'ler sinemasındaki bazı filmlerle ilgili toplumsal incelemeler yapılmış, fedakârlık, özgecilik gibi temalara başka çalışmalarda değinilmiştir. Ancak bunların derinlemesine bir özgecilik ve sinema çalışması olduğu söylenememektedir. Çalışma konumuza yakın bir duruş sergileyen, sinemada mutluluk ve kötülük kavramlarını araştıran çalışmalar mevcuttur. Sinemada özgeciliğin Türkçe literatürde tez çalışması olarak ilk örneğini sunması bakımından ayrı bir öneme sahip olan bu çalışma, özgeciliğin disiplinlerarası ve kuramlar dahil edilerek derinlemesine analizini gerçekleştirmektedir. Bu tez çalışmasından önce

özgeciliğe temas eden bazı çalışmalara değinmek yerinde olacaktır. Özgür Velioğlu'nun “*Mutluluğun Resmini Yapmaya Çalışan Türk Sineması*” ve “*Kötüye Yenik Düşen Türk Sineması*” adlı kitapları özgeciliğe yakın duruş sergileyen fakat dayanışmanın toplumsal arka planla ilerleyen yapısına odaklanan eserlerdir. Mutluluğa ancak manevi yapı ile ulaşılabileceğinin Türk Sineması üzerinden izleklerini sunan Velioğlu, özgeciliğin derinlemesine analizini yapmamış, kendi çerçevesini mutluluk, dayanışma üzerinden çizmiştir. Bu çalışmalar her ne kadar aydınlatıcı fikirlere referans olsa da özgeciliğin filmlerdeki işlenişini değil, insanın mutluluğunun ardındaki maddeyi reddedişini incelemiştir. Diğer taraftan İbrahim Topakoğlu ve Suzan Canlı'nın yazdığı “*Sinema ve Öğretmen İmajı: Türk Filmlerinin Kadın ve Erkek Öğretmen İmajı Açısından İncelenmesi*” adlı makale ise, seçilen filmlerdeki öğretmenlerin özgeciliğe yatkınlığını ele alırken bunu yalnızca öğretmenler üzerinden yapmış ve özgeciliğin arka planına bakmamıştır. Abidin Bozdağ ve Cavit Yavuz'un çalışması olan “*Majid Majidi'nin Cennet'in Rengi Filmindeki Çocuk Karakterlerin Sosyo-Kültürel Bağlamda İncelenmesi*” adlı makale, filmin özgeci yapısından bahsetmekle birlikte tam bir özgecilik taraması yapmamış, sosyolojik arka plana odaklanmıştır. Ayrıca Türk Sineması üzerine bir araştırma içermemektedir. Sinemamızda insanın fedakârlığını irdeleyen diğer çalışmalar ise, toplumsal ve politik açıdan yaptıkları analizlerde gerektiği yerde özgecilikten bahsetmiştir. Ancak özgeciliğin filmler üzerindeki geniş yelpazedeki temsilini görmek için bu tez çalışmasına bakmak gerekecektir.

Bu bağlamda denilebilir ki “*Klasik Türk Sinemasında Özgeci Tutum ve Davranışlar (1960-1990)*” adlı tez özgeciliğin Türk Sineması'ndaki yansımalarını yapacak ilk çalışma olarak, bu konu üzerinde ilerleyen zamanlarda araştırma yapmak isteyen araştırmacılar için farklı bir perspektiften bakış kazandıracak öneme sahiptir. Özgeciliğin pek çok disiplinle olan bağlantısı ve sinemanın da aynı kapsamdaki gücü sayesinde elde edilen bulguların başka alanların kaynaklarına zenginlik katacağı düşünülmektedir. Çalışmanın diğer bir önemi de, filmlerde gölgesinin görülebileceği, toplumsal yozlaşma, ahlaki ve insani değerlerin kayboluşunun yaşandığı son dönemlerde, özgeciliğin onandığı ya da reddedildiği zamanlara ait filmlerin hatırlatmasını yaparak, sinemanın topluma tuttuğu aynayı okuyuculara yansıtmaktır.

Özgeciliği empati kavramıyla birlikte açıklayan Batson, günümüzde yaşadığımız sorunları dile getirirken çözüm odaklı bakarak özgeciliğe dair materyalleri nasıl kullanacağımızı araştırmıştır. Öfke ve nefret suçlarının, çocuk ve kadın istismarının, yalnızlığın, nüfus artışıyla birlikte kaynak azalmasının, ölümcül hastalıkların, toplumdaki maddi eşitsizlik artışının, ırkçılığın, zorbalığın ve daha pek çok sorunun çözümünde empati kaynaklı özgeciliğin belki net bir neticeye vardırmasa da işe yarar kararlar aldıracağı yönünde inancı vardır (2011, s.234). Tüm bu bilgiler ışığında çalışmada, sinemanın gücünün bıraktığı tesirden yararlanarak özgeciliğin, toplumun ahlaki duruşunun bir karşılığı olmasından hareketle, varlığı ve yokluğu, gerekliliği ve gereksizliği üzerinden düşündürücü bir çalışma bırakma fikri ayrı bir öneme sahiptir.

3.3. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Türk sineması'nın 1960'lerden 1990'lara dek uzanan filmleri oluşturmaktadır. Evrenin seçilmesinde, özgeciliğin salt bahsedilen zaman zarfında geçmesi değil, çoğunlukla bu dönemlerde geçmesi ilham verici olmuştur. Bu çalışmada, soruları aydınlatacak bilgi açısından zengin vakaların seçilmesini gerektiren amaca yönelik örneklem belirlenmiştir. Amaca yönelik ya da yargısal örnekleme, bilgi sunmada zengin vakaların seçilmesinin yanında, stratejilerin mantığını belirli bir amaca oturtmakta işe yaramaktadır (Patton, 2002, s.230). Araştırılacak katmanlar araştırmacının sağduyusu veya belli bir duruma göre seçilir. Amaçlı örneklemede altı çizilmesi gereken husus, araştırmacının evreni temsil edeceğine inandığı örneğin genelleme olanağının kısıtlı olmasıdır. Yine belirtmekte fayda vardır ki, rastgele örneklemenin mümkün olmadığı ve evrene dair bilginin donanımlı olduğu durumlarda bu örnekleme güçlü çıkarımlar sunar (Böke, 2011, s.125,126). Bu tez çalışması, Türk Sineması'nın 1960 ve 1990 yılları arasındaki dönem özelinde seçilen filmlerin, özgecilik temelinde çözümlenmesinden meydana gelmektedir. Araştırma gereğince en zengin verilerin elde edileceği filmlerden 6 film örneklem olarak seçilerek, özgeciliğin saf halinin varlığı ve zaman içindeki dönüşümü incelenmeye çalışılmıştır. Amaçlı örneklem yöntemi ile seçilen filmler “*Hepimiz Kardeşiz*”, “*Bir Dağ Masalı*” “*Hayat Sevince Güzel*”, “*Bizim Aile*” ve “*Dolap Beygiri*” ve “*Namuslu*”dur.

3.4. Çalışmanın Varsayımları

Çalışmanın ana hatlarıyla üç varsayımı bulunmaktadır. İlki, özgeciliğin filmlerde açık şekilde bulunduğunu düşünmemizin bir hata olduğudur. Özgeciliğe yaklaşan fakat özünde farklı bir olumlu sosyal davranışa tekabül eden iyilik hali söz konusu olabilir. Yani özgecilik sanılanın aksine basit bir kavram değil, aksine derinlemesine incelenmesi gereken düşünsel bir kavramdır. İkinci varsayım, toplumun arka perdesinde etkili olan sosyal, ekonomik ve siyasal pek çok etkenin sinemadaki özgeci yolculuğun yönünü tayin ettiği varsayımdır. Sinemada 1960'lerden 1990'lara uzanan filmlerin özgeciliği işleyişi yüceltilen eylem çerçevesinde değişkenlik gösterecektir. Son varsayım ise, özdeşleştirme unsuru olarak kullanılan kahramanın eylem planı, özgecilik üzerinden sağlanırken, karşılıksızlıktan ziyade kahraman gibi olmaya doğru bir karşılıklılık içerdiğinden teşvik edilen özgeciliğin anlamsal değişimi söz konusudur.

3.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma özgecilik tabanında araştırmaya dahil edilen filmler üzerinden incelemesini yaptığı için, genelleme yapma sınırlılığına sahiptir. Ayrıca özgecilik (altruizm) pek çok disiplin tarafından hakkında düşündüren bir konu olduğundan farklı bakış açılarını filmlerde aramak gerekmiştir. Bununla ilgili kavrama dair en çok bilginin yabancı literatürde yer alması zamansal açıdan süreyi uzatmıştır. Sinema ile özgeciliğin bir arada harmanlandığı çalışmanın noksanlığı literatür taramalarında kısıtlılığa sebep olmuştur. Aynı zamanda analiz edilen filmlerin karma yapıdaki düşünce zemini aynı anda birden fazla fikri içinde barındırdığı gibi zıt görüşlere de yer vererek kendine özgü bir anlatım geliştirmiştir. Bu anlatım nitel yöntemin sınırlılıkları ile felsefi ve sosyolojik bir düzlemde kullanılmıştır. Gerçek insanlar üzerinde yahut izleyici nezdinde bir araştırma yapılmadığından yalnızca sinemasal çerçevede bir görüş imkanı ortaya çıkarılmıştır. Filmlerin dönemsel olarak kavramı yansıttığını aktarmak amacıyla araştırma, 1960'lerden seçilen iki film, 1970'lerden seçilen iki film ve 1980'lerden seçilen iki film zarfında sınırlandırılmıştır.

3.6.Yöntem

“Özgecilik Ölçeği” olarak bilinen ve yapılacak çalışmalara göre araştırmacı tarafından tasarlanan ölçek, bu çalışma gereğince gerçek kişiler üzerinden araştırılma yapılmayacağı, film karakterleri bağlamında inceleme yapılacağından kullanılmayacaktır. Ancak, özgecilik ölçeğinde yer alan yardımlaşma, bağışta bulunma, empati gibi adımlara çalışma boyunca değinilmeden geçilmesi imkansızdır. Filmlerin felsefi, sosyolojik sunumlarına açıklık getirmek hususunda, nitel araştırmanın referansları doğrultusunda analiz yapılması uygun görülmüştür. Filmi çözümlemeden evvel o filmin ait olduğu toplumun da yapısal bir araştırması yapılmalıdır.

İlk bölümde, toplumun sinemayı, sinemanın da toplumu etkilediği karşılıklı ilişki ağında, öncelikle tarihsel süreç içinde özgeciliğin toplumsal ve kuramsal çerçevesi daha sonra ahlaki temele dayanan yönleri araştırmaya tabi tutulmuştur. İkinci bölümde, sinemanın söylemindeki ideolojik duruş esas alınarak, klasik anlatı sinemasının özgeciliği ele alışı ile modern anlatı sinemasının bireyi sahiplenışı irdelenmiştir. Özgeciliğin her sinemada analiz edileceği düşünülse de özellikle sinemamız içindeki konumuna bakıldığında insanlara iyiye empoze etme şeklini belirleyen sinemanın yankısı, özellikle 1960’lar, 1970’ler sinemasındaki filmlerde kendini göstermektedir. Bu dönemlerdeki filmlerde dayanışma, insan ilişkilerinde hoşgörü, empati, yardımlaşma gibi kavramlar işlenerek nedeni ve nasılı da sorgulatmak hedeflenir. Ancak belirtmek gerekir ki, istisnalar olmakla birlikte, özgecilik klasik anlatı sinemasında övgüsü yapılan, ideolojik temelde empoze edilmeye çalışılan bir kavramdır. Özgeciliğin karşılık beklemeden yapılan iyilik hali olduğu düşünüldüğünde, “aksi gelişmedikçe genel olarak geleneksel anlatı filmlerinde özgeciliğin bu saf halinin aktarımı yapılır” demek doğrudur. Elbette kalıpların dışına çıkan filmlerin bulunduğunu belirtmekte fayda vardır. Özgeciliğin tartışılmaya başlandığı kuramsal kısma değinildiğinde, karşılıklılık durumu, bencillığe de açık kapı bırakmaya başlar. İşte bahsettiğimiz eleştirel tavırdaki filmler buraya yerleştirilebilir. Bir de tam aksine özgeciliği olumsuz karşılayan egoizmin savunusunu yapan bir kesim söz konusudur. Tam bu noktada özgeciliğin savunusunu yapan filmlerden uzaklaşmış, bireyin kendinden başka kişileri gerekmedikçe (kendi

yararına) kollamadığı filmlerin anlatısına geçilmiş demektir. O halde, özgeciliği klasik özgecilik ve karşıt özgecilik olarak ayırmak, sinemada özgeciliğe dair yapılacak çalışmalar için yol gösterici olacaktır.

Bu çalışmada, filmin ait olduğu dönemin toplumunda ve/veya hala devam eden süreçte özgeciliğin ardındaki tüm gerçeklerin sinemadan izleyiciye ne şekilde aktarıldığı çözümlenmeye çalışılmıştır. Filmlerin insanları özgeciliğe yönlendirme biçimi, iyiliğin anlamlandırılmasında kılavuzluk etme çabası analiz edilmiştir. Bu doğrultuda ana yöntem olarak, özgeciliğin karakterlerin eylemlerinde felsefi, toplumsal, kültürel, kuramsal duruşunu betimlemek için nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir.

Dey tarafından (1993, s. 32,43), çalışılan üç veri analizinden biri olan betimsel analiz bir kişi, nesne ya da durumun niteliklerini kelimelerle ortaya koymak, tanımlamak olarak açıklanır. Betimsel analiz olmadan teoriler anlamdan yoksundur. Nitel veriler bireyin özelliklerinin ne olup ne olmadığına yönelik bilgiler sunar. Okuyucuların incelemeye alınan kişi hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar. Verilerin incelenmesi, insanların söylemlerine, gözlemlenen davranışlarına dayandığından araştırma süreci betimleyici ve yorumlayıcıdır (Marshall vd., 2022, s. 39).

Nitel araştırma deseni olan betimsel analizde, araştırma sorularından elde edilen konular, gözlemlenen bireylerin görüşleri doğrultusunda, onlardan alıntılar da yapılarak belirli bir mantık çerçevesinde sunulur. Analizin gayesi, ulaşılan bulguların düzenli ve yorumlanmış halini okuyucuya aktarmaktır. Dört aşaması bulunan analiz yönteminde ilk olarak, verilerin hangi temaya uygun olduğuna yönelik bir çerçeve geliştirilir. İkinci aşamada belirlenen çerçeveye uygun bir mantıksal dizilim yapılır. Üçüncü aşamada, veriler tanımlanır ve alıntılarla desteklenir. Son aşamada ise, bulgular açıklanır ve yorumlanır (Yıldırım, Şimşek, 2000, s.158,159).

Özgecilik ile prososyal davranışlar arasında pozitif ve güçlü bir ilişki ağı vardır. Reykowski'nin (1982, s.356); yaptığı çalışmaya göre, hedef kişinin karakteristik niteliği (sosyal durum, fiziksel özellik), durumun karakteristik niteliği (toplumsal gereklilik sayısı, görgü tanıklığı, vb.), kişinin geçici durumu (ruh hali,

başarısızlığı tecrübe etmesi vb.), kişinin şahsi karakteristiği (üslubu, ihtiyacı, değerler vb.), özne ile hedef arasındaki psikolojik durum (mesafe) ve psikolojik süreç, özgeci ve prososyal davranışın maliyeti, hedeftekinin ihtiyacı ortaya çıkarılır. Bu sebeple prososyal davranışlarla aktarılan iyilik halleri de ayrıca inceleme içinde sunulmuştur. Karşılık beklemeden yapılan iyiliği açıklayan özgeciliğin yanında karşılık beklenilerek yapılabilen olumlu sosyal davranışların incelenmesi, özgeciliği belirleme ölçütlerimizdendir. Çalışmanın özgecilik gibi toplumsala dokunan her alana nüfuz eden bir konudan oluşması ise tamamlayıcı unsur olarak, felsefi düzlemde bakışı ve sosyolojik kavramlardan faydalanmayı gerekli kılmıştır.

Burada özgeciliğin diğer prososyal davranış türlerinden kelime bağlamında ayırımıdaki ufak ama anlamsal açıdan büyük bir husustan bahsetmemiz yerinde olacaktır. Özgecilik, prososyal davranış denilen geniş çemberin içindeki yardım davranışının bir alt katmanında yer alır. Bir de isar vardır ki o özgeciliğin de alt katmanında yer alır. Şöyle ki, isardan, özgeci kişinin kendi zor durumdaysa veya yardım etmesi halinde zorluk durumuna geçecekse bahsedilebilir. Yardım edenin zarar gördüğü ancak karşı tarafa yarar sağladığı yardım hareketini özgeci olarak niteleyen görüştekiler, iki tarafın da kazandığı etkileşimi iş birliği tanımına koyar. İngilizce'deki altruism kavramı isarı da özgeciliği de tek tanıma sığdırır. Ancak Türkçe'de başkası için yapılan eylemlerin her türü özgeciliğe, sonu kişiye zarar da verse yardım etmesi isara olanak tanır. Özetle, yardım etme karşılıklı yahut tek taraflı olan prososyal davranış türüdür. Yardım karşı tarafı önceleyerek tek taraflı yapılıyorsa özgeci, kişi kendi de güç durumdaysa veya güç durumda kalma ihtimali varsa bile karşı tarafı önceliyorsa isardır (Düzgüner, 2019, s.359,360). Dolayısıyla özgecilik bağlamında çalışma yürütmek, tek bir bakış açısından kısıtlılık sebebiyle uzak durmayı, aksine diğer prososyal davranışları da görerek ilerlemeyi gerekli kılmaktadır. Ancak böyle bir derinlemesine analiz özgeciliğin anlamsal değerini ortaya koyar.

Nitel araştırma, alanyazından hareketle, bireylerin tecrübe ettikleri kişisel ve toplumsal olayların ana özelliklerini açıklamak amacıyla, araştırmacı tarafından doğal ortamında insanların gözlemlenmesi ve oluşan izlenimlerin açıklanarak konuya

yorumlayıcı katkılar sunulmasının bir sürecini ifade eder. Nitel araştırmada nicel araştırmadaki gibi miktar belirtmekten uzak, kalitenin ön planda tutulduğu, tek bir disiplin yerine farklı disiplinlerden ilham alarak geliştirilen dinamik yapıda bir yöntem mevcuttur (Baltacı, 2018, s.233). Nitel araştırmanın başka disiplinlere bağlı ve kuvvetli bir teorik temeli bulunur. Sosyoloji, felsefe, psikoloji, antropoloji gibi pek çok disiplin, insan davranışını içinde yer aldığı ortamla kavrama çabasıyla, nitel araştırmaya farklı bakış açısı kazandırmaktadır (Yıldırım, Şimşek, 2000, s. 14,15).

Goffman'ın belirttiği gibi, sahne yapmacık şeyler aktarır, yaşam büyük olasılıkla daha gerçek ve çoğunlukla çok da iyi prova edilmeyen şeylerden ibarettir. Hatta sahnedeki oyuncu bir karakter kılığında kendini diğer oyuncular tarafından sunulan karakterlere gösterir. Seyircinin rolü ise, her ne kadar etkileşimdeki büyük değere sahipse de gerçek hayattan ayrı üçüncü bir tarafa aittir (2014, s.13). Dolayısıyla filmler çözümlenirken özgeciliğin incelemesinin gerçek hayattaki gerçek insanlar üzerinde yapılmadığı göz önüne alınmalıdır. Ancak özgeciliğin özdeşleştirme bağlamındaki araştırmasının da yapıldığı çalışmada sinemanın toplumun aynası olarak görüldüğü bir görüşün de varlığı düşünüldüğünde, toplumsal olanın sinemaya aktarımı ve sinemanın toplumsal olanı aktarımı önem taşımaktadır.

Çalışma kapsamında birtakım parametreler belirlenmiş ve örnekleme dahil olan filmlerin hepsine uygulanmıştır. Bu hususta araştırma gereğince cevap aranan sorular şu şekildedir:

- Filmde kullanılan özgeci eylemler nelerdir ve onlara nasıl bir yol çizilerek ulaşılmıştır?
- Prososyal davranışlar gözlenmekte midir? Eğer gözlenmekte ise bunların konuya katkısı nedir?
- İyi ve kötü zıtlığından hareketle, özgeciliğin konumlandırılışı felsefi ve sosyolojik düzlemde ne şekildedir?
- Kişisel çıkar ve özgecilik arasındaki karşıtlığı yansıtmak için kullanılan öğeler nelerdir ve bunların özdeşleştirme unsuru olarak konuya katkısı nedir?
- Empoze edilmeye çalışılan bir özgeci davranıştan bahsedilebilir mi?
- Filmin ait olduğu toplum ve kültürün özgeci eyleme katkısı nedir?

3.7. Bulgular ve Yorum

Bu çalışmada betimsel analizle elde edilen dökümanlar ortaya çıkarılmış, anlamlandırılmış ve özgecilik özelinde yorumlanmıştır. Filmlerin hepsi, özgeciliğe yakınlık ve uzaklıkları bağlamında birimlere ayrılarak incelenmiştir. Sinemanın estetik ve teknik özelliklerinin katkısıyla, konuya hizmet eden söylemlerin ve görsellerin araştırmaya dahil edildiği, başta ahlak felsefesi olmak üzere pek çok disiplinden özgeciliğe yaklaşımları hususunda yararlanılan geniş çerçeveli bir çalışma ortaya çıkarılmıştır.

3.7.1. *Hepimiz Kardeşiz* Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi



Yapım yılı 1964 olan filmin yönetmeni Ülkü Erakalın'dır. Filmin senaristliğini Hamdi Değirmencioğlu, Bülent Oran yapmıştır. İki düşman ailenin birbirini öldürdüğü, geriye kalan aile bireylerinin yaşadığı köye bir gün öğretmen olarak atanan Ahmet, köydeki çocukların okuyup iyi yerlere gelmesini istemektedir. Ahmet, hayalini kurduğu hayatı çocuklara vermek için iki düşman aileye ait ortak bir evin okul haline getirilmesini sağlamaya çalışır. Genç öğretmen bu yolda önüne çıkan engelleri aşmaya çabalasa da yaptığı fedakârlık örneği davranışlarla kendi hayatından vazgeçmek zorunda kalmıştır. Kısa sürede gerçekleştirdiği idealist davranışlarla köylüye kendini sevdiren Ahmet düşman aileden Karayusufoğulları'na kurban gider. Onun ölümü köy halkı için bir uyanış olmuş ve o ölse bile köy halkı o güne değin hiç yapmadıklarını yaparak birlik ve beraberlikle Şehit Öğretmen Ahmet'in isteklerini yerine getirmiştir.

Filmin girişinde “*Nem alacak felek benim*” şarkısı duyulmaktadır.

Bir okkacık balın mı var?

Ne değirmen ne taşım var

Bir dönümlük malın mı var?

Ne devletli bir başım var

Bir derdime bin dert dolan

Ne de bir tek kardeşim var

Nem alacak felek benim?

Nem alacak felek benim

Şarkının sözleri, kaybedecek bir şeyi kalmayan, çevresindeki insanları da kaybetmekten yalnız kalanların hissettiklerini anlatmaktadır. Sözler, dayanışmanın yoksunluğunu, insanın tek sahip olduğu şeyin can olması ve onun da emanet olmasını, ölümü tecrübe etmenin kaçınılmazlığını ifade eder. Nitekim tüm bu giriş, filmdeki acıların ve kayıpların habercisidir. Film, düşmanları tarafından koşarken vurulan bir adamın yere düşmesiyle başlar. Ardından Elif (Hülya Koçyiğit), kardeşiyle kovalamaca oynarken suya düşer ve köye gelen öğretmenle karşılaşır. Öğretmen Ahmet (Cüneyt Arkın), köye ilk gelişinde bile Elif’e, özgeciliğin içinde yer aldığı yardım etme talebinde bulunur. İlk görüşmeleri Ahmet’in alt açısı tekniği ile Elif’e yardım eli uzatması üzerinden verilmiştir. Özgeciliğin sinemadaki teknik ve estetik öğeler aracılığıyla sunumuna dikkat etmek açısından “*Özgeci Kamera*”, “*Özgeci Mekan*”, “*Özgeci Müzik*” gibi adlandırmalarla sinemanın altruistik malzemelere hizmeti ortaya çıkarılabilir⁴². Burada alt açısı özgeci kişinin yüceltilen davranışına vurgu yapmak üzere kullanılmıştır. Karakterlerin tanıtıldığı giriş sekansında bir de kocası Karayusfoğulları tarafından öldürülen kadının, annesi ve babası ölen bir çocuğu evlat edinerek merhametli bir anne oluşu görülmektedir. Ancak Murat’ın (Tamer Yiğit) asiliği Nazlı Ana’nın (Aliye Rona) hoşuna gitmemektedir. “*Merhametten maraz hasıl olur derler*” “*Anan baban öldükten sonra yanıma aldım seni, yüz verdim, şımarttım. Hata etmişim*”. Bu sözlerden anlaşılır ki, gruba dahil edilen birtakım hileciler olabilir. Nazlı kadın özgeciliğin işe yarayıp yaramayacağından emin değildir. Tıpkı karşılıklılık kuramında karşı tarafın isteklere yanıt vermeyeceği yerde devreye hilebazlığın girerek düzeni bozmasını hatırlatır

⁴² Prof. Dr. Serdar Öztürk tarafından bu tez çalışmasının zengin materyaller sunması bağlamında tez savunma sınavı esnasında katkı sağlanarak yukarıda bahsedilen terimler ortaya atılmıştır.

gibidir. Bu durumda ya hileci kişi gruptan atılacaktır ya da kazanan o olacaktır. Özgeciliğin topluluk tarafından yoğunlukla yaşandığı yerde hile yapanın zaferi biraz zordur. Murat, filmin sonunda da görüleceğı üzere özgeci tarafa geçerek bunu kanıtlamıştır.

Murat ile Elif'in birbirine aşık olmaları ve evlenmek istemeleri toplumsal düzeyde ahlak temeline oturtulmaya çalışılmıştır. Durum, Nazlı ananın başkasının çocuğunu evlat edinecek kadar merhametli ve cesur oluşunu da gösterir. Köy gibi ufak yerleşim yerlerinde genç bir kızı olan kadının kızıyla aynı yaşlarda bir adamı evladı sayması alışıldık bir durum değildir. İki yetişkinin öz kardeş olmadığı için evlenebileceğı vurgulanmaya çalışılmıştır. İslami göstergelerle örtüşen evlilik meselesine böylesi bir bakış, o dönemin köy halkı için son derece olağandır. Çünkü kadın ve erkeğin aynı ortamda yaşaması kardeşlik ilişkisi dışında İslamiyette dışlanan bir yaşam tarzıdır. Ancak filmin gerçeklikten uzaklığının görülebileceğı bazı detaylara rastlanmıştır. Örneğin, kardeş gibi aynı evde büyüyen anne ve babası farklı iki gencin evlenme isteğı köylü tarafından bilinmesine rağmen çok fazla üzerinde tartışılmamış bir konudur. Ta ki öğretmen köye gelene kadar dedikodularının yapılmadığı çıkarımında bulunulabilir. Yani bu köy sanılanın aksine geleneksel köy düşünce sisteminden bazı açılardan uzaktır. Öyleyse bir ailedeki ölümlerin (en azından ailenin biri tarafından) kin ve intikam duygusuyla kan davasına dönüşmemesi, Nazlı tarafından geri çekilişlerin yaşanması da doğaldır. O yüzden Nazlı için, filmdeki geleneksel düşünceyi kıran ilk kişi denilebilir. Nazlı, kaybetmenin geri çekilmek değil, sevdiğini görememek olduğunu çoktan kavramıştır.

“Aynı köyün içinde kardeş kardeş yaşamak varken birbirinizle alıp veremediğiniz nedir anlamıyorum” diyen kadının, kocasını öldüren Karayusufoğullarını bile affetmesi, kötülük yapana iyilikle giden bir anlayışın yansımasıdır. Hz. İsa'nın anlatmaya çalıştığı düşmanı sevmek, kötülük edene iyilikle gitmek, aynı şekilde İslamiyette de kötülüğe iyilikle karşılık vermek yüceltilmiş eylemlerdir. Bu filmde iyilikle kötülüğü alt etmenin önemi sıklıkla vurgulanmıştır. *“Kötülüğün kin gütmenin faydası ne”* diyerek hayatını iyilik üzerine kuran kadın, oğlundan karşı tarafın bir kötü hareketi olmadan karşılık vermeyeceğine dair söz alır.

Karşılıklı özgeciliğe bir nevi yaklaşılr, iyilik yapmada karşılıklı bir durum yerine kötülük yapmamada karşılıklılık vardır. Bir müddet sonra köye bir öğretmen atanır ve öğretmen iki düşman ailenin ortak evini satın alarak burada okul yapmak ister. Kendi çıkarına değil köyün çıkarına bir eylem gerçekleştiren öğretmenin, elbette derinlerde kendi mesleğini icra ederek mutluluk duyması sebebiyle özgeciliğin saf halini görmek zorlaşmaya başlar. Kendi idealini gerçekleştirmek neticede şahıs odaklı çıkar gözetilen bir eylemdir. Ancak niyet bazlı bakıldığında ve bu hususta niyetini eyleme döktüğünde çocukların okuması, geleceklerinin kurtulması için çabalayan öğretmenin özgeci bir davranışta bulunduğu söylenebilir. Çünkü onun ereği, kendini okutan annesinin başarısını köylü kadınlara da aktarmaktır. Ayrıca topluluğun refahını hedeflerken kendi çıkarını ideali bazında düşünmüş olsa bile filmin sonunda ölüme razı gelmesi, böylece kendi çıkarından (yapılacakları göremeyeceği için) vazgeçmesi, kısacası yalnızca köy halkına katkı sağlaması onu özgeci yapmaktadır. Hatta kendine zarar gelmesini göze alarak girdiği eğilim isar kavramına dahi yakın duruş sergilemiştir. İsarın, bu dünyanın maddiyatından soyutlanıp manevi bölgelere (ruh, vicdan) temas etmesinden hareketle Ahmet, kendinden sevgi birliği uğruna vazgeçmiştir. Belirtilmelidir ki, öğretmenin ilk zamanlar kendi hedefine yönelip kendi çıkarına dönük eylemiş olduğu farz edildiğinde, Karayusufoğulları'nın da bencilce eylediği düşünülürse, iki taraf arasındaki fark yola çıkış gayesi olur. Yani öğretmen iyi bir gayeyle, Kara Yusuf kötü bir gayeyle eylemiştir. İyi ve kötünün belirlenmesi ise topluluğa katkı sağlamasında ortaya çıkar. Özgecilikte önemli olan bir husus da, iyi niyetin eyleme dökülmesidir. Dolayısıyla başta Ahmet, Nazlı, Elif, Ali, Garip ve sonradan da Murat olmak üzere köy halkının çoğunluğu özgeci eylemde bulunmuştur denilebilir. Karşılık alanların iş birliğine yatkınlığı söz konusudur fakat, bu isimlerden çoğu herhangi bir karşılık beklemeksizin iyilikte bulunmuştur.

Görsel 1 : Öğretmen Ahmet'in Öğrecilerle Buluşması



Ahmet'in köye gelmesiyle Elif'in beğenisi Murat'tan Ahmet'e doğru kaymaya başlar. Öğretmenin evi satın almak için önce Elif'in evine ziyarete gelmesi ve orada Murat ile çatışması bundandır. Murat, Elif'i kıskanmış, Karayusufoğulları'nın yaraladığı kolunu tedavi etmek isteyen Ahmet'i başta reddetmiştir. Ahmet'in prososyal davranış türlerinden yardımda bulunma hali birçok kez görülmektedir. Burada Murat'ın kolunu tedavi ederek beklentisi olmasa da ödüllendirilir ve evin satılması için imzayı alır. Köy halkı ile konuşma yapan öğretmen *"Evlerimize olduğu kadar köyümüze, vatanımıza da bir şeyler yapmalıyız"* diyerek, Sokrates'in izinden gidercesine (Rahmi, 1995, s.15), kendini bilme üzerine insanlara çağrıda bulunur. Çünkü Ahmet, içinde bulunulan durumun, cahilliğin kaynağının sorgulanmasını, değiştirilmesini salık verir. Topluluğun kurtuluşunu düşünmek, olanları sorgulamak ve bu erekle harekete geçmekte ısrar etmektedir. Her köyden en az bir öğretmen çıkmasını isteyen Ahmet, bu ideali için mücadele vermeye başlar. Köyü ve çocukları kendisinin çocuğu ve kendi köyü gibi sahiplendiğini ifade ederken, köylüden okulu kurmak için yardım istemektedir. Ahmet ve köy halkı aidiyet duygusuyla duygudaşlık yaşar, bir gruba ait olmanın getirdiği kolektif kimlik bilinci, öğretmeni o köyün üyesi olarak şekillendirmiştir.

İş birliği ve dayanışmanın toplumun kültürel gelişimi için önem arz ettiğini belirten öğretmenin en büyük destekçisi Elif ve annesi Nazlı'dır. Elif'in Ahmet ile

konusmasında “*Senden önceki yabancılar hep para toplamak için gelirdi köye, hiç iyilik eden okuma yazma öğretmeni olmadı*” söylemi görev bilincinin getirdiği sorumluluğun bir göstergesidir. Ahmet’in kendi idealini hiçe saymadan bir yandan da köy halkının yararını gözetmesi Butler’ın doğuştancı fikrine yakın bir duruş sergiler. Onun hem kendi türdeşlerinin iyiliğini isteme hem de kendini sevme fikrinin insanda doğuştan bulunduğu, kişinin toplum yararına harekette kendine de katkı sağlayacağı fikriyle bağdaşır (Özlem, 2019, s.71). Son zamanlarında özgeciliğe bir adım daha yaklaşan Ahmet’in arzuladığı yaşam, artık kendisinin öğretmenlik yaptığı bir köy hayalinden çıkmış, herkesin okuması ve gelişmesinden başka bir şey istemediği, kendi yokluğunda başkasının düzeni sürdüreceği bir yaşam formu haline gelmiştir.

Nazlı ile Ahmet’in konuşmasında, kadının evi vermeye ikna oluşu, Murat’ın ise aksine sinirlenişi aktarılırken, Ahmet, bu işin kendinden ziyade köye faydası olacağını ileterek çıkar gözetmediğini belli etmiştir. Nazlı’nın ikna olmasında iki taraf da yarar sağlayacağı ve fedakârlık yapacağı için bir iş birliği söz konusudur. Neticede Ahmet emek vererek mesleği için okulu kuracaktır, Nazlı ise hem Ahmet’e yardım etmiş olacak hem de çocuğunu okutarak onun iyi yerlere gelmesini sağlayacaktır. Murat’ı ikna eden ise Elif ile evlenme ihtimalidir. Yani Murat, iyiliğin karşılığında ödüllendirilmeyi ümit etmektedir. Öğretmenin ise Elif’in Murat’ı evlenme vaadi ile ikna etmesinden memnun kalmasa da aşkından vazgeçmesi başka bir fedakârlık örneğidir.

Kara Yusuf ile konuşmaya giden Ahmet, “*köyün köylünün menfaati için*” okul yapmak amacıyla evin tapusunu ondan da ister. “*O ev içimde bir kin gibi ben ölene kadar duracak*” diyen Kara Yusuf, cehaletin temsili olarak köydeki en fazla mal varlığına sahip kötü niyetli kişidir. Ahmet’in Kara Yusuf’u iknası, onun hakkında iyi düşünceler beslemesinin yersiz olduğundan bahsetmesiyle gerçekleşir. Burada Ahmet ters psikoloji tekniği ile ikna kabiliyetini kullanmıştır. Kara Yusuf’un özü itibarıyla kötü biri değil, yalnızca cahilliği sebebiyle ve yaşadığı çevre baskısı yüzünden kötü hale geldiği mikro toplumsal bir inceleme ile anlaşılabilir. Oğulları ve çevresi onun gücünün, bu iyilikten uzak yanından kaynaklandığını düşünmektedir. Nitekim sosyal öğrenme kuramına göre, Kara Yusuf’un durumundaki kişi doğuştan değil sonradan biçimlenen özgeci yatkınlığını kavrayacaktır. Ancak başka bir açıdan

bakılırsa, sosyo biyologların düşüncesine göre doğuştan özgeci olan bir birey vardır. Bu birey sosyal çevrenin etkisiyle iyi ve kötü yönünde şekillenir. Sokrates'in yorumladığı gibi Kara Yusuf yorumlandığında (Birand,1958, s.38,39), kötülüğe bebeklikten değil yanlış yola sapmalar ve sonradan edinilen yanlışlar sonucunda varıldığı söylenebilir. Elbette gen aktarımı önemli olsa da aynı kültürde ve aynı kan bağında doğan iki bireyden birinin iyi diğerinin kötü yapısını çevre etkisine bağlamak mümkündür. Film boyunca birbiriyle akraba olan iki ailenin farklı yapıdaki davranış modelleri gözlemlenmektedir.

Okulun yapımında imece usulü hareket eden köylünün dayanışması, topluluğun iç işlerindeki ahlakın bir yansımasıdır. Çünkü insan, iyi-kötü farkını kavrayıp ahlakı ortaya çıkarabilecek kapasitedeki tek varlıktır. Birlikte hareket eden köylünün bu hali, Comte'un da iddia ettiği gibi (1852, s.9,10), insanın birlikteliğe yatkın olmasından kaynaklanır. Empati kuran bir varlık olarak insan, duygudaşlık ile en nihayetinde ahlaki değeri seçmiştir. Köyün iyi kişilerinden Garip, öğretmenin arkadaşı, okulun bir çalışanı olur. Elinde sazıyla gelen Aşık Garip, sanatın kişiliğe büründüğü yeni bir duruş misali öğretmenin çıktığı yolda yardımcısıdır.

Öğrencilere aşı yaptıran öğretmen sağlığı köye getiren insandır. “*Allah'ın izniyle yarın sabah derse başlarsınız artık*” diyerek İslami öğeleri içeren söylemiyle iyiliğinin kaynağını değerler sıralamasında dine dayandırmıştır. O bazı insanların sandığı gibi salt bilimden yana değildir aynı zamanda dini öğeleri de şahsında taşıyarak topluluğa daha çok hitap edebilmiştir. Ahmet'in savunduğu ağacın yaşken büküldüğü düşüncesinden hareketle aşıya gelmeyen iki çocuktan biri Ali, diğeri ise Karayusufoğulları'nın çocuğu, ellerin silah yerine kaleme alıştırılması için Ahmet tarafından zorla okula götürülür. Aile içi eğitimin kişilik gelişiminde ne kadar etkili olduğu, özgeci davranmanın da insanın içinde doğuştan yer alsa dahi eğitimle perçinleneceği fikri belirginleşir.

Sürünün başında koyun güden Karayusufoğulları'nın oğlunu kolundan çekerek okula götüren Ahmet öğretmen, Karayusufoğulları'nın düşmanlığını bir kez daha edinmiştir. Ancak Kara Yusuf'un sadece kendi grubu tarafından onaylanmak için öğretmene bilendiği görülmektedir. Evi satarken bile “*Ben düşmanlığımızı değil*

evi sattım” diyen Kara Yusuf, şiddete devam edeceğinin haberini vermiştir. Hoffer’ın da savunduğu gibi (2010, s.113-115), bazen iyi olabilecek eylemler tam aksine kötülüğe hizmet edebilir. Filmde Karayusufoğulları’nda özveri, grup için kullanılıp nefrete hizmet etmektedir. Gruba aidiyet duygusu o grubun iyiliği için her türlü mücadeleyi gerekli kılmaktadır. İşte burada eylemin özgeci olmamasının asıl göstergesi, niyet bazında değerlendirilmelidir. Köy halkının iyiliğini gözetmeyen yalnızca kendi menfaati için çabalayan, kendi maddi kazancından başka bir şey düşünmeyen Karayusufoğulları ailesi, nefretinin sebebini bile sorgulamaksızın kin ve öfkeye bağlanmıştır. Özgeci olmayan grupların tarih sahnesinden silinmesi gibi onlar da köyden kendini soyutlayan bir ailedir ve yok olmaya mahkumdur.

Okula tüm öğrencileri getirdikten sonra Ahmet öğretmen, öğrencilerinden kendisine ve birbirlerine karşı sevgi beslemelerini istemiştir. Türk milliyetçiliği ile birbirlerine kardeş gibi bağlı kalmalarını arzu eder. Yine bir aidiyet duygusu belirir ama bu kez milli değerlerde kendini gösterir. Ahmet’in sınıftaki kardeşlik savunusunun ardından Kara Yusuf’un köylüyü kallesiz olarak adlandırdığı, öğretmeni ise ataerkil kodlara bağlı olarak köylünün alışagelmediği bir erkek figür olmasından kaynaklı kadın gibi tasvir ettiği sahne gelir. Ahmet’in kültürlü, nazik, saygılı ve aynı zamanda cesur bir erkek oluşu, o dönemin ve çevrenin toplumsal cinsiyet normlarına uygun düşmemiştir. Kara Yusuf’un erkçi söylemle kandırmaya alıştığı, korkuttuğu köy halkı, erkek modelini Kara Yusuf ile özdeşleştirdiğinden kadınlar evde çocuk bakmaktan başka bir işe yaramayan, erkekler ise evin koruyucu ama bir o kadar da korkulması gereken dengesi demektir.

Öğretmenin köye gelişiyle kadınlar erkeğin aslında bildikleri gibi olmadığını farkedecek, kendilerinin içindeki gücü keşfedecektir. Nitekim Nazlı böyle bir fark ediş ile okuma ve yazma için kapalı kaldığı kalıpların dışına çıkmaya karar vermiştir. Kara Yusuf’un açlık ve ölümle tehdit ettiği köy halkı ertesi gün çocuklarını okula göndermekten vazgeçer. Çocuğunu okula gönderen tek kişi kalıpları yıkmaya çalışan, iyiliği ile kötüyü yenme mücadelesi veren Ali’nin annesi Nazlı’dır. Ahmet’in burada bıraktığı izlenimlerden biri Bergsoncu düşüncedeki insanın diğer insanlara gönüllü bir sevgi ve bağ ile bağlanmasıdır (Gündoğan, 2010, s.92-102). Çünkü o, insanlara duyduğu sevgiyi reçete gibi dağıtmaya, başkalarını da kendi yoluna

çağırmaya çıkmıştır. Sınıfa kimsenin gelmediğini gören öğretmenin ağladığını göstermek için gözlerinden zoom out yapılarak dersin konusunu “çalışmak” olarak belirlediği ana geçilir. Tematik kurgu tekniği kullanılarak sınıftaki andan tarlada çalışan köylünün Ahmet tarafından uyarıldığı ana geçiş yapılır. Yani bir çalışma konusu içeren sahneden çalışmanın gerçekte uygulandığı sahneye geçilir. Öğretmenin kastettiği çalışmak sadece tarlada bir makine gibi iş yapmak değildir. Nitekim köylüler robotik hareketlerle işlerini yapıp herhangi bir olayı sorgulamak istemez gibidir. Ancak öğretmen okuldaki yalnızlığını yola çıkış amacından sapma olarak görecektir ve uyarı yapmayı gözündeki yaşı silerek kendine borç bilecektir.

Görsel 2: Öğrencilerden kalan yere atılan kitapların Ahmet’i sarsması



Ahmet, köylüleri uyarmaya gittiğinde onların bir çeşit uykuda olduğunu düşünüp uyandırmak ister. Kendisi için değil köylünün çocuğu için yine köylüden yardım ister. Yardım etmek ve bağışta bulunmak gibi davranışlar filmde özgeciliğe hizmet için kullanılan öğelerdir. Köyden bir yaşlı adam öğretmene “*Neyine gerek senin elin köylüsü elin çocuğu. Bunca yıllık cahili uyarmak sana mı düştü. Var git geldiğin yere bu böyle gelmiş, böyle gider*” diyerek karşılıksız fedakârlığın gereksiz olduğunu ileri sürmektedir. Kara Yusuf’un tehdidi açlık ve barınma üzerine karşılık içerdiğinden insanlar çocuklarını okula göndermek yerine yaşamak için ana gereklilikleri tercih etmiştir. Oysa öğretmenin isteği sadece öğrencilerin okuma yazma öğrenip kendi gibi bir öğretmen olmasıdır. Varoluşsal açıdan irdelendiğinde (Akarsu, 1979, s.119-121), öğretmen varlığının sorusunu sorabilen bir varlık olarak

Heidegger'in Dasein'ı olma yolunda ilerlerken Murat ve köy halkından bazı insanlar da dasman olmaktan dasein olma yoluna girecektir. Ahmet, her ne kadar dasein olsa da birlikte varoluşu devam ettirerek mitsein olmayı ihmal etmemektedir. Ahmet, fırlatıldığı dünyaya kendinden bir şeyler katmak, kötü giden düzeni değiştirmek istemektedir. Sartrecı bir perspektiften bakılırsa (2005, s.42-45), Ahmet özgürlüğünün farkında bir birey olarak sorumluluk alabilmiştir. Onun aynı zamanda yapmaya gayret ettiği Kant'ın ödev ahlakındaki evrensel doğruya ödev bilinciyle ulaşmadır. Niyetini iyi tutan bir kişinin kendisine yapılmasını istediği gibi etrafındakilere davranmasından ilham alan ödev ahlakı (Özüpek, 2020, s.85), Ahmet'in herkesten iyi davranmasını istemesinde yatmaktadır. Neticede Ahmet, evrensel hak yolunda insanı araçlaştırmamış, kendisiyle aynı fikirde olmayanları dışlamak yerine onlara iyiliğin açılımını yapmıştır.

Murat, Elif'i kışkandığı için başta Ahmet'e karşı tavır alır. Elif ise Ahmet'e olan aşkıdan fedakârlık ederek vazgeçer. Elif ile Ahmet bir köşede konuşurken Murat gelir ve hayatını kurtardığı için Ahmet'e borçlu olduğunu aksi halde onu bağışlamayacağını iletir. Aslında Trivers'in karşılıklı sırt kaşıma durumunu dile getirmiş (2002, s.7), Ahmet'in canı karşısında kendi canının kurtarılmasını sebep göstermiştir. İkisi de kavgaya tutuşmuş ve Ahmet kavgada daha az zarar gören taraf olmuştur. Murat ve köylüler için güç gösterisi bilhassa zafer kazanmak tıpkı doğadaki vahşi yaşamda kazananın hüküm sürme hakkını da kazanması kadar değerlidir. Dolayısıyla öğretmen için kendini kanıtlama faslı Murat açısından tamamlanmıştır. Aralarında sonradan gelişen dostluk ise çıkar ilişkisinden ziyade tıpkı Epükürosçuların anlayışındaki gibi (Arslan,2019a,s.147,148), karşıdakini kendini sevdiğin kadar sevme, kötü gününde yardım etmekten ziyade ona iyi günü yaşaması için fırsatlar sunma şeklindedir.

Ahmet, köylülerin çocuklarını okula göndermelerinde büyük payı olan Kara Yusuf ile dostluk kurmak için görüşmeye gider. Kara Yusuf'un zalimce tasarladığı kundakçılık planı tüm okulun yanmasına hatta içeride mahsur kalan Ali'nin milli değerdeki eşyaları kurtarmaya çalışırken ölmesine sebep olur. Murat'ın kendi düşmanca davasından cayarak Ahmet'in köy halkı için umut vaat eden davasına yönelişi Ali'nin ölümüyle gerçekleşecektir. Yaşananların etkisinin yanında Nazlı'nın

Murat'ı büyütme sürecinde ona kattığı kültürel normların Murat'ın dönüşümündeki etkisi göz ardı edilmemelidir. Murat'ın bir çeşit uyanışı denilecek olan bu olay, Nazlı'nın yaşadığı kayıpları çoğaltmıştır. Tecrübe ettiği onca zulme ve evlat acısına bile göğüs geren Nazlı Ana, kin tutmak ve intikamını almak yerine iyilikseverliğinden, hoşgörüsünden ve merhametinden vazgeçmemiştir. Özgeciliğin katıksız halinin görülebileceği kadın Nazlı'dır.

Murat'tan talep edilmediği halde o, Elif'in evlenme vaadini Ali'nin intikamına bağlamasından dolayı düşman aileyle hesaplaşmak için yola düşer. Onu durdurmaya çalışan Ahmet ise, Elif'in Murat'ı gözden çıkardığının farkında olarak Kara Yusuf'la konuşmaya kendi gider. Murat'ın Ahmet'i yol üzerinde engelleyerek Kara Yusuf'un evine gitmesinin ardından, Kara Yusuf pişman olsa da (mimiklerinden anlaşılır) ölümün pençesinden kurtulamamıştır. Oğullarının pencereden gördükleri öğretmen, kötülüğün el değmemiş temsili tarafından kurban edilmiştir. Ahmet ölürken Murat'a söylediği *“Sizin için yaptığım mücadeleyi kazandım. Seni kazandım en değerlisi bu. Beni anlayan, beni seven bir insan daha kazandım”* sözüyle, ödül beklentisi olmasa da-ki öldükten sonra herhangi bir ödülün kişiye dokunan bir kâr getirmeyeceği düşünülürse- kendini ifade edebilmesi, en önemlisi yapmak istediklerini yapacak olan insanlara güvenebilmesinin bir ödül olduğunun farkındadır.

Özgecilikte ödül beklentisi olmamaktadır. O halde, Ahmet'in bu kazancı takdir edilme, maddi kazanç sağlama üzerine kurulu değildir. O yalnızca karşı tarafın iyiliği noktasında beklentiye düşmüş ve beklentinin gerçekleşme ihtimaline sevinmiştir. Aynı zamanda cehalet denen yedi başlı devi öldürmeye çalışan ilk kurbanın kendisi olması Ahmet'in ölümünü anlamlı bir hale getirmedeki çabasıdır.

Görsel 3: Ahmet'in ölüm anında Murat'ın desteği



Köyün öğretmenden önceki hali ölümünün yaşandığı, Hobbes'un doğa durumunun bir örneğini teşkil etmektedir. Devletin bir temsili olarak düzen kurma uğruna köye gelen öğretmen, o köy için kötülüğe kurban giden son kişidir. Birbirine düşman iki ailenin kıydığı canlara, öğretmenin kurduğu düzen, anlayış ve dayanışma ruhu ile son verilir. Artık ölüm değil, gelecek hakkında konuşmanın zamanıdır. Elbette insanların, başta annenin ilk etapta daha fazla kayıptan korktuğu için iş birliğine yatkınlığında Hobbesçu bir bakış görülmektedir. İdeali uğruna ölümü bile göze alan öğretmen hatta öğrencisi Ali, May'in düşüncesinden hareketle insan olmanın en hakiki sürecini yaşamıştır denilebilir (1997, s.83,84). Öğrenci Ali, vatani ve milli değerleri için ölümü dahi düşünmeksizin bir nevi özgecil intiharı gerçekleştirmiştir. Ateşin içinde ileride okumasına yarayacak birkaç kitap ve değer verdiği Atatürk portresi için canını tehlikeye atmıştır. Onun ölümü, köy halkının birleşmesi, bilinçlenmesinde en önemlisi kötü kişi Kara Yusuf'un vicdana gelmesinde ana etkidir. Murat'ın seçtiği özgeci eyleme yöneliş, kötünün cezalandırıldığı Kara Yusuf'un öldürüldüğü bir sona varmıştır. Bu cinayet bir taraftan ahlaki duruşun yüceltildiğinin de ifadesidir.

Ahmet, Aristoteles'in de düşüncesindeki gibi (Erdem, 2000, s.271,273), faziletli olmanın kapısını açmıştır. O, özgür ve bilinçli bir kişi olarak herkesin gittiği yoldan gitmek yerine, çalışmış, çaba harcamış ve ölse bile isteği yerine gelmiştir. Onun ölürken yüzünde beliren huzur ifadesi faziletin açılan kapısından gelen

sevincin göstergesidir. Spinoza'nın da fikrinden hareketle (Erdemli, 1985, s.111), birbirinin yardımına muhtaç köy halkı, yardımlaşmayı ve desteği birbirinden esirgememeyi kabul ederek hayata tutunur. Eğer yalnız kalmayı tercih eder ve aklın yolunu yadsırsa doğa durumunun riskli alanına girmeyi göze alır. Düzen bozucuların önüne engel koymanın yolu ise aralarından birinin tahakkümü altına girmektir. Ancak bu tahakküm tek tek faillerden ayrışsı bir duruş sergilemek yerine, topluma iç içe işler. Nazlı Ana herkesin kardeş olduğunun hatırlatmasını yaparak, düzen koruyucu görevi Ahmet'ten devralmıştır.

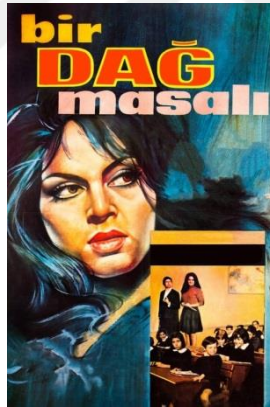
Köye yeni bir öğretmenin gelişi, okulun önünde davullar çalınarak eğlenceli bir bayram havasıyla karşılama yapılmasıyla film sona erer. Ahmet yüksek olasılıkla, Ayn Rand (2013) tarafından izlenmeye tahammül edilemez biçimde tasvir edilmiştir. Çünkü Rand'ın görüşünde kişinin kendine yarar sağlamayacak bir eylemi gerçekleştirmenin manası yoktur. Eğer ölmeseydi, canını feda edecek kadar adanmışlık yaşamasaydı belki işine gelen birtakım getirilerden faydalanabilirdi ancak, ölüm ile bunların hepsinden vazgeçmesi onu rasyonel egoizmi de geride bırakarak Rand nezdinde ahlaktan uzaklaştırır. Stoacı fikrin benzerini izleyebileceğimiz filmde (Sahakian, 1990, s.40), tüm insanlar kardeş kabul edilir ve kişi herkes için yaşar. Dostluğa verilen değer, stoacı düşünce izinde ilerlemektedir.

Tablo 3: Hepimiz Kardeşiz Filminin Genel Hattı

Karakter	Eyleme Geçiş	Düşünsel Altyapı
Ahmet	Yardımlaşma, Fedakârlık, Empati	Sokrates(Kendini bilme) Hobbes (Doğa durumu)
Nazlı	Bağıшта Bulunma, Empati, Yardımlaşma, Fedakârlık	Stoacılar (Evrensel kardeşlik) Spinoza (Doğa durumu)
Elif	Yardımlaşma, Fedakârlık	Aristoteles (Faziletli olma) Butler (Doğuştancılık)
Murat	Empati, Fedakârlık	Heidegger (Dasein olma) Sartre (Sorumluluk alma)
Garip	Yardımlaşma	

Filmde görülür ki, nezaket, merhamet, özveri ile özgecil davranışa doğru bir ilerleyiş vardır. Düşmana karşı gelip intikam duygusuyla harekete geçmeye imkanı olsa da bunu yapmayan Nazlı ve ailesi İslamiyet’te önemli yer edinen “Afv”ı gerçekleştirir. Başta iyilik halinden uzak davranışlar sergileyen Murat, köle gibi başkası için çalışan ve durağanlığı tercih eden köylüler, ilerleyen zamanlarda sevgi ve dayanışmanın örneğini sunmuştur. Nazlı, Elif, Ali, Ahmet, Murat olmak üzere özgecil eylemlerin gözlendiği isimler, gönüllü çalışmalarda yardım etme, bağışta bulunma, empati kurma gibi alt kollardan yararlanarak özgeciliğe katkı sağlamıştır. Okulun kurulmasında köylünün yardımı, köylünün köleleştirilmesine Ahmet’in annesi üzerinden empati kurması, Nazlı’nın Ahmet ile kayıplar hususunda empati kurarak merhamete meyillenmesi, Murat’ın Ahmet’e yardım etmesi ve onunla finalde empati kurması, Ahmet’in Murat ve tüm köy halkı için canını tehlikeye atması filmde özgeci davranışa hizmet eden unsurlardır.

3.7.2. *Bir Dağ Masalı* Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi



Yönetmenliğini, senaristliğini ve yapımcılığını Turgut Demirağ’ın üstlendiği, 1967 yapımı filmidir. Filmde Lale adında genç bir kadın kurduğu yanlış arkadaşlıklar gibi sebeplerle şehir hayatından uzaklaşmak ister ve köye öğretmen olarak atanır. Asıl mesleği doktorluk olan genç kadın, taşındığı köyde adının iftiralara karışması sonucu köye teftişe gelen bir müfettiş tarafından incelemeye alınır. Filmde Lale’nin köyde asılsız iddialara maruz kaldığının anlaşılması üzerine müfettişle genç öğretmenin kurduğu gönül bağı aktarılır. Köyde doktora aşık olan kadının tüm iftiraların bıraktığı kötü hislerden kurtuluşu, şehirden getirdiği insanlara güven

duygusunun kırılışı, olaylara tanık olan müfettişin arkadaşlığı eşliğinde gözler önüne serilir

Filmin başındaki geleceğine yönelik umudu olan, sesi kalbinden gelen güçle çıkan çocukların söylediği şarkı, bir çeşit kutlamaya karşılık gelir. Film mutluluk ve umudun kaynağını ilerleyen zamanlarda aktaracaktır.

Davulcu çal çal davulcu çal *Bayramlar kutlu olsun*
Yaşantımıza sevinci sal *Daha nice yıllara*
Davulcu güm güm, davulcu güm *Mutluluklara yönel*
Sesten bir dağ ey bu gördüğün *Bol ışıklı yollara*
Kahraman atalarım
Bu toprakta yatmakta
Davulun gümbürtüsü
Ruhları uyarmakta...

Filmin ilk sahnesinde adaletin koruyucusu olarak köye gelen bir kadın (Mualla Sürer) görülmektedir. Kadın, niçin köye gittiğini bir adama açıklarken, “*Gümüşdere köyünde bir öğretmeni sorguya çekmeye...Çantam şikayetlerle dolu. Yemediği halt kalmamış, evine erkek alıyormuş. Öğleden sonra dersleri bırakıp, mektebi kapatıp kırlarda keyif çatıyormuş*” sözlerini kullanır. Bir yandan karakter ve olay tanıtımı yapılırken diğer yandan müfettişin ön yargıyla konuya yaklaştığı izlenir. Yolda gördüğü insanlara olayı ifşa etmesi, gizli tutulması gereken dosyayı başkalarıyla paylaşması, psikososyal bir ihtiyaçtan kaynaklanır. Sosyal varlık olarak çoğu insan, bir başkasıyla tecrübelerini paylaşarak yalnızlığına çare bulmak ister. Filmin geçtiği döneme bakıldığında teknolojinin insanları kuşatmadığı, telefonların henüz yüz yüze diyalogların yerini almadığı zamanlarda insanların paylaşım ihtiyacı sosyalleşmeye öncülük etmiştir. Ancak müfettişin ödev ahlakından uzaklaştığı ve başkasına ait gerçekliğini bile bilmediği bir sırrı açığa çıkardığı, üstelik bunu yaparken ön yargıların onu yanlış sürüklediği gözlenmektedir.

Müfettişin daha filmin başında kendinden haraç almaya çalışan eşkiyayı emniyet güçlerine teslim etmesi, hatalar yapsa bile özünde yasalara göre eyleyen biri olduğunun göstergesidir. Adalet ve nizamın temsilcisi olarak geldiği köyde kanunlara uyarak yapması gerekenle vicdanına uyarak yapacakları arasında sıkışacaktır. Lale öğretmen (Türkan Şoray), kırlarda öğrencilerine ders anlatırken bir atlı arabanın devrildiğine ve içindeki kadının yaralandığına şahit olur. O kadın teftişe gelen müfettiş⁴³tir ve öğretmen ona iyileşmesi için yardım eder. Lale eskiden tıp eğitimi aldığı için sağlık konusunda bilgi sahibidir. Yaralanan müfettişe, onu sorguya çekeceğini bilmesine rağmen yardım eder. Rüşvet amaçlı değildir onun yardımı, karşılıksız tamamen özgecilik çıkışıdır. Nitekim, müfettişin iftiralar üzerine köye geldiğini bilse de kendini kanıtlama gereği hissetmeden günlük hayatına devam etmektedir. Müfettiş ise, yasaların gerektirdiği (aklı) ile vicdanı arasında sıkışmıştır. Neticede öğretmenin henüz suçlarından aklanmadığı gerçeği, hala suçlu olabileceğini düşündürdüğünden müfettiş için ödev ahlakına aykırıdır. Lale öğretmenin en yakın yardımcısı Şükrü efendi (Ali Şen), kazayı atlatan müfettişe çorba ikram eder.

Görsel 4. Kırlarda ders işlenirken müfettişin derse katılması



Geleneksel yapının yardımlaşmaya müsait havası sürekli tekrar edilir. “*Hepimiz Kardeşiz*” filminde Garip’in Ahmet’e destek oluşu gibi Şükrü de Lale’nin her zaman yanındadır. Onlar Greimas’ın, Propp’un yahut Campbell’in yardımcı

⁴³ Müfettişin Lale ile ilişkisinde yönetmenin vurgulamak istediği genellikle us-duygu ve kanun-ahlak ikiliği arasında kalındığında duygu ve ahlakın seçilmesi bazen daha çok çözüm sunmaktadır. Özellikle ülkemiz gibi modern ve modern öncesi kültürün bir arada bulunduğu geçiş toplumunda modern kurallar her daim problem çözmede işe yaramayabilir (İnceoğlu, 2010, s.100).

kişisi gibi adeta kahramana büyülü nesneyi verendir. Buradaki büyülü nesne bir iksir ya da savunma aleti değil, azim ve kararlılıktır. Kahramanın yanında onun idealleri uğruna savaşmak zaten hem nesnenin ta kendisi olmak hem de yardımcısı olmak demektir. Bireyselleşemeyen insanlara mekanik dayanışma toplumunda sıklıkla rastlanabilir. Lale'nin koruyuculuğunu yapan insanlar ile şehirde onu aldatan sevgilisinin bencil davranışları kıyaslandığında görüleceği üzere, kolektif düşünce gelenekselde baskındır. Öğretmenin diğer yardımcısı Ömer'dir. Ancak Ömer'i özgeci birey olmaktan uzaklaştıran, Lale'ye karşı hissettikleridir. Karşılık beklediği aşkıyla Lale'ye yardım eden Ömer, özünde iyi bir insandır fakat, aşkına beklediği karşılık onu çıkarıcı bir kişi yapar.

Müfettişe kahvaltı getiren genç kadın, *“Lüzumu yok artık, yeni bir güne girdik. Misafirlik bitti, vazife başladı. Artık hiçbir ikramınızı kabul edemem. Hem bilirsiniz ki müfettiş hiçbir ikram kabul edemez kanunen yasaktır”* yanıtını alır. Yanında getirdiği yemeklerin kazada ziyan olduğunu anlayan müfettiş *“yalnız kuru ekmeğinizi kabul edebilirim”* diyerek vicdanını rahatlatmaya çalışmıştır. Öğretmenin odadan ayrılmasıyla tüm kahvaltıyı yemiştir. Ödev ahlakıyla hareket etse, rüşvete girecek bir durumla karşı karşıyadır. Ancak unutulmamalıdır ki suçu kanıtlanmadığı sürece öğretmen masumiyet karinesi gereği suçsuzdur. Böylece müfettiş de ya suçluysa endişesiyle kanunları çiğnemek istememiştir. Ancak iradesine hakim olamayıp yemeği yemekte çare bulmuştur.

Müfettişin ve öğretmenin ikilemini açıklamak için ahlak gelişimi kuramında verilen ünlü Heinz ikilemi kullanılabilir. Lale öğretmenin öğrenciye ve müfettişin öğretmene yaklaşımı, Kohlberg'in ahlak gelişim kuramında açıklık getirdiği çalışmasında yer alan Heinz'in *“birinin ölmesine göz yummak mı? Yoksa ölmemesi için hırsızlık yapmak mı?”* ikilemini hatırlatır. Hikayeye göre, eczacının biri 200 dolara mal ettiği bir ilacı 2000 dolara satışa koyar. Bir adam karısının kanserden kurtulması için o ilaca ihtiyaç duyduğunda, 2000 doların tamamını ödeyemez haldedir. Eczacıya paranın yarısını vermeyi teklif ettiğinde teklifi geri çevrilir. O ise ilacı çalmakta çare bulur (Duska&Whelan, 1975, s. 44). İşte öğretmenin doğrusu değerler sisteminde insan hayatına verdiği önemde gizlidir.

Lale, okula görevini icra etmeye gittiğinde öğrencilere karşı yardımsever davranışı dikkat çeker. Modern yaşamın insanları getirdiği noktada bazı meslek grupları duyarlılık konusunda olumsuz etkilenmiştir. İş birliği artmış, herkes görev bilinci ile birtakım işlevlerde bulunmuştur. Fakat, kendi iradesiyle bir anne veya baba şefkatiyle öğrencisinin kıyafetine kadar ilgilenen öğretmene rastlamak sıklıkla karşılaşılan bir durum değildir. Lale öğretmen tüm çıkar çatışmalarından uzak, kendini attığı köy hayatında özgürleşmiştir.

Görsel 5. Lale'nin müfettişe iyileşme sürecinde yardımı



Modern toplumlarda görülen Durkheim'in⁴⁴ “Toplumsal İşbölümü” tezinden yola çıkılarak ulaşılan sonuç, iş bölümünün dayanışmaya varan yol haritasıdır. Durkheim, bu hususta maddi ilerlemelerin ve gelenekselden koparak bireyselliğin artmasının önemini vurgular. Ancak mekanik dayanışmadan (ilkel toplum), organik dayanışmaya (sanayi toplumu) geçişte bir nokta vardır ki, iş bölümünün artışı yalnız “anomi” durumunda kırılmalara neden olur. Mekanik dayanışmanın hakim olduğu toplumun bireysel farklılıklarının azlığı ve kolektif bilincin çokluğu, iş bölümüne yatkın bireysel farklılığın yer aldığı organik dayanışma toplumunda tersine döner. Organik dayanışmada farklılık çoksa bile karşılıklı bağlılık da çoktur. Kişinin hedefine yürürken ahlaki kılavuzdan eksik kalması ise anomie olarak adlandırılmıştır (Coser, 2010, s.129,130). Lale öğretmen, şehir hayatında birbiriyle çıkar ilişkisiyle dayanışma halinde olan insanların bencil duygulara yenildiğini görerek, ahlakın

⁴⁴ Ancak Durkheim, Toplumsal İşbölümü adlı çalışmasının önsözünde ahlaksal olguların pozitif bilim yöntemi esas alınarak irdelenmesini salık verir. Ahlakı bilimden çıkarmak yerine ahlakın bilimini yapmak gayretiyle çalışmalar yapmıştır (2006, s.55).

silikleştiği bu ortama daha fazla tahammül etmeyip mekanik dayanışmayı tercih etmiştir. Anominin öğretmenin terk ettiği yerde bulunduğu söylenebilir. Üstelik yaşça kendinden büyük bir adamla evlendirilmeye çalışılan genç kadın kendi standartlarına göre hasta bir toplumun eşiğinden dönmüştür.

Anomiye “*organların kuralsızlık durumu*” olarak ifade eden Durkheim, yakın ilişkilerin, karşılıklı bağımlılığın organlar arası sağlamlığı artırdığını ancak ilişkilerin azalmasının kalıcılığı azalttığını ortaya atar (2006, s.421). Anominin gerçekleştiği hallerden ilki, salt bireysellik ve normların yer almadığı, bencil bireyciliğin kendini gösterdiği anomik işbölümü (ekonomik krizlerin sebep olduğu sınıflar arası eşitsizliğin yarattığı çatışmalardan beslenir) dür. Bu tip toplumda birey yalnız, ortak ahlaki taraftan yoksundur. İkincisinde kişinin yetenekleri dikkate alınmaksızın, eylemleri geleneksel kurallarla belirlenir. Yani üst sınıf alt sınıfı kendi çıkarına uygun eylemlerde bulunmaya zorladığında çatışma yaşanır (Yükselbaba, 2017, s.202). Sağlıklı bir toplum ahlaki merkez çatısı altında birleşerek bir ahenk gösterir ki bu o toplumun yıkımını önleyen en önemli etkidir. Kişinin içindeki bencil ve açgözlü eğilime dur diyen dışsal bir engelleyici yoksa o toplum Durkheim’ın nazarında hastalıktır (Swingewood, 1998, s.137). Lale’nin terk ettiği şehirde arkadaşı ve sevgilisi başta olmak üzere insanların çoğu, para kazanmanın hırsına kapılmış bir doyumsuzlukla iş birliğini ahlaktan uzak hedefler için kullanmıştır. Genç kadının geldiği köy masum biri üzerine atılan iftiralara bakılırsa, ahlaki bir merkezilikten başta uzakken, müfettişin gelişiyle “hakkın yerini bulduğu” bir şekle girmiştir. Dolayısıyla masumiyetin koruyucu mekanı olarak kalmıştır.

Öğretmenin özgeci birey olmasında kaybettiği ailesinin etkisi büyüktür. İncelenen filmlerin hepsinde ailede özgeci gen aktarımı ve sosyal öğrenme kuramının önemi görülmektedir. Lale’yi teftişe gelen müfettiş, genç öğretmene atılan iftiraların aslıyla birer birer karşılaşır. Müfettiş ilk önce, öğretmenin okulun masrafları için ayrılan meblağdan güçsüz kalan çocuklara aşı yaptığını görür. Bunun üzerine doğrunun ne olduğu sorgusunu kendi içinde yapmaya başlar. Çünkü, iş ahlakıyla kıyasladığında göz yumması istenilen olay aykırıdır. Fakat, durum duygudaşlık, empati gözlüğüyle irdelenirse kadın vicdanına yenik düşmüş ve yaşananı göz ardı etmeyi kabul etmiştir. Çocuklar evrensel bir iyilik, masumiyet

sembolü olarak kullanılmıştır. İncelenen tüm filmler için aynı sonuca varılabilir. İkinci gerçek dışı söylemin çürütüldüğü durum, öğretmen bir erkeği odaya hapsettiği haberidir. Olayın arka planında yüzü yanan ve ötekileştirilen bir çocuğun bakımlarının öğretmen tarafından üstlenilmesi yatar. Çocuğun yanından yüzündeki ifadeden de anlaşılacağı gibi büyük bir üzüntü ile ayrılan müfettişin sınıfa öğretmenin yanına girerken duruşunu dikleştirdiği, başka bir role girdiği görülür. On sekiz yaşına gelmeyen çocuğun üvey annesinin velayetinde olacağını, aksinin suç sayılacağını ifade eden müfettişe Lale karşı gelir. “*Kızım vicdanen söylemek gerekirse sen haklısın, büyük bir iyilik yaptın fakat...*” “*Madem ki bu bir suçtur, o zaman Şükrü Efendi’ye söyleyim çocuğu deli kadına teslim etsin*” diyen bir öğretmen vardır. Müfettiş film boyunca izleyenin kendi içinde özdeşleşeceği kurallar çatışmasını yansıtır şekilde “*Allah aşkına söyleme bana bunları, verecek cevap bulamıyorum*” diyerek adalet terazisini kurmaya çalışır. Bu satırda akla (Warburton, 2000, s.51,52), Kant’ın ödev ahlakına getirilen eleştiri gelmektedir. Birisi arkadaşının başının belaya gireceğini bilse bile onun yerini arayanlara söylemesi mi yoksa gizlemesi mi doğru hareketir sorunsalının altı tam burada çizilmelidir. Müfettişin yaşadığı, öğretmenin yaptığını doğru bulup yasayla örtüşmediği noktadaki aynı çıkmaz yoldur.

Lale’nin a priori ahlaki ilkelere uymayı kendine borç bilmemesi film boyunca devam eder. Özgürlüğünün izinde kendi ahlaki değerlerini ön plana çıkardığının kanıtı olarak Sartrecı bakışın olanağını görmek mümkündür. İnsanların diğerinin eylemlerinde dilediği plan karşıdakinin kendi yükümlülüğü ile gerçekleştirilir. Sartre, insanlar ile bizim özgürlüğümüzün öznelarası bir ilişkisi bulunduğunu ileri sürer. Bir başkasının özgürlüğünü kabul etmek kendi özgürlüğünü kabul etmektir. Diğerine nesne gibi yaklaşmak, kendinin de karşıdakinin nazarında nesne olduğunu kabullenmektir (Jones,2018, s.9-12). Lale öğretmenin yaptığı özgür seçim, tüm insanların özgürlüğünü istediği evrensel boyuta taşıyacak seçimdir. O, önceden belirlenen katı kuralları hiçe sayarak, başka insanın özgürlüğü ile kendi özgürlüğü arasında dengeyi sağlamış ve kurallarını kendisi belirlediği bir değerler sistemi içinde eylemiştir. Lale, kendi gibi düşünmeyenleri veya kendine karşı eylemde bulunanları kültürü içinde özümsemediği değerlerle insanı nesneleştirmeden yaşar.

Filmin özgecillikle ilgili ve buraya kadarki en temel düşünce yapısı kırdı ders sürecine müfettişin katıldığı an başlar. Öğretmen özgeci birey olarak, insanların yararına dönük, kendini riske atan eylemlerde bulunan niyeti iyilik temelli bir kadındır. Karşılık beklemeden salt iyiliğe kucak açarken kendi hakkında kötülük edene, iftira atana intikamcı davranmak yerine sessiz kalarak doğru yaşantısıyla cevap verir.

Müfettiş: *“Tövbe Yarabbi, burada her şey ters çıktı karşıma”*.

Öğretmen Lale: *“Peki ya bunlar hayırlı bir maksat için olursa”*

Müfettiş: *“ Ah kızım sen bir işi hayırlı bir maksat için yaparsın, ötede yüz kişi kendi çıkarı için kullanır. Devlet bu kapıyı boşuna kapamamıştır. Suistimal kapısını aralamamalı sonra ardına kadar açılır”*.

Müfettiş, özgeciliğin saf haline karşı gelerek merhametten uzak bir duruş sergilememesine karşın, iş birliğine meylini açığa çıkarmıştır. Karşılıksız bir fedakârlığın kişiye yalnızca zarar getireceğini düşünmektedir. Hatta öğretmene iftira atanların başında en yakınında dost saydığı kişi olan Şükrü Efendi gelmektedir. Eskiden adamın eğitimlik yaptığı köye yeni bir dimanın gelmesi onu korkutmuş ve yeniliğe açık olmadığından kadın hakkında iftiralarda bulunmuştur. Adamın yaptığı kötü eyleme iyilikle karşılık veren kahraman, yine klasik iyi kahraman imajını sarsmamış, *“Hepimiz Kardeşiz”*’in Ahmet’i, *“Hayat Sevime Güzel”*’in Ayşe’si, *“Bizim Aile”*’nin Yaşar Ustası misali gücünü imajından almıştır. Şükrü Efendi’nin dediği gibi marifet onun kötü adam olduğunu değil sadece cahil olduğunu anlatmaktır. O halde doğuştan özgecilik bağlamında, kötülüğün sonradan kazanıldığı, eğitimle düzeltilebileceği fikri hakimdir. Eğitimin önemine vurgu yapan adam, cezalandırmak yerine sözel uyarının, daha etkili olacağını ifade etmektedir. Ahlak, Clifford’un inanç etiğinde, kişinin salt eylemden değil, düşünceden de sorumlu olduğunu ileri sürer. Irkçı bir kişi ırkçılığa yönelik eylemde bulunmadığı durumda bile ahlaksızdır. Hususi bir cahil kalma isteği çaba harcanmadan bilgiye ulaşma hedefi bireyi yanlışla sürükler. Kanıtlara bakmaksızın söylemde ve eylemde bulunanlar bir düz dünyacı ya da komplo teorisyeni gibi ahlaksızdır (Thompson, 2023, s.38,39). Şükrü Efendi,

gerçeğin perdesini kendi adına ve müfettiş için aralamış, adeta komplo teorisini ortadan kaldırmıştır.

Lale'nin hayatta kalan az sayıda aile büyüğünden biri olan dayısı, işlerinin batması sonucu maddi yükün altından kalkamayacağını anlayıp intihar etmiştir. Çünkü genç kızın kendinden yaşça büyük bir adamla sırf parası için evlenememesi iş anlaşmalarını sekteye uğratmıştır. Ancak özünde dayının tasvirini iyi yürekli, düşünceli şeklinde yapmak doğrudur. Lale'nin kendi kan bağından aldığı birtakım özgeci genler olduğu söylenebilir. Ağabeyinin sabıkalı olmasına rağmen iyi biri olduğundan anlaşılacağı gibi, Lale bazı kötü işler yapan ama özünde niyeti iyi tutan insanların soy ağacına bağlıdır. Ağabey, filmin sonunda, kendisini koruduğu için aleyhinde konuşulan kardeşini savunarak onun mutluluğa yaklaşmasına ön ayak olmuştur. O artık yaptığı tüm hatalara karşın “*Hepimiz Kardeşiz*”in Murat’ı, “*Hayat Sevince Güzel*”in mahallelisi, “*Bizim Aile*”nin patronu Saim misali ahlakın yolunu seçenlerden biridir.

Lale'nin dersi kırlarda yapmasının perde arkasında ise hayvancılık yapan çocukların baharda kırlarda hayvan otlatma mecburiyetlerinin onları derslerden alıkoyması ihtimali vardır. Lale ceza ile karşılık alamadığı sürece iki tarafın da kazandığı böyle bir çare bulmuştur. Özgeci birey bu eylemiyle öğrencilerden karşılık aldığı için özgecilikten ziyade karşılıklılık esasına uymuştur. Her ne kadar eğitim yine çocukların işine yarayacaksa da Lale'nin idealist bir öğretmen olarak mesleğinin sorumluluklarını yerine getirdiği için yarar sağlamayacağı kesin ifadelerle söylenemez. Fakat, maddi ve manevi kazancı baz alınarak incelendiğinde Lale'yi o köye bağlayan bağın gönül kaynaklı olduğu kesindir. Kendisi tıp eğitimi almış, başka şartlarda iş hayatına atılabilecek kapasitede tasvir edilmektedir. Genel olarak bakıldığında, çocukların eğitimlerinden geri kalmaması, sağlıklı yaşam sürmesi ve kötü ebeveynin elinde acı çekmemesini tüm iftiralara rağmen önemseyen bir öğretmene özgeci demek yanlış bir çıkarım olmamaktadır.

Lale'nin İstanbul'daki yaşamına dair flashback yapıldığında vazgeçişlerinin gerekçeleri sunulmaya başlanır. Öncelikle Emrullah adlı zengin ve yaşlı adamın Lale ile izdivaç etme isteğine zamanında rasyonel açıdan red veren dayının iflasla gelen

esnemiş düşüncesine yer verilir. Lale köyde fedakâr, özgeci, iş birliğine uyan bir kadinken, şehirde usun kılavuzluğunda ilerleyen bir kadındır. Şehir yaşamında rasyonelliğin izlendiği, köy hayatında ise duygudaşlıkla hareket edildiği gözlenmektedir. Bunun sebebi olarak, şehir hayatının insanları bencil bireylere dönüştürdüğü ama köy hayatında dayanışmanın arttığı gösterilir. Lale'nin tepkisi, birbirinin kuyusunu kazan insanların türettiği bencilliğedir. Dayısının işleri için başta fedakârca kendini nikah masasında bulan genç kadın, nihayetinde maddiyatı önemsemeksizin o masadan aklını kullanarak ayrılmıştır. Dayısının intiharı ile üzülen kadın, sevdiği adamın (Ekrem), en yakın arkadaşıyla kendini aldatmasının üzerine çareyi başka yere gitmekte bulmuştur. Evrim teorisinin toplumcu davranışı tetiklediğini düşünen biyologların akraba seçilimi kuramına göre Lale'nin dayısının girdiği bunalıma yaşlı adamla evlenerek cevap vermesi beklenebilmektedir. Oysa ki Lale, kendi yaşamını korumak adına akrabasına yardım etmenin rasyonel olmadığını fark ederek böyle bir özgeciliği desteklememiştir. Çünkü ona göre bu eylem ahlaki değeri bulunmayan bir duruştur. Yine aynı şekilde karşılıklı özgeciliğe de karşı gelen öğretmen, maddi koşullarının iyileştirilmesi ve dayısını kurtarmasının gen odaklı çıkarıcı yolunu değil, kendi başına ayakları üstünde durarak ahlaki özgeciliğin niyet odaklı yolunu seçmiştir. Seçimine yön veren ahlaki duruş, zaten özgeci olan kadının gelecek neslinin devamı için daha önemlidir. Lale'nin evlenmeme tercihini değerlendirirken “ben odaklı”lığa değinmek gerekir. Lale, bencilce değil, yani başkasının zararına olandan dahi fayda sağlayarak değil, yalnızca kendinin kim olduğuna kendisi karar vererek yoluna devam eder.

Filmde göç hareketinden sonra Rousseau'nun etkisini görmek mümkündür. Onun insanın bir üretimi saydığı kötülük, doğa durumunda yer almamaktadır. Toplumsallaşmanın bir ürünü olarak gelen kötülük, Lale'nin köyde bulduğu huzurun karşıtıdır. Elbette bu çalışma içinde bahsi geçen doğa durumu devletin yokluğu ile aynı manada kullanılmamakta, tamamen sembolik anlam taşımaktadır. Lale'den önce köydeki insanların saf bir iyilik taşımadığı ancak, Rousseau'nun insana iyiyi layık gördüğü gibi, eğitimle özveriyi kazandığı bir gerçektir. Rousseau'nun vicdanı akıldan üstün tuttuğu düşüncesine göre (Ağaoğulları, 2015, s.572-576), teftişe gelen müfettişin aklına uyduramazken vicdanını dinlediği kabullerin arka planındaki

esaslar böylece ortaya serilir. Uygar toplumun zengini daha fazla zengin ettiği bencil bireylerin ortak mekanı, Lale'nin kaçtığı yer olarak uygar topluma işaret eder.

Flashbackle geçmişin kötü anılarını hatırlayan öğretmen, Ekrem'in onu en yakın arkadaşıyla aldattığı ana geri döner. Dönerken masasında meyve tabağı olan kadın, geçmişte alkol alarak onu aldatan ikilinin yanına gitmiştir. Sembolik açıdan alkol baştan çıkarıcılığa, aldatmaya, yalana karşılık gelirken, meyve tabağı doğanın, samimiyyetin, sağlığın (ilişkilerde) göstergesidir. Lale öylesi bir aldatıcı ortamı terk edip samimi ilişkilerin ortamına geçiş yapmıştır. Ekrem, aşka inanmayıp yalnızca cinsel münasabet için kendiyile sohbet eden kıza realist olduğunu, kızın Lale'den bu özelliğiyle ayrıldığını ifade eder. Lale, aidiyet duygusunun noksanlığını gerçeklik ve duygusallık arasında bocaladığı çevresinden uzaklaşarak gidermeye çalışmıştır. Nikahta yaptığı fedakârlıklara son veren Lale oradan ayrılırken insanların çıkarıcı yanı bir kez daha vurgulanır. Empati kurarak genç kadının yerine kendini koyan insanlardan ziyade “*Bari nikah şekerlerini dağıtsalardı elimiz boş dönmesyedik*” diyen insanlar vardır. Lale'nin dayısı son umudunu nikah masasında kaybetmiştir. Kamera ile zoom yapılarak bahçedeki havuzun üzerinde bulunan nilüfer çiçeğine yakın plan uygulanır. Çiçek bir anda suyun altına batar. Lale'nin bir yansıması olarak masumiyetin göstergesi olan (nilüfer) çiçek, onun şehir hayatından gidişine işaret edercesine kendi mekanını terk etmiştir. Dayının intiharından önce yazdığı, “*her şeyimi kaybettim*” şeklinde hislerini ifade ettiği mektuptan anlaşılacağı üzere, adamın maddiyattan başka hiçbir şeye değer verilmeyen dünyasının karşılığı ölümdür. Eğer yaşamaktan bahsedeliyorsa, orada yaşamaya değer katan yalnızca para vardır.

Lale köye ilk geldiğinde, şehirdeki bencil çatının onu şekillendirdiği biçimde, kimseden yardım istemeyen, sert tavırlı, insanların hislerini önemsemeyen bir dönüşüm yaşamıştır. Yardım etmek isteyen, okulu temizlemede ve yemek yemede ikramda bulunan adama “*lüzum yok*” diyerek yanıt veren Lale öğretmen, insanlığa karşı kırılan güvenini imece usulü yardımlaşmayla tamir edecektir. Kadını sinirlendiren o güne kadar kimsenin okulu tamir etmek için çaba harcamamış olmasıdır. Onun gelişiyile birlikte köye eğitim, anlayış, dayanışma ve iş birliği gelecektir. Köy halkının gruba aidiyetlerinin derecesini okul yapımında ölçen öğretmen, insanların yardım etme isteğine ket vurmasının karşılığı kolektifleşme

olarak alınacaktır. Tıpkı “*Hepimiz Kardeşiz*” filminde köy halkının öğretmene okul yapımında yardım etmesi ya da, Garip’in Ahmet’e destek olması gibi Lale de Şükrü Efendi’nin desteği ve köy halkının yardımı ile okulu kurar. Ömer isimli genç adam ise öğretmene yardım eder ancak onun asıl amacı duygusal yakınlık hissettiği kadınla fiziksel yakınlık kurabilmektir. Onun yardımlarını çıkar gözetildiği gerekçesiyle yararlı olarak tanımlamak mümkündür. Ömer, okulun topluma faydası ile öğretmene yakın olmanın kendine faydası arasında denge kurmaya çalışırken psikolojik hazcılık düşüncesine yaklaşır. Erdemin kendine değil topluma fayda edene yöneldikçe geldiği fikriyle, Ömer’in sonradan pişmanlık duyacağı eylemlerden boynu eğik şekilde döndüğü gözlenir. Çünkü başta kendi iyiliği ile toplumun iyiliği çatışırken artık, Ömer, kendi iyiliğinin toplumun iyiliğinden geçtiğini fark etmiştir.

Köy halkı okulun temizliği ve tadilatında birlikte çalışarak yardımlaşma ile toplumun iyiliğini gözetmiştir. Öğretmen vaaz verirken köyün imamından halkı bu hususta bilinçlendirmesini ister. İmam, tembelliğin dinde yeri olmadığını, okula yapılacak yardımın değişimin başlangıcı olduğunu ifade eder. İmamın konuşmayı yapmasında elbette Lale öğretmenin camiye de düzenleme çalışması yapılma sözü vermesinin etkisi vardır. İş birliğine yapılan davet hem halka hem tek tek bireylere fayda sağlayacaktır. İmamın kaderine razılık yerine kaderi değiştirme düşüncesi akıl aracılığıyla yardımlaşmanın önemini anlatması, iradeye verdiği değerden kaynaklanır. Semavi dinlerin kadere inancı devam ederken iradeyi yok saymadığı tezinden yola çıkarak, hoca tıpkı Farabi gibi, mutluluğa ulaşmanın yolunu fazıl durumdaki topluluğun yardımlaşmasında bulur (2001, s.79,80). Okuma-yazma öğrenimini destekleyen imamın söylemlerinden anlaşıldığı üzere, insan akli varlık olarak aklının izinde iradi seçimi ile iyiyi gerçekleştirebilir. İmamın “*Bu kızı Allah gönderdi bize, en büyük sevap, bu hanım kıza yardım etmektir. Daha doğrusu köyümüze, kendimize yardım etmektir*” söyleminin üzerine insanların “*Ben de varım*” cevabı, toplumun iyiliğinin nihayetinde kişinin iyiliğine etki ettiğinin göstergesidir.

Görsel 6. Köy halkının okul işlerinde öğretmene yardımı



Öğretmenin bir öğrencisi ikinci sınıfa geçmek isteyen Ömer'in kardeşi Hüseyin'dir. Çocuk sınıf atlayınca müjdeli haberi abisine vermek istediği sırada at arabasının çarpmasıyla ağır yaralanır. Kazadan önce olayın yaşanacağını haber veren gerilim müziği kullanılır. Sonrasında ise duygusal müzik içeren flüt sesi yer alır. Tüm bu öğeler sinemanın konuya aşinalık yaratma hususunda katkı sağlayan unsurlarıdır. Doktor Murat ve öğretmenin görev bilinci ile fedakârlık yaparak çocuğun başında beklemesinin ardından çocuk iyileşir. Kurgu ile zamanın geçişini aktarmak için ezan sesinden yararlanılması, çocuğun tam o saat diliminde şifa bulması gibi etkenler dini malzemelerin sinemada kendine yer edinmesinin ürünüdür. Film boyunca ve bilhassa o gece din ile bilimin uyumsuz değil, aksine birbirini destekleyen paydada birleştikleri belirtilebilir. İyilik, ikisinin uyumunun bir neticesidir. Tanrı'ya dua eden ağabey, tedavi sonrası takdirin Allah'a ait olduğunu belirten doktor, köy halkına cehaletten arınmaya yönelik bilgi aktaran imam olmak üzere buna pek çok örnek verilebilir.

Çocukların anatomi dersinden iyi anlaması için öğretmen ve öğrencileri çiftliğe davet eden Murat, Lale ile giderek duygusal bağ kurmaya başlamıştır. Köyden bir adamın arabaya sığmayan öğrencileri kendi aracında götürmeyi teklif etmesi sırasında “*Benim de bu çorbada biraz tuzum bulunsun*” demesi aktarılır. Arabaya binmeye çalışan çocuğun arkadaşları tarafından ellerinden tutulması, şarkılar eşliğinde yolculuk edilmesi, gidilen yerde aşçı kadının çocuklara yemekler ikram etmesi gibi pek çok yardımlaşma ve iyilik etmenin huzur getirici emareleri

görülür. Huzurun aktarılmasında sinemanın teknik ve estetik öğelerinden çerçeveleme, müzik gibi malzemelerden faydalanılmıştır. Doktorun Lale'ye duygusal yaklaşımı saf özgeci birey olmaktan adamı uzaklaştırmaktadır. Empati kurarak eşini ve ölen çocuğunu düşünerek çocuklara yardım etmiş olma ihtimali bir kenara koyulursa, doktorun Lale ile duygusal yakınlaşma isteği göz ardı edilemediğinden kendi mutluluğu için çocukların faydasını gözetmediği düşünülmektedir.

Filmde mekan olarak yeşilliğin çok olduğu açık alanlar ile sıcak renklerin yoğunluğu tercih edilmiştir. İyiliğin hakim olduğu köy hayatının şehir hayatına yapılan geri dönüşlerden anlaşılacağı üzere farkı, kullanılan mekan ve renklerde de kendini göstermektedir. Şehir yaşamında Lale'nin özellikle renklerde kırmızı, sarı gibi daha baskın tonları tercih ettiği gözlemlenir. Köy hayatında ise herkes eşit biçimde sıcak tonlara yakındır. Köyde özgeciliğe mekansal katkı sağlayan, özgeci mekan denilebilecek alanlar öğretmen ile öğrencilerin derslerini işlediği kırlardır. Genellikle buralarda genel çekimden faydalanılarak birlikten kuvvet doğduğu, herkesin bir çember içinde beraberlik duygusuyla yaşadığı vurgulanır.

Köyde geleneksel piknik ve müzikli eğlence günlerine katılan insanların arasında kendine ihanet eden Ekrem ile karşılaşan Lale, gözyaşı döküp af dileyen adamı affetmeye varacak kadar hoşgörülü davranır. Ta ki, genç kadın Ekrem'in esasında Lale'ye kalan miras için geldiğini öğrendiğinde yaşadığı hayal kırıklığına dek aklı yerine duygusunu seçtiğine sevinmiştir. Ekrem'in gerçek yüzünü öğrendikten sonra çıkarıcılığın, bencilliğin masum insanların yanında artık yeri yoktur. Doktor Murat'ın kendine vereceği mutlu yaşamı tercih etmiştir. Özgeci bireyin değişmeyen iyiliğinin yanında bencil bireyin değişmeyen çıkarıcılığı devam etmektedir. Bencillik kişinin kendi çıkarına eylemesinden başkasına rağmen eylemesidir. Ekrem'in yaptığı işte tam olarak kendi yararını gütmek yerine Lale'yi zor durumda bırakıp yarar sağlamaktır. Ekrem'in yetişme şartları tam aktarılmamaktadır ancak, yalnız kendini önemseyen ve başkasının düştüğü kötü durumu umursamayan insanlar aile içi eğitimden geçerken yanlış yönlendirilmiş olabilmektedir. Ekrem ve diğer bencil bireylerin aile yaşantısında bir olasılıkla başkalarından üstün olma, diğerinin değerini önemsememe benzeri bir yapı

egemendir. Bencillik ile kendini önemserken (bencilik) başkasına da değer verme durumu, karıştırılmaması gereken konulardır.

Lale'nin kaçak abisinden kimsenin haberi yokken adamın eve uğraması, Ömer'in kıskançlığı yüzünden dedikodulara mahal vermesine sebep olur. Ekrem'in köyden ayrılmadan önce Lale ve Murat'ı tebrik ettiği sahnede, yayılan dedikoduları çifte duyurması aralarında soğuk rüzgarları estirmiştir. Vicdanına başta kulak tıkayan Ömer, yapılan iyiliklere daha fazla sessiz kalamamış ve köyü terk etmeye kadar varan bir pişmanlık süreci yaşamıştır.

Tablo 4: Bir Dağ Masalı Filminin Genel Hattı

Karakter	Eyleme Geçiş	Düşünsel Altyapı
Lale	Yardımlaşma, dayanışma	Hobbes (Doğa durumu)
Müfettiş	Yardımlaşmaya destek, Adaletli olmak, empati	Rousseau (Doğa durumu) Kant (Ödev ahlakı)
Şükrü Efendi	Yardımlaşma, dayanışma, empati	Farabi (Yardımlaşma)
Ekrem	Bencil, açgözlü	Durkheim (Mekanik toplum)
Ömer	Karşılıklı Yardım	Sartre (Özgürlük)
Murat	Bağışta bulunma dayanışma	

Filmde değişen ve ön yargılarından kurtulanlar; Şükrü Efendi, Müfettiş, köy halkı iken; değişmeden kalanlar özgecilikte Lale, bencillikte Ekrem'dir. Müfettiş ilk zamanlar öğretmene dönük artırdığı şüpheli tavrını bir kenara bırakmış, görmeden hiçbir şeye inanmayacağını dile getirmiştir. Lale, evlilik yolundaki mutlu ilişkisinin bitmesini dahi göze alarak abisini korumak adına Murat'a ve yakınlarına başka adam sandıkları kişinin abisi olduğunu söylememiştir. Fedakârlık örneği sergilemesi ona pahalıya mal olmuştur. Lale fedakârca eyler ama bu eylemi özgeci tanıma sığdırmak biraz zordur. Çünkü kardeşini yani kendi genini koruma dürtüsüyle hareket etmektedir. Kaçak ağabeyin vurulup doktorun yaralı adamla karşılaşması gerçeği su yüzüne çıkarır. Lale'nin o ana dek gerçeği açıklamak yerine abisi için fedakârlık etmesi, kendinden kaybeden ama bir şekilde yine kendine kâr sağlayan akrabalık ilişkisini açıklar. Başka bir insana bunu yapsaydı, eylem isar kavramına denk

düşecektir. Çünkü aradığı aşkı bulan kadın nişanlısından ayrılma pahasına (sadece karşılıksız iyilik değil, kendine zararı dokunacak sonuca rağmen iyilik) koruyuculuk etmiş sayılacaktır. Şunu belirtmekte büyük yarar görmekteyiz ki, fedakârlık, özgecilikten ince bir çizgi ile ayrılır. Özgeciliğe kişinin kendini feda etmesi gönüllülük ve bireysel tercih içerirken, fedakârlıkta bu kişiye değil çevrenin baskısına bağlı gelişir (Düzgüner, 2019, s.355). Bilindiği gibi özgeci (altruist) kategoride yer aldığı sanılan eylemin, derin inceleme sonucu başka kavrama tekabül etmesi olasıdır. Filmin sonunda hakikat ortaya çıkar ve kahraman Lale, kazanmasının aracısı olan özgeciliğe el ele zafere ulaşır. Filmin teknik ve estetik malzemelerinden müziğin kullanımı, iyiliğin, yardımlaşmanın başarısını sunarcasına öğrenciler ve Lale tarafından aktarılır. Girişte verilen şarkı bitişte de verilerek, sevinç ve umudun iyilikten geçtiği empoze edilir.

3.7.3. *Hayat Sevince Güzel* Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi



Yapım yılı 1971 olan filmin yönetmenliğini Temel Gürsu yapmıştır. Filmde, köyden gelen kaz çobanı bir genç kız (Ayşe), kendisinden sevgisini mahrum eden şehirdeki (İzmir) teyzesinin yanında yaşamaya başlar. Köyden gelenin kente ayak uydurması ve kendini çevreye kabul ettirmesi için Ayşe birtakım eğitimlerden geçirilir. Kendini tüm mahalleye sevdirmeyi başaran kızın mahalledeki sevgiye aç ve dayanışmadan yoksun insanların birbirine sevgiyle bağlanması üzerindeki etkisi

aktarılır. Ayşe'nin köyden getirdiği yardımlaşma dokusu şehrin bencilleştirdiği insanlara nüfuz eder.

Filmin Çözümlemesi

Filmin başında Ayşe'nin kırlarda koşuşuna şu şarkı sözleri eşlik etmektedir:

Hayat sevince güzel, sevince tatlı günler

Bir kuşu, kelebeği, bir taşı sevin ister.

Sevince kalbimizde ümitler çiçeklenir,

Kötülükler kaybolur karanlığa gizlenir.

Çok sevmeli herkesi, sevgi ömrün neşesi

Dünyada en güzel şey kalpte insan sevgisi.

Sözler, iyiliğin kaynağının insanın özünde zaten yer aldığını, sevginin insan doğasına ait bir duygu olarak ortaya çıkarıldığında huzurun da insanları bulacağını öğütler. “Kalpte insan sevgisi” sözü, Stoacıların çok uluslu insan sevgisini hatırlatmaktadır (Störig, 2011, s.184, 185). Şehre teyzesinin yanına gitmek zorunda kalan Ayşe (Zeynep Değirmencioğlu), köyden ayrılmak için hazırlık yapar. Köyünü çok seven kız, insanlara, dağa, taş a ayrım yapmaksızın değer atfeder. Yalnızca insanın çıkarını gözet en ve diğ er canlıların bir tek insana hizmet ettiğ i fikrinden beslenen “insan merkezci etiğ in”⁴⁵ aksine, tüm canlıların değ erinin olduğ u, canlı merkezci etik bağ lamında, kendini bir amaç değ il diğ er canlılarla eş it değ erdeki bir değ er olarak görür. Onun iç in her hayvan, insan ve bitki doğ ayı güzelleştiren bir canlıdır. Hepsinin korunması kendi hakları dolayısıyla gerekmektedir.

⁴⁵ Aristoteles, insan merkezci etiğ in önemli savunucusu olarak, insanı canlılar pramidinde üst konuma yerleşt irir ve hayvanların var oluş unda insanı amaç olarak görür. İnsanı her şey in ölç üs ü sayan Protagoras da yaradılıştaki amaca insanı koyar. Farklı bir çerçeveden insan merkezci etik anlayış a bakan Kant ise, insanı direkt amaç saymaktadır. İnsana fayda sağ layan diğ er canlılar ya da nesneler ise araç değ erindedir. Yani insanın doğ aya karşı korumacı yaklaşımı ancak kendine yarar sağ laması durumunda mantıklı bulunur. Ancak Sanayi Devrimi sonrasında oluş an tahribat, insana sağ lanan doğ al kaynakların tüketimini azalttığ ı iç in yine insanın huzuru düşünülerek insan merkezci yaklaşımın katı tavrından ödün verilmiştir. Bu etik düşünüş e karşı t geliş en canlı merkezci etik anlayış farklı bir gözlükten konuya bakarak insanı üstün değ il, diğ er canlılarla eş it kabul eder. Tüm canlılara saygının yanında hak da veren bir anlayış tır (Akalin, 2019, s.33-36, 48,49).

Onun gitmeden önce köyüne olan sevgisini dile getirdiği anda, karşısındaki öğretmen “*Dünyanın her yerinde sevgiye, yardıma muhtaç insanlar vardır Ayşe. Yeter ki bir nur gibi etrafına saçtığın iyilik ve mutluluğu kaybetme*” diyerek Ayşe’yi adeta bir kahraman olarak şehre gönderir. Onun gidişi, yardımlaşma ve iyilik benzeri bir görev üzerine kuruludur. Filmin başında köyden ayrılmadan evvel anne ve babasının mezarıyla vedalaşan Ayşe’nin neden iyi biri olduğuna dair birtakım bilgi aktarımı görülür. Ayşe’nin babası ona her şeyden memnun kalma ve elindekine şükretmeyi öğretmiştir. Hem sosyal öğrenme kuramına hem de gen aktarımına bağlı olarak babasından aldığı, her şeyde iyi bir nitelik görme ve memnun kalma durumunu yansıtır. Duyuşsal yatkınlığını aileden alan Ayşe, iyilik haline ve merhamete meyillidir. Ancak özgeciliğe her ne kadar yatkınlık doğuştan olsa da sosyalleşme süreci özgeci meyli ortaya çıkarmada önemlidir. Ayrıca çocuk yaşta yapılan iyilik hallerine ödüllendirme ile karşılık verilmesi ilerleyen yaşlarda çocuğun tercihini etkilemektedir (Bal & Topuz, 2015,s. 207). Ayşe’nin aile yapısı hakkında çok fazla bilgi sahibi olunmaz, fakat babasının onu yönlendirme şekline dair memnuniyeti, iyilikseverliği aşıladığını anlamak mümkündür. Ayşe’nin babasının yoksul bir öğretmen olarak zengin ailenin kızı ile evlenmesi uygun görülmediğinden Ayşe köyde, akrabaları tarafından dışlanan anne ve babasıyla büyümüştür. Genç kız, teyzesinin onu karşılamaya gelmemesinde bile mutlu olacak bir şey bularak insanları merhametiyle kucaklar. Bir Polyanna gibi hayata pembe gözlüklerle bakıp hem ilişkilerinde iyilikseverdir hem de problemlere çözüm odaklı yaklaşır.

Ayşe taşındığı mahalleye girerken, mahalledeki esnafın dayanışması, birlikte oyun oynayarak vakit geçirmesi dikkat çeker. Tavla oynayan iki arkadaşın birbiri ile atışmaları yer yer kalp kırmaya varan arkadaşlıkları verilirken, huysuz ve yaşlı adamı sinirlendirmeleri işlenir. Tüm bu içlerinde sevgi ve iyilik taşıyan insanların çatışmaları, Ayşe’nin katkısıyla ilerleyen zamanlarda son bulacaktır. Gündelik yaşamlarında artık sıradanlaşan çatışmacı arkadaşlık ilişkileri olan bu insanların eylemlerinin altında samimiyetin, dayanışmanın ideolojisi yatmaktadır. Nitekim ilerleyen zamanlarda eğitimle tüm zıtlıkların üstü örtülecektir.

Teyzesinin evine giren Ayşe’nin, büyük bir aynada kendini görünce “*kendimi bu kadar büyük hiç görmemiştim*” söyleminin altında, teyzesinin egosunun

büyüklüğü ile karşılaşacağı gerçeği aranabilir. Çünkü kendi herkese her koşulda mütevazı kalan genç bir kız olarak, aynaya yansıyan büyük Ayşe'den bile korkmuştur. Teyzesinin ona sarılmak dahi istemeyen sert tavrının aksine Ayşe kimsenin kimseden üstün olmadığı bir anlayışla hayatını yaşar. Teyze ve yeğen, ahlakı siyah veya beyaz olarak ayıran zihniyete uygun düşen iki kişidir. Siyah tarafta teyze, beyaz tarafta yeğeni yer alır. Ancak görülür ki en nihayetinde siyah taraf grileşmeye başlar ve insanın iyi yönleri kadar kötü yönlerinin de olabildiği görülür. Rand'ı da doğrular nitelikte (Aslan, 2023, s.88), teyze adeta “*Tamamen iyi olmak istemiyorum ve lütfen beni tamamen kötü biri görmeyin*” demek istemiştir. Teyze, yeğenini yanına almanın büyük fedakârlık olduğunu iddia ederek, iyilik kötülük eksenindeki grileşen tonunu kanıtlamıştır. Onun meyillendiği gri alanda hayvanlara yardım ettiğinden de bahsedilebilir. Ayşe'nin sokakta bulduğu hayvanlara sahip çıkarak eve almak istemesi üzerine teyzenin hoşnut olmasa bile durumu kabul etmesi buna örnektir. Aslında incelenen filmlerin çoğunda görebilecek bir durumla karşı karşıya kalınır. Filmler iyinin her zaman iyi kaldığı ama kötünün değişime uğrayarak sonradan peşinden sürüklendiği iyiliğin zaferini ilan etmiştir. “*Hepimiz Kardeşiz*” filminde de rastlandığı gibi bu film de, kişilerin neden kötülük ettiğine açıklık getirirken, kelimelerin net kullanımından ve şeffaflıktan kaçınmamıştır. Yani izleyen bilir ki teyzesinin daha başta yeğenine açıkladığı şekilde Ayşe'nin anne ve babası istenmeyen evliliklerinden ötürü dışlanmışlardır. Derinlemesine bir ruhsal yapı incelemesi veya toplumsal arka plana bakış söz konusu değildir. Çünkü önemli olan Ayşe'nin şu anıdır.

Ayşe memnun kalma oyununu neden oynadığını açıklar. Onun yaşadığı şehirde o daha küçükken bir deprem olur ve çevre illerdeki insanlardan yardımlar gelir. Bir gün gelen paketlerden oyuncak bir bebek çıkar ve Ayşe'nin babası onu kimsesiz bir çocuğa verir. Buna içerleyen Ayşe ağlayınca babası, bir dahaki sefere gelen bebeği ona vereceğini söyler ama bebek yerine koltuk değnekleri gelir. Ayşe'nin üzüntüsünü gören baba, onun değneklere ihtiyacı olmadığı için buna sevinmesi gerektiğini öğütler. Ayşe, o günden sonra engelli bir çocuğun yaşadığı

acıdan daha fazlasını çekmediği için şükreder ve memnun kalma oyunu oynar⁴⁶. Empati kurarak karşıdaki çocuğun acısını derinden hisseden kız, duygudaşlık kurma ve sosyal becerilerini güçlendirmede empatiden faydalanır. Empati, özgeciliğe kapı açan en önemli etkidir. Altruistik birey diyebileceğimiz Ayşe'nin, empati duygusunun gelişmesi aile içi eğitimle perçinlenmiştir.

Ayşe, her ne kadar özgeci birey olarak karşılık beklemeksizin yardım etse de bu yardım eylemi ona mutluluk ve özsaygı olarak geri dönmektedir. Kişi, başkasına yardım ettiğinde psikolojik açıdan olumlu geri dönüşler almaktadır. Elbette fazla özgeciliğin kişiye zararları yok değildir. Her zaman karşılıksız özveri hali, yıpratıcı, nevrotik birtakım süreçleri beraberinde getirebilir. Ayşe'nin yıpranmama ve iyiliğe kendini adanması, büyük olasılıkla karşılık beklemese de ereğine ulaşmasının bir yankısıdır⁴⁷. Ayşe, eve geldiği ilk günden itibaren çevresine yardım etmeye başlar. Teyzesinin yanında çalışan yardımcılara öksürük ve romatizma için şifa verici önerilerde bulunur. Alt-üst ilişkisi olmadan insanlarla aile gibi geçinir.

Ayşe, çarşıya alışverişe çıktığında karakterleri tanır ve kimin ne sıkıntısı olduğunu öğrenmiş olur. Evde bulaşık yıkarken yaşlı bir kadına yiyecek götürmeye karar verir. Teyzesinin o yaşlı kadına merhamet edip yemek göndermesine bakılırsa, özünde iyi bir kişi olduğu ancak yaşadıkları sebebiyle bunu gün yüzüne çıkarmadığı bellidir. Merhamet ve yardım etme Schopenhauer'un belirttiği gibi (2022, s.72,73), bir gün bizim de yardıma ihtiyacımız olabilir düşüncesiyle ortaya çıkar. Özetle, empati duygusu yardım ve merhametin en önemli tetikleyicisidir. Ayşe'nin herkes tarafından aksi, huysuz şeklinde tasvir edilen kadına yemeği kendi götürmek istediğinde, o kadının bir derdi olmasa öyle davranmayacağını ileri sürdüğü görülmektedir. Kötülüğü sebebe dayandırma, felsefe tarihi boyunca tartışılmıştır. Kimine göre Tanrı'ya inançsızlıktan kaynaklanan kötülük kimine göre amaçsızlıktan ileri gelir. Ayşe'ye göre ise huysuz kadını kötü kabul etmek yerine onun yaşantısının arka planına bakılmalı, içindeki iyilik hali ortaya çıkarılmalıdır. Çünkü o, doğuştan herkesin iyi olduğu düşüncesine inanıyor olsa gerek, herkese kötülükten haberi

⁴⁶ Ta ki filmin sonunda koltuk değnekleri ile sıranana kadar memnuniyet oyununa devam eder. Üstelik onu sakat bırakan şey yeni kavuştuğu oyuncak bebeğinden olma korkusudur.

⁴⁷ Özgeciliğin imkansız olduğunu düşünenlere kapı açan bir söylemdir fakat, çalışmanın amacı özgeci birey sayılacak konumdaki kahramanın yaptıklarını değerlendirmektir.

yokmuşçasına davranmaktadır. Yiyeceği götürdüğünde, kadının ilk başta Ayşe'ye kötü davrandığı ancak sonra genç kızın karşılıksız iyi davranışını görünce olumlu yöne evrildiği görülür. Ayşe, kadını memnun etmek için çabalamakta, şifa dağıtan mitolojik bir karakter gibi her gittiği yerde sevilmenin yolunu bulmaktadır. Yalnızlığı sebebiyle asabileşen kadın üstüne bir de onu anlamayanların çokluğu eklenince kendini huysuzluktan başka bir biçime sokamamıştır. Ayşe, bir süperkahramanın kötü adamların elinden kurtardığı masum kişiye dokunuşu gibi, içinde iyilik olan fakat hayatın katılaştırdığı insanlara iyi yanının da onlarla yaşadığı hatırlatmasını yapar. Karanlık odada oturan ve gelen yemeklerden memnun kalmayan kadın, Ayşe'nin pencereyi açmasıyla içeri giren güneşin içi ısıttığı göstergesinden örnekle Ayşe'ye ısınmıştır. Genç kızın mahalleye güneş misali doğuşu, bu an itibariyle başlar da denilebilir. Ayşe çoğu olayda Tanrı'nın taklidini yaparcasına iyiliğe meyleder. Leibniz'in erdeminde Tanrı'nın evrensel aşkından ilham alan insan gibi genç kızın hayırsever olana yöneldiği ifade edilebilir (Cevizci, 2020, s.565,566).

Ayşe'nin temsil ettiği iyiliğin izlenimini yaparken akla gelen isim Rousseau olmaktadır. Çünkü onun doğa durumunda Hobbes'tan farklı işleyen düşünce, savaş yerine empati kaynaklı merhametin varlığıdır (Ünsaldı & Geçgin, 2013, s.34). Ayşe saf haliyle köydeki saf insanların içinden çıkagelmiş ve birbirine gereksiz yere düşmanlık eden insanların içine düşmüştür. Ancak durumun Rousseau'dan ayrılan noktası Ayşe farklı bir toplumsal hayata (şehirdeki ortama) geçişte kişiliğinde kırılmalar yaşamamıştır. Aksine insanlara hizmette ve yardımda son derece aktiftir. Yani Ayşe özgeci birey olarak dokunulmaz kalandır. Zaten doğa durumunda kimseye ihtiyacı olmayan belki de yalnızlaştığı için kimseyle sorun yaşamayan bir kişidir. Yalnız, onun köydeki hayatına dair kesitler filmde verilmediğinden kısa bir kanıya varılarak geçilecektir. Ancak insanlar için Rousseau düşüncesinden yola çıkıldığında, Ayşe'nin gelişi ile "iyilik penceresinden bakış"la tanıştıkları söylenebilir. Öyleyse, insanlar modern yaşamın getirdiği zorbalığı Ayşe'nin doğa durumunu temsili ile aşmaya başlamıştır. Rousseau'nun insan doğasını doğuştan iyi kabul edip eğitimle kötülüğün önüne geçileceğini öne sürmesi de Ayşe'de görülür. Eğitimin aile içinden alınması ve ilerleyen zamanlarda Ayşe'nin de kendindeki sevgiyi başkalarına serpererek onları eğitmesi özgeciliğin yayılmasında önem arz eder. Filozof'un

düşüncesinde Ayşe'deki davranışı ve “*Bir Dağ Masalı*” filmindeki köylülerin eylemlerini açıklamayan önemli ayrım şurada yatar: “*Ormanlarda avare dolaşan, hiçbir hüneri olmayan, konuşmayı bilmeyen, evi barkı, savaşları, bağlantıları olmayan, hemcinslerine ya da onlara zarar veremeye hiç gereksinmesi olmayan, hatta belki onlardan hiçbirini tanımayan, kendi kendine yeten vahşi insan*” (Rousseau, 1995, s.128). Buna rağmen dikkat edilmesi gereken husus, filmde kendinden başkasını sevmeye fikrinin filozofun önceliği olduğu varsayıldığında, kahramanların doğa durumuna neden benzetildiği ortaya çıkacaktır.

Özgeciliğe çalışmada çok taraflı bakmayı tercih ederek, filmde doğa durumundan farklı, başka düşünürlerin bakış açısı ile konuyu geliştirmek mümkündür. Örneğin, Durkheim’ın ahlaki merkeze ihtiyacı olan insanların dışsal bir yönetimle yıkımdan kurtulacağı yönündeki tezini doğrulayan bir anlatım ile karşılaşılır. Ayşe’nin mahallede birbiriyle didişen insanlar üzerindeki (organik dayanışma ortamı) etkisi ahlaki merkezilik statüsünde insanların davranışları arasındaki uyumu yakalamak ve toplumsal yıkımın önüne geçmek hususunda gelişir.

Ayşe’nin karşısına yol boyunca çıkan birçok aksilik ve çatışmadan biri akran zorbalığına uğrayan babası tarafından reddedilen bir çocuğun acı çekmesidir. Çocuk, büyük küçük demeden tüm çocuklar tarafından taşlanarak kovalanmaktadır. “*İstemiyoruz onun babası yok onun piç o, anası kötü kadın*” diyerek dışladıkları çocuğa sarılan Ayşe “*Yok olmaz öyle şey, hiç iyi değil bu yaptığınız. Bakın ne kadar küçük, nasıl korkuyor bir bakın. Anası babası bir kötülük ettiyse bu yavrunun günahı ne?*” der ve çocuğun ailesini bulmaya gider. Çocukları empatiye davet eden genç kız, ebeveynlerinden değerler kanısında eğitim almayan çocuklara kendindeki kültürel normları aktarır. Zorbalığa uğrayan çocuğun annesiyle konuşan Ayşe, çocuğun babasını bulur ve durumu ona da aktarır. Adam duvarlar ördüğü çocuğunu umursamadığını söylediğinde Ayşe, onu ikna etmeye çalışmak yerine tıpkı “*Hepimiz Kardeşiz*” filminde Öğretmen Ahmet’in Kara Yusuf’a yaptığı gibi ters psikoloji (karşıt tepki) uygular. Adamla konuşmanın bile yararsız olduğunu, güçlü bir erkek gibi görünse bile içinde zayıflık ve kötülük taşıdığını ifade ederek oradan ayrılır. Nitekim uyguladığı yöntem filmin sonunda işe yarayacak, adam çocuğunun ve eşinin yanına gidecektir.

Ayşe mahalle esnafının birbiriyle eğlendiği ancak bunu yaparken bazı kişilere zarar verdiğini farketmediği ortamdan geçer. Tam o anda Ayşe'den hoşlanan Ali'nin yakını ve Ali'den hoşlanan kız Ayşe'yi dondurma yemeye davet eder. Karşılık beklemeden yapılmayan bu davette amaçlanan, Ayşe'yi günlük kıyafetiyle partiye çağırıp alay konusu haline getirmektir. Ayşe, gittiği partideki herkesin kendi gibi fesatlık gütmeyen bireyler olduğunu varsayarak yanılmıştır. O yine de insanların içinde iyiliğe açılan bir kapı olduğunu düşünmekten kendini alıkoyamaz. Konfüçyüs'ün insanların içinde bir parça iyinin yer aldığını düşündüğü savı (Suzuki, 2012, s.80-82), Ayşe tarafından onaylanır. Zengin-fakir ayrımının Türk sinemasında kötü-iyi ayrımına karşılık geldiği fikri aşılmaya çalışılmıştır. “*Zenginlik fakirlik meselesi değil bu sadece terbiye meselesi anladın mı?*” diyen Ali, ailenin ve sosyal çevrenin çocuk yetiştirmedeki önemini, “kötü doğulmaz, kötü olunur”un altını çizmiştir. Aynı zamanda Ali, oradakilerle aynı zihinsel imgeyi taşımadığını kırıcı olmayan ifadelerle açıklamıştır. Hayat sahnesinde herkesin oynadığı role istinaden Ayşe, saf köylü kızından başka bir role bürünmeden hemen evvel jestlerinde ve kıyafetinde yapacağı değişimin çıkış noktasını yakalamıştır. Merhametinden bir şey kaybetmemekle birlikte ilerleyen zamanlarda tavırlarında kazandığı özgüvenin belirtilerine rastlanacaktır.

Görsel 7: Ayşe'nin geleneksel kıyafetiyle partide yer alması



Parti sonrası eve giden Ayşe'yi, Ali'nin arabasından indiği için teyzesi kızgınlıkla karşılamıştır. Yeni tanıştığı genç bir erkeğin arabasına binmesini yadırgayan teyze, yaşanan yerin köy değil şehir olduğunu hatırlatır. İnsan sayısının artışı ve kent yaşamının son biçimlenişi birbirine duyarsızlaşan insanları,

yabancılaşmayı gündeme getirmiştir. Dolayısıyla insanlar arası mücadele, rekabet günbegün artarken, teyzenin Ayşe'ye nasihati onu koruma adına yersiz sayılmamaktadır. Evrimsel bakış temel alınır, akraba seçilimi kuramına göre hareket eden bir teyzeden bahsedilebilir. Teyze, kendi soyunu korumak adına Ayşe'yi uyarmaktadır. Yine evrimsel çerçeveden bakılırsa, teyzenin özünde iyiliği barındırması, Ayşe'nin de aynı niteliğe sahip olması gen havuzundaki ortak özgeci bireylerin varlığına işarettir. O halde teyzenin taşıdığı özgeci genleri ortaya çıkarması, soylarının devamı için en azından iş birliği yapmaları gerekecektir. Özgeciliğe evrimsel temelden bakıldığında, Ayşe'nin hayatta kalması, sonraki nesillere genini aktarması onları da özgeci kılacak ve diğerlerine karşı üstünlük sağlayacaktır. Kısacası, evrimsel teorinin konuya yaklaşımında özgeci bireyin kendinden bu kadar fedakârlık yapıp hayatta nasıl kaldığı sorunsalına en iyi örneği Ayşe vermiş gibidir. Genç kız, kendinden önce ve sonraki nesiller için büyük adımlar atmış, özgeci genleri ve dayanışmanın yaşam mücadelesindeki rolünü artırmıştır.

Ayşe'nin, kendisiyle alay eden insanların etkisiyle, olayın arka planında teyzesine hakaret ettiklerini hissetmesi üzerine teyzesinden yeni kıyafetler istediği görülür. Genç kız, *“Kendim için değil, bana kalsa kırk yıl giysem gık demem bunlara. Çul olsa, çuval olsa giyerim. Ama sana laf etmelerine dayanamam teyze. Şey, Handan hanımın yeğeni hizmetçi kılıklı, besleme kılıklı demelerine dayanamam”* cümlesinden de anlaşılacağı üzere – yine akraba seçiminden esinlenerek- teyzesine zarar gelmesinin önüne geçmek ister. Elbette burada kendinden ödün verme ya da özgeci bir duruş yoktur ancak teyzesinden ona sıcak davranmamasına rağmen yardım ister. Bir çeşit iş birliği haline giriş söz konusudur. Çünkü kız kendisiyle alay eden bakışlardan kurtulacak, teyzesini de kötü sözlerden uzak tutmuş olacak, teyzesi ise yeğenini aşağılayıcı bakışlardan kurtarırken aynı zamanda kendi itibarını zedelememiş olacaktır. Burada sosyolojik perspektifle bakıldığında, egemen söylemin kadını konumlandırışı dikkat çekmektedir. *“Kezban Paris'te”* (1971), *“Kınalı Yapıncak”* (1968), *“Tatlı Dillim”* (1972) filmlerinde örneği görüleceği üzere kadının gelenekselden moderne geçişle birlikte onaylanan hali bu filmde de sunulmuştur. Kadın, okumuş (genellikle okuma yazma öğreniminin çok kısa sürede üstesinden gelinir), gezip görmüş ve kılık kıyafeti geleneksel köy kıyafetinden

ayrıksı bir vaziyettedir. Aksi halde ya karşı cinsin ilgisini çekemez ya da çevre tarafından ötekileştirilir. Kültürel uyum sürecinde şehir hayatına göç eden birey, o şehrin değiştirdiği giyim kuşamı karakterine adapte eder. Filmimizde Ayşe'nin yükselen özgüveni ve dik duruşu dikkat çekmekle birlikte özgeci tavrından ödün vermediği ayrı bir gerçektir. Ali ise, ne öncesinde ne değişimden sonra hoşlandığı kıza karşı duruşu değişmeyen, her haliyle Ayşe'ye yardım eden kişi olarak iyiliğin yanında yer alır.

Ayşe, huysuz kadının evine yine bir gün yemek götürdüğünde hizmet ettiği ve karşı tarafın çıkarına dönük eylemlerde bulunduğu için kişinin sevgisini kazanabilmiştir. Sırada mahallenin korkulan, çocukları bahçesindeki kirazları çaldıkları gerekçesiyle kovalayan yaşlı ve huysuz adamı iyileştirme çabası vardır. Çocuğu kovalarken bacağı kırılan adama bakan Ayşe, yaşlı adamın dediği gibi *“İlaçlardan daha iyi tesir eder”* ve adeta iyiliği ile şifa dağıtır. Doktorun *“her derde deva bu çocuk”* diyerek andığı kız, evsiz çocuk Ömer'e de yardımcı olmak ister. Ona barınacak bir yuva bulmak için çalışır. Kedi ve köpekleri bile eve alan teyzesinin Ömer'i geri çevirmeyeceğini düşünen Ayşe bu kez yanılır ve teyzesinden sert bir geri dönüş alır. Teyzenin *“İyi ve merhametli olacağım diye sokaktaki pis dilenci çocukları evime dolduramam”* cümlesi ödev ahlakına karşı geldiğinin bir çeşit ifadesidir. Çünkü teyze, herkesin olumlu karşılayacağı bir davranışta bulunmayı reddetmiş, karşılıksız iyilik yapmaktan ve özgeci birey olmaktan kaçınmıştır. Diğer yandan Ayşe ödev ahlakına uyan eylemlerde fazlaca bulunur. Buna örnek olarak, Ömer'in haline üzülse bile huysuz adamın bahçesinden kiraz çaldığı için çocuğa sitem edişi verilebilir. Anlaşılır ki, genç kız ödev ahlakına sadık kalarak Kant'ın “ahlaksız maksimde sonucun ne olacağı” hakkındaki şüpheleri yıkarak ahlaklı maksimi gerçekleştirir. O bir kere bile ahlaksız bir eylemde bulunup bunu evrenselleştirme fikrine yakın duruş sergilememiştir. Her zaman sevgiyle şifa dağıtma, karşılıksız ve iyi niyetli fedakârlık yapma işini kendine görev bilmiştir. Özgecilikte mühim olan niyet, Ayşe için sonucuyla beraber işler. Yani genç kız sadece iyi niyetli değildir aynı zamanda şifa dağıtan yanıyla eylemin neticesine gözle görülür şekilde ulaştırır. Ayşe, hayatına Mevlana'nın 7 öğüdünü adeta not etmiştir. Cömert, yardımsever,

başkalarının kusurunu örten, asabiyetten uzak kalan, alçakgönüllü, hoşgörülü, en nihayetinde de görüldüğü gibi olandır.

Ayşe'yi özgeci olarak nitelendirmek doğrudur, Kant'ın ödev etiğine uygun eylediğini daha önce söylemiştik. Fakat, büyük olasılıkla Kant (1982, s.13,14), Ayşe'nin eylemlerine tanık olsa ona ödev ahlakından uzak⁴⁸ eyliyor diyecektir. En önemli gerekçesi ise, Ayşe'nin iyilik yapmaya doğası gereği yatkınlığıdır. Eğer yatkınlık taşımadığı halde sırf ödev gereği iyilik ediyorsa kişinin mertebesi Kant için daha ahlaki düzeydedir. Anlaşılan odur ki Ayşe iyiliğe yatkındır. Altı çizilmesi gereken konu, Ömer'in açlığını dindirmek için kiraz toplamasının Ayşe'nin ikna olması bir yana dursun, başkasının hakkına gasp gibi düşünmesi, onu ödev ahlakına yaklaştırmıştır.

Küçük yaşta öksüz kalan genç kız, babalar gününde huysuz ve yaşlı adama çiçek hediye eder. İçeri girdiği sırada adamın Kuran-ı Kerim okuduğunu fark eder. Filmde dini (İslami) öğelerin kullanımı insanın içindeki iyiliğe işaret etmek içindir. Tanrı'ya inanmak, vicdan muhasebesi yapmayı gerektirir. O halde adamın Ömer'e kötü davranmasının ardında bir sebep vardır. Yine kötülüğün çıkışı insandan değil, yaşadıklarından kaynaklanmıştır. Adamın oğlunun meyve ağacından düşüp ölmesi kiraz ağacına yaklaşan çocuklarla ölen evladı arasında bağlantı kurup kendini kötü hissetmesine ve aslında koruma amaçlı çocukları kovmasına dayandırılmıştır. Kötü sanılan adamın iyilik yaptığı düşünüldüğünde empati duygusuyla korumacı yaklaşım çocukların hayatını kurtarmaya çalıştığı söylenebilir. Fakat, içindeki özgeci fısıltıyı dinleme şekli Ayşe ile değişime uğrar. Çünkü karşıdakine bir yararının olması için eyleme geçmek, en azından çocuklara kirazı toplayıp vermek yahut barınacak yer ayarlamak genç kız gelene kadar akıllara gelmemiştir. Bu da adamı iyi niyetli de olsa kötü kişi yapmıştır. Ayşe'nin kendinin kızı olmasını tüm mirasının ona kalmasını arzu eden adama Ayşe parada gözü olmadığını ifade eden cevapla döner. Genç kız yaşlı adama Ömer'i evlat edinmesini teklif ettiğinde ilk başta sert bir tepkiyle

⁴⁸ Hristiyanlıkta İsa "komşunu sev" dediğinde bahsettiği sevgi patolojik değil, ödev hissiyatıyla gelişir. Yani İsa komşumuza ne hissedeceğimizi değil nasıl davranacağımızı emretmiştir (Warburton, 2017, s.231,232).

karşılaşır. Oysa adam filmin sonunda Ömer ile iş birliği yaparak aile haline gelir. Bu beraberlik isteğini özgecilikten uzaklaştıran kısım, adamın Ömer'i evlat edinirken kendi yalnızlığına ve evlat hasretine çare bularak yarar sağlamasıdır. Yaşlı adamın durumunu özgecilekle bencilliği ilişkilendiren yararcılık bazında değerlendirmek mümkündür. Birey mutlu (yaşlı adam ve Ömer), toplum mutludur. Kişi ancak böyle bir yararın getirisi için kendi çıkarından vazgeçmelidir. Sonuç odaklı konuya yaklaşan yararcılığın özgecilekten ayrılan noktası budur. Fakat adamın durumunda ince bir çizgiye dikkat edilmelidir, özgecilek niyet bazlı değerlendirilen bir davranıştır. Kişi eğer sonucu karşı tarafın faydasına olmamasına karşın iyi niyetle yardıma kalkışıyorsa, önem verilen yer niyet faslıdır. Dolayısıyla yaşlı adamın Ömer'i ağaçlara yaklaştırmaktan men etmesi her ne kadar çocuğun açlığına sebep olsa da tam bir olumsuzluktan uzaktır. Niyetinin sonucuyla bağdaşması için tek yapması gereken Ayşe'nin arzuladığı evlat edinme sürecine dahil olmaktır.

Görsel 8: Ömer ile Ayşe'nin barınma sorununu konuşması



Ayşe, mahalledeki tüm evsiz barksız çocukların elinden tutarak sosyete topluluğun içine, bu çocuklar için yardım toplamaya gider. Havuzlu mekanda kumar oynarken çocuklara yardım eli uzatmayan kadınlar, Ayşe tarafından yadırganır. Kumar masasında keyif için bencil amaçlarla harcanan paralar, çocukların karnını doyurmak amacıyla nasıl kullanılmaz sorunsalı genç kızı başka çareler aramaya iter. Kabahati çocuklara yardım elini uzatmayanlarda arayan kahraman, sorumluluk bilinciyle ödev ahlakının gereğini yeniden tekrarlar. Ali ile olayın ertesinde konuşma

yaparken, insanların dikkatini bir yöne çekmenin yolunu arar. Kendi çocukluğunda alamadığı bebeğin içinde açtığı boşluğu, çocukların kimsesiz halinin onlarda açtığı boşlukla özdeşleştirip empati kuran kahramanımız, mahallede birbiriyle didişen insanları ayırıp onların yardımlarını ister. Ayşe: *“Bir eski şapka ıslandı diye insanlar birbiriyle kavga eder mi?”* Esnaf: *“Ya ne yapar?”* Ayşe: *“Sever...Hele böyle güzel bir günde. Hadi verin el ele. Ne olursa olsun insanlar kavga etmemeli birbirlerini sevmeli. Çünkü hayat sevince güzel, sevince tatlı günler...”* O andan itibaren müzikal bir film gösterisi ile izleyici özdeşleşmek üzere karşı karşıya bırakılır. Dans ve şarkı eşliğinde mahallelinin el ele veriş sunulur. Tüm mahalleyi toplayan Ayşe, herkesten eğlence gecesi tertip edilmesini teklif eder. Toplanan paralarla çocuklara barınma ve yiyecek yardımı yapılacaktır. Özgeciliğin bir örneği, her esnafın kendi mesleğini karşılıksız icra ederek satış yaptığı ve geliri çocukların yardım kutusuna koydurduğu anlardır.

Görsel 9: Hayat Sevince Güzel şarkısı eşliğinde herkesin dans edişi



Klasik anlatı sinemasının neden- sonuçları filmde çoğunlukla kişilerin tecrübe ettikleri sıkıntılı yaşam sürecinden kaynaklanır. Ayşe'nin dokunarak derinlerdeki iyi özellikleri ortaya çıkarmasıyla son bulur. Teyze kötüdür, ama Ayşe'nin gelişile geçmişteki kininden arınır; Yaşlı adam huysuzdur, ama Ayşe'nin yardımları ile gerçeğe uyanır; Yaşlı ve huysuz kadın umutsuzdur, ama Ayşe'nin yardımları ile perdesini güneşe açtığı gibi kalbini de umuda açar; Demirci ustası sorumsuzdur, ama Ayşe'nin uyarısıyla çocuğunu benimser; Sosyetedeki insanlar bencildir, ama

Ayşe'nin tüm aşağılamalara karşın onlara el uzatmasıyla iyiliğe yönelir. Ayşe çoğu dönüşümün sebebi olarak bulunur demek yerinde bir açıklamadır. Zincirleme bir iyilik çemberi oluşturan genç kız, domino taşlarının birbirini etkilemesi gibi mahalleliyi etkilemiştir.

Çocuklar için yapılan özel gecede, külkedisi masasında balo zamanı evden çıkamayan Cindirella gibi, kıyafetini kutlamaya özel seçen Ayşe de teyzesinden izin alamadığı için kendi düzenlediği etkinliğe katılmanın bir yolunu arar. En sonunda evinin penceresinden kaçarak yasak olanı çiğner. Eyleminde önemli olan niyettir ve genç kız, hedef noktasını çocukların geleceğine doğrulttuğunda teyzesinin sözünü çiğneyerek suç işlemiş sayılmamaktadır.

Ayrıca Ayşe'nin yaptığı iyilikler, evrensel ahlak çerçevesinde değerlendirildiğinde, kendi çıkarını önelemez de kendine ayrı bir katkı sağlar. Şöyle ki evrensel ahlak ışığında, herkes iyiliğe iyilikle cevap verirse kendine de iyilik etmiş sayılır. Ayşe'nin etrafına yaptığı iyilik hareketleri hiç çıkar gözetmemesine rağmen bir şekilde gerek Ali'nin gerekse en sonda tüm mahallenin sevgisini kazanmasına kadar kazanım sağlar. Ancak belirtmek gerekir ki, Ayşe her ne kadar özgeciliğe meylin yayılımını arzu etse de kişilerin geçmiş ve bugünkü yaşantılarının, sosyolojik konumlarının nelere sebebiyet vereceğini göz ardı etmemektedir. Rölatiflerin (görecilik) bakış açısıyla irdelendiğinde ise kesin ve evrensel ahlaki yargıların savunulmadığı, aksine grubun toplumsal kurallarına bakılmadan yorum yapılmaması gerektiği tezini Ayşe'nin hareketlerinde görmek mümkündür. Görecilerin ahlaki kuralları estetik kurallar misali algılayarak zevk temelinde tartışmayı kabul etmediği gibi (Dupre, 2020, s.52,53), Ayşe de kişilerin kültür ve yaşantısına bakmadan kötülüklerini kabul etmemektedir. O, herkesin kötü taraflarını sosyolojik ve psikolojik temele dayandırır. Topluma ait kültürel, dini, hukuki ve ahlaki kurallar bütünü, o toplumun ayakta durmasını sağlarken, farklı toplumlarda işe yaramayabilir. Dolayısıyla evrensel doğrudan bahsetmek güçleşmeye başlar.

Ali'nin annesi iki gencin birlikteliğini onaylamaz fakat, ağaçtan eve geri girmek için tırmanan kızın ayağının kayıp düşmesi üzerine sakatlanması tüm engelleri ortadan kaldırır. Engel yalnızca Ayşe'nin bacağındadır artık, kalplerde

değildir. Ayşe'nin sakatlığı üzerine Doktor Ferit ve teyzenin eskiden nişanlı olup kötü bir ayrılık yaşadığı sunulur. Ferit ve Ayşe'nin teyzesi önce gurur yapıp iletişim kurmak istemezler, fakat konu Ayşe'nin iyileşme ihtimali olunca birbirlerine yeniden bir şans tanırırlar. Doktor tarafından yapılan eylemi özgeci olarak nitelendirmek yerinde olacaktır. Nitekim herhangi bir çıkar gözetmeksizin salt genç kıza yardım etmek niyetiyle düşmanı saydığı kişinin evine çağırılmadan gitmeyi göze almıştır. Elbette doktorluk mesleğinin görev bilinci bunda etkilidir fakat adam mecburiyet duymadığı bir işe koyulmuştur. Her kötü andan bir memnuniyet çıkaran Ayşe, ilk kez karamsarlığa kapılmış ve kimseden yardım istemeden olumsuz cevaplar veren bir kişi oluvermiştir. Ta ki kapıda onu bekleyen ve onun iyi olmasını önemseyen insanların ziyaretini görünceye kadar katı tavrına devam etmiştir. İnsanlar o güne dek Ayşe'den hep bir çıkarı olarak genç kızını sevseler bile artık karşılıksız (en azından birbirleri için) sevginin gücüne erişmişlerdir. Ancak yine de Ayşe'nin iyi olması onları da iyi edecektir. Ayşe yine eski gücüne kavuşmalıdır ki insanlara mutluluk ve şifa dağıtabilmelidir.

Tablo 5: Hayat Sevince Güzel Filminin Genel Hattı

Karakter	Eyleme Geçiş	Düşünsel Altyapı
Ayşe	Herkese Yardım, Fedakârlık, Empati, Bağışta Bulunma, Özveri	Schopenhauer (Merhamet) Rousseau (Doğa durumu)
Teyze	Bağışta Bulunma, Yardım etme	Kant (Ödev ahlakı) Mevlana (Yedi öğüt)
Doktor	Yardım etme	Ayn Rand (Rasyonel egoizm)
Ali	Empati, Fedakârlık, Yardım etme, Özveri	Stoacılık (İnsan sevgisi)
Ömer'in Babası	Yardım etme, Bağışta Bulunma	

Teyzesinin doktorla yeniden yakınlaşması ile başlayan sevgi çemberinde artık tüm mahalle yer almıştır. Taşlanan öksüz kızın demirci babası, Ömer'in babası

sıfatıyla gelen huysuz adam, bacakları tutmayan yaşlı ve aksi kadın, Ali'nin Ayşe'yi istemeyen annesi, partide Ayşe'yi küçük düşüren gençler, mahallede birbiriyle sürekli didişen esnaf olmak üzere tüm kötülük ve bencillik taşına bir zamanlar takılan insanlar o taşı ortadan kaldırıp pürüzsüz bir saflıkla donanmıştır. Yaşlı adamın dediği gibi “*O meşhur mutluluk oyununla sen bizi hayata, mutluluğa kavuşturdun. Asık suratlarımız gülmek öğrendi. Hastalar iyi oldu, dargınlar barıştı, yetimlerin yüzü güldü senin sayende. Şimdi nasıl olur da hastaneye gidip iyi olmak varken bunu kabul etmezsin?*”. Ayşe'nin trenle gidişi, özgeci bireyin kurtulma umudu, izleyenler için özdeşleştirme yapılacak unsur bağlamında kullanılarak, vazgeçmeme ve iyi insan olma yolunda devam etme azmi öğütlenmektedir. Özgeciliğin övgüsünün yapıldığı filmde izleyenlere, Ayşe gibi olunursa cevherleşecekleri ve vazgeçilmez olacakları fikri empoze edilmeye çalışılmıştır.

3.7.4. Bizim Aile Filminin Özgeciliğin Bağlamında Çözümlemesi



Yönetmenliğini Ergin Orbey'in yaptığı senaryosunu Sadık Şendil'in kaleme aldığı 1975 yapımı filmidir. Film, bir fabrikada çalışan dört çocuklu Yaşar Usta ile ev hanımı üç çocuklu Melek Hanım'ın arkadaşları aracılığıyla tanışıp evlenmesini ve başlarına gelenleri anlatır. Filmde birbiriyle yeni tanışan aile bireylerinin yaşadığı değişim süreci ve yaşam mücadelesi farklılıkların birliğe dönüşümü üzerinden sunulur. Aile fertlerinin kendilerine zarar vermek isteyen Alev'in kötü niyetli babası Saim Bey'e cephe alışı ve dayanışmanın gücüyle kötüyü yenişi aktarılmaktadır. Filmde oyunculuk yapan isimlerin hepsinin sevilen, o güne kadar ve o günden sonra genel olarak iyi kişi rolü aldığı bilinmektedir. Çoğunlukla oynadıkları filmlerin benzer temalara işaret ettiği ve aile birliğini koruyucu unsurlar içerdiği belirtilmelidir.

Bu sebeptir ki, işin teknik bölümünde dahi bir oyuncunun diğerinden daha baskın olduğunu belirtmek yerine paylaşımcı bir yol izledikleri düşünülmektedir. Münir Özkul'un iyi aile babası, Adile Naşit'in şefkatli anne rolleri onlarla özdeşleşmiş, izleyici için belirli bir yöne vurgu yapar hale gelmiştir: Birlik ve beraberlik.

Film, Yaşar'ın (Münir Özkul) çocuklarının kıyafetlerini yıkadığı sahne ile başlar. Çocukların hepsi erkektir ve ataerkil kodlar tersine çevrilerek, babanın evde tüm işleri yaptığı anlar aktarılır. Kişilerin tanıtımı yapılırken Melek Hanım'ın (Adile Naşit) tek başına evde hiçbir çocuğu yardım etmeden ağır kazan kaldırdığı, odun kestiği, duvar boyadığı gösterilmektedir. Adam ise, yemek pişirir, dikiş diker, çamaşır asar. Kadın ve erkek rolleri toplumsal cinsiyet normlarının empoze ettiği kalıplardan en azından bu çift evlenene dek uzaklaşmıştır. Filmin başında aile içi dayanışmaya dair bir izlenim sunulmamaktadır. Baba ve annenin çalıştığı, çocukların yetişkin olmalarına rağmen hizmet bekleyip ebeveyne yardım etmediği bir düzen hakimdir. Çiftin tanışmasının ardından evlilik kararı alması bilhassa iş birliği eğiliminden kaynaklanır. Birbirine olan sevgi bağı sonradan gelişecek, başta tamamen kadın ve erkek rol dağılımı için tıpkı avcı toplayıcı toplumda kadın ve erkeğin toplumsal iş bölümünün ilkinin gerçekleştirmesi gibi iş birliği yapacaklardır. Aynı zamanda Yaşar'ın kiracı olduğu dönemde Melek'in ev sahibi olması, Yaşar Usta için çıkar getirici kaynak haline gelmiştir. Melek için de zorlandığı güç gerektiren işleri yapacak ve çocuklarına harçlık verecek başka bir rol kişisi işe yarar gelmiştir. Yaşar'ın evliliğin ertesinde Melek'e bulaşık yıkarken yardım etmek istemesi üzerine Melek'in "*Aşk olsun Yaşay Bey sen biraz da kadın işlerinden kurtulmak için evlenmedin mi?*" söyleminden anlaşılabileceği gibi eril kodların hakimiyeti iş bölümünün devamlılığında etkindir. Çifti evlendirmeye çalışan komşuları Melek ve Yaşar'ın kadın-erkek iş dengesinde ağır yükler altında kaldığını düşünerek ikiliyi bir araya getirmek ister. Dolayısıyla ikisinin iyiliği için çabalayan bu evli çift, karşılık beklemeden sadece onların yararına eylediği için özgecidir demek doğrudur. Özgeciliğin psikolojik sağlığa olumlu etki ettiği yapılan araştırmalarla (Parmaksız,2020) kanıtlanmıştır. Özgeci davranış, yaşamsal doyumunu artıran bir yordayıcıdır. Şöyle ki, kişi hayatından doyum sağladıkça özgeciliğe meyletmekte ve özgeciler kişinin sağladığı doyumunu artırmaktadır. Filmdeki komşu çifti tek

perçinleyici durum, Melek ile Yaşar'ın tanışmalarının ardından ataerkil düzene uyum sağlayıp iş yükünü azaltmasıdır. Onların rahatlayıp yüklerinden arınması yaşlı çiftin mutluluğunu sağlayacaktır.

Görsel 10. Melek ile Yaşar'ın birbirine destek oluşu



Sosyal öğrenme kuramı doğrultusunda iki ailedeki çocukların hiçbir filmdeki çatışma noktasına dek anne babaya maddi ve fiili bir kazanç sağlamamıştır. Özgeci anne ve babanın çocuklarına model alma sürecinde, gözlem yoluyla ve sözel uyarıcılarla teşvik edici davrandığı fakat çocukların buna kulak vermediği gözlenmiştir. İlerleyen zamanda düşman karşısında birlik olup devreye içselleştirilen özgecilik yanlısı davranışlar ortaya çıkana dek anne ve baba model olmaya devam edecektir. Çocuklardan birinin babasına ileride bir futbol takımına transver olunca maddi destekte bulunacağını söylemesinin ardından babası “*Oğlum sen kendi karnını doyur ben başka bir şey istemem*” diyerek yapıp ettiklerinden karşılık beklemediğini ifade etmiştir. Aile içi dayanışma özellikle baba ve annenin evladına yaptığı yardım, bağışta bulunma gibi prososyal davranışlar evrimciler açısından yine anne ve babaya fayda sağlamaktadır. Uzun vadeli bencillik (Torun, 2013,s. 169) denilen akraba seçilimine dahil edilen çocukların çoğalması yönündeki eğilim, özgeci genlerin artışı sağlarken, anne ve babaya da hizmet etmektedir. Teehan’a göre bağışta bulunurken veya fedakârlık yaparken aile üyelerini tercih etmek evrensel bir insan özelliğidir. Erken yaşlardan itibaren aşına olduğumuz bireylere fedakâr davranmak,

fiziksel benzerliği ile bize yakın olanlara fedakârca davranmak, doğamızı korumamıza katkı sağlar (2010, s.21,24).

Çocukların sorunları ile ilgilenen anne ve babanın görüntüleri ayrı ayrı sunulur. Yaşar'ın oğullarından Halit, külüstür bir arabayı çalıştırmak için sürekli babasından maddi destek alır ama araba hep bozuk olduğu için babasının desteği işe yaramamaktadır. Melek'in büyük oğlu Ferit üniversite öğrencisi, henüz kendi mesleğini icra edemeyen bir gençtir ve fabrikatör Saim'in kızı Alev'e aşiktir. Saim, kızının Ferit ile görüşmesine ekonomik ve toplumsal gerekçelerle karşı çıkar. Ferit, Melek ile Yaşar'ın evlenmesinin ardından Yaşar'ın oğlu olarak bilineceğinden fabrikatör adamın işçi adamla işveren-işçi ilişkisi, Türk sinemasının klasik zıtlığı üzerinden kötü ve iyiyi sunar. Alev, babasından sevgi görmemiş ve ona sevgi vermeyen bir genç kızdır. Babası, sevgiyi baskı kurmak ve himaye altına almaktan ibaret saydığı için Alev sıcak aile ilişkisine olan hasretini Ferit'in ailesine girerek gidermeye çalışır. Alev, doğum gününde babasının ona kurduğu sofrayı ve aldığı son model arabayı görmezden gelerek Ferit'in verdiği bir dal gülü önemsemiştir. Araba da gül gibi kırmızıdır ama gül aşkı simgelerken araba nefreti simgelemektedir. *“Benim senden istediğim bu değil, bir tatlı söz, bir sıcak bakış. Teşekkür etmeyeceğim”* diyerek isyan eden genç kız, 1970'ler sinemasının bir yanda maddi gücü diğer yanda dayanışmayı tutan iyi-kötü zıtlığında tarafını seçmiştir.

Melek Hanım Yaşar ile görüşmesinden önce çocuklarını evden göndermek ister. Hepsi harçlık istediği için çareyi onlara para vermekte bulur. Normal günlerde para verirken zorluk çeken, geçim sıkıntısını düşünen kadın o gün ilk kez kendi çıkarını düşünüp parasını verir. Çünkü Yaşar ile görüşmesi için çocukların evden gitmesi gereklidir. Çocuklarına evlenme kararını açıkladıktan sonra Yaşar ve oğulları, Melek'in evine taşınır. Konuşma sırasında evlenmesine karşı gelen çocuklarına başlarının çaresine bakmalarını söyleyen adamın sözlerine babalarından başka gelir kaynağı olmayan çocuklar olumlu dönüş yapar. Çocukların iknası da tıpkı Yaşar'ın Melek ile iş birliği yaptığı gibi, babalarıyla iş birliği yapılarak gerçekleşmiştir. Aynı durum Melek'in çocuklarını ikna edişinde de ortaya çıkar. Çocukların anneye iş birliğinin temelinde, maddi kazanç getirmemeleri ve ev işlerinde yardım etmemelerinin devamlılığını ancak bir baba olursa sağlayacaklarını

bilmeleri yatar. İş birliğine dayalı başlayan evlilikte birbirini sorgusuz sualsiz onaylayan bir çift görülmektedir. Melek'in okuma yazma bilmediğini nikah masasında öğrenen Yaşar'ın şaşırmasına karşın itiraz etmediği gözlenir. Melek'in kendi çocuklarına zar zor yeten barınma alanını Yaşar'ın çocuklarıyla paylaşması da yapılan iş birliğine dahildir. Ne zamanki dış kaynaklı kötülüklerden korunmak için bir araya gelirler o zaman özgeciliğe daha fazla yaklaşırlar. Nitekim filmin sonunda özgeci kalkanla bencilliğin karşısında duran bir Yaşar Usta vardır. Bunun dışında filmde diğerkâmlığın izlerini diğer insanlar kanadında görmek mümkündür. Filmde Halit'in bozulduğu için itilmek zorunda kalan arabasını el birliğiyle itmeleri gibi birbirine destek olan aile bireylerinin izi sürülmektedir. Melek, eve yeni gelen aileye merhamet ve empati duygusuyla kapı açar. Yaşar'ın evlatlarını kendi çocukları gibi sahiplenir. Çocukların yeni ailevi düzenlerine alışması zaman alır. İlk ortak yemeklerinde tabakta kalan tek parça yemeği paylaşamayan çocuklara Melek, yiyeceği ikiye bölerek paylaşmayı, en önemlisi kardeş olmadan paylaşabilmeyi öğütlemiştir. Birbirine paylaşımcı yaklaşımları için anne ve baba önce kendilerine, sosyal rolleri gereği çocukların gereksinim duymasını sağlayarak bir ihtiyaç çemberi çizer. Harçlık isteyenler babaya, ev işlerinde yardım isteyenler anneye muhtaçtır. Anne ve baba rolü, prososyal davranışlar için elzem olan sosyal öğrenme sürecinde eğitime başlamıştır.

Yaşar Usta'nın iş yerinden arkadaşı Şener, Yaşar'dan evlenmek için eş adayı bumasını ister. Yaşar'ın Melek'in kızı Feride ile kendi iş arkadaşı Şener'in evlenmesine vesile olması komşuların yaptığı iyilik benzeridir. Çünkü Feride evlenme ümidiyle yaşayan ve yaşlılarının evlenip kendinin evlenememesi yüzünden sıkıntılara düşen bir kadındır. Kardeşlerinin ona abla demesine bile siniri bozulan kadın, Şener ile evlenerek Yaşar'ın babalık gereği yaptığı karşılık beklenmeyen yardımdan faydalanmıştır. Zaten adama söylenen ilk baba deyiş de- Yaşar'ın böyle bir beklentisi yoktur- yapılan iyiliğin karşılığı şeklinde evden gelinlikle çıkarken olmuştur.

Melek'in ailenin en küçük çocuğu olan Tuncay'ı okula kendisinin götürmek istediği, anne rolüne girdiği zaman karşılıksız bir iyilik hali görülür. Elbette Yaşar ile evlenmesi bir iş birliği ile başlamıştır fakat, ev işi dışında çocuklara ayrıca ilgi

göstermesi Melek'i özgeci yapar. Yaşar'ın da kendi çocukları dışında başka çocuklara karşı iyilik ederken empati kurarak baba rolü ile yaklaşması, merhametin açığa çıktığı özgeci bireyin niteliğidir. Akşam yemeği zamanı sofrayı kurmak isteyen anne ve babaya yardım etmekten uzak duran çocukları hoşgörü ile karşılayan Melek ve Yaşar vardır. Çocukların hiçbir elindeki serveti (sevgi) kaybetme anına dek sorumluluk bilincine sahip değildir.

Sorumluluk, özgeciliğin gelişmesi için son derece önemlidir. Yemek yerken suyu alan aile bireyleri gen aktarımına uygun işlerde bulunup, önce öz kardeşini düşünerek ona ikram eder. Ferit Ferdi'ye, Halit ise Ahmet'e yardım eder. Kendi genlerini kayırma yoluyla ayakta kalan türlerin yaşam mücadelesini hatırlatan bir sahnedir. Doğal seçimde özgeci genlerin sadece akrabalar arasında işlerliğine değinirsek, burada başkalarına karşı bencil olan genlerin kendi içinde özgeci davranarak kendi grubuna fayda sağladığı ortaya çıkar. Ferit'in Halit'e karşı dışlayıcı ve yardımdan uzak tavrı, kendi genlerini korumak ve ilerletmek içindir. Ne zamanki grubuna saldırı farkedecek o zaman kan bütünlüğü yerine ortak yaşam alanını korumaya girişecek ve aile kavramına yeni manalar kazandıracaktır.

Şener'in evlilik öncesi nişan koçu alıp Feride'ye getirmek istemesini annesi engellemiştir. Kayınvalide Hacer oğlunun herhangi bir kadınla evlenmesine razı değildir. Çocuğu üzerinde kurduğu hakimiyet, Şener'in kişilik gelişiminde edilgen duruşuna kadar yansımıştır. Şener'in koçun sadece bir parçasını bayramda getirmesi "Bizim Aile" bireylerinin yüzünü asmak yerine güldürmüştür. İyiliği ve iyi niyetle olaylara yaklaşmayı öğütleyen Melek ve Yaşar'ın yetiştirdiği çocuklar da Feride'nin kayınvalidesinin bu hareketine gülebilmiştir. Kadının göndermekten çekindiği koçun sadece bir parçası bile ailenin sofrasında paylaşmaya değer bir anı yaratmıştır. Hep birlikte oturdukları sofralarında maddi durumlarından dolayı kendileri alamadığı kurban etini paylaşmak, yarına saklamak yerine o anı beraberlikle yaşamak ailenin özetidir. Feride'nin evlenmesinin ardından kardeşlerin birbirine ilk yakınlık kuruşları aktarılır. Feride ilk kez kendisine "abla" diyenleri affetmiştir. Onun gidişinin ardından boş kalan odasını kapmaya çalışırken Ferdi'nin odayı almasını isteyen Melek'in çocuklarının yanında duran Yaşar, kendi çocuklarına "Dağdan gelip

bağdakini mi kovacaksınız” diyerek yanıt verir. Yaşar’ın adalet dağıtan modeli çocuklarının geri çekilmelerini ve düzenin korunmasını sağlar.

Ferit’in Alev’in babası tarafından dövürülmesinin ardından Ferit’e “*Geçmiş olsun Ferit abi*” diyen Tayfun ve “*Elimizden bir şey gelirse yapalım abi*” diyen Ahmet, aile içinde duygudaşlığın Feride’nin düğününden sonra ikinci adımını atmıştır. İlkel insanların avlanmak ve gruplarını dış tehlikelerden korumak için birlik olma halinin bir benzerinin görüldüğü dayanışma haline girerler. Kan bağı olmadan ortak düşmana karşı iş birliğiyle hareket ederler. Ancak bu sahnede iş birliğine henüz gelmeden yalnızca empati kurularak diğerinin iyiliğini gözetme hakimdir. Abisine yardım elini uzatan kişilerin duygudaşlıkla onay alma ve ahlaki olanı eyleme ihtimalleri yüksektir. Zaten duygudaşlık, özgecilik demek değildir, özgeciliğe imkan sağlayan duygu paylaşımıdır.

Film boyunca gerek yardıma muhtaç kalınan durumlarda gerekse mutluluk anlarında duygudaşlık yaşanır. Nitekim duygudaşlık, illa mutsuz zamanları kapsayacak kadar dar çerçeveli değildir. Ferit’in Ahmet ve Tayfun’dan duyduğu çağrılara filmin teknik ve estetik öğeleri de karşılıksız kalmamaktadır. Tam duygusal bağ kurma anlarında duygusal müzik devreye girer ve Ferit’in üst açısı ile yardıma muhtaç hali verilir. Karşıdakine hafif gülen gözlerle bakışı ve şaşkınlığının ifadesi olan ani baş kaldırma hareketi sıralanır.

Görsel 11. Ferit’in kardeşlerinin yardım çağrısıyla karşılaşması



Alev, akşam Ferit’e kaçarak geldiği için ikili, Saim’den saklanmanın yolunu evlenmekte bulur. Yaşar’dan “*Evlenene kadar Alev’in birkaç gün burada kalmasına müsaade eder misiniz?, Evlendikten sonra gideriz. Ben zaten sizin üzerinize yüküm, bir de onu bu eve getirmeye hakkım yok*” diyen Ferit, Yaşar’dan “*Ferit, oğlum gitmek ne demek. Ne şimdi ne de evlendikten sonra hiçbir yere gidemezsin. Burası senin evin. Alt tarafı sofraya bir tabak daha konulacak*” yanıtını alır. Maddi durumu kötü olan, ay sonunu zor getiren ailenin sofrada bir tabağa daha yer vermesi ama Saim’in onca zenginliğine karşın yoksul aileye her yerde ket vurması iyi-kötü ekseninin çizilmesinde etken roldedir. Yaşar, kapitalist sistemde kendini değiştirmeden kalan, maddiyata köle olmak yerine çevresindekilere yabancılaştırmadan yaşayan insanın temsilidir. Yani o, üretim zincirinde bir makine değil, insan olarak kalandır.

Saim’in Alev ve aynı anda parayı istemesi ama Yaşar ve ailesinin paradan farklı sevgiye dair manevi doyuma önem vermesi akla Schopenhauer’ın “*İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*” kitabından şu alıntıyı getirir:

“*Her insan yaşamı, istek ile isteğe ulaşma arasında akar durur. İstek, doğası bakımından sancıdır; ona ulaşma hemen doygunluk üretir. İsteğin nesnesi yalnızca görünüşte bu nesneydi, ele geçirmek onun büyüsunü alır götürür; dilek, gereksinim yeni bir kılıkta yeniden ortaya çıkar. Bunlar yeniden ortaya çıkmazlarsa bunu pişmanlık, boşluk ve sıkıntı izler*” (2021, s. 251). Saim’in doyumsuz tavrının durdurulması için filmin sonunu beklemek gerekecektir. İstencini reddeden “Bizim Aile” bireylerinin istekleri körelmiştir ve tatmin sağlamak hususunda sonsuz iyi oluşmuştur (Schopenhauer, 2017, s.36-40).

Yaşar Usta’nın işten çıkarılmasında parmağı olan Saim, Yaşar’a tazminatın verilmemesini emrettiğinden, aile maddi açıdan zor günlere girmiştir. Melek’e vaziyetin izahını “*Emir büyük yerden geldi. Bizim gelinin babasından*” diyerek yapan Yaşar, “*Bizim yüzümüzden neler geldi başına*” diyen karısına, “*Sağlık olsun başka bir iş buluruz olur biter. Yalnız Ferit sebebini öğrenmesin, keyfi kaçır*” cevabını verir. Görülmektedir ki, Yaşar özgeci bir yönelimle, Ferit’in iyiliği için işsiz kalma sebebini arkasındaki olan biteni gizleme ereğindedir. Tuncay’ın konuşmaya şahit olması, olayın Ferit’in kulağına gitmesi demektir. Halit’in Alev’e düzeni bozduğunu

ima edercesine gelişen olayları anlatmasına şahit olunur. Vurucu etki anlarında (yeni bir haber alış) kullanılan duygusal müzik, ailenin zafer anlarının ifadesi olarak hızlandırılmış biçimde kullanılır. Filmin müziğinde sevinci de hüznü de belirtmek için aynı müzikten yararlanılır. Bu da ailenin acı ve mutlu günlerde değişmeden birbirine bağlı kalmasının yankısıdır. Müzik, ailenin her bir ferdinin notası haline geldiği ve nihayetinde bir çeşit duygunun aktarımı olduğu kuvvetli bağın karşılığıdır. Gruba sonradan katılan kişi yuva için tehdit gibi algılanır. İzleyici için özdeşleştirme unsuru olan müzik, filmde en etkili duygu aktarım araçlarından biridir. Melih Kibar’a ait olan “Bizim Aile” film müziğinin, filmin diğer teknik öğeleriyle bütünlük içinde değerlendirildiğinde hiçbir söz kullanılmamasına rağmen birlik ve beraberlikten beslendiği dile getirilmelidir. Ailenin yıkıldığı zamanlarda durağanlaşan, coşkulu zamanlarında onlarla birlikte yolculuk eden bir arkadaş gibi hızlı adımlarla yürüyerek ritmi takip eden bir müzik hakimdir.

Ferit’in Yaşar ile karşılaşması, evden ayrılırlarsa düştükleri kötü durumdan kurtulacaklarını dile getirmesi üzerine Yaşar, içindeki iyi niyetin göstergesi olarak baba demesini beklemediğini, herhangi bir çıkar gözetmeden genç adamın iyiliğini istediğini ifade eder. Aynı durumu kendi yaşasa evden onu kovup kovmayacağını sorduğunda empati yaptırarak neden evden ayrılmamaları gerektiğinin altını çizer. Yaşar için birinin başına bir kötülük geldiğinde kaynağının ne ya da kim olduğu sorgulanmaksızın sadece çözüm odaklı ve iyi niyetli düşünce tarzı onları ayakta tutacaktır. Aile birliği bozulursa işte o zaman kaybetmiş sayılacaktır. Babalık görevi olarak çocuklarının sorumluluğunu üstlenmeyi kabullenen Yaşar, geleneksel Türk aile yapısına denk düşen rol bilinciyle hareket eder. Türk kültüründe⁴⁹ özellikle 1970’li ve 1980’li yıllarda baba genellikle evin geçimini maddi açıdan sağlayan, manevi açıdan ise çocuklarını belirli kurallar çerçevesinde birleştiren güç demektir. Yaşar’ın kurmak istediği düzen tamı tamına budur.

⁴⁹ Günümüzde kadın-erkek arası iş bölümü ev içinde değişime uğramış, babalar artık ev içinde çocuk bakımında anneye daha çok katkı sağlar hale gelmiştir. Cinse bağlı stereotipler azalmış, çocukların eski kuşağa nazaran babaya -anne kadar değilse de- bağlılığı artmıştır. Bütün bunlar annenin çalışma şartları ile birlikte işleyen babanın eğitim seviyesindeki artışla mümkündür (Kara, Çetinkaya,2019, s. 202-204).

Bu filmdeki aşk ilişkisi özgeci değerlendirmeye alındığında, Ferit'in duygusal çıkarı özgeci bakıştan ayrı bir yere konulabilir. Fakat, ne zamanki Ferit, Alev ile birlik olup ailesinin iyiliği için Alev'i babasına teslim etmeyi göze almıştır, o zaman özgeci eyleme yaklaşmıştır. Alev'in ise başta kendi ailesinden göremediği şefkatli ve sıcak ortamla onu buluşturduğu için Ferit'e bağlanması baz alındığında, özgeci değil karşılıklılık odaklı konuya yaklaştığı tespit edilir. Sonradan karşılıklılık devam ederken fedakârlık yapmaya başlayan Alev, o insanlar için babasını karşısına almış hatta sokakta yatmayı göze almıştır. Onu özgeci eyleme yaklaştıran olay, baba evine dönüp aşkından vazgeçtiği zaman gelişir. Alev o saatten itibaren ne aşkından aldığı duygusal bağı ne de yuva hasretini dindirdiği aile ortamını istememiş, hepsinden iyi insanlar için vazgeçmiştir. Saim Bey'in Yaşar Usta'yı işten çıkarıp evlerine el koyduğu vakit, ona kucak açan insanları ortada bırakmak istemeyen Alev, Ferit ile evlenmesine ve ailenin bireyi olmasına rağmen aşkıdan uzaklaşır. Alev'in gidişinin ardından evlerine kavuşan insanların, evi almaktan daha öte, üst seviyede kazançlara ulaştığı söylenebilir.

Alev ve Ferit'in yaşadığı ikilemde, özgeciliğe dair araştırmalarda tercih edilen mahkum ikilemine değinmek gerekir. Ferit ve Alev, Saim'e teslim olmadıklarında aileleri evsiz ve işsiz kalacaktır. Alev baba evine gittiğinde ise aile belki evine ve işine kavuşacaktır ama Ferit'e olan sevgisinden dolayı ruhsal bir çöküş yaşayacaktır. Saim'in ikna olmasını imkansız saydıklarından iki açıdan da kazançlı çıkmaları pek olası değildir. En az yıkımla kurtulmak amacıyla, bunun da duygusallıktan ziyade hayati gereksinimleri içeren ekonomik bedel olduğu varsayıldığında teslimiyette çareyi bulmuşlardır. Filmin sonunda iki tarafın kazandığı yöntem, istencini dizginleyip duygudaşlığa kapı açınca gelişmiştir.

Ailede diğer çocukların çeşitli sorunları baş gösterir. Feride ve Şener, Hacer'in söylemlerine dayanamayıp Yaşar'ın evine gelerek, bozulmayan tek yuvanın ve sığınılacak tek yerin "*Bizim Aile*"nin evi olduğunu göstermiştir. Hacer, yalnız kalınca af dilemeye gelir ve iyiliğin safına geçer. Çünkü filmin yıkılmaz kinini finale dek Saim taşıyacaktır. Geleneksel aile düzeninin düşmanı Saim'den başkası değildir. Hacer kahramanın önüne çıkan küçük bir pürüzdür ama aşılmıştır. İşsizliğin ardındaki gün, çocukların hiçbirisi babadan harçlık almamıştır. Bugüne dek

öğrendikleri fedakârlık örneklerini hayatlarında aktive etme zamanları gelmiştir. Ahmet'in transfer olunca kazandığı parayı babasına götürmesiyle Yaşar “*Evlat parasına hiç alışmamışım*” diyerek sevinci ve hüznü aynı anda tadar. Küçük çocuk Tuncay'ın anneler günü için Melek'e çiçek getirmesi, başarılı bir ebeveynin ödülüdür. O güne kadar yapılan tüm iyilikler beklentisi yokken ödüllendirilmiştir. Tayfun, çalışmaya başlamış ve eve alışveriş yapmıştır. Yaşar “*Bizim çocuklara bir hal oldu hanım*” sözüyle yaşanan dönüşümü anlatırken, Melek “*Büyüdüler Yaşar Bey, büyüdüler*” diyerek sorumluluk almak için belli bir olgunluğa eriştiklerini ifade eder.

Mutlu anlarının bozulması, evi boşaltmaları için gelen memurların zili çalması üzerine gerçekleşir. Ev sahipleri Ferit ve Ferdi başta olmak üzere gelen memurları gönderince polisler gelir. Ferit'in memurlara karşı gelmesi üzerine karakola alınmasına Halit “*Bırakın kardeşimi*” diyerek isyan eder. Biyolojik olarak kan bağı bulunmayan iki gencin birbirine karşı gruptan gelen düzenlerinin bozulmasına sebebiyet veren insanlara birlikte direndiği gözlemlenir. Onların da karakola alınması, akla Farabi'nin fazıl topluluğunu getirmektedir (2001, s.79,80). Onun toplu halde yaşamaya mecbur olan insan düşüncesi, adaleti arkada bırakmaksızın iş birliği içinde yaşamaya devam eder. Sevgilerinin kurduğu yuvayı adalet ile güçlendiren “Bizim Aile” bireyleri, memurlara adaletsiz davrandıkları, başkasının çıkarını gözetken kanunsuz iş yaptıkları gerekçesiyle karşı gelir. Soy dayanışmasının yerini herkesin bir kabul edildiği aile dayanışması almıştır.

Adaleti iş birliğinin bir ön adımı gibi gören Sofistlerden Protagoras (Cevizci, 2020, s.65,66), büyük ihtimalle Bizim Aile bireylerini, hem farklı kültürel geçmişe ve karakteristik özelliğe sahip hem de barış içinde yaşamayı becerdikleri için- kısacası ölçülü kalabildikleri için- takdir ederdi. Ailenin evlerinden atılmasının ardından, maddiyatın kölesi olmayan insanlar, sokakta geceyi geçirir. Evlerindeki düzeni bozmadan hayatlarına devam ederler. Ta ki Alev ve Ferit aşklarından vazgeçip ailenin diğer bireyleri için fedakârlık edene dek sıkıntı çekerler.

Görsel 12: Aile fertlerinin güne dışarıda başlaması



Melek'in kahve koyduğu, babanın kara kara düşündüğü, Ferit ile Alev'in son kez sarıldığını sandığı bu karede, Türk aile motiflerine dair pek çok aktarım yer alır. Türk kahvesinin kocaya ikramı, çocuklara sabah işe gitmeden çay koyulması bunlardan birkaçıdır. Gruba aidiyet bağlamında kültürel kodların açılımı öneme sahiptir. Melek, evsiz kaldıkları halde ev işlerine devam eder. Bir önceki günle bu güne aynı muameleyi gösteren anne ve babanın yıkılmayan tavrı, çocukları da kuvvetlendirmiştir. Ferit'in Saim'e sevdiği kadını teslim etmesinde ailesinden aldığı gücün etkisi vardır. Herkes birbirini korumaya eğilimlidir. Yaşar, *"Böyle günde işe mi gidilir"* diyen çocuğuna *"Asıl böyle günde gidilir oğlum. Ne olmuş yani evden atıldıysak. Daha iyi ya yavrum asıl şimdi daha güçlü olmamız lazım. İşimize dört elle sarılmamız lazım. Bize kötülük edenlere mağlup edilmeyeceğimizi ancak böyle anlatabiliriz"* diyerek yenilginin pes etmek olduğunu anlatır. *"Bizden biri"* olanlara aşılarmaya çalışılan *"bizim dışımızdaki"*lerin bize zarar veremeyeceği, bize biri zarar verecekse bunun ancak kendimiz olacağının altı çizilir. Babasının evine giden Alev her zaman kazanacağını iddia eden babasına kızını kaybettiği yönünde rest çeker. Saim'in *"Ben kaybetmem"* sözünün arka perdesinde Alev'i tekrar görmenin ötesinde bir duygunun yattığı ortaya çıkar. O, aslında rekabet ettiği Yaşar ve ailesine herhangi bir sebepten mağlup olmak istememiştir. Kızını nesneleştirerek yarışa dahil eden adam, kumarda para kaybeden bir kişi gibi bocalayarak ne için çalıştığını unutmıştır. Ona ahlaki değerlerini, babalık vazifesini ve duygusunu hatırlatacak şey, başta Alev'in sonra da Yaşar'ın ders verici konuşmasıdır.

Yaşar Usta, Alev'i kızı yerine koyup Saim'in ofisine gider ve adama hesap sorar. Çünkü Yaşar için yıkımın sevgi noksanlığından ileri gelmesi daha zordur. Her şeyi kaybedebilir evin babası ama aralarındaki bağı kaybetmeye niyeti yoktur. İkilemi ortadan kaldırarak konuşmayı Saim'in yüzüne karşı yapar. Yaşar, filmin ardından günümüzde bile hatırlanan repliğini o an ortaya atmıştır: *“Anlamıyor musun beyim bu çocuklar birbirini seviyor. Ama ben boşuna konuşuyorum, sevgiyi tanımayan adama sevgiyi anlatmaya çalışıyorum. Sen büyük patron milyarder, para babası, fabrikalar sahibi Saim bey sen mi büyüsun?. Hayır ben büyüğüm, ben Yaşar Usta”*. Onun *“Ne oğluma, ne de gelinime hiçbir şey yapamayacaksın, yıkmayacaksın bizi çünkü biz birbirimize parayla pulla değil, sevgiyle bağlıyız. Dokunma aileme, dokunma çocuklarıma. Eğer onların kılına bile zarar gelirse ben, ömründe bir karıncayı bile incitmeyen Yaşar Usta, hiç düşünmeden çeker vururum seni”* sözü filmin özetidir.

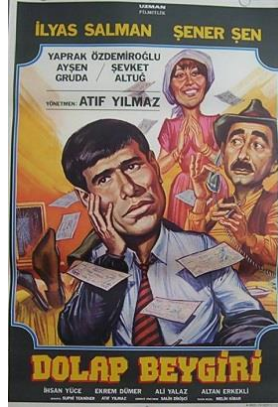
Tablo6: Bizim Aile Filminin Genel Hattı

Karakter	Eyleme Geçiş	Düşünsel Altyapı
Yaşar	İş birliği, Yardımlaşma, Dayanışma, Empati, Fedakârlık, Özveri, Sorumluluk	Schopenhauer (İsteme) Hamilton (Akraba seçilimi)
Melek	İş birliği, Yardımlaşma, Dayanışma, Sorumluluk, Empati, Fedakârlık, Özveri	Protagoras (Ölçülülük)
Komşular	Özgecilik, Yardımlaşma	
Çocuklar	Sorumluluk, Dayanışma, Yardımlaşma, Fedakârlık	
Saim	Bencillik, Açgözlülük	

Filmde özdeşleştirme unsuru olarak geleneksel Türk aile motifleri kullanılmıştır. Milli ve dini kimliklerin dağıtımında tercih edilen unsurlar çoğunlukla karakterlere sempati kazandıran niteliktedir. Bizimle aynı düşünen, aynı dine mensup yahut aynı giyinen insanlarla yakınlık kurmamıza benzer bir dizayn vardır.

Özdeşleştirmede yararlanılan babanın ve annenin fedakârlığı, çocukların sonradan ailesi için sorumluluk alması en sonunda mutluluğa ket vuran taşların yoldan kaldırılması önemli gereçlerdir. Yaşar Usta'nın Türk aile yapısındaki baba figüründen esinlenen korumacı özelliği, annenin ise sorunlarla baş etmede yol göstericiliği bunlara örnektir. Kardeşlerin dayanışmasının aktarımında özellikle oyuncuların dönem gereği önemli isimler olmasına dikkat edilmiştir. Tarık Akan'ın çoğunlukla yakışıklı ve asi hali, Halit Akçatepe'nin uyum sağlayan ve afacan hali, Ayşen Gruda'nın alıngan ama iyi kalpli hali filmlerde izleyenlerin önceden aşinalık yaşadığı hususlardır. Bunlara bir de konuların aile sıcaklığını empoze eden yanı eklenince dönem filmleri içinde sinemaya aile veya komşularla gitmek için uygun bir filmidir denilebilir. Aynı zamanda filmin sonunda masumun, özgeciliğin, iyi niyetin ve dayanışmanın en önemlisi de çatışmanın çözümlenip aşkın kazandığı filmde, mutlu son kullanılarak özdeşleştirmenin yönünü tayin etme etkili kılınmıştır. Saim'in paranın gücünden ziyade sevginin gücünü kabul ettiği sahnede Alev'i "Bizim Aile"ye teslim edişi, özgeciliğin zaferi ile filmin bitişidir. Saim'in Alev'i bırakmasını özgeci olarak yorumlamak, kendi çıkarından vazgeçerek Alev'in mutluluğu için karşılıksız bir adım atmasına bakılırsa mümkündür. Kendi çocuğunun iyiliğini istediği şeklinde ya da bir gün kızının onu affetmesine dönük kendi çıkarını gözettiği biçimde yorumlanırsa özgeci kategoriden uzaktır ama aileye yaptığı fedakârlık çerçevesinde değerlendirilirse özgeciliğe yakınlık söz konusudur. Elbette çocukların muradına ermesi yolunda Saim böyle bir düşmanlığı göstermeseydi ortada özgecilikten bahsedilecek çok malzeme kalmayabilirdi. En azından çocuğunun evlenmesi için bir babanın yalnızca konuya şahitlik etmesi özgeci değerlendirmeye alınmayabilirdi. Fakat aşılması gereken yolların ardından böyle bir davranış değişikliği olunca özgecilikten bahsetmek mümkün olabilmiştir. Filmin sonunda birbirine slow motion fakat, temposu hızlı ve neşeli müzikle ile sarılan çiftin durumundaki tezatlık, kötülüğü alt eden iyiliğin, çoğu zaman gerçek hayatın aksine parayı alt eden sevginin göstergesidir. Ayrıca, ara ara donmuş kare tekniğinin kullanılması, zamanın durmasının, mutlu anlarda hapsolünmasının bir çeşit aktarımıdır. Anlaşılır ki, bu insanları hiçbir şey yıkamaz ve o evin içine kötü niyetli hiçbir şey, zaman bile, giremez.

3.7.5. Dolap Beygiri Filminin Özgecılık Bağlamında Çözömlenmesi



Atıf Yılmaz tarafından yönetilen 1982 yapımı filmin senaristi Atıf Yılmaz ve Suphi Tekniker'dir. Tayini İstanbul'a çıkan ve dürüst bir memur olan Ali'nin (İlyas Salman), ablası Hacer (Ayşen Gruda) ve dolandırıcı eniştesi Yakup (Şener Şen)'un yanına taşınmasıyla yaşadıkları aktarılır. Ali, eniştesinin yalanlarına ve çevrenin bozuk düzenine karşı duruş sergileyerek aşık olduğu kadınla bir hayat kurmaya çalışır. Memuriyetinin son bulması ile genç adam, seyyar satıcılık gibi mesleklerde yer almış fakat başarılı olamamıştır. Bir gün yolda bulduğu yüklü miktardaki parayı sahibine teslim etmek istemesi üzerine hayatı tepetaklak olan Ali, her ne kadar belalardan kendini kurtarsa da eniştesinin dertlerinden kurtulamamıştır. Ali'nin başına türlü işler açan eniştesinin filmin sonunda sahte cenaze gerçekleştirmesinin üstüne Ali tarafından yeniden affedilişi özgeci perspektiften sunulmaktadır.

Film, köyde çobanlık yaparken kaval çalan bir adamın görüntüsüyle başlar. Kaval çalma, çobanlık, yeşil alan, otlayan koyunlar masumiyetin simgesi olarak kullanılmıştır. Ali'ye memur olduğuna dair müjdeli haberi getiren kardeşi, zarfı vermeden karşılık olarak para ister. Filmin daha başında Ali'nin gideceği yer ile ilgili mutluluğun parayla geleceğinin mesajı çocuğun müjdeli haber için aldığı parayla verilmiştir. Ali, kazandığı memurluk mertebesi için İstanbul'a evli ablasının evine taşınmak üzere yola çıkar. Otobüse binmeden hemen evvel babasının ve çevresinin nasihatindeki rüşvetten ve haramdan uzak durma söylemleri dikkat çekmektedir. Çünkü sosyal öğrenme kuramına göre değerlendirildiğinde, Ali'nin dürüst olması doğup büyüdüğü çevreye bağlanmıştır. Hatta incelenen filmlerin bir kısmında görüldüğü üzere burada da Rousseau'nun kötülükten arınmış doğa durumunu görmek

mümkündür. Ali, iyiliğin temsilcisi olarak kötülerin arasına karışacaktır. Doğanın masum yanından koparak, şehirde birbirinin kuyusunu kazan insanlar zincirinde boğulacaktır.

Ali’yi yolcu eden iyi niyetli insanların çaldığı davul ve zurna sesinin ardından eniştesinin dolandırıcılığın aracı olarak kullandığı damga sesine geçilir. Yakup, camiye yapılan hayır işlerinden (cami yaptırma derneği) kendine kâr sağlamak için sahte fiş doldurmaktadır. Yakup’un yeğeni Ayşe ise ev işlerinde her şeye koşturan, kadın-erkek ilişkilerinde ataerkil baskınlığın altında en çok ezilen kadındır. Eril tahakkümün baskın olduğu yıllarda kadının da kadına iş yüklediği Hacer’in Ayşe’yi çıkarına dönük kullandığı dikkat çeker. Karakterlerin tanıtıldığı bu sekansta Hacer’in kardeşi Ali’den farkı görülmektedir. Aynı aileye mensup olmalarına rağmen Hacer insanı araçsallaştırmaya ve emek vermediği işlerin karşılığını almaya yatkındır. Şehir yaşamı ile eşinin kişiliği Hacer’in çıkarıcı olmasında büyük rol oynamıştır. Aynı zamanda Hacer’in Ali ile annelerinin ayrı olması, özgeci genlerin farklı olmasını açıklamaktadır.

Ali, elinde köyünden getirdiği kuzusuyla ablasının kapısını çalar ve Ayşe ile karşılaşır. Ona karşı duygusal bir ilgi duymuştur. Ali, karşılıksız evde oturmayı reddeder ve ablasına kira vermek ister. Ablası şaşırınca eniştesi de mecbur kalarak kirayı istemez. Eniştesi ve ablası okumanın Ali’nin aklına iyi gelmediği kanısına varıp gülerler. Yakup, “*Sen bu akılla gidersen kayınço...Ne demişler bedava sirke baldan tatlıdır. E biz sana bedava bal veriyoruz...*”. Hak yemek istemeyen Ali, kendi yaptığı karşılıksız iyilikleri bir kenara bırakarak insanların karşılıksız iyiliklerini reddetmiştir. Ali, karşılıklı özgeciliğe karşı değildir. İnsanlara karşılıksız iyilik yapabilecek kapasitede olsa da kendisi yapılan iyiliğe karşılık vermek ister. Bu durum onun iş birliğine yatkın olduğunun göstergesidir. Enişte Yakup, memuriyetin rüşvetle çalıştığını ima ederken Ali, herhangi bir kötü niyetin farkında bile değildir. Onun geldiği yerde (köy yaşamı) insanlar hak yemediği için genç adam rüşvete aşına değildir.

Sabah erkenden kalkar ve tam saatinde işe gider. Gittiğinde ise karşısında pijamayla kapı açan adamı, önceki günden dağınık kalan masaları görür, sinirlenir.

Onun görev bilinci ile yaptığı kızgın çıkışı, muhasebe müdür yardımcısı olduğunu belirtmesine rağmen, odacı tarafından müfettişliğe layık görülerek gerçek pozisyonu göz ardı edilir. Yani, her şey o kadar denetimden ırak, olması gerekenden uzak işlemiştir ki o güne dek, gerekeni yerine getiren birisi denk gelince bu durum diğerleri tarafından yadsınmıştır. İzleyenlerin özdeşleşme yaşayacağı biçimde ahlak terazisinde yer alan Ali, kötülüğün kalabalığına rağmen izleyici tarafından ağırlığı kendine çeker.

Meslek mensubu kişi işine bağlı olarak aldığı sorumluluk ile kendi çıkarının haricinde müşterilerin, toplumun hatta devletin çıkarını gözetmektedir. Sorumluluğun farkında olunarak gerçekleştirilen davranışlar doğru şekilde uygulandığında toplumsal çıkarlar bireysel çıkarların bir adım önüne geçerek toplumsal refah yükselir. Tüm bunlar istikrarın siyasette ve iktisadi alanda yaşanmasını sağlar (İşgüden&Çabuk, 2006, s. 61). Ali'nin çalışkanlığı ve dürüstlüğü arkadaşları tarafından hatta müdürü tarafından düzen bozucu bir tavır olarak tanımlanır. İş başında yürürlüğe aykırı diyerek çay içmeyen genç memur Ali, diğerlerinin aksine rüşvete oldukça olumsuz yaklaşır. İşini hızlıca yaptırmak isteyen zengin bir adam, Ali'ye dosya arasında para uzatınca Ali'nin sesini yükseltmesiyle yanıtını alır. Herkes genç memuru sırf temsil ettiği doğruluk, dürüstlük yanlısı davranışlardan dolayı ötekileştirir. Rüşvet, karşılıklı yarar sağlamaya kapı açarken Ali, devletten aldığı maaşı görevi karşılığında hakettiği olarak görür ve başka bir yarar istemez. O sadece karşı tarafın işlerini adaletle, görevi gereği yapmak istemiştir. O, haksız çıkarın önünü tıkamış, sağlayacağı maddi çıkarı ileride elde edeceği “onurlu vatandaş” kalıbına sığan manevi çıkardan üstün tutmamıştır. Değerlerinden vazgeçmemesi, yer aldığı topluma ve devlete saygısı dikkat çekmektedir. Burada Ali'ye ilgiyi kaydıran mesele, ondan başka kimsenin onun gibi düşünmemesidir. Şehir hayatının yozlaştırdığı kültürel yapı içinde herkesin bakış açısı rüşveti meşrulaştıran insan düşüncesinde eritilmiştir. Eritmenin getirdiği harmanlanma ile öylesine iç içe geçmiştir ki geleneksel değerler ve ahlaki düzen adeta yolsuzluğa, ahlaksızlığa dönüşürken kimse tarafından fark edilmeksizin kirli bir su gibi içeri sızmıştır. Su ile ilk kez tanışan bir bebeğin kirli ve temiz ayrımına varması ne kadar zorsa, düzensizliğe alışanlar için düzenin o olmadığını kavramak o

kadar zorlaşmıştır. Seksenlerin gerek siyasi istikrarsızlık gerekse ekonomik bunalımdan çıkmak isteyen karamsar insanları çoğu gelişmekte olan ülkelerde rastlanabileceği gibi bu tarz eğilimde olmuştur. Elbette sinemanın anlatmaya çalıştığı şeyler ile gerçek hayatın eleştirisini yapmak hedeflenmemektedir. Fakat, yine de o dönemin toplumsal ve politik yapısı birtakım usulleri etkilemiştir. Dönemin göç unsuru eklenince Ali aidiyet duygusundan yoksun kalmıştır. Seksen darbesinin ardından gelen toplumun pek çok alanındaki bunalım, kitleleri olumsuz yönde etkilerken, yaşanan değişimlere ayak uydurmak zorlaşmıştır. Eğitim ve çalışma hayatı, kılık kıyafet değişimi dahil birçok simgesel unsur yılların rüzgarına kapılmış ve yön değiştirmiştir. Ali'nin memur olduğunu öğrendiğinde ilk yaptığı şeyin kıyafet değiştirmek olduğu gibi her şey kılık değiştirmeye başlamıştır. Gerek toplumda gerekse ona ayna tutan sinema sanatında kolektiflikten bireyselliğe doğru güçlü adımlarla ilerlenmiştir. Özgeciliğin övülen özellikleri azalarak bencilliğe değer atfedildiği film boyunca gözlenir. Bu durum -Ali'nin doğruyu sunduğunun bilincinde kalınarak izlenme gerektirir- toplumsal ve ahlaki düzenin bir tür eleştirisi olduğundan dönem gereği komedi sinemasının gücündeki eleştiri imkanından yararlanılmıştır. Komedinin önemli isimlerinden Şener Şen, İlyas Salman, Ayşen Gruda, yolsuzluğa bir eleştiri getirirken aynı zamanda güldürerek izler kitlenin noksan kalan özverili yanına dur demek istemiştir. Şener Şen, oynadığı çoğu filmde halkın seveceği özelliklerle bezenen kötü kişiyi canlandırır. Herkesin içinde bir yandan iyi bir yandan da kötüyü barındırdığını ima edencesine gri alanları kendine mesken edinerek sempatik düzeyde rolünü oynar. İnsanlar onun kötü olduğunu bilir ama ondan nefret de etmez. Dolayısıyla komedi için denilebilir ki kötünün eleştirisini yaparken insanın hatalar yapabilen karmaşık varlıksal bünyesini, düşündürücü bir eğlencelikle sunar. Filmin dram türü ile birlikte işleyişi Ali'nin çilelerini aktarırken yardımcı olacaktır. Şener Şen'in kurnazlığı canlandığı rollerde genellikle kullandığı bıyığı, Chaplin'den alınmış gibidir. *“Zalim ve yalancı insanlara duyulan öfkenin onlara gülerek atılmasının en iyi örneklerindendir”* (Özçelik, 2017, s.69). Scoganmillo'ya göre (2005, s.40); Şener Şen'in canlandığı karakterler kötülük yaptığında dahi bu bir nedene dayandırılır. Şen, kötülüğün rezilliğini komikliklerle gün yüzüne çıkaran, bunu ise silikleştirerek yahut abartarak yapan kişidir. O, yaptığı

işte kötülüğü savunmaz, insanlıktan ileri gelen kusurları ve hatalı olabilme ihtimalini taşlama yoluyla izleyenlere aktarır.

Görsel 13: Ali'nin Ayşe'ye köyden getirdiği kavalı çalması



Toplumsal güldürü içine giren film, dürüst, küçük bir memurun hayatı üzerinden toplumsal aksaklıkları aktarır (Onaran, 1995, s.16). Bu aksaklıklardan biri dinin yanlış yorumlara dayalı olarak algılanmasından kaynaklanır. Camiden para aklama için faydalanan Ali'nin müdürü ve Yakup, ortaya çıkan dedikoduların üstünü örtmek için kurban kesmeyi düşünür. İnsanların ilahi olana inancını düzenbazlıkta kullanan şahıslar, kötülüğün doğrudan temsilidir. Ayşe ile iletişim kuran Ali, iktisat mezunu olarak çobanlık yapmasının çelişkili olduğunu düşünen kıza kaval çalar ve köyünü sevmesinin sebebini “*kendinle baş başa kalırsın, düşünürsün*”e dayandırır. Doğa, zararsız olan, iyi kalan ve en nihayetinde varılması gereken yerdir. Ali'nin babasının oğlunu okumaya yönlendirmesi ise, tıpkı “*Hepimiz Kardeşiz*” filminin Nazlı Anası gibi ön yargıların yıkılmasına şahitlik edilen anlar sunar. İlim ve bilgiye ulaşım gücüne aile içi eğitimle özendirileceği aktarılır. Şehir yaşamında bize tanıtılan kişiler içinde Ali'nin dürüstlüğüne bakılırsa, kaval sesine gelen kuzu misali insanların kaval sesine, yani köye gitmeden özgeci yaşaması zor görünmektedir. Kavalın anlamsal gölgesinde denilebilir ki, şehir yaşamının kavalı para ve mertebe iken, köy yaşamının kavalı doğruluk ve ahlaktır.

Yakup ile Müdür'ün kahvehanede konuşmaları “*Bu kadar da namuslu olunmaz ki canım haksız mıyım Allah aşkına*” şeklindedir. Yakup, Müdür'ün parayı ortak hesaba atmak istemesi üzerine aklına kaçma planını getirir. Hırsızlığı Ali'ye

açıklamak istemeyince Yakup ve ailesi gece kan davasından kaçtıklarını belirterek evi boşaltır. Ali ve Ayşe evde yalnız kaldıkları için ev sahibi evli olmayan gençlere “ahlaksız” yaftalaması yapar. Buna sinirlenen Ali ve Ayşe toplum baskısına yenik düşerek evlenmek zorunda kalır. Birbirlerine karşı sevgi duymaya oluşmaya başlarlar. Nitekim aile kurumunu kutsallaştırmak adına Ali ve Ayşe’nin mecbur kalmasalar bile evlenecekleri ama mecbur kalınca işlemi hızlandırdıkları sergilenir. Evlilik, toplumsal düzenin kuruluşunda önemli bir inşadır. Evliliği çocukla devam ettirmek ise geleneksel aile kurumuna yatkınlığa işarettir. Ali’nin işten “*dairemizin çalışma düzenine uyamadığınız için*” gerekçesiyle, esas olarak dürüstlüğü sebebiyle iş arkadaşları tarafından kötü gösterilip kovulmasının ardından genç çift enişte ve ablasının yeni evlerine taşınır. Başta Ali’nin ahlaki duruşundan dolayı yanında onu istemeyen Yakup, Hacer’in Ayşe’den çocuk bakımı ve ev işleri konusunda faydalanacağı için gelmelerini istemesi üzerine genç çifti yanlarına çağırır.

Yakup’un gün sonunda kazandığı parayı saydırdığı oğlunun, parayı çaldığını fark etmesi ile aile içi kültürel eğitimin öneminin bir kez daha altı çizilir. Ali ve Ayşe geldiklerinde Ali’yi Yakup’un dolandırıcı olmadığına yönelik ikna etmeye çalışan Hacer “*Şu surata bak hele şu saflığa. Yüziüne söylemek gibi olmasın ama enişten dünyanın en iyi yürekli adamlarından biridir. Bu surattan dolandırıcı çıkar mı be?*” cümlesini kurar. Yukarıda bahsedilen Chaplin benzeri muzip duruşun komedi için zıtlık oluşturup güldürmesi amaçlanmıştır. Komedide kişinin görünüşü ve onun hakkında söylenenlerin veya kişinin yaptıklarının uyuşmaması komiğe kapı açan bir malzeme sunar. Burada da Ali’nin okumuş, kültürlü yanı ama saf hali, Yakup’un muhafazakar görünmeye çalışan yanı ile dolandırıcı hali zıtlık yaratarak komiğe imkan tanımıştır.

Ali, muhasebeci olmak için iş başvurusuna gittiğinde, işverenin vergi ödememek için hesap yapmasını istediği muhasebeci modeli, Ali’ye ters gelir. Vergi vermekten kaçınan adamın vicdan muhasebesini nasıl yapacağına hayret ederek bakan Ali, işi alamaz ve kovulur. “*Hırsızlık, uğursuzluk daha zor zannederdim namuslu olmak daha zormuş*” diyen Ali, gazetede gördüğü belediye memurluğu ilanına başvurur. Başvuruların çokluğu sebebiyle mülakatın spor salonunda yapılması gazetelerde haber olunca eniştesi ve ablası katılanlara “*enayi*” yakıştırmaları

yaparak alay eder. İnsanların memur olma, düzenli para kazanma isteği, cahil ve hak yiyerek para kazanan kesim tarafından komik bulunur. Ali'nin söylemlere alınması ile odadan çıkışı, koridordaki çocukların “*bul karayı al parayı*” oyunu oynamasıyla art arda verilir. Çocuk yaşta İstanbul gibi büyük bir şehirde ayakta kalmanın yolunun insanları kandırmaktan geçtiğini öğrenen masum çocuklar, psikoanalitik kuram bağlamında incelendiğinde, kumar, kolay yoldan haksız kazanç sağlama gibi gereçler içselleştirildiği için suç ve utanç duygusundan noksan büyüyecektir. Yani Comte izinde düşünersek, insan diğerleriyle yaşamaya adapte, bencillikten uzak bir varlıksa da, psikoanalitik kuramcıların anne ve babaya biçtiği örnek olma rolü özgecilikte değer atfeder. Yakup'un çocukları babalarından para çalmayı ve emekle para kazanmak yerine göz yanıltıcı oyunlarla para kazanmayı örnek almaya başlamıştır. Çocuk, gruplar içinde ilk olarak kullandığı semboller ve geliştirdikleri benlik bilincini aileden alır. İleride erişecekleri toplumsal statü de aile birliğince belirlenir (İzci & Mazman, 2021, s.155).

Yakup, komşusu Rıfkı'ya kendine iyi davranmadığı için sinirlenir ve karısı tarafından terk edilerek Libya'ya giden Rıfkı'nın evini komşusundan habersizce Ali ve Ayşe'ye kiralar. Yakup evsiz kalıp kendilerine mahçup olan yeğeni ve kaynına hem ona emanet edilmeyen evi verir hem de yeğeninden evin kirası karşılığında bilezik alır. Yakup, bencilliğin filmdeki en önemli temsilcisidir. Film boyunca modern yaşamın çatıştığı geleneksel değerler Ali ile Yakup izinden sürülmektedir. Yakup bencil, Ali özgeci olandır. Bencilin ailesi bencil, özgecinin ailesi özgecidir. Burada grupları ayrı ayrı değerlendirmekte fayda görülmektedir. Çünkü özgeci genlerin kendilerinden fedakârlık ederek pek çok şeyi kaybetmelerine rağmen zaferi kazandığı teorisiden hareket edildiğinde filmin sonu beklenilenden biraz farklı olur.

Ali, iş ararken karşısına çıkan insanlardan devamlı memurluk yapacağına, hıyar satmasının daha mantıklı olduğunu duyar. Gittiği manavda, çalışan adamın mimarlık diplomasını kasanın üzerinde görünce işin aslını soran Ali, adamdan insanların utanması amacıyla belgeyi oraya koyduğu cevabını alır. Adamın hıyar satsa memurluktan daha iyi şartlarda olacağını duyması üzerine Ali adama seyyar arabayı nereden bulacağını sorar. Adam, Ali'nin istemesi halinde arabayı temin edeceğini söyler. Ali'nin evine giderken kırıvatını çıkarması, özgürlüğünü ilan

etmesinin göstergesidir. Bağımsız, kendi işine kendi karar veren, kimseden emir almadan yaşamak isteyen bir adamın ilk adımları, kamera tarafından takibe alınır. Salatalıkların bulunduğu “Diplomalı Hıyarcı” yazısının yer aldığı arabanın çekimine geçilir. Ali, yolsuzluğa ve rüşvete göz yummanın yalnızca kapalı kapılar ardında yapıldığını sanarak hata ettiğini anlar. Çünkü satıcılık yaparken de zabıtaya rüşvet vermediği için ilk başta ortamda ötekileştirilir. Ali, film boyunca izleyenlere madun kişi örneğini gösterir. Tahakküm altında onu ötekileştiren pratiklere karşı sürekli aldığı tavır susturulmasıyla son bulur. Ötekileştirilmesi ve madunlaştırılması farklı gruplarca belirlenir (Ege, 2020, s.54). Kimliği ve düşünceleri egemen ideoloji tarafından bastırılan Ali, düzensizliği düzen sayan kişiler tarafından susturulmuş adeta tehdit unsuru olarak algılanmıştır. Kısacası genelin çıkarına yönelik söylem ve faaliyette bulunmadığı için madunlaştırılmıştır.

Eşinden ne iş yaptığını başta saklayan Ali’nin gerçekleri gün yüzüne çıkar. Ayşe, zabitanın Ali’ye ait olan tezgahı dağıttığını görünce her şeyi anlamıştır. Ali ve Ayşe zabitanın ezdiği salatalıkların yanında birbirine sarılarak teselli olur. Vergi vermeyi ahlaki ilkelerle yaşadığı ve okuduğu bölüm itibarıyla bildiği için Ali’nin seyyar satıcılık yapması çelişki doğurur. Ancak, cezayı hakettiğinin farkındadır. Okumuş da olsa şehir hayatı içinde farklı bir düzen için cahildir. Ceza kesmenin, nimetleri ezmekten daha üstün bir davranış olduğunun farkında olan Ali, en büyük teselliği Ayşe’den görür. Ali ile Ayşe’nin üst açısı ile kalabalıklar içinde birbirine sarıldığı sahne dayanak olarak birbirini seçen iki insanın yalnızlığına vurgu yapar.

Ali’ye başkasının evini kiralayan Yakup, bir kere daha genç çifti dolandırmıştır. Ancak, gerçeklerin su yüzüne çıkması Ali’de nefrete ve intikam almaya dönüşmemiştir. Ali bir gün çaresiz düşünceler içinde yolda yürürken zengin bir adamın düşürdüğü para dolu zarfı bulur. Eve götürdüğünde başta eniştesi olmak üzere ablası ve hatta eşi tarafından zarftaki parayı sahiplenme yönünde yönlendirilir. Tüm baskıya rağmen dürüst adam parayı sahibine ulaştırır. Hatta eniştesi ilk başta herkesi kandırıp paranın kendinin olduğunu iddia eder fakat, Ali hakikati su yüzüne çıkarır. Burada Durkheim’ın mekanik ve organik toplumundaki farklılığından bahsetmek yerinde olacaktır. Mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya geçişte beliren anomi Ali’nin geldiği şehirde yaşadıklarına örnektir. Ekonomi anomi haline

gelmiştir, daha büyük bir doyuma kavuşma arzusu sonsuz bir “susamışlık” söz konusudur. Tüm bunlar manevi bitkinlik, kaygı ve hüznü yaratmaktadır. Durkheim için bireysel mutluluğu oluşturan toplumsal kuraldır (Can, 2004, s.98).

Görsel 14: Ali’nin çevresinin para için tartışması



Ali herhangi bir karşılık beklememesine karşın zarfı teslim etmesinin karşılığını yeni bir iş olarak alır. Adamların teklif ettiği para yerine Ali, alının teriyle çalışarak para kazanmayı yeğlemiştir. Girdiği işte başarılı olan Ali’nin eniştesi yakasını bırakmaz ve ablasıyla iş aradığına yönelik Ali’ye haber salar. Ali, bir merhamet örneği daha göstererek Yakup’u işe aldırır. Özgeciliğin fazlasının kişi hayatında zararlı olduğu daha önceden belirtilmiştir. Ali, kendinden fazla harcamanın, kendi kaynağından tüketmenin karşılığını zarar olarak alacaktır. Yakup’un yeni girdiği işte kaçakçılık olaylarına karışarak Ali’nin başını derse sokması bunun bir örneğidir. Ali, bu kez Yakup yüzünden (aslında kendi iradesiyle eylediği fazla özgecil duruştan), hapis haneye girer. Genç adam hapis haneden çıkana kadar Yakup zenginleşir ve aslında Ali’nin ulaştığı başarının kaynağını kendisi olarak sunar.

Yakup, dolandırıcı olduğu diğer insanlar tarafından anlaşıldığında, kendinin öldüğüne insanları inandırmak için sahte cenaze düzenler. Karısı Hacer’in uzaktan gördüğü Yakup’un yanına gitmesi ile gerçek gün yüzüne çıkar. Ancak filmin özgeciliğin özdeşleştirmede ters etki yaratması için kullanılan en önemli unsur sona saklanmıştır. İzleyenler özgeci biriyle özdeşleşecekse, bu genellikle özgecinin yaptığı topluma hizmet bağlamında ya da ahlaki duruşta gerçekleşir. Ancak Ali’nin

filmin sonunda Yakup'u sırtında taşıdığı sahnede özdeşleşme yerine duyguların alt üst edilmesi, kötüye sempatik yaklaşım ve iyilikten uzak durulmasına yönelik izlenimler sunulur. Bir yanda masumiyetin ve vicdanın sembolü olarak Kuran-ı Kerim okuma sesleri gelirken diğer yanda Yakup'un kendisinin sahte cenazesinden eşi Hacer'i uzaktan çağırdığı görülür. Hacer'in başka yere gittiğini fark eden Ali eniştesiyle karşılaşma ihtimaline karşın yanında taşıdığı silahını Yakup'u öldürmek için havaya kaldırır. Ama bu kez o silah öldürücü şekilde patlamaz ve bir "Kibar Feyzo" nun ağasından aldığı ölüm intikamı gerçekleşmez. İzleyenleri katharsise ulaştıracak şeyin Yakup'un teslim edilmesi ya da bertaraf edilmesi olduğu düşünülürse, bu kez iyinin kazanmadığı, bencilliğin kazandığı söylenmelidir.

Görsel 15: Ali'nin yaralanan Yakup'u sırtında taşıması



Şimdiye kadar incelenen tüm filmlerde kötüyü yenen bir özgeci kişi, iyilik hali varken bu kez kötülüğe galip gelen bir özgeci kişi vardır. Seksenlerin siyasi, toplumsal ve ekonomik hatlarının insanların bencil çizgilerini de belirginleştirdiği gözlemlenmektedir.

Güldürü filmlerine hakim olan geleneksel tiyatro etkisi iyi-kötü tip oluşturmada önem arz etmektedir. Salman ve Şen'in oynadığı çoğu film Hacivat-Karagöz tiplerini andırmaktadır. *Dolap Beygiri* bu filmlerden biridir. Saflığı, sezgileriyle hareket etmeyi karşılayan Karagöz İlyas Salman'a, bilgiçliği karşılayan Hacivat ise Şener Şen'e işaret eder. Filmin sonu da "onlar erdi muradına biz

düşünelim hele” şeklinde biterek Hacivat-Karagöz’ün bitiş ayrımına benzetilebilir (Uluyağcı, 1996, s.93).

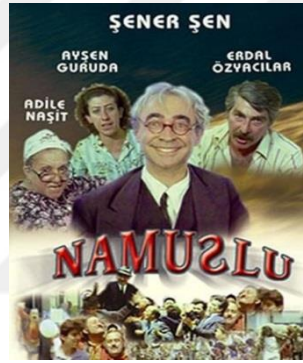
Tablo 7: Dolap Beygiri Filminin Genel Hattı

Karakter	Eyleme Geçiş	Düşünsel Altyapı
Ali	Sorumluluk, Dürüstlük, Özveri, Özgecilik, Fedakarlık	Rousseau (Doğa durumu) Hobbes (Bencil insan)
Yakup	Bencillik, Dolandırıcılık	Nietzsche (İdeal köle)
Abla	Bencillik, Araçsallaştırma	Comte (Eğitimin önemi)
Ayşe	Dayanışma, Yardımlaşma	Durkheim (Toplumsal yapı)
Müdür	Bencillik, Liyakatsizlik	

Yakup yalnızca Ali’yi değil eşini ve çocuklarını da kandırarak yalnız kendi çıkarını (gen odaklı bakmaksızın) düşünmüştür. Onu kendini sevme dışında bencil yapan ise etrafını insanların zarar görmesi pahasına kendi çıkarı için kullanmasıdır. Eşi Hacer de ondan farklı değildir. Onu öldürmeyi istemesi saf dışı kalmasından, yaşamasını istemesi ise yeniden kendine yarar sağlamasındandır. Ali, Yakup’a birkaç el yaralayıcı şekilde ateş ettikten sonra “Ömrümde hep sırtımda taşıdım sizin gibileri” der. Yakup ise gülerek “Yahu kayınço sizin gibi beygirler olmasa bizim halimiz nice olur” diye cevap verir. Görüldüğü üzere, özgeci birey binek hayvanı, bencil birey ise sırtında taşınan insan konumuna yükseltilmiştir. Film, özgeciliğin işlemediği bir sosyal düzenin, insanların birbirinin kuyusunu kazdığı yerde elinde kürek tutmayanının saflıktan ziyade enayi olduğunun ifadesidir. Doğal özgür insan, zenginlerin ortak fayda güderek kendi statüsünü garanti etmek suretiyle sahte sözleşme ile kurduğu uygar toplumla beraber toplumsal köleye dönüşmüştür (Ağaoğulları, 2015, s.576,579). Ali, şehir hayatında kendinin de kabul ettiği üzere köle kalmaya devam edecektir. Ali’nin özgeciliğinden vazgeçmeden “enayi” olduğunu kabul edercesine eniştesini sırtında taşıması kendinin kaybetmesine rağmen özgeciliğin kazanması manasına gelmektedir. Özgeci birey merhametinden, iyilikseverliğinden ödün vermemiştir. Ali filmin sonunda eniştesini kendine muhtaç durumda bırakır. Ancak, Yakup’un onun merhametine olan ihtiyacından yararlanıp

üstünlük kazanacakken, onu sırtında taşıyarak bencilin kazandığı eski düzene geri dönmeyi kabul etmiş sayılır. Nietzsche penceresinden irdelendiğinde Ali, güçlü kişi olmaktan uzak bir özelliktedir. Çünkü genç adam kendinden bir şeyler katarak iyiliğe yöneldiği için ahlaksızca eylemiştir. Nietzsche (2010, s.244,248), özgeci insanı ideal köle saymaktadır. Ona göre acıyarak karşı tarafa yapılan iyilik kendine yapılan iyilik gibidir. O halde Ali'nin kendine iyilik etmiş olma ihtimali söz konusudur. En azından kendinden kaynak tüketmesine rağmen özgeciliğini kurtarmıştır. İçinde yer aldığı sistemin özgeciyi köle konumuna düşürdüğü filmde, özgeci birey halinden memnun olmamasına karşın düzene direnmekten vazgeçmiş gibi görünmektedir.

3.7.6. *Namuslu* Filminin Özgecilik Bağlamında Çözümlemesi



Ertem Eğilmez'in yönettiği 1985 yapımı film Başar Sabuncu tarafından kaleme alınmıştır. Ali Rıza (Şener Şen) adındaki dürüst bir mutemetin çalışırken büyük meblağda parayı hırsızlara çaldırması üzerine çevresi tarafından yüceltilmesi işlenir. Hırsız olduğu düşünüldüğünde çevresinden saygı gören adam masumiyeti kanıtlandığında aşağılanmıştır. Ancak Ali Rıza hırsız sanılarak saygı görmesine tahammül edemediğinden çevresinden intikam almaya karar verir. *Namuslu*, Ertem Eğilmez'in popüler sinemanın devam şartlarına uyan yaklaşımı ve Başar Sabuncu'nun toplumsal gerçekçi bakışının ortak noktada birleşmesiyle oluşur. *Namuslu*, döneminin toplumsal yapısını ve hakim liberal iktisadi uygulamaları sıradan birey üzerinde yozlaşmaya sebep olan kusurlu tarafları güldürü ile verir. Şener Şen bu filmde ne yapacağı tam kestirilemeyen bir insanı oynar. Kestirilemez çünkü, önceki filmlerde kurnaz tiplerle bağdaştırılmış bir isimdir (Kırel, 2010). Scognamillo'ya göre (2005, s.57,60), Ali Rıza “benim memurum işini bilir”ciliğin

hakim olduğu zamanlara uyumsuz bir misal teşkil etmektedir. “*Namuslu, Şen’in yorumladığı anti-kahramanlar galerisinde ilk majör örnektir*”.

Film iş yerine giden adamın geldiğini umursamadan yüzüne doğru paspas çırpan görevlinin görüntüsüyle başlar. İlk sahneden itibaren kirli dünyanın kapıları Ali Rıza’nın anlayışına zıtlık oluşturan biçimde açılmıştır. Çünkü o, şapkasını kendine doğru paspas çırpan adama bile çıkararak saygısını göstermiştir. Ali Rıza’ya dair yaşanan hayal kırıklığı, geçmişteki görüntülerin doğru insanı temsili ama şimdiki zamanda verilen seslendirme ile yanlış insan olmanın karşılığı olarak aktarılır. Giriş sekansında başta olmak üzere verilen “*Namusluymuş meğer namussuz*” cümlesi, günümüzde dahi güldürürken düşündüren bir yapıda uyumsuzluk barındırır. “*Dolap Beygiri*”nin Alisi gibi çalışkanlığı ve dürüstlüğü iş arkadaşları tarafından tuhaf karşılanıp alay konusu edilen adam, Şener Şen’dir. Yani, bir önceki filmde dürüst memurla alay eden Yakup eniştir.

Ali Rıza’ya çay ikram eden arkadaşının ikramcı tavrından ofisin çaycısı hoşlanmamıştır. Kahraman için her insan ve her köşe bir korunaksız alan gibidir. Ofisteki diğer çalışan, bir vatandaşın işini yapması karşılığı rüşvet alır. Ali Rıza’nın arkadaşına uyarıcı gözlerle bakması üzerine adam “*Niye öyle kötü baktın. Herkes bir yolunu bulup geçinip gidiyor işte. Bir memur maaşına kalacak olsak...*” ifadesini kullanır. Görüldüğü üzere *Dolap Beygiri*’nin düzensizliği düzen sayan, rüşveti normalleştiren insanları bu filmde de hakimdir. Ali Rıza’nın önemli anlarda ve ansızın hapsırma gibi bir rahatsızlığı vardır. Onun bu düzene alerjisi vardır demek yanlış bir yorum olmayacaktır. Çünkü adam ilerleyen zamanlarda bu özelliğinden bir şekilde arınacaktır.

Gönül isimli çalışanın işlerini, kendi işlerine ek olarak yapması için görevlendirilen Ali Rıza, müdür ile kadını iş yerinde uygunsuz vaziyette yakalar. Kapıyı yeniden çalarak içeri girmesinin istenmesi üzerine hiçbir şey olmamış gibi davranan müdür adamın yaptığı işleri Gönül yapmış gibi kadına teşekkür eder. Haklının hakkının verilmediği bu sahne, emek hırsızlığının açık seçik yapılmasıdır. Mutemetin (Ali Rıza) oda arkadaşının pahalı olan sigarayı ikram ederek akıl çelmeye çalışması, hırsızlığı övülecek bir eylem gibi aktarması kahramanın filmin sonunda

varacağı yere işaretler. Çevresinde Ali Rıza ile aynı düşünen bir kişi bile yoktur. Komşusundan ödünç aldıkları süpürgeyi teslim etmeye gittiğinde kapıya elinde yiyeceklerle gelen adamın yine hırsızlığa özendirici söylemleri dikkat çekmektedir. Üstelik adamın karısının kapıyı bakımlı ve güler yüzlü açarken Ali Rıza'nın karısının kapıyı asık suratlı açması hırsızlığın ödülünü açıkça göstermektedir. Hacı Bey dedikleri dinin temsili bir kişi dahi el altından para saklamaya olumsuz bakmamaktadır. Çöpü boşaltan Ali Rıza, kapıcının görevini devralmış, görev bilincinin yok oluşunu kabullenmiştir. Evin çocuğu dayısının “*okulu boşver*” sözünü dinleyerek babasının hiçbir sözünü dikkate almamaktadır. Ataerkil kodlar bir tek evin babası için geçerli değildir. Çalışma hayatında olan odur fakat evde sözü dinlenmeyerek çalışan yine odur. Dayının ve diğer erkeklerin eril düzende yeri eskisi gibi sağlamdır. Ali Rıza farklı bir dünyanın içinde birden belirivermiş gibi peş peşe dürüstlük karşıtı ve bencil insanların içine düşmüştür. Oturdıkları evin kiraya verilmesi üzerine herkes ona iyice yüz çevirir ve Ali Rıza, üst açılı ile yaşadığı tüm yenilgileri sineye çekercesine tek bir umut ışığının göstergesi olan tavandaki ışığın yansısıyla masaya oturur. Sorgu masasında yer alır gibi tüm olanların sorgusunu kendi içinde yapar. Kültürel normların evin çocuğuna aktarımı, babaya değil anneye ve dayıya olan benzerliği, dürüst ve sorumluk sahibi bireyin son örneğini Ali Rıza gibi algılatmaktadır. Ali Rıza'nın çevresinde, Schopenhauer'un (2017, s.36-40), kendi mutluluğundan başkasınınkini önemsemeyen insanlara bencil dediğine yakışır biçimde diğerlerini gereksiz gören bir kitle yer almaktadır. Filmde özgeciliğe yatkınlık gösteren yardımlaşma eğilimi yalnızca çıkar üzerine kurulur. Bir tek arkadaşının ona çay ikram etmesi çıkar gözetmeksizin yapılmıştır. Kaldı ki o yardımın ardından hırsızlık olayı baş gösterince aynı arkadaş Ali Rıza'nın karşı safında yer alacak ve kendi çıkarını gözetecektir. İnsanların tamamı, adamın oğlu bile çıkarı olmadan babasına yanaşmamakta, elindeki kovayı dahi almamaktadır. Eşi cinsel ilişkiyi reddetmekte, esnaf mal satmamakta ve iş yeri arkadaşları rüşvetten uzak kaldığı için onu dışlamaktadır. Adile Naşit'in diğer pek çok filmde aşına olunan sevimli fedakâr anne rolü bile tepetaklak olan düzene ayak uydurarak dönüşüm geçirmiş, paradan başka gözü bir şey görmeyen açgözlü bir kadın belirmiştir.

Ali Rıza, bencil ve pragmatist insanların bezediği bir çember içinde abluka altına alınan, onlara rağmen duruşundan uzun müddet ödün vermeyen adamdır. Özgecilik bazlı değerlendirildiğinde Ali Rıza'nın karşılık beklemeden iyilik yaptığını söylemek hatalı olacaktır. Eşine, oğluna karşı böylesi bir davranış sergilemektedir fakat onun da çıkarsız olduğunu belirtmek pek mümkün değildir. Nitekim özgecilik akraba seçilimi ve grup seçilimi gibi kuramsal temelde irdelenen bir konudur. Açıklamak gerekir ki Ali Rıza özgeciliğe tam uymadığı halde ona oldukça temas eden birtakım niteliklere sahiptir. Sorumluluk alma (iş ve aile içi), empati kurma (vatandaş ile ve evladının geleceği için oğluyla), dürüstlük, yardımlaşma (komşusunun eşyasını taşıma, başkasının görevini yapma), adaletli olma (sınıf ayrımı gözetmeme, rüşvetten uzak kalma), özverili olma gibi özellikler onu özgeciliğe en fazla yaklaştıran öğelerdir. Ayrıca onun karşısına bu tarz eylemleri yapabileceği bir imkân insanların aşırılığı yüzünden pek çıkmamıştır.

Görev bilincinden noksan insanların etrafta kol gezdiği filmde kapıcının yerine çöp atan adam, görev gereği bir tek kendinin çalıştığının farkındadır. Eve ziyarete gelen kayınbiraderi, annesine hal hatır sorar. Kadın memnuniyetsiz cevaplar verdiğinde oğlunun getirdiği lokumları oldukça sevinçle karşılar. Para, her kılıkta insan hayatına nüksetmiştir. Bu bazı zamanlar yiyecektir bazen kıdem, başka zaman kıyafettir. Eniştesinin alkol içmek istemesi üzerine Mustafa (kayınbirader), kendi faydasını gözeterek marketten birkaç içecek ve yiyecek aldırır. Çıkarı ise yeğenini yanında çalıştırmak için Ali Rıza'dan izin almaktır.

Ali Rıza, bankadan başkasına ait olan paraları çeker ve çantaya sığmayanları ceketinin cebine koyar. Çıkışta iki hırsız tarafından çantasının çalınması üzerine cebinden çıkardığı silahla ateş eder fakat hırsızlar çoktan gitmiştir. Perişan olan adam iş yerine gitmeden evvel arkadaşını (Remzi) arar. İlk andan itibaren adama inanmayan çevresi kendine paradan pay çıkarmak için ortada bir yalan varmış gibi doğru yaratmaya çalışır. Doğrunun ve yanlışın ne olduğu öylesine göreceli hale gelmiştir ki aradaki çizgi silikleşmiş, doğru yalan, yalan ise doğrunun yerini almıştır. Kahramanın bu hali, Baudrillard'ın (2018, s.15) simüle etmekten kastettiğini anımsatır gibidir. Özellikle hırsız olmadığına insanları inandıramayınca gerçekten hırsız gibi davranması hatta en nihayetinde hırsız olması buna benzetilebilir. Filmin

sonunda da izleneceği üzere herkesin layık gördüğü yalan Ali Rıza'nın doğrusu haline gelmiştir.

İş yerine vardığında olayın inandırıcılığı için kendine pay almak isteyen tüm çıkarıcı insanlar bir hikaye uydurur. Müdürü Ali Rıza'nın dövüldüğü hikayesini gerçekçi kılmak için gerçekten adamı döver. Genel müdür silahla Ali Rıza'yı vurur ve hastanelik eder. Bankada bir kısım banknotu cebine alması sebebiyle mutemetin suçlanması haklılığa dayandırılmıştır. Komedinin zihinde çelişki yaratan “mış gibi”liğe imkan tanıyan özelliği burada görülmektedir. Kişinin başına türlü olayların gelmesi için yanlışlıkların olması, uyumsuzluğun birbirini seyretmesi bir kartopu gibi yapılan yanlışları çoğaltarak komiğin malzemelerine olanak sağlar. Bir yanlış anlaşılma ve ardından gelen yalanlar silsilesi Ali Rıza'nın durumu kabullenip yanlışın ta kendisi olmasıyla son bulacaktır.

Hırsızlık olayından sonra iş yerine koşarak gelen adam, arkadaşları tarafından hırsızlığı kendi yapmış gibi lanse edilir. Remzi, Ali Rıza'nın kıyafetlerini yırtar ve “*Yoksa kim inanır paraları çaldırıldığına*” der. Gerçek bir olayın gerçek dışılığı ancak sahte olayın gerçek “mış gibi”liği dönemin siyasi ve toplumsal güvensizlik ortamının yansımasıdır. Şirketteki müdürlerin ve yetkililerin hepsi polisleri ikna etmek için masum adama ayrı bir şiddet gösterir. Çünkü insanlar Ali Rıza'ya göre, paralarını çaldırmayacak kadar gözü açık olacak ki, mağdur adamın iki kişinin hırsızlık yaptığını söylemesi bile belli ki yeterli olmayacaktır. İş yerindeki her üst kademe teker teker Ali Rıza'dan çalındığına inandıkları paradan pay almak için yardım davranışında bulunur. Ancak bu yardım teselli etmek, su ikram etmek ya da bilinçlendirmek adına yapılmamıştır. Tüm yardım hareketleri, başta şiddete bağlı olmak üzere, bencillik kaynaklı maddi çıkar gözetilerek yapılmıştır. Ali Rıza'nın polise erkenden haber etmek yerine iş yerine haber etmesi çevresinin hırsızlık hikayesini onların nazarında mantık düzlemine oturtmaya yetmiştir. Adamın gerçekten korkabileceği kimsenin aklına gelmemiştir.

Görsel 16: Ali Rıza herkes tarafından suçlanır



Apartmanın kapıcısı Hacı Bey ile konuşurken Ali Rıza'nın hırsızlık yaptığını nasıl anladığını “*Çöp tenekesini oğlanın eline tutuşturduğunda anlamıştım. Yoksa ne haddine*” cümlesiyle açıklar. Yani baba olarak adamın çocuğundan yardım istemesi bile tuhaf ve hadsizce bir eylem gibi karşılanır. Çocuğundan esnafına herkes bencillik çatısı altında her hakkı iddia edebilirken, namuslu dedikleri dürüst ve sorumlu insanın hiçbir olumlu şey haddi değildir. Ali Rıza, kendine tanıdık gelmeyen bir evrende, yararcılığın yükselinmesi gereken bir merteye gibi lanse edildiği bir çevrede tek başına hayatta kalma mücadelesi verir. “*Mahallenin medar-ı iftihar*” yazılı pankartlarla karşılanan mutemet, insanların onu havaya kaldırarak taşıması ve ardından kurban kesilmesine şahit olur. Esnaflardan bazıları kendi arasında düzenlemeyi yapan kişiyle ilgili “*Yağcı pezevenk, paraya bir başına konmaya niyetli anlaşılan*” cümlesini kurar. Yanındaki ise “*Avucunu yalar*” diyerek yapılan etkinliğin ve Ali Rıza'yı kahraman ilan etmenin gerekçesini sunar. İslami göstergelerin filmde kullanıldığı ama bunların amacından ayrı işlediği gözlemlenmektedir. Bayrak asmak, kurban kesmek gibi milli ve manevi değerler göz boyamak için kullanılmış, kültürün en anlamlı unsurlarının dahi anlamından uzaklaştırılmaya çalışıldığının altı çizilmiştir. Ancak Ali Rıza durumun farkında değildir, gerçekten mazlumun yanında olduğunu düşünerek yanılığa varır. Komedi için yararlanılan en önemli öğelerden biri de bu kısımda devreye girmektedir. İnsanların çok ani ve eskiye nazaran zıtlıkta tam bir dönüşüm yaşaması gülücün etkisini artırmak adına kullanılmıştır. Eskiden (yalnızca bir gün önce) ona yüz çeviren, ona iş buyuran, onu hor gören insanların

hepsi peşinde pervane olmuştur. Maddi gücün yerine geçecek herhangi bir yetkinlik kalmamıştır.

Kayınbiraderin yeğeni için okutmama kararı alma çabası geri adım atılarak okutmaya meyil eder hale gelmiştir. “*Okusun da adam olsun babası gibi, bizim gibi eşek olmasın*” sözünden de anlaşılacağı üzere öyle bir hırsızlığı yapmak ancak okumanın getirdiği zekadan kaynaklanır algısı uyandırılır. Ardından kayınvalide Ali Rıza’ya kefen parasını çıkarıp verir. Bu yardım hareketi de diğerleri gibi çıkar gözterilerek yapılmış bencil eyleme dahildir. Kadın, kaz gelecek yerden tavuğu esirgemez ve açıkça “*biz senin sayende daha ne günler göreceğiz inşallah*” diyerek çalınan paraların amlandığı zamanın gelmesini ümit eder. Kızıyla birlikte olmak isteyen damadını bir önceki gün ırz düşmanı ilan eden kadın artık kızına kocasının dediklerini yapması yönünde tavsiyede bulunur. Esnaf alışverişten “*Günü gelince ödeşmek*” kaydıyla para almamıştır.

Görsel 17: Ali Rıza’nın “Mahallenin Medar-ı İftiharı İlanı



Özgeciliğin kuramsal araştırmasında görüleceği üzere, bir gün ödemek kaydıyla yapılan yardım hilecilerin (sapkınların) ortaya çıkmasına sebep olabilir. Ali Rıza kendilerinin ilan ettiği hırsız olarak, yapılan yardımların karşılığını vermek yerine onların yolundan gidip gerçekten hırsız olacaktır. Herkes “*Ben senin sırtını kaşıyım, sen de benim sırtımı kaşı*” (Trivers, 2002) düşüncesiyle, “*Bugün bana yarın sana*”ya uyan hareketlerde bulunur. Nitekim Ali Rıza, akraba seçilimi kuramının ya da grup seçilimi kuramının katkısını kendi nezdinde görmemiştir. Kendi geninden olan evladından bile fedakârlık örneği bulamamıştır. Tüm bunlar ayrı bir de dolaylı

karşılıklılık vardır ki akraba olmayanların yaptığı fedakârlık eylemlerinde bu bir sebebe dayandırılır. Bunlardan ilki saygı artması ikincisi ödüllendirme üçüncüsü ise güvenli ortamdır (Teehan, 2010). Ali Rıza'nın çevresindeki insanlar paradan pay alarak ödüllendirilme beklentisiyle masum adama yardım etmektedir.

Filmdeki kişilerin kapitalist sistemin vaatleri ile zenginlik hayali kurdukları söylenebilir. Herkes bir şekilde hayatını değiştirme, kapitalizmin zengine verdiği değerle beraber değer kazanma umudunu içinde taşır. Dönem politikalarının da getirdiği özgürleşme hareketleri ev halkında çocuğun davranışlarına bile yansımıştır. Ali Rıza bu aşırı özgürlük ve zengin olma hırslarının içinde aidiyet duygusunu yitirmiş ve Durkheim'ın anomisini anımsatan bir konuma geçmiştir. Seksenlerde yaşanan toplumsal ve ekonomik kriz, gözlerin paraya çevrilmesine tanıklık ettirirken bir yandan da kişilerin özgürleşmede aşırılığa kaçarak bireysel çizgide bir gruba ait olmaktan uzak yaşamasına neden olmuştur. Yaşanan toplumsal parçalanmalar ve dayanışmadan yoksunluk içinde birey, Ali Rıza'nın filmin sonunda yaptığı “madem yalnızım o halde güle güle” ye doğru evrilmiştir. Kapitalist düzende insanın zihnine *paran varsa sen bir değersin* işlendiği için Ali Rıza, kendi değerini bulma yolunda bencilliğe adım atmayı tercih etmiştir.

Hırsız olduğu düşünülerek ödüllendirilen adam, eşi ile cinsel birliktelik yaşar, esnaf tarafından alkışlanır, kıdemi yükselir, “*Çalmadım, soyuldum, herkes duysun böyle itibar bana gerekmez ben hırsız değilim, boşuna heveslenmeyin kırk para yok bende*” dese de kimseyi inandıramaz. Nitekim bir gün karşılığını vermesi hususunda etraftakilerin verdiği paralar Ali Rıza'nın canına tak edip camdan isyan ederek bağırduğu sırada cebinden dökülünce, herkesin onun yaptığına dair inancı daha da artar. “*Çal, sana helaldir ağabey*” diyen esnaf durumu örnek davranış olarak algılamıştır. Ali Rıza, tüm olanların ardından “*Evet, evet ben hırsızım*” diyerek dönüştüğü adamın ilanını yapmıştır.

Görsel 18: Ali Rıza'nın dönüşüme karar veriş anı



Her olayın peşi sıra geldiği filmde ertesi gün Ali Rıza, siyah takımını çıkarmış, açık renk takımı giymiş, dönüştüğü karakterin kıyafetine kadar “o kişi” olmuştur. Kirlenecek diye korktuğundan kolluk taktığı koyu renkli kıyafetinin yerine kirlenmesinden asla korkmadığı açık renkli ceket giymiştir. Çünkü artık bilir ki kirlenen kıyafet değil zihniyettir. Saygıdan herkese çıkardığı şapkasını tamamen bırakarak etrafındakilere tokat atan bir adam haline gelmiştir. İş kurma bahanesiyle çevresindeki herkesten paraları aklayınca geri vereceği yalanıyla borç alır. Ali Rıza herkesi dolandırarak ertesi gün bir gemiye binip yalnızlaştığı, bencil insanların yanından kendi de bencilleşerek ayrılmak üzere yola çıkmıştır. Onu durdurmaya çalışan insanlar payını alamadığı hayat nimetlerinden caymadan açgözlülüğe ve hırsla devam ederek denize düşmüştür. Ali Rıza'nın tatile uygun kıyafeti ile rahat tavırları ise dönüştüğü ve dönüşmekten memnun kaldığı insanın aktarımını vermektedir.

Filmdeki tüm bireyleri psikolojik egoizmin izinde saymak olasıdır. Çünkü hepsi arzu ettiği yaşama kavuşmak için tüm imkânları zorlamaktadır. Bu hususta özgecilik değilse bile yaptıkları iyilik benzeri hareketlerde (örneğin; kapkaç olayından sonra destek olmak) hep kendilerinin payına düşecek katkıyı düşünmüşlerdir. Ancak bu insanlar doğası gereği egoisttir. Ali Rıza'nın doğasından kaynaklanmayan davranış modeli onlarda vardır. Elbette çevre faktörü, dönemin sancılarının kişiyi şekillendirmesi işlenmiştir fakat doğaya nükseden bir bencillik ve yararcılıktan bahsetmek gerekmektedir. Doğaları öylesine biçimlenmiştir ki Ali Rıza

onlara aykırı ve düzeltilmesi gereken bir hastalık gibi yansımıştır. Kişiler egoizm parantezinde incelendiğinde, psikolojik kabulün arkasından normatif ve etik egoizmin geldiği gözlemlenir. Normatif egoizmde (Sarp, 156, s.2024), insan doğasına dikkat kesilmek yerine yalnızca kendini çıkarını düşünen bireyin kendi refahına dönük uygulamasını etik bulmaya başlar. İnsan iyiliği için ne sebep olursa olsun çabalarsa etik egoizme yaklaşmış olur. Psikolojik egoizm, etik egoizmdeki gibi gerekliliğin getirdiği alternatiflerden yararlanmayı değil zaruriyetten kaynaklı mutlaka yapılma haline yakındır. Film üzerinden örnek verilecek olursa, Ali Rıza'nın çevresi psikolojik egoizm yolundan ilerleyerek başka bir alternatifleri yokmuşçasına bir açlık ve rekabet halindedir. Kendilerinden başka hiçbir şey önemli değildir. Filmin sonunda Ali Rıza'nın dönüşümü ise etik egoizme kapı aralarcasına “onlar gibi” olmanın kurtarıcılığı keşfedilerek bencilliğin erdemini aramaktadır. Dolayısıyla Hobbes'un savunusundaki gibi insanın doğası başka bir alternatif üretmediğinden kişi doğası gereği bencildir.

Tablo 8: Namuslu Filminin Genel Hattı

Karakter	Eyleme Geçiş	Dönüşüm Sonrası	Düşünsel Altyapı
Ali Rıza	Fedakârlık, Empati, Sorumluluk, Dürüstlük, Sağduyu	Bencillik, Yararcılık	Hobbes (İnsan doğası, egoizm) Stoacılık (bilge insan) Schopenhauer (bencillik) Teehan (Dolaylılık) Trivers (Karşılıklılık) Durkheim (Anomi)
Diğerleri	Bencillik, Çıkarıcılık, Yararcılık, Yolsuzluk		

Eski Stoacılar Zenon'un sözleri Ali Rıza'nın son durumunu açıklamakta işe yarayabilir. Ona göre (Erdem, 2000, s.299,300), bilgenin ahlaka uygun eylemediği bile doğru, cahilin ahlaka uygun eylediği eylem yanlış kabul edilmektedir. Ali Rıza, kötülerin safına geçtiğinde karşı tarafın bunu hakettiğini düşündürten bir akış hakimdir. Film, bencil insanlara kendini açıklamak ya da iyilik etmek yerine onlar gibi olarak cevap vermeyi sempatikleştirilen bir kötülük

üzerinden güldürü öğeleri kullanarak aktarmıştır. Sinemada özdeşleşme film karakterlerinden birinin yerine kendini koyan seyirciye işaret eder. İzleyici bir süreliğine empati kurarak duygudaşlık yaşadığı karakterin yerine geçer (Ulutaş, 2019). Chion'un yaklaşımı durumu açıklığa kavuşturacaktır. Ona göre (1987, s 154, 155), serseri bir kişinin kötü yalanları yumuşatılır ya da aziz kişinin iyi yanı eksiltilebilir. Karakter büyük haksızlığa uğrarsa yaptığı en şiddetli eylemde dahi izleyenin onayını alabilir. Ali Rıza'nın sonunda izleyeni tatmin ettiği, kızgınlıktan ziyade sempati kazandığı hali, kötünün kötülüğüne mantıklı bir gerekçe bulmak ve haklılaştırmak üzerine kuruludur. Şen'in canlandığı karakterler kötülük yapsa bile bu bir nedene dayandırılır. O, kötülüğün rezilliğini komikliklerle meydana çıkaran, bunu yok ederek ya da abartarak uygulayandır. Yaptığı işte kötülüğü savunmama, taşlama yoluyla insanlıktan ileri gelen kusurları yüze vurmaktadır (Scognamillo, 2005, s.40).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma, ana hatlarıyla üç bölüme ayrılarak şekillenmiştir. İlk bölüm özgeciliğin tarihsel, kuramsal ve düşünsel temelini araştırılması; İkinci bölüm sinemada özgeci davranış yansımalarının empoze edilen eylem bazında araştırılması; Üçüncü bölümde ise 1960'lardan seçilen iki, 1970'lerden seçilen iki ve 1980'lerden seçilen iki filmin disiplinler arası anlam farklılığına dayalı olarak özgecilik bağlamında araştırılması yapılmıştır.

Araştırma sırasında rastlanılan en elzem duyulan ayrıntı, tek bir kavramın açılımında, geniş yelpazeye yayılacak kadar anlam büyüklüğünün olmasıdır. Özgecilik, başkasının iyiliği gözetilerek eylemde bulunma halini kapsamaktadır. Ancak kavramın düşünsel alt yapısı bu tanım kadar kolay kavranmayabilir. Çünkü pek çok disiplin özgeciliğe ilgilenmiş ve farklı pencerelerden konuya dair açıklamalar getirmiştir. İnsan, başkalarıyla vakit geçiren ve sosyalleşen bir canlıdır. Toplum içinde yaşamanın getirdiği gerekliliklerden biri, diğerinin hakkını gözetmek ve kendine ait alanı çizmektir. İki kişinin varlığı ile ilişki bazında eyleme geçiş gerçekleşir. Eylemin varlığı ise, ahlaki değerlendirmeleri gerekli kılmaktadır. Özgeciliğin ahlak felsefesi, psikoloji, ekonomi, sosyoloji gibi disiplinler arasında varlığını hissettirmesi insanlar arası ilişkilerde doğru ve yanlışın sorgulanmasına dayanmaktadır. Burada belirtilmesi gereken önemli husus, özgeciliğin her disiplinde benzerlikler olsa da farklı şekilde ele alınmasıdır.

Çalışmanın birinci bölümünde, ilk etapta özgeciliğin kuramsal çerçevesi incelenmiştir. Biyolojik temelli özgeciliğin evrim teorisyenleri tarafından belirlenen kuramları; Akraba Seçilimi, Karşılıklı Özgecilik, Grup Seçilimi, Sosyal Norm Öğrenme gibi dallara ayrılmıştır. Genel olarak, kendi akrabasını, grubunu, genini korumaya yönelik yardımda bulunma haline açıklık getiren bu kuramlar, özgeciliğin karşılıksız yanını savunan kuramcılar tarafından eleştirilmiştir. Psikolojik çatı altındaki özgecilik ise, kişinin diğerlerinin yararını gözetmesinin toplumsal bağlamda ele alınışıdır. Pro-sosyal davranış türlerinden örnekler sunarak, özgeciliğe bireyi en çok yaklaştıran davranışları, yardım etme, empati kurma, bağışta bulunma, iş birliği, özveri, fedakârlık yapma olarak sıralamak mümkündür. Özgeciliğin diğer davranış

türlerinden ayrıldığı nokta, karşılık beklemeden (kişisel çıkar beklentisi olmadan) gönüllü olarak salt karşıdakinin yararına dönük işlemesidir. Ancak iş birliği her ne kadar karşılıklı olsa ve diğer davranışlar bazen karşılık gözetse de özgeciliğin araştırılması için önemli dayanak noktası olmuşlardır. Özgeciliğin sosyolojik bağlamda incelemesi ise, sosyal norm öğrenme ve kültürel norm aktarımını savunan kuramcılar tarafından geliştirilmiştir. Yani, fail gerek ebeveynlerinden gerekse sosyal çevresinden çocukluktan itibaren birtakım kodlar alarak kendini özgeci birey olma yolunda şekillendirir. Özgeciliğin hem genetik faktörler hem de sosyal etkenlerle ilerlediğini öne sürmek yanlış değildir. Ancak altı çizilmesi gereken konu, biyolojik temel niyet bazlı davranışı tam olarak açıklamamaktadır. Niyet daha ziyade ahlakın ve psikolojinin alanına girmektedir. Bir başka insanla, toplumla ilişki durumu göz önüne alındığında değer yargıları da belirlediğinden, ahlak denilen kural ve değerler çerçevesindeki yaşam şekli ortaya çıkmaktadır.

Özgeciliğin yordamasında, karşılık beklemeden, diğerinin faydasına dönük iyi niyet çıkışlı eyleme geçmek söz konusudur. Ama bir şekilde özgeci eyleyen kişi, mutluluk da duyabilmektedir. Mutluluğun kaynağı olan özgeciliğin gerekçelerini sıralamak incelemede insana dair pek çok malzemeye ihtiyaç duyulacağından, kısıtlı imkanlarla mümkündür, bunlardan bazıları: Empati çıkışlı olarak “*Bir gün benim de başıma gelirse*” düşüncesiyle; Ahiret inancı varsa “*İyilik yap denize at balık bilmezse Halik bilir*” fikriyle; Gen aktarımına bağlı olarak “*Babam/annem gibiyim elimde değil*” in bir çeşit karşılığıdır. Tüm bu gerekçelerle gerçekleşen yardım davranışı, insanın beyninde mutluluk getiren sinyallere dönüşerek, failin ahlaki yanına hizmet eder. Böylesi bir düsturun ahlaki, toplumsal katmanlarda farklı ve üst bir noktada yer aldığı söylenebilir. Bir iyilik yapıp bundan hiçbir beklentisi olmaksızın sonucu kestirilemese bile sadece karşıdakine yardım etmek ereğiyle yapılan bir eylem özgeciyse, kimin ne kadar özgeci olduğunu belirlemek zorlaşır. Bunun imkan dahilinde olup olmaması tartışmaya açıktır. Bilinen bir şey vardır ki, özgeciliğin ahlaki temele oturtulması için bir çaba harcanmıştır. Çünkü karşılık bekleyerek yapılan bir yardımda insan ahlaki eylememiş mi oluyor yoksa, başkasıyla beraber kendini de düşündüğü için daha mı ahlaklıdır? sorusu gündeme gelmektedir.

Örneğin, yakın dönem filozoflarından Rand'a göre özgecilik ahlaktan ayrıksı bir yapı sergilemektedir.

İlk insanlardan itibaren toplumsal iş bölümünün getirdiği birbirine muhtaç olma hali ve gruba aidiyet duygusuyla bağlanma, dayanışmayı artırmıştır. Fakat, ilk insanların ahlakında kurala uyulmadığı takdirde suçluluk duyma gibi hisleri, objektif doğrular ve yanlışlardan uzak olduğu için, çok fazla gelişmemiştir. İnsan en yüksek iyiyi ancak toplumdaki ahlaki değerleri bir diğerine aktarma durumunda içselleştirebilir. Düşünce tarihi boyunca filozoflar en iyiyi arayış içinde olmuştur. En iyi ise kimine göre faydacılıktan kimine göre duygudaşıktan kimine göre de ödev bilincinden kaynaklanır. Özgecilik duygudaşlık çemberinde ele alınan bir konu olsa da faydacılık ve ödev ahlakından tamamen soyutlanamamaktadır. Dolayısıyla çalışmanın birinci bölümünde ilkçağlardan itibaren özgeciliğin ele alınışı ahlak ekollerinin hepsi bazında irdelenmiştir. Doğruluk gibi değerlerin insana göre değiştiğini öne süren rölatiflerin karşı savında, genel geçer doğruların varlığını savunan evrensel ahlakçılar yer alır. Aynı zamanda doğuştan gelen özgeciliğin yanında sonradan edinilen özgeciliğin varlığını ileri süren düşünürler de vardır. Kötülüğün doğuştan gelmediğini iddia edenler, çevrenin insan davranışlarına etkisine dikkat çeker. Doğuştan insanın iyi ya da kötülüğe yatkın olduğu savunanlardan bazıları ise, eğitimle kişinin kendini değiştirebileceğine veya genlerinin onu ne olursa olsun yönlendireceğine inanır.

Tarihsel arka planında özgeciliğin araştırılması yapılmış ve İlkçağ düşünürlerinden günümüze değin yaşanan düşünsel değişim ve aynılıklar irdelenmiştir. Filozoflardan bazıları (Platon, Aristoteles) insanın toplu yaşamaya meylini zorunluluğa bağlarken, bir kısım düşünce sisteminde (Kyrene) insan toplu yaşamdan soyutlanarak mutluluğa erişir. Fakat en nihayetinde insanın ya fedakârlık yaptığı ya da kendini öncelediğinde mutlu olacağına yönelik fikir rüzgarları esmiştir. İlkçağ düşünürleri özgeciliğin ahlaki temele dayandırılmasında ve en yüksek iyinin aranmasında öncülük etmiştir. Ortaçağ'da Tanrı'ya inancın etkisinde gelişen bir özgecilik vardır. Semavi dinlerin insanlara yardımsever olma çağrısının yanında, kilisenin halkın inancını kendi çıkarına kullandığı da ortaya çıkarılmıştır. Yeniçağ'a gelindiğinde, özgeciliği zıttı olan bencillikle birlikte açıklamaya çalışan

düşünce yapısına rastlanılır. Hobbes yüzyılın, bencilliğe doğa durumu ile getirdiği açıklamalara göre en çok yankı yapan ismidir. Ona göre, insanlar doğa durumunda birbirinin kurdudur bu sebeple uygar topluma geçmeleri gerekir. İnsanların toplu yaşamını nizama sokan, bireycilikten ziyade toplum yanlısı olan ve özgeciliğe on yedinci yüzyıla nazaran daha çok yaklaşan dönem on sekizinci yüzyıla tekabül etmektedir. Aydınlanmacıların hepsinin kendi çerçevesinden açıklık getirdiği kavram, bu dönemde en çok ahlak duygusu öğretisinde kendini gösterir. Burada vurgulanması gereken en mühim durum, özsevgi ile özgeciliğin ayrı yere konumlandırılmamasıdır. Yani kendini seven birey başkasını da sevebilir. Başkasının iyiliğine işlenen bir eylem kişinin kendisine yarar sağlayabilir mantığı söz konusudur. Ancak bu mantıkta özgecilik ne derece mümkündür? tartışmaya açıktır. On sekizinci yüzyılda duygucu teorinin aksine us yoluyla özgeciliğe açıklık getiren isim Kant'dır. Onun önemi, eylemlerinin ahlaki olmasını niyetinin ödev çıkışlılığına bağlamasından ileri gelmektedir. Evrensel yasa haline getirilecek eylemlerde bulunmayı salık veren filozofun özgecilik penceresinden bakışı, ödevlerin çatışma halinde sorun yaşanabileceğinden kısıtlılık arz etmektedir. Dönemin diğer önemli düşünürü Rousseau ise, Hobbes ile zıt bir doğa durumu fikrine hakimdir. Ona göre, uygar toplumda bencillik etkindir. On dokuzuncu yüzyıl özgecilik araştırmasında kavramı ortaya atan Comte'a rastlanılır. İnsanın kendini bütünüyle diğer insanlara adanması şeklinde yorumladığı özgeciliğe Comte, eğitimin ahlaki eğilimdeki önemini vurgulamıştır. Aynı dönemden başka önemli isim Schopenhauer ise özgeciliği merhamet kavramıyla tanımlar. Bencilliğin karşısına koyduğu merhameti yücelterek isteklerden ırak bir yaşamın değerini savunur. On dokuzuncu yüzyılın özgeciliğe uzak tavrıyla dikkat çeken ismi Nietzsche'dir. Ona göre, soylu insan kendine zarar veren şeyden uzak kalmayı başarabilendir. Ahlak ile bencil olmamanın bağdaştırılmasını onaylamamaktadır. Son olarak sinemanın yüzyılı olan yirminci yüzyılda ise, bazı düşünce hareketleri kapsamında detaylanan özgeciliğin, varoluşçuluk, postmodernizm ve eleştirel kuramcılar tarafından ne şekilde ele alındığı aktarılmaya çalışılmıştır. Tüm bu düşünce yolları doğrudan özgeciliğe bahsetmeseler de gidiş rehberi olan açılımlarda faydalı bilgiler sunmuştur.

Son dönemlerde yapılan araştırmalar (Parmaksız, 2020), aşılması güç sorunlara gebe kalan günümüz dünyasında bu sorunlarla baş etme çabasında kullandığı özgecilik ve iyimserlik değişkenlerinin psikolojik dayanıklılığını artırdığını ortaya çıkarmıştır. Böylece toplumda yaşanan adaptasyon problemleri özgeciliğin psikolojik sağlamlaşmada yordayıcı etkisi ile bulanıklaşmaktadır. Dolayısıyla özgeciliğe felsefi bağlamda yaklaşıldığında ahlaki denge gözeten bu tez çalışması psikolojik temelli bakıldığında kişilerin mutluluğu bazında ele alınmalıdır. Elbette kişilerin toplumsallaşma sürecinde edindiği kültürel birikim ve aile yaşantısı önem arz ettiği için sosyolojik özellikleri de bir kenara atmamak gerekir. Dolayısıyla disiplinler arası gezerek inceleme alanı bulabilecek bu çalışmada tüm pencerelerden özgeciliğe ve insanı ona yaklaştıran adımlara bakmak sinema sanatıyla mümkündür. Sinema, felsefi, psikolojik ve sosyolojik içerikleri barındıran topluma ayna tutan bir güçtür.

Sinemanın toplumla diyalektik bir bağ içinde varsayılması, özgecilik gibi topluma ve ahlaka dokunan kavramın sinemada araştırılmasında ilham verici etkide olmuştur. Tüm bunlar ışığında felsefe ve sosyolojinin parantezine giren bir kavram, sinemaya da temas etmiştir. Ahlak filozoflarının geçmişten beri hazcılığın karşısına hazcılık karşıtlığını, özgeciliğin karşısına bencilliği koyduğu söylenmelidir. Ancak derinlemesine bir boyutta bakıldığında ayrıma karşı gelenler vardır (Hazlitt, 2006, s.113). Hazcılığın ve egoizmin insanın davranışlarına yön verdiğini düşünenlerin aksine özgecilik, insanı elcil duyguların yönlendirdiğini söyler. Dolayısıyla çalışma boyunca özgeciliği işlerken onun karşısında bulunan bencilliğe de çoğu yerde değinilmiştir. Sinema perspektifinden özgecilik irdelenirken bencilliğin kötü karakterleri ya da tipleri özgecinin ise iyileri yansıttığını söylemek mümkündür.

Bunlara dayanarak tez çalışmasının ikinci bölümünde sinemada özgeciliğin araştırılması yapılmıştır. Özgeciliğe insanları yönlendiren, empati kurduran, özendiren olgular sinemanın özdeşleştirme gücüyle aktarılmıştır. Aristoteles'in sanatında yer alan mimesis ve katharsis, özgeci davranışın taklidini ve onun izlenmesiyle tatmini ortaya çıkarmıştır. Şöyle ki, Aristoteles'in klasik dramatik yapının önünü açmasıyla klasik anlatı sineması şekillenmiştir. Klasik anlatının neden-sonuç ilişkisi, özdeşleştirme etkisi, kapalı biçimi, modern anlatının açık

biçiminden, yabancılaştırmasından ve bağlantısızlığından ayrı ele alınmalıdır. Araştırmaya kılavuzluk eden klasik anlatı filmlerinin tekrarlar öncülüğünde aşinalık yaratması, iyi ve kötünün belirli kalıplara karşılık gelmesine kapı açmaktadır. Amerika’da Hollywood, klasik anlatının gücünden faydalanarak ideolojik boyutta bir yapı kurmuştur. Klasik anlatının tür sinemasına karşılık geldiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Seyircinin beklenti duyduğu birtakım sosyal ve kültürel problemler tür sineması ile gündeme gelmektedir. Bu da izleyicide duygusal tatmine dönüşmektedir. Hollywood’un Amerikan rüyasını her yere aktarma aracı saydığı sinema, kültürel taraflarını kendinde barındırmaya devam ederken ideolojik tarafını da gizleyememiştir. Klasik anlatının ideolojik merkezi izleyicinin seveceği, korkacağı, özdeşleşeceği şey ile ilgili donanımlar sunar. Özgecilik bağlamında da denilebilir ki insanlara özendirilen, onları tiksindiren yahut neyi nasıl yapmaları hususunda yönlendiren sinema, ideolojik kalıplara uyan klasik anlatı sinemasında daha yoğun işlenmektedir. Türk Sineması’ndaki araştırma bölümünde, toplumun dayanışma ve yardımlaşma hallerinin 1960’lar ve 1970’lerin bir kısmına yansıdığı tespit edilmiştir. Türk sineması toplumsal ve politik arka plandan etkilenen bir sanat olarak, özgeciliğe her dönem farklı bir çerçeveden bakmayı başarmıştır. Bir yanda Yeşilçam’ın geleneksel kodlardan ilham alan yapısı diğer yandan sinemada akım olamayan hareketlerin ortaya çıkışı, anlatılmaya çalışılan birtakım sorunların aktarım yöntemidir. Sinema, toplumdan esinlenirken toplumu da kendi rüzgarına kaptıran bir kuvvettedir. Dolayısıyla halkı etkilemek adına ona ait değerleri ve problemleri aktarmaktan yüksünmemiştir. Televizyon, video, sansür, seks filmleri gibi pek çok mücadele ettiği gücün karşısında Türk sineması, özgeciliğin yankısı olan yılları kendinde uzun süre barındırmıştır. Öyle ki bilhassa 1960’lı yıllarda göç problemlerinin de baş göstermesiyle tüm yaşanan olumsuzluklara inat özgecilik parantezinde ele alınabilecek ve bencilliği reddeden filmlerin yapımına daha çok rastlamak söz konusudur. Özgeciliğin, dayanışmanın, yardımlaşmanın ifadesi 1970’ler sinemasında da devam etmiştir. Günümüzde özgeci filmlerin bittiğini söylemek hatalı bir söylem olacaktır. Fakat çalışmanın kapsama alanına giren filmlerde ve dönemlerinde dayanışma, fedakarlık gibi konuların işlenmesi daha yoğundur. Bu dönemlere gelindiğinde aile filmleri, dayanışmaya bağlı ilişkiler, mahalle arkadaşlıkları ve özgecilik filmlerin genel çehresini meydana getirmiştir.

Seksenlere dek adalet terazisi çoğunlukla iyinin yanında yer alırken seksen sonrası filmlerde özgeciliğin safını tutmayan filmler daha çok üretilmiştir. Bu filmlerde kötülük kazanırken çoğu zaman kötü onaylanmamış, onun üzerinden eleştiri yapılmıştır.

Çalışmanın son bölümünde tercih edilen nitel araştırma yöntemine göre belirlenen parametreler ışığında, özgeciliğin seçilen filmlere yansıyan kapsama alanı ele alınmıştır. Filmde kullanılan özgeci eylemler ve onlara ulaşılan yol takip edilmiştir. Prososyal davranışların özgeciliğe katkısı ortaya çıkarılmıştır. İyi ve kötünün özgecilik esas alınarak varlığı tartışmaya açılmıştır. Bencillik ile özgeciliğin filmlerde özdeşleştirme kapsamlı değerlendirmesi yapılmış ve empoze edilmeye çalışılan özgecilik yanlısı duruşlar belirlenmiştir. Elbette filmlerin özgecilik değerlendirmesi ait olunan toplum ve kültürden ayıksı düşünülmeden geniş çerçeveli bir analiz sunulmuştur. Analiz edilen dönemlerin filmlerinde genel olarak özgecilik hakim gibi görülse de bazı davranışların perde arkasında özgeciliğinden uzak bir duruş sergilediği ortaya çıkarılmıştır. Bu sebeple, özgeci olmayan veya ona bizi yaklaştıran diğer eylemler de çözümlemeye dahil edilmiştir. Çalışmanın ilk filmi “*Hepimiz Kardeşiz*” de rastlanılan özgecilik karakterin duruşundan, idealist tavrından hareketle aydınlatılabilir. Ahmet öğretmenin köye gelmesinin ardından köydeki düşmanlıkları en nihayetinde kendini feda ederek sildiği izlenmektedir. Filmde yardımlaşma, iyi niyet gösterme, dayanışma, sorumluluk alma, empati kurma gibi pek çok olumlu sosyal davranış tespit edilmiştir. Özgecilik bağlamında, sosyal norm öğrenme kuramı ve akraba seçilimi gibi evrimsel açılamdaki kayırma hallerine rastlanılmıştır. Ahmet öğretmenin kendi idealini gerçekleştirme emelini filmin sonunda başkalarının yararına adadığı ortaya çıkmış ve çocukların eğitimi için ölümü göze alan bir adamın fedakârlığı vurgulanmıştır. İlk zamanlarında kendini düşünme ile toplumsal çıkarı gözetme arasında izleyenleri bırakabilecek ikilem, finalde toplumsal yarar safını süren bir kişiliğe bürünmüştür. Diğer oyuncuların iyi- kötü ekseninde hareket ederken iyinin özgecinin yanında kötünün ise bencil güdülerin yanında yer aldığı ortaya çıkarılmıştır. Kin tutan, kardeşlik ve dayanışma düşüncesinden ırak olanların kaybettiği, ölen kişinin özgeci olan kişi olsa bile emellerini başka insanlar üzerinden devam ettirerek kazandığı gözlemlenmiştir.

İkinci uğrak noktası olan “*Bir Dağ Masalı*” filminde bir öğretmenin yalanın kol gezdiği ve bencil insanların çevrelediği şehir hayatından kaçarak doğanın, yardımlaşmanın mekanını imgeleyen köy hayatına geçişi aktarılır. Filmde köy yaşamının övgüsünden ziyade öğretmenin özgeciliğe yatkınlığı ve köyün mekanik dayanışmasıyla uyumu sunulmaktadır. Lale isimli öğretmenin toplumsal ve hukuki kuralları insanı korumak uğruna hiçe saydığı söylenebilir. Film, kişinin vicdanı ile kuralın korunaklı alanı olan aklı arasında bir denge tutturmaya çalışırken en nihayetinde vicdanı tercih etmiştir. Öğretmeni teftişe gelen müfettiş üzerinden ödev ahlakının maksimlere göre eyleme geçişlerinin incelendiği filmde insan hayatının, sağlığının ve eğitimin önüne herhangi bir oluş geçememiştir. Özgeciliğin karşı savında yine bencil kişiler vardır ama bu kez şehir-köy hayatının bencillik ve özgecilik bağlamında özdeş tutulduğunu belirtmek gerekmektedir. Yani Lale’nin terk ettiği kent yaşamı sorunlu, dolandırıcı ve bencil olandır, köy yaşamı ise her ne kadar içinden yanlışlar çıkabilse de masum kalmayı başarandır. Filmde karşılıklı özgeciliğin (Lale’yi sevenlerin yardımı), fedakârlığın, özverinin, yardımlaşmanın, dayanışmanın ve Lale nazarında özgeciliğin katıksız halinin izleri sürülmüştür. Ancak Lale’yi çoğu filmin akıldan kendini soyutlayan salt kalbiyle eyleyen kişilerinden farkı, o rasyonelliğini bencil insanlara karşı kullanmaktan çekinmeyen, gerçekten yardıma muhtaç olanlara karşı iyilik eden bir insandır.

Araştırmanın üçüncü durağı, “*Hayat Sevince Güzel*” filmidir. Tezin yazılmasına bir nevi ilham olan filmin bir önceki filmdeki gibi masumiyetin köyden geldiği ve şehir hayatının insanları yozlaştırdığına şahit olunur. Köyden ebeveynleri öldüğü için şehre teyzesinin yanına taşınan iyilik timsali genç bir kızın elcil tavrının altında hem genetik faktörün hem de sosyal öğrenme sürecinin etkili olduğu tespit edilmiştir. Katıksız özgeciliğin duru halinin izleklerini sunan Ayşe, adapte olmaya çalıştığı şehir hayatının gereksiz yere kalp kıran, başkası açken kendini önceleyen, yardımlaşmaktan uzak insanların özgeciliğe davet etmiştir. Onun başlattığı iyilik yapma, yardımlaşma zinciri, tüm mahalleliyi etkisi altına almış ve kazanan özgecilik olmuştur. Özgeciliğin niyete dayalı yapısı, önceki iki film de dahil olmak üzere eyleme dökülerek gösterilmiştir. Yani özgecilikte esas kaynak, iyi niyete göre eyleme geçmek olduğundan, Ahmet, Lale ve Ayşe iki gereği de yerine getirmiştir.

Özellikle Ayşe diğer iki karakterden farklı olarak, iyilik etmeyi görev gibi kavrayarak adeta süperkahraman öyküsü gibi kurtarılmayı bekleyen insanlar için maceraya çıkmıştır. Mahallelinin içindeki salt kötü değil iyi yanların bulunduğu baz alındığında, iyiliğe özendirme, çevreye empoze etme ve kendi izinden insanları yürütme söz konusudur. İzleyici penceresinden Ayşe'nin kahramanlaştırılması, iyiliğin sempatik gösterimi, empati kurma, dayanışma, yardımlaşma, iş bölümü gibi pek çok prososyal davranış, özdeşleştirme ögesi olarak özgeciliğe ulaşım aracıdır. İzleyenlerin içindeki huysuz, bencil, kıskanç, empatiden yoksun yanına dur çağrısında bulunarak, eğer aksi şekilde çevresine yardımsever olursa sevilleceği, kendisine özenileceği salık verilmiştir. Tabi bu durumda özgeciliğin karşılıksız olarak varlığı yeniden tartışmaya açılmış olur. Çünkü insan özdeşleştiği gelişmenin özünde yüceltilme isteğine ya da sevilerek ödüllendirme isteğine hitap ettiğini düşünebilir. Çalışmanın çerçevesi filmin özgeciliğe yaklaşımı olduğundan özgeciliğin imkanı üzerinden bir değerlendirme yazılanlarla sınırlı kalacaktır. Ayşe'nin karşılık beklemediği verilebilir fakat izleyici Ayşe gibi olmak istediğinde karşılık beklememiş mi olmaktadır, yoksa aksine Ayşe gibi görünerek çevre gözler tarafından yüceltilerek bir kahraman edasıyla ödüllendirmeyi mi arzulamaktadır?. Çalışmanın izinde denilebilir ki insanların karşılık beklemeden iyilik yapan bireyle özdeşleşme yaşaması, karşılığını “izlediği gibi olmak”la arayan izlerkitleye işaret eder. Dolayısıyla katıksız bir özgecilikten (yani özgecilikten) uzak bir tutumdur.

Çalışmanın dördüncü analizi “*Bizim Aile*” filmi üzerinde yapılmıştır. Filmin iyi-kötü çatışması diğerlerindeki gibi köy-kent zıtlığından değil, zengin-fakir hayatına bakış açısından kaynaklanır. Şehir hayatında birbirine muhtaç iki insanın ilk başlarda iş birliği ile evlilikleri aktarılırken sonradan ilişkilerinin özgeciliğe evrildiği gözlemlenmiştir. Filmde sorumsuz insanlar sorumluluk almaya, bencil insanlar özgeciliğin zaferini ilan etmeye doğru evrilir. Para, açgözlülüğün sebebi, bencilliğin en büyük yardımcısıdır. Parasız kalan ailenin dayanışma örneği göstermesi, zengin adamın tek başına kalması ve kızı tarafından terk edilmesi ile “fakir ama gururlu” insan hayatının empoze edilmeye çalışılmasıdır. Özdeşleştirmenin “*Bizim Aile*”nin değerleriyle devam ettiği ve aile dayanışmasının dönemsel olarak hasret kalınan bir olgu olduğuna ayrıca değinmek gerekir. Seksenlere yaklaşırken aile filmleri ticari

amaçla yapılan diğer içeriği boş ticari filmlerin önüne toplumsal ve ahlaki değerleri izlemeye hasret kalan insanların tercihi olarak geçmiştir. Oyuncular ve konusu itibariyle özgeciliğin afişe kadar yansıdığı filmde, sanılanın aksine baştan beri var olan bir özgecilikten ziyade sonradan kazanılan bir özgecilikten bahsetmek gerekir. Herkesin zihninde eril kodlarla meşrulaştırdığı parası olmasa da güçlü duran baba figürüne, evlatları için her işe koşturan anne figürüne karşı doyum sağlayan bir filmidir. Filmin tek kötü kişinin özgeci gruba karşı zafer elde edemeyeceğine kanaat getirmesi ve tüm aksiliklere rağmen özgeci grubun pes etmeden yola devam etmesi salık verilmiştir. İnsanlara ailenin önemi, dayanışma, empati kurma, yardımlaşma, açgözlülüktan arınma gibi tavsiyeler verilmiştir. Bir nevi “*Birimiz hepimiz için*” kampanyası başlatan bu filmler, aile olmanın tanımını kendi içinde tasarlamış ve onun dışına çıkanları olumsuzlayarak cezalandırmıştır.

Çalışmanın beşinci durağı ise bu ana kadar arkasında durulan özgeciliğin artık başının çaresine baktığı “*Dolap Beygiri*” filmidir. Dolandırıcılığın, düzenbazlığın, adaletsizliğin ve bencilliğin kol gezdiği şehir hayatında diğer iki filmde de görüldüğü gibi karşısında dürüstlüğü temsil bir köy hayatı vardır. Filmde evrimsel bağlamda diğer filmlerde tespit edilen gen aktarımı ve sosyal norm öğrenmeye dayalı bir özgeci birey yer alır. Onun karşı safında ise bencilliğin temsili, şehir hayatının tüm insanları ile onların da temsili tek bir kötü kişi vardır. Dönemin özgeciliğinde karşılık iyilik olarak alınmaz artık, bencil olanın kazandığı ortaya çıkarılmıştır. Diğer filmlerde özgecinin, yardımseverin peşinden giden, bencilliğini geride bırakan birey vardır. Geride bırakmayanların kaybettiği söylenmelidir. Oysa bu filmde özgecinin kahramanlığından ayrışsı, bencil bireyin kazandığı, bir binek hayvanı gibi özgecinin sırtında kendini taşıtan üstün bencilin sahnelerine şahit olunur. Empoze edilmeye çalışılan şey, özgeciliğin eskisi gibi kazandırmadığı, gözü açıklığın başkasının hakkına göz koymakla bir sayıldığı bir döneme girildiğidir. Her defasında kandırılan, affeden, hoşgörülü olan kişinin yenildiği, ahlaki değerlendirmelerde aşağı konumlandığı zamanlara geçilmiştir.

Çalışmanın altıncı ve son durağı ise “*Namuslu*” filmidir. Filmde özgeciliğin izinin sürülmediği kimsenin birbirine iyi niyetle yardım hareketinde bulunmadığı gözlemlenmiştir. Özgürleşen bireylerin birbirinin hakkına girdiği, namuslu ve dürüst

bir vatandaş olmanın aşağı konumlandırıldığı, bencil ve çıkarıcı olmanın ise üst bir mertebeye layık görüldüğü anlara şahit olunur. Maddiyatın insan hayatında değerler hiyerarşisini alt üst ettiği bir evreye geçilmiştir. Yardımlaşma hareketinin yalnızca kendinin geleceğini düşünen kişiler tarafından yarar hususunda yapıldığı belirlenmiştir. Kişinin, düzenen uzakken ötekileştirilmesi ve düzene ayak uydurduğunda “kahraman”laştırılması işlenmiştir. Birbirinin kuyusunu kazan insanların mahallede komşuluk ilişkisinin, ailede akrabalık ve ebeveynlik ilişkisinin yok edildiği, paranın arkadaş, anne, baba, evlat ve kişinin benliği olduğu ortaya çıkarılmıştır. Ali Rıza’nın yaşadığı büyük dönüşüm, onu sistemle dengeli hale getiren, bozuk düzenin bir dişlisi yerine koymuştur. Eğer diğerlerinden farklı olduğunu belli ederse hayata tutunması imkansız hale geleceğinden onlardan biri olmayı tercih etmiştir. Özgeciliğin son umudunu da o gemide kendi gibi yolcu etmiştir.

Araştırmaya tabi tutulan filmlerden tez çalışması açısından yapılacak en önemli çıkarım, özgecinin kendinden kaynak tüketse de kazandığı filmlerden (dönemlerden), bencilin kazandığı ve belki de ilerisi için güçlü bir bencillik anlayışının hakim olacağı düşüncesine geçiş yapılmıştır. İnsanların ahlaki olanın hangisi olduğu sorunsalına farklı bir çerçeveden bakış imkanı sunan incelemede, kendini sevmenin bencillikten ayrı tutulması gerektiği, saf özgeciliğin kişide diğerinin hilekarlık etmesi (özgeci bireyi kullanması ve ondan fazlaca kaynak tüketmesi ya da sözünü tutmaması) sonucu yıpratıcılığının açtığı tahribatın ahlakla eş değer tutulmaması gerektiği ve kişinin kendini düşünerek eylemesi ile başkasına da yardım edebilmesinin yargılanmaması gerektiği sonucuna varılmıştır. Yani özgeci kişi kendinden büyük fedakârlıklar (başkasının isteği ile olabilir) yapmak zorunda gibi düşünüldüğü için kişinin kendine yarayan eylemde bulunması dışlanmıştır. Oysa kişinin hem kendine hem başkasına yararı dokunabilir. Belki bu şekilde iyilik yapma isteği daha çok artırılabilir ve iyilik yapan birey “doğru mu eyledim?” sorusuyla baş başa kalmaz. Elbette izlenilen filmler doğrultusunda iyi-kötü, bencil-özgeci gibi hatlar belirlenirken de insan olma gerekçesiyle hatalar da yapılabileceği düşünülürse daha gerçekçi izlenimler verilebilir.

Risk toplumunda artık iyi için emek harcamaktansa kötüyü engellemek odaklı bir anlayış egemendir. İnsanlar büyük sıkıntılarla baş etmek zorunda kalmıştır. Özellikle son dönemlerde yaşanan çocuk ve kadın istismarları, çocuk ölümleri, teknolojinin gelişmesi ile paralel ilerleyen siber zorbalıklar gibi pek çok toplumun ahlaki kavrayış ve yaşamsal faaliyetini olumsuz etkileyen olay yaşanmaktadır. Pandemi süreci yaşayan dünyanın karamsar havası, tüm milleti etkisi altına almıştır. İnsanların çoğunun tutunacak bir dal, değerlerine sahip çıkması için bir imkan aradığı, kalabalıklar içinde yalnızlaştığı dönem, anlamın yitirilmesine, iynin kötü ile arasındaki çizginin belirsizleşmesine yol açmıştır. Bazı insanlar anlam arayışından bile vazgeçmiş yitirilen gerçeklikleri kabullenmek zorunda kalmıştır. Güven duygusunun da yitirilmesinin akabinde, kişilerin iyilik yapmasının ardından hayatına mal olacak eylemlerle karşılaşması, insanların birbirine güven duygusunun ağır bastığı ya da öyle olduğunu umduğu yıllara duyulan özlemi gündeme getirmiştir. Eskiden insanlar arasındaki bağ daha mı güçlüydü yoksa ilişkilerin aktarım aracı değiştiği için iç dünyadaki zelzeleler dikkat mi çekmiyordu?. Buna tam bir açıklama getirmek üzerinde ayrı bir çalışma gerektireceğinden bu çalışma açısından zordur. Hakkında düşünürken baskın gelen fikir, anlamın yitirildiği bir döneme girilmesinin özgeciliğin, yardımlaşmanın ve dayanışmanın anlamında da silikleşmeye sebep olduğudur. İyilik yapmanın karşılıklılığndan ziyade, iyiliğin anlamına yönelik düşünceler bulanıklaşmaya başlamıştır.

Günümüzde yapılan iyiliğin karşılıksız kalmasından daha ötede, kötülükle karşılık alması ihtimali artmıştır. Birinin muhtaç olduğu düşüncesiyle ona yardım davranışında bulunan birey, karşıdakinden hayatına mal olacak bir tepki alabilmektedir. Medyanın yayılma hızı ve gücüyle herkesin duyduğu bu gibi haberler ve bilinçlendirme çalışmaları- ki insan hayatının değerine bakılırsa oldukça elzemdir- insanların yardımlaşma ve dayanışmaya olan inancını yok etmiştir. İyilik yapınca ödüllendirme beklentisinin özgecilikten uzaklaştıracağı yönündeki sav bir yanda beklerken, diğer yanda özgeci kimliğini endişe duyulacak bir olgu misali saklama düşüncesi zihinlere girmiştir. Çünkü karşılık beklemeden yapılan iyilik insanın tehlikeli duruma düşmesi demek olabilmektedir. Sosyal bağlamda güvensizliğin düşünsel bağlamda “kendini önceleme”yi doğurduğu söylenebilir. Dolayısıyla

özgeciliğin her ne kadar yapana da yapılane da olumlu etkisi olduğu araştırmalarda belirlense bile iyilikten tam manada uzaklaşmamak adına kişinin önce kendi güvenliğini sağlayıp daha sonra yardım çemberine girmesi daha olasıdır.

Analiz edilen filmlerin hepsi ya/ ya da mantığıyla ilerlediği için iyi-kötü çizimi kolaylaşmıştır ancak, insanın gri alanlarının da olabildiğinin göz ardı edilmemesi, iyiliği artırmak adına önem arz etmektedir. Klasik anlatının neden-sonuç ilkesinin açıklamalı olarak olayların devamına olan etkisi bencilin cezalandırılması, özgecinin ödüllendirilmesi sürecine katkı sağlaması, son filmlerde işe yaramamıştır. Sinemanın teknik ve estetik öğelerinden yararlanılarak dayanışmaya, empatiye, merhamete ve yardımlaşmaya dayalı bir öykü kurulumu ilk dört filmde dikkat çekmektedir. Son iki filmde ise bencil kişilerin kazandığı bir ifade yöntemine geçilir. *Dolap Beygiri*'nde bencil kişiyi cezalandırma isteğiyle silahla ateş eden birey, yaraladığı insanı sırtında taşıyarak onun taşımacılığını üstlenir. *Namuslu*'da bencilleşmediği zaman hor görülen kişinin bencilleşerek intikam alışı işlenir. Dolayısıyla ulaşılan sonuçlardan biri de genel olarak filmlerin hepsinde (*Namuslu* hariç) özgeci kişi özgeci kalmaya devam ederken son iki film hariç bencil kişiler hatalarını (bencillik onlara göre hatadır) anlayarak özgecinin kılavuzluğunda ilerler. *Dolap Beygiri*'nde özgeci de bencil de kendinden ödün vermeden düzenin bozulamayacağını “böyle gelmiş böyle gideceğini” salık verir. *Namuslu*'da dürüst insan kendinden ödün vererek bencilin kazandığını vurgularcasına onlarla aynı geminin yolcusu olduğunu ilan eder. Filmlerin özdeşleştirme faaliyetinin 1960'larda ve 1970'lerde özgeci kişinin fedakâr eylemleri üzerinde işlediği sonucuna varılmıştır. Seksenlerin içinden seçilen filmlerde ise özdeşleştirme sağlanan kişi yine özgeci ya da özgeciliğe yatkın kişi iken özgeciliğin zararları bazında değerlendirilme yapılmıştır. Hatta son filmde bencillere karşı bencil olmayı, kötülere karşı kötülük etmeyi tercih eden kişiyle toplumsal eleştiri üzerinden özdeşleştirme kurulmaktadır. Kötünün sempatikleştirilmesi işlemi filmin sonunda da görüleceği gibi, eleştirel bir tavır takınma amaçlı komedinin gücünden faydalanmaktır. *Dolap Beygiri*'nde kötü kişiye yenilen iyi kişi, yenilgiyi kabul etmiş ve kötülüğün karşılığını yine iyilik olarak vermiştir. Nitekim izleyenlerin yenilgiye uğrama hissine bürünmesi, o zamana kadar alışık olduğu kötünün cezalandırılması halinin sona ermesinden dolayı olasıdır.

Şu belirtilmelidir ki, fedakârlıkla özgecilik arasındaki ufak ama önemli farktan yola çıkılırsa, “*Dolap Beygiri*” filminde çevrenin kişiyi olumsuz etkileyip baskı altına alarak birtakım fedakârlıklar yaptırdığı ortaya çıkarılmıştır. Diğer filmlerde kendi yollarına çağırmaya gayret edip karakterlerle baş etmeye çalışan kötü niyetliler, iyi niyetlinin yoluna girerek yenilgiye uğramıştır. Ancak bu filmde her ne kadar iyi niyetli kişi kendi bildiğinden tam bir dönüş yaşamasa bile sisteme ayak uydurmak için zaman zaman kendinden fedakârlıklar yaparak duruşundan ödün vermiştir. *Namuslu* filmine bakıldığında, kişinin kendisinin bile kullanamadığı özgeci davranışları çevre tarafından tamamen eritilerek bencil dünyanın çıkarıcı düzenine ayak uydurmuştur.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Adorno, T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. 6. Baskı. Ülner, N. Tüzel, M. Gen, E. (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları
- Ağaoğulları, M. A. (2015). Niccolo Machiaevelli Prensın İktidarından Devlete (Editör: Mehmet Ali Ağaoğulları) İçinde, *Sokrates'ten Jakobenlere Batıda Siyasal Düşünceler* 6. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Ağaoğulları, M. A. (2015). Aydınlanma: Düşünceler Yumağı içinde, *Sokrates'ten Jakobenlere Batıda Siyasal Düşünceler* 6. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Ağaoğulları, M. A. (2015). Jean Jacques Rousseau: Halk Kendini Yaratıyor (Editör: Mehmet Ali Ağaoğulları) İçinde, *Sokrates'ten Jakobenlere Batıda Siyasal Düşünceler* 6. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Ağaoğulları, M.A. (2002). *Kent Devletinden İmparatorluğa*. 3. Baskı. Ankara: İmge Kitabevi
- Ağaoğulları, M.A., Köker, L. (1998). *İmparatorluktan Tanrı Devletine*. Ankara: İmge Kitabevi
- Akalın, M. (2019). *Çevre Etiği, Çevreye Felsefi Yönelimler*. Türkiye: İksad Yayınevi
- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe Akımları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Akbulut, D. (2012). *Sinemanın İlkleri Amerikan Sineması*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akmeşe, Z. (2023). Kötülük Kavramının Sinemadaki Temsilinin Felsefi Boyutunun Nokta Filmi Bağlamında Değerlendirilmesi. *Arts* <https://doi.org/10.46372/arts.1184646>. 103-125
- Aksoy, Ö. A. (2016). Muhafazakar Sinemanın Dili ya da Sinemadaki Muhafazar Dil (Editör: Deniz Bayrakdar) İçinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 313-325.
- Aktaş, K. (2014). *Etik- Ahlak İlişkisi ve Etiğin Gelişim Süreci*. Uluslararası Yönetim ve Sosyal Araştırmalar Dergisi.1 (2), 22-32.
- Aktaş, C. (1989). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: Nehir Yayınları
- Akbaba, S. (1994). *Grupla Psikolojik Danışmanın Sosyal Psikolojik Bir Kavram Olan Özgecilik Üzerindeki Etkisi*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Akınerdem, F. (2017, Bahar). *Kötü Adam*. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi(86). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Andrade, G. (tarih yok). *René Girard (1923-2015) Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://iep.utm.edu/girard/>.
- Arat, N. (1996). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: Telos Yayıncılık
- Aristoteles. (2010). *Poetika*. B. Çınar (Çev.) Ankara: Alter Yayıncılık.
- Aristoteles. (2013). *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*. S. Rıfat (Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Aristoteles (1975). *Politika*. Mete Tuncay (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Aristoteles (1997). *Nikomakhos'a Etik*. Saffet Babür (Çev.). Ankara: Ayraç Yayınevi
- Aronson, E, Wilson, T, Akert, R. (2012). *Sosyal Psikoloji*. Okhan Gündüz (Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Arslan, S. (2005). *Melodram*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Arslan, S. (2022). *Türkiye'de Sinemanın Tarihi Başlangıcından Günümüze*. Özçöllü, R. (Çev.). İstanbul: Kronik Kitap
- Arslan, S. (2021). *Film Okumak Eleştirel Film Okumaya Giriş*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Arslan, A. (2019). *İlkçağ Felsefe Tarihi 4. Helenistik Dönem Felsefesi: Epikürosçular, Stoacılar, Septikler*. 6. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Arslan, A. (2019). *İlkçağ Felsefe Tarihi 5. Plotinos, Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hristiyan Felsefesi*. 5. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Arslan, A. (2020). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1. Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi*. 11. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Arslan, A. (2020). *İlkçağ Felsefe Tarihi 2. Sofistlerden Platon'a*. 9. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Arslan, A. (2020). *İlkçağ Felsefe Tarihi 3. Aristoteles*. 8. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Arslantepe, M. (2001). *Türk Sinemasının Anlatı Yapısı ve Kökeni*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Aslan, E. (2023). *Ahlak Dediğimiz Şey*. Göçmen, H. (Çev.). İstanbul:Zeplin Kitap
- Aslanyürek, S. (2004). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aster, E. (2005). *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*. Vural Okur (Çev.). İstanbul: İm Yayın Tasarım

- Astruc, A. (2010). *Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem*. (Editör: A. Karadoğan). İçinde, Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Atayman, T. Ç. (2016). *Popüler Sinemanın Mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Augustinus (2010), *İtirafılar*. Çiğdem Dürüşken (Çev.).İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Dergisi*. S(11). 117-133
- Aydın, M. K. (1997). 1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar. 25. *Kare*, s(21) 12-20
- Aydın, A. (2002). *Düşünce Tarihi ve İnsan Doğası*. İstanbul: Alfa Yayınları
- Ayvaz, M. (2021). *Mevlana'nın Ahlak Öğretisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- Bakewell, S. (2021). *Varoluşçular Kahvesi Özgürlük, Varoluş ve Kayısı Kokteylleri*.4. Baskı. E. Gözgülü (Çev.) İstanbul: Domingo.
- Bal, P. N. & Topuz, C. (2015). Özgeciliği Artırmaya Yönelik Psikoeğitim Programının Üniversite Öğrencilerinin Özgecilik Düzeylerine Etkisi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 4(4). 206-216
- Balazs, B. (2019). *Sinema Kuramı*. G. Aydın (Çev.) Doruk Yayıncılık.
- Baltacı, A. (2018). Nitel Araştırmalarda Örnekleme Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 7 (1).231-274
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul: Pana Film.
- Batson, C. D. (2011). *Altruism in Humans*. New York: Oxford University Press
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. E. Abora, & I. Ergüden (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2018). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z.(2002). *Modernite, Postmodernite ve Etik içinde*, Doğu Batı Dünya Neyi Tartışıyor?-2 Yeni Düşünce Hareketleri. 2. Baskı. Ankara: Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları
- Baumeister, R.F. (2005). *The Cultural Animal: Human Nature, Meaning, and Social Life*. New York: Oxford University Press.
- Bayhan, V. (2002). Risk Toplumu içinde, *Dünya Neyi Tartışıyor? 2 Yeni Düşünce Hareketleri Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 188-201.
- Bayır, M. (2019). Nietzsche Felsefesinde İnsan ve Ahlak Sorunu.*Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, s:3, 21-36
- Bazin, A. (2022). *Sinema Nedir?*. İ. Şener (Çev.) Doruk Yayıncılık.
- Becerikli, R. (2020). *Türk Sinemasında Anlatı ve Karakter Açısından Birey*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

- Beck, U. (2005). *Siyasallığın İcadı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bertrand, A. (2001). *Ahlak Felsefesi*. 2. Baskı. Salih Zeki (Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları
- Betton, G. (1990). *Cep Üniversitesi Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar*. Ş. Tekeli (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, Ö. (2009). Petrus Abaelardus Skolastiği= Sic Et Non. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 9(2). 113-133
- Birand, K. (1958). *İlk Çağ Felsefesi Tarihi*. Ankara: Ajans Türk Matbaası
- Bloch, M. (1997). *Feodal Toplum*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: Opus Yayınları
- Boehm, C. (2012). *Moral Origins The Evolution of Virtue, Altruism, And Shame*. New York: Basic Books
- Boone, B. (2019). *Etik 101. Altruizm ve Faydacılıktan Biyoetik ve Politik Etiğe, Etik Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. Selin Aktuyun (Çev.). Ankara: Say Yayınları
- Bondanella, P. (2016). İtalyan Yeni Gerçekçiliği içinde, *Dünya Sinemasında Akımlar*. Yılmaz, S. (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları
- Bordwell, D.(1985). *Narration In The Fiction Film*. The University Of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. Thompson, D. B. (2012). *Film Sanatı Bir Giriş* . (E. Y. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Sinema.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Böke, K. (2011). Örneklem içinde, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. 3. Baskı. İstanbul: Alfa Yayınları
- Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro*. K. Şipal (Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- Brun, J. (1997). *Stoa Felsefesi*. Medar Atıcı (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Buckland, W. (2006). *Directed By Steven Spielberg Poetics Of The Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York: The Continuum International Publishing.
- Buckland, W. (2018). *Sinemayı Anlamak*. Göbekçin T. (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Buscombe, E. (2003). Western. (G. Nowell-Smith) içinde, *Dünya Sinema Tarihi*. Ahmet Fethi (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 333-342
- Can, Y. (2004). Durkheim ve Merton'ın Anomi Kuramları Bağlamında Cemaatten Cemiyete Türk Toplumunu. *Muhafazakar Düşünce*, 1(2). 95-105
- Caird, E. (2003). *Comte'un Din ve Toplum Felsefesi*. Ankara: Yeryüzü Yayınevi

- Campbell, J. (2015). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: İthaki
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Cevizci, A. (2008). *Ortaçağ Felsefesi Tarihi*. 3. Baskı. İstanbul: Asa Kitabevi
- Cevizci, A. (2002). *Etiğe Giriş*. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Cevizci, A. (2008). *Felsefe*. 2. Basım. İstanbul: Sentez Yayıncılık
- Cevizci, A. (2020). *Felsefe Tarihi. Thales'ten Baudrillard'a*. 10. Baskı. İstanbul: Say Yayınları
- Cevizci, A. (2007). *Felsefe Ansiklopedisi*. Cilt 5. Ankara: Ebabil Yayınları
- Cevizci, A. (2016). *17. Yüzyıl Felsefesi*. 4. Baskı. İstanbul: Say Yayınları
- Ceylan, D. (2019). Frankfurt Okulu'nun "Kültür Endüstrisi" Eleştirisi Bağlamında Kitle İletişim Araçları. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, s: 14, 30-43.
- Ceylan, Y. (2004). Global Etik. *Doğu Batı Dünya Neyi Tartışıyor? I Küreselleşme*. 2. Baskı. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Changeux J.P. (2000). *Etiğin Doğal Kökenleri*. Nermin Acar (Çev.). İstanbul: Mavi Ada
- Chatman, S. (1978). *Story And Discourse Narrative Structure In Fiction And Film*. America: Cornell University Press.
- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. N. Tanyolaç (Çev.) Afa Yayınları.
- Cicero (2020). *Yükümlülükler Üzerine*. 6. Basım. Cengiz Çevik (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Çimen, Ü. (2020). Kültür Endüstrisinin Yeniden Üretiminde Kitle İletişim Araçlarının Görevleri: Theodor W. Adorno Değerlendirmesi. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 16 (29), 2316-2345.
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. 3. Basım. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Critchley, S. (2020). *Mizah Üzerine*. S. Sam (Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Comte, A. (1852). *System Of Positive Polity Or Treatise On Sociology*. Instituting The Religion Of Humanity. Vol: 2, Paris: Carrilan-Goeury And Vor Dalmont.
- Comte, A. (1875). *System of Positive Polity*. London: Longmans Green And Co.
- Copleston, F. (1998). *Felsefe Tarihi Hobbes Locke*. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea
- Copleston, F. (2000). *Yararcılık ve Pragmatizm*. İstanbul: İdea Yayınları
- Coser, L. A. (2010). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları. Tarihsel ve Toplumsal Bağlamlarında Fikirler*. Himmet Hülür, Serhat Toker, İbrahim Mazman (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın.

- Cosmides, L. & Tooby, J. (1992). *Cognitive Adaptations for Social Exchange*. The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and The Generation of Culture. New York: Oxford University Press
- Cüceloğlu, D. (2006). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Çiğdem, A. (2017). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: Dedalus Kitap
- Çotuksöken, B & Babür, S. (1993). *Ortaçağda Felsefe*. 2. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Çubukçu, İ.A. *İslam Düşünürleri*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Çüçen, K. (2000). *Ortaçağ Felsefesi Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- D'Alembert (2000). *Felsefenin Öğeleri*. Hüseyin Köse (Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi
- Darwin, C. (1975). *İnsanın Türeyişi*. 2. Baskı. Ünal, Ö. (Çev). İstanbul: Onur Yayınları
- Danış, E.B. (2019). *Aristoteles'in Mimesis Teorisinin Teleolojik Yapısı*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Davis, R.H.C. (2020). *Orta Çağ Avrupa Tarihi*. 2. Baskı. Rümeyza Şişman (Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları
- Dawkins, R. (2019). *Gen Bencildir*. Melisa Miller, Barbaros Efe Güner, Uygur Polat (Çev.), 5. Baskı. İstanbul: Kuzey Yayınları
- Delacampagne, C. (2010). *20 Yüzyıl Felsefe Tarihi*. D. Çetinkasap (Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Demirel, C. (2019). *Egoizm ve Teizm İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi
- Dennett, D. C. (1996). *Darwin's Dangerous Idea*. New York: Touchstone
- Derman, D. (1989). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Descartes (1972). *Ruhun İhtirasları*. Mehmet Karasan (Çev.). Ankara: Milli Eğitim Basımevi
- Dey, I. (1993). *Qualitative Data Analysis. A User –Friendly Guide for Social Scientists*. London: Routledge Publications
- Dikmen, F. (2022). Jean Baudrillard ve Toplumsalın Sonu. *Bayburt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 37-48.
- Divitçioğlu, S. (2010). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu Marksist Üretim Tarzı Kavramı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitap

- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız. 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Durkheim, E. (2013). *İntihar*. Zühre İlkelen (Çev.). İstanbul: Pozitif Yayınları
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü*. Özer Ozankaya (Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi
- Dupre, B. (2020). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Felsefe Fikri*. Elif Gökteke (Çev.). 7. Baskı. İstanbul: Domingo
- Duska, R. Whelan, M. (1975). *Moral Development A Guide to Piaget and Kohlberg*. New York: Pulist Press.
- Düzgüner, S. (2019). *Pro-Sosyal Davranışlarda Diğerkamılığın (Özgecilik) Tanımı ve Konumu*. Bilimname XL, 4, 351-373
- Eagleton, T. (2022). *Mizah*. Melih Pekdemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Efe, F. (1992). *Dram Sanatı Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Ege, Ö. (2020). Deniz Gamze Ergüven Filmlerinde Maduniyet ve Ötekileştirme. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*. 8 (17). 43-68.
- Eker, G. Ö. (2014). *İnsan Kültür Mizah*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Elitaş, T. (2021). Reha Erdem Sinemasında Dürüstlüğün Öyküde İnşası. (Editör: Ö. Özgür) içinde, *Türk Sineması Üzerine Yeni Söylemler: Çağdaş Temsiller, Çözümlemeler ve Türler*. Konya: Palet Yayınları.12-14.
- Elmacı, T. (2015). *Sinemamızda Dram ve Melodram*. (Editör: Y. Özkoçak) içinde, *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Derin Yayınları.105-130.
- Elsaesser, T. (1991). *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. (Editör: M. Landy) içinde, *Imitations of Life a Reader on Film&Television Melodrama*. America: Wayne State University Press. 68-91.
- Elbaşı, İ. H. (2018). *Ahlak Felsefesi*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım
- Epiküros (1962). *Mektuplar ve Maksimler*. Hayrullah Örs (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Erdem, H. (2000). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. 4. Baskı. Konya: Çizgi Kitabevi
- Erdemli, H. A. (1985). *Spinozanın Ahlak Anlayışı*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.
- Ergun, D. (1973). *100 Soruda Sosyoloji El Kitabı*. 4. Baskı. Ankara: Gerçek Yayınevi
- Erkızan, H.N. (2004). Küreselleşmenin Tarihsel ve Düşünsel Temelleri Üzerine içinde, *Dünya Neyi Tatırıyor?I Küreselleşme*,Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 57-71
- Ersözlü, Ü. (2021). *50 Maddede Doğu Felsefesi*. İstanbul: Karakarga Yayınları
- Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Esen, Ş. K. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları Dönemler ve Yönetmenler*. 3. Basım. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş.K. (2019). *80'ler Türkiye'si'nde Sinema*. 3. Baskı. İstanbul: Su Yayınevi
- Evliyaoğlu, S. (2020). Anlatının Temel Kavramları ve Sinema. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (1), 345-384.
- Evren, B. (2014). *Türk Sinemasının 100 Yılı*. İstanbul: Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Farabi (2001). *El- Medinetü'l Fazıla*. Ankara: Meb Yayınları
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. M. Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Freedman, J.L, Sears, D.O, Carlsmith, J.M. (2003). *Sosyal Psikoloji*. Ali Dönmez (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi
- Fromm, E. (1994). *Erdem ve Mutluluk Ahlak Psikolojisi Üzerine Bir İnceleme*. 2. Baskı. A.Yörükhan (Çev.).Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Folquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. Y. Şahan (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foss, B. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. 2. Basım. M. Gerçek (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Fung, Y.L. (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. Fuat Aydın (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Funk, R. (2013). *Ben ve Biz Postmodern İnsanın Psikanalizi*. 3. Baskı. Ç. Tanyeri, (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gadon, D. (2013). Superman or Lastman: The Ethics Of Superpower. (Editör: M. D. White) içinde, *Superman and Philosophy What Would The Man Of Steel Do?*. USA: Wiley- Blackwell. 101-111
- Gaudemar, M. (2012). *Leibniz Sözlüğü*. Aliye Kovanlıkaya (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Giddens, A. (2008). *Sosyoloji*. Cemal Güzel (Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları
- Girard, R. (2010). *Kültürün Kökenleri*. Mükremin Yaman (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Goff, J. (1999). *Ortaçağ Batı Uygarlığı*. Hanife Güven& Uğur Güven (Çev.). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları
- Goffman, Erving (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. 3. Basım. İstanbul: Metis Yayıncılık
- Gökberk, M. (2002). *Felsefe Tarihi*. 13. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Guyer, P. (2005). Kant'ın Ödevler Sistemi (Editör: Efe Çakmak) içinde, *Sonsuzluğun Sınırında: İmmanuel Kant*.Yapı Kredi Yayınları Cogito.41-42, 277-340

- Güçhan, G. (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Güçhan, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, s(12).51-71
- Güçhan, G. (1991). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması- Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- Gülenç, K. & Boyacı, N.P. (2013). Eski Yunan'dan Petrus Abaelardus'a "İnsan Eylemi". *Felsefe Dünyası* (1) Sayı 57 s.132-155
- Gülşen, E. (2020). *Sinemanın Kökleri Anlam Arayışında Sanat ve Sinema*. İstanbul: H Yayınları.
- Gündoğan, A.O. (2010). *Bergson*. Ankara: Say Yayınları
- Güngör, E. (1997). *Ahlak Psikolojisi ve Sosyal Ahlak*. 2. Basım. İstanbul: Ötüken
- Güngör, E. (1998). *Değerler Psikolojisi Üzerinde Araştırmalar*. Ahlak Psikolojisi, Ahlaki Değerler ve Ahlaki Gelişme. Profesörlük Tezi, İstanbul: Ötüken.
- Günör, R. B. (2014). *Modern Ahlak Felsefesinde Özgecilik*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gürmen, P. T. (2007). *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Güzel, M. (2015). Gerçeklik İlkesinin Yitimi: Baudrillard'ın Simülasyon Teorisinin Temel Kavramları. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 65-84.
- Hadimi, A.B.E.M (2009). *İslam Ahlakı*. İstanbul: Hakikat Kitabevi
- Hamlin, J.K., Wynn,K.,Bloom, P. (2007). *Social Evaluation by Preverbal Infants*. Nature.Vol 450.
- Hamilton, W.D. (1963). The Evolution of Altruistic Behavior. *The American Naturalist*, c.97, s.896, s.354-356
- Hançerlioğlu, O. (2007). *Düşünce Tarihi Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üzerine Eleştirel İnceleme*. Eriş Yayınları
- Harari, N. Y. (2018). *Hayvanlardan Tanrılara Homo Sapiens. İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi*. 47. Baskı. Ertuğrul Genç (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap
- Haviland, W., Prins, H., Walrath, D., McBride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu (Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Hazlitt H. (2006). *Ahlakın Temelleri*. Aydın, M.,&Tapramaz, R. (Çev.). Ankara: Liberte Yayınları
- Heap, H.S.,Hollis, M., Lyons, B., Sugden, R.,Weale, A. (1992). *The Theory of Choice A Critical Guide*. Oxford: Blackwell Publishers

- Hilav, S. (1981). *100 Soruda Felsefe El Kitabı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi
- Hilav, S. (2007). *Platon Toplu Diyalogları-1*. Ankara: Eos Yayınevi
- Hilav, S. (2013). *Felsefe El Kitabı*. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kültür Sanat Yayıncılık
- Hobbes, T. (2021). *Leviathan*. 22. Baskı. Semih Lim (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Hoffer, E. (2010). *Kesin İnançlılar*. 2. Baskı. Erkil Günur (Çev.). İstanbul: Plato Film Yayınları
- Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*. 4. Basım. O. Koçak (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Huberman, L. (1976). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. Çeviren: Murat Belge. İstanbul: İletişim Yayınları
- Hume, D. (2009). *İnsan Doğası Üzerine İnceleme*. Çeviren: Ergün Baylan. Ankara: Bilgesu Yayıncılık
- İpek, Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87.
- İnalcık, H. (2013). *Rönesans Avrupası Türkiye'nin Batı Medeniyetiyle Özdeşleşme Süreci*. 4. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- İnceoğlu, Ç. (2010). Bir Dağ Masalı'nda Muhafazakar Modernleşme. *Marmara İletişim Dergisi*. 17(17). 93-111
- İşgüden, B. & Çabuk, A. (2006). Meslek Etiği ve Meslek Etiğinin Meslek Yaşamı Üzerindeki Etkileri. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 9 (16). 59-86
- İzci, L. & Mazman, İ. (2021). Sembolik Etkileşimcilik Çerçevesinden Korunmaya Muhtaç Çocuklarda Benlik. *Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (1). 151-170
- İşıklar, U. (2013). Tür Filmi ve Psikanalitik Eleştiri Çerçevesinde Türk Korkusu: Musallat. (Editör: Lale Kabadayı) içinde, *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 171-189
- Jay, M. (2014). *Diyaletik İmgelem Frankfurt Okulunun Tarihi ve Çalışmaları (1923-1950)*. S. Doğan (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jones, W.T. (2006). *Batı Felsefesi Tarihi. Ortaçağ Düşüncesi*. Hakkı Hünler (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Jones, W.T. (2006). *Batı Felsefesi Tarihi Klasik Düşünce*. Hakkı Hünler (Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Jones, G. (2018). Sartre'ın Varoluşçuluğu ve Hümanizm İlişkisi ile Bireysel Özgürlük ve Özgürlük Ahlakı Meselesi. Burçin İçdem (Çev.). (Editör: H. Celalettin) içinde, *Ahlak Felsefesi Düşünbil*. 12 (74). 9-12
- Kağıtçıbaşı, Ç. (1979). *İnsan ve İnsanlar*. 3. Basım. İstanbul: Cem Ofset Matbaacılık Sanayii A.Ş.

- Kağıtçıbaşı, Ç., Cemalcılar, Z. (2014). *İnsan ve İnsanlar Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Kale, N. (2002, Mayıs). Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru. *Doğu Batı Düşünce Dergisi Dünya Neyi Tartışıyor?-2 Yeni Düşünce Hareketleri*. Ankara: Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınları
- Kara, Z. (2013). Bauman'ın İzinden: Metaforik Uğraklar. (Editör: Z. Kara) içinde, *Bauman Sosyolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kara, M. Çetinkaya, S. (2019). Türk Toplumunda Babalık Kavramı ve Baba- Bebek Bağlanmasında Hemşirelik. *Türkiye Klinikleri J Nurs Sci*.11 (2).200-210. DOI: 10.5336/nurses.2018-62565
- Karadağ, E. Mutaftçılar, I. (2009). Prososyal Davranış Ekseninde Özgecilik Üzerine Teorik Bir Çözümleme. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 8, Sayı:8, Syf:41-69
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. (Editör: A. Karadoğan) içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 1-21). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kant, I. (1982). *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*. Mete Tunçay (Çev.). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları
- Kaya, M. (2014). Leibniz'de Kötülük Problemi ve Mümkün Dünyaların En İyi Teodisesi içinde, *Kötülük Şarkıları*. Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi. Ankara: Doğu Batı Yayınları. 53-79
- Kasapoğlu, F. (2017). *İyilik Hali ve Özgecilik*. Ankara: Gece Kitaplığı
- Kellner, M. R. (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Elif Özsayar (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema An Introduction*. New York: I.B. Tauris& Co LTD.
- King, N. (2004). "The Last Good Time We Ever Had": Remembering The New Hollywood Cinema. (Editör: A. H. Thomas Elsaesser) içinde, *Last Great American Picture Show, New Hollywood Cinema In The 1970s* (s. 19-37). Amsterdam University Press.
- Kitses, J. (2018). *Horizons West Directing The Western From John Ford to Clint Eastwood*. USA: Bloomsbury Publishing.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010). Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak. *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, vol.2, 1-29
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. A. G. Fırat Ertınaz (Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

- Koluvaçık, İ. (2023). Amerikan Sinema Tarihinde Yeni Hollywood Tartışmaları. (Editör: T. Söğütlüler) içinde, *Sinema ve Reklam Çalışmalarında Güncel Yaklaşımlar* Konya: Eğitim Yayınevi. 79-97
- Kocael, İ. (2022). *Kant/ Üstümde Yıldızlı Gökyüzü İçimde Ahlak Yasası. Eleştirel Felsefesi ile bilgi, ahlak ve güzellik anlayışımızı kökten değiştiren filozof.* İstanbul: Destek Yayınları.
- Koncavar, A. (2000). 1960-1970 Dönemi Türk Sineması ve “Yıldızcılık” Olgusu. 25. *Kare* sayı:30, 72-76
- Konfüçyüs, *Konfüçyüs Konuşmalar*. S. Selçuk (Çev.). İstanbul: Felsefe Kulübü.
- Kottak, C. P. (2008). *Antropoloji. İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*. Serpil Altunek, Balkı Aydın Şafak, Dilek Erdal, Yılmaz Erdal, Serpil Eroğlu, Erhan Ersoy, Süreyya Özbek, Sibel Özbudun, Şebnem Pala & Gülfem Uysal (Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi
- Kropotkin, P. (2001). *Evrimin Bir Faktörü Karşılıklı Yardımlaşma*. Deniz Güneri, Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Kaos Yayınları
- Kuçuradi, İ. (1971). *İnsan ve Değerleri Değer Problemi*. İstanbul: Yankı Yayınları
- Küçükalp, K., & Cevizci, A. (2010). *Batı Düşüncesi Felsefi Temeller*. İstanbul: İSAM Türkiye Diyanet Vakfı.
- Laughey, D. (2010). *Medya Çalışmaları Teoriler ve Yaklaşımlar*. A. Toprak (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları
- Leakey, R. Lewin, R. (1998). *Göl İnsanları Evrim Sürecinden Bir Kesit*. 3. Basım. Füsun Baytok (Çev.). Ankara: Nurool Matbaacılık
- Leblebici, Ç. (1991). *Sosyal Psikolojiye Giriş*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Lipson, L. (2000). *Uygarlığın Ahlaki Bunalımları (Manevi Bir Erime Mi? Yoksa İlerleme Mi?)*. Jale Çam Yeşiltaş (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Machiavelli (1994). *Prens*. Nazım Güvenç (Çev.). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi
- Makal, O. (1995). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Komedi Filmleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden’le Türk Sinemasında Düet*. Ankara: Elips Kitap.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay & Derya Kömürcü (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Marshall, C., Rossman, G.B., Blanco, F.L. (2022). *Designing Qualitative Research*. 7. Edition. Los Angeles: Sage Publications
- May, R. (1997). *Kendini Arayan İnsan*. A. Karpaz (Çev.). İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık

- MEB (2011). *Türk Sineması*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili Tarihi ve Kuramı Sinema Medya ve Multimedya Dünyası*. E. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Monroe, K. R. (1996). *The Heart Of Altruism. Perceptions Of A Common Humanity*. New Jersey: Princeton University Press
- Morandini, M. (2003). Faşizmden Yeni Gerçekçiliğe İtalya. (Editör: G. N. Smith) içinde, *Dünya Sinema Tarihi*, Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Ş. S. Kubilay Aysevener (Çev.) İstanbul: İris Yayıncılık.
- Myers, C. (2012). *Scapegoats and Redemption on Shutter Island* (Cilt Vol.16). Island: Journal of Religion & Film.
- Niemiec, Ryan, M. & Wedding, Danny (2018). *Filmlerle Pozitif Psikoloji. Karakter Güçlerini Geliştirmek İçin Filmlerden Yararlanma*. Gülnihal Kafa (Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Nietzsche, F.W. (2022). *Böyle Buyurdu Zerdüşt Herkes ve Hiç Kimse İçin Bir Kitap* Regaip Minareci (Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları
- Nietzsche, F. W. (2010). *Güç İstenci*. Nilüfer Epçeli (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, F. W. (2014). *Tan Kızıllığı Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*. Hüseyin Salihoğlu & Ümit Özdağ (Çev.). Ankara: İmge Kitabevi
- Nietzsche, F. W. (2013). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne Bir Kavga Yazısı*. Ahmet İnam (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Nietzsche, F. W. (2015). *İyinin ve Kötünün Ötesinde Bir Gelecek Felsefesini Açış*. Ahmet İnam (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Nilgün Abisel, U. T., Abisel, N., Arslan, U., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S., & Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nowell_Smith, G. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. Ahmet Fethi (Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı Tiyatroya Giriş*. 4. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Nuttall, J. (1997). *Ahlak Üzerine Tartışmalar. Etiğe Giriş*. Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Olguner, F. (1993). *Farabi*. İzmir: Akademi Kitabevi
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*. Kitle Yayınları.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. A. Bahçıvan (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları

- Orta, N. K. (2019). *Kahramanın Sinemadaki Yolculuğu 1980 Sonrası Türk Sinemasında Geleneksel Anlatı Kahramanları*. Ankara: Karakum Yayınevi.
- Orta, N. (2007). Türkiye’de Yaşanan Sosyal Olaylar ve Türk Sinemasına Yansımaları (1980-2004). *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Dergisi*. 18, 125-143
- Öçal, Ş.(2015). *Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni Yirminci Yüzyıl Düşüncesi*. İstanbul: İnsan Yayınları
- Özarslan, Z. (2013). Sinemada Tür Kuramı. (Editör: Zeynep Özarslan) içinde, *Sinema Kuramları 2 Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*. İstanbul: Su Yayınevi. 51-75
- Özbay, A. (2018). *Kur'an-ı Kerime Göre Sebep ve Sonuçlarıyla Bencillik ve Diğerkamlık*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi
- Özbek, M. (2000). *Dünden Bugüne İnsan*. Ankara: İmge Kitabevi
- Özçelik, Ş. (2017). *Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- Özçimen, E. (2020). *Sinemada Anlam ve Seksenlerin Türk Sineması Üzerine Denemeler*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. 2. Baskı. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Özden, Ö. Elmalı, O. (2015). *Yeniçağ Felsefesi Tarihi Metinlerle*. 3. Basım. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Özlem, D. (2019). *Etik Ahlak Felsefesi*. 4. Basım. İstanbul: Notos Kitap
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul : Doruk Yayıncılık.
- Özsoy, A. (2016). Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi. (Editör: F. D. Gürata) içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler*. İstanbul: Vadi Yayınları. 283-307
- Özüpek, A. (2020). *Bir Kant&Felsefe Kuramı Klasığı Yaşam Felsefesi*. Eskişehir: Dorlion Yayınları
- Parmaksız, İ. (2020). İyimserlik, Özgecilik ve Medeni Durumun Psikolojik Dayanıklılık Üzerindeki Etkileri. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 48, 285-302 doi: 10.9779/pauefd.576186
- Patton, Q. M. (2002). *Qualitative Research& Evalution Methods* (3th edition). London: Sage Publications

- Pearson, R. (2003). Geçiş Sineması. (Editör: G. N. Smith) içinde, *Dünya Sinema Tarihi*, Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Peck, M.S. (2003). *Kötülüğün Psikolojisi*. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık
- Pirenne, H. (2012). *Ortaçağ Avrupasının Ekonomik ve Sosyal Tarihi*. Uygur Kocabaşoğlu (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Platon (2016). *Devlet*. Furkan Akderin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Poe, M. (2019). *İletişim Tarihi Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum.2*. Baskı. Umut Yener Kaya (Çev.). İstanbul: Isık Yayınları
- Pösteği, N. (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları
- Propp, V. (2011). *Masalın Biçimbilimi ve Olağanüstü Masalların Dönüşümleri*. M. Rıfat& S. Rıfat (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Radhakrishnan, S., Moore, C.A. (2004). *Hint Düşüncesine Genel Bir Bakış* Ali İhsan Yitik (Çev.). Divan İlmi Araştırmalar, sy.16, 1-13
- Rahmi, M. (1995). *Küçük Felsefe Tarihi*. İstanbul: İnsan Yayınları
- Rand, A. (2013). *Bencilliğin Erdemi*. 4. Baskı. Nejdett Kandemir (Çev.). İstanbul: Plato Film Yayınları
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları
- Reykowski J. (1982). Motivation of Prosocial Behavior. (Editör: V.J. Derlega& J. Grzelak) içinde, *Cooperation and Helping Behavior Theories and Research*. New York: Academic Press. 355-375
- Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları
- Ritzer, G. (2011). *Modern Sosyoloji Kuramları*. Himmet Hülür (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım
- Rottschaefer, W. (2008). *The Biology and Psyscology of Moral Agency*. Cambridge University Press
- Rousseau, J.J. (1995). İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine Konuşma. Rasih Nuri İleri (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Ruse, M. (2000). *Etiğin Doğal Kökenleri*. Nermin Acar (Çev.). İstanbul: Mavi Ada
- Russ, J. (2019). *Avrupa Düşüncesinin Serüveni. Antik Çaplardan Günümüze Batı Düşüncesi*. Özcan Doğan (Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Russell, B. (1983). *İlkçağ-Ortaçağ-Yeniçağ*. Muammer Sencer (Çev.). İstanbul: Onur Basımevi
- Rutli, E. E. (2019). T. Adorno ve M. Horkheimer Felsefeleri Bağlamında Eleştirel Teorinin Felsefi Kökenleri. *Kare-Uluslararası Edebiyet Tarih ve Düşünce Dergisi*, 16-35.
- Sahakian, W.S (1990). *Felsefe Tarihi*. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea Yayınları
- Sankrityayan, R., Chattopadhyaya, d., Balaramamoorthy, Y. Sharma, Anand, M.R. (1998). *Budizm ve Felsefe*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları

- Sargent, B. (2014). *Altruism What's In It For Me?*. Cambridge University Press.
- Sartre, J.P. (2005). *Varoluşçuluk*. A.Bezirci (Çev.).İstanbul: Say Yayınları
- Saruhan, Ş. C. (2018). *Ahlak Felsefesi*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım
- Sarp, M. (2024). Etik Pencereden Egozime Bir Bakış. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 14 (1). 149-163.
- Sarup, M. (2010). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm Eleştirel Bir Giriş*. Abdulkaki Güçlü (Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları
- Savaş, H. (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, And The Studio System*. New York: Random House.
- Schopenhauer, A. (2017). *Merhamet*. 4. Baskı. Zekai Kocatürk (Çev.). İstanbul: Dergah Yayınları
- Schopenhauer, A. (2022). *İnsan Doğası Üzerine*. 7. Basım. Elif Yıldırım (Çev.). İstanbul: Roman Oda Yayınları
- Schopenhauer, A. (2021). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. 9. Basım. Levent Özşar (Çev.) Bursa: Biblos Kitabevi Yayınları.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi-II 1960-1986*. İstanbul: Metis Yayınları
- Scognamillo, G. (2005). *Türk Sinemasında Şener Şen*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Serdaroğlu, F. (2022). Etik ve Estetik Değerler Bağlamında Sanatın İşlevi ve Sinema.*Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 4(2). 221-248.
- Serdaroğlu, F. (2021). *2000'ler Türk Sinemasında Etik ve Estetik Değerler İlişkisi*. Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Shermer, M. (2007). *İyilik ve Kötülüğün Bilimi*. Sinem Gül (Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları
- Skirbekk, G. , Gilje, N. (2017). *Antik Yunandan Modern Döneme Felsefe Tarihi*. Emrah Akbaş&Şule Mutlu (Çev.). İstanbul: Kesit Yayınları
- Spencer, H. (1883). *The Data Of Ethics*. New York: D. Appleton And Company
- Spinoza (1965). *Etika*. Hilmi Ziya Ülken (Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Smith, A. (2018). *Ahlaki Duygular Kuramı ya da İnsanların Öncelikle Komşularının Sonra da Kendilerinin Davranışlarını ve Karakterini Doğal Olarak Değerlendirirken Temel Aldıkları İlkelerin Analizi Üzerine Bir Deneme*. Derman Kızılay (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık
- Sokullu, S. (1975). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı
- Sözen, M. F. (2009). Klasik Anlatı Sinemasında Öykü Kişisi, Yapısal Tasarım ve Örnek Çözümlemeler. *Erciyes İletişim Dergisi*. 1(1), 82-99

- Sözen, M. F. (2007). Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması. *Bilig Journal Of Social Sciences İn Turkish World*. 42: 55-77
- Störig, H. J. (2011). *Vedaldardan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi*. Nilüfer Epçeli (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Störig, H.J. (2000). *İlkçağ Felsefesi Hint Çin Yunan*. 2. Basım. Ömer Cemal Güngören (Çev.). İstanbul: Yol Yayınları
- Sunal, A. K. (1998). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. Osman Akınhay (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Suzuki, D.T. (2012). *Çin Felsefesi Tarihi*. Ahmet Aydoğan (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları
- Şenel, A. (2002). *Siyasal Düşünceler Tarihi. Tarihöncesinde İlkçağda Ortaçağda ve Yeniçağda Toplum ve Siyasal Düşünüş*. (10. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Şener, S. (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Talay, Z. (2017). Nietzsche: İyinin ve Kötünün Ötesinde Özgür Ruh (Editör: Şeyda Öztürk) içinde, *Cogito Kötülük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları sayı:86, 70-84
- Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B.
- Teehan, J. (2010). *İN The Name Of God: The Evolutionary Origins Of Religions Ethics And Violence*. Singapore: Wiley- Blackwell
- www.tdk.gov.tr. [Türk Dil Kurumu Sözlükleri \(sozluk.gov.tr\)](http://www.tdk.gov.tr)
- Tezcan, M. (1997). *Kültürel Antropoloji*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı
- Thomas, A. (1947). *Summa Theologica*. Benziger Bros.
- Thomson, J. (2023). *Mini Felsefe Büyük Fikirlerin Küçük Kitabı*. Sinan Akbaytürk, (Çev.). İstanbul: Orenda Kitap
- Timuçin, A. (1999). *Descartes Felsefesine Giriş*. 2. Basım. İstanbul: Bulut Yayınları
- Timuçin, A. (2005). *Düşünce Tarihi 2 Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi Rönesans'dan XIX. Yüzyıla*. İstanbul: Bulut Yayınları
- Timuçin, A. (2011). *Gençler İçin Felsefe Tarihi*. İstanbul: Bulut Yayınları
- Toffoletti, K. (2014). *Yeni Bir Bakışla Baudrillard*. Yetkin Başkavak (Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

- Tomasello, M. (2020). *İnsan Ahlakının Doğal Tarihi*. 2. Baskı. Aylin Onacak (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Torun, T. (2013). *Evrimeci Ahlak Felsefesi*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Topçu, G. (2009). Anlatı ve Biçim İlişisine Neoformalist Bir Yaklaşım Yazı- Tura Örneği. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1(2),104-120
- Tosun, A. F. (2022). Amerikan Sinemasında Farklı Yönelimler: Yeni Hollywood Sineması ve Easy Rider Örneği. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(1), 187-210.
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*. Hülya Tufan (Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Trivers, R. (2002). *Natural Selection And Social Theory: Selected Papers Of Robert Trivers*. New York: Oxford University Press
- Tunalı, İ. (2009). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram "Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*. Ankara : Aşina Kitaplar.
- Turgay, D. (2019). Melodram ve Tragedyanın Ahlaki Evreninin Çağan Irmak Filmlerindeki Dönüşümü. *Sinefilozofi Dergisi*, 1, 396-414.
- Tunçay, M. (Derleyen). (2015). *Batıda Siyasal Düşünceler Tarihi Seçilmiş Yazılar Eski ve Orta Çağlar*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Türkgeldi, K. Hareket İmge ve Zaman İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram” a Bir Bakış. *Akdeniz İletişim Dergisi*. 24, 114-131.
- Tüysüz, D. (2019). Mitolojinin Sinemada Modern Yorumu: "Nerdesin Be Birader?" ve "Kutsal Geyiğin Ölümü" Filmlerinde Çağdaş Odysseus ve Agamemmnin Hikayeleri. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21, 323-341.
- Ulusay, N. (2011). *Film ve Video Kültürü*. Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Ulusoy, N. (2001). Bilmiş Çocukların Altın Dönemi: Ayşecik Filmleri. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 185-196.
- Ulutaş, S. (2019). Sinema Filmlerinde Estetik Özneyi Yabancılaşmaya Yabancılaştırmak: Night Crawler Filminde Yabancılaştırma Etkisi. *Selçuk İletişim*, 12(2), 1012-1043.
- Uluyağcı, C. (2015). Türk Sineması Güldürüyor. (Editör: Y. Özkoçak) içinde, *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Derin Yayınları. 143-159.
- Uluyağcı, C. (1996). Türk Sinemasında Güldürü. *Kurgu Dergisi*. 14, 89-95
- Ünal, Y. (2015). *Dram Sanatı ve Sinema Klasik Anlatı Yapısının Kökenleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Ülgen, P. (2020). *Orta Çağ Avrupa Tarihi*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi
- Ülken, H. Z. (1963). *Felsefeye Giriş (Tabiat İlimleri Felsefe ve Metodolojisi)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi
- Ünsaldı, L. Geçgin, E. (2013). *Sosyoloji Tarihi Dünya’da ve Türkiye’de*. Ankara: Heretik Yayınları
- Üzümçeker, M., Gezgin, G.N. & Akfırat, S. (2019). Sosyal ve Evrimsel Psikolojide İnsan Özgeciliği Bilmecesi. *Yaşam Becerileri Psikolojisi Dergisi*. 3(5), 93-110
- Vardan, U. (2003). 1980’lerden Sonra Türk Sineması, (Editör: G.N. Smith) içinde, *Dünya Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Velioğlu, Ö. (2016). *Mutluluğun Resmini Yapmaya Çalışan Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Velioğlu, Ö. (2017). *Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Veysal, Ç. (2010). *Nesneleşme Sorunu ve Özgürleşme Sorunu Üzerine*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Vorlander, K. (2008). *Felsefe Tarihi*. M. İzzet & O. Saadeddin (Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık
- Warburton, N. (2000). *Felsefeye Giriş*. Ahmet Cevizci (Çev.). İstanbul: Paradigma
- Warburton, N. (2017). *Klasiklerle Felsefe*. 3. Baskı. Ahmet Fethi (Çev.) İstanbul: Alfa
- Wilson, D. S. (2015). *Does Altruism Exist?*. London, Yale University Press
- Wilson, E. O. (1975). *Sociobiology The New Synthesis*. England: The Belknap Press Of Harvard University Press
- Wollen, P. (2009). Godard And Counter Cinema: Vent d'Est. L. B. Cohen içinde, *Film Theory And Criticism*. New York: Oxford University Press. 418-426
- Wood, R. (2009). İdeology, Genre, Auteur. M. C. Leo Braudy içinde, *Film Theory And Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yenen, İ. (2012). Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. Cilt:1, Sayı:3. 240-271.
- Yıldırım, D. (2012). Teatrallığın Sinemadaki İzleri: Dogville Gerçek Bir Oyunun Filmidir. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 33-43.
- Yıldırım, A. , Şimşek, H. (2000). (2. Baskı). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yılmaz, G. E. (2021). *Modern Kahramanlar Postmodern Dünyaya Karşı Süperkahraman Filmlerinde Modernite ve Postmodernite*. Ankara: Pegem Akademi.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Yalçinkaya, A. (2015). Reform ve Rönesans (Editör: Mehmet Ali Ağaoğulları) içinde, *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. 6. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Yazoğlu, R. (2017). Mevlana ve Batı Düşüncesindeki İnsanlık Sevgisinin Karşılaştırılması. *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 4(7), 1-13
- Yeşilyurt, H. (2019). *Dede Korkut Hikayeleri'nin Özgecilik Açısından Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Gazi Üniversitesi, Ankara
- Yılmaz, E. Z. (2018). *Ahlak Felsefesi*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım
- Yorgancılar, S. (2022). *Bir İyilik Modeli Olarak Özgecilik, Egoistlik ve Yardımseverlik Hakkında Görüşler*. www.Turkishstudies.net
- Yükselbaba, Ü. (2017). Emile Durkheim'a Göre Toplum, Düzen ve Hukuk: Hukukun ve Cezanın Evrimi. *İÜHFM, C. LXXV*. 1, 191-226
- Zabcı, F. (2009). *Kral Devletten Ulus Devlete*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Zabcı, F. (2015). Thomas Hobbes Devlet ya da “Ölümlü Tanrı”ya Övgü (Editör: Mehmet Ali Ağaoğulları) içinde, *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. 6. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Zabcı, F. (2015). Spinoza ve Locke: Siyasal Özgürleşmeden Bireysel Özgürlüğe (Editör: Mehmet Ali Ağaoğulları) içinde, *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. 6. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları
- Zack, N. (2019). *A'dan Z'ye Felsefe*. Şükrü Alpagut (Çev.). İstanbul: Say Yayınları
- Zekiyan, B. (1982). *Hümanizm (İnsancılık). Düşünsel İşlem ve Tarihsel Kökenler*. İstanbul: Yelken Matbaası
- Zencirkıran, M.(2023). *Sosyoloji*. 12. Baskı. Bursa: Dora Basım Yayın
- Zubritski, Mitropolski, Kerov (1977). *İlkel Topluluk, Köleci Toplum, Feodal Toplum*. 5. Baskı. Sevim Belli (Çev.). Ankara: Sol Yayınları