



T.C.

ÜSKÜDAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMADA AŞK VE ZAMAN : *SEVMEK ZAMANI* (1965) VE *MASUMİYET* (1997) FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

Rabia BULUT

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Eren Ekin ERCAN

İSTANBUL - 2021

T.C.
ÜSKÜDAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MEDYA VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SİNEMADA AŞK VE ZAMAN : SEVMEK ZAMANI (1965) VE MASUMİYET
(1997) FİLMLERİNİN İNCELENMESİ**

Rabia BULUT
184104025

Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Eren Ekin ERCAN

İSTANBUL - 2021

YEMİN METNİ

“Sinemada Aşk Ve Zaman : Sevmek Zamanı (1965) ve Masumiyet (1997) Filmlerinin İncelenmesi” adlı çalışmanın kendi tez çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar hiçbir aşamasında etik dışı davranışımın olmadığını, tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

18.01.2021

Rabia BULUT

İmza

TEŞEKKÜR

Tez yazma sürecimin en başından itibaren bana inanan, güvenen ve yılgınlık gösterdiğimde beni kendime getiren, inancını koruyan danışman hocam Dr. Eren Ekin ERCAN'a; maddi desteğini esirgemeyen babama; yazma sürecimde bana özerk ortamı sağlayan anneme ve kardeşlerim Nur Sultan, Elif ve Selahattin Efe'ye; manevi olarak ilk andan itibaren bana ve tezime inanan arkadaşım Hümeysra Şahin BEKTAY'a; en nihayetinde ise yazma sürecindeki sabırlarına ve azmime destek vermelerine teşekkür ederim.

Rabia BULUT

SİNEMADA AŞK VE ZAMAN : SEVMEK ZAMANI (1965) VE MASUMİYET (1997) FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

(BULUT, Rabia, Yüksek Lisans, İstanbul 2021)

ÖZET

Bu çalışmada Sevmek Zamanı (1965) ve Masumiyet (1997) filmlerinin aşk ve zaman kavramları üzerinden incelenmiştir. İnceleme yapılırken nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz yöntemiyle yorumsamanın çerçevesi çizilmiştir. Aşk ve zaman kavramları felsefi ve sosyolojik olarak incelenmiştir. Felsefi ve sosyolojik olarak incelenen kavramların filmlerde nasıl ele alındığı ortaya koyulmuştur. Türk Sineması'nda önemli bir yere sahip olan Sevmek Zamanı ve Masumiyet filmlerinin birlikte incelenmesi çalışmanın özgün noktasını oluşturmuştur. Sinemanın hikaye anlatımındaki tarzı sosyal bilimlerin kavramsal arka planıyla incelenerek teori ve pratik bir araya getirilmiştir. Aşka dair farklı bakış açıları olan filmlerde Metin Erksan ve Zeki Demirkubuz'un auteur imzaları bulunmaktadır. Yönetmenlerin kendilerine has tarzlarının filmlerin biricikliğini arttıran bir nokta olduğu ortaya konmuştur. Değişen ve dönüşen bir sinema içerisinde iki farklı zaman diliminde yer alan filmlerin incelenmesiyle, sinemamız içerisindeki felsefi ve sosyolojik değişim ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler:Aşk, Zaman, Türk Sineması, Sevmek Zamanı, Masumiyet

LOVE AND TIME IN CINEMA : A RESEARCH ON SEVMEK ZAMANI (1965) AND MASUMİYET (1997) FILMS

(BULUT, Rabia, Yüksek Lisans, İstanbul 2021)

ABSTRACT

In this study, *The Time to Love* (1965) and *Innocence* (1997) films were examined through the concepts of love and time. The descriptive analysis method, one of the qualitative research methods, was used during the examination. The framework of the interpretation was drawn with the descriptive analysis method. The concepts of love and time have been studied philosophically and sociologically. How philosophically and sociologically analyzed concepts are handled in films has been propounded. The study of the films *The Time to Love* and *Innocence*, which have an important place in Turkish Cinema, formed the original point of the study. The storytelling style of cinema is examined with the conceptual background of social sciences, and theory and practice are brought together. There are auteur signatures of Metin Erksan and Zeki Demirkubuz in films with different perspectives on love. It has been revealed that the unique styles of the directors are a point that increases the uniqueness of the films. The philosophical and sociological change in our cinema has been propounded by examining films that take place in two different time periods in a changing and transforming cinema.

Keywords: Love, Time, Turkish Cinema, *The Time to Love*, *Innocence*.

İçindekiler	
YEMİN METNİ	i
TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZET	iii
LOVE AND TIME IN CINEMA : A RESEARCH ON <i>SEVMEK ZAMANI</i> (1965) AND <i>MASUMİYET</i> (1997) FILMS	iv
ABSTRACT.....	iv
RESİM DİZİNİ	vii
GİRİŞ	1
1."AŞK" VE"ZAMAN" KAVRAMLARI ÜZERİNE.....	8
1.1. Aşk Kavramının Felsefî ve Kavramsal Boyutu.....	8
1.1.1. Platonik Aşk.....	8
1.1.2.İlahi Aşk	10
1.1.3.Arthur Schopenhauer, İrade ve Aşk	13
1.1.4.Friedrich Nietzsche, Nihilizm ve Aşk	14
1.1.5. Albert Camus, <i>Başkaldıran İnsan</i> ve Aşk	15
1.2. Zaman Kavramının Felsefi Boyutu.....	17
1.2.1. Platon'un (M.Ö. 427-347) Zaman Anlayışı	17
1.2.2.Albert Einstein'ın (1879-1955) Zaman Anlayışı	18
1.2.3.Gaston Bachelard'ın (1884 - 1962) Zaman Anlayışı	20
1.2.4. Martin Heidegger'in (1889-1976) Zaman Anlayışı	22
1.2.5. Gilles Deleuze'ün (1925-1995) Zaman Anlayışı	25
2. MODERNİZM, POSTMODERNİZM VE AŞK	30
2.1. Friedrich Engels: Aşk, Aile ve Özel Mülkiyet.....	30
2.2. Zygmunt Bauman: Akışkan Aşk	33
2.3. Kentleşme ve Aşk	37
2.3.1. Kentlerin Ortaya Çıkışı ve İkili İlişkilerin Dönüşümü	37
2.3.2. Walter Benjamin: Son Bakışta Aşk	42
3. YÖNTEM.....	45
4. BULGULAR VE YORUM.....	48
4.1. <i>Sevmek Zamanı</i> (1965): Doğu-Batı Sentezine Dair Bir Arayış.....	48
4.1.1. Metin Erksan Sineması	48
4.1.2. <i>Sevmek Zamanı</i> Filmi	51
4.1.3. Filmin Metin Erksan Filmografisindeki Yeri	54
4.2. <i>Masumiyet</i> (1997): Yeni Türkiye Sinemasına Bir Örnek	56

4.2.1. Zeki Demirkubuz Sineması	56
4.2.2. <i>Masumiyet</i> Film	59
4.2.3. Filmin Zeki Demirkubuz Filmografisindeki Yeri	63
4.3. <i>Sevmek Zamanı</i> ve <i>Masumiyet</i> Filmlerinde Anlatının Unsurları	64
4.3.1. Karakterler.....	64
4.3.2. Sinematografi	65
4.3.3. Mekanlar	69
4.3.4. Müzikler.....	71
4.4. <i>Sevmek Zamanı</i> Filminde "Aşk" Kavramı.....	73
4.5. <i>Masumiyet</i> Filminde "Aşk" Kavramı.....	77
4.6. <i>Sevmek Zamanı</i> Filminde "Zaman" Kavramı	81
4.7. <i>Masumiyet</i> Filminde "Zaman" Kavramı	83
4.8. <i>Sevmek Zamanı</i> ve <i>Masumiyet</i> Filmlerinde "Aşk" ve "Zaman" Kavramlarının Karşılaştırılması	85
SONUÇ	88
KAYNAKÇA.....	91

RESİM DİZİNİ

Resim 1. Sevmek Zamanı Film Afişi.....	51
Resim 2. Masumiyet DVD Kapağı	59
Resim 3. Meral'in fotoğrafı ve Halil (Sevmek Zamanı)	66
Resim 4. Meral (Sevmek Zamanı)	67
Resim 5. Yusuf (Masumiyet) - Dış Plan Çekim	68
Resim 6. Otel Lobisi (Masumiyet)	70
Resim 7. Meral, Halil, Derviş Mustafa (Sevmek Zamanı)	71

GİRİŞ

Aşkın doğası her hikayeyle anlatıldığı toprakta, coğrafyada, dinde, toplumda kendini yeniden ortaya koymaktadır. Doğu masallarında, şiirlerinde, hikayelerinde aşk ilahi olan Allah'a ulaşmak için geçilmesi gereken bir mertebedir. Batı masallarında, hikayelerinde ise yaşanması mümkün olmayan, ölüm ya da ayrılıkla sonuçlanacak olandır. İnsanın kendisi dışındakine duyduğu aşırı sevginin yolu farklı şekillerde tanımlanmaktadır.

Aşk en genel tanımıyla; insan tarafından temelde kendisi dışındaki en yüce varlığa, varlıklara veya güzelliğe duyulan yoğun ve aşırı sevgi şeklinde tanımlanmaktadır (Cevizci, 2010: 150). *Ferhat ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun*, *Romeo ve Juliet* hikayelerine bakıldığında, tüm bu eserler aşkın ulaşılmazlığını, zorluğunu, biricikliğini anlatmaktadır. Hakkında masallar, hikayeler, şiirler, türküler yazıldığı görülmektedir. İnsanın gönlünün duyduğu sevgi karşısında yaşadığı mutluluk ve üzüntü kol kola olduğu anlatılmaktadır. *Romeo ve Juliet* ile *Ferhat ile Şirin*'in hikayesi ölümle biter; sevgililer bu dünyada ayrı düşmektedirler. *Leyla ile Mecnun*'un hikayesinde Mecnun Leyla'dan vazgeçerek ilahi olan aşkı seçtiğinde, ayrılık esas olana ulaşmak için kendini göstermektedir.

Sinemanın aşk ile ilişkisi, farklı yolların farklı hikayelerin kendilerine özgün dilleriyle evrensel bir şekilde anlatılması noktasında kesişmektedir. Aşk kendini tezatların varlığından ortaya koyar. Tezatlıkların insanın yaşamında her yerde kendini göstermekte olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sinema ve aşk ikilisinin yan yana gelerek birbirlerini besleyen bir varlık ortaya koydukları gün yüzüne çıkmaktadır. Ekonomik, kültürel, siyasi ve dini şekilde ortaya konulabilecek ana etmenler, tezatlığı oluşturan temel unsurlar olarak yer almaktadır. Bu ana etmenler insanın dünyasında yaşamını devam ettirebilmesi yönünde eylemlerini belirlemektedir. Öte yandan, iki dünyanın karşılaşma alanı olarak düşünülürse, aşk aynı zamanda iki farklı hayatın karşılaşması olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Dünya sinemasında *Casablanca* (1942), *Hiroshima Mon Amour* (1959), *Jules and Jim* (1962), *Love Story* (1970), *Manhattan* (1979), *Harry ile Sally Tanışınca* (1989), *Before Sunrise* (1995), *Titanic* (1997), *In The Mood for Love* (2000), *Baran* (2001), *Amour* (2012) şeklinde sayısı ve kapsamı daha da artırılabilir farklı

coğrafyalardan farklı zamanlara ait çeşitli aşk filmleri yer almaktadır. Her biri kendi döneminin insan, aşk, toplum anlayışına dair izler taşımaktadır.

Ah Güzel İstanbul (1966), *Vesikalı Yarım* (1968), *Ah Müjgan Ah* (1970), *Devlerin Aşkı* (1976), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977), *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Anayurt Otel* (1987), *Eşkîya* (1996), *Duvara Karşı* (2004), *Gönül Yarası* (2005), *Issız Adam* (2008), *Uzak İhtimal* (2009) filmleri de Türk sinemasının çeşitli zaman dilimlerine ait aşk hikayeleri örnekleridir.

Atıf Yılmaz, 1977 yılında Kadir İnanır ve Türkan Şoray'ın başrollerinde yer aldığı *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde sevginin ve aşkın temelinde emek olduğuna dikkat çeker. 1987 yılı yapımı Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel* adlı eserinden Ömer Kavur tarafından uyarlanan aynı adlı filmde, baş kahraman Zebercet bir kez gördüğü kadına aşık olur. Film, Zebercet'in o aşktan sonraki değişimini ele alır.

Yavuz Turgul'un 1996 yılı yapımı, başrolünde Şener Şen'in yer aldığı *Eşkîya*, kendisini jandarmaya ihbar eden Berfo ve çocukluk aşkı Keje'yi cezaevinden çıktıktan sonra İstanbul'da arayan Baran'ın öyküsüdür (Pösteği, 2012: 102). İstanbul'un sokaklarında geçen filmde, Baran hem geçmişin intikamını almak ister hem de aşkı Keje'ye kavuşmak ister. Nigar Pösteği *Eşkîya*'nın vizyona girdiği tarihte 2.5 milyon izleyiciye ulaşmasını, Türk sinemasının 1990'lardaki kötü gidişatından kurtulmasına bir işaret olarak okumaktadır.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan filmlerden *Sevmek Zamanı* filminin yönetmeni Metin Erksan sinemasında aşkın konumuna bakmak gerekirse, *Sevmek Zamanı* filmi için Agah Özgüç, "Erksan'ın en kişisel filmi" olduğunu belirtmektedir (Özgüç, 1993). Metin Erksan'ın sinema yolculuğu 1952 yılı yapımı Aşık Veysel'in hayatının anlatıldığı *Karanlık Dünya* filmiyle başlamaktadır. Sonrasında 1960 yapımı *Gecelerin Ötesi* filmiyle Türk sinema tarihindeki ilk toplumsal gerçekçi filme imza atmıştır. Aynı çizgide *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1964), *Kuyu* (1968) filmleri de önemlidir. Toplumsal gerçekçi filmlerinin yanı sıra *Şoför Nebahat* (1960), *Acı Hayat* (1962) filmleriyle kadının toplumdaki yerini ve aşkın ekonomik boyutunu sinemasında işlediği filmleri de bulunmaktadır.

Sevmek Zamanı filmi, "Aşık olmanın doğası nedir?" sorusunun cevabını aramaktadır. Başrollerinde Müşfik Kenter ve Sema Özcan yer almaktadır. Boyacı Halil'in boyacılığını yaptığı evin kızı Meral'in fotoğrafına aşık olmasının hikayesi anlatılmaktadır. Film, sinemalarda gösterilmemiştir. 1960'lı ve 1970'li yıllar Yeşilçam'ın Türk sinemasına hakim olduğu dönemdir. Aşık olmak, aşkı yaşamak

klişeler üzerinden anlatılmaktadır. Kavuşmanın önünde ya ekonomik engeller ya da başka birinin varlığı engeldir. *Sevmek Zamanı* filminde ise aşkın doğası, tanımı bambaşka ve anakronik bir nokta üzerinden ortaya konmaktadır. Halil bir resme aşık olduğu iddiasındadır. Meral ise Halil'in kendisine aşıktır. Meral ve Halil üzerinden Doğu-Batı, modernlik-gelenek ayrımlarına dair yorumlarda görülmektedir. Aşkın somut nedenlerinden daha çok soyut nedenlerine değinilmektedir.

Çalışmada ele alınan Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) filminde ise aşkın konumu kötümser bir bakış açısıyla, farklı aşk üçgenleri ekseninde anlatılmaktadır. Başrollerinde Haluk Bilginer, Güven Kıraç ve Derya Alabora yer almaktadır. Yusuf hapisten yeni çıkmıştır. Ablası ve eniştesinin yanına gider ama orada kalamaz. Ucuz bir pansiyona yerleşir. Orada Uğur ve Bekir ile karşılaşır ve hayatının dönüşümü başlar. Bekir, Uğur'a aşıktır ama Uğur Zagor'a aşıktır. Kısır bir döngüde ilerleyen bir aşk hikayesi karşımıza çıkmaktadır. Sonrasında bu kısır döngüye Yusuf'un Uğur'a olan aşkı da eklemlenir.

Zeki Demirkubuz'un filmografisine bakacak olursak bunlar: *C Blok* (1994), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Yeraltı* (2012), *Bulantı* (2015) ve *Kor* (2016) şeklindedir. Demirkubuz, Türk sinemasının 1990'lı yıllardaki yeniden oluşumunda önemli bir isimdir. Yeni nesil sinemacıların arasında yer almaktadır. Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz kendi dilleriyle, dünyalarıyla sinemaya adım atmışlardır. Nigar Pösteği (2012: 44), Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi genç sinemacıların filmlerinin, yalın anlatımları ve mütevazı tanıtımları ile sessiz ve derinden giderek kendi seyircilerine hitap ettiklerini belirtmektedir. O dönemde, toplumsal sorunların ele alındığı filmlerden bireyin iç dünyasına yönelen filmlerin çekildiği bir dönem başlar. Kentin içindeki sıradan insanın hikayesine odaklanılmaktadır .

Çalışmanın odağını oluşturan *Masumiyet*'e odaklanacak olursak; filmde aşk, insanın varlığını çürüten, yok eden bir yapıda sunulmaktadır. Sunulan bu aşk seyirciye bir yandan tanıdık bir yandan da yabancı gelmektedir. İnsanı iyi ve güzel yapan masumane aşka rastlanmamaktadır. Sonuna kadar insanın içinden kötücül olanı çıkaran bir aşk ortaya konulmaktadır. Filmde aşk olgusu ne kadar yüksek ve ulvi görünürse görünsün, her bakımdan bütünüyle cinsiyet güdüsünden kaynaklanmaktadır. Aslında aşk dediğimiz şey sadece daha belirli, daha özelleşmiş ve belki de kelimenin dar anlamında, daha ferdileşmiş biçimiyle mutlak manada bu içgüdüdür (Schopenhauer, 2017: 35). Film, aşkın doğasına dair, insanı boşluğa, karanlığa götüren bir şey olduğuna

ilişkin bir cevap ortaya koymaktadır. Diğer yandan aşk karşısında erkeklerin gururu, onuru; kadının ise bir beklentisi yoktur şeklinde bir konumlandırma bulunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Masumiyet* (1997) filmlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi için seçilmesinin nedeni, bu filmlerin aşkın doğasına dair zamanın ötesinde ve yenilikçi bir bakış açısı sunmalarından kaynaklanmaktadır. Ek olarak, çekildikleri zamanın ruhuna dair de kendilerine has bir dilleri bulunmaktadır. *Sevmek Zamanı* filminde sakin ve تنها bir İstanbul bulunmaktadır. Sinemamızın usta yönetmenlerinden Halit Refiğ'in İstanbul'a yaşanan iç göçün bir aileyi nasıl dağıttığını anlattığı *Gurbet Kuşları* (1964) filmi de *Sevmek Zamanı*'ndan bir yıl önce çekilmiştir. *Gurbet Kuşları*'nda İstanbul'un değişen dönüşen bir yapıda olduğuna dikkat çekilerek, iç göçe ve beraberinde gelen sorunsallara dair nasıl bir çözüm bulunabileceğine ilişkin bir yol haritası sunulmaktadır. *Sevmek Zamanı* filminde ise, ada ve İstanbul keşfedilmemiş gibidir. Zaman ve mekan sadece Halil ve Meral için vardır. *Masumiyet* de ise geçen 30 yıllık zaman zarfında şehir tekinsiz, sahipsiz ve başıboş bir yere dönüşmüştür. Herkes kendi başına ve yalnızdır. Yusuf ne yapacağını bilemez şekilde şehirde dolanır durur. Pansiyonda Bekir'e rastlaması ve onun kendisini fark etmesiyle ne yapacağını bir nebze olsun bilir hale gelir. Tekinsizlik ve yalnızlık her daim yan yanadır.

Zaman şehrin doğasını değiştirmiştir. Değişen doğayla birlikte insana bakış da değişmiştir. Metin Erksan'ın 1965 yılında *Sevmek Zamanı* ile irdelediği bir insanın duygusunu anlatma durumu *Masumiyet*'te genel bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Bekir, Yusuf ve Uğur hepsi kendi başlarındadır. Birbirleriyle yolları kesişmiştir ama gerçekte yalnızlardır. Filmlerdeki farklı benzerliklerin yanı sıra yönetmenlerin kendi sinemaları içerisinde tutkulu olmak ve aşkın kötücül yanı ana konular arasındadır. Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968) filmi de yine bir tutku üzerinedir. Toplumsal yanı ağır basan filmde, tutkulu sevmenin bedelleri anlatılmaktadır. Ancak Zeki Demirkubuz filmlerinde insanın kötücül bir doğası vardır ve bu sevmek, sevilme duyguları dolayısıyla açığa çıkmaktadır. Demirkubuz özellikle *Kader*'de (2006), Bekir ve Uğur'un gençlik hikayelerini anlatarak onları yetişkinlik durumlarındaki hallerine getiren yıkıcı aşkın perde arkasını sunarak seyircinin zihninde “aşk yıkıcıdır” önermesini tanımlamaya çalışmaktadır.

Ulusal Sinema ve Toplumsal Gerçekçilik kuramlarına bağlı kalan Metin Erksan, Ömer Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi sinemacılar kendilerine özgü stilleri,

teknik yeterlilik ve biçim-içerik bütünlükleri ile yaratıcı yönetmen (auteur)¹ olarak kabul edilmektedirler (Uğur, 2017: 233). Metin Erksan'ın sinemasında ise ayrıksı olarak bir tutku vardır. Bu tutkunun eksenini geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Yaşama, toprağa, insana vb. şeylere duyulan tutkuyu ele almaktadır. Özlüce Metin Erksan ve Zeki Demirkubuz, *auteur* yönetmen tanımlaması içerisinde yerlerini almaktadırlar. *Auteur* yönetmen tanımı, yönetmenin kendine has bir imzası bulunduğu anlamına gelmektedir. İnceleme bir yandan da iki yönetmenin kendilerine has üsluplarının sinemaya yansımalarının izdüşümlerini ele alacaktır.

90 ve 2000'li yıllar ise Türk sinemasında sinema okullarından mezun olmuş ve sinemasal birikimleri olan, aynı zamanda kendi sinema dillerini oluşturan yönetmenler topluluğuna sahne olmuştur. Bu dönemde Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu gibi isimler öne çıkmaktadır. Her ne kadar bu yıllarda Yeşilçam üretim biçimi hala devam etse ve televizyonun öldürücü etkisi ağırlaşmış olsa da devlet desteği ve yabancı ortak yapımlar ile sinemacılar düşük bütçeli filmler ile kendi tarzlarını oluşturmuşlardır (Uğur, 2017: 234).

Demirkubuz ise filmlerinde insanın kötücül doğasını onu didik didik ederek ele almaktadır. Ulaşmak istediği yolda, varmak istediği menzile gitmek noktasında mahrem sınırları bulunmamaktadır. Mahremiyetin yok edilmesinin yanında, Zeki Demirkubuz sinemasında nostalji ve bununla birlikte gelen geçmişe özlem bulunmaktadır. Bir başka zamanın kötücül yanına giden yolda aşkı büyük bir etken olarak konumlandıran Zeki Demirkubuz, varmak istediği noktada Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda geldiği yeri aramaktadır. Bu da Zeki Demirkubuz sinemasının esasında kötücül yanı ilahi bir yere bağladığı şeklinde yorumlanabilir. Şöyle ki, "Demirkubuz aşkı ihanet ve kıskançlık gibi insan ruhunun derinindeki duyguları irdelemek için kullanılır. Yeşilçam'ın sosyolojik gerilimlerinden beslenen aşkı Demirkubuz sinemasında insan psikolojisinin dehlizlerinden bir heyula gibi çıkar (Bostan, 2019: 215)."

Özetle bu çalışmanın konusu, *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Masumiyet* (1997) filmlerinde işlenen aşk kavramını felsefi ve sosyolojik olarak incelemektir. İnceleme yapılırken aşk ve zaman kavramları ayrı ayrı ele alınmaktadır. Kavramlar teorik olarak temellendirilmekte, sonrasında da adı geçen filmler üzerinden incelenmektedir.

¹ Fransızca bir sözcük olan "auteur", "yaratıcı" anlamına gelmektedir. 1950'li yıllarda ünlü Fransız Cahiers Du Cinema dergisinin yazarları tarafından "filmi yaratan kişi" anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Altınar, 2005: 9-10).

Çalışmada betimsel (descriptive) analiz yöntemi kullanılmaktadır. Betimsel analiz yöntemi incelemenin belirlenen temalara göre elde olan verilerinin yorumlanmasıdır (Türkdoğan ve Gökçe, 2018: 265). Aşamaları: çerçeve oluşturma, tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, bulguların tanımlanması ve bulguların yorumlanması şeklindedir (Türkdoğan ve Gökçe, 2018: 266).

Çalışma bağlamında belirtecek olursak, 1) aşk ve zaman kavramları çerçeve aşmasını; 2) seçilen kavramların felsefi ve sosyolojik olarak ele alınması tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi aşamasını; 3) aşk ve zaman kavramların filmler ekseninde felsefi ve sosyolojik temelde incelenmesi bulguların tanımlanması aşamasını ve son olarak 4) bunlar sonucunda elde edilen bulguların yorumlanması aşamasına karşılık gelmektedir.

Betimsel analiz yönteminin seçilme sebebi ise, *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Masumiyet* (1997) filmleri ışığında “aşk” ve “zaman” kavramları üzerinden varılmak istenen noktanın Türk sinemasında iki farklı zamana ait olan bu filmlerin kendilerine has üslupları bulunmasıdır. Böylesi bir incelemede ise kesin ve bütünlüklü bir yoruma ulaşmak mümkün değildir. Diğer bir deyişle, ancak belli bir çerçevede incelenerek yorumlanması mümkündür. Dolayısıyla “aşk” ve “zaman” kavramları ekseninde yapılmak istenen bu araştırmanın alabildiğine bütünlüklü yapılmasına olanak sağlayan ise betimsel analiz yöntemidir. Bu nedenle de betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur.

Bu çalışmanın amacı, *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Masumiyet* (1997) filmlerinde felsefi ve sosyolojik olarak temellendirilen aşk ve zaman kavramlarını incelemektir. *Sevmek Zamanı* (1965) filminde aşk kavramı Platonik ve Tasavvufi aşk anlayışları ekseninde incelenecektir. “Zaman” kavramı ise çekildiği dönemin sinema anlayışı, ele alınan konular, filmin içerisinde konunun ele alınışında zamanın ruhunun (zeitgeist) etkilerinin neler olduğu noktasında ele alınacaktır. Modernleşmenin insan doğası üzerindeki etkileri de Halil ve Meral üzerinden irdelenmektedir. Doğu-Batı arasındaki farklılığın, maddi ve manevi dünya görüşünün, aşkı anlamlandırma, konumlandırma ve yaşama noktalarında Metin Erksan’ın zamanının ötesinde söyledikleri kavramsal bir çerçevede ele alınacaktır.

Masumiyet’te tanımlanmaya çalışılan aşkın doğasına dair kötümser bakış açısı ise, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche ve Albert Camus’nün konuya dair felsefi bakış açıları üzerinden temellendirilecektir. Başka bir deyişle, 1990’larda Türk sinemasının değişen yüzünde “aşk” ve “zaman” kavramlarına dair tanımlamaların

Masumiyet filmi üzerinden nasıl yorumlandığı incelenecektir. Ek olarak, modernleşmenin oluşturduğu insan tipinin bir yansımasına da Bekir, Yusuf ve Uğur karakterleri üzerinden bakılacaktır. Her iki film arasında bulunan 30 yıllık zaman diliminde sinema ve aşk ilişkisinde insanın konumunun, doğasının nasıl bir dönüşüm geçirdiğine dair yorumsal bir çerçeve çizilecek, betimlenmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın önemi ise, bilgin dahilinde her iki yönetmeni ve sinemasını karşılaştıran bir çalışmanın bulunmamasıdır. Başka bir deyişle, ilk kez yapılmış olmasıdır. Benzer şekilde Türk sinemasında "aşk" ve "zaman" kavramlarını yönetmenler ve dönemler üzerinden irdeleyen başka bir çalışma da bulunmamaktadır.



1."AŞK" VE "ZAMAN" KAVRAMLARI ÜZERİNE

Bu bölümde, araştırmanın kavramsal boyutunu oluşturan "aşk" ve "zaman" kavramları temellendirilmektedir. Aşk kavramının felsefi ve kavramsal boyutu; Platonik Aşk, Tasavvufi Aşk, Arthur Schopenhauer ve Aşk, Friedrich Nietzsche ve Aşk, Albert Camus ve Aşk temaları altında incelenmektedir. Zaman kavramı Platon, Albert Einstein, Gaston Bachelard, Martin Heidegger ve Gilles Deleuze'ün zaman anlayışları altında tartışılmaktadır.

1.1. Aşk Kavramının Felsefi ve Kavramsal Boyutu

1.1.1. Platonik Aşk

Antik Yunan filozoflarından Platon (M.Ö. 427-347), düşünce tarihinin tanıdığı ilk ve en büyük sistemin kurucusudur (Cevizci, 2010: 1260). Eserleri ise üç başlık altında toplanır. Bunlar;

- a) Gençlik dönemi eserleri; Kriton, İon, Lakhes, Kharmides, Euthyphron, Lysis.
- b) Geçiş dönemi eserleri; Protagoras, Gorgias, Menon, Euthydemus ve Kratylus'dur.
- c) Olgunluk dönemi eserleri ise; Şölen, Phaidon, Devlet ve Phaedrus şeklindedir.

"Platonik aşk" kavramına dair incelemeye girmeden önce genel anlamda kullanılan hastalıklı ve takıntılı bir şey olarak "platonik aşk" kullanımının kavramın esas çerçevesini yansıtmadığını belirtmek gerekmektedir. Tek taraflı bir aşk olarak kullanılan "platonik aşk" tabiri bir tarafın diğer tarafa karşılıksız olarak bağlanmasını ifade etmektedir. Bu araştırmada yer verilen platonik aşk ise, kavrama adını veren Platon'un felsefesine dayanmaktadır.

Platon, düşünce sisteminde ilk olarak bilginin kaynağına dair inceleme yapmakta ve bilginin kaynağının idealar dünyasından geldiğini belirtmektedir. Dünya, değişmenin ve bozulmanın olduğu yerdir. İdealar ise değişmeyen, sabit kalanların bulunduğu yerdir. Değişmenin ve bozulmanın olduğu yer duyular dünyası olarak adlandırılmaktadır. Değişmeyen ve sabit kalan bilginin kaynağı olan yer ise idealar dünyasıdır. Ruh, idealar dünyasına doğru yönelmek istemektedir; beden ise onu aşağıya duyular dünyasına çekmektedir. *Devlet*, *Parmenides* ve *Timaeos Diyologları*'nda bu düşüncelerini temellendirmektedir (Cevizci, 2010: 1260-1263).

Platon'un olgunluk dönemi eserlerinden Devlet'in 10. kitabında yer alan "mağara alegorisi" onun bilgi görüşünü özetlemektedir. Platonik aşkın yüceliğe doğru bir sevgi olması bu benzetmeden kaynaklanmaktadır. Mağara benzetmesine göre; bir grup insanın elleri ve boyunları zincirli şekilde duvara dönüktür. Duvarda gölgeleri görmektedirler. Mağaranın dışından güneş ışığı gelmektedir. Zincirlerinden kurtulan bir kişi dışarı çıkarak güneşi görür ve tekrar içeri girerek onlara ışığı anlatmaya çalışmaktadır.

Bu bağlamda, idealar dünyasına çıkmak isteyen ruhun izlediği yolda aşk bir adım teşkil etmektedir. Bedenin istekleri ve arzuları geride bırakılarak, ruhun yükselmesi tercih edilmektedir. Bu ekseninde platonik aşk; cinsel olmayan, cinsellikten bütünüyle arınmış bir tutku, nesnesini yetkin bir varlık olarak gören olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 2010: 1264). Platon'un eserlerinde aşk kavramının yanı sıra *eros*, *sevgi*, *dostluk* kavramları da geçmektedir. Onun yetkin bir varlık alanını içinde barındıran aşkın çeşitli türleri bulunmaktadır. İçlerinden makbul olan ruhu yetkin olana yaklaştırandır. Güzel olan, övülmeye değer her şey sevgi değil, bizi sevginin güzeline yönelten Sevgi'dir (Platon, 2019: 181a).

Buna göre sevgi dediğimiz şey yaratılışımızdaki bütünlüğü arzulamak, aramaktır (Platon, 2019: 193a). Duyular dünyasının içinde yanılsamalarla boğulan ruh, sevgi aracılığıyla idealara doğru bir arayışa girmektedir. Platonik aşk ise, ruhun bedensel tutsaklıklardan kurtulma çabasının kaynağını yaratılış mitolojisinden almaktadır: İnsanın soyunun üç çeşit olduğu zamanlarda insanın vücudu iki katı geniş ve güçlüdür. Sonrasında tanrılara karşı gelen insan gücünün elinden alınması için Zeus tarafından iki ayrılır. İkiye ayrılan insan güçsüz düşer ve hareketi sınırlanır (Platon, 2019: 190 a-e). O, ikiye ayrılmanın izi olarak göbek deliği bulunmaktadır. Göbek deliği insanın ayrılığının kanıtıdır. İnsan bu ayrılıktan dolayı diğer yarısını özlemekte, aramaktadır. Bu nedenle insanın kendi benzerine duyduğu sevgi, çok eski bir zamandan kalmaz; sevgi bizim ilk yapımızı yeniden kurmakta ve böylelikle iki varlık tek hale gelerek yaratılışındaki bir dertlere deva bulmaktadır (Platon, 2019: 191d). İnsanın işlediği suçlar, onların kadın ve erkek olarak ikiye ayrılımlarına ve sonraki yaşamları boyunca da birbirlerine hasret kalarak yaşamalarına yol açmıştır (İlboğa, 2011: 38).

Yaratılış sonucundaki ayrılık; özlemleri, hasretleri ortaya çıkarmaktadır. Diğer yandan bedensel arzular devreye girmektedir. Bedensel arzuların emrine uymak ise insanı ruhundan koparmakta, ruhu bedenin içine çekerek yeryüzünde kalmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla sevginin en yüce ve en ideali çağırını tercih edilmektedir.

Platonik aşk insanın yaşamını, düzenini erdemli yapmaktadır. Özetle insanın yeryüzünde kaybettiği hakikati, sevginin yüceliğiyle bulacağı düşüncesi platonik aşkın temelinde yer almaktadır.

1.1.2.İlahi Aşk

"İlahi aşk" kavramı İslam felsefesi çerçevesinde tasavvuf alanında ve özellikle divan edebiyatında karşımıza çıkmaktadır. Tasavvuf anlayışına göre genel olarak ilahi aşk tanımı şöyledir:

Allah evreni, gizli bir hazine iken tanımayı ya da güzelliğini seyretmeyi sevdiği için, yaratmıştır. Evrenin yaratılışı, varoluş nedeni, bilgi ve sevgidir. Bu anlayışa göre, evren mutlak güzellik olan Allah'ın güzelliklerini yansıtan bir aynadır. Bu nedenler, güzele aşık olan insan, gerçekte Allah'ın güzelliğine aşık olmaktadır (Cevizci, 2010: 151).

Yaratılışın temeline bilgi ve sevgiyi koyan tasavvuf anlayışında insan, bilgidен geçerek sevgiye ulaşmaktadır. Ulaştığı sevgi onu her şeyi yaratan Allah'a yaklaştırmaktadır. Allah'a yaklaştıran bu yolda yürümek için önerilen çeşitli yöntemler tasavvufta ve divan edebiyatında ortaya konmaktadır. Tasavvufi olarak İbn Hazm (994-1064) *Güvercin Gerdanlığı*; İbn Arabi (1165-1240) *Fususü'l-Hikem* ve *el-Fütühatü'l-Mekkiyye*; Mevlana (1207-1273) *Mesnevi* ve Yunus Emre (1240-1321) *Divan* adlı eserlerinde yer vermektedir. Divan edebiyatında ise Fuzuli (1494-1556) *Leyla ile Mecnun* adlı eserinde ele almaktadır. Kendi içlerinde farklılaştıkları noktalar bulunmakla birlikte ortak olarak ilahi aşk kavramında buluştukları yer insanın kul olarak *en sevgiliye* duyduğu aşka ulaşması için dünya hayatında acılardan geçmesi, sınanması gerekliliğidir.

İlahi aşk kavramının ekseni geniş bir alanı kapsamaktadır. Araştırma kapsamında incelenecek 'ilahi aşk' kavramının temellendirmesi noktasında Mevlana, Yunus Emre ve Fuzuli'nin düşünceleri temel alınmaktadır. İlahi aşk bir anda ulaşılan bir noktada bulunmamaktadır. O aşka ulaşmak için insanın aşamalardan geçmesi gerekmektedir. *Mecazi aşk* kavramı o aşamaların ismi olarak konumlandırılmaktadır. Mecazi aşktan geçen, ilahi aşka ulaşma yolunda olacaktır.

Tasavvufta ilahi aşka ulaşmak isteyen kulun çeşitli merhalelerden geçmesi gerekmektedir. Her merhaleden sonra kul yaradanına yaklaşacaktır. Mevlana'nın ilahi aşk anlayışı içerisinde mecazi aşk o merhalelerden birisi konumunda bulunmaktadır. Tasavvufta mecazî aşk şeklinde ifade edilmekte olan bir insanın bir başkasına karşı hissettiği sevgi ve aşk da esasen Allah aşkının bir tezahürüdür ve bu sadece aslolan aşka ulaşmaya bir vesiledir (Koçin'den akt. Poyraz, 2014: 880).

Vesileleri aşan kul aklın hapsediciliğinden müzik ve sema ile kurturularak hakikat olan en sevgiliye doğru gitmektedir. Her aştığı vesile onu daha da yaklaşımaktadır. Dünyadaki varlıklarından, isteklerinden, arzularından uzaklaşmaktadır. Benliğini aşarak yaratanın nimetlerinin esasını görmeye başlamaktadır. Dünyevi nimet veya hakikatlerin özü aşktır. Bu sebeple Mevlânâ, nereye baksa Allah'ı görmektedir. Bütün eşya ve eşyanın iç yüzü aşk ile kavranabilecek, Allah'ın yüceliğini hissetmeye hizmet edecektir (Akarpınar'dan akt. Poyraz, 2014: 884).

Kul, Allah'ın nimetlerinin özünü görmeye başladıkça, esas olan ona yaklaşmaktadır. Onun esas olan ile ayrılığına sebep olan, bedeninden yani dünyadan ölüm ile kurtulmaktadır. Mevlânâ için ölüm, dünyadan ve hapsedildiği beden zindanındaki esaretten kurtulmaktır. (Arslanoğlu'dan akt. Poyraz, 2014: 890). Ölüm anına *şeb-i arus* demektedir. Şeb-i Arus maşuğun aşığına kavuşmasıdır. Ona göre beden solup gidecek ama ruh ebediyyen kalacaktır. “Gördüğün ten, oldu toprak eni sonu, Oysa ruhun ölmeyendir, bil bunu (Mesnevi'den akt. Poyraz, 2014: 891).”

Yunus Emre'nin ise ilahi aşk anlayışında mertebeler bulunmamaktadır. Aşk her yerde ve her şeyde kendini göstermektedir. Varlığın özünde aşk bulunmaktadır. Bundan ötürü aşkı bulmak için bakan her göz aşkı görebilmektedir. O yaratılanı Yaratan'dan ötürü, yani Allah yarattığı için sever. Sevginin amacı ona göre, Yüce Yaraticıyla bütünleşmektir (Kayaer, 2010: 39). Yaratılmış olan her şeyde yaratanın sevgisi, aşkı bulunmaktadır. İnsan tefekkür ettikçe, o aşkı görecek. Aşkı gördükçe bedeninin nefsanî arzularını, kötülüğü, yalanı bırakacaktır. İnsan suretin ötesini, o sureti var edeni görmeye sevgiyle, aşkla bakarak kavuşmaktadır. Yaradana olan aşkının özünde pür ve saf bir aşk düşüncesi bulunmaktadır.

Yunus Emre'ye göre her şeyden önce kâinata sevgi ve aşk nazarı ile bakılmalıdır. İnsanın önce kendisine, sonra diğer insanlara ve bütün varlıklara karşı zulmünün temelinde bu hamlığı, çigliği, aşksızlığı yatmaktadır (Görmek, 2019: 45). Onun aşk felsefesinde insan aşk ile yoğruldukça boynunu eğecek, kibri bırakacak, tevazu sahibi olacak ve çigliğinden kurtulacaktır. Çigliğinden kurtulan insan özünü

keşfettikçe ölüme yaklaşacaktır. Yaklaştığı ölüm, nefsinin ölümü olacaktır. Tasavvuf düşüncesinin temelinde olan "ölmeden önce ölüünüz" fikrine ulaşacaktır. Yunus Emre'de aşk insana, insanlara, tabiata, eşyaya karşı bir hoşgörü, bir incelik getirirken; esas olan yaradana ulaşma noktasında olan ölüme dair korkulardanda arındırmaktadır.

Fuzuli ise, *Leyla ile Mecnun* mesnevisi ekseninde ilahi aşk anlayışını ortaya koymaktadır. Leyla ile Mecnun'un hikayelerinin içerisinde mecazi aşktan ilahi aşka doğru geçiş anlatılmaktadır. Kays Leyla'ya mektepte aşık olur. Bu iki genç birbirini sevip hayatlarını birbiriyle doldururken Leyla'nın ailesi aralarındaki aşkın dile düşmesiyle Leyla'yı uyarıp mektepten ayırır. Bunun üzerine Kays kendini kaybedip çöllere düşer ve Mecnun olur (Aktaş, 2011: 137). Aşk alevi, insanın tüm bedenini sardıkça âşğın inlemeleri yerini sessizliğe bırakır ve bilinmezlik sır perdesiyle örtülür. Kişinin kendi içsel yolculuğu olması ve bu içsel tecrübelerin ağyardan saklanması için adeta için için yanan şem misalidir (İnal, 2014: 76).

Bu bağlamda, insan dünyada birçok şeyleri istiyor. Lakin bütün bu istediklerinin birleşerek gösterdikleri ortak gayeyi aradığı zaman boşlukta kalıyor. Onu gerçek gayesine götürecek dostu bulmak için mutlak bir ızdırabı seçmesi gerekiyor (Topçu, 2019: 87). Aşk Mecnun'un içinde büyüdükçe çektiği acı ve ızdırıp da onu memnun etmeye başlamaktadır. ızdırabı arttıkça aşkında mertebeleri yükselmektedir. O mertebeler yükseldikçe Mecnun Leyla'nın aşkının ötesin geçerek esas olana kavuşma isteği duymaktadır. Aşkın maddî olanı değil, mânevî olanı üstündür. Baktığı her yerde en büyük sevgiliyi görececek hâle gelmiş ruhların aşkı bâkîdir. Çünkü bu aşk, rûhu o büyük varlığa yüceltir. Onunla visâle, onunla ebediliğe ulaşır (Karayazı, 2007: 139).

Mevlana, Yunus Emre ve Fuzuli'nin düşünceleri ekseninde incelenen ilahi aşkta, kulu ızdıraplı ve çetin bir yolun beklediği her seferde kendini göstermektedir. O ızdıraplı yolların sonunda ise kulun en sevgiliye kavuşması söz konusudur. İlâhi aşk kulun, imtihan dünyası olan bu dünyada esas olanı aramasını, o yolda olmasını sağlamaktadır.

1.1.3.Arthur Schopenhauer, İrade ve Aşk

Alman filozof Arthur Schopenhauer'un (1788-1860) felsefesinde irade ve kötülük kavramları öne çıkmaktadır. Aşk kavramı da iradenin bir uygulama alanı olarak kendini göstermektedir. Uygulama alanı nitelemesi soyut olarak kullanılmasının yanı sıra cinselliğin devreye girmesiyle somut bir eylem ve irade gösterimi olarak ortaya çıkmaktadır. Aşkta karşı cinsten iki kişi kendi bilinç koşulları çerçevesinde ortak bir duygusal-düşünsel iletişim alanı kurarlar (Timuçin, 2019: 97).

Arthur Schopenhauer aşkı cinsellikle tanımlamakta ve tanımını üremenin devam etmesini sağlamak şeklinde genişletmektedir. Aşk insanın soyunu devam ettirmek için karşı cinse duyduğu duygular bütünüdür. Bütün aşk serüveninin gerçek amacı, her ne kadar söz konusu kişiler bunun farkında olmasa da, belli bir varlığın dünyaya getirilebilmesidir ve bu neticenin elde edilmesinin yolu ve keyfiyeti de tali bir meseledir (Schopenhauer, 2017: 38). Aşk maddi dünyayla birebir ilişkilidir ve maddi dünya içerisinde bir şekilde kendini göstermektedir. İnsanlar aşkı üremelerinin devamını sağlayıcı bir faktör olarak görmektedirler. Eros oklarını onların soylarını devam etmesini sağlamak için atmaktadır.

Cinsel haz, doğanın soy sürdürmek için insana kurduğu bir tuzaktır. Bu tuzak, romantizm kılığında para karşılığı kurulan ilişkilere kadar uzanan geniş bir yelpazeye yayılır. Ne kadar ulvi görünürse görünsün aşk bir içgüdüdür; ve bu içgüdü gelecek nesilleri hazırlamaktan öte bir şey değildir (Yıldız, 2015: 415).

İçgüdünün devreye girerek kendinin gösterdiği yer cinselliktir. Cinsellik ise sadece haz duyma amacıyla karşısındaki insanla alakalı değildir. Soyu devam ettirme güdüsünden kaynaklanmaktadır. Âşık olan her insanın amacı, hayranlığı ne kadar nesnel ne kadar yüce olarak görünürse görünsün, belli bir tabiata sahip bir varlığı dünyaya getirmektir (Schopenhauer, 2017: 38).

Schopenhauer'un felsefesinde aşkın yaşanması noktasında kadın ve erkek arasında keskin bir ayrım söz konusudur. Erkek güçlü, kudretli, etkili olan tarafta yer alırken, kadın güçsüz ve edilgen bir konumda yer almaktadır.

Öncelikle âşık olan bir erkek, tabiatı gereği hercai: buna mukabil bir kadın, vefakar olmaya eğilimlidir. Bir erkeğin aşkı belli bir dönemden, yani tatminine eriştikten sonra hissedilebilir derecede azalır; neredeyse başka her kadın onu sahip olduğundan daha fazla

cezbeder, değişikliği arzular, halbuki bir kadının aşkı karşılık gördüğü andan itibaren artar. Bunun sebebi, tabiatın türün korunmasını ve olabildiğı kadar büyük bir çoğalmayı hedeflemesidir (Schopenhauer, 2017: 49).

Kadın ve erkek hayatlarını birleştirdikleri evlilik çatısı altında soylarını devam ettirme içgüdüleriyle hareket etmektedirler. Aşk onların o çatı altına girmesini sağlayan bir araç konumunda bulunmaktadır. Aşk, türün devam ettirmesini sağlamadığı noktada işlevsiz bir hale gelmektedir. Aşkı konu edinen tragedyalarda, türün hedefleri gerçekleşmediğı için bu hedeflerin araçları durumunda olan âşıklar genellikle birlikte can verirler. Buna örnek olarak *Romeo ve Juliet*, *Tankred*, *Don Karlos*, *Wallenstein*, *Messina'nın Gelini* verilebilir ve buna benzer daha pek çok eser gösterilebilir (Schopenhauer, 2017: 69).

Kadın ve erkek içgüdüsel olarak aşk duygusuyla türlerini devam ettirmek istemektedirler. Aşk duygusunun kendine has özelliklerinin esas amacı gölgelememesi gerekmektedir. İnsanın iradesini görevini yerine getirmede kullanması gerekmektedir. Schopenhauer'a göre (2017: 77), tüm bunların sonucu olarak bir evlilik söz konusu olduğunda, kişinin ve türün çıkarları sanki bir savaş alanı içerisinde ve sonunda birinden biri mutlaka yenik düşerek alanı terkedecektir.

1.1.4. Friedrich Nietzsche, Nihilizm ve Aşk

Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin (1844-1900) felsefesinde *güç istenci*, *üst insan* ve *nihilizm* kavramları yer almaktadır. Onun felsefesinde insan eylemlerini başlatan şey, değişimi oluşturan bir konumdur. Yaşamın içindeki toplumsal, ahlaki durumların insanı hapsettiğini, kısıtladığını belirtmektedir. İnsanın kendisini kısıtlayan unsurlardan arındırması gerekmektedir. Onun göre yaşam değerleri en yüksek değerlerdir; *büyük adam* da işte bu değerleri yaratandır (Akarsu, 2014: 133).

Nietzsche aşk duygusunu insanın hayatında olumsuz bir noktaya koymaktadır. İnsanın elinde olmayan bu duygunun onun gücünü elinden aldığını belirtmektedir. Gücü elinden alınan insan, irade duygusunu ve değişim içindeki rolünü kaybetmekte, sürü insanları içerisinde kaybolmaktadır. Kadın ve erkek aşkı kendilerini aşmak için bir basamak olarak kullanılmalıdır. Onların birbirlerine duydukları sevginin kökeninde bir güç ilişkisi yatmaktadır. Aşkın yöntemlerinden biri savaştır, temelinde cinsiyetlerin birbirine ölümcül nefreti yatar. (Nietzsche'den akt. Hazırlar, 2019: 59).

Kadın için aşk, başka hiçbir şeyi düşünmeden, hiçbir şeyi saklamadan, bir insanın bedeni ile ruhunu bütün olarak vermesidir. Erkek, bir kadını sevdiğinde, tam olarak ondan bu aşkı ister. Kadının aşkının şartsızlığı, onu bir inanç, beslediği bir inanç haline getirir. Bir kadın gibi seven bir erkek köle olur, bir kadın gibi seven bir kadın daha mükemmel bir kadın olur. Öte yandan kadın kabul edilmek, elde edilmek ister (Nazlı, 2019: 325).

Kadın ve erkek arasındaki güç savaşını dönüştürecek olan şey, üst insan olabilme potansiyeli olan çocuğu dünyaya getirmektir. Çocuk bozulmamış ve etkilenmemiş olandır. Aşk yaşıyan kadın ve erkeğin aralarındaki güç savaşını o çocuğu yetiştirme noktasında birleşerek bir kenara bırakmaları gerekmektedir. Evlilik Nietzsche'ye göre aşıklar arasında değil dostlar arasında yapılmalıdır. Çünkü dostluk, aşkın "nihai ideali"dir ve daha spesifik olarak "bir çeşit insanlarla yaşama idealidir (Solomon'dan akt.Cleary, 2009: 6).

1.1.5. Albert Camus, *Başkaldıran İnsan* ve Aşk

Fransız edebiyatçı ve felsefeci Albert Camus (1913-1960), varoluşçuluk felsefesinin önde gelen filozoflarından. Varoluşçuluk felsefesi yaşamın anlamı nedir sorusuna çeşitli cevaplar aramaktadır. Albert Camus ise "yaşamın anlamı nedir" sorusuna absürd (saçma) cevabını vermektedir. İnsan bu dünyada anlamsız bir yaşam sürmektedir. Camus'nün anlamsız olan hayat içerisinde öne çıkan kavramları ise *absürd* (saçma), *trajik* ve *başkaldıran insandır*.

Camus'a göre dünyaya gelmek ve dünyadan gitmek insanın elinde olmayan iki durumdur. Bu iki durumun karşısında insan absürd (saçma) bir durum içerisine düşmektedir. Saçma, insanın dünyadan kopuşunun, onun anlamlı ve özlemlerine uygun düşen bir ilişkiyi kuramayışının ifadesidir. Evrenin bir parçası olan insan aynı zamanda bu evren içinde yalnızdır (Durmuş, 2013: 22). Derin yalnızlık içerisinde yaşamaya çalışmaktadır. Sürekli bir çaba içerisinde bulunmaktadır. O bulunduğu çabanın sonu bellidir ama o yine de devam etmektedir. Burada insanın kaderinin anlatımında ise *Sisifos* efsanesi devreye girmektedir. Sisifos, Antik Yunan mitolojisinin yalancı, düzenbaz tanrılardan kaçan, onları hor gören tanrılar tarafından, bir daha böyle işlere kalkışacak zaman bulamaması için, bir kayayı hiç durmadan bir dağın tepesine çıkarmaya mahkûm edilmiş kahramandır (Cevizci, 2010: 1403).

Sisifos'un içinde bulunduğu durum saçmadır. O saçma, insanın hayatıdır. İnsanın hayatının saçmalığının farkında olarak yaşamaya devam etmesi gerekmektedir. Başkaldıran insanı oluşturan şey, insanın içinde bulunduğu saçma ve trajik durumun farkında olmasıdır. Sisifos, saçma ve trajik durumuna rağmen mutludur, zira yazgısını kabullenmiş olup, durumunu bilmektedir (Cevizci, 2010: 1403).

Aşk, sevgi, tutku ve cinsellik saçmanın içinde bulunan insan için kendi yalnızlığını kabullenmek noktasında araçlardır. Başkaldıran insan saçmanın farkında olduğu için yaşama ait ve dahil olamamaktadır. Ait olamayan insan ise uyumsuz olmaktadır. Camus'un felsefesinde uyumsuz olmak, bilinçlilik düzeyi arttığı için makul bulunmaktadır. Uyumsuz insanın kendisini sevgi ve aşk sahnesinde gösterdiği yer *Don Juan* olan insan tipidir. Don Juan, sevgiyi sınırsızca yaşamak ve kullanmak isteyen biridir. Hep daha fazla sevmek, sevmeyi ve sevgiyi olabildiğine tüketmek istemektedir (Alagöz, 2019: 58).

Don Juan'a göre sevmek yeterli değildir; niteliğini düşünmeden ve yoğun bir aşk yaşamadan sadece ve sadece aşkların sayısını (niceliği) artırmak önemlidir (Durmuş, 2013: 30). Nicelik arttıkça Don Juan'ın uyumsuzluğu artacaktır. Birebir, tek olan şeyin yokluğu kendini gösterecektir. Don Juan'a yönlendiren tek ve sonsuz ya da ender aşk değildir, aşklardır. O, aşk kelimesinin içerisinde barındırdığı istek, tutku ve akli ayrı ayrı işleterek çoğaltmaya ve çoğalmaya çalışmaktadır. Onun bildiği şey sevmek, fethetmek, sahip olmak ve tüketmektir (Alagöz, 2019: 59).

Sevmek ve sahip olmak, fethetmek ve tüketmek, işte onun tanıma biçimi (Camus, 2010: 79). Âşık olmak ve onu yaşamak bir tüketme biçimidir. Tüketildikçe uyumsuz kendinin daha da farkına varacaktır. Onun ahlaklılığı ya da ahlaksızlığı bir tartışma konusu değildir. Don Juan'ın edim alanına soktuğu şey niteliğe değer veren ermişin ahlakına karşıt bir ahlaktır; bir nicelik ahlakıdır (Camus, 2010: 76). Kişinin kendi için yaptığı eylemler, hissettiği duygular yalnızca kişinin kendisini kapsamaktadır. Kişi eylemleri başlatan ve sonlandıran olarak kendi başına ilerlemektedir.

Âşık olmak, sevmek iki kişinin birliğini kapsayan bir durum anlamına gelmemektedir. Don Juan kavramsallaştırması altında erkeğin aşkı hissetmesi, başkaldıran insan konumunu sağlamlaştırması bakımından tek bir yönden incelenmektedir. Don Juan'a yön veren başka bir aşktır ve bu aşk da kurtarıcıdır. Aşk kendisiyle birlikte dünyanın tüm yüzlerini getirir. Titremesi geçici olduğunu bilmesinden ileri gelir. Don Juan hiç olmayı seçmiştir (Camus, 2010: 77).

1.2. Zaman Kavramının Felsefi Boyutu

1.2.1. Platon'un (M.Ö. 427-347) Zaman Anlayışı

Antik Yunan filozoflarından Platon'un felsefesinde zihnin var olanları bir bütün olarak ve birden kavrayamamasının sonucu olan zaman, değişmez ve zaman dışı olan yetkin İdealar dünyasının yetkinlikten yoksun bir taklidi şeklinde tanımlanmaktadır (Cevizci, 2010: 1675). Görünüşler dünyasının kendi düzenini sağlaması için oluşturulmuş bir şeydir, zaman. Zaman bütün bir varlık aleminde etkindir ve onu içinde taşımaktadır (Topakkaya, 2013: 109).

Timaios, Phaidres ve Nomai metinlerinde Platon'un hareket ekseninde zaman düşünceleri yer almaktadır. Timaios diyalogunda sınırlı evren / zaman, sınırsız / sonsuz Tanrı ayrımını net bir şekilde yapmaktadır (Tepeli, 2019: 12). Aion, kronos ve kairos kavramları Platon'un zaman anlayışının konumlanmasında öne çıkmaktadır. Aion kavramı yaşama gücüdür (Topakkaya, 2013: 110). Kronos kavramı ise zamanın niceliksel yönünü ortaya çıkarmaktadır. Kairos ise zamanın niteliksel yönünü tanımlamaktadır. Yani Kronos insan için biçilmiş en iyi zamanı karşılarken, Kairos sayılabilen ölçülebilen zamanı karşılamaktadır (Tepeli, 2019: 3). Aion kavramı kronos ve kairos arasında değişmeyen ve akılla kavranan bir şey olmaktadır.

Zaman kavramı Platon'da bir belirlilik içerisinde yer almaktadır. Belirsiz bir zaman kavramı bulunmamaktadır. Eski Yunan'da zaman anlayışına 'şimdiki zaman' düşüncesi egemendir. Günlük yaşamın akışında şimdi önemlidir. Platon'un zaman felsefesinde öne çıkan kairos kavramının kökeni Eski Yunan'da karşımıza çıkmaktadır. Zamanın niteliksel yönünü tanımlayan kairos kavramı, en uygun zamanın kullanılmasıdır. En uygun zamanın kollandığı vakit ise şimdiki zamandır (Topakkaya, 2013: 105)

Sokrat öncesi doğa filozofların zaman anlayışlarında Anaximendros'un apeiron, Herakleitos'un oluş kavramı, Zenon'un ise paradoks örnekleri dikkat çekmektedir. Doğa filozofların Anaximendros (M.Ö. 610-547) evrenin oluşumunda ilk madde arayışında nitelik bakımından belirsiz, nicelik bakımından sınırsız olana apeiron adını vermektedir. Herakleitos evrenin özünde oluşun olduğu söylemektedir. Her şey bir akış halindedir. O akış içerisinde sabit ve değişmeyen şeyler bulunmamaktadır. Oluş kendini zaman ve mekan içerisinde göstermektedir ama onların içerisinde sabit, değişmeyen bir şey olarak kalmamaktadır. Şeylerin sürekli akışı, her şeyin akmakta oluşu, evrenle ilgili en önemli doğrudur. Ona göre, evrende kalıcılık ve durağanlık

yoktu; her şey değişmekte, yakarak, yıkarak yaşamaktaydı (Cevizci, 2010: 769). Zenon'un zaman ve hareketin bölünmez olduğunu göstermek için öne sürdüğü Aşil ve kaplumbağa ile ok paradoksları bulunmaktadır. Aşil ve kaplumbağa paradoksu şu şekildedir:

Aşil ve kaplumbağa aralarında bir yarışa tutuştuklarını varsayalım. Aşil iyi bir atlet olduğu için, kaplumbağaya avans ya da yarışa önden başlama imkanı verecektir. Yarışta, Aşil kaplumbağanın yarışa başladığı yere varınca, kaplumbağa yeniden başka bir noktaya ulaşmış olacaktır; Aşil, bu sonuncu noktaya ulaşınca, o zaman kaplumbağa da, çok kısa bile olsa, belli bir mesafe alarak başka bir noktaya ulaşmış olacaktır (Cevizci, 2010: 1679).

Aşil ve kaplumbağa arasındaki yarışta Aşil kaplumbağaya yetiştiğini düşündüğü anda kaplumbağa başka bir noktada bulunmaktadır. Zenon bu paradoks ile sonsuza kadar hareketin devam edeceğini ve zamansal olarak aynı yerde bulunmayacağını öne sürmektedir. Ok paradoksu da bu görüşünü destekleyen ikinci bir örnektir. Ona göre atılan bir ok hiçbir zaman hedefine ulaşmaz, o aslında durmakta hareket etmemektedir (Topakkaya, 2013: 108).

Platon'un zaman anlayışı verilen örnekler sonrası bakıldığında kainos, kronos ve aion kavramları temellendirilmesiyle zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek yönlerini ele almaktadır. Zaman ve mekan arasında bir bütünlük oluşturmaktadır. Duyular ve idealar dünyası düşüncesi ekseninde zaman duyular dünyasının düzenini sağlayan bir konumda yer almaktadır. Zaman ve hareket değişimin evrenin yaratılmasında merkezdedir. Yaratıcı tanrı Demiurgos devreye girmektedir. Zaman Demiurgos'un evreni yaratmasıyla duyular dünyasının idealar dünyasından aldığı bir yanılsamadır. Duyular dünyasında düzeni sağlayan, onu kaostan kurtaran şeydir zaman. Platon'da zaman, zihnin var olanları bir bütün olarak ve birden kavrayamamasının bir sonucudur, bu anlamıyla İdealar dünyasının yetkinlikten yoksun bir kopyasıdır (Çoban, 2015: 50).

1.2.2. Albert Einstein'ın (1879-1955) Zaman Anlayışı

Zaman kavramı felsefe, fizik, kültür, din vb. çeşitli alanlarda farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Fizikçi Albert Einstein zaman kavramının tanımlanmasında devrimsel bir noktada yer almaktadır. Yaptığı tanımlamalar ve öne sürdüğü teoriler ile evrenin anlamlandırmasında bir çığır açmıştır. Açtığı çığır Isaac Newton'un (1642-

1727) teorisinin zaman boyutu noktasındadır. Düşüncesinin temellerini Doğa Felsefesinin Temel İlkeleri adlı eserinde ortaya koymaktadır.

Isaac Newton, evrenin özünde mekanik bir düzenin olduğunu öne sürmektedir. Neden sonuç içerisinde ilerleyen evrende zamanda bu zincirin bir parçasıdır. Işık hızı ve zamanın sabit ve mutlak olduğunu iddia etmektedir. Einstein bu iddianın zaman boyutuna müdahale ederek, zamanın mutlak ve sabit olmadığını izafiyet teorisi şeklinde öne sürmektedir. İzafiyet teorisi zamanın göreliliği üzerine kuruludur. Zaman maddenin hızına ve kütlesine göre değişmekte, farklılaşmaktadır. Farklılaşan zaman anlayışı evrenin mekanik, değişmez bir düzeninin olmadığını göstermektedir. Evrenin kendine has bir işleyişi bulunmaktadır. O işleyişi maddenin hızına ve kütlesine göre değişmektedir.

İzafiyet teorisi özel ve genel olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Özel izafiyet teorisi görelilik ve ışık hızı temelleri üzerine oturmaktadır. Işık hızı bütün maddesel cisimler için üst sınırdır. Hızların toplanması ve çıkarılması ile ilgili o basit mekanik yasa artık geçerli değildir (Einstein'den akt. Emre, 2019: 54). Maddenin ışık hızına yaklaşma ve uzaklaşma durumlarına göre zamanın o madde için işleyişi farklılaşmaktadır. Farklılaşmayı ikizler paradoksu üzerinden ele aldığımıza karşımıza çıkan tablo:

İkiz A uzay mekiğine binip ışık hızına yakın bir hızla bir yıldızla doğru hareket ederken; ikiz B evde kalmaktadır. Burada soru bu ikizlerden hangisinin daha yaşlanacağı sorusudur. B'nin ilişkili olduğu sistemden ve A'dan zaman B'ye göre daha yavaş aktığından A dünyaya daha az yaşlanmış olarak dönecektir (Topakkaya, 2013: 362).

İkiz A ve B arasındaki farklı yaşlanmanın sebebi içinde bulundukları sistemlerdeki ışık hızının geçtikleri safhaların farklı olmasından kaynaklanmaktadır. İkizler farklı zaman aralıklarında yer aldıklarında ikiz A dünyaya döndüğünde daha az yaşlanmış olmaktadır. Ama ikiz B için aynısı geçerli değildir. O dünyada farklı bir zaman düzlemi içerisinde yer almaktadır. İkiz paradoksu özel izafiyet teorisini özetlemektedir.

Genel izafiyet teorisini Einstein 'yerçekimi kanunu ve bu kanunun diğer doğal güçlerle olan ilişkisini betimlemeye çalışmak' şeklinde tanımlamaktadır (Einstein'den akt. Topakkaya, 2013: 365). Genel İzafiyet teorisi Özel İzafiyet teorisine göre daha geniş bir çerçeveyi kapsamaktadır. Einstein Genel İzafiyet teorisinde ışık ve yerçekimi

kuvveti arasında değişmeyen, sabit bir ilişki bulunmamaktadır. Işık belli bir yerçekimi kuvvetinde bükülme meydana getirmektedir. Mekan-zaman buna göre evrendeki sonsuz sayıdaki yıldızları, varlıkları ve kütleleri etkilemekte ve onlarda bir kırılmaya sebep olmaktadır (Topakkaya, 2013: 367).

İzafiyet teorisi mekanik dünya düşüncesini yıkmıştır. Evrenin işleyişindeki hareketin göreliliğini ortaya koyması bilim dünyasının yanı sıra düşünce dünyasında da etkili olmuştur. Mekan ve zamanın hareket, enerji ve kuvvet ile göreliliği olarak algılanması, düşüncenin sanatın yönünü katı bir halden esnek bir hale getirmiştir. Gelinen esnek hal yorumlamanın, üretimin önünü açmıştır.

1.2.3. Gaston Bachelard'ın (1884 - 1962) Zaman Anlayışı

Fransız filozof Gaston Bachelard zamanı süreksizlik üzerinden tanımlamaktadır. Çalışma alanı bilim felsefesidir. Bilim felsefesini olumsuzlama yöntemi üzerinden kurmaktadır. Önergelerin kendi varlığını olumsuz olanın üzerinden kurması gerektiğini belirtir. Varlık kendisini yokluk üzerinden ortaya koymaktadır. Zaman görüşünü Sürenin Diyalektiği adlı eserinde:

Hiçbir şart altında, ruh zamandan kopamaz; ruh her zamanı dünyadaki tüm mutlu insanlar gibi, elindeki şey tarafından ele geçirilmiş durumdadır. Akmayı bırakmak, varlığını sürdürmeyi bırakmak olacaktır; dünyanın hayhuyu terk edilirse, yaşam terk edilmiş olacaktır. Hareketsizleşmek ölmektir. Böylece, tözcü bir ruh anlayışından kopulduğuna inanılır ve iç varlık, hiç zorlanmadan, yok edilemez bir sürenin içine kazınır. Her şeyi psişik olarak görmek her şeyi zaman olarak görmekten başka bir şey değildir. Düşüncenin tözün sürekliliği, zamansal, tözün sürekliliğinden başka bir şey değildir. Zaman canlıdır ve yaşam zamansaldır. M. Bergson'dan önce varlık ve oluş arasındaki denklem hiç bu kadar iyi kurulmamıştı (Bachelard, 2010: 16-17).

Bachelard'ın zaman anlayışındaki süresizlik kavramını ortaya koymak için Henry Bergson'un zaman felsefesindeki süre kavramını ele almak gerekmektedir. Ahmet Cevizci süreyi: Bir olay ya da oluşumun iki noktası arasında geçen zaman; Fransız filozof Bergson'un biricik gerçeklik olarak gördüğü şey şeklinde tanımlamaktadır (2010: 1467). Zaman kendini uzayla ilgili tanımlanmak dışında insan yaşamında tanımlanan bir boyutta göstermektedir. İnsanın yaşamı devreye girdiğinde

sürenin yaşama alanı olan bellekte devreye girmektedir. Bellek, zaman aralıklarını yener; geçmiş, şimdi olarak yeniden yaşanır (Cevizci, 2010: 1467).

Süre ve bellek arasında kurulan ilişki zamana heterojen bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Şimdiki zaman ve geçmiş zaman sürenin kendini gösterdiği zaman dilimleridir. Geçmişin devamında yaşanan süre kendini şimdiki zamana ulaşan anlar içinde göstermektedir. Ortaya konulan tabloda zamanlar arasında bir boşluk bulunmamakta ve kendini devam ettirmektedir. Süre, bir süreçtir ve kendini gelecek zamanda göstermektedir. Göstereceği yer dışarıdaki zamanla insanın içsel zamanı arasındaki uyumun ya da farklılığın durumuna göre değişmektedir. Bu noktada gelecek zaman belirsiz bir konumda yaşamın akışına bağlıdır.

Bachelard, Bergson'un çizdiği sürekli bir devinimi olan zaman anlayışına içinde bulundurabileceği olmama halini ortaya koyarak karşı çıkmaktadır. Karşı çıkışı bütün düşünce sistemine değildir. Bergsonculuk içinde süreklilik haricinde her şeyi kabul ettiğini belirtmektedir (Bachelard, 2010). Sonrasında eleştirisini canlı zamanın içerisindeki süreksizliğin, kırılmaların, parçalanmaların gözden kaçtığını şöyle dile getirmektedir: "Yaşanan etkin, yaratıcı sürenin kendisinde temel bir heterojenlik olduğunu ve zamanı iyi tanımak ya da kullanmak için yaratımın ve yok etmenin, işin ve durmanın [repos] ritmini etkin hale getirmek gerektiğini göreceğiz (Bachelard, 2010:23)."

Yaşamın içindeki artı ve eksinin, pozitif ve negatifin, varlık ve yokluk devreye girmektedir. Bir bilincin içindeki zaman anlayışı, bir de dışarıda yer alan dünyanın zamanı bulunmaktadır. İkisi arasındaki çatışmalar, uyuşmazlıklar zamanın her daim kendini devam ettiren bir yapıda olmadığını göstermektedir. Varlık, zamanda ya kaybeder ya kazanır; bilinç zamanda kendini gerçekleştirir ya da çözülür. O halde zamanı bütünüyle şimdide yaşamak, ya da tek bir dolaysız sezgiyle onu öğretmek imkansızdır (Bachelard, 2010: 48).

Zaman yaşanan bir şeydir, içinde var olmayı da yok olmayı da barındırmaktadır. İnsan zamanın içerisine sürekliliği anıların bütünlüğünü korumak için yapmaktadır. Yaşamını bir süreklilik olarak düşünmektedir. Onu o noktaya getiren her şey bir süreklilik içerisinde olmuştur. Olurken içindeki yokluğu geride bırakmıştır insan zihnine göre.

Süre, birbirlerine teminat veren çoklu düzenlemelerin karmaşasıdır.
Tek ve homojen bir alanda yaşama iddiasında bulunulduğunda

görülebilecektir ki zaman daha fazla ilerleyemez. En fazla sekerek gider. Aslında sürenin, sürekli görünmek için her zaman bir başkılığa ihtiyacı vardır. Böylece, gözlemlendiği alandan her zaman için farklı olan bir alanda, heterojenliği itibarıyla sürekli görünür (Bachelard, 2010: 67).

Zamanın içerisindeki süreksizliği kabul etmek ruhun kendisini korumaktır. Onu bedeninin algısının dışındaki varlığını ortaya koymaktadır. Süreksizlik ve süreklilik hayatın içerisindeki ritimde kendini belli etmektedir. Ritim hayat içerisinde inişlerin çıkışların olduğu ve devamlı alternatiflerin hayatı şekillendirdiği bir hale bürür. Bu hal sayesinde ruh daha özgür olarak tercihlerini ortaya koyarak kendisini açık tutar (Kapan, 2019: 47).

1.2.4. Martin Heidegger'in (1889-1976) Zaman Anlayışı

1889-1976 yılları arasında yaşamış Martin Heidegger, varoluşçu felsefenin önde gelen filozoflarından. Varoluşçu felsefe varlığın odağına insanın dünyaya kendi iradesi dışarısında gelmesini merkeze almaktadır. İnsanın varoluşuyla doğal nesnelere özgü varlık türü arasındaki karşıtlığı büyük bir güçle vurgulayan, iradesi ve bilinci olan insanların, irade ve bilinçten yoksun nesneler dünyasına fırlatılmış olduğunu öne süren felsefe okulu (Cevizci, 2010: 1589). Çağdaş felsefe akımı olan varoluşçuluk düşüncesi içerisinde Jean Paul Sartre, Karl Jaspers, Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche ve çalışmamız ekseninde ele alacağımız Martin Heidegger yer almaktadır.

Varlığın kökenine dair giriştiği araştırmada felsefe tarihini ilk olarak eleştirel bir şekilde ele almaktadır. Getirdiği eleştirilerde insanın varlığının ihmal edildiği yönündedir. İnsan kendi varlığını kaybetmiştir. Onun kendi varlığını kazanması onun ontolojik olarak merkeze konulmasıyla mümkün olacaktır. Varoluşçuluğun temel prensiplerinden olan insanın sabit ve değişmez bir özü yoktur devreye girmektedir. İnsanın varoluşu farklı ve değişkendir. Kendisine dair bütün belirleyicilik, hareket gücü insanın elindedir. Bilinci ve varlığıyla özgür olan insan, seçimleriyle kendi yaşamını kurabilir.

İnsanın elinde olan var olmak o zaman neyle ilişkilidir? Heidegger var olanın kendisini ortaya koymasını zamanla ilişkilendirmektedir. Ama ondan önce dünyada var olana Dasein adını vermektedir. Cevizci (2010: 394), Dasein'ı Almandaca 'varoluş' için kullanılan ve lafzen "burada olma", "orada-olma" anlamına gelen terim şeklinde

tanımlamaktadır. Dasein (burada-olan) insanla aynı anlama gelmektedir Heidegger'in dilinde (Akarsu, 2014: 215).

Dasein, Korku ve Kaygı ile oluşa geçer. Kaygı, Dasein'ı, Dasein yapandır. Dasein, dünyaya fırlatılmıştır (Coştu, 2018: 180). Dünyaya fırlatılmış olan Dasein, ölümlüdür. Dünyadaki varlığı ve dünyadan gidişinin süresi, sebebi belirsizdir. Kendinde olanakların tamlığını yakalayan Varlığın sonu ölümdür. Ölüm ise, Dasein için olanaklarını sınırlayan ve belirleyendir (Çüçen, 2003: 85). Aynı zamanda onun zamansallığını ortaya çıkaran unsurlardır. Onu harekete geçiren Kaygı, Dasein'ın zaman içerisinde kendisini göstermesini sağlamaktadır. Ölümlü olma hali ise onun seçimlerinin konumunu belirleyen noktadır. Ölümle yüzleşmenin endişesi, Varlığı-kendi-olanaklığı içinde Dünya-içinde-varlık olmasını sağlamaktadır (Çüçen, 2003: 87).

Burada olan Dasein'ın yaşaması gerekmektedir. Onun yaşaması, varlığının zamansallığı ile mümkündür. Zamansallık insan varoluşunun anlamıdır (Topakkaya, 2013: 311). Zamansallığın meydana çıkmasıyla Dasein'ın zaman ile ilişkisi ortaya konulmaktadır. Zaman, Dasein'ın dünyaya açılmasını sağlayan unsurdur. Onun varlığının kendisini göstermesini sağlayan zamanın kendisidir. Dünyaya fırlatılmış olan Dasein, dünyaya açılmışlığını zaman sayesinde sağlamaktadır. Kendine ait yaşamı oluşturmaktadır. Seçimleriyle o geleceğini kendisi kurmaktadır. Dasein'ın açığa çıkışı dolayısıyla kendi kendisi olması (Eigentlichkeit) ve anlaşılması, gelecek zamana açık olmasından hareketle temellendirilmektedir (Topakkaya, 2013: 314).

Dasein'ın zamansallığını hergünlük ve ihtimam göstermelik kavramları ortaya koymak açısından önemlidir. Onun yaşam içerisinde birlikte olduğu diğerleriyle ve kendiyle ilişkisinin yönünü göstermektedir. Hergünkü Dasein, dünya içinde başkalarıyla birlikte olan varlıktır (Coştu, 2018: 184). Hergünlük onun ölümü bilmesini sağlamaktadır. Ölüm onun için yaşanılan bir şey değildir. Farkında olunan ve bir oluş gerektiren bir şeydir. Çünkü Dasein kendi ölümünü fark etmeyecektir ama ölümlü olduğunun bilincindedir. İhtimam göstermelik onun için yaşamın içerisine girmeyi sağlamaktadır. Hergünlük içerisinde olanları fark ederek yaşarken yaşamına, oluş haline ihtimam göstermektedir. Dasein'ın varlık bütünlüğü ihtimam göstermekliktir dendiğinde dünya içinde karşılaşılan var olanlarla beraber var olmak suretiyle bir dünya içinde zaten var olan olarak kendini incelemek kastedilmektedir (Coştu, 2018: 186).

İçinde bulunduğu zamansallıkta geçmiş, şimdi ve gelecek zaman devreye girmektedir. Gelecek, geçmiş ve şimdi, kendiliğin tekliğine doğru, kendisine geri dönmeye ve kendisinin diğerleriyle karşılaşmasına izin vermesini açığa çıkarmaktadır

(Çüçen, 2003: 92-93). Dasein'ın kendisine doğru bir yolculuğu tanımlayan zaman dilimleri kendi içinde Dasein'ın farklı varoluş biçimlerini göstermektedir. Geçmiş zaman Dasein'ın öncesini göstermektedir. Geçmiş zaman olmuş olarak sürekli Dasein'dan öncedir ve tabiri caiz ise Dasein kendini her zaman bir olmuş olmak içinde bulmaktadır (Gewesen-sein) (Topakkaya, 2013: 323).

Şimdiki zaman var olmanın geçmiş ve gelecekteki durumu içinde barındırmaktadır. Dasein'ın bir şeyin yanında olması (Sein-bei) şimdiki zamanda meydana gelen bir şeydir (Topakkaya, 2013: 323). Şimdiki zaman Dasein için kendini anlarda göstermektedir. Anlar onun var oluşunun içindeki potansiyelleri barındırdığı noktadır. Aktüel hale geçtiği an onun için gelecek zaman devreye girmektedir. Heidegger'de Dasein'ı iten kuvvet, gelecektir (Coştu, 2018: 187). Gelecek zaman, onun kendine yönelmesini sağlamaktadır. Dasein kendi geleceğine yönelerek aynı zamanda kendi zamansallaşmasını gerçekleştirmektedir (Topakkaya, 2013: 325).

Dasein ve zaman arasındaki ilişki sınırsız değildir. Onun sınırlı hayatı içerisinde sınırsız bir oluş hali ortaya çıkarmaktadır. Zamanın sonlu olmasının temel sebebi, Dasein'ın özsel anlamda sonlu bir varlık olmasından dolayıdır (Topakkaya, 2013: 326). Ölümlü olmak Dasein'ın zamansallığının sonlu olduğunu göstermektedir. Ölüm Dasein'ın kendine doğru bir yönelmesini zamansallık içerisinde sağlamaktadır.

Zamanın çeşitli boyutları arasında Dasein'ın kendilik halini gerçekleştirmesi esastır. Kendi olmak Dasein'ın var oluşunu gerçekleştirmesidir. Zaman içerisinde oluşturduğu anlar, hareketlerde bundan kaynaklanmaktadır. Varoluş felsefesinin temel prensibi olan insanın özü olmadığı ilkesi yerini insanın değişken bir yapısı olduğu düşüncesine evrilmiştir. Heidegger'in varlık ve zaman arasındaki Dasein üzerinden kurduğu ilişkide bu düşünceyi temellendirmektedir. Seçimler yapan, özgürlüğü olan Dasein kendi varlığını kazanma hareketi içerisinde. Dasein bizzat kendi otantikliğini kazanma imkanına kavuşmaktadır (Topakkaya, 2013: 329).

1.2.5. Gilles Deleuze'ün (1925-1995) Zaman Anlayışı

Fransız filozof Gilles Deleuze zaman kavramının felsefi boyutunun ele alındığı bu bölümde, görüşlerine yer verilecek son filozoftur. Gilles Deleuze zaman kavramını sinema ile ilişkilendirerek ortaya koymaktadır. Çağdaşları arasında eleştirel duruşuyla dikkat çeken filozof, Bauch Spinoza, David Hume, Gottfried Leibniz, Henri Bergson ve Friedrich Nietzsche'den ilham almaktadır.

Zaman düşüncesini hareket-imge ve zaman-imge ekseninde ele almaktadır. Hareket ve zamanın birleştiği yer ise sinemadır. *Sinema I: Hareket-İmge* (Cinema 1: The Movement Image) ve *Sinema II: Zaman- İmge* (Cinema 2: The Time Image) eserlerinde hareket ve zaman arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Hareket-imge ve zaman-imge ilişkisi birbirine dönüşen bir şekilde değil aynı anda varlığını ortaya koyar şeklindedir. Biri diğerini diyalektik bir şekilde doğurmaz. Bu diyalektik olmayan ilişkiden ötürü ilk önce hareket-imge ilişkisini sonrasında ise zaman-imgeyi ele almak gerekmektedir. Çünkü Deleuze'e göre zaman-imge bizi hayatın oluşu ve dinamizmi ile yüzleşmeye zorlayan zamanın kendisinin bir sunumudur (Colebrook, 2004: 46).

Felsefenin kavramlar oluşturmak noktasında yeniden aktif hale gelmesi gerektiğini savunan filozofun düşüncesinde fark, kaos, içkinlik düzlemi, hareket, zaman ve imge kavramları öne çıkmaktadır. Deleuze, filozofu kavramlar yaratan bir mimar olarak tanımlar. Bir filozofun felsefeye getireceği yaratı ve yenilikler, onun yaşadığı zaman ile ilgili kavrayışının etrafında dönmektedir (Sütçü, 2015: 29). Kavramlar zamanın ruhunu ortaya koymaktadır. Kullanılan kavramların kapsadığı alan, işaret ettiği imgelerin arkasında bir düşünce yer almaktadır. Düşüncenin arkasını keşfetmek için kavramları ele almak gerekmektedir. Deleuze, kavramları alçalıp yükselen sayısız dalgalara benzetir. Ona göre bu esnek durum, onların birbirine karışarak bir tümelde yok olup tekilliklerini kaybetmesine engel olmaktadır (Sütçü, 2015: 32).

İçkinlik düzlemi düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın ve düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imgedir (Serttek, 2013: 11). Düşüncenin kendi içinde var olan alanını yani içkinlik düzlemini ortaya çıkarmaktadır. Tarihin çeşitli dönemlerinde içkinlik düzlemi kendine has bir halde var olmuştur. Deleuze, kavram ve içkinlik düzlemi ilişkisini bir bütün olarak söylemektedir. İçkinlik düzlemi kavramın öncesinin varlığı, seyri şeklindedir. Kavram ise onun kendini gösterdiği yerdir. Kurduğu bu ilişkiyle felsefe ve sanat arasında bir bağı işaret etmektedir. Felsefe ve sanat düşüncenin içinde bulunduğu

kaosu farklı yollardan düzene sokmaktadır. Felsefe rasyonel düzlemde düşünceyi kaostan kurtarıırken, sanat onu rasyonel bir şekilde yapmaktadır. Sanat düşüncenin duyumuyla kendini gösterdiği noktadır. Ona göre sanat sadece hoş giden bir etkinlik olmanın ötesinde, felsefeyle beraber insanın bu dünyada yer edinmesini sağlayan insanın zihinsel yaratımıdır (Sütçü, 2015: 36).

Zihinsel yaratım olan sanat ve felsefenin Deleuze'ün felsefesinde spesifik olarak gösterdiği yer sinemadır. Sinema hem kavramsal içeriği hem de içkinlik düzlemiyle felsefe ve sanatın kesiştiği noktada bulunmaktadır. Deleuze için, sinema da bir bütün olarak düşünce imgesinin dönüşümüne ve bir yenilik olarak düşüncenin kendisini farklı bir şekilde ortaya koyuşuna hizmet etmektedir (Sütçü, 2015: 45).

Sinema, düşünsel ve eylemsel alanların karşılaştığı noktada yer almaktadır. Hareket, resim ve fotoğrafın aksine sinemada kendini göstermiştir. Hareket ortaya çıkmasıyla zamanda bir hareketlilik kazanmıştır. Zamanın kazandığı hareketlilik noktasında tarihsel olaylar devreye girmektedir. Hareket-imge kavramını ortaya koyan Deleuze, Henri Bergson'un felsefesinde yer alan süre, sezgi, madde ve bellek kavramlarını temel almaktadır. Bergson zamansal olan ve süre arasında ayrım yapmaktadır. Süre, homojendir, bölünemez; eylem ise niteliklidir ve değişim halindedir (Demiroğlu, 2019: 30). Sıraladığı özelliklerle süre, zamana bir hareket kazandırmaktadır. Değişimi ve dönüşümün içerisinde olan lineer olmayan bir zaman anlayışı ortaya koymaktadır. Sürenin kavranmasını sağlayan ise sezgidir. Sezgi yaşamı göstermektedir. O, sezgi yoluyla bilinen benlikten hareket eder, fakat burada kalmayıp daha sonra dünyanın aynı süreden meydana geldiğini iddia etmektedir (Cevizci, 2010: 221). Madde ise sürenin olmadığı şeyi göstermektedir. Bergson'a göre, gerçekten var olan şey madde, cansız varlık değildir; gerçeklik süredir ve bunu sadece sezgi kavrayabilmektedir (Cevizci, 2010: 221). Bellek ise sürenin yaşandığı yerdir. Bellek zaman aralıklarını yener, geçmiş, şimdi olarak yaşanır (Cevizci, 2010: 222).

Bergson'un felsefesin hareket-imge kavramının temelini oluşturan, hareket üzerine üç tezi bulunmaktadır. Birinci tezi Deleuze şöyle tanımlamaktadır: "Katedilen mekan geçmiştir; hareket şimdidir, katedilen edimdir. Katedilen mekan bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır (Deleuze, 2004: 11)." Tanımlanan şekliyle harekete değişmeyen olarak bir özellik ortaya konmaktadır. Deleuze hareketin değişmez olduğunu ileri süren bu teze hareketin değişen yapısını ortadan kaldırdığı için itiraz etmektedir. Gerçek hareket, kat ettiği uzaydan ayrıdır. Çünkü, hareket homojendir ve

onun yeniden oluşturulması 'an'lar ve duyumlara dayalı bölümlerin birbirine eklenmesiyle olacaktır (Sütçü, 2015: 76-77).

İkinci tezi tanımlarken tarihsel çizgiden başlayarak bir düşünce ortaya koymaktadır. Bu düşünce şöyledir:

Antik Çağ'da hareket, kavranılır unsurlarla, kendileri de ebedi ve hareketsiz olan biçimlerle ya da idealarla ilgilidir. Elbette, hareketi yeniden oluşturmak için bu biçimler, akış halindeki madde içinde aktüel hale gelmelerini mümkün kılan en yakın biçimde kavranılacaktır. Bunlar ancak madde içinde cisimleşerek edime geçen potansiyelliklerdir. Ama bunun tersine, hareket sadece biçimlerin bir "diyalektiğini", ona düzen ve ölçü veren ideal bir sentezi ifade etmektedir. Demek ki, bu şekilde anlaşıldığında hareket, bir biçimden diğerine kurallı bir geçiş, yani tıpkı bir danstaki gibi pozların ya da ayrıcalıklı anların bir düzeni olacaktır (Deleuze, 2004: 14).

Bergson'un hareketi bir geçiş ve düzen olarak tanımladığı ikinci tez Deleuze'e göre daha maküldür. Sebebi ise tarihsel çizgide yaptığı incelemelerle ortaya koyduğu değişimden ötürüdür. Modern dünyada hareket bir mekanikliği barındırmaktadır. Antik Çağ'da bulundurduğu öz değişmiştir. Yaşanan değişimle imgelerin anlaşılması, kavranması da değişmiştir. Değişimler hareket-imgeyi de etkilemiştir. Hareket verilmiş bir şey olarak düşünülemez (Sütçü, 2015: 81). Hareket bir oluş içerisinde. Bu açıdan Deleuze, hareketin herhangi bir anla bağlantı olarak, onun tekil ve dikkat çekici olan bir üretimini farklı gerçekleştirmenin zorunluluğuna işaret etmektedir (Sütçü, 2015: 82).

Üçüncü tez, birinci ve ikinci tezlerin kesişiminden oluşmaktadır. An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani bütünün, ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir. Bu da, hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir (Deleuze, 2004: 19). Hareket ve sürenin birlikte ele alındığı üçüncü tez ile hareketin değişiminin niteliksel, süreninin değişimin niceliksel olduğu ortaya konulmaktadır.

Deleuze'ün hareket-imgesinin, algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imge, şeklinde üç aşaması bulunmaktadır. İmgelerin algılanması ve kavranması ise öznenen bağımsız değildir. Algı, eylem ve duygulanım imgeleri kendi başlarına bir anlam ifade etmezler. Ancak özne tarafından kavranarak bir gerçeklik kazanmaktadırlar (Serttek, 2013: 43). Deleuze algıyı, canlı imge'nin, kesintisiz imgeler evreninde kendine göre bazı imgeleri seçmesi olarak tanımlamaktadır (Sütçü, 2015: 95). İkinci

imge türü ise canlı imge ile diğer hareket imgeleri arasındaki ‘aralık’ta, canlı imgenin diğerlerine dolaysız tepkide bulunması sonucunda ortaya çıkan ‘eylem imgesi’dir (Sütçü, 2015: 95). Deleuze’e göre duygulanım imgesi, canlı imge ile diğer imgeler arasındaki ‘aralık’ da birinin bir diğeri üzerine baskın olmasından ziyade, etki ve tepki arasındaki uyumdan doğmaktadır (Sütçü, 2015: 96).

İmgeler aracılığıyla hareketin aralıklardan geçerek oluşturduğu bütün ve tutarlılık zaman-imgesini ortaya çıkarmaktadır. Sinemada düşünce kendini hareket imge ve zaman-imge üzerinden göstermektedir. İmgelerin kavranmasında ortaya çıkan anlar zamana uzamsal bir boyut kazandırmaktadır. Zaman-imgesini Deleuze, Antik Çağ filozoflarının zamanı hareketle ilişkilendirerek açıklayan düşüncelerine 17. yüzyıl filozoflarından İmanuel Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinde zamanı *a priori* olarak tanımlayarak değiştirdiği zaman algısı üzerine kurmaktadır. Zaman, menteşelerinde kaldığı sürece harekete tabidir: Zaman, hareketin ölçüsüdür. Bu antik felsefenin görüşü idi. Fakat çivisinden çıkmış zaman, hareket-zaman bağıntısının tersine çevrilmesi anlamına gelmektedir (Deleuze’den akt. Sütçü, 2015: 129). Zamanın harekete tabi olduğu noktada, zaman bir sayı haline gelmektedir.

Kant’ın zamanı *a priori* olarak tanımlaması, kavramının içkinlik düzlemini değiştirmiştir. Kavramın değişen yapısıyla zaman, değişebilen, dönüştürülebilen, oynanabilen bir şekle gelmiştir. Geldiği şekil Deleuze için sinematografik imgenin kendisini gösterdiği yerdir. Yaşanılan ve algılanan olmak üzere iki zamanın varlığı düşüncenin imgelerle ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Tarihsel çizgiyi Deleuze sinema tarihinden örnekler vererek ortaya koymaktadır:

Bunlardan biri 1895’de Lumiere kardeşlerle başlayan ve II. Dünya Savaşı sonrasına kadar daima harekete göndermede bulunan Hareket İmgesi Dönemi; diğeri ise II. Dünya Savaşı sonrası sinemasında ‘durum ve eylem birliğinin parçalanması’ sonucunda imgede hareketin değil, zamanın baskın olmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden Zaman İmgesi Dönemi’dir (Sütçü, 2015: 138).

İmgenin yaşadığı dönüşüm gerçekliğin algılanmasının farklılaşmasından kaynaklanmaktadır. Gerçeklik ve hakikatin varlığı sorgulanabilir, düzenlenebilir, oynanabilir bir şekle gelmiştir. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında geçişler meydana gelmekte ve zaman kendini bölerek devam etmektedir.

‘Geçmiş’, ‘şimdi’den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan ‘şimdi’ ve ‘geçmiş’ olarak ikiye bölmek zorundadır; ya da başka bir deyişle, ‘şimdi’yi, biri geçmişe, diğeri de geleceğe tekabüle den iki heterojen yöne ayırmak zorundadır. Zaman, aynı anda kendini açıklayarak ya da sargısını açarak bölünmek zorundadır. Zaman iki asimetric yöne fıskırır. Bunlardan birir tüm geçmişı muhafaza ederken, diğeri tüm şimdinin geçmesini sağlar (Deleuze’den akt. Sütçü, 2015: 142-143).

Zaman kendini bir oluş halinde bulmaktadır. Onu oluş haline gelmesi düşüncenin kendini özgürce ortaya koymasını sağlamaktadır. Sinemada o oluş hali içerisindeki düşüncenin özünü yansıtmaktadır. Hareket ve zamanın imge üzerindeki farklı kulvarlardan etkisi Deleuze’ün sinema felsefesini oluşturmaktadır. Film yapmanın, bir filmin yansıttıklarının arkasındaki oluş halini insanın dünya içerisinde değişen yolculuğu üzerinden incelemektedir. İnsan dünya içerisindeki kaosunu film yaparak ulaştığı saf hal ile geride bırakmaktadır. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir (Deleuze’den akt. Sütçü, 2015: 157).

2. MODERNİZM, POSTMODERNİZM VE AŞK

2.1. Friedrich Engels: Aşk, Aile ve Özel Mülkiyet

18. yüzyıl filozoflarından Friedrich Engels (1820-1895), Marksist teorinin kurucuları arasında yer alan önemli bir düşünürdür. Karl Marx ve Friedrich Engels'in eserlerinden çıkan, en azından bu eserlerle ilişkilendirilen veya söz konusu eserlerin ilham verdiği düşünce bütünü, Marksizmdir (Cevizci, 2010: 1060). Engels, Marx ile 18. yüzyılın değişen atmosferinde yol arkadaşlığı yapmıştır. Beraber başta *Komünist Manifesto* olmak üzere çeşitli eserler kaleme almışlardır. Kendisinin tek başına yazdığı eserlerde bulunmaktadır. Bu eserler; *Komünizmin İlkeleri*, *Hakiki Sosyalistler*, *Doğanın Diyalektiği*, *Ailenin*, *Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, *Otorite Üzerine*, *Anti-Dühring*, *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*, *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu*, *Tarihte Zorun Rolü*, *Köylüler Savaşı*, *Almanya'da Devrim ve Karşı Devrim*, *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*, *Konut Sorunu ve Büro ile Barikat Arasında* şeklindedir.

Ailenin, *Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı eserinde Engels, kendi zamanındaki etnografya literatürünü kullanarak ailenin ve özellikle de kadının konumunun, üretim biçimi ve mülkiyet tarzı tarafından belirlenmiş olan tarihsel gelişmeyi göstermeye çalışmıştır (Skirbekk ve Gilje, 2001: 428). İdealist düşünce ve materyalist düşünce arasında keskin bir ayrım yaparak yerini materyalist düşünce tarafında seçen Engels, kavramların, düzenin, kurumların ve devletin yapısını ekonomi temelli incelemektedir. Marx'ın "alt yapı üst yapıyı belirler" düşüncesinin ilk katmanı oluşturduğu incelemede her şey ve herkes maddi bir gözle gözlemlenmektedir. Marx'a göre toplumdaki gerçek itici güçler ekonomi ile ilgilidir. Bütün tarihin gidişi bir ekonomi savaşıdır. Bu görüş Marx'ın "bütün tarih bir sınıfların savaşıdır" görüşü ile de uygundur (Akarsu, 2014: 118). Değişim için eylemin gerekliliği vurgulanmaktadır. Çalışma ekseninde bireysel ilişkilerin temelde olduğu göz önünde bulundurursak, ilk olarak aile tanımının içeriğine bakmak gerekmektedir. İçeriğindeki farklılıkların incelenmesiyle aile kavramının değişimine dair bir resim ortaya çıkacaktır.

Aile, biyolojik ilişkiler sonucu insan türünün devamını sağlayan, toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı, karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı, o güne dek toplumda oluşturulmuş özdeksel ve tinsel zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran, biyolojik,

psikolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal vb. yönleri bulunan toplumsal bir birimdir (Sayın, 1990: 2).

Aile kavramının kapsamı, içeriği ekonomik, sosyal ve toplumsal değişimler ekseninde çeşitlilik göstermektedir. Aile her iki cinsin yetişkin bireylerinden ve onların çocuklarından oluşan en küçük toplumsal kurumdur (Karkıner, 2012: 127). Başka bir deyişle, akrabalık ilişkisiyle birbirlerine bağlanan fertlerin bir araya getirdiği topluluk. Aileyi teşkil eden fertler devirlere, bölgelere, sosyal ve iktisadi yapıya göre değişmektedir (İslam Ansiklopedisi, 1989: 196). Gordan Marshall *Sosyoloji Sözlüğü* adlı eserinde aileyi; çekirdek aile, karı-koca ailesi, kök aile ve simetrik aile olmak üzere dört farklı şekilde tanımlamaktadır (Marshall, 1999).

Farklı tanımları bulunmakta olan aile kavramının ekonomik değişimlere göre gösterdiği evrilme Engels'in eserinde incelemesini yaptığı ana noktayı oluşturmaktadır. Kurumların kökenine dair incelemesini antropologların çalışmaları ekseninde ele almaktadır. *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'ni, ailenin tarihsel gelişimi ile ilgili savlarını zamanlarında ünlü birer bilim adamı olan J.J. Bachofen, V.F. Mac Lennan ve L.H. Morgan adlı zevata dayandırmaktadır (Ekşi, 2005: 24).

Engels ailenin tarihsel gelişimini kan bağına dayalı aile, punalua ailesi, çiftlenme ailesi ve tekeşli aile olmak üzere sınıflandırmaktadır (Engels, 2019). Sınıflandırmada aile bireyleri arasında akrabalık bağının resmiyet kazanarak, cinselliğin düzenlenmesiyle beraber oluşmaktadır. Kan bağına dayalı aile ilk ailedir. Şuan bir geçerliliği bulunmamaktadır. Punalua ailesinde cinsel ilişkinin kimlerle düzenleneceği örgütlenmeye başlamaktadır. Örgütlemadaki ilk ilerleme ebeveynlerin ve çocukların karşılıklı cinsel ilişkinin dışında tutulmasına dayanıyorsa, ikincisi de kız ve erkek kardeşlerin dışarıda tutulmasına dayanmaktadır (Engels, 2019: 24). Punalua ailesinde soy kadın üzerinden devam etmektedir (Engels, 2019). Bachofen'a anneden gelen soyun tanınması ve zaman içinde doğan miras ilişkilerine “annelik hakkı” adını vermektedir (Engels, 2019: 27). Çiftlenme ailesi ise şöyle tanımlanmaktadır:

Bu aşamada bir erkek bir kadınla birlikte yaşar, ancak erkeklerin çokkarılığı ve zaman zaman sadakatsizlik etme hakkı baki kalır; ilkinde ekonomik nedenlerin de etkisiyle daha az rastlanır; oysa kadınlardan birlikte yaşama süresince en kesin sadakat talep edilir ve zina ederlerse acımasızca cezalandırılırlar. Ne var ki her iki taraf da evlilik bağını kolaylıkla koparabilir ve çocuklar eskisi gibi yalnızca anneye aittir (Engels, 2019: 33).

Çiftlenme ailesinde erkeğe düzensiz cinsel ilişki bakımından özgürlük tanınırken kadının evlilik bağı içerisinde sadakati talep edilir. Bu aşamada kadının evlilik ile haklarının, özgürlüğünün sınırlandırılması devreye girmeye başlamaktadır. Lakin evliliğin sonlandırılmasında özgürlük söz konusudur. Boşanma hukukunun devreye girmesiyle kadın ve erkeğe ait olanların belirlenmesi de gün yüzüne çıkmaktadır. Aile içindeki o zamanki iş bölümüne göre erkeğin payına, beslenmenin ve bunun için gereken iş araçlarının sağlanması ve dolayısıyla bu araçların mülkiyeti de düşüyordu. Boşanma durumunda kadının ev eşyalarını alması gibi erkek de iş araçlarını almaktaydı (Engels, 2019: 42). Diğer yandan ekonomik gelirin artmasıyla soyun devamının anadan mı babadan mı devam edeceği yeniden tartışılır hale gelmektedir. Tartışmanın sonunda kadın analık hukukunu kaybetmiş, baba babalık hukukunu kazanmıştır. Analık hukukunun yıkılması, kadın cinsinin dünya tarihindeki yenilgisidir (Engels, 2019: 44). Engels'in yorumuyla yaşanan yenilginin aile değişiminde oluşturduğu son safha tekeşli ailedir. Erkeğin iktidarı üzerine kurulmuştur ve açık amacı babalarının kim olduğu tartışmasız belli olan çocuklar üretmektir. Bu çocuklar günün birinde baba servetinin öz mirasçıları olacakları için, bu durum tartışmasız babalık gerektirmektedir (Engels, 2019: 49).

Kurumlaşmış bir aile türü olan tekeşli aile, kadın ve erkek arasında bir iş bölümü meydana getirmektedir. Yapılan iş bölümünde kadına çocuk doğurmak, erkeğe ise evi geçindirmek görevleri düşmektedir. Engels'e göre bu yapılan görevlendirmeye evlilik bir çatışma alanı olarak kendini göstermektedir. Yaptığı tanımlamayı Yunanlılar, Almanlar, Katolikler, Protestanlar ve Ortaçağ'a kadar genişleterek bir zamansal konumlandırmanın resmini çizmektedir. Çizdiği resimde kadın kendini, haklarını, benliğini giderek kaybetmektedir. Kadının kendi konumunu kazanacağı noktada yeni bir aile kavramının doğacağını belirten Engels, o tanımın kapitalist üretim biçiminin ortadan kalkmasıyla meydana geleceğini de eklemektedir. Gelecekteyse, kadınların evlilik bağıyla erkeklere ekonomik olarak bağlı oldukları bir komünist toplum resmi çizer: "Çocukların yetiştirilme sorumluluğunu aile değil, devlet üstlenecektir. Evlilik sırasında ya da evlilik dışında doğan çocuklar arasındaki ayrım ortadan kalkacaktır (Skirbekk ve Gilje, 2001: 428)."

2.2. Zygmunt Bauman: Akışkan Aşk

Zygmunt Bauman, modern ve post-modern hayatın teorik bakımından en sofistike yorumlayıcılarından olan çağdaş sosyolog ve düşünürdür (Cevizci, 2010: 200). Modernizm ve postmodernizm kavramlarının ahlak, toplum, devlet ve aşk bahislerine dair çeşitli eserler vermiştir. Eserleri; *Postmodern Etik, Yasa Koyucular ile Yorumcular*, *Modernite ve Holocaust*, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, *Sosyolojik Düşünmek, Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar*, *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*, *Siyaset Arayışı, Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, *Bireyselleşmiş Toplum*, *Parçalanmış Hayat ve Postmodern Ahlak Denemeleri*, *Modernlik ve Müphemlik ve Akışkan Aşk* şeklindedir.

Modernizm, Aydınlanma düşüncesinin ortaya çıkardığı bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade etmektedir (Cevizci, 1999: 603). Modernleşme, modernizmin ortaya koyduğu düşüncelerin toplumdaki yansımaları tanımlayan bir süreci ifade ederken, modernlik yaşanan sürecin ölçütlere göre uygulanmasını ifade etmektedir. Modernlik, belirsiz olarak gördüğü her şeyi yeni bir düzen yaratarak yok etme amacındadır. Ayırma ve sınır çekme bu düzenin ulaşmak istediği amaçtır (Soytürk, 2010: 24). Dolayısıyla modernizm, modernleşme ve modernlik bir sürecin çeşitli basamaklarını ifade etmektedir. Ve bu sürecin çeşitli yorumlamaları, teşhisleri bulunmaktadır.

Zygmunt Bauman ise, ayırma ve sınır çekme amacıyla olan modernlik kavramını önemsemektedir. Bauman, modernliğin etkilerinin görüldüğü ahlak anlayışında toplumun yaşadığı dönüşümün yansımalarını incelemektedir. O, modernliği bir bahçe kültürü olarak tanımlamaktadır. Modernlik, toplumu tasarlanacak bahçe gibi gören plancıların ve “bahçıvanların” yön verdiği bir dönem olmakta, avlak bekçilerine yer vermemektedir (Bauman’dan akt.Soytürk, 2010: 26). Bahçıvanlar ise bahçede ayıksız otları istememektedir. Ayıksız otların ortadan kalkması noktasında teknolojiye yardım gereklidir. Teknoloji, aklın egemenliğinde duyguların kontrol edilmesini sağlayacaktır. Sağlanan kontrolle insan kendini her durumda her şartta belirli, düzenli bir hayat içerisinde bulacaktır. Modernliğin sunmak istediği yaşam kusursuz bir bahçedir. Tarih ise insanın ayıksız otları temizleme noktasında gidebildiği ileri noktalardan *holocaust* ile kusursuz bahçe idealinin vardıgı noktayı göstermiştir. Gösterilen noktadan modernliğin bürokrasi, devlet ve insan anlayışlarındaki belirleyicilik sınırsızlığı görülmektedir. Modern uygarlığın akla uygun bir şekilde

örgütlenmek, düzenlenme, denetlenme düşleri ve çabalarının, kısıtlanmaz, engellenmez ya da karşı konulmazsa neleri başarabileceğini göstermişlerdir (Bauman, 1997: 127).

Bir yaşam biçimi olarak modernlik, kendisine imkânsız bir görev biçerek kendini mümkün kılmaktadır (Bauman, 1991: 20). İmkansız görev peşinden giden insan hep kendini ileriye doğru belirsiz bir yürüyüşün içerisinde bulmaktadır. Bu, bir yandan belirli olan yürüyüşün rotası diğer yandan bir müphemlik içermektedir. Bauman müphemliği, modernliğin atık maddesi olarak adlandırmaktadır (Bauman, 1991). Müphemlik, modernliğin düzen kurma fikri ile çıktığı yolda kendini gösteren kaostan yarattığı gri alanlardır. Müphemlik, herhalde modern dönemin en hakiki endişe ve kaygı kaynağıdır (Bauman, 1991: 27). Düzenin içerisindeki kaygıyı, endişeyi gösteren nokta olan müphemlik, modernlik sürecinin sancılarını gün yüzüne çıkarmaktadır. O noktada postmodern, postmodernizm ve postmodernlik kavramları devreye girmektedir.

Post, "-den sonra" anlamına gelen Latince önektir (Cevizci, 1999: 697). Postmodern kavramı, modern sonrasını ifade etmektedir. Postmodernizm, ilk olarak resim, edebiyat, mimari alanda kendini gösteren felsefe ve sosyolojide belirgin hale gelen hareket, akım, durum veya yaklaşımdır (Cevizci, 1999: 699). Postmodernlik ise, çağdaş ve ileri endüstri toplumlarının ulaşmış olduklarına inanılan yeni durum, çağ ya da koşullara işaret etmek amacıyla kullanılan genel terimdir (Cevizci, 1999: 703). Dolayısıyla modernizmin göz ardı ettiği, bahçenin düzenini sağlamak açısından görmezden geldiği ayrıksı otların kendini gösterdiği dünya postmodernidir.

Postmodernlik, kendi kendisine, kendi durumuna ve geçmişle yaptıklarına daha derinlemesine, dikkatle ve sağduyuyla bakan, gördüklerini tamamen sevmeyen ve değişme gereksinimi hisseden modernlikten başka bir şey değildir (Bauman, 1991: 348). Postmodernliği, modernliğin devamı olarak gören Bauman, toplumların modern öncesi, modern ve postmodern süreçleri birlikte yaşadığını belirtmektedir. Modernliğin artık maddesi olan müphemlik, postmodern dünyanın demirbaşı konumundadır. Postmodernlik, kendi imkânsızlığını kabul eden modernliktir; kendini gözetleyici bir modernlik; bir zamanlar bilinçsizce yaptığı şeyleri bilinçli biçimde terk eden modernliktir (Bauman, 1991: 348).

Postmodern durumda özne, yükseklerle tırmanmak için ayaklarını zemine sağlam biçimde basmış olmalıdır. Ancak, daha da kaygan, istikrarsız ve güvenilmez olan bizatihi zemindir. Alta, sıçramak için ayak basılacak sağlam bir kaya yoktur (Bauman, 2001: 69). Modernlik ve postmodernlik arasında birey kendini bir boşlukta bulmaktadır. Bulduğu boşluk şartların ya da olanakların olmamasından kaynaklı

değildir. Olanın, var olanın yarattığı gri alanlar sürekli bir çabayı gerektirmektedir. Gereken çabanın sonucu olup olmayacağı ise belirsizdir. Bu anlamda çağdaş bireyin evrensel yabancı olduğu söylenebilir (Bauman, 2001: 128). Evrensel yabancı, modernliğin sonuç odaklı dünyasının belirleniminden çıkarak postmodern dünyanın sonu gelmez seçimler dünyasına düşmüştür. Düştüğü cenderede üretmesi değil tüketmesi beklenmektedir. Tüketim olanakları sınırsızdır. Diğer yandan teknolojinin gelişmesi, internetin yaygınlaşması sanal dünyaların oluşmasıyla bireyin içerisinde bulunduğu köksüzlüğün çeşitleri artmaktadır. Verili ilişkilerimiz artık parçalanmış bir aileden ibarettir. Kurulan ve kurulabilen ilişki adedi ise, sonsuz ihtimaller denizine bir tık mesafededir (Hazır, 2017: 238).

Bauman *Akışkan Aşk* adlı eserinde ilişkiler arasındaki bağların kırılganlığını anlatmaktadır. Postmodern dünya içerisinde birey bağlar kuramamaktadır. Kurduğu bağların nihai bir sonu olmamaktadır. Çünkü birey sonsuz seçenekler arasında sınırlı bir hayata sahiptir. Ondan ötürü de kurduğu her bağda birçok anlamı bulmayı istemekte fakat bulamamaktadır. Çünkü karşısındaki de aynı durumdadır. Aşık olmak bir risk almak demektir. Sonuçlarının belirli olmasını beklemek onun doğasına uymamaktadır. Bu noktada Bauman aşk ve arzu kavramlarının karşılaşmasını ele alarak, insanların arzularının peşinden gitmekten yana olduğunu, aşkın sonsuzluğunun onları korkuttuğunu belirtmektedir. Arzu tüketmek isterken, aşk sahip olmak ister. Arzunun tatmin bulması, nesnesinin yok edilmesiyle çakışır; aşk ise edinimleriyle büyür ve onların kalıcılıklarıyla tatmin bulur. Arzu kendi kendini yok etse de, aşk kendiliğinden sürer (Bauman, 2012: 26).

Aşk ve arzunun karşı karşıya gelmesinin ardında aşk ve akıl karşılaşması bulunmaktadır. Akıl faydayı gözetirken aşk değeri gözetmektedir: Aşk akıldan korkar, akıl aşktan korkar. Her biri diğeri olmaksızın yapmaya çalışır. Ancak her ne yaparlarsa yapsınlar sıkıntıdan kurtulamazlar (Bauman, 2001: 201). Bireyin ait olmaması ve köksüzlüğü de buradan çıkmaktadır. Bir ilişki içerisinde kendini sürekli fayda ve değer çatışması içerisinde bulmaktadır. Seçimlerinin sonuçlarını kaldırarak seçeceği yolda yürümeye, adım atmaya takati olmayan birey, müphem alanlarda kaybolmaktadır. Sürekli bir bağ, ilişki inşa etmeye çalışırken her seferinde inşa ettiği şeyin ne olduğunu sorarken kendini bulmaktadır. Bauman bu konuda şu örneği verir:

İki kişi yaşamak tekneyi, yemek masasını ve yatağı paylaşmak anlamına gelir. Denize açılmak ve yolculuğun sevinç ve

güçlüklerini paylaşmak demektir. Ama bu bir yakadan diğerine geçmek anlamına gelmez ve hedefi, (olmayan) sağlam köprüleri değiştirmek değildir. Geçmiş maceraların seyir defteri tutulabilir, ancak güzergâh ve varılacak limandan yüzeysel olarak söz edilir. (Bilinmeyen, keşfedilmemiş) karşı yakayı kaplayan pus dağılabilir ve yok olabilir, bir limanın konturları belirebilir, demir atma kararı alınabilir, yine de bunların hiçbiri seyir belgelerinde kayıtlı değildir -böyle bir niyet de yoktur (Bauman, 2012: 52).

Yaşamın içindeki akışta rota bir yere çıkmaktadır. Ama çıkılacak karar her iki taraf için belirsizdir. Postmodern dünyada bir ilişki kurulurken iki kişi arasında bir sözleşme olmamaktadır. Sözleşme sayılabilecek davranışlar ve imgeler bulunmaktadır. Algıladıkları, hissettikleri ve yaşadıklarıyla ikiside tek başınalardır. Bir birliktelik cinsel anlamda mevcuttur. Bauman'a göre cinselliğe giden yolda sergilenen davranışlar iki taraf için bir aldatmacadır. Çünkü arkasında yaşanmış bir tek gece bırakırken, kişiler arasında ne olacağı belirsiz tutkuya dair imgeler kalmaktadır. Postmodern dünyada evlilik kurumu altındaki ilişki ve cinsellik konforlu ve güvenlidir. Bireyler bu belirli dünya içerisinde yer almaktadır. Bu dünyanın akıbetinin ne olacağı belirsizdir ama yaşarken o akıbet düşünülmemektedir. Düşünülmediği noktada da bireylere güven vermektedir. Güven duygusu çocukla pekiştirilerek çift sonsuz bir döngü içerisine girmektedir. Sevgiyle bağlı olunan çocuk, bitmeyen ihtiyaçların tüketimiyle birlikte bulunacaktır. Tüketim nesneleri tüketicinin ihtiyaç, arzu ya da dileklerine hizmet eder; tıpkı çocuklar gibi. Çocuk, anne baba olmanın zevklerini ve sevinçlerini getireceği umuduyla istenir; bu sevinçleri, ne kadar ustalık ve incelikli olursa olsun, başka hiçbir tüketim nesnesi sunmamaktadır (Bauman, 2012: 68).

2.3. Kentleşme ve Aşk

2.3.1. Kentlerin Ortaya Çıkışı ve İkili İlişkilerin Dönüşümü

Kent, mekana özel bir işlev yükleyen ve büyüdükçe iş bölümünü, güç dağılımını değişikliğe uğratan bir birlikte yaşama biçimidir (Borlandi vd., 2011: 398). Öte yandan kent topluluğu ekonomik, sosyal, dini, siyasi nüfus hareketlerine göre değişiklik göstermektedir. Dinamik bir formda olan kent, değişimle iç içedir. Bir süreci ifade etmesi bakımından kentleşme kavramı daha kapsamlıdır. Kurulan en eski şehirlerin geçmişi yaklaşık olarak M.Ö. 4000 yılına kadar götürülmektedir. Orta Çağ'da uzun mesafeler arasında yapılan ticaretin ve merkantil kapitalizmin genişlemesi Avrupa'da büyükşehirler kurulmasına zemin hazırlamıştır (Marshall, 2014: 399).

Kentleşmenin ekonomik, toplumsal ve siyasal boyutlarını da hesaba katan, geniş anlamda bir tanımı belki şudur: Sanayileşmeye ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bugünkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında, artan oranda örgütlenme, iş bölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikim süreci (Keleş, 1996: 19).

Kentleşmenin içerisinde barındırdığı birçok etmen onun farklı noktalardan incelenmesini gerektirmiştir. Çalışma bağlamında kentleşmenin insan ilişkilerindeki dönüşümü ele alınmaktadır. Toplumbilimsel anlamda kentleşme, yalnızca bir nüfus birikim süreci değil aynı zamanda kentlerde yaşayan insanlarda kentlere özgü davranış değişikliğinin meydana gelmesidir (Erkan, 2002: 227). Kendine özgü davranış değişikliklerinin oluşmasının arkasında kente ait olma eylemi yatmaktadır. Bu eylem ekseninde kentlilik kavramı ise şöyledir:

Kentlilik, kent topluluklarının tipik toplumsal yaşam kalıplarını anlatan bir terimdir. Kentli yaşam tarzı, oldukça uzmanlaşmış bir işbölümünü, toplumsal ilişkilerde araçsallığın gelişmesini, akrabalık ilişkilerinin zayıflamasını, normatif çoğulculuğu, sekülerleşmeyi, toplumsal çatışmaların artışı ve kitle iletişim araçlarının gün geçtikçe daha önemli bir rol oynamasını kapsamaktadır (Marshall, 2014: 400).

Kentleşme sürecinin ortaya çıkardığı kentli olma hali, dinamik ve sürekli işleyen bir süreci ortaya çıkarmaktadır. Ortaya çıkan bu süreçler bir kentin içerisinde birbirinden hem farklı olan hem de farklı olmayan kentli biçimlerini yaratmaktadır. Hepsinin yaşandığı yer ise aynı kenttir. Bu noktada, "kentin geldiği, konumlandığı yeri ne belirlemektedir" sorusunu sormak gerekmektedir. Bu bağlamda bu bölümde Georg Simmel, Richard Sennett ve Zygmunt Bauman'ın kentin doğası ve insanın dönüşümü noktasındaki tartışmalarına yer verilmiştir.

Alman filozof ve sosyolog Georg Simmel (1858-1918) kent hayatında insanın konumunu incelemektedir. Modern kentin içerisinde yaşanan kentleşme dönüşümünde kentli olmaya çalışan bireyin durumu, düşüncesi, duygusu onun araştırma alanını oluşturmaktadır. O, kenti fiziksel olarak değil sosyolojik olarak tanımlamaktadır. Modernitenin kent içerisinde oluşturduğu birey kendini bir bireysellik içerisinde bulmaktadır. Bu bireysellik bir topluluk içerisinde yaşamak, çalışmak, sokaklarda yürümek, toplu taşıma kullanmak eylemleri arasında sürekli kendini, durumunu, şartlarını düşünmeyi gerektirmektedir. İçinde yaşadığı topluma bir yandan ait olmak ama bir yandan da hep kendi dünyasını, düzenini düşünmeyi gerektirmektedir. Potansiyel etkileşim kaynağı olan kalabalıklar karşısında birey, kendini koruma biçimi arar; bu da kent sakinlerine kayıtsızlık biçiminde kendini göstermektedir (Frisby, 2006: 28). Kendini korumak için gösterdiği kayıtsızlık ise zamanla onun varoluşunun bir parçası olmaktadır.

Metropol içerisinde yaşayan birey kendini sürekli bir yalnızlık duygusu içerisinde bulmaktadır. Kendi yaşamı, işi, eşi, ailesi, sürekli bir tamamlanmamışlık hissi içerisinde yaşamaktadır. Simmel'e göre metropol içerisindeki yaşamın parayla daimi bir ilişkisi bulunmaktadır. Kentin değişimi ve dönüşümü onun ekonomik olarak ortaya koyduğu kar-zarar durumunun sonucudur. Ekonominin kendi içerisinde yükselmesi, sermayenin artması ve gelişim göstermesi üretim, tüketim dengesini değiştirmektedir. Simmel'e göre bu noktada modern kent içerisinde ekonomi bir değer yaratmaktadır. Para sadece herkeste ortak olan şeylerle ilgilenir: Mübadele değeri talep eder, her türlü niteliği ve bireyselliği "kaç para?" sorusuna indirgemektedir (Simmel, 2009: 319). İndirgendiği noktada ortaya çıkan değer anlayışında kayıtsız insanın temelini oluşturmaktadır. Savunma mekanizması olarak ortaya çıkan kayıtsızlık beraberinde bireyin kendine ve kültürüne yabancılaşmasını beraberinde getirmektedir. Sürekli bir zihinsel faaliyet içerisinde uygun olanı bulması gerekmektedir. Kent hayatı, kişinin kendisini gizlemesine olanak tanıyarak, soyut düşüncenin gelişmesine ve kişinin

rasyonel hareket etmesine olanak tanımakta ve bu durum bir nevi zorunluluk haline gelmektedir (Bingöl, 2016: 97).

Kentli bireyin özelliği olarak gelen yabancılaşma ve kayıtsızlığın kadın-erkek ilişkilerine yansması da bir nevi o yabancılaşma, kayıtsızlık halinin uzantısı şeklinde kendini göstermektedir. "Fahişelik" kavramını Simmel bu etkilenme açısından erkeklerin duygusal olarak yaşadıkları kayıtsızlık halinin aldığı araçsallığı göstermesi açısından incelemektedir. Simmel'e göre bütün insan ilişkileri arasında iki kişinin karşılıklı olarak salt araç derecesine indirgenmesinin belki de en çarpıcı örneği fahişeliktir (Simmel, 2009: 130).

Ne cinsellik eyleminin genel ve gayrişahsi bir şey olduğu düşüncesi, ne de yüzeysel bakıldığında erkeğinde ilişkiye nesnel olarak kadın kadar katılıyor olması bu ilişkiyi değiştirir; kadının katılımı erkeğinkinden çok daha kişisel, temel ve benliğinin daha büyük bir kısmını içeren bir katılımdır ve para buna verilebilecek en uygunsuz ve yetersiz karşılıktır, para önermek ve kabul etmek kadının kişiliği üzerinde kurulabilecek en büyük baskıdır (Simmel, 2009: 132).

Mahrem olanın alenileştirerek ortaya çıkarılması ve kadının bedeninin para karşılığında bir değeri olması, kadının konumunu araçsallaştırırken erkeğin erkini görünür kılmaktadır. Moda kavramı ise, Simmel'in bireyin görünür olmasını sağlaması açısından dikkatini çekmektedir. Moda, kadın ve erkeğin, dişi ve eril olanın bir potada kendini gösterdiği noktadır. Moda, dış görünümü feda edip kamusalın köleliğine teslim ederek içsel özgürlüğü bütünüyle sağlama alma yolundaki çabanın formlarından biridir (Simmel, 2003: 124). Dış dünyada varlığını ortaya koymak açısından moda sürekli kendini değiştiren bir şeydir. Bireye sürekli bir dikkat çekicilik sunmaktadır. Sunduğu dikkat çekicilik ile birey kendini kitlesel bir eylem içerisinde bulmaktadır. Varlık noktasında kazandırdığı dikkat çekicilik, kadın için bir adım daha fazla öne çıkmaktadır. Bir yanıla umumî taklit sahası olan moda, bireye, beğenilerinin ve eylemlerinin sorumluluğundan azat olmuş bir halde kendini toplumun geniş akıntısına bırakma imkânı verirken, diğer yanıla da belli bir dikkat çekicilik kazanma, bireyselliğini vurgulama, kişiliğini bireysel bir tarzda bezeme olanağı sunmaktadır (Simmel, 2003: 118).

Modernlik içerisinde kentli olmayı bireyin yaşadığı dönüşüm ekseninde ele alan Simmel'e kıyasla Zygmunt Bauman ise postmodernizm çevresinde bireyi ele

almaktadır. Bauman'ın "müphem alan" olarak tanımladığı postmodernizmin var olma yeri kenttir. Herkesi içine alan, bir şekilde genişleyerek herkesin kendine bir yer bulduğu kent, bir müphemlik alanı oluşturmaktadır. Kurulan ilişkiler, yaşanan mekanlar her şeyi ve herkesi barındırmaktadır. Ancak aralarda görünmeyen duvarlar bulunmaktadır. Yaşam kendini görünmeyen duvarlar arasında devam ettirmektedir. Şehirde yaşamak, herkesin bildiği gibi, müphem bir deneyimdir. Hem cezbeder hem iter; ama şehir yaşamının kesintili ya da eş zamanlı biçimde hem cezbeden hem iten bu yanları şehir sakininin kaderini daha da zorlaştırmaktadır (Bauman, 2012: 156).

Kentli insan kendini tüketimin içerisinde kaybetmektedir. Kaybettiği ise ait olma, hissetme ve yaşama eylemleridir. Hayatını devam ettirme noktasında yaptığı her eylemin özünde bir devamlılık duygusu yatmaktadır. En temelde içinde bulunduğu durumu görme, farkına varma, değiştirme şeklindeki bir eylem gücü kendini gösterememektedir. Kök salmak ve ait olmak duygularından uzak düşmüştür. Uzaklığı onu yabancılığın içerisine atmaktadır. Yabancılığını mekanlar aracılığıyla kurduğu aidiyet duygusuyla aşmaya çalışmaktadır. Kentin kozmopolitesi içerisinde, ötekilerin kendi karşılaşmalarına yer açabildiklerinden; özellikle başkaları, yabancılar, göçmenler, kenardakiler, bohemler, *flaneur*'ler, aylaklar, yersiz-yurtsuzlar, seyyahlar vs. buralarda, iç içe, yan yana, birleşik/bütünleşik tarzda bir araya gelmekte, kimi zaman da ayrıştırıcı hiyerarşiler üzerinden derin sosyal mesafelerin açılmasına kaynaklık edebilmektedirler (Aytaç, 2007: 209).

Sosyolog Richard Sennett ise kentli olma halinin geldiği noktayı kamusal alan kavramı ekseninde incelemektedir. Modernlik sürecinde bireyin kent içerisinde bir karakter yitimine maruz kaldığını belirtmektedir. Tarihsel süreç içerisinde çeşitli aşamalardan geçerek bugüne ulaşan kamusal alan kavramı, modern dünyada yapılandırma düşüncesiyle özgüllüğünü kaybetmiştir. Yaygın kullanımı itibariyle kamusal alan, kişinin diğer insanlarla çeşitli paylaşımlarda bulunma durumunu ifade ederken, özel alan ise daha bireysel ve mahremiyet esaslı bir alanı ifade etmektedir (Osmanlı, 2017: 69).

Sennett'e göre ise kamusal alan kavramı 17. yüzyıl sonrası değişime uğrayarak şekillenmeye başlamaktadır. Sennett, 17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde, "kamu" ve "özel" karşıtlığının bugünkü kullanımlarına benzer bir biçim almakta olduğuna işaret etmektedir. "Kamusal" sözcüğü "herkesin denetimine açık olan" anlamına gelirken, "özel" sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan mahfuz bir yaşam bölgesi anlamındadır (Sennett'ten akt. Osmanlı, 2017: 74). Gelişen süreçte 19. yüzyıl

sonrasında kamusal alanın kapsamında bir aşınma ortaya çıkmıştır. Aşınma sonucunda kamusal alanda var olma eylemi ile özel alanda var olma eylemleri/ayrımları karmaşık bir yapı ortaya çıkarmaktadır. Kamusal alan, mahrem olanında kendine varlık bulduğu bir yerken aynı zamanda yabancıların da olduğu bir yerdir. Birey sürekli bir tedirginlik halinde kamusal alanda yaşamak durumunda kalmıştır. Sennett aşınmanın bireyde kişilik yapısı olarak bir açılma korkusu meydana getirdiğini söylemektedir. İç ve dış arasındaki gerilimli yapı, bireyin kendini hem özel alanda hem kamusal alanda varlık gösterememesine sebep olmaktadır. Kamusal alan ve özel alan ayrımını Sennett şöyle açıklamaktadır:

Kamusal alanda toplumsal düzen sorunu işaretlerin yaratılmasıyla çözülürken, özel alanda bakıp büyütme sorunu aşkın ilkelere bağlanarak, çözülmese bile çözülmeye çalışıldı. Kamusal alanı yöneten itkiler istenç ve yapıntı, özel alanı yönetenler ise kısıtlamalar ve yapıntının silinip gitmesiydi. Kamusal alan insan yaratımıydı; özel alan ise insanlık durumuydu (Sennett, 2013: 138).

Aşınma ile insan yaratımı olan alan ve insanlık durumu birbirine karışarak, bireyin kendini bir bilinmezde içinde bulunduğu bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu sadece bireyin serüveni değildir; aile kurumu, çocuk bakımı, ilişkiler, vatandaşlık, toplum düzeni gibi birçok noktada zemin sağlamlığını yitirmektedir. Kişi, özel alanında da kamusal alanda da ilişkilerinin devamlılığını, sahiciliğini sağlayamamak durumunda kalmaktadır. İlişkiler bir alışveriş durumuna dönüşmektedir. Aşk, sevgi, cinsellik kendisini süreklilik içerisinde değil bir süreksizlik içerisinde bulmaktadır. Toplumsal ilişkiler içerisinde ışıltılı bir şekilde kendini gösteren kişi, özel hayatında o ışıltıdan uzak bir konumda yer almaktadır. Diğer yandan toplumsal ilişkiler ekseninde oluşturduğu imajı ve kişiliği sürekli bir özeni, dikkati gerektirdiğinden algılarını, duygularını sürekli açık tutmak zorunda kalmaktadır. Tedirginliğin, korku ve güvensizlik duygusu onun yanı başında yer almaktadır.

Kent, kendini bir gösterme yerine dönüştürmüştür. Kişi sürekli kendini bir şekilde sergileyerek varlığını, kişiliğini göstermektedir. Kurulan bu düzende kişilerde bir narsistlik gelişmektedir. Gelişen narsistik ilişkiler durumların doğasını, işleyişini, bağını etkilemektedir. Kamusal alanda narsist kişilikler yer almaktadır. Narsist kişi ise deneyimlere aç değildir; deneyime açıtır. O, deneyimde hep kendi kendisinin bir ifadesinin ya da yansımasının peşinden koşmakta, her özel ilişkiyi ya da anı değerden düşürmektedir. Çünkü kendisinin kim olduğu sorusuna asla yeterli yanıtı

alamamaktadır. Sürekli olarak deneyim peşinde koşan birey kendini hep diğer bir seçeneğin olduğu durumda düşlemektedir. Bundan dolayı inşa ederek, emek vererek bir dünya kurma süreci onu ilgilendirmemektedir. Mutluluk onun bir hedefi haline geldiği noktada her seferinde daha uzak bir mesafe kendini göstermektedir (Sennett, 2013: 416).

Modernizm kendini düzenlemek, şekil vermek düşünceleri ekseninde başladığı yolda modernlik durumu ve modernleşme halinin devreye girmesiyle uzun bir süreç geçirmiştir. Sonrasında yaşanan durumların ve olayların ortaya çıkan sorunlar ekseninde postmodernizm kendini göstermeye başlamıştır. Yaşanan bu süreçlerin hepsi kentin doğasının değişmesi üzerinden somutlanarak kendini göstermiştir. Simmel, Bauman ve Sennett ortaya koydukları çalışmalarda kentlilik halinin, birey üzerinden toplumsal anlamda çizdiği resmi göstermektedirler.

2.3.2. Walter Benjamin: Son Bakışta Aşk

Alman düşünür Walter Benjamin (1892-1940) modern kentin oluşumunun izlerini ve insana dair etkisini 19. yüzyıl Paris'i ekseninde inceleme konusu yapmaktadır. İncelemesinin eksenini Charles Baudelaire'in (1821-1867) Paris'in sokaklarını anlattığı *Kötülük Çiçekleri* ve *Paris Sıkıntısı* eserleri oluşturmaktadır. Benjamin'in bazı eserleri şöyledir: *Pasajlar*, *Son Bakışta Aşk*, *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, *Estetize Edilmiş Yaşam*. Bu eserlerden *Pasajlar* ve *Son Bakışta Aşk* bu çalışmanın odağı açısından önemlidir. *Pasajlar*, Benjamin'in kendi zamanının ruhunu mekanlar üzerinden ortaya koyması açısından önemlidir. *Son Bakışta Aşk* adlı eserinde ise Baudelaire üzerine yaptığı incelemeler bulunmaktadır.

Benjamin kendisinden sonraki dönemlerin temel araştırma konusu olacak, modernleşme sürecinde kentin yaşadığı değişim ve bireye etkileri noktasında çağının oldukça önünde düşünceler ortaya koymuştur. Modernleşme sürecinin ortaya çıkardığı eski-yeni, önce-sonra, ilk ve son gibi ikiliklerin doğurduğu sonuçları Paris kenti üzerinden incelemektedir. İncelemesini yaparken diyalektik yöntemi kullanmaktadır. Lakin onun diyalektik yönteminde bir çatışma değil süreç algısı öne çıkmaktadır. Benjamin "dünyanın süreksiz yapısı"nın çeşitli yerlerini kazarak, "enkaz yığınlarının altından... özsel olana işaret eden küçük maddi parçacıkları" açığa çıkarmaya

çalışmaktadır (Kracauer'den akt. Frisby, 2012: 271). Durumun sonuçlarını değil, içerisinde ortaya çıkardığı diğer durumları tarihsel sürecin içerisinde göstermektedir.

Pasajlar mekanın, *flaneur* ise bireyin değişimini ortaya koymaktadır. Şehre kimliğini veren Paris pasajlarının 1822'yi izleyen on beş yıl içerisinde kurulmuş olduğu bilinmektedir. Pasajlar modernizmin ilk zamanlarındaki en yeni alışveriş merkezi olma özelliği taşımaktadır. Bu nedenle de pasajların meta kapitalizminin ilk tapınakları olduğu söylenebilir (Morss'dan akt. Pehlivan, 2019: 54). *Tapınaklar* içerisinde dolaşırken sadece bakan değil gören birisi bulunmaktadır. Flaneur olarak şair, kenti ve kentin caddelerini, pasajlarını gezmektedir. Bir dedektif gibi sessiz gözlemler yapmaktadır. O, bakmamakta ve görmektedir (Aydın, 2019: 17).

Bakmanın ötesine geçerek görmeyi başaran flaneur Benjamin'e göre bir peçe kaldırmaktadır. Ona göre kitle, hareket eden peçedir ve Baudelaire Paris'i o peçenin içinden görmektedir (Benjamin, 2012: 128). Böylelikle Benjamin, akıp giderek zamana uyan, kapitalist sürecin içinde kaybolmaya başlayan kişinin kendini göstermesini anlatmaktadır. Kalabalıkların yurdu olan sokaklar kolektivitinin rüya mekânlarıdır. Rüya mekânları olarak Paris pasajları, caddeleri ve sokakları aynı zamanda toplumsal bilinçliliğinde parladığı barikatlarıyla rüyadan uyanış mekânlarıdır (Aydın, 2019: 32).

Böylesi kalabalıklar içerisinde aşk ne durumdadır? Kendini nasıl göstermektedir? Yaşamın değişen dinamikleri içerisinde aşk kendine nasıl bir yer bulmaktadır? Benjamin aşkın kentteki durumuna dair Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* adlı eserinde yer alan *Geçen Bir Kadına* adlı şiiri irdelemektedir. Şiir şöyledir:

Kulakları sağır eden sokak uluyordu çevremde./İnce, uzun, kara
yaşlı, kocaman bir ıstırap. /Bir kadın geçti, debdebeli bir elle
/Kaldırıp sallıyarak işlemeli eteğini;
Çevik ve asildi heykel bacağı ile. /Ben, içiyordum, büzülmüş bir
acayıp insan gibi./Gözünde, fırtınanın filizlendiği bu kara
gökte,/Büyüliyen tatlılığı ve öldüren zevki.
Bir şimşek... sonra gece! —Ey bakışı ansızın /Beni yeniden
dünyaya getiren kaçıcı güzel kadın,/Artık göremiyecek miyim seni
ebediyen?
Başka yerde buradan çok uzak! çok geç! belki de asla! /Bilmem
nereye kaçırıyorsun, bilmezsin nereye gidiyorum zira, /Sen, ey
sevmek istediğim, sen ey bunu bilen (Benjamin, 2012: 129).

Benjamin bu şiire atıfta bulunarak, kentin sokaklarında bir yere doğru giderken görülen bir kadına olan aşkı anlatan mısralarda bakışın geldiği noktayı göstermektedir. Aşk kalabalıklar arasında ilk görüşte fark edilen, yaşanan bir şey değildir. Dünyanın

akışı sonrasında son bakışta kendini göstermektedir. Öncesi ve sonrası yoktur. O an içerisinde fark edildiği noktada varken, fark edilmediği noktada hiç olmamıştır. Dolayısıyla büyük şehir insanını büyüleyen görüntü kalabalıkta sadece karşısını, ona düşman bir unsuru görmekten çok uzaktır. Bu nedenle büyük şehir insanını büyüleyen aşktır; ama ilk bakışta değil, son bakışta aşktır (Benjamin, 2012: 129).

Son bakışta ortaya çıkan aşkın geleceği belirsizdir. Kendini henüz filizlenmeden solmuş bulmaktadır. Yaşanarak, deneyimleyerek ortaya çıkacak bir durum, kendini bir bakış içerisinde başlamış ve bitmiş bulmaktadır. Çünkü şehir, tanıdıklarla dolu bir mekan değildir. Herkesi ve her şeyi kuşatan sokaklar ve pasajlar bir yanda bir güzellik barındırırken bir yandan da şehrin arka yüzünde barındırmaktadır. Kente doğru açılan yollar ve gelişen teknikler her şeyi kente getirmektedir. Böylelikle sınıflar arası farklılıklar aynı anda hem gizlenmekte hem de görünür bir hal almaktadır.

3. YÖNTEM

Bu çalışmada nitel bir araştırma yöntemi olan betimsel analiz yöntemi kullanılmaktadır. Nitel araştırma (belli bir nokta üzerinde) odaklanmada çok metotlu; araştırma problemine yorumlayıcı yaklaşımı benimseyen bir yöntemdir (Denzin & Lincoln'den akt. Altunışık vd., 2005: 237). Niteliksel araştırma, insanların ve kültürlerin ayrıntılı, derinlemesine bir tanımını yapmak, insanların gerçekliğe yükledikleri anlamı, olayları, süreçleri, kavrayış ve anlayışlarını ortaya koymak için yapılan bir eylemdir (Kümbetoğlu, 2005: 47).

Betimsel analiz, içerik analizine göre daha yüzeyseldir ve daha çok araştırmanın kavramsal yapısının önceden açık biçimde belirlendiği araştırmalarda kullanılır (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 158). Nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yönteminde elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenmekte ve yorumlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 158). Yöntemin amacı:

Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce mantıklı ve anlaşılır bir biçimde betimlenir. Daha sonra bu betimlemeler yorumlanır (yani açıklanır), neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması işlemleri de , araştırmacının yapacağı yorumlar arasında yer alabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2000: 159).

Betimsel analiz dört aşamadan oluşmaktadır: 1.) betimsel analiz için bir çerçeve oluşturma, 2.) tematik çerçeveye göre verilerin işlenmesi, 3.) bulguların tanımlanması, 4.) bulguların yorumlanması şeklindedir (Altunışık vd., 2005: 258). Betimsel analiz yöntemiyle yapılmak istenen bir sonuca ulaşmak değildir. Sürecin bir yorumunu ortaya koymaktır. Aslında betimleyici analiz yönteminin doğasında olan ne oluyor sorusu devreye girmektedir. Bu tür araştırmalar 'ne oluyor?' sorusuna cevap aramak için idealdir. Araştırmacı, konu hakkında bilgisini derinleştirmek ve konuyu daha değişik boyutlarıyla anlamak isterse böylesi bir yöntem tercih edilebilir (Altunışık vd., 2005: 61).

Çalışmanın ilk kısmında betimsel analiz yönteminin ilk iki aşaması uygulamaktadır. Aşk ve zaman kavramları ilk aşama olan çerçeve aşamasını oluşturmaktadır. Sonrasında ise aşk ve zaman kavramlarının felsefî ve sosyolojik incelemeleri birinci bölümde ele alınmıştır. Aşk kavramı; Platonik aşk, İlahi aşk, Arthur

Schopenhauer: İrade ve Aşk, Friedrich Nietzsche: Nihilizm ve Aşk, Albert Camus: Başkaldıran İnsan ve Aşk başlıkları altında felsefi olarak yolculuğu; sonrasında zaman kavramının felsefi ve fiziki olarak Platon, Albert Einstein, Gaston Bachelard, Martin Heidegger ve Gilles Deleuze'ün düşünceleri ekseninde ele alınmaktadır. Son olarak da aşk ve zaman kavramlarının değişimi modernizm ve postmodernizm üzerinden; Friedrich Engels, Zygmunt Bauman, Kentleşme ve Aşk başlıkları altında incelenmektedir.

Betimsel analiz yönteminin bulguların tanımlanması ve yorumlanması aşaması ise ikinci bölümde ortaya konulmaktadır. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) ve Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) filmleri ekseninde ilk kısımda kavramsal olarak ortaya konulan çerçeve ikinci kısımda yorumlanmaktadır. Yapılacak yorumların amacı nihai bir karara varmak değildir. Zamansal olarak geçen süreç *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet* filmlerinin hikayesi, çekimi, karakterleri, konusu ekseninde ilk kısımdaki teorik incelemelerle desteklenerek ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Çalışma ekseninde disiplinlerarası bir araştırma söz konusudur. Sinema sanatının içinde felsefeye ve sosyolojiye ait kavramların sunumu, anlatımı incelenmektedir. *Sevmek Zamanı* filminde Platonik aşk, İlahi aşk kavramlarının anlatılması açısından incelenirken, *Masumiyet* filminde ise Nihilizm ve Aşk, Başkaldıran İnsan ve Aşk kavramları incelenmektedir. Zamansal olarak değişimde ise iki filmin kurduğu dünyaya zaman kavramının dönüşümü ekseninden bakılmaktadır. Aynı zamanda yönetmenlerin sinematografilerinde ortaya koydukları bakış açıları konu ekseninde incelenmektedir.

Modernizm, Postmodernizm ve Aşk başlığı altında ele alınan Friedrich Engels'in Aşk, Aile ve Özel Mülkiyet, Zygmunt Bauman'ın Akışkan Aşk kavramlarıyla modernizm, postmodernizm düşüncesi ekseninde değişim ortaya konulmaktadır. Kentleşme ve Aşk başlığının alt kısmında yer alan Kentlerin Ortaya Çıkışı ve İkili İlişkilerin Dönüşümü ile Walter Benjamin Son Bakışta Aşk başlıkları ise filmler içerisindeki sosyolojik olguları ortaya koymak açısından dayanak noktası oluşturmaktadır. *Sevmek Zamanı* filmi dönemi içerisinde anlattığı aşk hikayesi ile geleneksel ve modern olanın karşılaşmasını sunmaktadır. *Masumiyet* filmi ise modern dünyada kaybolmuş insanın aşkla olan nihilist bağını ortaya koymaktadır. Filmlerin ortaya koydukları durumlar, çıkarılan tespitler Modernizm, Postmodernizm ve Aşk başlığı altında ele alınan teorik kısımlar ile yorumlanmaktadır.

Çalışmanın teorik kısmında çerçeve aşamasının geniş tutulmasının amacı ortaya konulmak istenilen yorumun temelini sağlamak açısından tercih edilmektedir.

Metin Erksan ve Zeki Demirkubuz'un sinematografilerinde çeşitli konularda farklı filmler yer almaktadır. İçlerinden *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet* filmlerinin seçilmesi dönemlerinde aşkı ele almak bakımından bir adım öne çıkmalarıdır. Aynı zamanda ikisi de auteur yönetmen kategorisinde yer almaktadır. Zamansal olarak aralarındaki fark sinema sanatını yönetmen olarak uygulamak açısından benzerlik göstermektedir. Betimsel analiz yöntemiyle yorumlamada görünenin ötesindeki mana ortaya konulmak istenmektedir. Verilerin yorumlanması, niteliksel veride öne çıkan ortak eğilimlerin belirlenmesi, farklılıkların ortaya konması ve anlatılanların ayrıntılarında gizlenen anlamının gün yüzüne çıkarılmasıdır (Kümbetoğlu, 2005: 154).



4. BULGULAR VE YORUM

4.1. *Sevmek Zamanı* (1965): Doğu-Batı Sentezine Dair Bir Arayış

4.1.1. Metin Erksan Sineması

Türk sinemasının öncü isimlerinden olan Metin Erksan 1929-2012 yılları arasında yaşamıştır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Sanat Tarihi okumuştur. 1947 yılında çeşitli dergilerde sinema yazıları yazmaya başlamıştır. 1950 yılında As Film için Yusuf Ziya Ortaç'ın 'Binnaz' adlı yapıtını senaryolaştırarak sinemaya başlamıştır (Altınar, 2005). Mezun olduktan sonra sinema yazıları yazmaya devam etmiştir. Filmografisinde yer alan ilk film Aşık Veysel'in Hayatını anlattığı *Karanlık Dünya*'dır (1952). İlk gerçekçi köy denemesi olarak kabul edilen film, sansür kuruluna takılmıştır. Yurtiçi ve yurtdışında gösterimi tamamen yasaklanmış ilk Türk filmi olarak Türk sinema tarihine geçmiştir (Altınar, 2005:19). Erksan'ın yolu hep sansür kuruluyla kesişecektir. Her film öncesi onu seyirciye ulaştırmak için çeşitli meşakkatler çekecektir. Filmlerini sinema filmleri, televizyon filmleri ve belgesel filmler olarak üç gruba ayırmak mümkündür:

Sinema Filmleri: *Beyaz Cehennem* (1954), *Yolpalas Cinayeti* (1955), *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi* (1956), *Hicran Yarası* (1958), *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Şoför Nebahat* (1959), *Gecelerin Ötesi* (1960), *Mahallenin Arkadaşları* (1961), *Oy Farfara Farfara* (1961), *Yılanların Öcü* (1961), *Sahte Nikah* (1962), *Çifte Kumrular* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964), *İstanbul Kaldırımları* (1964), *Sevmek Zamanı* (1965), *Yılın Kadını Değil* (1966), *Ölmeyen Aşk* (1966), *Kuyu* (1968), *Reyhan* (1969), *Ayrılık da Beraberiz* (1969), *Ateşli Çingene* (1969), *Sevenler Ölmez* (1970), *Eyvah* (1970), *Makber* (1971), *Feride* (1971), *Hicran* (1971), *Süreyya* (1972), *Keloğlan ve Cankız* (1972), *Şeytan* (1974), *Dağdan İnme* (1974), *Kadın Hamlet* (1976), *Sensiz Yaşayamam* (1977).

Televizyon Filmleri: *Müthiş Bir Tren* (1975), *Sazlık* (1975), *Bir İntihar* (1975), *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975), *Hanende Melek* (1975), *Preveze'den Önce* (1982)

Belgesel Filmleri: *Dünya Havacıları Türkiye'de* (1958), *Nehir ve Uygarlık* (1959).

Yönetmen ve senarist olarak çok sayıda film çekmiştir. Çektiği filmler yurtiçi ve yurtdışında birbirinden değerli ödüllere layık görülmüştür. Onlardan biri Necati Cumalı'nın aynı adlı hikayesinden uyarladığı *Susuz Yaz* (1963) filmidir. Film 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülünü almıştır. Dünyanın gözünde Türk sinemasının varlığına dair bir resim ortaya koymuştur. Ulusal ile evrenselin ne ölçüde iç içe geçebileceğinin en önemli göstergesidir. Ayrıca Türk sinemasının sanatsal anlamda dünya ölçeğinde girişim yapma cesaretinin de öncüsü olmuştur. Türk sinemasına bir güven sağlamıştır (Kayalı, 2004: 77).

Filmografisine bakıldığında Erksan'ın mülkiyet, tutku, aşk, suç ve ceza, iyi ve kötü kavramlarıyla ilgilendiği görülmektedir. Mülkiyet kavramını, *Susuz Yaz*'ın yanı sıra *Yılanların Öcü*'nde Anadolu topraklarından bir örnek ele alırken, *Acı Hayat*'ta İstanbul'da ekonomik sebeplerden dolayı ev bulamayan aşık bir çiftin hikayesi üzerinden anlatmaktadır. *Kuyu*'da (1968) ise kadın bedeninin mülk olarak görülmesini dini ve toplumsal değerler ekseninde saplantılı bir adam ve onun kurbanı olan genç kız üzerinden ortaya koymaktadır.

Sinemamızda toplumsal gerçekçiliğin başlangıcı olan *Gecelerin Ötesi* (1960) filmini çekmiştir. Demokrat Parti'nin her mahalleden bir milyoner çıkacak sloganından yola çıkarak oluşturulan filmde zengin olmak için herşeyi göze alan yedi gencin hikayesi anlatılmaktadır. Film hem düzeni eleştirdiği hem de popülist politikalar ve pembe yalanların etkilediği insanların bir an önce köşeyi dönme arzusunda iken hayatın gerçeklerine çarpıp yıkılmasını anlatan ilk film olduğu için sinema tarihimiz açısından büyük önem taşımaktadır (Altınır, 2005: 39).

Çalışmamız ekseninden incelemeye tabi olacak *Sevmek Zamanı* filmi de Erksan'ın sinemasındaki tutku, kara sevda motiflerinin olduğu en şiirsel filmlerindendir. Tutku ve kara sevdanın insan doğasında meydana getirdiği ikilikler, acı, ayrılık onun filmlerinin temel konularından olmaktadır. *Hicran Yarası* (1958), *Acı Hayat* (1963), *Ölmeyen Aşk* (1966), *Kuyu* (1968), *Sensiz Yaşayamam* (1977) filmlerinde tutkunun insan doğası üzerindeki yakıcılığını anlattığı diğer filmleridir. Filmlerinde insanın tutkuları uğruna yapacaklarının sınırı ya da sınırsızlığı göstermektedir.

"Çeşitlilik noktasında daha ne olabilir" şeklinde bir soru olduğu an Erksan'ın filmografisinde farklı olacak bir cevap karşımıza çıkmaktadır. *Şeytan* (1974) ve *Kadın Hamlet* (1976) filmleri o cevaplardandır. *Şeytan* filmi, William Friedkin'in *The Exorcist* filminin uyarlamasıdır. Senaryosunu Metin Erksan'ın yazdığı filmde ruhuna şeytan giren küçük bir kızın kurtarılması için gösterilen çabalar anlatılmaktadır (Altınır, 2005:

98). *Kadın Hamlet* ise Shakespeare'in *Hamlet*'inden uyarlanan farklı bir filmidir. Fatma Girik'in başrolde olduğu filmde Hamlet hikayesi kadın baş kahramanın gözünden yeniden ortaya konulmaktadır. Erksan auteur'lüğünü her şekilde göstermektedir. Metin Erksan, bu filmi çekerken bir fantazi, ironi ya da parodi yapmak istemediğini, Shekespeare'in *Hamlet*'ini baştan sona bir kadının oynayabileceğini göstermek istediğini belirtmektedir (Altınar, 2005: 106).

Sinema ve edebiyat ilişkisinin başarılı ve farklı örneklerini *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü* filmlerinin yanı sıra Halide Edip Adıvar'ın *Yolpalas Cinayeti* (1955), Sait Faik Abasıyanık'ın *Müthiş Bir Tren* (1975), Kenan Hulisi'nin *Sazlık* (1975), Samet Ağaoğlu'nun *Bir İntihar* (1975), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* (1975) ve Sabahattin Ali'nin *Hanende Melek* (1975) adlı hikayelerini TRT için televizyon filmi olarak çekmiştir. Entellektüel birikimini yönetmen ve senarist olarak her yapımında ortaya koymuştur. İdeolojilerin ötesine geçerek zamanını aşan eserler bırakmıştır.

4.1.2. Sevmek Zamanı Filmi

4.1.2.1. Filmin Konusu

Resim 1. Sevmek Zamanı Film Afişî.²



Yıl: 1965

Yapım: Troya Film

Senaryo: Metin Erksan

Müzik: Metin Bükey

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin

Oyuncular: Müşfik Kenter, Sema Özcan, Süleyman Tekcan, Adnan Uygur, Fadıl Garan

Agah Özgüç'ün Metin Erksan'ın en kişisel filmi olarak nitelendirdiği Sevmek Zamanı, boyacı Halil'in bir resme aşık olmasını anlatmaktadır. Türk sinemasında aşk

²² <https://www.theguideistanbul.com/turkish-cinema/sevmek-zamani/> Erişim Tarihi: 09.11.2020

filmleri arasında nev-i şahsına münhasır bir yeri olan *Sevmek Zamanı*, zamanın ve mekanın ötesine geçerek kült aşk filmleri arasında yer almaktadır. Altınar (2005), *Sevmek Zamanı*'nı Metin Erksan'ın sinemacı kişiliğini ortaya koyan en önemli filmlerden biridir şeklinde yorumlamaktadır.

4.1.2.2. Filmin Özeti

Halil (Müşfik Kenter) geçimini boya yaparak kazanmaktadır. Büyüka'da evlerini boyadığı köşklere birinde gördüğü resme aşık olmuştur. Resmi seyrederek iş dışında vakitlerini geçirmektedir. Bir gün resmi seyrettiği vakit resmin sahibi Meral (Sema Özcan) çıkıp gelmektedir. Resmini mest olmuş bir şekilde seyreden Halil'in varlığı karşısında şaşkına dönmektedir. Zamanla Halil'in resmine duyduğu tutku Meral'i etkiler ve o da Halil'e aşık olur. Halil ısrarla kendisinin resme aşık olduğunu savunmaktadır. Meral ise resmin kendisinin olduğunu o halde kendisine aşık olduğunu savunmaktadır. Halil'in beraber çalıştığı Derviş Mustafa (Fadıl Garan), Halil'i Meral'in aşkına inandırmaya, onun peşinden gitmeye teşvik etmektedir.

Derviş Mustafa ve Halil adada münzevi bir yaşam sürmektedirler. Hem mesleklerini icra ederler hem de musikiyle, muhabbetle birbirlerine yoldaşlık etmektedirler. Meral ve arkadaşlarının adaya ziyaretleri Halil'in münzevi dünyasının dengelerini değiştirmektedir. Aralarında geçen konuşmalar sonrasında Meral İstanbul'a geri dönme kararı vermektedir. Halil bu karardan etkilenir ama farkına varmamak için elinden geleni yapmaktadır. Meral ise farkına vardığı, gördüğü tutku karşısında Halil'e aşık olmaktadır. Bu duyguyu arkadaşı Başar'a (Süleyman Tekcan) anlatır. Başar anlattıklarının bir delilik olduğu düşüncesindedir. Onu kendisiyle vakit geçirmeye davet eder. Aynı sıralarda Halil ve Derviş Mustafa İstanbul'a , yeni işlerine doğru gitmektedir. Halil cesaretini toplayarak Meral'in evine gider, onun evde olmadığını arkadaşlarıyla Maslak atış poligonunda olduğunu öğrenir. Meral, Halil'i gördüğüne çok mutlu olur ve koşarak ona sarılır. Başar ve arkadaşları ise onun gelmesinden rahatsız olurlar, saldırarak vurmaya başlarlar. Meral, Başar ile mücadele etse de Halil'in dayak yemesine engel olamaz. Onun yanına gittiğinde ise Halil onu bırakarak yanından ayrılır. Başar ve Meral poligondan dönerken Meral arabadan inmek ister. Israrları sonucu yalın ayak bir şekilde arabadan iner, Başar tarafından tekrardan bindirilmek istese de kabul etmez. Başar sonunda vazgeçer, ayakkabılarını atarak Meral'i bırakır. Meral'in karlar

içerisinde yalnız başına yürüdüğünü gören Halil otobüsten inerek onun yanına koşar. Birbirlerine sarılarak aksi istikamette beraber yürüyerek sahile inerler. Birlikte yürüyerek, denizi seyrederek, gölde kayık sürerler. Birlikte vakit geçirdikleri sahnelerde sözler değil görüntüler bize hikayeyi anlatmaktadır. İlk konuştukları anda ayrılıktan bahsetmektedirler. Meral ne olursa olsun Halil'den kendisini bırakmamasını istemekte ve gidip babasıyla konuşmasını söylemektedir.

Halil ve Meral'in babası arasında uzun bir konuşma geçer. Meral'in babası durumun farkında olduğunu, Halil'in yakışıklılığundan etkilendiğini, doğacak çocuklarının güzel olacağından bahseder. Romantik ilişkilerin destekçisi olduğunu, evliliklerin mantık düzleminde olmaması gerektiğinden bahseder. Olumlu konuşmasını Meral'in alıştığı bir standardın olduğu gerçeğiyle temellendirerek olacak evlilikte ileride nasıl sorunlar olabileceğine dair bir tablo çizerek konuşmasını sonlandırır. Bu konuşma sonrasında Halil Meral'e ayrılmaları gerektiğini belirtir. Bu ayrılığın babasıyla ilgisi olmadığı notunu da düşmektedir. Meral itiraz etmeden, bu ayrılığı kabul eder. İkisi ayrı ayrı kendi dünyalarında aşk acılarını yaşarken Meral, Başar'ın evlenme teklifini kabul eder. Evlilik haberini duyan Halil ve Derviş Mustafa yıkılır. Halil eskisi gibi resme bakmaktadır ama artık o resim ona yeterli gelmemektedir.

Halil sokaklarda dolaşırken vitrinde Meral'in gelinliğine benzer giyinmiş bir cansız model görür ve onu alarak evine götürür. O cansız model ile kayık sürer, musiki dinler. Meral ve Başar'ın düğün gününde arka fonda dans eden insanların gölgeleri görünmektedir. Meral mutsuz, Başar ise endişelidir. Halil kayıkla gezinirken kıyıda Meral'i gelinlik içerisinde görmektedir. İlk başta inanamasa da sonrasında Meral'de kayığa biner. Meral kayıktan ilk önce resmi, sonra cansız mankeni atar. Birbirlerine uzun uzun özlemle baktıktan sonra sarılırlar. Onları uzaktan Derviş Mustafa görür ve kavuşmalarına sevinir. Diğer yandan ise Başar onları görmekte, gidip gelme arasında kaldıktan sonra silahına doğru koşmaktadır. Silahını ateşler, Derviş Mustafa'nın "ah" sesi duyulur, Halil ve Meral görülmez, göl ve kayık uzaktan görünür ve film biter.

4.1.3. Filmin Metin Erksan Filmografisindeki Yeri

Boyacı Halil'in surete aşık olmasını anlatan *Sevmek Zamanı*, 1965 yılında birkaç özel gösterim dışında sinemalarda gösterilmemiştir. Türkiye'de gösterilmeyen *Sevmek Zamanı*, 1966 yılında Kartaca Film Festivali'nde yarışma dışında gösterildiğinde büyük beğeni toplamıştır. Fransız sinema tarihçisi George Sadoul filmle ilgili olarak Metin Erksan'ın çok keskin bir sınıf çatışması ortaya koyduğunu belirtmektedir (Altınar, 2005: 72-73). Ülke içinde sessiz kalınan filme dair Halit Refiğ, Erksan'ın bilgisinin, yeteneklerinin ve imkanlarının bütün sınırları zorladığı; konusu, duyusu, işlenişi ve ortaya koyduğu dünyası ile Türk insanın ruhunun derinliklerini ve inceliklerini yansıtan "Sevmek Zamanı"nın yalnız Türk sinemasının değil dünya sinemasının da vardığı zirvelerdendir yorumunda bulunmaktadır (Refiğ, 2009: 120). Diğer bir yorum ise Erksan'ın "en lanetli filmi" olarak nitelendirilen "Sevmek Zamanı"nın, piyasaya çıkamadığı; özel gösterimlerde ve televizyonda görülebildiği ile bir üslup denemesi olarak beğenildiği şeklindedir (Onaran, 1999: 112).

Erksan, film içerisinde Doğu-Batı ayrımını aşka ve hayata bakış açısından ortaya koymaktadır. Ortaya koyduğu tabloyu müzikle, fotoğrafik görüntülerle beslemektedir. Aynı zamanda diyaloglarda da ağıdalı bir dil kullanılmaktadır. İddialı lafları, sorunları çözmeye yönelik bir tavrı bulunmaktadır. Yönetmenin filmografisine baktığımızda *Susuz Yaz* gibi toplumsal olana dair insanın içinde kaldığı ikilemlere dair bir yorumda bulunmaktan çekinmeyen bir film yapan kişiyle *Sevmek Zamanı*'nı yapan kişi aynıdır. Ondan "beklenen" çizgilerin dışına çıkmıştır. Metin Erksan filmin neyi nasıl anlattığını şöyle anlatmaktadır :

'Sevmek Zamanı', büyük toplumsal sorunları çözme, bir eyleme önder olma, Türk sinemasına yeni bir şeyler getirme, uluslararası film yarışmaları için yapılması gibi tutarsız, boş savlardan uzaktır. 'Sevmek Zamanı' yalnızca insanın dramını anlatır. Türk sinemasında bazı çevreler son zamanlarda toplumsal gerçekçilik, toplumsal sorunları anlatma diye bir kaygıya düştüler. Dünyanın politik, ekonomik ve toplumsal sorunlarına, sinema sanatına şimdiye kadar bilgi eksikliklerinden ötürü her zaman ters açıdan bakan ve ancak 1960'tan sonra uykudan uyanan bu cesur yeni toplumcular, ün kazanmak için kelle kesen yiğitler misali ' Petrol sorununa, toprak reformuna, gecekondu sorununa dair filmler yapacağız, yaptık' diyorlar. İyi ama bu sorunlara dair ancak belgesel filmler yapılır. Sanat insanı anlatır. Sorunu anlatmaz. Sorunun içindeki insanı anlatır. Sanat insanoğlunun dramını anlatır (Erksan'dan akt. Altınar, 2005: 73-75).

Erksan, sanat anlayışının dışına çıkmadığını bilhassa sanat anlayışı doğrultusunda aynı yolda devam ettiğini belirtmektedir. Aslında onu *auteur* yönetmen yapan noktaya değinmektedir. Yönetmen her ne meseleyi ele alırsa alsın, filminde onun kendi dünyasına, anlayışına, entelektüel birikimine dair bir nüans bulunmaktadır. *Sevmek Zamanı* da o nüansların içerisinde en kendine has filmlerdendir. Bu nüanslar; şehrin içerisinde yürüyen erkek ve kadın, kartpostalı andıran Büyükaada ve İstanbul görüntüleri, minimal düzeyde kullanılan diyaloglar, az insanın yer alması şeklinde sıralanabilmektedir. Teknikle ve onun birikimiyle birleşen filmin en nihayetinde şiirsel anlatımıyla da bir tutku anlatılmaktadır. Ercan Kesal *Sevmek Zamanı* filminde anlatılan tutkuyu "Metin Abinin bizatihi kendisinde olan tutkunun hali" şeklinde yorumlamaktadır.³

Aynı zamanda Ercan Kesal, Erksan'ın Berlin'de Altın Ayı'yı aldıktan iki yıl sonra, *Sevmek Zamanı* gibi bir tutku filmi yapmasının cesaret barındırdığına dikkat çekmektedir.⁴ Sanat yapma arzusunda olan bir yönetmen sonunu düşünmeden üretmek ve anlatmak isteğinde, olduğu şeyin filmini yapmaktadır. Yapımcı ve yönetmen olarak varını yoğunu bir filme koyar, filmi seyirciye ulaşamaz. Ama sinema tarihinde yerini almaktadır. Zamanını aşan bir anlatıya, estetiğe sahip olan *Sevmek Zamanı*, yıllarca sinemalarda seyirciyle buluşamasa da, televizyon üzerinden seyirciyle buluşmuştur.

³ Konuya dair Ercan Kesal'ın Gazete Duvar YOUTUBE Kanalındaki *Bir Film Bir Konuk: Ercan Kesal ile Sevmek Zamanı* adlı söyleşi, https://www.youtube.com/watch?v=PiVI_n-YMxg&t=551s, 10.11.2020

⁴ Konuya dair Ercan Kesal'ın Gazete Duvar YOUTUBE Kanalındaki *Bir Film Bir Konuk: Ercan Kesal ile Sevmek Zamanı* adlı söyleşi, https://www.youtube.com/watch?v=PiVI_n-YMxg&t=551s, 10.11.2020

4.2. *Masumiyet* (1997): Yeni Türkiye Sinemasına Bir Örnek

4.2.1. Zeki Demirkubuz Sineması

1964 yılında Isparta’da doğan Zeki Demirkubuz, ortaokul son sınıfa kadar orada eğitimine devam etmiştir. Köy okullarına öğretmen yetiştiren bir okulda sol düşünce ile tanışmıştır. O sıralarda ailesi geçim sebebiyle İstanbul’a göç etmiştir. İşportacılık, konfeksiyon atölyelerinde ütüculük, triko alanında kazak örme gibi işlerde çalışmıştır (Atam, 2006). Demirkubuz 16 yaşındayken 1980 askeri darbesi olmuştur. İdam ile yargılanarak hapse atılmıştır. Hapis yılları işkence ve baskıyla geçmiştir. 1983 yılında, yaşından dolayı serbest bırakılmıştır. 19 yaşında hapisten çıkmıştır. Çıktığında hapishanede gördüğü işkenceler dolayısıyla kendisinde korku, güvensizlik ve kaygı egemendir. Bir mesleği yoktur ve ailesinin geçimini sağlamak için çalışması gerekmektedir. İşportacılık yaparak geçimini kazanır, askerliğe gitmemek için üniversite sınavlarına girer. İngiliz filolojisini kazanır ama devam zorunluluğu olduğu için devam edemez. Tekrar sınava girer ve İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi’ne girer. Zahit Atam’ın ifadesiyle Demirkubuz’un hayatı dört döneme ayrılmaktadır: Birinci dönemi solla tanışmasıyla başlamakta ve hapishane yılları ile sonuçlanmaktadır. Hapis sonrası 1987’ye kadar devam eden ideolojilerin saklandığı zaman aralığı ikinci dönemidir. Üçüncü dönemi ise asistanlık dönemidir. Dördüncü ve son dönemi olan olgunlaşma dönemi ise *Masumiyet* (1997) filmiyle başlayan süreçtir (Atam, 2006).

Asistanlık dönemine biraz daha yakından bakmak gerekmektedir. Demirkubuz işportacılık yıllarında hikayeler yazmaktadır. Yazdığı hikayeleri ilk olarak Ali Özgentürk’e göstermek istemektedir. Sonrasında Onat Kutlar’a ve Zeki Ökten’e gösterir. Kendi nitelendirmesiyle başarısız öykülerinin bir karşılığı olmaz. Ama Zeki Ökten o zamanlar çalıştığı *Ses* filminin senaryosunda yer alan işkence görmüş karakter üzerine ona sorular sormaktadır. Sonra setinde de bulunan Demirkubuz’a o dünya hiç çekici gelmez. Filmin kurgusuna katıldığında ise gördükleri dikkatini çeker. Bu süreç sonrasında yedi yıl sürecek olan asistanlık dönemi başlamaktadır.

Yönetmen olarak ilk olarak *C Blok* (1994) filmiyle sinema dünyasının önüne çıkmaktadır. Bir atmosfer filmi olarak Lütfi Akad’ın ve Metin Erksan’ın daha önce bu konuda sinemamızda yaptıklarını başka türlü yorumlamaktadır (Onaran, 1995: 276). İlk filmiyle para kazanan yönetmenler arasına girmektedir. Film, o yılların kendine özgü koşullarında iyi iş yapar. Pek çok filmin vizyon bile görmediği, vizyona çıkanların

ortalama olarak birkaç yüz civarında seyirci topladığı koşullarda, Beyoğlu'nda bir haftada 1200 seyirci toplamıştır (Atam, 2006: 202).

C Blok sonrası 1997 yılında çalışmamızın inceleme filmlerinden olan *Masumiyet* filmini çekmiştir. Ulusal ve uluslararası alanda başarıların gelmesiyle Demirkubuz sinema dünyasında yolunu çizmiştir. "Ben sinemayı *Masumiyet*'i yaptıktan sonra öğrendim/başladım diye düşünüyorum" demektedir (Atam, 2006: 203). Filmografisinde yer alan diğer filmler: *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Yeraltı* (2012), *Bulanık* (2015) ve *Kor* (2016) şeklindedir.

Türk sinemasının 90'lı yıllar sonrasında yeniden doğuşunda önemli bir yeri olan Demirkubuz, aynı zamanda *auteur* yönetmenler arasında bulunmaktadır. Filmlerindeki hikayenin kuruluşu, mekanın kullanımı, karakterlerin eylemsizlik üzerinden kendini göstermesi, kapanmayan kapılar şeklinde kendine has stilleriyle *auteur* yönetmen tarzını ortaya koymaktadır. Stil ve teknik olarak hayatın onu böylesi bir bakış açısına getirdiğini belirtse de, Demirkubuz filmlerinde hislerinden yola çıkarak bir tarz ortaya koymaktadır. Kendisinin sinemaya bakış açısı filmlerdeki tarzının, bakış açısının arka planını ortaya koymaktadır. Şöyle demektedir: "Kendine ait dertleri olan, arayışı olan, sorgulamaya çalışan bir insan olarak birtakım tesadüfler ve bahaneler sonucunda sinemanın kapısına kadar geldim; bütün mesele bu (Pay ve Afat, 2009: 102)."

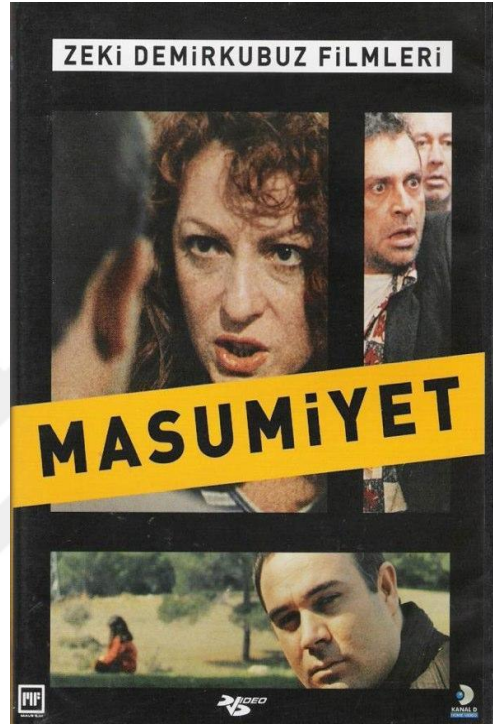
Zeki Demirkubuz, kendisine özgü bir sinemayı oturtmuştur. Filmlerindeki kahramanların hayatlarına uygun sakin ve uzun çerçevelerle anlatır öyküsünü. Müzik, hareket, ışık gibi sinemasal öğeleri filmin derdini anlatacak kadar kullanmaktadır. Nihilist, dünyaya öfkeli bireylerin iç hesaplaşmasını merkeze alan bir sineması vardır (Pöstecki, 2012: 46). İnsanın doğasının iyiliğine ve kötülüğüne dair kadim tartışmada onun tarafı bellidir. Sinemasını doğası kötü olan insanın ikilemlerini anlatmak üzerine kurmaktadır. Her filminde karakterlerin kötü olmakla, eylemsiz duruşlarıyla ya da kötü olan eylemi yapmakla alakası vardır. Toplum içerisindeki kıyıda köşede kalmış bireylerin, yalnızlıkların hikayesini anlatmaktadır. Birey dünyada tekinsiz bir yerdedir. Kendisini koruyabileceği bir yer yoktur onun sinemasında. Karakterleri ya huzursuz, güvensiz evlerindedir ya da izbe otel odalarında yaşamaktadırlar. Aidiyet duyguları, kökleri bulunmamaktadır. Anlatı, karakterler açısından herhangi bir açılım, çıkış noktası sunmayan, kendi üstüne kapalı bir yapı kurar. Buna paralel olarak, filme egemen görsel atmosfer de karanlık ve klostrofobiktir (Suner, 2005: 215).

Kendilerini anlatma, ifade etme, harekete geçme tarzındaki eyleme doğru bir çabaları bulunmamaktadır. Oldukları durum içerisinde yaşamakta ve sonuna kadar gitmektedirler. Değiştirmek, dönüştürmek şeklinde bir tavırları yoktur. Fırlatıldıkları dünyada kendilerine düşen pay ile yaşamaktadırlar. Onların konuşamadıklarını, söyleyemediklerini televizyon söylemektedir. Yeşilçam filmleri ya da haberler onlar adına konuşmakta, durumlarının bir resmini ortaya koymaktadırlar. Meknların en belirgin ortak özelliği televizyondur. Hemen hemen her meknda televizyon vardır ve her yaştan karakterler kayıtsızca televizyon izlemektedirler. Televizyonun kadrajda görünmediği anlarda ise televizyon sesi aracılığıyla bir alt metin sağlanmaktadır. Bu yabancılaşan dünyadaki bireyin dış dünyayla tek bağlantısıdır (ksz, 2018: 41). Yaşamlarında tepkisizliği benimseyen karakterler televizyon karşısında glmek, ağlamak, mutlu olmak, kızmak gibi tepkiler göstermektedir. Demirkubuz insanın hayat içerisindeki seyirci konumunu televizyon imgesi ile temellendirmektedir. Hikayelerinin ve karakterlerin eylemsizliğini ise edebiyattan beslenerek oluşturmaktadır. Onun için Dostoyevski'nin eserlerinin ayrı bir önemi, yeri bulunmaktadır. Pek çok söyleşisinde ya da katıldığı programda "Dostoyevski olmasaydı, edebiyat olmasaydı sinemacı olmazdım" şeklinde bu durumu ifade etmektedir.

4.2.2. Masumiyet Film

4.2.2.1. Filmin Konusu

Resim 2.Masumiyet DVD Kapağı.⁵



Yıl: 1997

Yapım: Zeki Demirkubuz, Nihal Koldaş

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Müzik: Cengiz Onural

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Derya Alabora, Haluk Bilginer, Güven Kıraç

Uğur, Bekir ve Yusuf'un başrollerinde oldukları Masumiyet filmi çıkışsızlığın, alt kültürden insanların dramını anlatmaktadır. Yusuf hapisten yeni çıkmış ne yapacağını bilememektedir. Bekir ve Uğur'un tanışıklığı ve beraberliği çok eskiye dayanmaktadır. Yollarının kesiştiği otelde bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

⁵<https://haftadabifilm.wordpress.com/2018/03/15/masumiyet-1997/amp/> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)

4.2.2.2. Filmin Özeti

Yusufun hapisten çıkması yakındır ama ne yapacağını bilmez. Cezaevi müdürüne mektup yazarak derdini anlatır. Ne yapacağını, nereye gideceğini, ne işle uğrayacağını bilmediğini belirterek devletin kendisine yol göstermesini ister. Müdür bu talebi olumlu karşılamayarak, yolunu kendisinin bulması gerektiğini belirtir. Yusuf oda içerisinde kendisini küçük hissederek. Kapanmayan kapılar ise onun tedirginliğini artırır. Sonrasında İstanbul'a gitmeye karar vererek otobüse biner. Otobüste Bekir ve Uğurla karşılaşır. Otobüs durdurulur, Bekir ve Uğur polis tarafından indirilir. Sonrasında Bekir de otobüsten iner. İstanbul'a gitmeden ablasını görmeye karar verir. Bir otele girer, televizyon izlerken uyuyan çocuğu fark eder. Sonrasında çocuğun ateşi olduğu dikkatini çeker ve otelciye söyler. Otelci annesinin geç geleceğini, geldiğinde çocuğun durumunu söyleyeceğini belirtir. Yusuf'un kaydını yaparlar ve Yusuf odasına çıkar. Sonrasında otelci kendisinin çocuğa baktığını belirterek, ateşi olduğunu doğrular. Yusuf çocuğu hastaneye götürür, tedavi ettirerek otel odasına geri döner. Yusuf ertesi gün eniştesini ve ablasını ziyaret etmeye gider. Eniştesi onu görünce çok mutlu olur ve eve götürür. Kapıyı ablası açar, konuşmaz. Sonrasında hazırlanan sofrada eniştesiyle birlikte otururlar. Eniştesi ablasının halinden tavrından ve o hapisteyken olan bitenden bahseder. İlk çocuğu televizyon karşısından masaya çağırır; çocuk ağladığı için ona kızar ve tekrar televizyon karşısına yollar. Sonrasında karısını çağırarak çocuğu almasını ister. Bu da yeterli olmayarak alkolün de etkisiyle sinirlenerek karısını dövmeye gider. Yusuf bu sahneler karşısında bir şey yapmayarak en sonunda evden koşarak çıkar ve otele geri döner.

Ertesi gün Bekir ona teşekkür eder ve çorba içmeye davet eder. Çorba içerlerken içeriden çıktığını, Adana'dan geldiğini, 8 yıl hapis yattığını söyler. Bekir ise kendi hikayesini biraz karışık olarak tanımlar. Yolları ayırırken işleri olduğunu belirten Bekir, akşam onu pavyona davet eder. Yusuf sokaklarda başıboş dolarken Uğur'u görür ve onu takip eder. Uğur hapishaneye gidene kadar peşinden gider. Akşam pavyona giden Yusuf, Uğur'u sahnede izler. Sonrasında Uğur onların masasına hoşgeldin der ve başka bir masaya geçer. Bekir buna dayanamayarak ve orayı terk eder. Sınırlı bir şekilde otele geri döndüklerinde lobide otururlar ve televizyon izlerler. Bekir Yusuf'tan özür diler. O sırada Uğur'u soran birkaç adım gelir, Uğur onlarla gitmek

üzereyken Bekir izin vermez. Uğur Bekir'e rest çekerek, gideceğini söyler. Bekir silahı çıkarır, Uğur'a yöneltir, Yusuf ve otelci onu durdurmaya çalışır. Uğur aldırış etmeksizin Bekir'in üzerine giderek kendisini vurmasını ister. Sonrasında hangi vakitte döneceğini belirterek otelden dışarı çıkar. Otelci ve Yusuf, Bekir'i odasına götürür. İlaç alan Bekir'i odasında uyumaya bırakırlar. Otelci ve Yusuf televizyonda izlerler. İzledikleri filmin etkisiyle üzülmemekte ve gözleri dolmaktadır. Otelci filmin kötü sonuna tepki verirken, Yusuf bunun bir film olduğunu söylemektedir. Yusuf bir ileri iki geri giderek otel avlusunda Uğur'u bekler. Çilem'i görür onunla konuşmaya çalışır ama çocuk ses vermez. Otelci, çocuğun sağır ve dilsiz olduğunu söyler.

Sabahleyin Bekir Yusuf'un odasına girerek gezmeye gittiklerini söyleyerek onu davet eder. Hiçbir şey olmamış gibi davranır. Uğur, Çilem'e dikkat etmesini söyler Yusuf'a. Saklı Cennet'e gittiklerinde Bekir ve Yusuf birbirlerine ve hayatlarına dair ayrıntıları anlatır. Yusuf, en yakın arkadaşını askerden geldiği gün ablasıyla kaçmasından ötürü öldürdüğünü söyler. Ablasının da ağzına gelen kurşun sebebiyle dilsiz kaldığını sonra buraya eşiyle geldiğini anlatır. Bekir'de kendi hikayesini Uğur ile mahalleden tanıştığını, onun aşık olduğu Zagor'unda kendi mahallesinden olduğunu belirterek kendi hikayesini; Uğur'a aşık oluşunu ve yaşadıklarını anlatır. Bütün hikayesini bitirdiğinde, kendi hikayesinin kader önünde usul usul yürümek olduğunu belirtir. Yusuf Bekir'in hikayesini dinlerken gözü hep Çilem'dedir. Ona göz kulak olur.

Geri dönerler; Çilem, otelci ve Yusuf televizyon izler. Yusuf uyuya kalan Çilem'i odasına çıkarır ve kendi odasına geçer. Otelci kendisine Uğur Hanım'ın onunla görüşmek istediğini söyler, Yusuf da kabul eder. Uğur Aydın'da bir işi olduğunu Bekir'e söylemek istemediğini belirterek kendisiyle gelmesini istediğini söyler. Bekir kabul eder, birlikte Aydın'da bir otele giderler. Döndüklerinde otelci Bekir'in delirdiğini, kendinden geçtiğini, bir ara Çilem'i dövmeye kalktığından bahseder. Duydukları sonrasında Uğur Yusuf'u uyarır, bir şey bilmiyorsun, hiçbir şey söyleme der. Bekir sarhoş bir şekilde gelir, kendinden geçmiştir. Küfür ederek, yalpayarak onu odasına çıkarırlar. Bağırarak Uğur'un kapısına dayanır, Uğur otelciyi aşağıya yollar. Yusuf ile birlikte odasına geçirirler. Bekir Uğur'a saldırır, onunla birlikte olmak ister. Uğur buna karşılık vermez, istediğimle birlikte olurum der. Yusuf onları ayırmaya çalışır. Bekir Uğur'un hayır demesi sonucunda tekrardan silahı çıkarır ve ona doğrultur. Yusuf araya girer. Bu kez silah Uğur'a geçer. Birbirlerine bağırma sesleri daha sonrasında ağlayışa döner. Bekir kendinden geçer. Yusuf ile onu yatağına yatırır ve odadan çıkarlar. Uğur Yusuf'a Bekir hakkında konuşur, duygularını sorar. Bekir'in

takıntılarından, cıvıklığından bahseder ve içtiğinde dikkatli ol der. Kendisinin de manyak olduğunu ama Bekir'in yirmi yıldır alışamadığını belirtir. Yusuf'a onun hayatına dair sorular sorar. Herkesin kendi odasına gidip yattıkları an bir silah sesi gelir; Bekir kendini vurmuştur.

Bir zaman sonra Bekir'in yerini Yusuf almıştır. Pavyona Uğur ile gitmekte ve ona halen "abla" olarak seslenir. Pavyon çıkışı Uğur başka bir arabaya binerek gider, Yusuf arkasından bakarak otele geri döner. Bekir'in odası onun odasıdır. Otelci eniştesinin kendisini sorduğunu, merak ettiklerini söylediklerini anlatır. Ertesi gün Yusuf ablasına gider biraz oturur, çıkar, otele geri döner, akşam yine pavyona giderler. Pavyonu polisler basar ve karakola giderler. Uğur sorgulanır ve pavyon kapatılır. Çorbacıda Uğur ve Yusuf karşılıklı konuşurlar, tartışırlar. Yusuf böyle gitmeyeceğini söyler, Uğur ise "ben hallederim" der. Aralarında anlaşmazlık çıkar.

Uğur akşam Yusuf'un odasına gider. Neyi olduğunu sorar. Yusuf ilkin konuşmaz, sonrasında ise gitme fikrini tekrardan söyler, kendisinin ona ve çocuğuna bakacağını söyler. Uğur böyle olmayacağını, yollarını ayırmaları gerektiğini söyler. Yusuf kendisini sevdiğini söyler, Uğur ise bunun sevgi olmadığını söyler, durumunu, geçen zamanı, kimin neyin sahibi olduğunu söyler. Önce istediğini vereyim sana der, sonrasında ise gidilecek yerinin kalmadığını söyler. Yusuf bavulunu alarak otelden çıkar ve gara gider ama akşam üzeri vazgeçerek geri döner. Uğur şaşırır, yeni işin Aydın'da olabileceğini söyler. Onu öper ve hasta gibi olduğunu söyleyerek gidip yatması gerektiğini dile getirir.

Çilem'in yine televizyon izlerken uyuya kaldıkları bir akşam Uğur gelmez. Gece polis baskını olur, Yusuf'u karakola alırlar. Falakaya yatırılırlar ve Uğur hakkında soru sorarlar. Yusuf hiçbir şey bilmiyordur. Otele geldiğinde otelci nereye gitmeleri gerektiğini Uğur'un daha önce söylediğini belirtir. Aydın'a daha evvel gittikleri otele gitmeleri gerektiğini söyler. Yusuf ablasına gider, gideceğini söyler, ayaklarına kapanarak ağlar. Aydın'daki otelde bir gün kalırlar, Ankara'ya doğru yola çıkarlar. Gittikleri pavyon kapalıdır. Sahibinin Zagor tarafından öldürüldüğünü öğrenirler. Konuştukları adam, çocuk ile ortadan kaybolması için uyarır onları. İstikamet İstanbul'dur. Dinlenme yerinde bulunan televizyondaki haberlerde Çilem annesinin öldürüldüğünü görür. İstanbul'da Yusuf'un hapis arkadaşı babasının yerini ararlar. Birkaç soruşturma ve beklemeden sonra bulurlar. Ama buldukları arkadaşının babası ve onun cansız bedenidir. Filmin sonunda Uğur'un kocası Zagor'un, Yusuf'un hapis

arkadaşı Orhan Kara olduğu ortaya çıkar. Film Samuel Beckett'in "Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Yine dene. Yine yenil. Daha iyi yenil." sözleriyle biter.

4.2.3. Filmin Zeki Demirkubuz Filmografisindeki Yeri

Demirkubuz, "Ben sinemayı *Masumiyet*'i yaptıktan sonra öğrendim/başladım diye düşünüyorum" demektedir (Atam, 2006: 203). *Masumiyet*'in sinema hayatının bilinçli başlangıç noktası olduğunu belirtmektedir. Filmin konusu, kahramanları ve mekanları onun sonraki filmlerinde olacak olanların işaretidir. Derdi insanın görülmeyen, bilinmeyen taraflarını anlatmaktır. Aynı zamanda 1990'lı yıllar Türk sinemasının dönüşüm yaşadığı yeniden kabuğundan çıktığı dönemlerdir. *Masumiyet* anlattıklarıyla, kurgusuyla, çekimiyle o dönüşümün başat aktörlerinden biri olarak sinema tarihinde yerini almaktadır. 1970'lere kadar Yeşilçam üç ana eğilimden etkilenmiştir: Ticari filmler, ulusalcılık ve gerçekçilik. 1970'lerde toplumcu gerçekçilik etkili olurken, 1980 sonrasında toplumsal muhalefet susmuş; iç hesaplaşma, bireycilik ve fantazya ön plana çıkmıştır (Pösteki, 2012: 35).

Masumiyet o zamana kadar görmezden gelinen bir sınıfın hikayesini anlatmaktadır. Anlatımında onların kullandığı dil ve günlük hayatları birebir gösterilmektedir. Dışarıda bırakılanlar görünür hale gelmektedir. Demirkubuz sonraki süreçte de sinemasında bunu yapacaktır. Bakılmayan tarafa bakacak ve orayı görünür kılacaktır. Zamanın ruhuyla da bu tavrı paralel olduğundan yeni Türkiye'nin sinemasının baş aktörleri arasında yer almıştır. Aynı zamanda *Masumiyet*'te Yeşilçam melodramını değiştirerek zamanın ruhuna uyarlaması, Demirkubuz'u hikaye anlatımında öncü bir konuma getirmiştir. *Masumiyet* çıkışıyla birlikte yönetmenin Türkiye'de tanınmışlığı ve meftunlarının sayısı artmıştır. Demirkubuz seyircisi diye bir kategori oluşmuştur. Duygusal olarak yoğun yaşayan, filmlerden etkilenen ve her filmini özellikle bekleyen bir seyircisi vardır ancak sayısı sınırlıdır (Atam, 2011: 356).

4.3. *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet* Filmlerinde Anlatının Unsurları

Bu bölümde zaman ve aşk kavramlarının üzerinden incelenen *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet* filmlerine karakterler, sinematografi, mekanlar ve müzikler üzerinden bakılmıştır. Zaman ve aşk kavramlarının ortaya konulmasında yönetmenlerin karakterler üzerinden kurdukları dünyanın sinematografi ile temellendirilmesi, mekanlar ve müzikler ile hikayenin hayata dair bakışları ortaya konmaktadır. Metin Erksan'ın ve Zeki Demirkubuz'un kurdukları dünyanın temelini sağlam atmak noktasında özenle seçtikleri, oluşturdukları unsurlar ortaya konulmuştur. İlk olarak kendi hikayeleri içerisinde bakılan anlatılan unsurlar, sonrasında karşılıklı olarak konumlandıkları sinemasal tavırları noktasında incelenmiştir.

4.3.1. Karakterler

"Bir insanı o kişi yapan şey, yapı ve özellikler bütünüdür" (Cevizci, 2010: 910) şeklinde tanımlanan karakter, insanın kişiliğini, davranışlarını oluşturan yapıdır. Sinemasal anlamda oyuncuların canlandırdıkları karakterlerin varlığının temelini sağlam olması, filmin gerçekliğini sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Nijat Özön oyuncu ve gerçeklik ilişkisini şöyle anlatmaktadır:

Oyuncu görüntünün en canlı ögesidir; düşünen, karar veren, tepki gösteren, toplum içinde başka kişilerle ilişki kuran, yaşamını sürdürmeye uğraşan, bunun için sürekli çabalayan varlıktır. Görünüşü, davranışı, yüz anlatımı, oyunuyla görüntüde bütün bunları oyuncu gerçekleştirir, canlandırır. Oyuncunun başlıca görevi, oyunlukta (senaryoda) kendi payına düşen kişiyi en küçük ayrıntılarıyla, tüm özellikleri yansıtabilmek; bu kişilerinde gerçekliğini izleyicinin benimseyebileceği biçimde yansıtmaktır (Özön, 2008: 111-112).

Oyuncu, gerçeklik ilişkisine ilk olarak *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet* filmlerinde yer alan Halil, Meral, Bekir, Yusuf ve Uğur üzerinden baktığımızda, bu karakterlerin tutkulu oldukları göze çarpmaktadır. Her iki filmdeki karakterler aşka dair bir tutku duymaktadırlar. Tutkularını yaşama noktasında seçtikleri yollar ise ayrıldıkları, farklılaştıkları yerlerdir. *Sevmek Zamanı* filminde Halil bir resme aşık olabilecek kadar sevmeye tutkulu bir insandır. Meral kendisinin resmine aşık olan birisinin sevgisine inanarak o aşkın peşinden gitmeyi seçecek kadar tutkuludur. Bekir ve Uğur'un

ilişkisinde tutku en temel bileşendir. Uğur'un Zagor'a duyduğu, kendisini sona götüren tutku ile Bekir'in Uğur'a aşık olarak onun peşinden gitmesi ve başka bir adama aşık olduğunu kabul etmesini sağlayan şeyde yine tutkudur. Karakterlerin farklılıkları ise duydukları tutkuya karşı takındıkları tutumda saklıdır. Her karakter kendi tutkusunun farkındadır. Ama *Sevmek Zamanı*'nda karakterler hep tutkularının gerçek hayattaki karşılığının muhasebesini yapmaktadır. Tutkularının ve aşklarının yanında toplumsallık, doğru olanı yapmak, yaşamak düşünceleri yer almaktadır. *Masumiyet* filmindeki Bekir ve Uğur ise tutkularının peşinden giderlerken bir kabulleniş içerisinde. Yaşamları içerisinde tutkularının karşılığı olan yaşam şekli, hayat tarzının bir önemi bulunmamaktadır. Tutkunun peşinden gidildiğinde ortaya çıkan bu durumların iyi bir yanı olmamaktadır. Ya da bu yolu seçmeme gibi bir durum söz konusu değildir. Zeki Demirkubuz'un karakterleri durağandır; dinamik değildir, gelişmezler, büyük iç sorgulamalar yaşamazlar (Atam, 2006: 204).

Metin Erksan, *Sevmek Zamanı*'nda karakterlerinin tutkulu dünyasını anlatırken, mesleği, giyimi, hatta konuşma tarzında kişiliklerine dair her ipucunu ortaya koymaktadır. Tutkunun değiştirici gücünü anlatmaktadır. Halil o resmi gördüğü ilk an değiştiğini, Meral ise Halil'in aşkını görünce değiştiğini anlatmaktadır. Aralarındaki ekonomik farklılığın varlığı bir engel olarak kendini ortaya koymaktadır. Diğer yandan ise o farklılığın aşkın hissedilmesinde bir engel olma durumu bulunmamaktadır. Aradaki çatışmayı sağlayan unsur Başar'ın varlığıdır. Bu noktada Erksan filmin çatışmasını belirginleştirerek bir karakter ortaya koymuştur. Kahramanları, iyinin ve kötünün ötesinde çok boyutlu ve değişim içinde sunulmaktadır. Metin Erksan, kahramanın tutkularını engelleyen öteki tipleri de, "hayatın kurbanları" biçiminde sunarak tek boyutluluktan kurtarmaktadır (Battal, 2006: 179).

4.3.2. Sinematografi

Filmlerin hikayelerini ortaya koyan; yönetmen, senarist, ışık kullanımı, kurgusu ve ses özellikleridir. Bu özelliklerin birleşerek bir filmi ortaya çıkarması filmin sinematografisini oluşturmaktadır. Sinematografik bir söylev olan filmde ritim, diyalog, görüntülerin iç düzenlemesi, renkler, oyunculuk, mekân ve zamanın kullanımı arasındaki ilişkileri doğru kurmak ve filmde boşlukların ve anlamsız birimlerin oluşmasını engelleyebilmek çok güç ve büyük deneyim isteyen bir iştir (Adanır, 2003: 155).

Resim 3. Meral'in fotoğrafı ve Halil (*Sevmek Zamanı*)⁶



Sevmek Zamanı filminde sinematografi fotoğraf ve gerçeklik ilişkisi üzerinden kurulmaktadır. Hikayenin akışı ve olayların gelişimi filmin her sahnesinde sinemasal bir seyire hizmet etmektedir. Erksan filmde Meral'in fotoğrafına bir karakter olarak yer vermektedir. Aynı zamanda Meral ve Halil'in karşı karşıya geldiği sahnelerde o fotoğraflık imgeyi tamamlamaktadır. Filmin sonlarına doğru devreye giren cansız manken de aynı şekilde gerçekliği sinemasal olarak tanımlamaktadır. Siyah-beyaz olan filmde sinematografi resim, karakterler, Büyükaada ve İstanbul üzerinden kurulmaktadır. Kamera onları diyalogların gerçekleştiği anlarda uzak plandan alırken, kendilerine dair düşünme, duygularını aktarma noktasında da uzak plandan gösterilmektedir. Yağmur, duyguların aktarımında sinemasal öyküye hizmet etmektedir. Altuner yönetmenin bu tercihi şöyle ifade etmektedir:

Filmin önemi bir atmosfer kurma çabasının sinemamızdaki ilk örneklerinden biri olmasından gelir. Yağmurda yürüyen bir kadın, bir erkek, yağmurlu boş sokaklar, ıssız, upuzun sahil, yaprakları dökülmüş ağaçlar ve müziğiyle yönetmen tutkulu bir aşkı estetik kaygılar taşıyarak anlatmak istemiş ve bunda da başarılı olmuştur (Altuner, 2005: 71).

⁶Erişim Tarihi: 16.11.2020

Resim 4. Meral (Sevmek Zamanı)⁷



Erksan için ışık kullanımı önemlidir. Siyah-beyaz çektiği filmlerde ışığı mümkün mertebede hikayenin akışına hizmet edecek şekilde kullanılmaktadır. Anlattığı tutkulu aşk hikayesinin ana çatışmasını oluşturan düş ve gerçeklik ikilemini ıııklandırma ile ortaya koymaktadır. Halil'in Meral'in fotoğrafını seyrederek kendinden geçtiğı an, Meral dışarıdan odaya girmektedir. Bu, Platon'un mağara benzetmesinde yer alan dışarıdan gelen gerçekliğı anlatmaktadır. Işıık, metaforu tamamlayan bir öğedir. Filmin sonlarında yer alan düğün sahnesinde de aynı şekilde gölge ile gerçeklik ikilemi ortaya konulmaktadır. Meral ve Başar düğünlerinde beklemektedirler. Onların beklediğini gördüğümüz sahnede, düğünde dans eden misafirlerin gölgeleri dans etmektedir. Hareketlenerek dans eden insan suretleri düşsel çatışmayı gözler önüne sermektedir. Gölgeleler insan boyutundan çok yüksek ve sürreal gözükmemde olup geleneksel gölge oyunları Hacivat ile Karagöz izlenimi sezilmektedir (Konya, 2019: 78).

Masumiyet filminde ise Demirkubuz, sinematografisini anlatmak istediğı çıkışsızlığı ortaya koymak açısından kurmaktadır. Hareketli kamera kullanımı ve ışııkla oluşturan karanlık atmosfer, karakterlerin içinde bulundukları çıkışsız atmosfere hizmet etmektedir. Filmin açılış sahnesinde Yusuf kapı aralığından görünmektedir. Odanın içine girildiğinde Yusuf küçülmüş, müdür ise otoritesi ve makamıyla egemen şekilde

⁷Erişim Tarihi: 9.11.2020

gözükmektedir. Yönetmen "arada kalmış" bir hikaye sunacağını daha baştan bizlere göstermektedir. Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda ön planda tuttuğu estetik kaygı Demirkubuz'un *Masumiyet*'inde hiçbir şekilde bulunmamaktadır. Demirkubuz insanı yiyip bitiren aşkı mekanla, atmosferle, duygularla gerçekçi bir şekilde göstermek istemektedir. Bu amacını kurguyu durağan ya da hareketli kullanarak ortaya koymuştur. Otelde geçen olaylarda kurgu yavaş, otel dışında ise genellikle hareketlidir. Yönetmen hareketi sağlamak için sıçramalı kurguya sıkça başvurmuştur. Böylesi bir kurgu oluşmasında en büyük katkıyı hareketli ve değişken kamera sağlamıştır (Ayvaz, 2011: 41).

Resim 5. Yusuf (Masumiyet) - Dış Plan Çekim⁸



Çıkışsızlık atmosferi iç mekanlarda uzak plan çekimleriyle klostrofobik bir hava oluşturarak devam etmektedir. Işık kullanımı da diğer bir unsurdur. Demirkuz sinematografisinde ışık kullanımına dair özel bir hassasiyet söz konusudur. Mümkün mertebe doğal ışıktan faydalanmaktadır. Doğal ışığın kameranın açısıyla ortaya çıkardığı görüntü karanlığa yakın bir atmosferdir. Karanlık atmosfer karakterlerin hikayesel olarak evrimiyle hep bir arada ilerlemektedir. Yusuf'un kendisi ile başbaşa kaldığı uyku anlarının öncesinde hep karanlık vardır. Otelin içini, odasını gördüğümüz anlardaki ışık kullanımı, otelin eskimişliğini göstermektedir.

Özetle, *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet* filmlerinin sinematografisine bakıldığında yönetmenlerin imzaları görülmektedir. Erksan'ın her şeyin ötesine geçen

⁸ Erişim Tarihi : 16.11.2020

entellektüel duruşu filminde anlatmak istediğı surete aşık olma hikayesinin sunumunda kendini göstermektedir. Aynı şekilde Demirkubuz da sinemayı konumlandığı noktayı çıkışsızlık olarak sunmaktadır. Düşünsel duruşlarını filmlerinde kendi tarzlarında yaratmakta, oluşturmakta ve sunmaktadırlar.

4.3.3. Mekanlar

Şiirsellik ve gerçeklik noktasında her iki filmde de mekanlar hikayeyi tamamlamaktadır. *Sevmek Zamanı* filminde Büyükada ve İstanbul sokakları kendine has bir başrol konumunda yer almaktadır. *Masumiyet* filminde ise gerçeklik duygusu mekanlar ile tamamlanmaktadır. Büyükada ve İstanbul sokakları *Sevmek Zamanı*'nda; otel lobisi, otel odaları, pavyon, ev ve sokaklar ise *Masumiyet*'te yer alan mekanlardır. Erksan mekanı şiirselliği arttıran bir unsur olarak kullanırken, Demirkubuz gerçekliği gösteren, hissettiren bir unsur olarak kullanmaktadır.

Halil ve Derviş Mustafa boyacı olarak köşklere çalışmaktadırlar. Bu durum, bulundukları evlerin değerini göstermektedir. Aynı zamanda Büyükada'nın sonbahar mevsimindeki halinin tercih edilmeside Halil ve Meral'in aşkının ayrılık üzerine kurulu olduğunu tabiat üzerinden göstermek içindir. Evin içi dinlenmek, yemek-içmek, müzik dinlemek şeklinde eylemler için kullanılmaktadır. Dış dünya ise huzursuzluğun, yalnızlığın ve ayrılığın mekanıdır. Meral ve Halil'in konuşmaları hep dış mekanda geçmektedir. Adada kayalıkların üstünde resme aşık olma üzerine konuştukları sahnede, onların diyaloglarının yanı sıra doğanında mekansal olarak bir kullanımı mevcuttur. Meral ve Halil'in beraber zaman geçirdikleri İstanbul sokakları, deniz kenarı ve göl kalabalık değildir. Filmde, şairane bir gerçekçilik etkisiyle gerçek mekândan soyut mekânlar yaratılmaya çalışılmıştır (Konya, 2019: 76). Münzevilik filmin her sahnesinde kendini göstermektedir. Münzevilik Halil ve Derviş Mustafa'nın yaşamına aittir. Meral'in yaşamına ait olan ise huzursuzluktur. O noktada Meral'in evinde olduğu sahnelerde melankolisi ve huzursuzluğu anlatılmaktadır. Özellikle Halil'e kızgın bir şekilde İstanbul'a dönen Meral'in evinin içindeki sahnelerde modern insanın huzursuzluğu yer almaktadır. Meral moda dergileriyle birlikte yatağına uzanmaktadır.

Resim 6. Otel Lobisi (Masumiyet)⁹



Bekir, Yusuf ve Uğur'un hikayesinde mekanların hem önemi bulunmamakta hem de bulunmaktadır. Mekanlar onların hikayesini anlatan temel bir yapı taşı şeklindedir. Otel odalarında yaşamaları ve otel lobisinde televizyon izlemeleri, yaşamlarının köklerinden uzak olduğunu göstermektedir. Geçici ve seyirci konumundadırlar. Ucuz otellerin yalnızlığı, ıssızlığı ve eskimişliği, karakterlerin yalnızlığını, ürkekliğini ve içe dönüklüğünü arttırmaktadır. Otel lobisi nedensiz bekleyişlerin mekânıdır. Bu lobilerde kolektif olarak yapılan tek şey film izlemek, çay ve sigara içmektir (Uzunali, 2015: 62). Yusuf'un ablasının evlerine ziyaretinde de ev kapana kısılmışlık hissiyatını vermektedir. Filmde otel odaları bu hissiyatı belirginleştirirken bir yandanda özgürlük alanı vermektedir. Ancak evde özgürlük bir seçenek değildir. Her şeyiyle çıkışsız bir mekandır. Ev, kollayıcı ve korunaklı bir sığınak değildir. Aksine, şiddetin en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, ev insanı en çaresiz bırakan yerdir (Suner, 2005: 173).

⁹Erişim Tarihi: 17.11.2020

4.3.4. Müzikler

Resim 7. Meral, Halil ve Derviş Mustafa (*Sevmek Zamanı*)¹⁰



Müzik *Sevmek Zamanı*’nda karşıtlıkların tamamlayıcısıdır. Halil ve Derviş Mustafa klasik Türk musikisi dinlemekte, Derviş Mustafa ud çalmaktadır. Meral ise klasik batı müziği dinlemektedir. Halil’i Meral’e fark ettiren eve girdiğinde aşağı kata sesi gelen müziktir. Halil resmi kendinden geçmiş bir şekilde seyrederken, müzik onun bakışını tamamlamaktadır. Halil, Meral’in gelişini omzuna dokunduğunda fark etmektedir. Müzik surete aşık olma hikayesinde gerçekliği düşsel olana doğru geçirendir. Aynı şekilde gerçekliğin sıkıntısını da ortaya koymaktadır. Halil ile kayalıklarda konuştuktan sonra Meral’in ev içinde görüldüğü sahnede J.S. Bach’ın plakları dinlemektedir. Onun içsel sıkıntısını sözler değil müzik ve Meral’in ifadesiz yüzü anlatmaktadır. *Sevmek Zamanı*’nda kullanılan müzikleri dönemin tercihleri açısından değerlendirdiğimizde farklı bir dil oluşturma çabasında olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla Erksan, sinema anlatım dilindeki özgünlüğünü farklı ve aykırı denemeleriyle sağlamıştır (Konya, 2019: 88).

Demirkubuz, filmlerinde müziğe sınırlı bir yer vermektedir. *Masumiyet*’te de bu tavrını korumaktadır. Filmin kendine ait müzikleri belli başlı sahnelerde

¹⁰ Erişim Tarihi:17.11.2020

kullanılmaktadır. Erksan'dan farklı olarak ise anlattığı hikayenin tamamlayıcısı olarak arabesk müzik kullanılmaktadır. Uğur, pavyon sanatçısıdır. Söylediği müzik türü arabesktir. Arabesk müzik:

İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür (Güngör, 1990: 18).

Göç ve kentleşme sonucu ortaya çıkan arabesk müzik, gecekonduya yaşayan insanların acılarını, sıkışmışlığını anlatmaktadır. İlk çıktığı 1960'lı yıllardan itibaren görmezden gelinen arabesk kültür 1980'li yıllarda altın çağını yaşamaya başlamıştır. 1990'lı yıllarda özel televizyonların yayınlarına başlamasıyla birlikte de arabesk müzik televizyonda önemli bir yer edinmiştir (Yıldız, 2020: 20).

Uğur'un arabesk söylüyor olması hem onun durumunu yansıtmakta hem de 1990'lı yıllardaki dönüşümü anlatmaktadır. Aynı zamanda karakterlerin dünyaya bakışını, diyaloglarla ifade etmektense müzik kullanımıyla ortaya koymaktadır. Uğur sahnede *Kaderimin Oyunu*, *Ağladıkça*, *Gönül* şarkılarını söylemektedir. Bekir'in odasında Orhan Gencebay posterleri asılıdır. Yusuf'un oda arkadaşının tarafında ise Müslüm Gürses posterleri vardır. Dolayısıyla Bekir, Yusuf ve Uğur'un hikayesindeki aşk üçgenleri, tesadüfler ve sıkışmış hayatların döngüsünü arabesk müzik anlatmakta, tanımlamaktadır.

Demirkubuz arabesk müziği bir gerilim unsuru olarak da kullanılmaktadır. Otele geldiklerinde Bekir ve Uğur lobide oturmaktadırlar. O sırada Yusuf'un oda arkadaşı kaset hazırlamaktadır. Çeşitli şarkıları kasette sarıp durmaktadır. Sarılan şarkılar Bekir'in duygu durumunu özetlemekte, ortamdaki gerilimi beslemektedir. O anda Uğur'u soran birkaç adam gelir, Uğur onlarla gideceğini belirttiğinde Bekir çıldırmaktadır. Bekir'in çıldırma sürecini o sarılan müzikler ortaya koymaktadır. Çalınan şarkılar; Seda Sayan'ın *Ah Geceler*, Müslüm Gürses'in *İstanbul Sokakları* ve Ebru Gündeş'in *Deli Divane* şarkılarıdır.

4.4. *Sevmek Zamanı* Filminde "Aşk" Kavramı

Surete aşık olma temasını işleyen nadide bir aşk filmi olarak sinema tarihimize geçen *Sevmek Zamanı*'nda platonik aşk ve ilahi aşk temaları işlenmektedir. Erksan işlenen aşk temasını şöyle anlatmaktadır:

Bu film Fuzuli'nin 'Aşk derdiyle hoşem, el çek ilacımdan tabip / Kılma derman, kim helakim zehri dermandadır' beyti ile Yunus'un 'Senin aşkın beni benden aluktur / Ne şirin dert bu dermandan içerü' beytini temellendiren platonik aşk esasından hareket ederek, Leyla ile Mecnun'un, Kerem ile Aslı'nın kara sevdalarını anlatır (Erksan'dan akt. Altınar, 2005: 71-72).

Platonik aşk Halil üzerinden,"kara sevda" teması ise Halil ve Meral'in hikayeleri üzerinden anlatılmaktadır. İlahi aşk teması ise filmin okuması sonucu bütüncül bakıldığı noktada kendini göstermektedir. Platonik aşkı ortaya çıkaran Meral'in fotoğrafıdır. Halil Meral'in fotoğrafına aşık olarak platonik olarak ona bağlanmaktadır. Burada platonik aşkın genel kullanımında yer alan tek taraflı ve hastalıklı şeklinde kullanılmadığını belirtmek gerekmektedir. Platon'un idealar düşüncesi bağlamında ortaya çıkan platonik aşkta, ruhun güzeli araması söz konusudur. Güzeli olan, övülmeye değer her şey sevgi değil, bizi sevginin güzeline yönelten Sevgi'dir (Platon, 2019: 181a). Halil Meral'in fotoğrafına aşık olarak onun güzelliğiyle bir bağ kurmaktadır. Maddi dünyada bedensel olarak bir karşılığı olmasıyla ilgilenmemektedir. Halil'in fotoğrafı seyretme hazırlığı ilkin perdeleri açarak başlamaktadır. Sonra plağa müziği koymaktadır. Sigarasını yakar ve fotoğrafın karşısına geçmektedir. Resmi seyretmek onun ayini gibidir. Güzellik karşısında ruhu yükselmektedir. Dünyanın gerçekleri, zamanı ve mekanı ortadan kalkmaktadır. Gerçek olan, o resim olmaktadır. Uyanış ise Meral'in eve girişi ve Halil'e dokunarak onu duyular alemine çekmesiyle başlamaktadır. Halil şaşırır, ne yapacağını bilemez ve direkt olarak kendisinin hırsız olmadığını söyleme gereği duyar. Resimdeki güzelliğin bedensel hali onun için imkansızlığı temsil etmektedir. Bu noktada Platon'un "mağara alegorisi" devreye girmektedir. Mağaranın yani evin içinde Halil resme duyduğu sevgiyle mutlu ve huzurludur. Dışarıdan gelen Meral'in "ben buradayım" demesiyle Halil için gerçeklik çarpıklaşmakta, sakatlanmaktadır. Halil bu içsel durumuna açıklık getirmekten mümkün merteye kaçmaktadır. Meral ise sorularının cevaplarını arayarak gördüğü şeyi anlamak istemektedir. Aralarında geçen şu diyalog bu açıdan önemlidir:

Halil: *Resminle benim aramdaki bir durum, seni ilgilendirmez. Ben senin resmine âşığım.*

Meral: *İyi ama âşık olduğun resim benim resmim. İşte ben de buradayım, söyleyeceklerini dinlemeye geldim.*

Halil: *Resmin sen değilsin ki? Resmin benim dünyama ait bir şey. Ben seni değil resmini tanıyorum. Belki sen benim bütün güzel düşüncelerimi yıkarsın.*

Meral: *Bu davranışların bir korkudan ileri geliyor.*

Halil: *Evet. Bu korku sevdiğim bir şeye ebediyen sahip olmak için çekilen bir korku. Ben senin resmine değil de, sana âşık olsaydım ne olacaktı? Belki bir kere bile bakmayacaktın yüzüme. Belki de alay edecektin sevgimle. Halbuki resmin bana dostça bakıyor.*

Resim, aşk, hakikat ve gerçeklik üzerine konuşmaktadırlar. Halil resme aşık olmasının, yani kendi gerçekliğinin savunuculuğunu yaparak, maddi dünyada karşılırlarına çıkacak sorunlara işaret etmektedir. İdealar aleminde duyduğu/yaşadığı sevginin ona yeterli geldiğini belirtmektedir. Halil'in resme duyduğu aşk, Meral'e cesaret duygusu vermektedir. İçinde bulunduğu ruhsal boşluk, anlamsızlık-bir-anlam bulmaktadır. Aynı zamanda Meral'in tavrı, Halil'in maddi dünyada ona yönelmesini sağlayan sevgisinde yolunu oluşturmaktadır. İdeal olan sevgiye ulaşmada, Meral Halil'in diğer yarısını tamamlamaktadır. Halil, Meral'in duygularının gerçekliğini hep sınamaktadır. Sınamaya tutulan sevgide Meral'in dirayetli oluşu onları kavuşturmaktadır. Yönetmen onların birbirleriyle vakit geçirdiği, gezdiği sahnelerde diyalog koymamıştır. Sinematografi bize onları, duygularını anlatmaktadır. Yönetmenin bu tercihi bir yandanda düş ve gerçeklik ilişkisini ortaya koymaktadır. Çünkü kavuşmalarından sonra konuştukları ilk sahne de Meral Halil'e "beni bırakma" demektedir. Böylelikle gerçekliğe keskin bir dönüş yapılmakta ve "hikayenin sonunda ayrılık var" denmektedir.

Ayrılığın nedenin somut sebeplerinin temelini ise Halil ve Meral arasında en başından itibaren işlenen sınıfsal farklılıklar oluşturmaktadır. Halil duvar işlemecisi, Meral ise zengin bir ailenin biricik kızıdır. Halil'in Meral'in babasıyla tanışmaya gittiği sahnede geçen monolog şu şekilde:

Meral'in Babası: *Seni çok sevdim delikanlı. Tam kızıma layık bir koca olabilirsin. Kim bilir ne güzel çocuklarınız olur. İkinizde genç, güzel ve sıhhatli insanlarsınız. Birbirlerini seven insanların çocukları daha güzel olurmuş. Sen bir hayli yakışıklısın. Bizim kız da fena değildir. Bundan ötesi can sağlığı. Kızım iyi koca seçmiş kendine. Ben öyle ısmarlama evlilikleri sevmem. Kızım kimi isterse onunla evlenir. Zenginliğin, fakirliğin, mesleğin benim için önemi yoktur. Bir baba olarak ancak kızımın mutluluğunu isterim. Damadıma ve kızıma maddi yardım yapmak da bir babalık vazifesidir benim için. İşte bu konuda söyleyeceklerim bu kadar. Nasıl klasik kız babalarına benziyor muyum? Fakat meselenin bir de öbür yüzünü konuşalım. Bak oğlum, Meral zengin kızı yani bu dünyada sıkıntı görmemiş. Yani nazlı büyütülmüş. Yani yokluğun ne olduğunu bilmeyen bir insan var karşınızda. Bir gün adada sonbaharda, bir hafta sonu gezmesinde, boş bir evde resmine aşık olmuş bir adamı görüp, sevebilir. Bu çok romantik ve güzel bir macera. Ama yarın, öbür gün Meral'in davranışlarına muhakkak önceden bulunduğu maddi durum yön verecektir. Sözlerimi anlıyorsun değil mi? Sakın beni yanlış anlama. Ben ikinizde şimdiden kurduğunuz hayallerinin sonradan yıkılmasını istemem.*

Meral'in babası tarafından çizilen tabloda Halil ve Meral arasındaki aşk romantik bir macera olarak nitelendirilmektedir. Halil'in yakışıklılığı ve Meral'in güzelliğiyle yapılacak evlilikten doğacak çocukların güzelliği ortaya konulmaktadır. Romantik maceranın soyu devam ettirme noktasında faydası ortaya konmaktadır. Bütün aşk serüveninin gerçek amacı, her ne kadar söz konusu kişiler bunun farkında olmasa da, belli bir varlığın dünyaya getirilebilmesidir ve bu neticenin elde edilmesinin yolu ve keyfiyeti de tali bir meseledir (Schopenhauer, 2017: 38). Aşkın esas olan görevi yerine getirme noktasında bir aracı olduğu belirtilmektedir. Filmde aşka dair bu bakışı Başar'da temsil etmektedir. O da aşkın denkler arasında olan bir görev olduğunu belirtmektedir. Halil ve Meral ise aşkı maddi bir unsur, bir görev olarak görmemektedir. Meral'in babasının konuşmasında aşka ve sevgiye saygılı olduğunu söyleyerek olayın diğer yüzünü de anlatması, Halil'e karşılaşılabilecek sorunları göstermektedir. Tek bir tıratla Halil'in korkuları somutlaşmakta, aşkın sadece duygusal yönü değil sosyolojik boyutuda ortaya konmaktadır. Aralarındaki sınıf farklılığı bu aşkın yaşanmasını

engellemektedir. Halil Meral'den ayrılma kararı verdiği noktadan sonrada *Sevmek Zamanı* filminde kara sevda motifi ile birlikte ilahi aşk kavramı ortaya çıkmaktadır.

Meral kendi sınıfından biri olan Başar ile evlenmeye karar verir. Burada, "evlilik denkler arasında olmalıdır" düşüncesi gösterilmektedir. Halil ayrılığın acısını müzik ve Derviş Mustafa ile gerçekleştirdiği sohbetlerle yaşamaktadır. Ama artık resme bakmak ona yeterli gelmemektedir. Aşkın somut nesnesini görmek istemektedir. Meral ve Başar'ın evlilik haberini gazetede gördükten sonra kendini ıssız İstanbul sokaklarına atmaktadır. Vitrinde gördüğü gelinlikli mankeni alarak göl evine getirmekte, resmi onunla birlikte seyretmektedir. Artık aşk onun için Meral'in varlığını hatırlamak, anılarını düşünmek üzerinedir. *Mağaradaki* huzur gitmiş ve yerini gerçeğin huzursuzluğu almıştır. Gerçeğin huzursuzluğu aynı şekilde Meral'de de bulunmaktadır. Meral'in Halil'den farkı ise kendi çevresinde hissettiği yalnızlık ve yabancılık duygusudur. İçindeki duygularla sığınacağı bir mağarası, bir inziva yeri bulunmamaktadır.

Gerçekliğin bölünmüş halini Meral ve Başar'ın düğün sahnesini anlatan dans eden insan görüntüleri göstermektedir. Meral'in aidiyet hissetmediği, benimsemediği ve o gerçekliği kabul etmediği bir nevi o sahneyle anlatılmaktadır. Kendi dengi olan Başar ile yapacağı evliliğin aslında bir gerçek olmayacağı kendini göstermektedir. O sırada ise yaşadığı ayrılık acısını bütün hücreleriyle yaşamaktadır. Cansız manken ve resim ile gölde kayığa binerek gezinmektedir. Göl kenarında Meral'i gördüğünde inanamaz ama yaklaştıkça onun gerçek olduğunu görmektedir. Meral ilk olarak resmi, ardından da mankeni kayığın dışına atar. Geriye Meral ve Halil kaldığında, ilk defa aşık olan iki insan filmde karşı karşıyadır. Birbirlerine sarılırlar ve öpüşürler. Ama yönetmen bize bunu uzak çekim olarak vermektedir. Onların kavuştuğunu biz Başar'ın perspektifinden ve verdiği tepkiden anlarız. Sonrasında Başar silahını çıkarır ve ateş eder. Halil ve Meral'e ne olduğu Derviş Mustafa'nın sesi duyduğu tepkisinden anlaşılmaktadır. Halil ve Meral'in sevdasında ölüm onlar için bir son değildir. Ölüm onları kavuşturmaktadır. Maddi dünya içerisinde korkulardan, gerçeklerden yaşanmayan aşk, ölüm ile yaşanan bir şey olmaktadır. Mevlana'nın ilahi aşk düşüncesinde ölüm anı, maşuğun aşığına kavuştuğu Şeb-i Arus'dur.

Özetleyecek olursak, *Sevmek Zamanı*'nda aşk platonik ve ilahi aşk olarak işlenmektedir. Doğu ve Batı arasındaki çatışma aşka bakış üzerinden ortaya konmaktadır. Başar karakteri Batılı modern bir anlayış içerisinde Halil'in aşkını bir delilik olarak nitelendirmektedir. Bu da çatışma unsurunu beslemektedir. Öte yandan

Meral, Halil ve Derviş Mustafa'nın bakışıyla da aşk bir mistisizm içinde yaşanmaktadır. Kavuşmak değil, kavuşmamak esastır.

4.5. Masumiyet Filminde "Aşk" Kavramı

Zeki Demirkubuz'un gerçek hayattaki bir hikayeden uyarlayarak çektiği *Masumiyet*'te aşk, kendisini cinsellik, başkaldırı ve nihilizm üzerinden ortaya koymaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde yer alan *Arthur Schopenhauer: İrade ve Aşk*, *Friedrich Nietzsche: Nihilizm ve Aşk*, *Albert Camus: Başkaldıran İnsan ve Aşk* temellendirmeleri Masumiyet filminde kendini göstermektedir.

Bekir, Uğur ve Yusuf üzerinden aşkın yıkıcı olan doğası anlatılmaktadır. Yıkıcı olan aşkın sosyolojik tarafı onu daha da beslemektedir. Kahramanlar alt sınıfa mensup insanlardır. Yusuf hapishaneden çıkan bir suçludur, Uğur itibarını yitirmiş bir kadındır. Bekir ise onun hem koruması hem aşığdır. Şehrin arka sokaklarında yer almaktadırlar. Uğur pavyonda hem şarkı söylemekte hem seks işçiliği yapmaktadır. Bekir bu durumdan rahatsızdır ancak seyirci durumunda kalmaktadır. Yusuf ise hapishane sonrası ne yapmaya çalışacağını bulmaya çalışırken yolu Bekir ve Uğur ile kesişmektedir. Onların hayattaki konumları anlatılan aşk ile bağlantılıdır. O aşkın içerisinde tutku, sevgi, merhamet, öfke, kızgınlık, saldırganlık ve şiddet olmak üzere insana dair bütün duyguların bir karşılığını bulunmaktadır. Aşk yücelten, güzelleştiren bir duygu değildir. Aksine, insanın içindeki iyiliği, güzelliği alan ve onu daha da içeriye, bataklığa doğru çekendir. Yusuf, Bekir ve Uğur arasındaki aşk üçgeninde Bekir aşkı cinsellikle örtüşürmektedir. Uğur'un bedenine duyduğu arzu dayanılmaz noktaya geldikçe kendinden geçmektedir. Yaşayacağı cinselliğin onu Uğur'a yaklaştıracığı ve onun üzerinde bir gücü olacağı düşüncesindedir. Uğur'un buna karşı koymasıda aynı fikirde olduğunu göstermektedir. Friedrich Nietzsche aşkı insanın elinden özgürlüğünü aldığı için olumsuz bir duygu olarak tanımlamaktadır. Üç karakter içinde özgürlüğün elinden alınma durumu kendini göstermektedir. Özgürlüğün gitmesinin yanında bir nefreti de barındırmaktadır. Aşkın yöntemlerinden biri savaştır, temelinde cinsiyetlerin birbirine ölümcül nefreti yatar. (Nietzsche'den akt. Hazırlar, 2019: 59).

Bekir Uğur'un, Uğur Zagor'un, Yusuf ise ilkin Bekir'in abiliği ama sonrasında Uğur'un peşindedir. Aşk hep bir ötekiyle kendini göstermektedir. Öteki hep daha çok sevmektedir. Sevginin eşitsizliği bulunmaktadır. Bekir'i, Uğur'un koruması, arkadaşı,

sevgilisi, kısacası onun her şeyi şeklinde söylemek mümkündür. Ama ayrıntılara bakıldığında aralarında bir sevgili ilişkisi bulunmamaktadır. Uğur hep diğer adam olan Zagor'un peşindedir. Bu durumu daha da girift ve Bekir açısından dayanılmaz kılan, Uğur'un onunla birlikte olmaması ama seks işçiliği yapmasıdır. Gururlu, onurlu, çekip giden bir erkek modeli yoktur. Aşık olduğu kadının peşinden en dibe doğru giden bir Bekir vardır. Uğur'un başka adamlarla gitmek için otelden dışarı çıkacağı sırada Bekir onun yolunu kesmektedir. Aralarında geçen diyalog şöyledir:

Bekir: *Gitmeyeceksin!*

Uğur: *Bekir çekil yolumdan. Senin gelmene lüzum yok.*

Bekir: *Gitmeyeceksin ulan!*

Uğur : *Siz karışmayın, gidin arabada bekleyin.*

Bekir: *Yalnız göndermem o pezevenklerle*

Uğur: *Bekir çekil yolumdan dedim. Sana işime karışma dedim.*

Bekir: *Beni harcama Uğur! Pişman ederim.*

Uğur: *Et ulan!*

Bekir: *Pişman ederim*

Uğur: *Et de görelim o zaman*

Bekir: *Pişman ederim*

Uğur: *Ette görelim o zaman, pezevenk.*

Bekir: *(Tokat atar). Nankör o.ospu, hayatımı yedim senin için şimdi pe.evenk oldum.*

Bekir düştüğü durumu dayanılmaz bulmakta, "pe.evenk" olarak anılmaya tahammül edememektedir. Uğur'dan itaat beklemektedir. Uğur ise itaat etmeyi bir seçenek olarak kabul etmeyerek yolunda gitmektedir. Uğur cinselliği bir başkaldırı unsuru olarak kullanmaktadır. Bedenini kime satacağını seçmektedir. Aynı zamanda Albert Camus'nün varoluş felsefesinde yer alan *Sisifos Söyleni* kendini göstermektedir. Uğur taşı ne kadar yukarı çıkarırsa çıkarsın, yeniden düşeceğini farkındadır ve bunu kabul etmiştir. *Sisifos Söyleni*'nde Camus insanın dünya içerisindeki absürd(saçma) durumunu anlatmaktadır. Taş yukarı çıkarıldığı an aşağı düşecektir. Aşağı düştükçe onu insan yukarı çıkarmak isteyecektir. Amaç taşın yerde veya aşağıda olması değildir. İnsanın dünyada bulunduğu absürd(saçma) hali kabul etmesidir.

Sisifos, kayasına dönerken, kendisince yaratılan, belleğinin bakışı altında birleşen, hemen sonra da ölümüyle kapanan yazgısı olan bu bağısız eylemler dizisini seyreder. Böylece, insansal olan her şeyin tümüyle insan kaynaklı olduğuna inandığını gösterir, görmek isteyen ve karanlığın sonu olmadığını bilen kördür, hep yürümektedir. Kaya hâlâ yuvarlanır durur (Camus, 2010: 126).

Uğur absürd(saçma) olanı kendi manifestosunda Bekir'in intiharı sonrası onun yerini alan Yusuf'un aşk ilanında söylemektedir. Yusuf Uğur'un yaptığı işe dayanmamaktadır. Ona ve çocuğuna bakarak gitmeyi teklif etmektedir. Uğur bunu kabul etmez ve ona kapıyı göstermektedir. Yaşamının rotasını hep kendi belirlemek ve yönlendirmek istegindedir. O rotanın belirleyicisi arka planda Zagor'un yaptıklarıdır. Ama Uğur bunu da kabullenmiştir.

Yusuf'un sevgisini söylediği şu diyalog ilginçtir: "Yusuf: Gidemem artık sen varsın./Uğur: Ne demek bu./Yusuf: Aşık oldum abla görmüyor musun?/Uğur: Kime?/Yusuf: Kime olacak abla? Senden başka kim var artık?" Yusuf aşık olduğunu söylediği insana "abla" demeye devam etmektedir. Uğur Bekir'in kendisine aşık olmasını beklememekte ve buna şaşırmaktadır. Vazgeçiş ve kabulleniş söz konusudur. Sonrasında bunun sevgi olmadığını, istiyorsa onunda herkesin payını aldığı şeyden payını alacağını söylemektedir. Yusuf utanmaktadır. Sonrasında Uğur yaşamını şöyle özetlemektedir:

Yusuf: *Sevmek suç mu?*

Uğur: *Suç tabi. Bekir niye kıydı ulan canına. 20 senedir bok kokulu otel odalarında, adını bile bilmediğim şehirlerin s.ktirici yollarında ne arıyorum lan ben. Karılarını bile düzemeyen i.nelerin altında ne işim var lan benim. Parmak kadar çocuk neyin çilesini çekiyor lan. Ne olmasın lan. Neyine güveniyorsun lan sen. Orada adamları düzüyorlar artık haberin var mı. Üç kuruş için sıraya girmişler veren verene. O.ospu sadece ben miyim sandın lan. S.ktir lan. Buna ceza derler oğlum. Hakim kime kalem kırar düşündün mü hiç? Kimi falakaya yatırırılar? Kimi o.ospu yaptı kimi aç öldürürler? Kim gözünü sıkmadan beynine sıkar kurşunu? Koyun gibi kesilmeyi bekleyen şerefsizler mi? Beş kuruşluk düzenleri için hayatlarını peşkeş çeken pe.evenkler mi? Söyle lan kim? 20 yıl oldu. Gidilecek yer kalmadı. Söylenecek sözde. İstersen gittiği yere kadar gider. İstemezsen yarın çek git. Bir şey de söyleme.*

Her şeyin farkında olduğunu, düzenin böyle olduğunu söylemektedir. Olan olmuştur ve yol budur. Kabullenmiştir ve yürümektedir. Yusuf ise ağlamakta ve utanmaktadır. Yusuf ertesi gün gitme kararı verir ama gidemez ve akşam geri dönmektedir. Uğur da bunun böyle olacağını bilmektedir. Toplumun kurumsallaşmış yapılarına da bir reddiye söz konusudur. Uğur'un kızı Çilem'in varlığı onu yücelten, yükselten bir annelik konumu olarak anlatılmamaktadır. Çilem'in dilsiz ve sağır olması, çocuklarında bu hayatın yenilmişliği içerisinde kurban olduklarına işaret etmektedir. Devlet nezdinde tanınan evlilik kurumun koruyucu, güvenlik sağlayıcı bir yanı bulunmamaktadır. 2.1. *Friedrich Engels: Aşk, Aile ve Özel Mülkiyet* başlıklı bölümde aile kurumunun oluşumunda ekonomik sebeplerin ağır bastığı belirtilmektedir. Ailenin doğası, işleyişi ekonomik değişimlerle farklılaşmaktadır. Uğur'un evlilik kurumuna önem vermemesi bir karşı çıkıştır. Ekonomik sebeplerde, bir çocuğun varlığında onun aşkının peşinden gitmesini engelleyecek bir unsur değildir. Bekir ve Uğur'un Saklı Cennet'te gittikleri piknikte Bekir'in tiradından öğrendiğimiz hikayede, Uğur'un Zagor için evli olduğu adamı bıçakladığını anlatmaktadır. Ev içerisinde gördüğü şiddete karşı tepkiselliği tercih etmeside; Engels'in belirttiği ev içi ve ev dışındaki iş bölümünü reddettiğini göstermektedir.

Bekir Uğur'a duyduğu aşkın getirdiği konuma dayanamayarak intihar etmektedir. Uğur hapisneden kaçan Zagor'un peşinden gitmekte ve sonunda ikisi de ölmektedir. Bekir ve Uğur'un ölümleri hayatta yenilmişliğe işaret etmektedir. Yusuf ve Çilem'i bekleyen yeni hayatın ise nelere gebe olduğu ve sonrasında neler olduğu bir muamma olarak kalmaktadır. Ama aşk üçgeni içerisinde görece "en temiz" olan Yusuf, çocuğun kurtarıcısı olarak kendisini bulmaktadır. Yusuf'u "temiz" olarak konumlandırmanın hangi açıdan olduğunu belirtmekte fayda bulunmaktadır. Yusuf Uğur'a karşı duygularını fark ettiğinde ablasına gider ve ağlayarak ayaklarına kapanmaktadır. En yakın arkadaşını ablasıyla kaçtığı için öldüren, sıktığı bir kurşunla ablasını dilsiz bırakan Yusuf, içine düştüğü aşkın yakıcılığı ile neyle karşı karşıya olduğunu anlamaktadır. Anladığı noktada pişmanlığını göstermeyi seçmektedir. Toplum nezdinde masum olmayanların hayat içerisindeki masumiyetlerini anlatmak yolunda olan Demirkubuz, böylelikle amacına ulaşmaktadır. Aşk bir yoldan çıkmadır; hatta yoldan çıkarken göreneklerin ve alışkanlıkların çizdiği çerçevelerin dışına çıkmadır (Timuçin, 2019: 46).

4.6. *Sevmek Zamanı* Filminde "Zaman" Kavramı

Sevmek Zamanı filmi, 1965 yılındaki Türkiye'deki Sinema anlayışında karşılığı olan bir film değildir. Sinema salonlarında gösterilmemesi, varlığının ve kıymetinin 1990'lı yıllarda ortaya çıkması göstermektedir. Erksan *Sevmek Zamanı* filminin gösterilmemesini dağıtımçı kaynaklı bir ambargo olduğunu belirtmektedir. Zamanın sinema salonlarının dağıtımıcısı olan kartellerin bağımsız yapım olan *Sevmek Zamanı*'nı almadıklarını eklemektedir.¹¹

Döneminin aşk anlayışının kalıplarını yıkarak Doğu-Batı, gelenek-modern, tasavvuf ve kara sevdâ temalarını anlatan *Sevmek Zamanı*'nda zaman kavramını Gilles Deleuze'ün hareket-ime ve zaman-ime üzerinden temellendirdiği sinematografik imge yer almaktadır. Kurulan dünyanın düş ve gerçeklik arasındaki gidip gelmelerini hareket-ime ve zaman-ime kavramları açısından bakılmaktadır. Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul etmektedir (Sütçü, 2015: 150). Hareket ve zaman filmin bütünlüğünü oluşturmaktadır. Filmin kurgusu hikayenin inşa edilşidir. İnşa edilen dünyada hareket ve zaman yeniden kurulmakta birbirine bağlanmaktadır. Halil'in geçmişi filmde hiç gösterilmemekte ama bir değişim yaşadığı kendi ağzından dile getirilmektedir. Geçmişi şimdi üzerinden yaşadığı, hissettiği şeyler üzerinden gösterilmektedir. Şimdiki zaman içerisinde hem geçmişi hem de geleceği barındırmaktadır. Şimdiki zamanın içinde bir oluş meydana gelmektedir. Meral ise şimdiyi yeni bir gelecek cesareti üzerinden kurmaktadır. Yaşadığı iç sıkıntıların verildiği sahnelerde Meral'in birtakım memnuniyetsizlikler içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Her iki karakter açısından yaşanacak bir an hem geçmişi hem geleceği yeniden inşa etmektedir.

Bir kavuşmama hikayesi olması bakımından sonundaki ölüm sahnesiyle de birleşince Martin Heidegger'in zaman felsefesinde ortaya koyduğu *dasein* kavramı akla gelmektedir. *1.1 Aşk ve Zaman Kavramlarının Felsefi Boyutu* başlığı altında ortaya koyulan Martin Heidegger'in zaman felsefesinde *daseini* harekete geçiren korku ve kaygı olduğu belirtilmektedir. Korku ve kaygı varlığın ölümlü olmasından ileri gelmektedir. Ölümlü olan varlık geçmiş, şimdiye korku ve kaygı taşımaktadır. Gelecek ise korku ve kaygılardan uzaklaşılacak yerdir. Varolan Varlık olarak *dasein*, kendi

¹¹ Metin Erksan ile Türk Sineması Üzerine Başlıklı Söyleşi

<https://www.youtube.com/watch?v=gXRSOwYqKBM> Erişim Tarihi:28.11.2020

varlığı içinde kendisiyle başbaşadır ve kendisi olma durumu da kaygıyla belirlenmektedir (Topakkaya, 2013: 329). Halil için korkularının ve kaygılarının onu harekete geçiren olması Meral ile karşılaşması sonrası söz konusu olmaktadır. İkiside kararlar vererek, seçimler yaparak varoluşları içerisinde harekete geçmektedir. Ayrılma kararı alan Halil, evlenme kararı alan Meral sonrasında kararından pişman olarak Halil'e dönen Meral ve onların birbirlerine aradaki suretleri kaldırarak kavuşma kararı almasını kabul etmeyen Başar, onları ölümle cezalandırmaktadır. Ölüm ise onların yaşarken farkında oldukları bir şeydir. Dasein'in ölümlü oluşunun bilgisi onların yaşamları içerisinde bir kuvvet oluşturmaktadır.

Issız İstanbul sokaklarının bir nevi başrol olduğu filmde, iç göçün ortaya çıkardığı sorunlar, insanlar yer almamaktadır. Anlatılan hikayenin çatışmasını oluşturan unsurların ilgili olmamasından kaynaklanan bu seçim aynı zamanda yönetmenin tavır olarak hikayeyi anlatmakta tarzını da ortaya koymaktadır. Diğer filmleriyle çeşitli şekillerde yaşadığı zamanın sorunlarına değinen Erksan, Sevmek Zamanı'nda bu değinmeyi yapmamaktadır. Ama sınıfsal çatışmayı Meral'in Babası'nın konuşması ve Başar'ın tavırları üzerinden ortaya koymaktadır. Onun dışında Halil ve Derviş Mustafa'nın giyimi, konuşması ve tavırları bir sınıfı göstermemektedir. İmgelerle düşünceler tamamlanmaktadır.

Meral'in Ovidius Sevişme Yolu kitabını okuduğu ve kendinden geçtiği sahnede ise modernlik sıkıntısı gösterilmektedir. Daha doğrusu arada kalmışlığın bir gösterimi olmaktadır. Vücudunun isteğini okuyarak yerine getirmektedir. Ama bu onu rahatlatmamaktadır. Halil'in aşkı karşısında duyduğu heyecan, cesaret duygusunun kendisini göstermesi, adayacak bir şey bulmasından ileri gelmektedir. Halil'in gelenek ile ilişkisi yaptığı iş, dinlediği müzik, çalışma arkadaşı Derviş Mustafa ile devam etmektedir. Meral ise bir geleneğin içerisinde yer almamaktadır. Bir huzursuzluğu bulunmaktadır. Onun huzursuzluğuda dinlediği müzik, okuduğu kitap ve Başar ile konuşmaları üzerinden verilmektedir. Sosyolojik olarak bir zaman bakış açısı kendini göstermektedir.

Halil'in yaptığı boyacılık, Meral'in Babası'nın fabrikatör olması somut olarak zamanın nasıl kullanıldığını göstermektedir. Halil ve Derviş Mustafa'nın iş dışındaki vakitleri gündelik hayatlarını oluşturmaktadır. Gündelik hayata yakından bakmak onların dünyalarını oluşturan şeyleri anlamayı sağlamaktadır. İş ve boş zamanı oluşturan konuşulan dil, dinlenen müzik, vakti geçirme şekli de dikkat çekmektedir. Derviş Mustafa'nın Ada dönüşü söylediği şu replik: "Bakalım yeni çalışacağımız yeri

sevecek miyiz? Ada sefası geride kaldı. Her biten iş beni üzer Halil. Birkaç gün kaybolan bir beraberliğin acısı zehir gibi üzerime çöker. Biten bir işi ben ölüme benzetirim...” iş anlayışını göstermektedir. Yaptığı işi kendinden bir parça olarak görmektedir. Ona bir anlam yüklemektedir. Yaptığı işe karşı bir yabancılaşması bulunmaktadır. İş onun için onu tamamlayan bir şeydir. Bu bakış açısında modernlik içerisinde iş bölümü ve yabancılaşmaya karşı çıkmaktadır.

Sevmek Zamanı’nda zaman anlatılan aşkın çerçevesinden tanımlanmakta ve ortaya koyulmaktadır. Gerektiğinde zamansallığı oluşturan ayrıntılar imgelerle anlatılmaktadır. Virgül bırakılan noktalar seyircinin zihninde birleştirilmeyi beklemektedir. Zaman oluş ve bozuluş ile kurulmakta ve yıkılmaktadır. Hem filmin zamanı hem karakterlerin zamanı hemde hikayenin bir zamanı bulunmaktadır.

4.7. Masumiyet Filminde "Zaman" Kavramı

‘Ne içindeyim zamanın ne büsbütün dışında./ Yekpare bir anın ortasındayım.’ mısralarında anlatılan o yekpare anın anlamı, önemi, içeriği değişmektedir. Masumiyet’te hikayenin içerisinde zamanın konumlandırılışı geçmişte yaşanan o yekpare bir an üzerindendir. Bekir’in Uğur’u gördüğü 20 yıl öncesine ait o ilk anın üzerine kuruludur onun hikayesi. Geçip giden zamanın olayların, ayrılıkların bir önemi yoktur. Beklenti, zamanı oyarak aşkı daha derin kılar. En kalıcı aşkı, anıların ve zaman aralıkların diyalektiğine atmaktadır (Bachelard, 2010: 64). Bir şekilde zaman geçmiş ve bugüne gelinmiştir. Bugünden sonrasıda böyle gidecektir düşüncesi söz konusudur. Bekir’in Yusuf’a Uğur ile olan ilişkisini, aşkını, yaşananları anlattığı sinema tarihine geçen tiratta sadece bir aşk hikayesi anlatılmamaktadır. O aşkın içerisinde zamanın geçişi ve kayboluşuda anlatılmaktadır. Şimdiki zamanın içerisinde hep bir geçmişin anısı, izi, düşüncesi bulunmaktadır. Gelecek ise hiç yer almamaktadır.

Gaston Bachelard’ın zaman anlayışının ele alındığı 1.2.3. *Gaston Bachelard'ın (1884-1962) Zaman Anlayışı* bölümünde, zamanın süreksizliği anlatılmaktadır. Süreksiz olan bir zaman içerisinde yokluk ve varlık bir arada bulunmaktadır. Zıtlıkların bir arada bulunduğu zamanda bir ritim kendini göstermektedir. Ritim zaman içerisindeki karşıtlıklardan oluşmaktadır. Bekir, Uğur, Zagor ve Yusuf’un birbirlerine aşk üçgenleriyle bağlı olduğu hayatlarında ritim onların tesadüflerle bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Rastlantılar onların zaman içerisindeki çatışmalarını beslemektedir. Yusuf

ile Zagor'un hapishaneden arkadaş olması ama Yusuf'un onun gerçek ismini biliyor olması, otobüste Uğur ve Bekir ile karşılaşması tesadüflerin ritmini oluşturmaktadır. Bekir ve Uğur açısından ise ritim aralarındaki gerilimli ilişkiden oluşmaktadır. Zıtlaşmanın, çatışmanın beraberinde birlikte geçen bir zaman söz konusudur. Bir an üzerinden geçen bir zamanın varlığı anın her geçen gün mükemmelleşmesini sağlamaktadır. O an mükemmelliğe yaklaştıkça geçen zamanın bir önemi kalmamaktadır.

Masumiyet çekildiği dönemin ruhundan bağımsız bir film değildir. Dönemin şartlarını, durumunu ortaya koymaktadır. Demirkubuz sinemasının özelliklerinden olan televizyon kullanımı da bunu yansıtmaktadır. Kendi yaşadıklarına karşı tepkisiz, sessiz ve eylemsiz olan karakterler televizyonda izledikleri filmlerin sonlarına, anlatılanlara karşı öyle değildir. Yaşadıkları zamanın içerisinden soyutlanarak televizyonda anlatılanın, gösterilenin peşinden gitmektedirler. Televizyon, yayınlanan programlardan kesitler, reklamların sesinden ve yayınlanan Yeşilçam filmleriyle 1997'nin Türkiye'si'nin resmini ortaya koymaktadır. Otel lobilerinin baş köşesinde yer alan televizyonlar şehre gelenlerin bir avuntusu, oyalanmasıdır. Aynı zamanda Yusuf'un ablasının evinde de baş köşede olan televizyon insanların kendi gerçekliklerinden kaçarak uzaklaşmasını sağlamaktadır. Herkes bir şekilde kendini düzen içerisinde kaybetmeye çalışmaktadır. Gelecek zamana dair bir düşünce, bir ideal, bir hedef olmadığından ötürü yaşanan şimdi içerisinden çıkmak düşüncesinde bulunmamaktadır. Kentin içerisinde varolma, bir iz bırakma düşüncesi bulunmamaktadır. Var olma çabası tehlikeleride, düşmeyide beraberinde getirme tehlikesi bulunmaktadır. Bu tehlikenin bulunmama durumu ise kendini korumak için kayıtsız kalmaktır. 2.3.1. *Kentlerin Ortaya Çıkışı ve İkili İlişkilerin Dönüşümü* bölümünde George Simmel, kentin içindeki bireyin dayanak noktasının kayıtsızlık olduğunu belirtmektedir. Kayıtsızlık onu korumaktadır. Kendine gerekli olanı, ihtiyaçlarını para ile karşılamaktadır. Paranın karşılayamadığı şey onu ilgilendirmemektedir.

Yeni Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden olan Demirkubuz, Yusuf, Bekir ve Uğur'un hikayesinde aidiyet, kimlik ve bellek konularına değinmektedir. Asuman Suner'e göre Demirkubuz Masumiyet'te hem evin hem yaşamın tekinsizliğini göstermektedir. İnsan hiçbir yerde rahat değildir bir kökü bulunmamaktadır. Yusuf İstanbul'a gitmek hedefindedir ama bir türlü gidemez. Uğur ve Bekir tüm Türkiye'yi dolaşmışlardır. Uğur gidilecek bir yer olmadığını belirtmektedir. 1960'ların İstanbul'u iç göç almaktaydı. Her şehre gelenin bir hedefi ideali vardır. 1990'lı yıllarda büyük

şehirlerde idealler, hedefler bir köşeye konulmuştur. Yaşamak hedefi vardır tek başına. Herkes kendince bir şekilde yaşamaya çalışmaktadır. Şehir ihtimallerin, olasılıkların heyecanını barındırmamaktadır. Otelin ana mekan olması ve çeşitli otellerin gösterilmesinde amaç şehrin içerisinde ait olamayan insanları anlatmaktır. Şehirde Geleceğe dair bir tasavvurun ihtimali bulunmamaktadır. Dünyada insan sıkışmıştır ve yaşamaktadır. Yaşarkende bunu unutmamalıdır. Final sahnesinde yer alan “Hep denedin, hep yenildin. Olsun. Gene dene, gene yenil. Daha iyi yenil.” sözüyle şehrin insanı yeneceği, hayatında buna olanak sağlayacağı ama zamanın yenilerek devam edeceğini belirtmektedir.

4.8. Sevmek Zamanı ve Masumiyet Filmlerinde "Aşk" ve "Zaman" Kavramlarının Karşılaştırılması

Sevmek Zamanı ve Masumiyet filmleri kendi zamanlarını aşarak sinema tarihimizde yer alan iki önemli aşk filmidir. Onları aşk filmi olarak nitelemek içeriklerinin önüne geçmemekte bilakis açığa çıkarmaktadır. Halil, Meral, Bekir, Yusuf ve Uğur'un hayatları duydukları aşkla değişmektedir. Ama duyulan aşkın içeriği ve kapsamı her şeyi değiştirmektedir. Ortak yanları ise iki filmde de kavuşamayan, imkansız aşklar anlatılmaktadır. Ayrıldıkları noktalar ise ikisinin de kendine has yanlarını oluşturmaktadır. Her aşk kendine göre bir yapıttır. Her yapıt gibi bu filmlerde de tümevarımsal olarak bütün bir insanlık bulunmaktadır. Aşk, kendi içinde kendi varoluş koşullarını taşır ya da yaratır. O yüzden her aşk kendince büyük ve önemlidir; kendi olarak güçlüdür (Timuçin, 2019: 59).

Sevmek Zamanı'nda Halil'in bir fotoğrafa aşık olmasıyla başlayan yolculuk Meral'in de bu aşka karşılık vermesi, Halil'in Meral'in aşkını çeşitli sınavlara tabi tutması sonrasında korkularının gerçek olması, ayrılmaları ve en sonunda kavuştukları an olan ölümle sonlanmaktadır. *Masumiyet*'te ise Yusuf'la başlayan hikaye Bekir ve Uğur'un aşk hikayeleriyle birleşerek ilerler, Yusuf'un Uğur'a aşık olması, Bekir'in Uğur'a duyduğu aşk ve onun karşılık vermemesi sonucunda intihar etmesi, Uğur'un hep Zagor'a aşık olması ve onunla gitmesi, arbede sırasında Zagor ve Uğur'un ölmesi, Yusuf ve Çilem'in İstanbul'da tek başlarına kalması şeklinde sonlanmaktadır. *Sevmek Zamanı*'nda aşk insanın içindeki güzelliği, iyiliği ortaya çıkarmaktadır. *Masumiyet*'te ise aşk insanı kötülüğe ve çirkinliğe itmektedir. Aralarındaki bu temel fark hikayenin her bir ögesinde işlenmekte ve aktarılmaktadır. Halil ve Meral'in duygularını ifade

ederken kullandıkları dil ile Yusuf, Uğur ve Bekir'in kullandıkları dil çok farklıdır. Anlatılan karakterlerin konumlarının farklılığı, dil farklılığını ortaya çıkarmaktadır.

Aşkın doğasına dair kendilerine has bir bakış açısı sunan *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet*'te cinsellik, ölüm, aile kavramları da farklı şekilde tanımlanmakta ve ortaya konulmaktadır. *Sevmek Zamanı*'nda aile kurumu bir buluşma yeri şeklindedir. Aşkın tamamlandığı yer, kavuşmanın olduğu noktada yer almaktadır. *Masumiyet*'te ise kan bağından oluşan bir aile kavramının önemi bulunmamaktadır. Aile daha çok bir yük durumundadır. Yusuf aile namusunu korumak için hapis haneye girmiştir. Uğur'un çocuğu Çilem, aile içi şiddet sonucu dilsiz ve sağır kalmıştır. Halil ve Meral'in hikayesinde ise aile kurumunun kurulması bir tanınmaya, kabullenmeye işaret etmektedir. *Masumiyet*'te Uğur'un bedeni üzerinden cinselliğe dair iki anlamda yorumlanabilecek bakış açıları mevcuttur. Birincisi, Uğur cinselliği istediği kişiye vererek bir direnç noktası olarak sunmaktadır. İkincisi ise, Uğur'un bedeninin sunulan ve sömürülen bir şekilde nesneleştirilmesi şeklindedir. İki farklı bakış açısının yorumuna açık olması hikayeyi sağlamlaştıran noktalardandır.

Cinsel arzuyu sadece sevgi uyandırmaz. Yalnızlıktan doğan huzursuzluk, hükmetmek ya da hükmedilmek isteği, kendini beğenmişlik, incitme hatta yok etme isteği de uyandırabilmesidir (Fromm, 2020: 74). *Sevmek Zamanı*'nda ise cinsellik Meral üzerinden bir iç sıkıntısı sebebi olarak sunulmaktadır. Halil ve Meral arasında tensel temas kavuşma anına kadar bulunmamaktadır. *Masumiyet*'te hükmetme aracı olan cinsellik *Sevmek Zamanı*'nda bir sevgi eylemi olarak sonuç şeklinde kendini göstermektedir. Cinsel sevgi iki kişilik yalnızlıktır. Oysa sevdiği kişide insan tüm insanlığı, yaşayan ne varsa hepsini sevmektedir (Fromm, 2020: 75). Dolayısıyla Halil ve Meral'in aşkında cinsellik, sevmenin bir sonucu olmaktadır.

Ölüm; kavuşmanın bir sonucu olarak *Sevmek Zamanı*'nda, ayrılığın bir sonucu olarak ise *Masumiyet*'te anlatılmaktadır. Halil ve Meral'in aşklarının arasındaki gölgeler kalktıktan sonra Başar'ın kurşunlarıyla ölmeleri onların idealler dünyasında kavuştuklarını göstermektedir. *Masumiyet*'te ise Bekir'in yaşadıklarına dayanamayarak intihar etmesi ve Uğur ve Zagor'un birlikte öldürülmeleri ise onların ayrılıklarını anlatmaktadır. Ölüm mutsuz ve acı bir aşkın son durağıdır. Bir anlamı bulunmamaktadır. *Sevmek Zamanı*'nda ise ölüm bir başlangıçtır. Aradaki farklılık platonik aşk, ilahi aşk ve modern dünyanın aşk anlayışlarının temellendirilmelerinden kaynaklanmaktadır.

Zaman kavramı açısından da aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Ortak noktaları ise iki filminde zamanlarını aşmış olmalarıdır. *Sevmek Zamanı*'nda zaman soyut bir noktadır. Zamanın alışkanlıkları, anlayışları, düşüncesi hikayenin gidişatını etkilediği noktalarda ortaya çıkmaktadır. *Masumiyet*'te ise filmin çekildiği dönemin bütün ruhu, anlayışı ortaya konulmaktadır. Halil, Meral, Yusuf, Uğur ve Bekir yaşadıkları aşk ile zamanlarını aşmaktadırlar. Halil ve Meral'in hikayesinde zaman imgeseldir. Gilles Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramları üzerinden temellenmektedir. Sinematografinin bir ögesi durumundadır. Çekildiği dönemin anlayışlarına, kalıplaşmış düşüncelerine bir karşı çıkış söz konusudur. Issız İstanbul sokaklarıyla oluşturulan şiirsel görüntü 1965'lerin İstanbul'una dair farklı bir fotoğraf ortaya koymaktadır. Koyduğu fotoğraf ile zamanına ait sorunlarla ilgilenmediğini göstermektedir. *Masumiyet*'te ise zaman tam ortada kendini göstermektedir. Hapishaneden çıkan insanın şehrin ritmine ayak uydurma süreci, şehrin sokaklarında dolaşan başıboş insanlar ve otel odalarındaki yalnızlıklar şeklinde sıralanabilecek kent kültürüyle anlatılmaktadır.

Günlük hayat içerisindeki zamanın konumlandırılışıda farklıdır. *Sevmek Zamanı*'nda çalışma ve dinlenme zamanı öğlen ve akşam şeklinde ayrılmaktadır. *Masumiyet*'te ise tam tersi bir durum söz konusudur. Uğur gece çalışmaktadır. Sabaha doğru otele gelmektedir. Gündüz dinleme gece çalışma vakti şeklinde ayrılmıştır. Halil ve Derviş Mustafa ise öğlen çalışmakta akşam ise müzikle dinlenmektedirler. Yaşamları zamanın etrafında düzenlenmektedir. Halil, Meral, Derviş Mustafa'nın hayatı bu düzenlemede bir tertip içermektedir. Yusuf, Uğur ve Bekir için ise zamanın düzeni bir kargaşa ve kaos yaratmaktadır. Daha doğru bir deyişle, içlerindeki kaosu ortaya koymaktadır. Zamanın doğasına dair bir sorgulama yer almaktadır. *Sevmek Zamanı*'nda zaman bir "nimet" olarak sunulmaktadır. Yaşamın tadını, zevkini oluşturmakta ve anlam katmaktadır. *Masumiyet*'te ise zaman bir "kölfe"tir. Doldurulması gereken bir vakittir. Yusuf, Uğur ve Bekir yaşam içerisinde vakitlerini doldurmayı beklemektedirler. Bekir ise zamanın bu akışına dayanamayarak intihar eder ve zamanı kesintiye uğratar. Kendi zamanını durdurma kararı alır.

SONUÇ

İnsanın doğasına dair çeşitli çalışmalar, incelemeler mevcuttur. Yaşamın içerisindeki insanın hikayesi, yolculuğu kendini tamamlamak ve anlamlandırmak üzerinedir. Duygular insanın hikayesinde başat aktörlerden birisidir. Sevmek, aşık olmak, mutlu olmak, mutsuz olmak vb. şekilde çeşitlenebilir. Kişinin hayat yolculuğunda duygular onun yanındadır. Sevmek ve aşık olmak duyguları eylemsel alanda da etkilidir. Hatta dönüştürücü, değiştiricidir. İncelemeye konu olan aşk ve zaman kavramlarının *Sevmek Zamanı* ve *Masumiyet* filmlerinde izdüşümlerini aramakta, bu noktadan kendini göstermektedir. Başka bir deyişle, aşk ve zaman kavramlarının kapsamlı doğasını sinemasal bir anlatı üzerinden ortaya koymak, onun çeşitli yapısını göstermektedir.

Aşkın doğası insanın doğasıdır. Aşkın yaşadığı değişim, dönüşüm insanın yaşadığı dönüşümden ayrı değildir. İnsanın hikayesini oluşturan her unsur insanın zaman içerisinde yaşadığı şeylerden payını almaktadır. Sinema sanatının devreye girdiği noktada ise değişim, dönüşüm ve farklılaşma yönetmenin kendine has bakış açısıyla yeniden yorumlanmaktadır. Halil, Meral, Yusuf, Bekir ve Uğur'un hikayelerinin kendilerine has olmalarının nedeni, yönetmenlerin aşka dair bakış açılarını konumlandırma noktasındaki seçimleridir. Metin Erksan ve Zeki Demirkubuz aşka dair tanımlarını, bakış açılarını sinemasal anlatıyı oluşturan unsurları kullanarak ortaya koymuştur. Ortaya koydukları yapının incelenmesinde her bir unsurun bir arka plana işaret ettiği görülmektedir.

Kavramsal incelemenin derinliği sanat ürünü olan iki filmle birleştiğinde aşkın doğasına dair karmaşık yapı kendini göstermiştir. Onu tanımlama ve anlama çabası derinleşen bir bağlam oluşturmaktadır. Zaman kavramının içinde barındırdığı şimdi, geçmiş ve gelecek ise, insanın aşk karşısındaki hali ve tavrından etkilenmektedir. Etkileniş biçimleri aynı zamanda yaşamlarını nasıl geçireceklerini göstermektedir. Halil ve Meral'in hikayesinde geleceğin korkusu egemenken; Bekir ve Yusuf'un hikayesinde geçmişte yaşanmış bir anın hayaleti egemendir. Yaşamak herkes için egemen olan şeyin etrafında gelişmekte ya da durmaktadır. İnsanın ölümlü bir varlık olması da zamana dair aşk için seçtiği yolun bir temellendirmesi olmaktadır. Felsefe ve sosyolojiden alınan insanın temellendirmesindeki hem iç hem dış unsurları ortaya koymaktadır. Farklı bir ifadeyle, insanın yaşadığı zaman, toplumdan uzak değildir. Uzaklığı, yabancılığı bir sonuç olarak kendini göstermektedir. Halil ve Derviş Mustafa'nın Ada'da çalışmayı

tercih etmeleri bir sonuçtur. Yusuf'un ne yapacağını bilmeyerek dolaşması bir sonuçtur. Her iki filmde de karakterler hem kararları veren oldukları gibi hem de sonuçlara katlananlardır. Çeşitli ihtimaller ve durumlar kendini filmlerin içinde göstermektedir. Gösterilen şeylerin arka planındaki sağlamlılık, anlatılan aşkların vuruculuğunu ve derinliğini beslemektedir. Derinlik arttıkça filmin katmanlı yapısı farklı okumalara açık olmaktadır. Kavramsal çerçevenin geniş bir perspektiften olması Metin Erksan ve Zeki Demirkubuz'un kurdukları katmanlı hikayeyi görmeyi, anlamayı sağlamaktadır.

Yönetmenlerin kendi kişisel hayat yolculukları sanatlarını etkilemektedir. Erksan'ın hayata karşı, sanatına karşı tutkusu Sevmek Zamanı'nda; Demirkubuz'un hayata dair öfkesi, kızgınlığı ise Masumiyet'te kendini göstermektedir. Yönetmenlerin kişisel olarak içinde bulundukları duyguyu dönüştürerek filmlerinde anlatmaktadırlar. Anlattıkları hikayelerin kurgusal yanlarının yanı sıra zamanı ve mekanı aşması da gerçekçilik duygusunun sağlamlılığından kaynaklanmaktadır. İnsanın doğasındaki temel bir meseleyi katmanlı bir yapıyla ortaya koymaları her daim karşılığını bulmamaktadır. Bu bazen Sevmek Zamanı'nda olduğu gibi zaman alabilmektedir. Ama sonunda sinema tarihinde yerini bulmaktadır. Masumiyet ise dönemin değişen yapısını anlayarak ortaya koyduğu hikaye ile karşılığını o anda görmüştür. Sanat kendini her daim devam ettirmekte ve özünü korumaktadır.

Aşkın doğasına dair insanı ilahi olana ulaştıran bir merteye mi olduğu yoksa insanı en aşağıya doğru iten bir güç mü olduğuna dair iki soru ortaya konulmuştur. Ortaya konulan sorular birbirinden farklı iki noktada yer almaktadır. Her biri yer aldığı noktada temellendirilmekte ve açıklanmaktadır. İki farklı noktanın birleştiği yer ise hikayelerini anlatmakta noktasındaki özgünlüktür. Platonik aşk ve İlahi aşk kavramlarına dair çeşitli bakış açıları bulunmaktadır. Sevmek Zamanı'nda bu iki kavramın ortaya çıkması Halil ve Meral'in hikayesinin bir fotoğrafa aşık olması şeklinde anlatılmasından kaynaklanmaktadır. Filmde bir fotoğrafa kendine has bir yer vermek, anlatacağı hikayenin sahiciliğini arttırmaktadır. Artan sahicilik filmle bir bağ kurabilmeyi ve ötesini görmeyi sağlamaktadır. Masumiyet'te ise gerçekçilik hayatla o kadar paralel gitmektedir ki, o hayatlara uzak olanlar için bile bir geçerliliği bulunmaktadır. Çünkü anlatı sayesinde ötesine geçmek, anlamak mümkün hale gelmektedir.

Zaman kavramı aşkın anlamı, konumlandırılması üzerine gerçekçiliği besleyen ya da değiştiren bir şey olarak kendini göstermektedir. İnsanın ölümlü bir varlık olması zamanın önemini oluşturmaktadır. Lakin bu önemin filmlerin hikayesinin önemseddiği

ölçüde var olduğunu belirtmek gerekmektedir. Sevmek Zamanı'nda zaman insanın ölümlüğü ile birlikte ilerlemekte ve sonrasına dair bir kavuşma amacı taşımaktadır. Masumiyet'te ise zamanın bir önemi ya da manası kişisel hikayeler düzeyinde bulunmamaktadır. Zaman, toplumsal koşulların getirdiği bir sonuç olarak önemlidir.

Bir eylem olarak aşık olmak, zamansallıkta o aşkın varlığını oluşturan bir unsurdur. Aşk ve zamanın bir araya gelmesiyle gerçeklik kendini göstermektedir. Her seçenek kendi yolunu oluşturmaktadır. Halil, Meral, Yusuf, Bekir ve Uğur her biri kendi seçeneklerini ya vazgeçişle ya da kabullenişle belirlemektedirler. Her belirlenen nokta aşk kavramının bir yönünü, bir tarafını oluşturmaktadır. Hikayelerin sağlamlılığı, gerçekçiliği ve derinliği karakterlerin seçtikleri yolda emin adımlarla yürümeleridir. Bazen emin olmamaları, savrulmaları da o yolun gerekliliğini oluşturmaktadır. Arthur Schopenhauer'in, Friedrich Nietzsche'nin, Albert Camus'nün, Zygmunt Bauman'ın, Walter Benjamin'in aşka dair temellendirmeleri kendi kişisel yaşamlarından uzak değildir. Ama onları kuramsal bir yapı içerisinde temellendirmeleri kendilerinden bağımsız bir noktaya getirmektedir. Sevmek Zamanı ve Masumiyet filmleri de kültleşmiş aşk filmi olma konumları buradan almaktadır. Hem yönetmenlerin imzaları hem de kavramsal olarak temellendirme ile aşka dair kendine has bir söz söyleyen filmler ortaya çıkmıştır.

Aşk ve zaman kavramları çeşitli açıdan bakıldıkça genişlemekte ve derinleşmektedir. Sinema üzerinden kavramsal incelemelerle temellendirme yapmak o genişlemeyi ve derinleşmeyi görünür hale getirmektedir. Bunun görünür hale gelmesiyle üzerine yapılacak incelemeler, temellendirmeler daha derinlikli ve farklı olmaktadır. Birbirinden uzak kulvarlarda duran filmlerin, yönetmenlerin kavramlar aracılığıyla bir araya gelerek incelenmesi bir yenilik oluşturmaktadır. Oluşan yenilik hem bakış açısı zenginliği hem özgünlük sağlamaktadır. Özgünlük yönetmenlerin tutkuları, aşıkların tutkuları çevresinde bulunmaktadır. Kavramlar o tutkuyu anlatmakta, işaret etmektedir. İşaret edilen yerin rotası ise takip edecekler için yeni keşifler barındırmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam Ve Anlatım. İstanbul: Alfa Basım Yayın
- Akarsu, B. (2014). Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları. İstanbul: İnkılap Kitabevi
- Aktaş, H. (2011). Fuzuli ve Şeyh Galib'in, Mesnevilerindeki Aşk Kahramanları (Mecnun& Aşk) İle ve Kişilik Bakımından Özdeşleşmeleri. Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 36, 131-148.
- Alagöz, A. (2019). Albert Camus'de Özgürlüğe Giden Yol. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli 2019
- Altınır, B. (2005). Metin Erksan Sineması. İstanbul : Pan Yayıncılık
- Altunışık, R. & Coşkun, R. & Bayraktaroğlu, S. & Yıldırım, E. (2005). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı. Adapazarı: Sakarya Kitabevi
- Atam, Z. (2006). 'Bir Yönetmenin İzinde Ya Da Demirkubuz Hakkındaki Yanılsamalara Dair...'Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5 (Haz. Deniz Bayrakdar), İstanbul: Bağlam Yayıncılık , 197-223
- Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması : Dört Kurucu Yönetmen (Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu). İstanbul: Cadde Yayınları
- Aydın, E. (2019). Walter Benjamin'de Flaneur Kavramı. İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, İzmir 2019.
- Aytaç, Ö. (2007). Kent Mekanlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 17 Sayı:2, 199-226.

Ayvaz, İ. (2011).1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kayseri 2019.

Bachelard, G. (2010). Sürenin Diyalektiği (Çev: Emine Sarıkartal). İstanbul: İthaki Yayınları

Battal, S. (2006). Asıl Film Şimdi Başlıyor: Lütfi Akad, Metin Erksan, Yılmaz Güney, Yavuz Turgul ve Türk Sineması. Ankara: Vadi Yayınları

Bauman, Z. (1991). Modernlik ve Müphemlik (Çev: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Bauman, Z. (1997). Modernite ve Holocaust (Çev: Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Sarmal Yayınevi

Bauman, Z. (2001). Bireyselleşmiş Toplum (Çev: Yavuz Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi

Bauman, Z. (2012). Akışkan Aşk: İnsan İlişkilerinin Kırılganlığına Dair (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: Versus Kitap.

Benjamin, W. (2012). Son Bakışta Aşk: Walter Benjami'nden Seçme Yazılar (Hazırlayan: Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları

Bingöl, İ. (2016). Gündelik Yaşamın Sosyoloğu: Georg Simmel. Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Bingöl 2016.

Borlandi, M. & Boudon, R. & Cherkaoui, M. & Valade, B. (2011). Sosyolojik Düşünce Sözlüğü (Çev: Bülent Arıbaş). İstanbul: İletişim Yayınları

Bostan, M. (2019). 40 Soruda Türk Sineması. İstanbul: Ketebe Yayınları

Camus, A. (2010). Sisifos Söyleni (Çev: Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları

- Cevizci, A. (2010). Paradigma: Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Cevizci, A. (1999). Paradigma: Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Cleary, S. (2009). Friedrich Nietzsche'den Mükemmel Evlilik İçin 10 Tavsiye. Indo-Pacific Journal of Phenomenology, 9. Sayı, 2. Baskı Ekim 2009.
- Colebrook C. (2004). Gilles Deleuze (Çev: Cem Soydemir). Ankara: Bağımsız Kitaplar
- Coştu, F.C. (2018). İki Zaman Düşüncesi Öznel ve Nesnel Zaman. Ankara: Elis Yayınları
- Çoban, F. (2015). Zaman -Hakikat İlişkiselliği Sarmalında Proustgil Denklem: Kayıp Zamanın İzinde Ankara Üniversitesi FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2015 Bahar, sayı: 19, s. 47-64
- Çüçen, A. K. (2003). Heidegger'de Varlık ve Zaman. Bursa: Asa Kitabevi
- Deleuze, G. (2004). Sinema I Hareket-İmge (Çev: Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Demiroğlu, L. (2019). Gilles Deleuze'ün Sinematografik İmgeleri Çerçevesinde Stanley Kubrick'in Otomatik Portakal Filminin Analizi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2019.
- Durmuş, N. (2013). Albert Camus'de İnsan ve İnsanın Anlam Arayışı.Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2013
- Ekşi, H. (2005). Diyalektik Yöntem Açısından Kadın (F. Engels'in "Ailenin, Özel Mülkiyetin Ve Devletin Kökeni" İsimli Eseri Çerçevesinde) (Bitirme Tezi). Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Felsefe Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul 2005.

Emre, İ. (2019). Bilim Tarihinde Doğa, Yasa ve Yasallık: Isaac Newton ve Albert Einstein Örneği. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas 2019.

Engels, F. (2019). Ailenin, Özel Mülkiyetin Ve Devletin Kökeni (Çev: Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Erkan, R. (2002). Kentleşme ve Sosyal Değişme. Ankara: Bilimadamı Yayınları

Frisby, D. (2006). “Sunuş”, Georg Simmel, Modern Kültürde Çatışma (Çev: Tanıl Bora&Nazile Kalaycı&Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayıncılık

Frisby, D. (2012). Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin’in Eserlerinde Modernlik Teorileri (Çev: Akın Terzi). İstanbul: Metis Yayınları

Fromm, E. (2020). Sevmek Sanatı: Bir Eylem Olarak Sevmek (Çev: Işıtan Gündüz). İstanbul: Say Yayınları

Görmek, A.E. (2019). Mevlana ve Yunus Emre’nin Aşk Felsefelerinin Mukayesesi (Mesnevi ve Yunus Emre Divanı’nda. Selçuk Üniversitesi Mevlana Araştırmaları Enstitüsü, Konya 2019

Güngör, N. (1990). Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınevi

Hazırlar, B. (2019). Friedrich Nietzsche Felsefesinde İnsan ve Duygu Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara 2019

Hazır, M. (2017). İlişkilerin İlga ve İnşası: Postmodern Toplum İçin Bir İlişkiler Sosyolojisi Denemesi. Cogito Düşünce Dergisi, 2017 Yaz, Sayı: 87, 233-264.

İlboğa, M. (2011). Platonik Aşk’ın Diyalektiği. Süleyman Demirel İlahiyat Fakültesi Dergisi 1(26), 33-47.

İnal, G.N. (2014). Fuzuli’nin Tasavvufi Aşk Söylemi. Mavi Atlas Gümüşhane Üniversitesi Edebiyat Dergisi 2, 73-82.

Kapan, N. (2019). Gaston Bachelard'ın Felsefesinde “Uygulamalı Akılcılık”. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2019.

Karayazı, N. (2007). Fuzuli'nin ‘Leyla ile Mecnun’unda Tasavvufi Kavram ve Unsurlar. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007

Karkıner, N. (2012). Kadın, Aile ve Toplum AÖF Sosyolojiye Giriş (Ed: Nadir Suğur). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri, 126-150

Kayalı, K. (2004). Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Kayaer, A. (2010). Yunus Emre Dünyasında İnsan-Allah İlişkisi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.

Keleş, R. (1996). Kentleşme Politikası. Ankara: İmge Kitabevi

Konya, A. N. (2019). Yeşilçam'da Deneysel Tavır: Alp Zeki Heper Ve Metin Erksan Filmlerinin Çözümlemesi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Konya 2019.

Kümbetoğlu, B. (20005). Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma. İstanbul: Bağlam Yayıncılık

Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü (Çev: Osman Akınhay&Derya Kömürcü). Ankara: Bilim Sanat Yayınları

Marshall, G. (2014). Sosyoloji Sözlüğü (Çev: Osman Akınhay&Derya Kömürcü). Ankara: Bilim Sanat Yayınları

Nazlı, A. (2019). Bireysel Gelişim Yolculuğunda Aşk: “La La Land” Filmi Üzerine Bir İnceleme. 1st International Cappadocia Congress of Philosophy and Social Sciences (CAPASS2019), Nevşehir, 320-336.

Onaran, Ş. A. (1999). Türk Sineması I. Cilt. Ankara: Kitle Yayıncılık

Onaran, Ş. A. (1995). Türk Sineması II. Cilt. Ankara: Kitle Yayıncılık

Osmanlı, U. (2017). Endüstri Kent ve Kamusal Alan Bağlamında Richard Sennett Üzerine Bir İnceleme. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı, Sakarya 2017.

Öksüz, C. (2018). Yeni Türk Sinemasında Kötülüğün Sunumu: Zeki Demirkubuz Filmlerin Kötülüğün Temsiliyeti. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Kocaeli 2018.

Özgüç, A. (1993). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması. Ankara: Bilgi Yayınevi

Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı

Pay, A. & Afat, E. (2009). Zeki Demirkubuz: “Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım” Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz (Haz. Ayşe Pay), İstanbul: Küre Yayınları, 101-124

Pehlivan, E.Z. (2019). Walter Benjamin: Modern Şehir Ve Sanat. İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, İzmir 2019.

Platon (2019). Şölen-Dostluk (Çev: Sabahattin Eyüboğlu & Azra Erhat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Poyraz, Y. (2014). Fenafillah Mertebesinden Bekabillah Makamına Mevlana’da İlahi Aşk. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic 9(9), 871-895.

Pöstecki, N. (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011). İzmit: Umuttepe Yayınları

Refiğ, H. (2009). Ulusal Sinema Kavgası. İstanbul: Dergah Yayınları

Sayın, Ö. (1990). Aile Sosyolojisi Ailenin Toplumdaki Yeri. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi

Schopenhauer, A. (2017). Aşka ve Kadınlara Dair: Aşkın Metafiziği (Çev: Ahmet Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları

Sennett, R. (2013). Kamusal İnsanın Çöküşü (Çev: Serpil Durak&Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Serttek, G.E. (2013). Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Anabilim Dalı, Ankara 2013.

Simmel, G. (2003). Modern Kültürde Çatışma (Çev: Tanıl Bora&Nazile Kalaycı&Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları

Simmel, G. (2009). Bireysellik ve Kültür (Çev: Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları

Skirbekk, G. & Gilje, N. (2001). Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi (Çev: Emrah Akbaş & Şule Mutlu). İstanbul: Kesit Yayınları

Soytürk, B. (2010). Zygmunt Bauman Sosyolojisi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Sivas 2010.

Suner, A. (2005). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları

Sütçü, Ö. Y. (2015). Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. Bursa: Sentez Yayıncılık

Tepeli, S. (2019). Felsefi Metinlerde Zaman Düşüncesi: Platon, Aristoteles, Augustinus. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çorum 2019

Timuçin, A. (2019). Aşkın Diyalektiği. İstanbul: Bulut Yayınları

Topakkaya, A. (2013). Felsefe, Din ve Kültür’de Zaman. İstanbul: Paradigma Yayıncılık

Topçu, N. (2019). Var Olmak. İstanbul: Dergah Yayınları

Türkdoğan, O. & Gökçe, O. (2018). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemi. İstanbul: Çizgi Kitabevi

Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. Ordu Üniversitesi Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi 6(3), 227-241.

Uzunali, G. (2015). Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara 2015.

Yıldız, A. (2020). Arabesk Müziğin Sinemada Gösterimi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel Kültür Anabilim Dalı, Edirne 2020.

Yıldız, F. (2015). Schopenhauer ve Spinoza’da İnsan Bedeni Duygulanımları. Akdeniz Üniversitesi Mediterranean Journal of Humanities V/1, 413-420

Yıldırım A. & Şimşek H. (2000). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık

1989. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Cilt 2. İstanbul

İnternet Kaynakları

Metin Erksan İle Türk Sineması Üzerine Başlıklı Söyleşi: <https://www.youtube.com/watch?v=gXRSOWYqKBM> (Erişim Tarihi: 28.11.2020)

Masumiyet DVD Kapağı: <https://haftadabifilm.wordpress.com/2018/03/15/masumiyet-1997/amp/> (Erişim Tarihi: 16.11.2020)

Ercan Kesal'ın Gazete Duvar YOUTUBE Kanalındaki *Bir Film Bir Konuk: Ercan Kesal İle Sevmek Zamanı* adlı söyleşisi, https://www.youtube.com/watch?v=PiVI_n-YMxg&t=551s (Erişim Tarihi: 10.11.2020)

Sevmek Zamanı Afiş: <https://www.theguideistanbul.com/turkish-cinema/sevmek-zamani/> (Erişim Tarihi: 9.11.2020)

Filmler

Erksan, M. (1965). *Sevmek Zamanı*. Yapım: Türkiye

Demirkubuz, Z. (1997). *Masumiyet*. Yapım: Türkiye