



İSTANBUL
MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

YENİ TÜRK SİNEMASINDA
KÖTÜLÜK PROBLEMİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tuba DENİZ

Haziran-2021



İSTANBUL
MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI

**YENİ TÜRK SINEMASINDA
KÖTÜLÜK PROBLEMİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tuba DENİZ

Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Yaylagül CERAN KARATAŞ

Haziran-2021

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

Tuba Deniz

Danışmanlığını yaptığım işbu tezin tamamen öğrencinin çalışması olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığını taahhüt ederim.

Doç. Dr. Yaylagül Ceran Karataş



 İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ	T.C. İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA SINAVI TUTANAĞI FORMU	Sayfa : 1/1
---	---	----------------

Öğrencinin,	
Öğrenci No	17340405007
Adı ve Soyadı	Tuba Deniz
Anabilim Dalı	Felsefe Tarihi ve Sistematiik Felsefe
Programı	Yüksek Lisans
Öğretim Yılı ve Yarıyılı	2021 Bahar Dönem
Tez Başlığı	Yeni Türk Sinemasında Kötülük Problemi
Danışmanı	Doç.Dr. Yaylagül Ceran Karataş

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE		
Yukarıda bilgileri belirtilen Yüksek Lisans öğrencisinin tez savunma sınavı, 17/06/2021 tarihinde, Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde çevrimiçi platformunda, saat 9:58 başladı ve saat 11:26'da tamamlandı.		
Öğrencinin tez çalışması hakkında jüri üyeleri tarafından OYBİRLİĞİ ile aşağıdaki karar verildi.		
☒ Kabul	☐ Ret	☐ Düzeltilme
		
Doç. Dr. Yaylagül Ceran Karataş	Prof. Dr. Peyami Çelikcan	Prof. Dr. Oktay Taftalı
Jüri Başkanı	Jüri Üyesi	Jüri Üyesi

İMÜ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM-ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ		
MADDE 27 – (5) Yüksek lisans tez jürisi, tezin kendilerine teslim tarihinden itibaren en geç bir ay içinde hazırladıkları kişisel raporlarla birlikte toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-cevap bölümünden oluşur. Jüri üyeleri, aralarından birini başkan seçer. Tez sınavı 45-90 dakikadır ve dinleyicilere açıktır.		
(6) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri, dinleyicilere kapalı olarak tez hakkında salt çoğunlukla kabul, ret veya düzeltme kararı verir. Bu karar, jüri başkanı tarafından, jüri raporları ve sınav tutanağı ile birlikte tez sınavını izleyen üç gün içinde enstitüye bildirilir.		
Enstitü Yönetim Kurulu Kararı	Tarih:/...../20	Karar No:

ÖNSÖZ

Sinema, izleyiciye sunmuş olduğu imgeler demeti ile belirli bir döneme, mekâna ait pek çok veriyi içinde barındırmaktadır. Psikoloji, sosyoloji, ekonomi gibi farklı alanlar açısından okunabilecek bu imgeler bütünü mutlaka felsefe zaviyesinden de irdelenmeye müsait zengin bir içerik ihtiva etmektedir. Günümüzde sinema olmadan felsefe yapmanın imkânsız olduğunu dile getiren düşünürler olmuştur. Felsefe nasıl ki kavramlarla anlam üretiyorsa, sinema da bunu imgelerin bir araya gelişi ile gerçekleştirmektedir. Sinema, felsefi tartışmalardan etkilenmiştir bir taraftan da filmler felsefe yapmanın yeni bir yolunu sunmaktadır.

Felsefe bölümünde sinema üzerine bir tez yazmak, felsefenin kavramları ile sinemanın imgelerini bir arada okumaya tâbi tutmayı, onların birbirine bakan, birbirine temas eden ve açılan yönlerini tespit etmeyi zorunlu kılmakta. Tez yazım sürecinde Türk filmlerine yoğunlaşırken bir taraftan da felsefi bağlamı kaybetmemek, yapılan okumaları kötülük problemi çatısı altında bir araya getirebilmek hem oldukça zorlayıcı hem de keyifli ve ufuk açıcı bir sürece vesile oldu. Bu açıdan ilk olarak sinemayı felsefe ile bir arada düşünmemize imkân tanıyan, görüntünün ontolojisi üzerine yapılan tartışmalara katkı sağlayan, modern düşüncede dip bucak irdelenen kötülük problemi üzerine metinler kaleme alan tüm düşünürlere ve beni bu konular üzerine çalışmaya mecbur bırakan Yeni Türk sinemasının yönetmenlerine teşekkürü bir borç bilirim.

Bu uzun yolculuğumda bana sabır gösteren ve desteklerini esirgemeyen eşim Faruk Deniz'e, vakitlerinden çaldığım kızım Züleyha ve oğlum Ahmet Emir'e, yardımları ile her zaman yanımda olan annem ve babama, yazım sürecini teşvikleriyle kolaylaştıran dostlarıma ayrıca teşekkürler.

Tezin yazılma fikrini zihnimde pekiştiren, İstanbul Medeniyet Üniversitesi'nde felsefe alanında yüksek lisans yapmaya başlamadan çok önce, düzenlediği atölye vesilesiyle, kötülük felsefesi üzerine okumalar yapmamı sağlayan tez danışmanım Doç. Dr. Yaylagül Ceran Karataş'a da sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tuba Deniz

Üsküdar, 2021

İÇİNDEKİLER

BİLDİRİM	iii
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÖZ	viii
ABSTRACT	ix
GİRİŞ	1
1. SİNEMA ve FELSEFE	6
1.1. Fenomenolojik İmkân Olarak Sinema.....	11
1.1.1. Husserlci Fenomenolojinin Sinema Algısına Katkısı.....	12
1.1.2. Merleau-Ponty'nin Fenomenolojisinin Sinemaya Katkısı.....	16
1.2. Sinema ve Felsefeden Sinema Felsefesine	21
1.2.1. Bergsoncu Zaman, Hareket ve Bakış.....	23
1.2.1.1. Sinematografik İlüzyon ve İmge Yaratma	24
1.2.2. Deleuzecü İmgenin Yapı Taşı Olarak Sinema.....	27
1.2.2.1. Felsefenin Kaosu: Görüntü, İmge ve Gerçeklik	30
1.2.2.2. Zaman, Hareket ve İmge İlişkisinde Kriz	34
2. SİNEMA ve KÖTÜLÜK PROBLEMİ	39
2.1. Edilgen Gösteri Toplumu	43
2.1.1. Sinema, İmge ve İmaj Üretimi.....	48
2.1.2. İmajların Tahakkümü.....	52
2.2. Modern Düşünce Kötülük	54
2.2.1. Radikal Kötülük.....	57
2.2.2. Kötülüğün Sıradanlığı.....	64
2.2.3. Kötülüğün Aşırılığı ve Aşkınlığı	69
3. YENİ TÜRK SİNAMASINDA KÖTÜLÜK PROBLEMİ: DEMİRKUBUZ, ERDEM ve CEYLAN SİNEMASI.....	74
3.1. Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülük	81
3.1.1. Uygarlığın Huzursuzluğu Olarak Kötülük.....	88
3.1.2. Bireyin Varoluşu İmkânı Olarak Hınç.....	95

3.2. Reha Erdem Sinemasında Kötülük	104
3.2.1. Mülkiyet, Arzu ve Kötülük.....	109
3.2.2. Kötülüğün Doğası: Doğuştan mı? Eylemde mi?	113
3.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kötülük	122
3.3.1. Bunaltı ve Kaygı olarak Kötülük.....	128
3.3.2. Can Sıkıntısı Olarak Kötülük.....	135
3.3.3. Kelimelerin Sadizmi	142
4. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	150
KAYNAKÇA.....	156
ÖZGEÇMİŞ	163

ÖZ

Sinema, tıpkı diğer sanatlar gibi modern düşüncedeki hareketliliklerden her zaman etkilenmiştir. II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan modern düşüncedeki zihni kırılma, kötülük probleminin merkezi bir konuma yerleşmesine sebep olacaktır. Bu fikri hareketlilik, sonrasında üretilecek sanat eserlerinin biçimsel ve içerik tercihlerine yansıyacak ve dünya sineması gibi Türk sineması da bu güçlü tesirin etkisi altında kalacaktır.

Bu çerçevede tezin amacı modern düşüncedeki kötülük problemi üzerine tartışmaların 1990 sonrası üretilen ve Yeni Türk sineması olarak anılan filmlerdeki karşılığını araştırmaktır. Bu tartışmayı derinleştirebilmek adına ilk olarak sinema ve felsefe arasındaki etkileşimler araştırılmış, görüntünün Batı toplumlarındaki dönüşen anlamının izi sürülmüş, kötülük problemi ile sinemanın yolunun kesiştiği zaman ve mekân tespit edilmiş ve sonrasında Yeni Türk sinemasına bu tartışmaların ne şekilde sirayet ettiği araştırılmıştır. Sonuç olarak, Yeşilçam sinemasında deontolojik etik açıdan kötülük ele alınırken Yeni Türk sinemasında kötülüğün ontolojisinin doğrudan sorun edildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kötülük Problemi, Yeni Türk Sineması, II. Dünya Savaşı, Sinemada Kötülük, Sinema Felsefesi.

ABSTRACT

Cinema, like the other branches of art, has always been affected by the movements in modern thought. The intellectual fracture in modern thought after the World War II has caused the problem of evil occupy a central position. This intellectual movement reflects on the form and content choices of the artworks created afterwards, and like the World cinema, Turkish cinema was under this strong influence.

In this context, the aim of this thesis is to investigate the reflections of the debates on the problem of evil in modern thought in the films produced after 1990 and referred to as the New Turkish cinema. In order to further deepen this debate first the interactions between cinema and philosophy is investigated, the transformed meaning of image in the Western societies is traced, the time and space that the problem of evil and cinema intersect are identified, and then how these debates reflected in the New Turkish cinema is examined. As a result, it is determined that while Yeşilçam cinema treated evil from a deontological ethics perspective, the New Turkish cinema directly problematized the ontology of evil.

Keywords: Problem of Evil, New Turkish Cinema, World War II, Evil in Cinema, Cinema Philosophy.

GİRİŞ

90 sonrası Türk sinemasında, bilhassa sanat filmlerinde, kötülük probleminin öne çıkışı dikkate değerdir. Bu yönelişin birdenbire gerçekleşmediği aşîkârdır ve toplumun içinde bulunduğu bağlam çerçevesinde değerlendirilmelidir. Siyasi, ekonomik, kültürel pek çok veçheden yaklaşılarak bu kırılmaya dair farklı açıklamalar getirilebilir. Türk sinemasındaki bu eğîlim, modern düşünce hareketleri ile de doğrudan irtibatlıdır. Modern düşünce içerisinde tartışılan konular, kavramlar sinemada da kendine görsel ifade alanları açacak ve bu düşünce birikimi doğduğu toprakları aşarak farklı coğrafyaları etkisi altına alacaktır; tıpkı Türk sinemasını da etkisi altına alacağı gibi. Tezin amacı modern düşüncede, belirleyici bir konuma sahip olan, kötülük probleminin ele alınışı ile Yeni Türk sinemasındaki kötücül bakış arasındaki ilişkileri tespit etmektir.

Modern düşünce açısından önemli kırılma noktalarından biri II. Dünya Savaşı'dır. Savaş tecrübesi ile yaşanan büyük travma, insanların içine düştükleri anlam krizi, modern felsefenin yönünü tayin edecek; Hannah Arendt'in ifadesiyle Avrupa'daki savaş sonrası entelektüel yaşamın temel sorunu kötülük problemi olacaktır. Sinemanın ortaya çıktığı yıllara değîlse de dünyaya yayılışı ve filmlerin adeta kendi üzerine düşündüğü, sinema dilinin olgunlaştığı bir zamana bu dönem tekabül eder. II. Dünya Savaşı'nın ardından nasıl ki modern düşüncede kötülük problemi merkezi bir konuma sahip ise, bu düşünce hareketliliğinden bağımsız ele alamayacağımız modern sinema için de benzer bir durum söz konusudur; modern sinemanın itici gücü de kötülük problemidir.

Tezin ilk bölümünde, sinemanın ontolojisinden hareketle takip ettiğimiz istikamet, bizi kötülük problemi ile ilişki kurabileceğimiz bir durağa bırakmaktadır. Burada, geçmişten günümüze sinema kuramcıları ve felsefecilerin sinemaya nasıl bir anlam yükledikleri üzerinde durulacaktır. İcadından günümüze gelene kadar her zaman sinema ile zihnin işleyişi arasında bir ilişki kurulmuştur. Bu ilişki, ilk yıllarda daha çok zihin ile sinemanın işleyişi ve her ikisinin kendi mekanizmasına içkin düşünme biçimlerinin benzerlikleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kamera genellikle zihnin bir uzantısı olarak telakki edilmiştir. Sinema ilk defa Henri Bergson'un eserlerinde felsefenin konusu olur; fakat bu düşünürden ilham alan Gilles Deleuze sinemayı daha detaylı inceleyerek sinema felsefesinin alanını genişletecektir.

Deleuze'e göre II. Dünya Savaşı'nın yaşattığı travmaların ardından dünya ikiye yarılmıştır. İmgeler ile gerçeklik arasında ciddi bir kopuş yaşanmıştır. Bir tarafta bir ur gibi kontrolsüzce çoğalan imgeler vardır, diğer tarafta ise gerçeklik. Deleuze, bu ikisi arasında kurulacak rabitanın önemine dikkat çekmektedir. Sanat, özellikle sinemanın gücü burada önemlidir. Bu parçalanmışlığı onarma işlevine sahip filmler üretilmiştir. İtalyan Yeni Gerçekçi sineması ile başlayan bu film düşünme eylemi Fransız Yeni Dalga ve Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerin üretimi ile devam etmiştir. Deleuze'e göre günümüzde sinema olmaksızın felsefe yapmak mümkün değildir. Felsefe nasıl ki kavramları bir araya getirerek farklı anlamlara kapı aralamaktaysa benzer bir şekilde sinema da imgeleri yan yana getirerek bunu yapabilmektedir. Deleuze'ün zaman-imge kavramı ile işaretlediği bu tür *düşünen* filmlere çok sayıda örnek verilebilir. Fakat görsel üretim bu sınırlı tanımın çok ötesinde bir ivmeyi hâizdir.

Reklam ve dizi mantığını aşamayan filmler, videolar, fotoğraflar ile her geçen gün büyüyerek adeta hayatın her zerresini ele geçiren görüntü evreninden de söz etmek bu tartışma içerisinde elzemdir. Deleuze'e göre sanatın asıl amacı, kaos ile mücadeledir ve bunu yapabilecek yetkinliktekiler ancak *zaman-imge* filmleridir. Fakat bu tür filmlerin üretimi sınırlıdır ve karşısında da sürekli şişen ve bu filmlerin üzerindeki gölgesi gittikçe büyüyen bir görüntü enflasyonu vardır. Bu imgeler şebekesi ile kaosu adeta kendi üzerine katlanarak çoğaldığını söylemek mümkündür. Metinde görüntü enflasyonu ve hayatlar üzerindeki tahakkümü kötülük problemi ile ilişkili ele alınacaktır. Tezin ikinci bölümünde ilk olarak görüntülerin ontolojisi, görüntü bolluğunun hayatları kavrayış biçimimiz üzerindeki dönüştürücü gücü üzerinde durmamızın sebebi budur. İlk elde edildiği yıllardan itibaren görüntü ile sahiplik, iktidar üzerine kurulan ilişki, günümüze gelene kadar evrimleşmiştir; böylelikle görüntü teknolojisinin kuşattığı bir hayat tasavvuru inşa edilmiştir. Guy Debord'un işaret ettiği, şuursuz bir şekilde çoğalan görüntü dünyasına kapılmış ve bir ilüzyona maruz kalmışçasına uyuşmuş zihinler, metin açısından önemli bir düşünme alanı açmaktadır. Zira insanları düşünmekten alıkoyan, fikirsizleştiren bu teknoloji, beraberinde *sürü psikolojisini* getirmekte; bu da düşünceye ihtiyaç duymadan sürekli hareket halindeki kitlelere sebep olmaktadır.

İkinci bölümde ele alacağımız modern düşüncede kötülük probleminin aldığı istikameti, biraz da sürekli büyüyen görüntü evreni üzerinden düşünmek faydalı olacaktır. Zîra Hannah Arendt de tıpkı Deleuze gibi II. Dünya Savaşı'nı milat olarak ele alır. Arendt, bu tarihi kötülük problemi için bir kırılma noktası olarak imler. Adolf Eichmann örneğinden yola çıkarak kötülüğü dünyanın her yerini saran, yüzeye yayılan ve hızla çoğalan mantara benzetmektedir. Kötülük, derinliğe tutunamayan, düşünce ile ilişkiye giremeyen, bir virüs ya da bakteri gibi tanımlanamaz bir hızla hayatın tüm kanallarını işgal eden, aşındıran bir iletir. Arendt'in *kötülüğün sıradanlığı* kavramı da bu fikirden beslenmektedir. Burada kötülük büyük oranda fikirsizlikten neşet eder; Debord'un işaret ettiği uyuşmuş zihinler, *gösteri toplumu* ile bu fikirsizlikten beslenen kötülük birbiriyle ne kadar ilişkili okunmalıdır? Bu yarı uyku zihinler her türlü manipülasyona açıktır ve devlet, terör örgütleri gibi büyük güçlerin elinde kolayca birer kötülük makinesine dönüşebilmeleri muhtemeldir. Kitleler, görüntü evreni tarafından zihnî melekeleri emildikçe, muhakeme yeteneklerini kaybetmektedir.

Debord da tıpkı Deleuze gibi sanata, bilhassa sinemaya derin bir anlam yüklemektedir. Deleuze'ün *zaman-imge* kavramı ile işaretlediği sinema, bu anlamsızlık girdabında/bu kaosta bir delik, yırtık açabilir ve buradan yeni bir anlam ortaya çıkabilme ihtimali mevcuttur. Günümüz insanının bilgiden çok inanca ihtiyacı vardır; bunu ona sinema sanatı yeniden kazandırabilir. İçinde yaşadığımız görüntü enflasyonunda, sanatın kaos ile girdiği mücadele neticesinde ortaya çıkacak eserler bireylerin dünyaya olan inançlarını tazeleme yetisine sahiptir.

Tezin üçüncü bölümünde Yeni Türk sinemasında öne çıkan, Deleuze'ün *zaman-imge* kavramı ile ilişki kurabileceğimiz, kendi üzerine düşünen, kendi içinde bir hesaplaşma sürecini taşıyan, travmalarıyla yüzleşen filmlere örnekler verilmektedir. Yeni Türk Sineması, 1990 yılından sonra Türkiye'de çekilen filmlere verilen bir adlandırmadır. 1990'lı yıllardan sonra çekilen *popüler filmler* ve *sanat filmleri* bu başlık altında ele alınmaktadır. Tezde, bu dönem içerisinde çekilen *sanat sineması* örnekleri üzerinde durulacaktır. 1990'lardan sonra çekilen *sanat sinemasının* kurucu yönetmenleri arasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu gibi isimler anılabilir. Bu kuşağın çektiği filmlerde ele aldığı konular, biçimsel tercihler, kendilerinden sonra gelen

yönetmenler üzerinde ciddi bir tesir oluşturmuştur. Söz konusu filmlerin en belirgin özellikleri minimal anlatımın hâkim olması, düşük bütçeler ile çekilmelerinin yanı sıra yönetmenlerinin hemen hepsinin *auteur* olmasıdır. Yeşilçam sinemasında da *auteur* yönetmenler vardır fakat 90 sonrası üretilen filmler için baskın bir karakter olarak bu eğilim dikkat çekicidir. Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Robert Bresson gibi Avrupalı yönetmenlerin yanı sıra Andrei Tarkovski, Akira Kurosawa, Yasujirō Ozu gibi usta yönetmenlerin bu kuşağın sinematografisi ve konu tercihlerinde etkisi görünürdür. Yeni Türk sinemasının sanat filmlerini çeken öncü yönetmenler ve bu isimlerden etkilenen sonraki kuşak yönetmenler arasında mutlaka farklı biçimsel arayışlar ve eğilimlerde olanlar mevcuttur. Fakat *sanat filmlerinin* geneline bakıldığında, üzerinde durduğumuz ve tez içerisinde detaylandırdığımız biçimsel tercihlerdeki ortaklıkların haricinde, kötücül bakışın baskın olduğu görülmektedir. Tezin kapsamında ele alından filmler, kötülük problemini irdelemeye müsait bir örneklem ile sınırlı tutulmuştur.

Tezde metodolojik olarak Yeni Türk sinemasında kötülük probleminin görünür olduğu filmler tercih edilmiştir. Öne çıkarılan filmlerde, kişisel tercihlerimin yanı sıra, akademik ve objektif olarak bu yönetmenleri seçme sebebim söz konusu filmlerde baskın olan kötücül bakış ve bu filmlerdeki kötücül düşünme biçiminin karşılığının modern düşüncedeki varlığıdır. Zeki Demirkubuz, Reha Erdem ve Nuri Bilge Ceylan'ın hemen bütün filmlerine metinde değinilmiştir. Yönetmenlerin farklı filmlerindeki karakterlerin ve diyalogların birbirleri ile kurdukları akrabalık dikkate sunulmuş ve kötülük problemi zaviyesinden filmlerdeki sahnelerin çözümlemesi yapılmıştır. Her ne kadar yönetmenlerin bütün filmleri incelense de Demirkubuz sinemasında *Yeraltı* filmi, Erdem'in filmografisinde *Kosmos* ve Ceylan'ın filmleri arasında da *Kış Uykusu* üzerine tezde daha çok durulmaktadır. Bu filmlerin daha çok irdelenmesinin sebebi, hem konuyu ele alış biçimleri hem de görsel çözümleme açısından kötülük problemine dair izleyiciye daha fazla tartışma alanı açmasıdır.

Kötülük probleminin bu filmlerde çözümlenme biçimi, tezde ele alınan hususlar akılda tutarak okunmalıdır. Dünya sinemasında nasıl ki II. Dünya Savaşı'nın ardından ciddi bir kırılma yaşanır ve sanatçılar travmalarıyla yüzleşmek adına, yeni anlam arayışlarında, üretilen filmler üzerinden düşünürlerse ülkemizde de özellikle 12 Eylül 1980 Darbesi ile yaşanan büyük travma, benzeri bir hesaplaşma sürecini

beraberinde getirmiştir. Burada sadece darbe değil siyasal, toplumsal, ekonomik pek çok faktör elbette etkilidir. Yeşilçam sinemasındaki melodram kalıpları, masalsı ton, renkli anlatım, mutlu sonla biten filmler; 1990 sonrası çekilen filmlerde yerini klostrofobik atmosfere, ağır aksak akışa, kapalı ve karanlık tonlara bırakmıştır. Yeşilçam'da bir eksiklik, aksaklık ile izah edilen ve ârızî bir konuma sahip olan, deontolojik etik açıdan ele alınan kötülüğe 1990 sonrası üretilen filmlerde daha ontolojik bir anlam yüklenecektir. Bu filmlerde kötülük problemi önemli bir yer işgal etmektedir. Özellikle Yeni Türk sinemasının öncü yönetmenleri arasında anılan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem sinemasında bu kötücül bakış hâkimdir. Bu yönetmenlerin filmlerinden hareketle modern düşüncedeki kötülük probleminin bu filmlerde hangi imgelere, ne şekilde dönüştüğü tezde incelenmektedir. Modern felsefenin düşünürlerinin kötülük problemine dair ortaya koydukları kavramların karşılığı, bu üç yönetmenin filmlerindeki imgelerin bir araya geliş biçimlerinde aranmaktadır.

1. SİNEMA ve FELSEFE

19. yüzyıldaki diğer teknik icatlar gibi sinema da düşünce dünyasında ciddi bir hareketliliğe sebep olmuştur. Öncesinde fotoğraf teknolojisinin icadının yarattığı heyecandan daha farklı bir dalgadır bu, zîra sinemada işin içine zaman da katılmıştır. Zamanın film dünyası içerisinde kurgulanabilme imkânı, başka bir ifadeyle sinemanın kendi zamanını yaratabilme potansiyeli pek çok yönetmeni olduğu gibi sinema kuramcısını ve felsefeciyi de bu alanda düşünmeye sevk etmiştir. Sinemanın farklı imgeleri bir araya getirerek farklı anlamlar yaratma gücü, bunu yaparken de geçmiş, gelecek, şimdi gibi farklı zamanların yanı sıra hayaller, korkular, anılar, arzular, hırslar gibi farklı duygu durumlarını da anlatıya katabilme yetisi bu sanat dalını ayrıcalıklı kılar.

Her dönemin kendini ifade ettiği araçlar farklıdır. İçinde yaşadığımız yüzyılın, modern dönemin en önemli ifade araçlarından biri de sinemadır. Hemen her sanat dalı gibi sinema da yeni bir teknik keşfin ürünüdür. Tekniğin ilerlemesi ve dünyayı artık yeni icatlardan, görüntü teknolojisinden bağımsız kavramanın imkânsızlığı da şüphesiz sinema sanatının gücünü artırır. Günümüzde varlık ile kurduğumuz ilişki, varlığı algılama biçimimiz hayatımızın her zerresini işgal eden teknik buluşlar, görüntü teknolojisi ile aşamalar kaydetmiştir ve geçmiştekinden oldukça farklıdır. “Tarihin uzun dönemleri boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi -bu algılamayı gerçekleştiren araçlar- yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağımlıdır.”¹ Antik Çağ ya da Roma döneminin algı biçimleri ile günümüz modern insanının algı biçimleri arasında mutlaka ciddi farklılıklar vardır. Bu algı biçiminin dönüşmesinde önemli bir pozisyona sahip olan sinema sanatının üzerine düşünmek, günümüz dünyasında ne tür anlamlar yarattığını ve farklı anlamlarla nasıl bir ilişki kurduğunu irdelemek bu açıdan elzemdir. Bununla beraber her sanat gibi sinema da belli bir varlık anlayışını barındırır. “Sinema sanatı, düşüncenin belli bir tarihsel dönemde vardığı kavrama ya

¹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), s. 56.

da yorumlama tarzı olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktaya yoğunlaşarak sinemanın günümüzdeki varlığını anlayabiliriz.”²

Lumière Kardeşler’in Paris’te Salon Indian Du Grand Café’de, 28 Aralık 1895 tarihinde gerçekleştirdiği halka açık ilk film gösteriminin ardından sinema teknolojisi hızla yaygınlaşmış ve buna paralel film teorisi, sinemanın ontolojisi üzerine tartışmalar da yoğunlaşmıştır. Erken dönem filmlerin çekilmesinin hemen sonrasında sinemanın işleyiş biçimi ile zihnin işleyiş biçiminin birbirine benzerliğine dair pek çok makale ve kitap yazılır. Başlangıçta sinemanın daha çok bu yönü ile ilgilenilir. Bir diğer öne çıkan mesele ise gerçeklik ile alakalıdır. Film, kurduğu yeni mekân ve zaman bütünü ile kendine has bir gerçeklik sunar. Gündelik hayatın akışını delen, bir rüya ya da hayal gibi tam olarak bu dünyanın gerçekliğine ait diyemeyeceğimiz fakat dışında da sayamayacağımız yeni bir tecrübe biçimidir bu. Sinemanın ritüelleri yani karanlık bir salonda izleniyor olması da bu deneyimin tesir gücünü artırır. Sinema üzerine düşünen ve üretenler için görmezden gelemeyecekleri bir sorular yumağına sebep olur üretilen bu yeni gerçeklik. Psikoloji alanındaki çalışmalarını sinema ile birleştiren Hugo Münsterberg bu konu üzerinde duran ilk isimlerden biridir. “Münsterberg *Yeni Kant’çılar* olarak bilinen grubun üyelerindendir. Kant’ın biçimci kuramını esas alarak kendi film teorisini geliştirmiş, temel olarak zaman, mekân ve nedensellik üzerinde durmuştur. Münsterberg, sinemanın yaşamın gerçeklerinden soyutlanan görüntülerle insan zihninde algıya dayalı olarak yeniden şekillendiğini ve apayrı bir dünyaya dönüştüğünü ifade eder.”³ “Münsterberg’e göre film-dünya, gerçek dünyanın tamamen şekil değiştirmiş, başkalaşmış bir halidir. Film, gerçeklikten uzaklaşıp zihne yaklaşır. Dünyayı kendi suretinde yeniden yaratarak bu dönüşümü gerçekleştiren de zihindir.”⁴ Filmlerin kendilerine has bir uzamı ve zamanı vardır ve bu mekanizmaya içkin bir düşünme biçimi. Diğer sanatları düşünecek olursak örneğin resim göze hitap eder, müzik kulağa, zihne hitap eden sanat ise Münsterberg’e göre sinemadır. Filmlerin insan zihni ile bu kadar ilişkilendirilmesinin en önemli sebebi bu görüntü evreninin içerisinde zamanın ileri ve geri sıçramalar

² Özcan Yılmaz Sütçü, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* (İstanbul: Es Yayınları, 2005), s. 59.

³ Zeynep Özarslan, haz. *Sinema Kuramları 1: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (İstanbul: Su Yayınevi, 2015), s. 20.

⁴ Dainel Frampton, *Filmozofi*, çev. Cem Soydemir (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), s. 19.

yapabilmesi, yavaşlayabilmesi, tıpkı belleğin işleyişi gibi farklı anlar arasında hareket edebilme kabiliyetidir.

Macar sinemacı ve yazar Béla Balazs da bu izlekte düşüncelerini dile getirecek ve gündelik hayatta söze dökemediğimiz ya da ifade edemediklerimizi sinemanın anlatabilme yetisine işaret edecektir: “Gösterilen görüntüler gerçek nesnelerin görüntüleri değildir, bizzat zihnin imajlarıdır.”⁵ Zihnimiz nasıl ki hayatı kavrayışımızın yalnızca bir bölümünü dil ile ifade edebilme gücüne sahipse filmler için de benzer bir durum söz konusudur. Sinema kendi içerisinde farklı bir düşünme ve daha önce tecrübe etmediğimiz bir ifade potansiyeline sahiptir. Odaklama, kurgu, kamera hareketi, ses, kadraj, renk paleti bunların hepsi anlatılmakta olan öykü ile belli bir ilişkiyi düşünür. “Elbette *özgül* fikirlerin rengi ve şekli yoktur, aksi halde film dile indirgenirdi. Felsefe tam anlamıyla fikir üretir, film de şiirsel bir düşünüşdür ve farklı türde bir felsefiliğe ulaşır; Wittgenstein’in gündelik konuşmada var olmayacağına inandığı, dilden yoksun bir düşünmedir.”⁶

Filmi bir düşünme biçimi, bir düşünme eğilimi olarak görmek, zihin ile arasında kurulan ilişki sadece ilk dönem yönetmenler ve sinema kuramcıları ile sınırlı kalmayacaktır. Kamera sadece gözün değil zihnin de bir uzantısı olarak kabul görür. Üstelik zihnin ifade araçlarını aşabilme, dile gelmeyen de imgeleri bir araya getirerek anlatabilme gücüne sahiptir. Bu yeni bir düşünme biçimdir. Bu düşünce izleği sinemanın üretim sürecinde devreye giren bütün faktörleri; yönetmen, senarist, yapımcı v.s. film üretildikten sonra parantez içine alan ve filmi başlı başına düşünen ve etkileşime girdiği kişileri düşündüren organik bir yapı, film varlık olarak tasavvur eder.

Sinema ile zihin arasında kurulan bu ilişkiyi filmlerin üretim süreçlerinden bağımsız düşünmek doğru olmaz. Her ne kadar yönetmen ve senarist filmin yaratım sürecinde ilk sırada yer alsa da film üretimi, setleri düşünecek olursak, adeta bir fabrika ortamı gibi çoklu bir işleyişin elinden çıkar. Bu açıdan burada sözü edilen zihni daha kolektif ve aynı zamanda teknik bir yapı olarak düşünmek daha doğru olacaktır. Üretim süreci de hesaba katılacak olursa eğer sinema mekanik bir zihindir. Kamerayı bugünden başlayarak bağımsızlaştırıyoruz diyen Dziga Vertov’a göre insanın

⁵ Frampton , *a.g.e.*, s. 47.

⁶ Frampton , *a.g.e.*, s. 25.

melekelerini aşan bir gücü vardır bu tekniğin. Örneğin gözün güçsüzlüğünü açacak bir araçtır kamera. Vertov'un Sine-göz kuramına göre kamera yani Sine-göz, kendi gerçekliğini yakalar ve bu bakımdan öz bilinçlidir. "Sine-göz, algıyı maddenin içine katar ve bu bakımdan (bir kayanın bile bakış açısına sahip olduğu) Leibniz'in monadolojisini hatırlatır."⁷ Bu dönemin diğer kuramcıları gibi Vertov'da da bu işleyişi sağlayacak olan teknik montajdır. Farklı durumları kaydedip bunları montajlamanın neticesinde ortaya çıkan bir düşüncedir bu. Sinema aracılığı ile dünyanın daha taze algılanmasının yaratımının mümkün olduğuna inanır. Üstelik dünyanın bilinmeyen şifreleri de bu yolla çözülebilir.

Vertov nasıl ki gözün güçsüzlüğünden bahsetmiş ise Antonion Artaud da düşüncenin güçsüzlüğüne değinecek ve bunu aşmanın yollarından biri olarak sinemayı görecektir. "Sinema, imgelerin izleyicide ardışık olarak yarattığı bir mekanik düşünce sürecine geçiş sağlar. Buna bağlı olarak, aktif düşüncenin yerine geçen mekanik düşüncede izleyiciyi saran şey, içsel bir çöküş, bir fosilleşme ve bir kısıtlamayla ortaya çıkan *güçsüzlükten* başka bir şey değildir."⁸ Artaud'a göre sinemanın ileri sürdüğü şey, düşüncenin gücü değil aksine onun güçsüzlüğüdür.

Sovyet sinemasının teorik temellerinin atılmasında Lev Vladimiroviç Kuleshov'un 1910'ların sonlarında ve 1920'lerin başında yaptığı montaj deneylerinin önemi büyüktür. 1920'lerin sonlarında montaj sineması denilince ilk akla gelen yönetmenler Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov'un da filmlerinin ve teorilerinin çıkış noktası burasıdır.

Kuleshov'a göre film sanatı, oyuncular oyuna başladıktan sonra, çekimler tamamlandığında değil, asıl montaj masasında icra edilmektedir. Kuleshov Etkisi'ni keşfedecek ve ismini verecek olan yönetmen açısından kurgu, yeni bir coğrafya, yeni bir olgu yeri kurabilecek güce sahipti. Kuleshov Etkisi de başlı başına farklı görüntülerin farklı biçimlerde yan yana getirilişi ile izleyicide nasıl farklı anlamlara dönüştüğünü bir ispat niteliği taşımaktadır. Vsevolod Pudovkin, bu deneyi şu şekilde anlatır:

Kuleshov'la ilginç bir deney yaptık. Bir iki film den ünlü Sovyet oyuncusu Moşjukin'in birçok omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiç bir duyguyu açığa vurmeyen omuz çekimlerini seçtik. Hepsini birbirine benzeyen bu omuz

⁷ Frampton, *Filmozofi*, s. 85.

⁸ Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 132.

çekimlerini başka film parçalarıyla birlikte üç ayrı yolda birleştirdik. Birincisinde Mosjugin'in omuz çekiminin ardından bir masa üstündeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjugin'in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde Mosjugin'in yüzü içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekime eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini, oyuncak bir ayıyla oynayan küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirimi, işin sırrını bilmiyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler sanatçının oyununa hayran kalmışlardı; unutulmuş çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlar, ölü kadına başındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oynayan küçük kıza seyrederkenki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk.⁹

Sergey Eisenstein'in montaj kuramı da zihin ile sinema arasında kurulan bu ilişkiden bağımsız değildir. "Eisenstein, filmin insan zihninin eylemlerini ve olaylarını yeniden yapılandırıldığını söylüyordu: bir yapı olarak montaj, düşünce süreci yasalarının yeniden yapılandırılmasıdır."¹⁰ Eisenstein'e göre montaj, birbirinden farklı iki çekimin yan yana getirilmesi ve bu çarpışma neticesinde ortaya çıkan bir fikirdir. Montaj aynı zamanda filmin bütünüdür, ideasıdır. Çektiği filmlerde de bu düşüncelerini uygular Eisenstein. Montajda çatışma en temel unsurlardan biridir. Çatışma ilk olarak bir titreşime sebep olacak oradan ise fikir ortaya çıkacaktır. Başka bir ifadeyle tez ile antitezin karşılaşması neticesinde senteze ulaşılacaktır. Seyirci ise filmi izlerken bu çatışmadan doğan şoku alımlar ve düşünceyi hisseder ve *kavram patlaması* buradan zuhur eder.¹¹ Tıpkı farklı kavramların yan yana gelmesi ile farklı anlamların ortaya çıkışı gibi bu sinema anlayışında da farklı imajlar bir araya geldiğinde farklı anlamlara sebep olacaktır. "Film hücrelerinin (anlar, bölümler, sahneler) çatışması, devrimci patlamalarla söz konusu *pathos*'u üretir."¹² "*Pathosla* kurulmuş bir film, seyirciyi doruğa ulaşma anlarını ve diyalektik süreçlerin kurallarının oluş anlarını deneyimlemeye zorlar."¹³ Pathos, düşüncenin ortaya çıktığı andır. "Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açar."¹⁴ Montaj vesilesiyle bu bir araya gelişler ile imgeler kendi kimliklerinden sıyrılarak kurgu neticesinde ulaşılacak olan bütünün içinde bir belirlenim kazanır. Her çekim kendinden önceki ve sonraki çekimle girdiği ilişki sonucunda izleyicide

⁹ Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat Özön (Ankara: Bilgi Yayınları, 1966), s. 183.

¹⁰ Frampton, *Filmozofi*, s. 92.

¹¹ Akt. Frampton, *Filmozofi*, s. 93.

¹² Frampton, *a.g.e.*, s. 98.

¹³ Frampton, *a.g.e.*, s. 98.

¹⁴ Sergei Eisenstein, *Film Duyumu*, çev. Nijat Özön (İstanbul: Payel Yayınevi, 1984), s. 24.

bir düşünce ya da ani etki yaratır.¹⁵ Gündelik hayatta nasıl ki zihnimiz dışarıdan gelen bilgileri tasnif, analiz eder, bir araya getirir ve bundan kendine has bir sentez, anlam üretirse benzer bir durum sinema için de geçerlidir.

1.1. Fenomenolojik İmkân Olarak Sinema

Fotoğrafın ardından sinemanın icadı ve bu görsel üretimlerin hayatın içerisindeki hızlı dolaşımı neticesinde imgeler dünyası ile gerçeklik arasındaki yarık gittikçe açılmıştır. Artık hayatın içerisinde akan ve birbiri ile ciddi bir etkileşim halinde bulunan iki kanal denilebilir buna. Sürekli birbirine tahavvül eden, birbirine sarmalanmış iki derin kanal. İmge ile hareket, bilinç ile şey arasındaki düalizmin arasını açan fotoğraf ve sinema beraberinde farklı görme biçimlerini inşa etmiş, nesne ve gerçeklik ile kurulan ilişki biçimini de dönüştürmüştür. Bu açılan yarığı kapatmanın; imge ve hareket, bilinç ve şey arasındaki düalizmin üstesinden gelmenin gerekliliği vurgulayan iki düşünür üzerinde durmakta fayda vardır. Tarihsel olarak aynı dönemde birbirinden çok farklı iki yazar bu işi çözmeye girişir: Henri Bergson ve Edmund Husserl. “Her biri kendi savaş çılgınlığını atıyordu. Her bilinç bir şeyin bilincidir diyen Husserl ya da daha ileri giderek her bilinç bir şeydir diyen Bergson.”¹⁶ Bu iki filozofun da amacı, hareket ve imge arasındaki çatlağı ortadan kaldırmaktır. Bu soruların iki büyük filozof tarafından aynı dönemde sorulmasının en önemli sebepleri ise felsefe dışından gelen etkenlerden, dönemin tartışmalarından bağımsız değildir.

Elbette, felsefe dışından gelen pek çok etken eski konumun neden artık olanaksız hale geldiğini açıklıyordu. Bunlar bilinçli yaşam içine gittikçe daha çok hareket ve maddesel dünya içine gittikçe daha çok imge yerleştiren toplumsal ve bilimsel etkenlerdi. O zaman, tam da o dönemde gelişmekte olan ve kendine has bir hareket-imgeyi açıkça ortaya koyacak olan sinema nasıl olur da hesaba katılmazdı?¹⁷

Deleuze, *Hareket İmge* kitabında Bergson ile Husserl’in bu çıkışı üzerinde durur. Husserl’in yazılarında sinema ile ilgili herhangi bir değiniye rastlamayız, fenomenoloji ile sinemayı bir arada düşünen isim Husserl’in açtığı yoldan ilerleyen

¹⁵ Sütçü, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 123.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Sinema 1: Hareket İmge*, çev. Soner Özdemir (İstanbul: Norgunk Yayınları, 2014), s. 82.

¹⁷ Deleuze, *a.g.e.*, s. 83.

Maurice Merleau-Ponty'dir fakat o da Deleuze'e göre sinemayı muğlak bir müttefik olarak görmüştür. Deleuze, sinema felsefesini şekillendirirken, sinemayı sahte bir müttefik olarak gören Bergson'un izinden ilerleyecektir. Fenomenoloji hala antik geleneğin bir parçası gibi hareket etmektedir ve bilinci, tin gibi konumlandırmaktadır. Işığı içerinin bir ışığı yapmak yerine, onu yalnızca dışarıya açar. Fenomenolojide billincin yönelimselliği, elektrikli bir lambanın ışığı gibidir. Halbuki Bergson felsefesinde tam tersi söz konusudur, ışığı tinle aynı tarafa koyan ve bilinci, şeyleri doğuştan gelen karanlıklarından çekip alan ışık demeti haline getiren tüm felsefe geleneğinden bir kopuş mümkündür burada. Deleuze, bu sebeple Husserl'den ziyade Bergson'un izinde ilerleyecektir. Zîra Bergson sinemayı eleştirirken bile, onunla ciddi bir uyum içerisindeydi. Bir taraftan da Bergson'un sinema ile kurduğu mesafeli ilişkinin farklı gerekçeleri, bizzat karşıtlıkları da bize yol göstericidir.

1.1.1. Husserlci Fenomenolojinin Sinema Algısına Katkısı

Edmund Husserl'in fenomenolojik yönteminin, sinemada izleyici ile perdede gördükleri arasındaki etkileşimi anlayabilmek adına ufuk açan bir tarafı vardır. Husserl'in fenomenolojisinde öne çıkan kavramı *yönelimsellik* diğer sanat türleri ile mukayese edildiğinde sinemada çok daha doğrudandır. Sinema karanlık, sessiz ve gündelik hayatın akışından soyutlanmış mekânlarda deneyimlenir çoğu zaman. Bir resim, müzik ya da herhangi bir sanat eseri ile karşı karşıya gelmekten çok daha yoğun bir etkileşim ortamı sunar izleyiciye. Bilinç, perdedeki imgelere yönelecek ve bu karşılaşma sürecinde zihin harekete geçerek farklı yorumlar ve anlamlara kapı aralayacaktır. Bu sebeple Husserl'in metinlerindeki sanat eseri ile muhatap olan seyirciyi, sinema perdesi karşısındaki izleyen olarak düşünmenin de bir sakıncası olmayacaktır.

Edmund Husserl'in (1859-1938) çalışmalarıyla yüzyılın başında şekillenen fenomenolojik yöntem, teknik ilerlemeler dolayısıyla sanatın da bambaşka yollara gireceği bir döneme tekabül eder. Husserl'in *Logische Untersuchungen (Mantık Araştırmaları)* kitabı 1901'de yayımlandığında optik buluşlara dair hareketlilik yeni bir alete, fotoğraf makinesine evrileli yaklaşık altmış yıl, Lumiere kardeşler ilk filmlerini çekeli ise sadece altı yıl geçmiştir.

Husserl'in amacı esasında ilk eseri *Philosophie als strenge Wissenschaft* (*Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*) adından da anlaşılacağı üzere, felsefeyi bilimselleştirmektir. İlk eserinde saf mantığın ve bilgi kuramının yeni bir temellendirmesini yapar, amacı bilgiye yeni bir temelin bulunmasıdır. Bu, saf mantığın da diğer bilimlerin de dayanması gereken temel olacaktır. Fakat yaygın bir kanıya göre Husserl, bir bilim adamından ziyade sanatçının dünyasını felsefeye taşımıştır. “Edebiyat ile felsefenin sınırlarında dolaşan, hem bir filozof hem de bir roman yazarı olan Murdoch’a (1964) göre, bir fenomenoloğun görüşü ile bir şairin, bir ressamın görüşü arasında hemen her zaman ortak bir nokta vardır.¹⁸ Fenomenolojinin sanata bakan yanına dair bu görüşün başka bir ifadesi Sartre’ın cümlelerinde karşımıza çıkar:

Husserl, korkunçlukla sevimliliği yeniden nesnelere katmıştır. Bize sanatçılarla peygamberlerin dünyasını geri getirmiştir: Erinç ve sevgi barınakları da bulunan, ürkütücü, düşman, tehlikeli bir dünya... Bugüne kadar, Amiel gibi, kendi omzunu öpen çocuk gibi, kendi içimizden gelen okşayışları, pırpışıları arıyorduk boşu boşuna, çünkü her şey, bize varana kadar her şey dışarıdadır: Dışarıda, dünyada, ötekilerin arasında. Kendi varlığımızı bilmem hangi köşeye çekilmede bulup ortaya çıkaramayız: Yolda, kentte, kalabalığın ortasında, nesneler arasında nesne, insanlar arasında insan olarak yakalayabiliriz.¹⁹

Husserl'in fenomenolojisine geri dönecek olursak: Doğa kendini, bir belirişler (apparition) serisi ya da değişen ve çoğalan öznel fenomenler serisi (subjective erscheinungen) içinde gösterir. Nesneler bize kendini görünüm (aspect), perspektifler, ışık oyunları vs. çokluğu içinde verir. Şey, birbirlerinin içinde dönüşerek akan algılar çokluğunun sürekli ve kurallı akışı içinde, bir ve özdeş olarak bilince verilen nesnelerdir. “Şey yalnızca belli bir yöneliş (orientation) içinde belirebilir, bu yönelişte ise daima yeni sistematik yöneliş imkânları önceden çizilmiştir.”²⁰

Husserl'in fenomenolojisinde temel kavramlardan biridir yönelimsellik. *Mantık Araştırmaları*'nın ikinci cildinde bu temelin yapısını ortaya çıkarmaya çalışır. Her türlü bilme ediminin yapısının açılınması, bilinç edimlerinin *yönelimselliğinin* (intentionalitat) çözümlenmesi bunların başında gelir. Kendisinden anlamlı bir biçimde söz edebileceğim her şeyin bana verilmiş olması lazımdır. Algılama, duyum-sama, arzulama, sevmeye, inanma edimlerinde, bilinç işlemleriyle kendisiyle bağlantı

¹⁸ Hakan Savaş, “Fenomenolojik Bakış ve Sinema”, *Kurgu Dergisi*, Vol. 19, No. 67-83, (2002), s. 72.

¹⁹ Savaş, “Fenomenolojik Bakış ve Sinema,” s. 72.

²⁰ Emmanuel Levinas, *Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi*, çev. Yağmur Ceylan Uslu (İstanbul: İthaki Yayınları, 2016), s. 27.

kurabileceğim şey bana bir biçimde verilmiş olmalıdır. Bu anlamda, her bilinç ediminde bir *nesne*yle bağlantı kurulmaktadır ya da her bilinç ediminin yöneldiği bir *nesne* vardır. Her algılamada algılanan bir şey, her duyumsamada duyumsanan bir şey, her sevmeye sevilen bir şey vardır. Her bir edimin yöneldiği, bağlantı kurduğu *bir şey* vardır. “Husserl, bilinç edimlerinin bu yapısını hocası Franz Brentano’dan (onun da Skolastik Felsefe’den) aldığı bir sözcükle, *yönelimsellik* sözcüğüyle adlandırır: Bilinç *yönelimseldir*, yani o edimlerinin her birinde hep bir şeyin bilincidir.”²¹

Burada dış dünya olmasa dahi bir bilinç vardır. Dolayısıyla bilinç mutlaktır ve bu da bir idealizmdir. Bilinci dünya ile bağlantılı kılan yeti, bir nevi köprüdür yönelimsellik. Bilinç, hayatı bir ahtapot gibi sarar. İlgili olmadığı hiçbir şey yoktur, temas ettiği her şeyi kendinin kılar. Özetle bilinç, tüm varlığın kaynağıdır ve dünya bilinçte kurulur.

Fenomonoloji, bilincin bilimidir. Husserl’de varoluş aslında bilinç için öznel fenomenler serisi içinde algılanmış olan demek değildir, bilincin kendi kendisine devamlı mevcut olmasıdır ki bilinç teriminin ifade ettiği esasında budur. Peki, dünya bilinçte nasıl kurulur? Husserl’e göre bizler bilinç aracılığı ile fenomenlere tutunuruz ve böylece dünyayı kurarız. Bilinç mutlaktır, burada varoluş bilincin gerisinde aranmamalıdır, zîra bilinç varlığın ta kendisidir. Fakat bu dış dünyanın olmadığı anlamına da gelmez, dış dünya ile bilinç vardır fakat her ikisi de farklı kiplerdedir.

Husserl’in bilinç ile dünya arasında kurduğu yönelimsellik köprüsünde bize yardımcı olabilecek araçlar arasında dil, gündelik hayatın nesneleri gibi sanat ve bilhassa sinema da sayılabilir. Burada da eserin bir nevi zihnin uzantısı olarak okunması mümkündür. Fakat Husserl’in bakış açısında esere muhatap olan zihin ile film arasında sürekli bir *akış*, başka bir ifadeyle *oluş* söz konusudur. Zihin-film etkileşiminde zihnin içerisinde daha önce hiç açılmayan kapakların açılması, dünyanın daha önce ifşa olmayan anlamlarının bu yol ile kendini ortaya koyması olasıdır.

Nesneler, biz onu algılamadığımızda da oradadır, kendindedir. Maddi şey, mevcut algının alanını aşar.²² Husserl, çeperde kalan bir bilinç ve merkezi bilinçten bahseder. Bu merkezi bilinç, her bilinç ediminde bulunur: hatırlama, imgeleme, haz, istenç vs.

²¹ Edmund Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, çev. HarunTepe (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997), s. 14.

²² Husserl, *a.g.e.*, s. 43.

Bilinç yaşamının arka planında cogitatio'lar vardır. Ve bu arka plan, analize gelmeyen bir dalga ya da bir çeşit bilinç sisi değildir. Fakat çoktan farklılaşmış bir alandır. Bu farklılaşmadan kasıt öznenin yorumuna tabi tutulmuş olmasından kaynaklanır. Burada söz konusu edilen her bilinç anı, bir haleyle, saçaklarla, ufuklarla çevrilidir. Kişinin öznel deneyimleri, algılama kapasitesi, içinde yaşadığı zaman ve mekân bu ufukların sınırlarında belirleyicidir. Bu sebeple her algı bir istisnadır. Yani her algı aynı zamanda bir dışta bırakmadır. Kişinin kendine has halleri, hayata karşı konumlanması, zaviyesi bu algıyı istisna kılar. Her algının bir istisna oluşunu kişinin görme deneyimi ya da fotoğraftaki net alan derinliği ile açıklayabiliriz. Baktığımız, odaklandığımız nokta, geride kalanları fluya düşürür. Burada bakış tarafından sabitlenmiş olan şey, bilinç alanından tamamen kaybolmadan arka plana düşer. Arka plana düşürülen, karanlıkta yiter ama modifikasyona uğramış da olsa daima yaşar.

Görme üzerinden örneklediğimiz bu pratik, tüm sanat eserlerinin üretim ve hatta deneyim sürecinde de mevcuttur. Sanat eserlerinin üretilme biçimleri beraberinde bir algı deneyimini de muhatabına sunar. Bir eseri ortaya çıkartan sanatçı, söz gelimi bir fotoğrafçı, tercih ettiği kadrajın içerisine aldığı kadar dışarıda bıraktıklarıyla da kendine bir ifade alanı açar. Bir müzisyen, mimar ya da film çeken bir yönetmen için de durum farklı değildir. Bir yönetmen filmine dahil ettiği tüm unsurlarla, kurgusuyla, senaryosuyla, tercih edeceği kamera hareketleri, planlarla tıpkı fotoğrafta olduğu gibi kendine bir çerçeve çizer, bir cümle kurar, fakat burada bir yandan da dışarıda bıraktıkları ile bir şeyler söylemektedir. Bu tercih, sanatçının ya da esere içkin olan bilinci kuşatan, Husserl'in ifadesiyle hale ve saçaklarla irtibatlıdır. Esere muhatap olan özne için de durum farklı değildir. Eser ile kurulan her ilişki bir oluş süreci içerisinde gerçekleşir ve bakan kişinin her eser ile karşı karşıya gelişinde onun hale ve saçakları, ufku nesne ile kurduğu ilişkide payına düşecekler açısından belirleyicidir. Burada yine eserden özneye geçen aktarım kadar, geçemeyen üzerinde de durmak gerekir. Fakat hangi açıdan yaklaşılsa yaklaşılsın, şey asla bütünüyle bilinemez: şeyin algısı, upuygun olmama olgusuyla tam olarak belirlenir. Görünümler asla nesneyi tüketemez. Bu yaklaşım sürekli oluş fikri ile de izah edilebilir. Bu bilinmezlik, özne ile nesne arasında tam olarak kapanamayan mesafe, estetik deneyimin, sanat eserinin soluk alıp verdiği, tam olarak ortaya çıktığı alandır.

Söz konusu mesafe sanat açısından böyle bir potansiyeli taşımakla birlikte, yine de maddi şeyin varoluşunun son haline kavuşturulması fenomenolojinin temel sorunlarından biridir. “Maddi şeyin varoluşu, kendinde bir yokluk (néant), bir olmama imkânı taşır. Bu, şeyin var olmadığını söylemek değildir, ama onun varoluş kipinin, açıkça kendinin mümkün bir olumsuzlamasını (négation) barındırdığını söylemektir.”²³ Sinema ya da diğer sanat türleri esasında tam da bu tanımsız alandan beslenir. Varoluşa içkin olan bu yokluk hali ya da kendi kendini olumsuzlama biçimi sanatın kendini açık edebileceği ve her zihinde farklı bir karşılık bulacağı *yorum*, *anlamın* neşet edeceği mecradır. Burada söz konusu edilen mümkün olumsuzlamayı, şeyin varoluşunun ta kendisinin kurucu bir unsuru olarak kabul etmek gerekir. Husserl’in felsefesinde, üzerinde sık durduğu oluş sürecinde, özne de nesne de kurulur. Tüm pratik ve estetik yaşam biçimlerimiz ise nesneyle kurulan ilişki üzerinden belirlenir.

Bir film izleme deneyimini bu cümlelerden hareketle yeniden düşünebiliriz. Film ile her bir izleyicinin etkileşimi farklı anlamlara kapı aralar, hatta izleyicinin farklı zamanlarda aynı filmi izlediğini düşündüğümüzde yine benzer bir durum ortaya çıkacaktır. Film ile seyreden bilinci her etkileşime girdiğinde farklı bir ‘oluş’, dolayısıyla yeni bir ‘anlam’ ortaya çıkar, özne ve nesnelerin yeniden kurulumunun bir neticesidir bu. Hatta biraz daha ileri giderek nasıl ki maddi şeyin mevcut algının alanını aştığı iddia ediliyor ise benzer bir şekilde film deneyimi için de bu cümleyi kurabiliriz. İzlenen film de mevcut algının alanını aşar.

1.1.2. Merleau-Ponty’nin Fenomenolojisinin Sinemaya Katkısı

Fenomenolojik yöntemde Husserl bilinci ön plana çıkarmıştı, Merleau-Ponty ise dünya sorunsalını *yaşayan bedeni* merkeze koyarak yorumlar. Sanatçının eserini üretme süreci Merleau-Ponty’de vücudunu esere katması olarak okunacaktır. Sinema üzerinden düşündüğümüzde vücudun esere katılımının daha çok göz/bakış ve zihin üzerinden gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Gözün ulaşabildiği, zihnin kavrayabildiği ölçüde izleyen esere katılır. “Merleau-Ponty, Heidegger’in *dasein*’in temel bir hali olarak gördüğü *dünyada olmak*ı *algı* ile özdeşleştirmiş, *yaşayan beden* ya da *kendi bedenim* kavramını algı çözümlemesinin merkezine koymuştur.”²⁴

²³ Levinas, *Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi*, s. 48.

²⁴ Zeynep Direk, haz. *Dünyanın Teni*, (İstanbul: Metis, 2017), s. 20.

Merleau-Ponty'nin fenomenolojik ontolojisi, varlığın ilksel deneyimini anlamın kökensel birliği olarak algıya yerleştirir. Fenomenoloji ve sanat arasındaki karşılaşma ya da estetik olarak fenomenoloji Merleau-Ponty felsefesini bir aisthesis ontolojisine götürür. "Merleau-Ponty'de benim kendi yaşayan bedenim, nesneler içerisinde bir nesneden ibaret değil, fenomenolojik bir başlangıç noktasıdır, algıyı anlamak için onun dünyayla kurduğu ilişkilere bakmak gerekir. Bu ilişkiler sistemine, ki esas hedef onu betimlemektir, beden yoluyla gireriz."²⁵ Ten burada, beden ile dünya arasında bir engel değil; ikisini birbirine açan, iletişimini olanaklı kılandır. Ten ile dünya sürekli birbirine karışır, birbirine doğru akar. Husserl'in bilince yüklediği anlam, Ponty'de bir nevi bedene yüklenmiştir. Bu bakış açısı okuru, bedeni zihninin bir uzantısı olarak düşünmeye teşvik eder

Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*'de Paul Cézanne'ın resmi ve görmeyi sorgular. Cézanne'ın ifadeleri şu şekildedir: "Size anlatmak istediğim daha gizemlidir, varlığın köklerine, duyuların ele gelmeyen kaynağına karışmıştır."²⁶ Eseri ortaya çıkartan, sanatçının bedeni/varlığı ile eserin somutluğu arasındaki belirsiz çizgiye, geçişkenliğe dair bir vurgudur bu ifade. Ponty'de eser ile sanatçı arasındaki oluş sürecinde, eseri ortaya çıkartacak sanatçı kadar muhatap olduğu nesneler de ön planda ve aktiftir. Sanatçı esere, eser de sanatçıya bakar. Bir sonraki aşamada, eseri deneyimleyen kişi ile eser arasında yine benzer bir karşılaşma gerçekleşecektir. Yönelimselliğin özne ile nesne arasında karşılıklı bir alışverişe dönüştüğü ve adeta birbirine karıştığı bu süreci örneklemek adına yine sanatçıların tecrübelerine başvurulabilir. Çok sayıda ressam, şeylerin kendilerine baktığını dile getirmiştir. Mesela André Marchand şöyle der: "Bir ormanda, birçok kez, ormana kendimin bakmadığını hissettiğim olmuştur. Kimi günler ağaçların bana baktığını, bana konuştuğunu hissettim... Ben oradaydım, dinliyordum... Bence ressam evren tarafından delinmelidir, onu delmek istememelidir."²⁷ Eser ile sanatçının, seyreden ile eserin arasındaki çizginin belirsizleştiği, adeta yekvücut oldukları bir deneyimdir konu edilen.

Eserin seyredene bakıyor oluşunu sinema izleme deneyimi üzerinden de düşünmek mümkün müdür? Burada farklı örnekler verilebilir fakat ilk olarak akla, en çarpıcı

²⁵ Direk, haz. *Dünyanın Teni*, s. 16.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), s. 25.

²⁷ Merleau Ponty, *Göz ve Tin*, s. 41-42.

örneklerini büyük oranda Fransız Yeni Dalga sinemasında gördüğümüz, filmin bir yerinde izleyiciye dönüp bakan film kahramanları gelir. Avrupa ve Amerikan sinemasından da birçok sahne örnek verilebilir. Michael Haneke'nin *Ölümçül Oyunlar* (*Funny Games*, 1997) filminde tatil için gittikleri şehir dışındaki evlerinde kapılarını çalan iki gencin sebepsiz şiddetine maruz kalan ailenin hikâyesinde, izleyicinin gözünün içine bakıp göz kırpan genç Paul (Arno Frisch) buna misal gösterilebilir. Yakın dönem Türk sinemasını düşündüğümüzde ise Zeki Demirkubuz'un *Kor* (2016) filmini anabiliriz. Cemal (Caner Cindoruk) kendisinin yurt dışında olduğu süreç içerisinde oğlunun ameliyat olduğunu öğrenir ve karısına parayı nasıl bulduğunu sorar. Emine (Aslıhan Gürbüz) cevap vermeme konusunda direnç gösterince Cemal'in şiddetine maruz kalır. Cemal, bütün hıncını, nefretini gördüğümüz bu sahnenin ardından çocuğunun olduğu odaya bakar. Yönetmen, Cemal'in çocuk ile göz göze gelişini aynı zamanda izleyici ile de göz göze geleceği şekilde ayarlar. Benzer bir sahne Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi için de verilebilir. Doktor Cemal (Muhammet Uzuner) bütün gece savcı, komiser ve katilin de aralarında bulunduğu bir ekip ile cesedi aramış ancak sabaha karşı yerini bulmuşlardır. Gün aydınlanırken kasabaya varırlar, evine gider, eski fotoğraflarına bakar, aynaya dikkatlice bakar, daha çok kendi içine bakar gibidir. Sonrasında kaşları çatık bir şekilde kameraya bakar ve izleyiciyi iç muhasebesine ortak eder. Filmin bu tür sahnelerde izleyicinin gözlerinin içine baktığını, filmik atmosferin içerisine bu şekilde seyirciyi kattığını, sinemanın gerçekliğini bu bakışlar ile deldiğini söyleyebiliriz.

Merleau-Ponty'nin felsefi girişimi klasik estetiğin aksine resim üzerine değil resimden itibaren düşünüdür. Zîra Fransız filozofa göre Cézanne resmi, doğum halindeki logosun fenomenal veçhelerini olabildiğince somut biçimde ortaya koyar. Resim şeylerin ortasında, görünürdeki görünmezi ortaya çıkarır, nesneye, duruşa içkin olanı açık eder ve görüşümüzün nasıl meydana geldiğini sergiler. Ressamın görüşü ise nesnedeki ya da durumdaki donmuş sessizliği ihlal eder, onu önce ressama sonra da izleyene açık eder. Ponty burada resme zamanı katar ki bu bize onun yorumlarını sinema üzerinden de okumak adına bir imkân sağlar. Çünkü birçok düşünürün ittifak ettiği üzere sinemanın temel aracı zamandır. Ponty, eserdeki bu doğuş yani sürekli *oluş* durumunu şu şekilde dile getirir:

Cézanne’ın tualları, resmetmek istediğı çoktan geçmiş olan ‘dünya anını’, üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir; ve onun Sainte-Victoire dağı, Aix’in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü – ama en az o kayadaki kadar enerjik – dünyanın bir ucundan diğerine oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez – resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır.²⁸

Merleau-Ponty, Paul Valéry’nin bir cümlesine atıf yapar: “Valéry, ressam vücudunu katmaktadır.”²⁹ der. Ressam dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi varolan vücudu bulmak gerekir – bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücut.³⁰ Merleau-Ponty’nin felsefesini zorlaştıran bilmece şudur: Vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün *öbür yanını* tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir.³¹

Bakış, şeyleri kendi teniyle kuşatır, giydirebilir.³² Bakış, görme ve görülme gibi kavramlar üzerinden kurduğu bu varoluşsal ağ üzerinde ilerleyen Merleau Ponty’nin felsefesi, sadece resim değil diğer sanat disiplinlerini yorumlamak adına da üretken bir içerik sunar. Bir nevi sanatçı ile sanat eserinin yekvücut olduğu bu deneyimin en iyi ifade alanlarından biridir sinema. Merleau-Ponty’ye göre felsefenin filme uygun olmasının temel nedenlerinden biri de budur. Zîra felsefe bilincin dünyayla iç içe geçişini, bir bedene dahil oluşunu ve diğerleriyle birlikte varoluşunu tanımlamaya dayanır ve bu da kusursuz bir film malzemesidir.³³

Sinema teorisyenlerinin zihin ile sinema arasında kurduğu güçlü bağ, Ponty’nin felsefesinde de karşılık bulur. Ponty’nin felsefesinden yola çıkarak sinema sanatı incelendiğinde deneyimin sinemada ikili doğasına vurgu yapmak mümkündür: Seyircinin film deneyimi ve filmin kendi karakterleriyle nesnelere içkin deneyimi. Merleau-Ponty, filmlerin zihin ve beden, zihin ve dünya bütünlüğünü ve kişinin ötekinde ifade edilme olasılığını açığa vurmaya son derece uygun olduğunu söyler.³⁴

²⁸ Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s. 44.

²⁹ Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 32.

³⁰ Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 32.

³¹ Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s. 33.

³² Erdem Gökyaran, “Başkası ve Aşkınlık,” *Dünyanın Teni*, haz. Zeynep Direk, s. 99.

³³ Frampton, *Filmozofi*, s. 71.

³⁴ Frampton, *Filmozofi*, s. 76.

Merleau Ponty'nin felsefesinde sinema sadece bir uğrak yeridir, üzerinde uzun uzun tefekkür ettiği bir alan değildir fakat bir taraftan da bilhassa resim sanatı ile ilgili yorumları, tabloların içerisindeki zamana dönük vurgusu onu sinema durağına getirip bırakacak bir vasıta gibi görünmektedir.

Sinema hareketi verir, ama nasıl? Acaba, sanıldığı gibi, yer değiştirmeyi çok yakın aralıklarla taklit ederek mi? Böyle olmadığı düşünülebilir, çünkü ağır çekim, nesneler arasında bir yosun gibi yüzen ve hareket etmeyen bir vücut vermektedir.³⁵

Hareketten bağımsız bir zamanın vurgusu dikkat çekicidir. Nesnelere, biçimlere içkin bir zaman söz konusudur. Biraz daha ileri giderek nesnelere biçim verenin zaman olduğunu hatta biçimin de bir nevi zamanın katılmış hali olduğunu söyleyebiliriz. Ponty'nin sinema ve fenomenolojiye dair görüşlerini daha yakından anlayabilmek için 1945 yılında Paris Sinematografi Yüksek Öğrenim Enstitüsü'nde (IDHEC) verdiği konferansa bakmak gerekir. "Felsefeci ve sinemacı ortaklaşa belirli bir varlık tarzına, bir kuşağa ait olan belirli bir dünya görüşüne sahiptir."³⁶ Cümlesi ile sonlandırdığı konuşmasında görmenin iki yönlü edimini vurgular:

Bir filmde, kamera bir nesneye yöneldiğinde ve bize onu yakın çekimde göstermek için ona yaklaştığında, söz konusu olanın bir küllük veya birisinin eli olduğunu hatırlayabiliriz ama onunla fiili olarak özdeşleşmeyiz. Ekranın ufku yoktur. Tersine, görme sırasında bakışımı manzaranın bir kesitine yöneltirim, bu kesit canlanır ve açılır, diğer nesneler marja doğru geri çekilir ve uykuya geçerler ama orada olmayı bırakmazlar.³⁷

Ponty, kendinden önceki düşünürler gibi kurgu üzerinde duracak ve meşhur Kuleshov etkisine değinecektir. Anlam, farklı imajların karşı karşıya gelmesi, bir nevi karışması ile ortaya çıkıyordu. Kurgu, dinamik ritmik bir biçim, bir Gestalt yaratırken, filmin anlamını, bir denksizlik (écart), diğer bir deyişle saf fark olarak ve hatta böylece dil olarak üretmekteydi. Ponty, sinemada bir imajın anlamının imajın içinde değil, daha ziyade imajlar arasında bulunduğu söyler. Dolayısıyla anlam, imajlar üzerinde yapılan kurgunun bir etkisidir.³⁸ Sinemanın ritmine vurgu yapar: "Senaryodaki mevcut fikir ve olaylar kendilerinde filmin anlamını taşımazlar; filmin

³⁵ Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s. 72.

³⁶ Akt. Pierre Rodrigo, "Hareketin Ontolojisi, Merleau Ponty'de Resim ve Sinema," *Merleau-Ponty*, ed. Emre Şan, (Ankara: Say Yayınları, 2015), s. 384.

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*, çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu (İstanbul: İthaki Yayınları, 2016), s. 109.

³⁸ Rodrigo, "Hareketin Ontolojisi, Merleau Ponty'de Resim ve Sinema," s. 387.

anlamı, onun ritminde vücut bulur, tıpkı jestin anlamının doğrudan jestin içinde okunabilmesi gibi, [...] film kendisinden başka hiçbir şey kast etmez.”³⁹

Merleau Ponty’ye göre her izleyişte farklı okumalara ve deneyimlemeye açık olan sinema bir oluşturmaya ve tıpkı zihnimizin bedenimize aşkın olması gibi, film de kendi mekanizmasına aşkındır. Sinemada bir araya gelen imgeler adeta birbiri içerisinde erir ve farklı alışımlara dönüşür. Burada söz konusu olan hareket eden fotoğrafların bir araya gelmesinden müteşekkil bir bütün değil de çok daha fazlasıdır. Film, düşünülen değil de algılanan bir şeydir ve filmde gördüklerimiz zihnimizin ona yöneliminden bağımsız düşünülemez. *Cinema and the New Psychology*’de de sinemanın Gestalt Psikolojisi ile olan ilişkisinden hareketle bir okuma yapar. Merleau-Ponty’nin kışkırtıcı noktalara taşıdığı fenomenolojik yöntemi birçok sanat teroisyonu gibi, sinema teorisyenini de bu konu üzerinde çalışmaya teşvik eder. Ponty’nin izinden giden Vivian Sobchack bu yaklaşımı en ileri noktalara taşıyacak isimlerden biridir. Sobchack’e göre filmin kendisi de, gören ve görülen bir *nesne özne* olarak ele alınmalıdır. Film de kendi nesneleri üzerine düşünen bir varlıktır: “Filmin bedeni kendisinin duyumsayan ve duyumsanabilir varlığıdır, kendi yönelimleri olan cisimleşmiş bir bilinçtir.”⁴⁰

Ponty’ye göre gözümüzün görme şekli ile kameranınki birbirinden oldukça farklıdır. Dolayısıyla bu mekanizmaların düşünme biçimleri de öyle. Sinema bize algılarımızın ötesinde bir imkân sunar. Zamanı hızlandırma ve yavaşlatma potansiyeline sahiptir, zoom in ya da zoom out gibi hamlelerle bizi doğrudan meselenin içerisine dahil edebilir. Kaydırma hareketleri, ekranın renk skalasında yapılan değişiklikler, net alan derinliğindeki tercihler ve en çok da kurgu izleyicinin film ile doğrudan ilişki kurmasını sağlar ve tüm bunlar bize sinemanın kendine ait bir zihni olduğunu düşündürür.

1.2. Sinema ve Felsefeden Sinema Felsefesine

Sinema diğer sanatlarla mukayese edildiğinde, arada hiçbir araç olmadan doğrudan zihin ile etkileşime girilebilen istisnai bir konuma sahip olması da onu ayrıcalıklı bir yere taşır. Resimde tablo, müzikte notalar, heykelde ya da çağdaş sanatta eserin

³⁹ Rodrigo, *a.g.e.*, s. 387.

⁴⁰ Frampton, *Filmozofi*, s. 75.

ortaya konuluş sürecinde kullanılan materyaller hep kişi ile eser arasında paravandır. Filmlere bir nevi tabiata olduğu gibi maruz kalırız. Fransız oyuncu, yönetmen ve şair Antonin Artaud'a göre sinema muazzam bir uyarandır. Doğrudan doğruya beynin gri maddesi üzerinde etkir. Filmle seyirci arasındaki mesafe kalkar ve film bir cihaz gibi doğrudan doğruya seyirciye bağlanır.⁴¹

Film izlerken, bir yandan da hayatı deneyimlemeye devam ederiz. Bulunduğumuz zaman ve mekân koordinatları, hayat tecrübemiz ister istemez izlediğimiz şeyler ile kurduğumuz ilişkide belirleyicidir. Kimi zaman eser ile doğrudan ilişki kurmamızı sağlar kimi zaman da bu etkileşimi engelleyecek olan bir perde vazifesi görür. Film izlerken de zihnimiz eser ile içinde bulunduğumuz hayat arasında gider gelir. Ponty de izleyicinin hayat deneyimi ile sanatı tecrübe etme süreci arasındaki ilişkiye değinir. Seyirci, düşüncelerini deneyimlediği filmlere ekler sürekli. Bu etkileşim seyir sürecinde ve sonrasında da devam eder.

Husserl'in felsefeyi bilime yaklaştırma çabası ve bu fikri çıkışının sanat mecrasına akışı fenomenolojik yöntem ile sinemanın bir arada düşünülmesine kapı aralamıştır. Fakat fenomenolojik yönteme mesafe almakla birlikte asıl sinema ile felsefeyi bir araya getirecek isim Deleuze olacaktır. Deleuze'ün sinema üzerine bakış açısını şekillendiren, en çok etkilendiği isim ise Henri Bergson'dur.

Sinemanın icadının ardından, ilk dönem kuramcılar da büyük oranda sinemanın içinden çıkmış kişilerdir. 1895 yılında icat olunan sinemanın işleyiş mekanizması, Bergson'un 1907 tarihli *Yaratıcı Tekâmül* kitabında ele aldığı meselelerden biridir. Böylelikle sinema ilk defa felsefenin konusu olmuştur. Bergson'un felsefesinde varlık, yokluk, boşluk, hareket, sezgi gibi kavramlar temel bir yer teşkil eder. Bu kavramlar üzerinden ilerleyerek zaman tasavvuru üzerine düşünür, *süre* kavramını ön plana çıkartır. Zekânın işleyiş biçimini de bu kavramlar üzerinden izah etmeye çalışır. Zekâ çoğu zaman akan, hareket eden şeyleri, akmayan, hareket etmeyen şeyler vasıtasıyla düşünmeye alışmıştır. Bu benzetmenin ardından Bergson zekânın işleyiş biçimi ile sinematograf arasında ilişki kuracaktır.

Farz edelim ki bir ekran üzerine bir alayın geçişi gibi canlı bir sahne aksettirilmek istensin. Bunun için evvelâ geçen alayın bir sıra enstantane resimleri çekilir. Sonra da bütün bu resimler birbirlerinin yerine pek çabuk geçecek gibi ekrana aksettirilir. Sinematografin yaptığı da budur. Alayı

⁴¹ Frampton, *Filmozofi*, s. 244.

hareketsiz bir durumda gösteren bu bir sürü ensantane fotoğraflar sayesinde geçen alayın hareketi vakıa yeniden yapılmış olursa da iş yalnız fotoğraflara kalırsa bunlara ne kadar baksak alayın canlandığını göremeyiz. Çünkü enstantaneler ne kadar çok olursa olsun bunların hareketsizliği ile hiçbir zaman bir hareket yapılamaz. Resimlerin canlanmaları için bir yerde mutlaka bir hareket vardır ki, sinema makinesinden gelmektedir.⁴²

Bergson'a göre sinemanın marifeti bu olduğu gibi bizim bilgimizin marifeti de budur. Eşyanın iç oluşunu ihmal eden bu ezberi eleştirir. Bergson'un buradaki vurgusu, onun felsefesi ile fenomenoloji arasındaki ayrımı anlamak adına önemlidir. Buradaki düşünme biçimine göre pratik bilgimizin mekanizması sinematografik bir mekanizmadır. Oluş halinde bulunan realiteye ayak uydurabilmek için tekrar onda yer almak elzemdir ki sinematografik düşünme biçimi bizlere bunu sağlar. Halbuki bu sınırlı bir bakıştır ve dönüştürülmesi elzemdir.

1.2.1. Bergsoncu Zaman, Hareket ve Bakış

Bergson, sinemayı içinde bulunduğu dönemin tekniğinin, modern bilimin basit bir uzantısı olarak görür ve eleştirir. Sinema da lineer zaman algısının dayattığı teknolojik keşiflerden biridir ve ürettiği filmlerle bu algıyı dayatır, tekrar tekrar kurar, çoğaltır. Bu sebepten Bergson'un eleştiri oklarına maruz kalacaktır bu yeni keşif. Zamanın çok boyutlu yapısını anlamak yerine mekân üzerine kurulan bu sınırlı algı biçimini eleştirir. Metinde vurgulamış olduğu sinematografik süreç ise birbiri ardına eklemlenmiş karelerden müteşekkildir. Sinematografik zaman, bölünmüş zamandır, bölünmüş zaman ise mekânsal zamandır ve gerçek süre değildir. Gerçek süre tek tek görünümünden oluşmaz. Bu durumda sinema bizlere yalnızca hareketin yanılsamasını verir.⁴³

Bu kritiği basit bir örnek üzerinden daha anlaşılır kılmaya çalışalım. Bize beş dakika olarak sunulan alan saat üzerinde bir mekânı imler. Yelkovanın o beş dakikalık alanı kat etmesi gerekmektedir. Hâlbuki o beş dakikanın bizlerin tecrübesindeki, içinde bulunduğu duruma göre karşılığı hiçbir zaman bire bir aynı değildir. O beş dakika kimi zaman içinde geçmişe dair geniş bir zaman dilimini, hatıraları da kapsayabilir misal ya da geleceğe dair hayalleri. Kimi zaman geçmek bilmez kimi zaman da nasıl

⁴² H. Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, çev. M. Şekip Tunç (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 1947), s. 391.

⁴³ Hikmet Sofuoğlu, "Bergson ve Sinema" *Selçuk İletişim*, c.3, S.3 (Konya 2004) , s. 70.

geçtiği anlaşılmaz. Bu sebeple Bergson mekânsallaştırılarak tanımlanan zaman yerine *süreden* bahseder. Bergson için süre çok daha girift bir yapıya sahiptir. Sürekli bir oluş halindeki bir nevi tortu, birikimdir. İçinde sadece şimdi değil, geçmiş de hatta geleceği de barındırmaktadır. Çünkü yaşamın zamanı ve bilinci bugünün zamanı içindedir. Süre de bellek de sürekli bir oluş ve büyümedir. Hatıralar, anılar şimdinin içerisinde birikerek algının ve anımsamanın konusu olur.

Bergson sinematografik sürece dönük eleştirisini Zenon paradoksu ile delillendirir. Yayından fırlamış bir okun hareketi göz önüne alınacak olursa, Zenon’a göre bu ok, hareketinin her lâhzasında hareketsiz duracaktır, çünkü kımıldaması yani mütaakıp iki yer işgal etmesi için lâzım olan zamanı bulamayacaktır. Geçtiği yerlerin her noktasında, hareket ettiği müddetçe hareketsiz durması demektir bu. Hareketin hareketsizlikle birlikte bulunduğu tarzında saçma bir şeyi apriori olarak kabul etmek demektir aynı zamanda ve Bergson için kabul edilemez.

Bunu bir de şu örnek ile izah eder Bergson:

Çocuğun evvelâ delikanlı, sonra ergin ve nihayet ihtiyar olması, ancak bütün bu çağların hayati tekâmülün ta kendisi olduğu düşünöldükten sonra anlaşılır: çocukluk, delikanlılık, erginlik ve ihtiyarlık gibi bölümler zihnimizin görüşlerinden ibarettir. Daha doğrusu bir ilerlemenin sürekliliği boyunca tasarladığımız mümkün duraklardır. Şimdi aksine olarak çocukluk, delikanlılık, erginlik ve ihtiyarlığı tekâmülün tamamlayıcı parçaları gibi sayarsak bunlar hep reel duraklar olacak, tekâmülün nasıl mümkün olduğu anlaşılmayacaktır, çünkü birbirine katılmış duraklar hiçbir zaman tekâmüle muadil olmayacaktır.⁴⁴

1.2.1.1. Sinematografik İlüzyon ve İmge Yaratma

Bergson’a göre bilimsel ve maddeci düşünme biçimi, varlığı mekânsal olarak geometrik bir düzleme oturtmaktadır ve zamanı göz ardı etmektedir. Bu ise Bergson’un sürekli üzerinde durduğu hayatın bir tekâmül, bir oluş olduğu fikri ile uyuşmaz.

Bilim geliştikçe maddeyi mekân içerisindeki bir takım işlevlere, bir takım belirtiler olan hareketlere indirger. Öyle ki sonunda hareket gerçekliğin kendisi durumuna gelir. Kuşkusuz bilim bu harekete bir dayanak aramaya başlar: Fakat, kendisi geliştikçe dayanak geriler: yığınlar bir takım moleküller, moleküller birtakım atomlar, atomlar da bir takım elektronlar ya da maddeler biçiminde buharlaşarak dağılırlar.⁴⁵

⁴⁴ Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, s. 399.

⁴⁵ Akt. Sofuoğlu, “Bergson ve Sinema,” s. 70.

Bergson'un itirazı bu duraklar üzerinden, mekânsallık ile mahdut bir zaman tasavvurunun dayatılıyor olmasıdır. İki sabitin yan yana gelişine dikkatler o kadar çok yöneltmiştir ki buradaki oluş hali, bu iç enerji üzerine hiç düşünülmemiştir. Bir yerden bir yere varıştan ziyade o süre zarfında içinden geçilen aşamalar işin içine katılmamıştır. Bu düşünme biçimi zihnimize dayatılmıştır ve dış dünyayla temasımızda da artık sinematografik mantık işlemektedir. Halbuki bu ezberler, dünyayı kavrayışımızı sınırlandırmaktadır. Sinema, imgeye hareket ve zaman gibi iki tane sıfat vermiş olsa da bu işleyişi ile ilüzyondan başka bir şey değildir. Bergson, Zenon'un paradoksuna modern bir ad verir: Sinematografik ilüzyon. Sinema bize yapay bir hareket verir. Bu hareket art arda gelen anlık bölümlerin çizgisel dizimidir.

Alıştığımız söyleme ve düşünme tarzları bizi mantık çıkmazlarına götürür. Bu ezberin dışına çıkmak çok da kolay olmayacaktır fakat Bergson, bunun önüne geçebilmek için zekamızın sinematografik alışkanlıklarından el çekmesi gerektiğini dile getirir. Kendi içerisinde sürekli çoğalan, büyüyen bu oluş halini mekânsallaştırarak, parçalara, kütlelere ayırarak anlamaya çalışmak *süreci* anlamamızın önündeki büyük engeldir. Buradaki asıl sorun ise süreyi doğru kavrayamadığımız takdirde sezginin de devre dışı bırakılıyor olmasıdır. Zekaya içkin olan sezginin ihmal edilmesi demektir bu. Maddeyi kendine referans alan dar bir bakış açısının uzantısıdır. Hiçbir boşluğa, açıklığa alan bırakmaz sinematografik düşünme. Bu handikapı aşmak adına reçeteler sunar Bergson: "Bu görünüşten itibaren yeryüzünde karşılaştığımız hayat yeni çehresiyle göz önüne alınacak, hayatın kâinatla bir istikamette, madde ile aksi bir istikamette gittiği görülecek ve nihayet zekâyâ da sezgi katılacaktır."⁴⁶

İnsan zihni daha çok başlangıç ile hedef noktasına odaklanır ve bu eylemin gerçekleştiği süreci ihmal eder. Fakat Bergson için önemli olan bu iki nokta arasındaki süreçtir. Her şeyi mekânsallaştırmaya dönük olan eğilimimiz, zamanı mekânsallık üzerinden algılamamıza sebep olmuştur. Bu temayül bizi, işaretlediğimiz/mekânsallaştırdıklarımız arasındaki muğlak alanı anlamaktan alıkoyar.

Halbuki bizim gibi şuurlu varlıklar için mühim olan şey zaman vahitlerinin kendileridir, çünkü biz zaman aralıklarının sadece baş ve sonlarına bakmayız, kendilerini duyar, kendilerini yaşarız. Bunun için de bu aralıkları belli, muhayyen aralıklar olarak hissederiz. Bir bardak suya atılan şekerin erimesini bekleme misalini, her vakit olduğu gibi burada da tekrar edeceğim.⁴⁷

⁴⁶ Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, s. 439.

⁴⁷ Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, s. 434.

Bergson'un sinematografiye dönük bu eleştirisi metnin başında değindiğimiz Eisenstein, Pudovkin gibi kuramcı yönetmenler ve onların çekmiş oldukları filmler, örneğin; *Grev* (1925), *Potemkin Zırhlısı* (1926), *Mother* (1926) düşünüldüğünde daha iyi anlaşılabilir. İlk dönem çekilen filmlerde zamandan ziyade mekânsal oynaklıklar ve bunlardan çıkacak anlamlar üzerinde durulmuştur. Montajdan anlaşılan büyük oranda mekâna şekil vermek ve bu çarpışmalardan çıkacak anlamdır. Halbuki Bergson'un eleştirisi işin içine zamanın daha çok katılması gerektiğini salık verir. Anların kendisini bize açmasını ister gibidir. Burada işaret ettiği zaman mekânsallık üzerinden tanımlanan bir zaman değildir. İçinde oluş, geçmiş, gelecek, hayal, korku, sezgiyi de taşıyan çok boyutlu, her an kendi içinden taştan bir zaman algısıdır. Daha çok içsel olana karşılık gelen bu zamana *süre* demektedir Bergson.

Bergson'un üzerinde durduğu süre, maddenin bir olgusu değildir, olsa olsa maddenin akışına karşı giden hayatın bir olgusudur. Tabiatıta yeni olarak görünen şeyler hep ilerleme yahut tevali olan bir iç hamlesinden doğar, zaman içinde bir iç içe giriş sürekliliği veya tevaliyi mekândaki basit yanyanalıklara irca edilemez bir hale getiren de herhalde bu iç hamlesidir.⁴⁸

Bergson'un bu görüşlerini, sinemanın henüz kendini keşfetme sürecinde, daha çok tekniğinin konuşulduğu ve yeni yeni filmlerin çekildiği bir dönemde yazmış olduğunu akılda tutmak gerekir. Sinematografinin henüz kendi potansiyellerini yeterince tanımadığı, erken dönem sinema örneklerinin yeni yeni ortaya çıktığı bu yıllarda Bergson'un felsefesi de ister istemez bu üretimin sınırlarının dışına çıkamaz. Bergson'un sinematografiye dönük bu itirazı, reddi garip bir şekilde sinemanın o dönem için çok da anlaşılamayan, üzerinde durulmayan potansiyellerini de açık etmiştir. Bilhassa *oluş* vurgusu, *süre* tanımı Deleuze'ün zaman-imge ile idealleştirdiği *saf sinema* tanımına ilham vermiştir. Bergson'un zaman tanımı üzerinden, zihnin işleyişini anlamak adına gittiği izlek, Deleuze'de bir zihin gibi işleyen sinemanın ontolojisini anlamak adına pek çok ipucu barındırır. Yine yukarıdaki alıntıda işaret ettiği iki hal arasındaki aralıklar ya da iç hamlesi de Deleuze'ün sinema felsefesindeki temel kurucu öğelerine dönüşecektir. Deleuze, sinematografiye dönük çok daha derin bir bakış getirecek ve tartışmayı daha ileri noktalara taşıyacaktır.

⁴⁸ a.g.e., s. 437.

1.2.2. Deleuzecü İmgenin Yapı Taşı Olarak Sinema

Bergson'un sinemada imge ile hareket arasındaki bağlantıya dikkat çekmesi, üzerinde uzun uzun durduğu *süre* kavramı Deleuze'e kendi sinema felsefesini geliştirmesi için zemin hazırlar. "Deleuze, düşüncenin doğası gereği zamansal olduğunu, hareketin ve değişimin bir ürünü olduğunu söylemek için Bergson'u kullanır."⁴⁹ Bergson her ne kadar *Yaratıcı Tekamül* kitabında doğrudan sinematografik düşünce üzerine yazsa da Deleuze için asıl esin kaynağı *Madde ve Bellek* kitabı olacaktır. Görüntü üzerine yoğunlaşılacak bu metin Deleuze'e göre sinema kuramının önceden yazılmış bir başyapıtıdır.

Hareket-imgenin ve daha da derinde zaman-imgenin Bergsoncu keşfi bugün bile öyle bir zenginlik barındırıyor ki, bunlardan çıkarılabilecek bütün sonuçlara ulaşmış olup olmadığımızdan emin olamıyoruz. Bergson'un kısa bir süre sonra sinemaya yönelteceği daha ziyade aceleci eleştiriye rağmen, hiçbir şey onun ele aldığı haliyle hareket-imge ile sinematografik imge arasında bir kesişmeyi engelleyemez.⁵⁰

Deleuze, Bergson'un kavramlarından ilham alarak sinema felsefesini daha ileri bir noktaya taşımıştır. Sinema *fotoğraflardan* müteşekkildir ve hareketsiz *mekânların* biraraya gelmesinden oluşur fakat bundan ibadet değildir. Bergson'un mekânsallaştırılmaktan âzâde, içsel zamanımıza işaret eden *süre* kavramı onun için önemli bir maniveladır. "Deleuze, Bergson'un kronolojiklik sergilemeyen *dış süresiyle*, sinema arasında kurduğu ilişkide, sinemayı kronolojik olmayan süreden kesitler, parçalar elde eden bir katografik (zihin haritaları çizen) etkinlik olarak görür."⁵¹ Sinema, bize Bergson'un işaret ettiği *süre*yi verebilecek tek sanattır. Hareket-imge ya da zaman-imge'nin öne çıktığı filmler için bu geçerlidir fakat zaman- imge filmlerin bu duyguyu izleyiciye aktarma gücü çok daha fazladır.

Gilles Deleuze, felsefe ile sinema arasında güçlü bir bağ kurar ve sinemanın bizatihi kendisini de düşünme eylemi olarak yorumlar. Düşünmek, sorunları hem ortaya koymak hem de eleştirmektir, dolayısıyla başka bir şey yaratmaktır. Sinema da bu bağlamda bu yaratımı yapan, düşünceyi ortaya koyarak üretendir. Sinemada düşünmenin araçları artık kavramlar değil de imgelerdir. Sinema yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir ve felsefenin bu pratiğin kuramını yapması gerekir. Deleuze,

⁴⁹ D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, çev. Ekrem Ekici, (İstanbul: Küre Yayınları, 2018), s. 22.

⁵⁰ Deleuze, *Hareket İmge*, s. 10.

⁵¹ Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 146.

verili kodlar içine sıkışmış ve düşünceye tâbi olan bir sinemadan çok, yaratıcı bir eylem olarak düşünceye yeni yollar açan, düşünceyi üreten bir sinemadan bahseder. “Bir başka deyişle, önceden belirlenmiş tek bir aşkın bütüne sürekli olarak eklenen düşüncenin rasyonel tekdüzeliğine karşı düşünceyi yapıcı bir çoğulculuğa açan Deleuze, bir sinema kuramı sunmaktan ziyade kavramsal bir pratik olan sinema kuramının felsefi bir icat olarak nasıl çalıştığını vurgulamaktadır.”⁵² Bu da felsefi kavramları sinemaya uygulamakla değil, bizzat sinematografik kavramlarla düşünce üretmek demektir. Ancak Deleuze’de bu kavramlar değişik kamera hareketleri ve film çekme türleri gibi teknik ya da eleştirel değildir. Sinema, imgelerin ve gösterge-lerin bir kompozisyonu, yani anlaşılabilir bir sözel-öncesi (preverbal) içeriktir. Deleuze’ün bu vurgusu önemlidir çünkü ona göre, söz ve iletişim kokuşmuştur.

Sözü kaçırmamız gerekir. Yaratma her zaman iletişim kurmaktan farklı olmuştur. Asıl mesele iletişim olmayan ve devre kesici boşluklar yaratmaktır, böylece denetimden kurtulabiliriz. Bu nedenle sözden ve iletişimden kaçan bir yaratma eylemi olarak sinema, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imgeyle kavramlaştıran ve yeni yaşam olasılıklarını arayan bir üretim etkinliğidir.⁵³

Burada sinema, kendi başına felsefe yapar derken kastedilen, sinemanın felsefenin yaptığına benzer şekilde felsefe yapması değildir. Felsefe, kavramlarla ve genellikle yazılı olarak kendine bir ifade alanı açarken, sinema bunu imajlarla gerçekleştirir. “Burada felsefe yapar kavramını kendi çapında düşünür diye de anlayabiliriz. Çünkü felsefe nihayetinde düşüncenin içine girdiği sahalardan birisi olarak kavramlarla düşünürken, sinema da imajlarla düşünür. Sinemanın düşünme biçimi hareket-zaman bloklarıyla vücut bulur.”⁵⁴

Bir fikir sinemaya girdiğinde, sinemanın özelliklerine uygun bir dönüşüm geçirir. Burada fikir hareket-zaman bloklarına uygun bir forma bürünerek perdeye yansiyacaktır. Kavramsal fikirlerin imajlara dönüşüm sürecinde muhtevasının da birebir aynı kaldığını söylemek güçtür. Sinemalaşan, bu teknik süreçten geçen bir düşüncenin, formu değiştiğinde mutlaka anlamı da tahavvül edecektir.

Gilles Deleuze’ün *hareket-imge* ve *zaman-imge* kavramlarına bakılacak olursa sinema burada *düşüncenin bir hareketi* olarak ele alınıp incelenir. Düşünür, bu iki

⁵² Ebru Yetişkin, “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş”, *İletişim Fakültesi Dergisi*, Vol. 6, (2011), s. 124.

⁵³ Akt. Yetişkin, “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş,” s. 124.

⁵⁴ Serdar Öztürk, *Sinema Felsefesine Giriş* (Ankara: Ütopya Yayınları, 2017), s. 371.

temel imgeden yola çıkarak bunların karşılığı olan kavramları ayrıştırmaya koyulur. Klasik sinemada içkin olan çeşitli hareket-imgeleri arasında; algı imgesi, etki imgesi, eylem imgesi gibi pek çok imge türü vardır. Zaman imgesi söz konusu olduğunda ise biraz daha komplike bir yapı karşımıza çıkar.

Hareket-imge ile zaman-imge arasındaki farkı anlayabilmek için tarihi bir kırılma noktasına dikkat çeker Deleuze. II. Dünya Savaşı'ndan sonraki eylem imgesinin krizidir bu. Durum ve eylem birliği, savaş sonrasında parçalanmıştır. Sonuç olarak dolaysız zaman imgesi ortaya çıkmıştır. Deleuze'e göre, sinemanın yaşadığı bu dönüşüm, kavramsal bir yaratımı birlikte getirdiği için, felsefe ve sinemanın birbirine koşut olarak ele alınmasını kaçınılmaz kılmıştır.⁵⁵

Düşünce sürekli kendini yineler, yeniden doğar. Bu yineleme işlemi çağ, yer ve dönemin tinine göre farklılık arz eder. Deleuze'ün işaret ettiği tarihi kırılmanın ardından düşüncenin ortaya çıkış süreci de aynı kalmamıştır. Günümüzde düşüncenin ortaya çıktığı yer sinema salonları, metrolar ve havaalanlarıdır. Modern hayatın yoğunluğu, insanların hayat çizgilerinin standartlaşması ve insanlar arası ilişkinin zayıflamasına neden olur. Bireylerin algısının da mekanik ve standart bir hale geldiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda sinema, kısa bir an da olsa, modern yaşamın alışlageldik bağlamını ve yerleşik düşüncelerini parçalar. Böylece sinema, hayatın içinde adeta düşünmeye zaman bulamayan bireyleri imgelerle düşünce dünyasına çeker.⁵⁶

Deleuze, sinemanın büyük yönetmenlerinin yalnızca ressamlarla, mimarlarla, müzisyenlerle değil, düşünürlerle de karşılaştırılabileceğini öne sürer. Büyük yönetmenler kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman-imgelerle düşünürler.⁵⁷ Sinema alanındaki içi boş üretim oranının bu kadar fazla olması bu tezi çürütmez. Kıyas kabul etmeyen ekonomik ve endüstriyel sonuçları olsa da, sinemada durum herhangi başka bir alandan daha kötü değildir.

⁵⁵ Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 11.s

⁵⁶ Sütçü, *a.g.e.*, s. 14.

⁵⁷ Deleuze, *Hareket İmge*, s. 10.

1.2.2.1. Felsefenin Kaosu: Görüntü, İmge ve Gerçeklik

Deleuze’ün sinema felsefesini anlamak adına önce sanatı ele alış biçimine bakmakta fayda vardır. Sanat adeta ontolojik bir ihtiyacı karşılar. Tamamlanmamışlık, eksiklik hali üzere doğan insanın kendini içinde bulduğu kaos ile mücadelesinde en büyük sığınaktır sanat. İnsan dünyaya gelişi ile ön ayağını yurtsuzlaştırır, onu bir el haline getirmek üzere topraktan koparır ve sonra onu dallar ve aletler üzerinde yeni baştan yurtlandırır⁵⁸, diyen Deleuze kaos ile ilk karşı karşıya gelişi bu şekilde resmeder, bu hal insan olmaklıkta sürekli kendini tekrar eder. “Herkesin, her yaşta, en büyük sınavlarda olduğu gibi en küçük şeylerde de, kendisine nasıl bir yurtluk aradığını, yurtsuzlaşmalara göğüs gerdiğini veya bunu sürdürdüğünü ve, bir anı, fetiş ya da düş, hemen hemen her bir şeyin üzerinde yeni baştan yurtlandığını görmek gerekir.”⁵⁹ Bu kopuş özgürleşmek, bağımsızlaşmak anlamına gelir fakat bir taraftan da bir sonsuzluğun, kaosun içine düşmüştür kişi. Beşer’in topraktan koparak *kaos* ile burun buruna geldiği ve onu altetme, onunla mücadele etme, kendi akli melekelerinin düzeyine indirme, başka türlü ifade edecek olursak bu *insan* olma sürecinin neticesinde üç düşünce biçimi ortaya çıkar; bunlar bilim, sanat ve felsefedir. Felsefe, bilim ve sanatın kaos ile bu karşılaşmasında bahsi geçen yüzeysel bir etkileşim değildir. Deleuze’ün ifadesiyle felsefe, bilim ve sanat gökkubbeyi yırtmamızı ve de doğruca kaosun içine dalmamızı ister. “Kaosu ancak bu bedel karşılığında yenebileceğizdir.”⁶⁰

Sanatın rolü kaosu bir nebze de olsa anlamak, tanımlamak ve belki de düzene sokmaktır. Sanat kaos ile savaşıır zîra onu daha duyulur kılmak ister. Bunu tabiat/hayat ölçeğinde de ele alabiliriz. Hayatın/tabiatın rasyonalize edilebilen bir yönü olduğu gibi edilemeyen bir tarafı da vardır ve insanın temayülü büyük oranda muhatap olduğu her şeyi akli seviyeye indirmek, ona nizam vermektir. Bu da esasında her şeyi kendine benzetme arzusu ile açıklanabilir. Böylelikle kendine tutarlı bir alan kurar ve bu sığınaktan hayata bakar. Deleuze’de düşünceyi, düşüncenin üç büyük formunu, sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey, her zaman kaosla girmiş olduğu bu mücadeledir. Sanat, bilim ve felsefe aracılığı ile

⁵⁸ Giles Deleuze, Félix Guattari, *Felsefe Nedir?* çev. Turhan Ilgaz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001), s. 65.

⁵⁹ *a.g.e.*, s. 65.

⁶⁰ Deleuze, Guattari, *a.g.e.*, s. 180.

tanımlayamadığımız, anlamakta zorluk çektiğimiz kaos bir nevi akli düzleme indirgenir. Herbirinin vazifesi kendilerine araç ettikleri unsurlar üzerindendir. Sanat, bilim ve felsefenin her birine ayrı bir görev düşmektedir. Kaosa karşı aldıkları bu tavırda; felsefe *kavramlar*la, sanat *duyumlar*la ve bilim de *fonksiyonlar*la yani formüllerle iş görür.⁶¹

Deleuze, sanatın da en az felsefe kadar zorunlu bir etkinlik olduğuna değinir. Sanat, sadece estetik bir deneyim, hoş giden bir eylem olmaktan ziyade insanın bu dünyada kendine yer edinmesi, topraktan koparak *insan* olabilmesi için önemli zihinsel yaratımlardan biridir. Sanat da tıpkı felsefe gibi bir düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkar fakat buradaki üretim felsefedeki gibi düşüncenin *rasyonel* boyutundan ibaret değildir, sanatta düşüncenin *irrasyonel* boyutu da ön plandadır. “Dolayısıyla sanat, düşüncenin *irrasyonel* yönünün kendini ortaya koyma ihtiyacından doğmuştur. Bundan dolayı da sanat olmaksızın düşünceye ilişkin kavrayış eksik kalacaktır.”⁶²

Bir eylem neticesinde ortaya çıkan sanat eseri, kaosun bir ifadesi, kompozisyonu olarak da tanımlanabilir. Maruz kaldığımız kaosta ele gelmeyen, anlaşılamaz olan sanat eseri vasıtası ile artık etkileşime ve dolayısıyla anlaşılır olmaya daha açık bir hale gelmiştir. “Sanat, kaotik ortamda insanın varoluşsal pratiği dışı vurma imkânı verdiği zamandan beri felsefeyle yakın ilişkide olmuştur ve insan ile kaos arasındaki bağı yorumladığı, imlediği ve duyumsadığı sürece de yakın olmaya devam edecektir. Çünkü, sanat da bu kaotik ortamda bir düzlem sunar; fakat bu düzlem, kavramsal değil duyusaldır.”⁶³

Ruhun madde üzerindeki zaferi yahut da insan ile kaos arasındaki mücadele neticesinde vücut bulan sanat eserinin geçmişte ortaya çıkma süreci ile günümüzdeki arasında çok ciddi farklar vardır. Geçmişte tabiat ile doğrudan temas imkânı çok daha fazlaydı, günümüzde ise handiyse hayatı görüntüler/ekranlar üzerinden deneyimlemekteyiz. Teknolojik aletler; hava, su, toprak, ateş ile hep aramızda ve doğrudan temasımıza/temâşâma engel olacak şekilde bariyer vazifesi görmekte. Çağın tarihsel gelişimi, iletişimin hayatın temel unsurlarından birine dönüşmesi, görsel ve işitselin bu kadar fazla ön plana çıkmış olması da ister istemez felsefenin yapılış pratiklerine müdahale etmekte. Peki tüm bunlar, hayat ile aramıza giren

⁶¹ a.g.e., s. 177.

⁶² Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 39.

⁶³ Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 40.

aygıtlar kavramların yok olması anlamına mı gelir? Deleuze, kavramların yok olmadığına değinir; fakat hayat pratiklerindeki tüm bu dönüşümler felsefeyi, kavramı yaratmayan ama sırf onu kullanan, sosyoloji, psikanaliz, dilbilim, bilgi-işlem, pazarlama, tasarım, reklam gibi küstah ve musibet rakiplerle karşı karşıya getirmiştir. Başka bir deyişle, felsefi perspektiften yaratıcılık, enformasyonla yer değiştirmiştir. Bu küstah ve musibet rakipler felsefeyi araçlaştırmak, onun kalıcı yaratımı olan kavramı bir Pazar ürünü haline getirmek eğilimindedir. Onlar açısından, “olaylar yalnızca sergilerdir ve kavramlar da yalnızca satılabilecek ürünlerdir.”⁶⁴ Her şeyi metalaştıran bu zihniyet, içinde yaşadığımız çağ yine de felsefeyi saf dışı bırakamamıştır. Hayatın içerisinde akan, bir şekilde soluk alıp veren organik bir yanı vardır, Deleuze’e göre felsefenin şeyleştirilemezliği, yani daima kavram yaratma özelliği buna izin vermez. Felsefe bu yeni duruma karşı direnir.

Kavramlar, değişen hayat pratikleriyle birlikte her ne kadar dönüşüme maruz kalsa da bir şekilde varlıklarını sürdürürler. Değişen tarz-ı hayatımız, anlam dünyamız kendi içerisinde handikaplar taşımakla birlikte potansiyellere de sahiptir. Deleuze daha çok bu potansiyeller ile ilgilidir ve hayatımıza tahakküm eden *teknikleşme* süreci içerisinde kavramların hangi araçlar aracılığı ile üretilebileceği, felsefenin yeni kanalları üzerinde kafa yorar.

Kavramın vaftizi, şiddetle veya sızarak iş gören ve dilin içinde felsefeye özgü bir dili, yalnızca sözcük dağarı olarak değil, ama yüceliğe ya da büyük bir güzelliğe erişen bir sözdizimi [syntaxe] olarak da bir felsefe dilini oluşturan, tümüyle felsefece bir tada başvurur. İmdi, tarihlenmiş, imzalanmış ve vaftiz edilmiş de olsalar; kavramlar ölmek için kendilerine özgü bir şekilde direnirler.⁶⁵

Deleuze, felsefenin diğer düşünce üretme biçimlerine bir üstünlüğünün olmadığını altını çizer. “Her kavram, ancak başka kavramlar doğrultusunda tanımlanabilir. Dahası, her kavram başka kavramlarla ilişkiye girmesi sonucunda yeni anlamlar ve görevler kazanabilir.”⁶⁶ Deleuze’ün bu bakış açısı imgeler için de benzer bir yorum yapma imkânı sunar. Sinema gibi görselliğe dayalı sanatların felsefe pratiği ile birlikte düşünülebilme fikrinin önünü açar. Sinemada da imgeler yan yana geldiğinde bu temas yüzeyi farklı anlamlara kapı aralar. Burada zihnin işleyişinden farklı olarak tamamen teknik bir süreç işin içine dahil olur. Kameranın konumlandığı yer, açısı,

⁶⁴ Sütçü, *a.g.e.*, s. 30.

⁶⁵ Deleuze, Guattari, *Felsefe Nedir?*, s. 16-17.

⁶⁶ Sütçü, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 33.

kurgu, renkler, ışık, mekân bunlar arasında sayılabilir. Tüm bu faktörler, denkleme girecek her bir unsur birbiri ile temas eden imgelerin dönüşümüne ve farklı imgelerin kombinasyonlarından ortaya çıkacak çeşitli anlamların doğuşuna vesile olacaktır. Burada imgelerin ne şekilde bir araya getirildiği, dolayısıyla yönetmenin düşünme biçimini ortaya koyacak olan her bir tercihi önemlidir. Tıpkı sözcükleri bir araya getirerek, sihirli bir dokunuşla, farklı anlamlara ve duygulara kapı aralayan bir yazar gibi.

Her ikisi de düşünce üretimine hizmet eden felsefe ile sanatın kaos karşısında nasıl bir mücadeleye girdiği ve nasıl bir etkileşim neticesinde düşüncenin doğumuna sebep olduğu önemli bir sorudur. Bu iki düşünce biçimini birbirinden ayrı değerlendirme-mize sebep olan ne tür bir temas, mücadele söz konusudur? “Diyebiliriz ki, felsefe ve sanat arasındaki farklılaşmanın nedeni, her ikisinin de kaosa karşı attığı ilk adımın ve bilinmeze karşı duydukları hayretin sonucunda elde ettikleri konum ve düzlemdir. Felsefe bu konumlamayı eleştirel ve rasyonel bir şekilde, sanat ise görü ve duyuma dayalı bir şekilde yapar.”⁶⁷ Sanatın görü ve duyuma dayalı bir şekilde gerçekleştirdiği bu yönelimi onun düşünceden bağımsız hareket ettiği anlamına gelmez. Sanat da en az felsefe kadar düşünce ile etkileşim halindedir. Fakat burada daha komplike bir durum söz konusudur. Deleuze’e göre sanat, kavramsallaştırma etkinliği olan felsefenin yanında düşünüşün duysal görünüme bürünmesidir. Sanat ve felsefenin üretimi her ne kadar farklı süreçlere tabii olsa da kavram ve duyum ennihayetinde düşünceye göndermede bulunur. Böylece bu iki eylemi de harekete geçiren ve sanat eseri ve felsefenin ortaya çıkmasında hareket ettirici gücün düşünce olduğunu söyleyebiliriz. Buradaki dikkat çekici durum, düşüncenin *rasyonalite* ile *irrasyonaliteyi* aynı anda bünyesinde barındırıyor olmasıdır. Rasyonalite felsefeci ya da sanatçı ile kaos’un karşı karşıya gelmesidir, irrasyonalite ise bu karşılaşma sonucunda kestirilemez ve üretken olan etkileşim, bir nevi doğurgan olan temas yüzeyidir. Bu karşı karşıya gelişteki muğlak, tanımsız hatta tekinsiz temaslar bize sanat eserinin imkânını aralar. Resim, müzik, edebiyat, tiyatro, mimari gibi farklı sanat üretim biçimleri için bu düşünülebilir. Bu düşünme biçimleri içerisinde, yaşadığımız dönemi en iyi anlatan ve kuşatan sinemayı ayrı bir yere koyar Deleuze. Günümüzde felsefe yapmanın sinemadan bağımsız düşünülemeyeceğinin altını çizer.

⁶⁷ Sütçü, a.g.e., s. 45.

Peki, imgeler ile düşünceler arasındaki gidiş gelişler, ikisinin birbirinin konusuna dönüşmesi ne şekilde mümkün olur? Görünen o ki düşünce kendi içinde sürekli çoğalan bir yapıya sahiptir. İmgeler ile sürekli bir etkileşim halindedir. Düşünceye içkin bir sonsuz yaratım sürecinden bahsedebiliriz. Deleuze için, sinema da bir bütün olarak düşünce imgesinin dönüşümüne ve yenilik olarak düşüncenin kendisini farklı bir şekilde ortaya koyuşuna hizmet eder. İmgeler ile düşüncelerin etkileşimine dair belki şöyle bir soru sorulabilir. Düşünce ile imgenin etkileşimi nerede ve ne şekilde olur? Düşünce ile imgeler ilk olarak eserin sahibi yani yönetmen zihninde, filmin senaryosu zihinde şekillendiğinde bir etkileşime girmiş olmalı. Yönetmen filmi çekmek için harekete geçtiğinde, set ortamında, post prodüksiyon aşamasındaki toplu üretim sürecinde, mevcut şartların değişkenliği düşünülecek olursa, düşünce ile imge arasında daha doğrudan ve zorlu bir etkileşimden hatta mücadeleden bahsedebiliriz. İmgelerin ortaya çıkış süreci her zaman zorlayıcıdır, gerçeklik yeni yaratıma her zaman direnç gösterir. Başlangıçta yönetmenin zihninde yarattığı eser ile çıkan sonuç yani çekilen filmin bire bir aynı olma ihtimali mümkün değildir. Fakat üçüncü bir şık düşünüldüğünde, eser sanatçıdan çıktığında çok daha geniş ve bambaşka tefekkür imkânını içinde barındıracaktır. Her bir izleyicinin film ile kuracağı etkileşim, imgelerin kişiye kendini açış biçimleri farklı olacaktır. Üstelik izleyici esere farklı zaman ve mekânlarda muhatap olduğunda yine bambaşka düşüncelerin harekete geçme ihtimali kuvvetle muhtemeldir. Film burada organik, soluk alıp veren, her izleyende dönüşen canlı bir yapıya evrilir. Sürekli oluş halindedir ve her başka zihinle temas ettiğinde çoğalır. Düşünce imgesi filmin ortaya çıkış sürecinde, her aşamada farklılaşır ve bu sürekli oluş hali hiçbir zaman kendini tüketmez.

Deleuze için sinemasız düşünce eksiktir. Çünkü sinema, düşünce imgesinin dönüşümü sonucunda varlığa gelen bir etkinliktir. Sinemanın zorunlu olarak kendine özgü bir yaratımı gerçekleştirdiğini, onun otonom olduğunu ve imge çağında, düşünce imgesinin dönüşümünü sunan kendinde bir amaç haline geldiğini gösterir.⁶⁸ Sinema, düşünce imgesinin yapı taşlarından biridir.

1.2.2.2. Zaman, Hareket ve İmge İlişkisinde Kriz

İnsalığın algılama biçimindeki keskin dönüşümler daha çok tarihi kırılma noktalarında gerçekleşir. Deleuze'ün sinemayı bu kadar ön plana çıkarması ve zihni

⁶⁸ Sütçü, *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 49.

dönüşümlerin önemli bir ifade aracı olarak tanımlamasının sebeplerinden biri de II. Dünya Savaşı'dır. II. Dünya Savaşı'ndan önce sinemada öne çıkan *hareket-imgedir*, savaşın ardından yaşanan zihni kırılma sinemada da kendini bir şekilde gösterecek ve *zaman-imge*'yi belirginleştirecektir. II. Dünya Savaşı tecrübesi, teknik ilerlemeler göz önüne alındığında, I. Dünya Savaşı'ndan oldukça farklıdır. Nükleer silahların ilk defa kullanıldığı, kitlesel sivil ölümlerin gerçekleştiği bu kanlı savaşın ardından Batı medeniyeti için ciddi bir sorgulama dönemi başlamış, dünyaya ve insana dair inanç yara almıştır. İnsanlık bir *anlam* krizinin içine düşmüştür. Kötülük problemi üzerine en yoğun felsefi tartışmalar da bu ağır tecrübenin ardından gerçekleşecektir. Savaş öncesinde kavramlar ve imgeler insan olmaklığına dair, hayata dair pek çok yükün taşıyıcısıdır, bu ağır tecrübenin ardından ise imgelerin yükü çok daha fazla ağırlanmış ve adeta gerçeklik yarılmıştır. Diğer sanat dallarında olduğu gibi sinemayı da bu ağır tecrübe dönüştürmüştür.

Deleuze, bu tarihi kırılmadan yola çıkarak sinema tarihini dönemlendirir. Lumiere kardeşlerin sinemayı icat ettikleri tarih 1895'ten II. Dünya Savaşı'na kadar olan süreçte filmlerin üretim biçiminde *hareket-imge* ön plandadır. II. Dünya Savaşı'nın ardından İtalyan Yeni Gerçekçi sineması ile başlayan, Fransız Yeni Dalga ve Alfred Hitchcock sineması gibi örneklerde öne çıkan *zaman-imgedir*. Bu filmlerde sinema kendi gerçekliğini yaratmaya daha çok yaklaşmıştır, bu biraz da gerçekliği aşmak demektir. Hareket-imge büyük oranda etki-tepki odaklıdır ve buna örnek olarak klasik Hollywood anlatıları örnek gösterilebilir. Bu sinemada zaman, gündelik işleyişin içerisinde bir harç vazifesi görür, adeta tutunduğu nesneler arasında kaybolmuştur, temel öge değildir. İmaj, harekete bağlıdır ve seyircinin duyu-motor şemasına hitap eder. Hareket-imge, büyük oranda var olan gerçekliği betimlemeye dayalı bir düşünme biçimidir. D. N. Rodowick hareket odaklı bu zaman algısını Newtoncu evren tasavvuru ile ilişkilendirecektir: "Klasik sinemanın dinamikleri, hareket yasalarının zamandan bağımsız olarak işlediği bir Newtoncu evren gibi işler. Zamanın harekete bu şekilde tabi kılınmasının felsefi sonuçları olmuştur."⁶⁹

II. Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan yıkımın etkisiyle imaj ile hareket arasındaki bütünlük sarsılır. Burada artık hareket-imge'den ziyade zaman-imge'den söz etmek doğru olacaktır. Deleuze'e göre zaman-imge saf düşünce odaklıdır. Burada kamera bir hikâyeden ziyade travmatik olan ile ilgilidir. Bu imajlar algının ötesine kaçan,

⁶⁹ Rodowick, *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*, s. 22.

yakalanamaz, ifade edilemez imajlardır ve saf düşünceyi harekete geçirirler. Bu filmlerde hissettiğimiz artık gözümüzün önünden akıp giden mekânlardan ziyade zamanın ta kendisidir. Zaman artık biçimdir. “Burada artık zaman hareketten türemez; *atipik* ve uçuk hareket zamandan türer.”⁷⁰ Filmdeki mekân, kurgu, ritim izleyiciye zamanı hissettirecek şekilde bir araya gelmiştir. İmajlar ise başka imajlara dönüşebilme gücüne sahiptir. Düş ile gerçeklik arasındaki sınırların belirsizleştiği, imgelerin sadece rasyonel değil irrasyonel bir şekilde de bir araya gelebildiği bir yapıdır bu ve *saf sinema* fikri buradan doğar. Deleuze’ün dikkat çektiği felsefe imkânı daha çok bu filmler için geçerlidir. “Yeni Amerikan sineması gibi, modern Avrupa sineması da, klasik dönemi belirleyen Newtoncu mekân anlayışını yerinden etmiştir.”⁷¹ Bütün bunlar imajların da artık doğasının değiştiği anlamına gelir. Zaman-imağ biraz da modern insanın travmalardan nasibini almış dağınık zihninin bir ifadesi gibidir. Zihin parçalanmış algılar ile dünyaya ve nesnelere yönelecek ve düşünceleri de ancak bu şekilde sabitleyecektir. “Deleuze’e göre savaş sonrası dönem sineması kendisini önceleyen sinemadan farklıysa, dolayısıyla da hareket-imağ rejiminden zaman-imağ rejimine doğru tedrici fakat kendine özgü bir geçişe işaret ediyorsa, bu farklılık aynı ölçüde, göstergelerin ve imajların doğalarının dönüşümüne ve düşüncenin kültürel imajının evrimine de damgasını vurur.”⁷² Her dönem, kendi düşünce imajını üreterek kendisini düşündüğü toplumsal ve teknolojik otomatlar olarak resmeder.

Savaşın ardından Avrupa’nın yaşamış olduğu buhranlar, bunalım gündelik hayat, düşünce ve sanat dünyasında olduğu gibi sinemadaki üretimleri de etkiler. Büyük bir anlam krizine sebep olur yaşananlar. Bu büyük kırılmanın etkisi ile modern felsefenin itici gücü kötülük problemi olacaktır. Arendt’in Auschwitz’de yaşananlar için adeta bir uçurum oluşmuştu sözleri aslında insanlığın nasıl bir durumun içine düştüğünü de ifade eder. Arendt’in sözünü ettiği yarığın ötesine yaşanan bu karanlık deneyimden bağımsız bakmak artık mümkün değildir. Siyaset, ekonomi, eğitim gibi sanatta da artık bu isli alanın dışına çıkılamayacaktır. Sinemanın ilk örnekleri de böyle bir düşünce iklimi içerisinde üretilir. Bu büyük kriz, travmanın üstesinden gelebilmek adına en önemli sığınaklardan biridir sanat. Travmalarla baş etmenin,

⁷⁰ Rodowick, *a.g.e.*, s. 22.

⁷¹ Rodowick, *a.g.e.*, s. 22.

⁷² Rodowick, *a.g.e.*, s. 25.

yaraları sarmanın bir yoluna dönüşür üretilen eserler. Deleuze'ün *sağ sinema* olarak tanımladığı filmlerin ilk örnekleri de bu düşünce serüveninin ürünleri olarak anılabilir ve ister istemez bu filmlerde de temel meselelerden biri kötülük olacaktır.

Kaosla başatmenin bir yolu olarak sinema en çok *zaman-imgeye* örnek verebileceğimiz filmler ile izleyiciye bu ızdırabı dindirme, acılarını sağaltma ihtimalini sunar. Bu filmler, kısa bir süreliğine de olsa insanın dünyadan kopuşuna hizmet edebilir. Sinema insanlığın yitirmiş olduğu inanç fikrini canlandırabilme yetisine sahiptir. Şeyler ile düşünceyi bir araya getirebilme ve buradan doğacak bir düzen ihtimalini içinde taşımaktadır:

Tek istediğimiz kendimizi kaostan korumak için bir parçacık düzen. Kendi kendisinden kurtulan bir düşünceden; kaçan, henüz tasarlanmamışken yitip giden, unutmanın hanidir kemirdiği ya da bizim daha iyi bir şekilde kavrayamadığımız daha başkalarının içine itilmiş fikirlerden daha dehşet verici, daha ızdırıp verici bir şey olamaz.⁷³

Deleuze'ün vurguladığı bu düzen ihtiyacı, içinde bocalanılan ama tanımlanamayan kaostan kaçma arzusu modern insanın gündelik taleplerine bakıldığında da görülebilir. Yoğun mesai trafiğinden kaçılan anlarda konser salonları, sinema salonları, eğlence yerleri, en kötü ihtimalle televizyon ya da telefon ekranına sığınır bireyler. İncanın yeniden tazelenmesi, hayat ile yeniden güçlü bir bağın kurulabilmesi için biteviye bir anlam arayışının tezahürleridir bu kaçış alanları. Deleuze'ün ifadesiyle inanç arayışının başka bir ifadesidir. “Modern gerçek şudur ki artık bu dünyaya inanmıyoruz. Aşk, ölüm gibi başımıza gelen olaylara bile inanmıyoruz, sanki bizi biraz ilgilendiriyorlar. Sinemayı yapan biz değiliz; dünyadır bize kötü bir film gibi görünen.”⁷⁴ Gündelik hayat, kötü bir senaryonun temsil alanına dönüşmüş gibidir ve insan ile dünya arasındaki bağ kopmuştur. Dünya ile insan arasındaki yeniden tesis edilecek bu bağa olan incanın önemine vurgu yapmaktadır Deleuze.

İnsanın mahrum bırakıldığı tepkisi ancak inanç aracılığıyla yeniden tesis edilebilir. Sadece inanç dünyada insanı gördüklerine ve duyduklarına yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, dünyaya olan incancı, bu yegâne bağın filmini çekmelidir. Sinematografik yanılsamanın doğası üzerine sıklıkla düşünülmüştür. Dünyaya olan incancımızı yeniden tesis etmek - modern sinemanın gücü budur (kötü olmayı bıraktığında). İster Hristiyan olalım ister ateist, evrensel şizofrenimizde, bu dünyaya inanmak için sebeplere ihtiyacımız vardır.⁷⁵

⁷³ Deleuze, Guattari, *Felsefe Nedir?*, s. 179.

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), s. 171.

⁷⁵ Deleuze, *a.g.e.*, s. 171.

Bu inanç fikri, filmler yoluyla dünyaya dair yitirdiğimiz umutları tazeleyebilmek adına önemlidir. Bu bağlamda Deleuze, modern insan ile dünya arasında bir kopuşun var olduğuna ve bu kopuşun yeni bir sinemanın doğuşuna kaynaklık ettiğine işaret eder.⁷⁶ Sinema en çok ihtiyacımız olana hizmet etmektedir. “Modern insanın dünyanın bilgisinden ziyade dünyaya inanmaya gereksinimi vardır ve bu gereksinimi de ancak sinema giderebilir.”⁷⁷

Kaybedilen inancı bulmak için içinde bir vaat taşır sinema fakat Deleuze’ün idealleştirdiği bu sinema biçimi içine zamanı katan, zamanın biçim alması ile teşekkül eden, zaman-imge odaklı filmlerin yaratımı her zaman için sinema sektörü ve diğer mecralarda üretilen görüntü enflasyonunun içinde zayıf bir damar olarak kalacaktır. Görüntüler, imgeler bir nevi dünyayı ele geçirmiştir. Görme, görünlülük, görüşlerin, görünüşlerin tahakkümünü her geçen gün artırdığı koca bir ekrana dönmüş gibidir hayat. Reklam filmleri, diziler, filmler, sosyal medya videoları gibi çeşitlendirebileceğimiz, sürekli akış halindeki bir görüntü ve imge enflasyonun içine düşmüş ve tabiri caizse kaybolmuştur insanoğlu. Bu yeni görüntü evreni ile Deleuze’ün işaret ettiği kaos kendi üzerine katlanarak çoğalmıştır adeta. Görünenin, gösterilenin görenin hayatına kurmuş olduğu baskı göreni gördüğüne benzeten bu hızlı döngü zamanla hayatların, konuların, kişilerin benzeştiği, her şeyin kolayca bir diğerini manipüle ettiği bir vasatlar yığınına besler. Düşünmenin devreden çıktığı bu vasatlık ve edilgenlik yumağına kötülüğün söz geçirmesi her zaman daha kolaydır. Zîra Arendt’in de ifade ettiği üzere kötülük düşünceye nüfus etmez, yüzeyde dolaşır. Dünyanın yüzeyinde sürekli hareket halindeki görüntüler, hayat ile aramıza giren bu tabaka, bireylerin düşünceye nüfus edebilmesinin önündeki önemli bir engele dönüşür zamanla. Deleuze’ün inandığı inanç ve anlam arayışının aksine hizmet eder bu durum ve görüntü enflasyonu bireylerin inanca olan ihtiyacını, bundan kaynaklı ızdırabını unutturur. Kötülük problemine yoğunlaşmadan önce, tezin ikinci bölümünde ilk olarak, kötülüğün damarlarında kolayca gezdiği ve bu *sürü* psikolojisini büyüten görüntü evreninin nasıl inşa edildiğine değineceğiz.

⁷⁶ Sütçü, *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 170.

⁷⁷ Sütçü, *a.g.e.*, s. 171.

2. SİNEMA ve KÖTÜLÜK PROBLEMİ

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından yaşanan büyük bunalım ve toplumsal hayattaki dönüşümler Gilles Deleuze'ün ifade ettiği üzere modern insan ile dünya arasında ciddi bir kopuşa sebebiyet verir. Dünya artık ikiye bölünmüştür, imgeler ve gerçeklik. Bir tarafta şuursuzca akan ve çoğalan imgeler vardır diğer tarafta ise bu imgeler ile arasındaki çatlağın gittikçe açıldığı gerçeklik. İmgeler ile gerçeklik arasındaki açılan bu yarığı kapatmak, bu bölünmüşlüğü aşmak, en azından bir köprü oluşturmak adına üretilen filmler Deleuze'ün ifadesiyle zaman-imge odaklı filmlerdir. Jean-Luc Godard, Andrei Tarkovski, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Yasujirō Ozu gibi pek çok yönetmenin üzerinde durduğu, filmlerini üretirken ciddi manada kafa yordukları, gerçeklikle irtibat kurmaya çalışan imgeler bu filmlere örnek verilebilir.

Deleuze'ün açtığı kanaldan ilerleyen, birçok kuramcının da üzerinde durduğu *düşünen sinema*, dünyaya dönük inancın yeniden tesisi açısından önemli bir güce sahiptir. Fakat bu mustakil çabalar, diğer taraftan şuursuzca akan ve çoğalan görüntülerin önünde bir set oluşturacak güce sahip değildir. Reklam dünyası, diziler, popüler filmler, sosyal medya videoları, televizyon programları gibi farklı mecralarda sürekli çoğalan ve birbirini tekrar eden görüntüler yumağı gündelik hayatın akışını ciddi manada manipüle eder. İzleyiciyi pasifize eden, düşündürmekten ziyade eğlendirmeye odaklanan, zamanı ve kendini unutturan bu görsel yığının içerisinde kaybolur bireyler, müstakilliğini yitirir. Nietzsche'nin deyişiyle *sürü*, Debord'un ifadesiyle *gösteri toplumu* günümüzde ise en çok tercih edilen ifadesiyle bir *vasatlar yığının*a dönüşür toplum. Bu vasat yığını tezimizin konusu açısından da önemlidir zira adeta güdülleriyle hareket bu uyuşmuş zihinleri devletlerin ya da gücü elinde bulunduran erkin her konuya ikna etmesi, araçsallaştırması artık çok daha kolaydır. Bir kariyer planı ya da istenilen bir mevki, başarı, şöhret, basit bir ideal için yapamayacakları yoktur pek çok kişinin. Modern dönem birçok unsuru ile kötülük fikrini besler fakat görüntü mantığından bağımsız düşünemeyeceğimiz teknolojik gelişimler ve bireylerin bu hızlı akış içerisinde kaybolmuşluğu ile kötülüğün tezahürleri arasında mutlaka bir alaka vardır. Hannah Arendt'in kötülüğün sıradanlığı kavramı da toplumun en çok bu vasatlığından, sürü tabiatından beslenir. Buradan hareketle görüntü teknolojisinin dönüştürücü gücü,

vasatlığı besleyen yapısı ile kötülük probleminin modern düşüncede vardığı noktayı birlikte ele almak faydalı olacaktır.

Modern dönemin, uygarlığın kötülük fikrini beslediğine dair çok sayıda düşünür kalem oynatmıştır. Burada bizim işaret etmek istediğimiz modern dönemin alametifarikası görüntüler evreninin de kötülük problemine yeni bir veche kattığı ve bu fikrin hayatın içerisindeki dolaşımını artırdığına dönük bir vurgudur. Bu sebeple ilk olarak görüntülerin ilk ortaya çıkışı ile birlikte hangi fikri hareketliliklere vesile olduğuna işaret edeceğiz. Görüntünün ilk elde edilişindeki heyecan dalgasının saikleri ile günümüzde elde etmiş olduğu kudret birbirinden bağımsız düşünülemez. Teknolojinin yayılması ile birlikte hayatların nasıl bir dönüşüme maruz kalmış olduğu ve sosyal hayat üzerinde ne tür basınçlara sebebiyet verdiği üzerine ilk dönemlerden itibaren düşünürler fikirlerini öne sürmüş ve bunun yıkıcı taraflarına işaret etmiştir. Üretilen teknolojilerde birincil amaç göze daha fazlasını sunmaktır, hep daha ötesini gösterebilmek. Göze ve görmeye dönük bir vaadi içinde taşır teknolojik gelişmelerin büyük bölümü, ufuk çizgisini hep biraz daha öteye taşımaktır amaç. Teknolojik gelişmelerin sebep olduğu tahribatlar ile modern düşüncede çok temel bir yer teşkil eden kötülük problemi arasında güçlü bir bağ vardır.

Görüntünün icadından bugüne hayatın yüzeyinde akış halinde olan imgelerin toplumsal hayat üzerindeki dönüştürücü gücü birçok düşünür tarafından konu edilecektir. Guy Debord'un 1967 tarihinde, Deleuze'den takriben yirmi sene önce yazmış olduğu meşhur kitabı *Gösteri Toplumu*'nda da modern insanın yaşadığı kırılma, görüntülerin tahakkümü altındaki bireyin dönüşümü, kapitalist düzen üzerinden eleştirilir.

Debord, modern toplum üzerine eleştirisini yaparken sermaye, meta, gösteri gibi kavramlar üzerine yoğunlaşır. Çağdaş toplum bir gösteri toplumdur ve modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. İmaj ile gerçeklik arasında ciddi bir yarıklık oluşmuştur ve bu ikisi arasındaki mesafeyi kapatmak çok da mümkün görünmemektedir. Gerçeklik ile imajların temas yüzeylerinde ise artık farklı bir akış söz konusudur. “Yaşamın her bir görünümünden kopmuş olan imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir akışta kaynaşırlar.”⁷⁸

⁷⁸ Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996), s. 13.

Debord'un gösteri toplumu edilgendir, yaşadıkları şehirler, kullandıkları taşıtlar ve maruz kaldıkları görüntüler gibi hayatın vazgeçilmez unsurları tarafından nasıl düşünmesi, konuşması, giyinmesi, tepki vermesi gerektiği bu toplumun bireylerine çoktan öğretilmiştir. Bir nevi uyku halindedirler, bilinçleri kısmen kapalıdır. "Gösterinin totolojik karakteri, araçlarının aynı zamanda da amaç olması gibi basit bir olgudan kaynaklanır. Gösteri, modern edilgenlik imparatorluğunun asla batmayan güneşidir. Dünyanın tüm yüzeyini örter ve ihtişamını sonsuza dek korur."⁷⁹ Debord'un işaret ettiği, gösteri ile uyuşturulan bu toplum, Friedrich Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabında öngördüğü son insan tanımını hatırlatır. Nietzsche'nin tarif ettiği geleceğin insanına dair yaptığı bu açıklamada da *mutluluk* hedefine ulaşabilmek adına bütün acılara ve bu sancılı süreçlerin kazanımlarına sırtını dönen, sürü psikolojisine kapılmış bir insan güruhundan bahsedilir:

Size söylüyorum: insan içinde kaos barındırmalı ki, dans eden bir yıldız doğurabilsin. Size söylüyorum: içinizde hâlâ kaos var.

Yazık! Zaman gelecek, insan artık hiçbir yıldız doğuramayacak. Yazık! Artık kendini aşağılamayan en aşağılık insanın zamanı gelmekte.

Bakın! Ben size son insan'ı gösteriyorum.

Sevgi nedir? Yaradılış nedir? Özlem nedir? Yıldız nedir? – böyle soruyor son insan ve gözlerini kırıştırıyor.

O zaman yeryüzü küçülmüş ve her şeyi küçülten son insan, onun üstünde sıçrayıp duruyor. Soyunun kökünün kurutulabilmesi olanaksız, pireler gibi; en uzun yaşayan, son insan.

Biz mutluluğu icat ettik — diyor son insanlar ve gözlerini kırıştırıyorlar.

Onlar yaşamın zor olduğu bölgeleri terk ettiler: çünkü insan sıcaklığı gereksinir. İnsan hâlâ komşularını seviyor ve onlara sokuluyor: çünkü insan sıcaklığı gereksinir.

Hastalanmayı ve kuşkulanmayı günah sayıyorlar; dikkatle ilerliyorlar. Ayağı hâlâ taşlara veya insanlara takılan ancak bir budala olabilir.⁸⁰

Debord'a geri dönecek olursak, o *gösteri toplumu*'nda gösteriyi öncelikli olarak iktisadi düzenin önemli bir parametresi olarak sunar. Metanın toplumsal hayatı tamamen istila etmesinde en önemli aygıtlardan biridir gösteri ve bizatihi iktisattan başka bir şey değildir. "O, şeylerin üretiminin sadık yansıması ve üreticilerin aslına bağlı olmayan nesneleştirilmesidir."⁸¹

⁷⁹ Debord, *a.g.e.*, s. 16.

⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *İşte Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007), s. 18.

⁸¹ Debord, *Gösteri Toplumu*, s. 17.

Gösteri, hayatımızı istila etmiştir ve metanın zaferidir, toplumsal yaşamı tümüyle işgal etmiştir. Görülebilir olan sadece metayla kurulan ilişki olmakla kalmaz, ondan başka bir şey de görülmez: Görülen dünya metanın dünyasıdır.⁸²

Debord'un gösteri toplumunda sürekli üretim ve hareket fikriyle güdülenen bireylerin kendi elleriyle ürettikleri bu evren ile yaşamları arasında bir irtibatsızlık söz konusudur: "Ürettiği şeyden ayrılmış olan insan, kendi dünyasının bütün ayrıntılarını giderek daha güçlü bir şekilde bizzat üretir ve böylece kendi dünyasından giderek daha fazla ayrılmış hisseder. Yaşamı kendi ürünü olduğu ölçüde yaşamından ayrı düşmektedir."⁸³ Kişiyi hem bir izleyen hem de izlenene dönüştüren bir ikilik, parçalanmışlık hali de denilebilir buna. Debord'un yaşadığı dönem ile mukayese edilecek olursa günümüz insanının halini çok daha iyi tarif eder bu tanım. Sistemin her daim sağlamasını yapar gösteri, sürekliliğini sağlar, çoğaltır ve yaygınlaştırır. Bu evrende sermaye, gerçekliğin bizatihi kendisi haline gelmiştir.

Jacques Rancière, görüntüler aracılığı ile ikiye parçalanmış bu hayatın bireylerini Platon'un mağarasındaki tutsaklara benzetir. Zincileri ile kendilerine sunulan gerçekliğe hapsolmuş bireyler ile Debord'un eleştirdiği modern insanlar arasında bu manada çok da fark yoktur:

Gösteri, gerçeği saklayan görüntülerin teşhiri değildir. Gösteri, toplumsal etkinlik ile toplumsal zenginliğin birbirinden ayrı gerçeklikler olarak var olmasıdır. Gösteri toplumunda yaşayanların durumu o halde, Platon'un mağarasındaki zincirlenmiş tutsakların durumuyla aynıdır. Mağara, görüntülerin gerçeklik, cehaletin bilgi ve yoksulluğun zenginlik olarak kabul edildiği yerdir. Tutsaklar da bireysel ve kolektif yaşamlarını başka biçimde kurabileceklerini sandıkça, mağaradaki köleliğe daha çok gömülür.⁸⁴

Ekonominin dinamizmi için toplumlar arasında önemli bir iletken vazifesi görür gösteri. Cazip bir fikir gibi dolaşıma girer ve onay gördüğü ölçüde üretime kapı aralar ve o hızda da tüketilir: "Gösteri, üretimden önce yapılmış seçimin her alanda onaylanması ve bunun sonucu olan tüketimdir. Gösterinin biçimi ve içeriği, var olan sistemin koşullarının ve amaçlarının tümüyle aynen doğrulanmasıdır. Modern üretimin dışında geçirilen zamanın esas bölümündeki meşguliyet olan gösteri, aynı zamanda da bu doğrulamanın sürekli mevcudiyetidir."⁸⁵

⁸² Debord, *a.g.e.*, s. 27.

⁸³ Debord, *a.g.e.*, s. 23.

⁸⁴ Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman (İstanbul: Metis Yayınları, 2015), s. 43.

⁸⁵ Debord, *Gösteri Toplumu*, s. 14-15.

2.1. Edilgen Gösteri Toplumu

Gösteri, uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü bir düştür ibarettir. Bu kötü düş, içine düştüğü kabusta sıkışıp kalmıştır bu toplumun uyuşmuş zihinleri. Gösteri ise bu uykunun bekçisidir. Deleuze’de olduğu gibi Debord’da da bu uykudan kaçabilmek için ezberlerin dışına çıkmak, bu pratikleri bir nevi tersine çevirmek elzemdir. Kendisini öncelikli olarak bir sinemacı olarak tanıtan Debord fikirlerinde olduğu gibi filmlerinde de bu kalıplaşmış ezberleri bozmayı dener. Klasik dramaturjinin dışına çıkar, *Hurllements en faveur de Sade* (1952), *La société du spectacle* (1974) gibi çektiği filmlerde biçimsel arayışları görünürdür. İzleyiciyi edilgen bir pozisyona maruz bırakan klasik anlatının yerine, tam tersine aktif kılacak, ona düşünme adacıkları açacak bir biçim üzerine kafa yorar. Filmleri ile bu uyuşmuş zihinlerde bir şok etkisi yaratmak, onları uyandırmak ister. Kendisinden önceki sinemacılar gibi o da en çok montaj üzerine yoğunlaşır ve filmlerinde de bunun üzerine çalışır. Modern dünya birliğini kaybetmiştir, adeta kendisinden koparak bağımsız bir imparatorluk kurmuştur. Temsil, yaşanmış olanın önüne geçmiştir. Debord’un uyarısı, filmlerindeki önerisi bu birliği yeniden kurmak üzerine kuruludur.

Modern, kapitalist düzenin en önemli taşıyıcılarından biridir görüntüler, Debord’un ifadesiyle gösteri. Yaşamın görünümünden kopmuş olan bu imajlar yaşam/dünya ile özne arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayacak ve bu temas üzerinden yeni bir evren tasavvuru inşa edilecektir. Debord’un geniş bir skalayı içine alabilecek olan *gösteri* kavramında üretilen bütün görüntü biçimlerini düşünebiliriz: sinema, fotoğraf, reklam panoları, tiyatro, TV şovları; günümüz için düşündüğümüzde sosyal medya, hatta kişiyi ve yaşamı gerçekliğinden koparan, varoluşun handiyse temel ifade biçimine dönüşen imgeleşme arzusuna dair bütün eylemleri bunun içerisinde sayabiliriz.

Debord’un bu metni kaleme aldığı tarihten çok daha öncesine gittiğimizde de üzerine ciddi tartışmaların yürütüldüğü, daha sınırlı da olsa, bir gösteri tanımı ile karşılaşırız. Ne kadar geriye gidersek gidelim görmenin ve görüntünün kökenlerine yaklaştıkça benzer arzular, ihtiyaçlar ve iştiyaklar çıkar karşımıza. Görme, görüntü elde etme ve bunları yaygınlaştırmaya dönük temayülün özünde geçmişte de günümüzdeki ile ilişki kurabileceğimiz ortak duygular, hesaplar vardır. Zamanın geçmesi, teknolojinin ilerlemesi ile bu duygular ve hesapların yaygınlığı, çeşitliliği artar. Uygarlıkların, devletlerin elinde bu araç daha çok sistematize edilir ve kitleleri yönlendirecek güçlü aygıtlara evrilir.

Rancière, metalar ve görüntülerin uğursuz teşhirlerine duyulan saplantılı kaygıya, kurbanların kör ve hallerinden memnun gösterildiği bu temsile ilk kez Roland Barthes, Jean Baudrillard veya Guy Debord zamanında rastlanmadığına dikkat çeker. Henüz 19. yüzyılın ikinci yarısında, oldukça özgün bir bağlamda ortaya konmuştur bu temsil. Söz konusu bağlam, fizyolojinin, ruhun birliğiyle basitliği yerine sinirsel dürtülerin ve devrelerin çeşitliliğini keşfettiği döneme tekabül eder. Rancière'nin işaret ettiği diğer bir husus da tüm meta ve görüntü enflasyonunun, başka bir yükseliş, demokrasi denen yönetim biçiminin öznesi olan halk yığınının yükselişiyle aynı döneme denk gelmesidir. Görünen o ki görüntüler ile hipnotize, *haz* odaklı bireylerin dünyaya dağılımı, saçılması aynı döneme denk gelmektedir. “Yeniden üretilen metinlerle görüntülerin yaygınlaşmasının, alışveriş caddelerindeki vitrinler ve şehir ışıklarının, bilgiyle hazzın ortak dünyasının gerçek sakinlerine dönüştürdüğü bu niteliksiz bireylerin sayısının yükselişiyle çakışması.”⁸⁶ üzerine düşünmeye değerdir. Bu konuda Jonathan Crary'nin vurgusu da önemlidir. O da yaygınlaşan görüntüler ile demokrasi arasındaki ilişkiye işaret eder. İmgelerin dünyaya hızla saçılmasında ilk aşama olan fotoğraf insanları eşit kılar ve bir demokratikleşme aracıdır. Salt bir simge, insanlığın evrensel rızası denen şey tarafından onaylanan bir kurgudur. Bu bakış açısına göre para da fotoğraf da bireylerle şeyler arasında yeni, soyut bir ilişkiler bütünü kuran ve ilişkileri gecikmiş gibi dayatan büyüsel biçimlerdir. “19. Yüzyılda fotoğraf ve para, toplumsal iktidarın aynı değeri taşıyan biçimleri haline gelmiştir.”⁸⁷

Peki dört bir yandan üzerimize salıverilen bu haddinden fazla uyarıcı, henüz bu kadar çok görüntü ve düşünce istilasına hazır olmayan bireylerin beyinlerine saldırdığında nasıl bir etki uyandırır? Rancière'e göre bunun sonucu, kısa vadede toplum düzenine karşı yeni saldırılar, uzun vadedeyse çalışkan ve sağlam bir ırkın sonunu getirecek olan meçhul arzuların zincirinden boşanması olacaktır. “Tüketilebilir metalar ile görüntülerin fazlalığından yakınmak demek, her şeyden önce demokratik toplumun bütün o sözleri, görüntüleri ve yaşanmış tecrübeleri sahiplenebilecek haddinden fazla bireyin bulunduğu bir toplum olarak tasvir edilmesi demektir.”⁸⁸

⁸⁶ Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 45.

⁸⁷ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. Elif Daldeniz (İstanbul: Metis, 2010), s. 25.

⁸⁸ Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 45.

Walter Benjamin, *Pasajlar* (1982) kitabında etrafa saçılan görüntülere paralel bireylerde görülen uyaranlara yönelik iştihak, yaşanan tektipleşmeye işaret eder:

Baudelaire, kalabalığa karışan adamdan, elektrik enerjisiyle dolu bir depoya girmiş biri gibi söz etmeye başlar. Hemen ardından da onu, şok deneyimini tanımlayarak, bilinçle donatılmış bir kaleydoskop diye nitelendirir. Poe'nun yayaları, bakışlarını her yanda gezdirirken, görünüşte bunu hâlâ herhangi bir neden bulunmaksızın yaparlardı; bugünün insanları ise aynı şeyi trafik işaretlerine dikkat etmek için yapmak zorundadırlar. Böylece teknik, insanın duyuları alabilme yetisini karmaşık yapıda bir uygulamadan bağımlı kılmıştır. Daha sonra gün gelmiş, yeni ve acil bir uyarıcı gereksinimi sinema tarafından karşılanmaya başlamıştır. Şok tarzındaki algılama, filmde bir biçimsel ilke niteliğiyle geçerlik kazanmaktadır. Fabrikada yürüyen şeritle üretimin ritmini belirleyen öğe, filmde alımlamanın temeli olmaktadır.⁸⁹

Görme/görüntü üretebilme fikri başlangıçtan itibaren hep fikri dünyada heyecana sebep olur. Rancière'nin de işaret ettiği üzere görüntü bir şeyin kopyası ya da ikizi değildir. Görünen ile görünmez olan, görünür ile söz, söylenen ile söylenmemiş olan arasında oynanan karmaşık bir ilişkiler oyunudur. "Görüntü, bir görüntü zincirinden meydana gelen başkalaşma, bir bozulmadır (al-tération) her zaman – sırası gelince o görüntüyü de bozan bir başkalaşma."⁹⁰ Bu başkalaşma, gerçeklik ile aramıza giren bu büyük perde, görüntüyü daha iyi kavrayabilmek adına düşünce tarihinin ilk dönemlerine kadar gitmekte fayda vardır. Zira görüntü ve görüntüyü algılamadaki dönüşümü anlayabilmek modern bireyi daha doğru okumak adına önemli ipuçları barındırır, ilk dönemlerden bu yana *görme* üzerine yapılan tartışmaları bu zaviyede dikkate almak elzemdir. Görüntünün üretilme, dolaşıma girme ve tüketilme sürecinin geçmişten günümüze yaşamış olduğu dönüşümü anlamayabilmek, günümüz dünyasında işgal ettiği yeri kavramak adına da yol göstericidir.

Aristoteles ve Porfirios gibi antik yazarlar gözü askeri bir stratejiste benzetir; onu insansı bir varlık olarak görürlerdi. Göz, onlar için bakışlarını yönelttiği her nesneyi tutsak alan, güçlü ışınlar yayan bir komutandı.⁹¹ Görmek ise fiziksel ve aynı zamanda saldırgandı. Fark edilir bir güçtü. Ortaçağ'ın bitiminden bu yana egemen olan anlayış, gözü dünyanın efendisi konumuna getiren ve ona bu dünyanın ardında yatan görünmezliğin temsilini bahşeden görüştür. Yeniçağa özgü görme biçiminde ilk aşama, kaçınılmaz olarak perspektiftir. Bu sanatsal yöntem kartezyen egemen-

⁸⁹ Benjamin, *Pasajlar*, s. 224.

⁹⁰ Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, s. 87.

⁹¹ Giovanni Sartori, *Görmenin İktidarı*, çev. Gül Batuş ve Bahar Ulukan (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), s. 7.

liğin uzantısıdır. Onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürülmektedir. Ehlileştirilen bu uzama gözün karşısında ve gözün nesnesi olarak konumlandırılan *beden* de dahildir. Görüntünün ele alınış biçimindeki bu sorunlu yaklaşım günümüze de uzanacak ve görüntüler hayatımıza tahakküm ettikçe günlük hayat üzerindeki baskısını artıracaktır.

İnsanoğlunun gözün ve görmenin önemini idrak edişine paralel bir hızla bu alanda yoğunlaşan üretme çabası, iletişim teknolojisindeki gelişmelerin merkezine de *görme* ve *görüntü aktarma* uğraşını yerleştirmiştir. Fotoğraf, sinema, TV ve bilgisayar hep bu uğraşın sonucunda yaşamımıza girmiştir. “Görme egemenliğimin temelidir.”⁹² İmajlar ise bu durumda teknolojik toplumun inşası için elzemdir. *İlerleme* fikrinin esas alındığı hayat tarzının, kapitalizmin yaygınlaşmasında, teknolojideki yeni keşiflerin önemi yadsınamaz. Bu teknolojik ilerlemenin farklı kültürlere, coğrafyalara nüfus edebilmesi için ise bir dile ihtiyacı vardır. Bütün dillerin, kültürlerin, yaşama pratiklerinin özünde kendine bir kanal açacak bu ifade biçimi *görüntü dili* olacaktır. İmgelere, imajlara dayalı bu *dil* üzerinden en çok Batı Medeniyeti kendine her türlü toplum üzerinde ifade ve tahakküm alanı bulur.

Batı kültürünün, farklı toplumlar üzerinde tahakkümünün, iktidarının onaylanmasında görüntü dünyasına dâhil olmak en önemli basamaklardan biridir. 19. yüzyılda yaygınlaşan, 20 yüzyılda ise hayatın vazgeçilmez bir parçasına dönüşen *görüntü* ile kurulan ilişki günümüzde olduğu gibi geçmişte de sosyal iktidarın işleyişinden bağımsız düşünülemez. Görüntü ve iktidar arasındaki irtibatı daha iyi izah edebilmek için de insanoğlunun görüntü ile kurduğu ilişkinin köklerine göz atmakta fayda vardır.

Bu manada yolumuzun ilk düşeceği durak daha önce de değindiğimiz gibi sanatta perspektif algısının *yeniden* keşfidir. Manzara ile kişinin arasına ölçülebilirlik, denetlenebilirlik fikrinin girişi ile birlikte bu teknolojik boyut gören ile görünen arasında yeni bir sahiplik ilişkisi kuracaktır. Perspektif üzerine yapılan yoğun tartışmaların ardından ikinci durak ise görüntünün elde edilmesini sağlayan en temel araçlardan biri, fotoğraf makinesinin atası sıfatıyla anılan *kamera obscura*’dır. Latince’de *kamera* oda, *obscura* da karanlık anlamına gelir. Kapalı bir kutu ya da odanın bir duvarına küçük bir delik açıldığında, bu delikten geçen ışık karşı duvarda,

⁹² Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, çev. Hüsamettin Arslan (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998), s. 27.

dışarıdaki görüntünün baş aşağı gelmiş biçimini oluşturur, kamera obscura'nın temel mantığı budur.

Aristo'dan Francis Bacon'a, Leonardo Vinci'den Johannes Vermeer'e kadar birçok filozofun ve sanatçının üzerinde durduğu, kayıtsız kalamadığı bir tekniktir bu. Kamera obscura ile gözün gördüğünün dışında görüntünün elde edilebiliyor oluşu ciddi bir heyecan dalgasını beraberinde getirir. Öyle ki bu aygıtta insan ile Tanrı arasında bir konum biçer Descartes: "Bu aygıt, insanın, Tanrı ve dünya arasındaki konumunun cisimleşmiş halidir. Doğa kanunlarına (optik) dayanmakla birlikte doğanın dışındaki bir düzleme yerleştirilen kamera obscura, dünyaya yukarıdan bakan tanrısal göze benzeyen bir bakış açısı sağlar. *Mekanik* olmaktan çok, hata yapmayan, metafizik bir gözdür."⁹³ Descartes'ın da heyecanlı söyleminden anlaşılacağı üzere artık hakikatinden hiç şüphe duyulmayan tek delikli aygıtın yansıtıkları, duyumların sağladığı kanıtlardan çok daha üstündür. Bu tanrısal göze hükmedebilmek ise en öncelikli sıradadır artık.

Descartes'tan yaklaşık üç yüz yıl sonra görüntü ile kurulan ilişki üzerine düşünen Jacques Lacan ise kamera obscura'yı *Özel mülk betimi* olarak tanımlar: "İmgelerin satılabilir ve satın alınabilir birer meta değeri taşımaya başlaması, merkezi perspektifin yeniden keşfi ve *kamera obscuranın* icadı ile koşut gitmektedir"⁹⁴ Özneyi nesneden, içeriği dışarıdan ve gözü bedenden bu şekilde ayrıştıran ve aynı bağıntılar dengesinde buluşturan bu alet, Descartes'e göre dış dünyanın perspektifsel varoluşunun kanıtıdır. Bu durumda kamera obscura, dış dünyayı özel mülke, gözü de onun malikine çevirir.⁹⁵ Kullanımı 19. yüzyılda doruğa ulaşan, kamera obscura'nın evrimleşmiş hali stereoskop ise gözlemcinin hareket etmemesine ve bir mercekten dünyaya bakmasına dayanan bir alettir. Üç boyutlu imgeler oluşturan bu yöntem, cihazın pencereden seyredilen dünyayı düzenlemiş, üçlü katman bütünü olarak algılanmaya yarar.

Burada görme eyleminin bu derece kutsanmasının arka planında bilgiye ve dolayısıyla güce ulaşma arzusunun yattığını görülmektedir. Görüntü ile kurulan ilişkiyi dizayn eden tüm bu aletler, göz ya da diğer duyu organları gibi yanıltmaz,

⁹³ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. Elif Daldeniz (İstanbul: Metis, 2010), s. 61.

⁹⁴ Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), s. 9.

⁹⁵ Sartori, *Görmenin İktidarı*, s. 8.

kişiyi doğrudan, kesin bilgiye ulaştırır. Bu bilgi türü, temas ettiği her şeyi dönüştürebilme kudretine sahiptir. Birçok keşfin ve bilinmezin sırlı dünyasına ulaştıracak olan bu sihirli cihazlar, mesela kamera obscura neredeyse uhrevi bir keşiftir. “Bundan böyle tüm bilme eylemi, tabir yerindeyse tabletin kendisi yerine baskısı çıkan tableti gözlemleyen Göz sayesinde gerçekleştirilir.”⁹⁶

2.1.1. Sinema, İmge ve İmaj Üretimi

19. Yüzyılda fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkması Batı’da uzun bir teknolojik ve/veya ideolojik gelişmenin tamamlanmasına karşılık gelir aynı zamanda, kamera obscura bu sürecin sonunda fotoğraf makinesine evrimleşmiştir. Görüntünün bir duvara yansımından ibaret olan bu teknik, görüntünün bir plakaya kaydedilmesine vesile olduğunda (1800’lerin başları) çok daha büyük bir heyecan dalgası yaşanacaktır. Zîra görüntü ilk defa gören gözün dışında elde edilmiş, bir nevi sınırlandırılmış, çerçevelenmiştir. Bu ise görüntü dünyasının aktarılma, çoğaltılma kabiliyetini ortaya çıkardığı kadar farklı hayatlar üzerindeki nüfus etme gücünün de arttığı anlamına gelir.

Bu yeni imkânlar, sosyal ve kültürel hayat üzerinde de ciddi bir dönüşümün ilk habercisidir. 19. yüzyılın başında klasik görme modellerinin terk edilmesi, nesne ile özne arasındaki ilişkiyi değiştirdiği gibi, üretim biçimlerine de ilham kaynağı olacaktır. “Yaşanan bu kırılmayı, bilgi ve sosyal uygulama alanındaki kapsamlı bir yeniden yapılandırmadan ayrı tutmak ise mümkün değildir.”⁹⁷

Görüntünün nesneleştiği tabiri caizse araçsallaştığı bu dönem, özellikle gözlemcinin statüsü açısından da dikkate değerdir. Çünkü bir şeyin görüntüsünü elde etmek artık aynı zamanda onu elde etmek anlamına gelmektedir. Görmek, bakışla kavramak ile sahip olmak duygusu arasında güçlü bir ilişki vardır. Görüntünün elde edilmesi ile birlikte bu düşünce daha da somutlaşır, pekişir. Görüntünün artık bir nesne, araç pozisyonuna indirgenmesi, ciddi bir bilgi aktarıcısı olması, onun daha kolay yönetilebileceği, kurgulanacağı ve bir iktidar aygıtına dönüşebileceğinin de ilk işaretidir.

⁹⁶ Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, s. 67.

⁹⁷ Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, s. 15.

Başlangıçta daha dar bir kesimin elinde biçimlenen görüntü dilinin yaygınlaşması çok uzun bir zaman almayacaktır. Bilhassa fotoğraf ve sinema aracılığıyla kısa sürede geniş kitlelere ulaşır bu teknoloji. Görüntülerin bu derece yaygınlaşması öznenin dünyayı ve hatta kendini algılama biçimini de muhakkak etkileyecektir. İlk dönemler daha çok belge üretmek amacıyla çekilen belgesel görüntüler ilerleyen zamanda farklı kurgusal çalışmalara tahavvül eder. Dijital teknolojinin imkânları ve yaygınlaşması ile görüntüler artık hayatı iyice kuşatacak ve bu *dijital doğa* adeta gerçeklik ile özne arasındaki büyük bir tabakaya dönüşecektir. On dokuzuncu yüzyılda *kamera obscura* paradigmasının kaderine bakarak da bu farklılaşma görülebilir. “Bir önceki yüzyılda bir hakikat yuvası addedilen aynı cihaz, Marx, Bergson, Freud ve başka düşünürlerin metinlerinde artık hakikati gizleyen, tersyüz eden ve mitleştiren usullerin ve güçlerin modeli haline gelmiştir.”⁹⁸

Manzara ile aramıza giren bu teknolojinin, *dijital doğanın* hayat ile kurduğumuz ilişki üzerinde nasıl bir perde olduğunu anlamak adına Martin Heidegger’in *Tekniğe İlişkin Soruşturma* kitabındaki satırlara da göz atılabilir. Heidegger, tekniğin tabiat ile kurduğumuz ilişkinin üzerinde nasıl güçlü bir dönüştürücü güce sahip olduğunu örneklerle izâh eder. Heidegger’in bir tarlanın sürülmesine dair verdiği örnekler görüntü teknolojileri üzerinden de okunabilir. Buradaki alıntıdan yola çıkarsak, teknik imkânlar üzerinden manzara ile kurulan dolaylı ilişkinin bir mücadele, meydan okuma ve ıslah etme güdüsünü de içinde barındırdığını ifade edebiliriz:

Bir toprak parçasına, kömür ve madenin çıkarılmasına yönelik olarak meydan okunur. Yeryüzü şimdi bir kömür madeni bölgesi olarak gizini açar; toprak da bir maden yatağı olarak. Köylünün önceleri ekip biçtiği ve düzene soktuğu (bestellen) tarla, düzene sokmanın itina göstermek ve bakımlı tutmak anlamlarına geldiği zamanlarda görüldüğünden farklı şekilde görünür. Köylünün çalışması tarlanın toprağına meydan okumaz. Köylünün çalışması tohumun ekilmesinde, tohumu, büyüüp gelişmeyi sağlayan güçlerin muhafazasına terk eder ve tohumun artıp çoğalmasını gözetir. Fakat bu arada tarlanın ekilip biçilmesi de, doğaya saldıran (stellt) başka bir tür düzene sokmanın güdümüne girmiştir.⁹⁹

Bütün teknikler, gözle görülmeye dayanır ve gözle görülmeyi gerektirir. Zîra “Görme egemenliğin temelidir.”¹⁰⁰ Ve teknolojik keşiflerin hayatımıza sirayet eden

⁹⁸ Crary, *a.g.e.*, s. 41.

⁹⁹ Martin Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, çev. Doğan Özlem (İstanbul: Paradigma Yayınları, 1998), s. 55.

¹⁰⁰ Ellul, *Sözün Düşüşü*, s. 27.

en önemli uzantısı, taşıyıcısıdır aynı zamanda ‘görüntüler’, ‘imajlar’. Şüphesiz işleyiş biçimleri, mekanizmaları gibi içerikleriyle de belirli bir birikimin, kültürün, ideolojinin aktarıcısı olacaktır bu teknikler ve içine doğdukları dönem, o dönemin düşünsel tartışmalarından bağımsız düşünülemezler. Fotoğraf ve sinema da modern dönemin içine doğar ve savaşların, çatışmaların karanlık ortamının içerisinde şekil alır, yönünü tayin eder. Bu karanlık dönemin ardından gelecek olan kapitalizm ile birlikte hızla dolaşıma girer, yayılır. Vilem Flusser 1983’te kaleme aldığı *Fotoğraf Felsefesine Doğru* adlı kitabında insan uygarlığının başlangıcından bu yana iki dönüm noktasına tanık olduğunu vurgular. Bunlardan ilki doğrusal yazının bulunuşudur, ikincisi ise bizim de bugün şahit olduğumuz teknik görüntülerin icadı. Flusser makine ile insan arasındaki ilişkiyi şu cümlelerle dile getirir:

İnsan kendini örnek alarak aletler üretir ancak daha sonra bu aletleri kendisi, toplumu ve oradaki dünya için örnek alır. Bu insanın kendi aletlerine yabancılaşmasının varsayımıdır. Örneğin, 18. yy.’da insan kendi bedenini model alarak makineler icat etmiştir. Daha sonra durum tersine dönerek insan kendi ürettiği makineleri yine kendisi, toplumu ve oradaki dünya için örnek alır hale gelmiştir.¹⁰¹

Makinelerle bu derece kuşatılmış bir hayat yaşamak ise ister istemez hayatları otomatize edecektir. Bu döngü kaçınılmazdır. Seri üretim halinde, neredeyse şuursuzca görüntüler üretilecek ve bu görüntüler de bir vakit sonra hayatlar üzerinde dönüştürücü güce erişecektir. Makinelerin ürettiği görüntü evrenine dâhil oldukça görüntüler de hayatlar üzerinde belirleyici olacaktır. Hatta başlangıçta bir araç vazifesi gören *görüntünün* günümüzde bir amaca dönüştüğünü söylemek de abartı olmayacaktır. Bir fotoğrafın parçası olmak ya da bir filmin kurgusunda varlığını hissetmek, o hayatın gerçekliğini deneyimlemenin de ötesinde kıymetlidir günümüzde.

Flusser’in vardığı noktanın bir adım ötesine taşır bu tartışmayı Gilles Deleuze. Ona göre teknoloji, her zaman başka güçlere eşlik eder ya da onlara tabidir: “Bir toplumu tanımlayan aletleri değil, alışımlarıdır... Aletler yalnızca mümkün kıldıkları ya da onları mümkün kılan karışımlarla ilişkileri anlamında mevcuttur.”¹⁰² Araçların arkasındaki anlam yüklerine ve hayatımız üzerindeki belirleyiciliklerine bir vurgudur Deleuze’ün sözleri. Hayatımıza giren her araç kendi mekanizmasında bir dünya

¹⁰¹ Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, çev. İhsan Derman (İstanbul: Hayalbaz Yayınevi, 2009), s. 85.

¹⁰² Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, s. 20.

görüşünün nüvelerini de barındırır, varlığına içkin olan bir anlam dünyasını da sunduğu yeni imkânlar ile birlikte içinde taşır.

Görüntü ile manzara arasına giren araçlarla birlikte görmenin seyri de değişecek ve manzaraya karşı öznenin tutumu bundan nasibini alacaktır. 17. ve 18. yüzyılın düşüncesinde görmede öznellik daha geri plandadır. Fakat 19. yüzyılın yeni pratikleri ile birlikte öznel görme modelleri de belirginleşir. Şüphesiz bu dönüşüm modernleşme sürecinden bağımsız düşünülemez: “Çok genel olarak söylersek 19. yüzyılda gözlemcinin yaşadığı şey bir modernleşme sürecidir; gözlemci, hepsi kabaca ve belki de fuzuli olarak *modernite* diye tanımlanabilen yeni olaylar, güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirilmiştir.”¹⁰³

Modernitenin en önemli vaadi *özgür, çalışkan, kusursuz* ve mutlaka *mutlu* insan fikri, son yıllarda en çok sosyal medyada şahit olduğumuz üzere, bu teknolojik sirkülasyonda en çok dolaşıma sokulacak ideale dönüşecektir. Günümüz bireylerinin imgeleri üzerine inşa ettikleri kimliklerin, gerçek kimliklerinin önüne geçtiğini söylemek dahi mümkündür. Şüphesiz bu yönelimin köklerini de geçmişte aramak gerekir. “1700’lerin sonunda yaşanan burjuva siyasal devriminin en temel sonuçlarından biri, insan haklarının varlığına, insanın eşitliği ve mutluluğu talep etme hakkına sahip olduğuna ilişkin miti canlandıran ideolojik güç olmuştur. İlk kez 19. yüzyılda mutluluk ve eşitliğin gerçekten de sağlandığını göstermek için gözlemlenebilir kanıtlara ihtiyaç duyulmuştur.”¹⁰⁴ Özellikle mutluluğun nesneler ve göstergeler bakımından ölçülebilir olması, görülebilir ölçütler olarak gözün karşısında apaçık ilan edilmesi gerekir. Deleuze’ün, Debord’un vurguladığı, II. Dünya Savaşı’nın ardından yaşanan parçalanmışlık, ikilik hali de belki bu çerçevede tekrar düşünmek gerekir. Tıpkı bireyler gibi toplumlar da gerçekliklerden ziyade imgeler üzerine yükler bu anlamları. Müreffeh, mutlu, başarılı, refah içerisindeki toplumlar, kapitalizmin verdiği psikolojik bolluk hissi tıpkı imgelerde olduğu gibi iki boyutludur, bu coşkulu, ışıltılı dünyanın ardında nihilist, depresif, narsist, kötücül duyguların artması, sebepsiz kötülüğün yaygınlaşması ise dikkate değerdir. Hayat ile imajlar arasındaki makas açıldıkça bu ruh halleri arasındaki uçurum da derinleşir.

¹⁰³ Crary, *a.g.e.*, s. 22.

¹⁰⁴ Crary, *a.g.e.*, s. 23.

2.1.2. İmajların Tahakkümü

İmajların bir nevi hayatın önüne geçmesi evren tasavvurunu da dönüştürür. Sürekli üretim halinde olan ve ürettiği makinelerin tahakkümü altında hayatı dönüşen ve bu dönüşümün en belirgin göstergesinin *görüntüler* olduğu, sözün yerini büyük oranda görüntülerin aldığı yeni bir yaşama pratiğidir bu. Bu otomatikleşmenin neticesinde ise artık teknik görüntülerin merkezci çekiciliğine hiçbir şey karşı koyamaz “Teknik görüntüleri amaçlamayan hiçbir sanatsal, bilimsel ve politik olay; fotoğraf, film veya videoya kaydedilmesi istenmeyecek hiçbir günlük davranış düşünülemez. Her şey bu *ebedi hafıza* içine dâhil olup ebedi olarak yeniden sunulmak ister. Artık her olayın amacı, sinema perdesi ve televizyon ekranına ulaşmak veya en azından bir fotoğraf olmaktır.”¹⁰⁵

Görüntü, imgeler ile hayat arasındaki sınır günümüzde belirsizleşmiştir. Hayat her dakika görüntülere tahavvül etmekte görüntüler de yaşama pratikleri üzerinde benzer bir etki yaratmaktadır. Batı Medeniyeti’nin ilerleyişi, sanayinin ilerleyişi ve görüntü dilinin hâkimiyetinden bağımsız düşünülemez. Modern dönemde görme deneyiminin değişmesi özne ile nesne arasındaki ilişkide belirleyicidir ve yeni bir algı biçimine sebep olmuştur. İktidarın elinde her türlü şekle büründürülen ve iletişim kanallarında farklı anlamlara dönüştürülen görüntü nesnesi çağdaş düşünürlerden Jean Baudrillard’ın kitaplarında da temel meselelerden biridir.

Manzara yönetimli toplum her şeyi manzaraya dönüştürerek ve bu yolla her şeyi kaskatı hale getirerek (felç ederek) kendisine bir anlam verir. Bu tür bir toplum isteksiz ve bilinçsiz aktörü, seyirci rolü oynamaya zorlar ve teknik olmayan her şeyi görselleştirerek dondurur. O görselleştirme araçlarıyla oluşturulmuş bir toplum; o, görselleştirme görevi için oluşturulmuş bir toplumdur. Her şey görselleştirilmeye tabi tutulur ve onun dışında hiçbir şeyin anlamı yoktur.¹⁰⁶

Yine Baudrillard’a göre Batı’nın yaptığı en büyük iş, dünyanın ticarileştirilmesi, her şeyi ticaretin yazgısına bırakmış olması değil dünyanın estetikleşmesi, kozmopolit biçimde sahnelenmesi, görüntüye dönüştürülmesi, gösterge-bilimsel olarak düzenlenmesidir. Tanık olduğumuz şey o ticaretin maddi kurallarının ötesinde, reklamlar, medya ve görüntüler aracılığıyla her şeyin bir gösterge sanayisine dönüşmüş olmasıdır. “En marjinal ya da en sıradan veya en müstehcen şey bile

¹⁰⁵ Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, s. 23.

¹⁰⁶ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Işık Ergüden (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), s. 146.

estetikleşiyor, kültürelleşiyor, müzelik bir hal alıyor. Her şey söyleniyor, her şey ifade ediliyor, her şey bir gösterge gücüne ya da tavrına bürünüyor. Sistem, ticaretin artık diğerinden çok göstergenin artık değerine göre işliyor.”¹⁰⁷

Baudrillard’ın işaret ettiği dünyanın estetikleşmesi, sahnelenmesi, görüntüye dönüştürülmesi, ondan seneler önce Debord’un *gösteri toplumu* üzerine vurguları bizleri modern dünyanın dönüşümü ile teknik ilerleyişin etkilerini bereber düşünmeye yönlendirir. Şüphesiz bu teknikleşme süreci, hayatın imgelere tahavvülü ideolojik dönüşümlerden, siyasi yüklerden, ekonomik planlardan ve ennihayetinde felsefi tartışmalardan da bağımsız değildir. Dünya sürekli görüntülere tahavvül eder evet fakat hangi görüntülere ve neden? Hangi fikri mülâhazarlar hangi imgelerde ifade aracına dönüşecektir. Sürekli sahnelenen, sahneleşen dünyada bize ne anlatılmaktadır? “Günümüzde imajlar, duyu tecrübemizin, düşünce sürecimizin, duygularımızın ve ideolojimizin günlük besinidir.”¹⁰⁸ Sıradan günlük rutinlerimizde belirleyici olan eğitim, ekonomi, siyaset, mimari gibi temas ettiğimiz her alana sinmiş olan, hayatımızın üzerindeki kalın bir sis tabakasına benzetebileceğimiz, başka bir şey solumamıza izin vermeyen bu görüntü tabakası, bu dijital doğa, çağdaş felsefenin tartışmalarından, argümanlarından bağımsız değildir. Çağdaş sanat, fotoğraf ya da sinema gibi farklı görsel sanat alanlarındaki üretilen eserleri fikri tartışmalar, felsefi dayanaklar üzerinden kurgulanan dünya düzeninin bir uzantısı olarak da görebiliriz.

Özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra birçok düşünürün işaret ettiği bölünmüşlük hali, imgeler ile gerçeklik arasında açılan uçurumda, bu anlam boşluğunda en çok kendine yer bulacak olan kötülük fikridir. Modern dünyanın itici gücüdür kötülük. Görüntülere, sanat eserlerine, üretilen fikirlere, filmlere bir şekilde zerk edilir. İletişim teknolojilerinin yaygınlaşması, dünyanın bir ucunda yaşanan bir felaketi, kıyımı neredeyse aynı dakikalarda öğrenebilmek imkânı *kötülüğün* kendisini değil ama bu fikri yaygınlaştırır. Genel kanaate yaslanarak kötülüğün çoğalmadığını, geçmişte neyse günümüzde de o olduğunu, sadece zuhuratta kendine daha çok görünürlük kazandığını söyleyebiliriz. Bireylerin önüne her an sürülen dünyanın her bir tarafında yaşanan kötülükler, kötülüğü değil ama kötülüğün yaygınlaştığı fikrini ve bundan doğacak olan korkuyu besler. Korku da modern bireyi güdüleyen,

¹⁰⁷ Baudrillard, *a.g.e.*, s. 189.

¹⁰⁸ Ellul, *Sözün Düşüşü*, s. 17.

manipüle eden en güçlü araçlardan biridir. Kötülüğe karşı hayatta ve sanatta iki farklı tutum sergilenmektedir. Bunlardan birincisi, kötülüğü şuursuzca çoğaltan, sanat eserlerinde, filmlerde pervasızca izleyicinin gözüne sokan tavidir. Bir diğeri ise maruz kalınan, hayata tahakküm eden bu kötülük fikrinin ontolojisine dair kafa yoran, onu anlamaya, deşifre etmeye dönük çabadır. Tezin amacı ise Türk sinemasında kötülüğü deşifre etmeye, onu analiz etmeye dönük üretilen filmleri irdelemektir.

Görüntü tekniğinin, sinemanın günümüze gelene kadar hangi fikri uğraklardan geçtiğine kısaca işaret etmeye çalıştık. Bu noktadan itibaren, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra hayatın içerisinde dolaşım hızı artan görüntü tekniğinin yine aynı dönemlerde modern felsefenin itici güçlerinden birine dönüşen *kötülük* fikri ile arasındaki irtibatı araştıracağız. Günümüzde iletişim teknolojilerinin vasıtasıyla dünyanın bir ucunda yaşanan felaketleri, kötülükleri neredeyse aynı anda duyuyor ve şahit oluyoruz. Kötülükler her an görüntülere tahavvül ederek hayatın damarlarından hızla geziyor. Geçmişten günümüze hayat pratiklerinin değişimine paralel kötülük algısı ve kötülüğe tanıklık etme, kötülüğe tepki verme hatta kötülük biçimleri de dönüşüyor elbette. Kötülük problemine yaklaşım biçiminin geçirdiği dönüşümü anlayabilmek adına felsefe tarihinde geçmişten günümüze ne şekilde irdelendiğini ele almak faydalı olacaktır.

2.2. Modern Düşüncede Kötülük

Kötülük, tarih boyunca farklı anlamlara bürünmüş ve günümüze gelene kadar çok sayıda filozofun üzerinde durduğu temel meselelerden biri olmuştur. Bir kavram olarak sınırlarının belirlenmesi oldukça zor olan kötülük, farklı zeminlerde tartışılır ve bu mesele üzerine en çok sorulan soru, kötülüğün kaynağının ne olduğudur.

Kötülük meselesinin geçmişten günümüze nasıl yorumlandığına göz atmadan önce kavramın etimolojisine bakmakta fayda vardır. Türk Dil Kurumu'nun sözlüğüne baktığımızda kötülük; kötü olma durumu, zarar verecek iş ve kemlik, aşırı, şer kelimeleri ile tanımlanır.¹⁰⁹ Türkçede kötülük ile aynı anlamı karşılayan, yaygın kullanılan başka bir kavram, Arapça kökenli şer kelimesidir.¹¹⁰ Çoğulu *şürûr*dur.

¹⁰⁹ Türk Dil Kurumu, "Kötülük", http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=208199, (erişim tarihi: 1 Haziran 2018)

¹¹⁰ Ürün Şen Sönmez, *Türk Romanında Kötülük*, (İstanbul: Yitik Ülke Yayınları, 2016), s. 14.

Eski Türkçe’de *köti*, faydasız, zararlı olarak tanımlanır. Ketü ise sakat, eksik, kemalini almamış anlamına gelir. *Divânü Lugâti’t-Türk*’te ketü’nün karşılığı çolak kelimesidir.¹¹¹

Felsefî birer kavram olarak ele alındığında kötü ve kötülük; iyi olmayan, iyinin karşıtı olarak tanımlanmıştır. Kötülüğün, iyiliğin tam zıttı veya iyilik yokluğu, iyiliğin olmaması hali şeklindeki bu tanımı, en sık rastlanan akıl yürütmelerin başında gelir. Felsefe tarihinde de yapılan ilk tanımlar bu minval üzeredir.

Sokrates (M.Ö. 470-399), kötülüğü iyiliğin karşıtı olarak tanımlayanlardandır. “O, eşyayı üç farklı kategoride görür. Ona göre alemdeki her şey, ya iyi ya kötü ya da ne iyi ne de kötüdür: İlim, hikmet, sağlık, servet vb. şeyler iyi, bunların zıtları ise kötüdür.”¹¹² Platon’a göre ise Tanrı ile kötülük fikrini bir arada düşünmek doğru değildir. Zîra o, iyilik ve adaletin kendisidir. Platon, kötülüğü tamamen maddenin özü ile ilişkilendirir. “Madde, sadece gölge şeklindeki bir görünüşten ibarettir. Ancak madde, aynı zamanda en yüksek akıl karşısında bir direnç gösterir. İşte evrendeki eksikliğin, hatanın ve kötülüğün kaynağı budur.”¹¹³ “Tanrı dünyayı mümkün olduğu kadar kavranabilen varlıkların en güzeline ve her bakımdan en kusursuzuna benzetmek istedi.”¹¹⁴ Fakat ezelî madde Tanrı’nın kendisini sınırlamıyorsa da, hiç değilse onun evrendeki etkisini sınırlıyor; onun kendisine vermek istediği tam oluşa, ideal biçime karşı direniyordu.¹¹⁵

Aristo ise ahlâki kötülüğün sorumluluğunu insana yükler. İnsanın iradesini yanlış yönde kullanması sonucunda bu kötülükler ortaya çıkar. İnsan iradesini kullanarak tercihlerde bulunur, bunların neticesinde iyilikler ya da kötülöklere yönelir. “Nitekim cehalete karşı koyma gücü olmayan birisi bile, kendisini kötü yapacak bir fiili işlediğinde, sadece bu salt kötülük iradesinden dolayı kötü olur. Aristo’ya göre irade, akıl ve zekadan çok daha güçlü bir melekedir ve o kendisinden başka hiçbir şeyi boyun eğmez.”¹¹⁶

¹¹¹ Kâşgarlı Mahmûd, *Divânü Lugâti’t-Türk*, “Ketü”, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2005, s. 310.

¹¹² Metin Özdemir, *İslam Düşüncesinde Kötülük Problemi*, (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2014), s. 14.

¹¹³ Özdemir, *a.g.e.*, s. 19.

¹¹⁴ Eflâtun, *Timaios*, çev. Erol Güney, Lütfi Ay (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997), s. 32.

¹¹⁵ Cafer Sadık Yaran, *Kötülük ve Theodise*, (Ankara: Vadi Yayınları, 1997), s. 15.

¹¹⁶ Metin Özdemir, *İslam Düşüncesinde Kötülük*, s. 31.

Tanrı'nın mutlak iyi olduğunu vurgulayan Platon'un fikirlerinden etkilenen St. Agustinus'a (MS. 354-430) göre ise kötülüğün pozitif bir gerçekliği yoktur. Daha ziyade o, iyiliğin yokluğudur (privatio bonu, pribation of good). Kötülüğün nedeni Augustinus'a göre insanın özgür seçimi, hür iradesidir. Agustinus'un teodisesinin merkezini, Hristiyanlığın *düşüş doktrini* oluşturur. "Ahlaki kötülük konusunda geleneksel Agustinuscu teodise, Tanrı'nın insanı kendisinde hiçbir günah olmaksızın yarattığını ve onu kötülüklerden masum bir dünyaya yerleştirdiğini öne sürer. Ne var ki, insan Tanrı vergisi özgürlüğünü bilerek kötüye kullanmış ve günaha düşmüştür. Bazı insanlar Tanrı'nın lütfuyla kurtarılacak, ötekiler ebedi cezaya mahkum edilecektir."¹¹⁷ Agustinus'ta kötülük daha öncekilerden farklı olarak daha ontolojik bir zemine taşınır.

Evrendeki kötülüklerin iyi bir Tanrı ile bağdaşmadığı savını ilk ortaya atan M.Ö. 341-270 yılları arasında yaşamış olan filozof Epikuros'tur. Kötülük problemini bir ikilem olarak ifade eden Epikuros'un görüşlerini sistemli bir hale getiren ise 18. yüzyıl filozoflarından David Hume (1711-1776) olacaktır. Hume'un *Doğal Din Üstüne Söyleşiler*'deki meşhur akıl yürütmesi özetle şöyledir: Tanrı kötülüğü önlemek istiyor da gücü mü yetmiyor? O halde güçsüzdür. Gücü yetiyor da istemiyor mu? O halde kötü niyetli bir Tanrı'dır. Hem gücü yetiyor hem de istemiyor mu? O halde kötülük nereden geliyor?¹¹⁸

Leibniz'in (1646-1716) iddiasına göre ise Tanrı, mümkün dünyaların en iyisini yaratmıştır ve bu onun iyiliğini göstermektedir. Tanrı, *mümkün dünyaların en iyisini* seçmiştir, bunun nedeni ise Tanrı'nın yüce akılla, yani vahiyle bağdaşan bir eylemle hareket etmesidir. Leibniz'in *Monodoloji*'de işaret ettiği üzere, Tanrı kesin olarak yetkindir... Bundan, varlıklar yetkinliklerini Tanrı'nın etkisinden, yetkinsizliklerini sınırsız olmaya gücü olmayan kendi tabiatlarından alıyorlar sonucu çıkar. Çünkü onları Tanrı'dan ayıran bu noktalardır. Asıllarındaki bu yetkinsizlik cisimlerin tabii işlemezliğinde kendini gösterir. Buna göre Leibniz, şeylerin mahiyetinde varolan yetkinsizliği dünyada varolan kötülüğün kaynağı olarak görür. Bütün bu kötülükler, Tanrı'nın iradesinin bir sonucu değildir. Ona göre mümkün dünyaların en iyisinde varolan kötülükler, sınırlamalar, kötülüğün varlığı ile ilgili unsurlarının yetkinsizlik-

¹¹⁷ Yaran, *Kötülük ve Theodise*, s. 17.

¹¹⁸ Cafer Sadık Yaran, *Kötülük ve Theodise*, s. 12.

leri ve sınırlamaların bir sonucudur. Leibniz, kötülüğün metafiziksel, fiziksel ve ahlaki kötülük olarak üç başlık altında ele alınabileceğini belirtir. Bu sınıflandırmada, metafiziksel kötülük, eksikliğe; fiziksel kötülük, acı çekmeye; ahlaki kötülük ise günaha dayanmaktadır. Leibniz'in yaptığı bu tasnifin de etkisiyle kötülüğün sınıflandırılmasında genel olarak üç ana başlık tercih edilir: doğal kötülük, ahlaki kötülük ve metafizik kötülük.

Doğal kötülük, tabii ve fiziksel kötülük adlarıyla da anılır. Doğal kötülüğün kapsamını, insan tarafından irade edilmeyen kötülük eylem ve durumlar oluşturur. Yaygın olarak kabul gören sınıflandırmaya göre hastalıklar, depremler, seller, kuraklıklar gibi doğal afetlerin tamamı doğal kötülük örnekleridir. Bazı düşünürlere göre ise insanların doğuştan getirdikleri engeller, çirkinlikler de doğal kötülük sınıfına dahil edilmelidir. Bu durumda doğal kötülük, en basit tanımla, insan iradesi dışında gerçekleşen her türlü kötü eylem ve durumu kapsar.

Afetlerin ve insanın doğuştan getirdiği engellerin, eksikliklerin doğal kötülüğün kapsamını oluşturduğu konusunda fikir beyan eden herkes birleşmiştir. Ancak hastalıkların ve her türlü ölümün, insanın yaşadığı her türlü acının doğal kötülük olarak kabul edilip edilmeyeceği tartışma konusudur. Bazı görüşler hastalığı da insani eksiklik ve hatalara bağlar ki bu durumda hastalık doğal kötülük olmaktan çıkar zîra temelinde insani sebepler vardır. İnsanın iradesi ile seçtiklerinin, kendi kötülüğüne sebep olması doğal kötülük olarak değerlendirilemez kanısı da yaygındır. Burada en belirgin itirazlar, çocukların hastalıkları ve ölümü, salgın hastalıklar, doğuştan engelli veya hastalıklı kişilerin varlığı durumunda ortaya çıkar. Çocuk iradesini kullanmaya muktedir olmadığına göre kötülükten de mesul tutulamaz. Salgın hastalıklar, yalnız sağlığına dikkat etmeyenleri değil herkesi, kitleler halinde insanlığı etkiler.

2.2.1. Radikal Kötülük

Modern düşüncede, doğal kötülükle ilgili kırılma noktası Lizbon depremidir. 1755 yılında gerçekleşen afet, kayıtlı tarihteki en yıkıcı deprem olarak kabul edilir; şiddeti 9 civarındadır. İlk sarsıntı ve yıkımdan sonra hayatta kalan pek çok insan artçı sarsıntılarda, büyük dalgaların şehri vurması sonucunda ve çıkan yangınlarda ölür. Bu deprem, yalnız bir doğal afet olması ve pek çok insanı canından etmesi

bakımından değil, kutsal bir günde (Hristiyanların kutsal Azizler Günü'nde) gerçekleşmesi ve yıkılan kiliselerde toplu ölümlere sebep olması bakımından da sorgulanır. Lizbon depremi, daha sonra gelen Batılı entelektüel kuşaklar üzerinde derin bir etki yapmıştır, felsefi optimizmin çöküşünün hızlanmasında rol oynamıştır.

“Lizbon depremi üzerine Immanuel Kant (henüz genç bir akedemisyendir), Königsberg gazetesinde depremlerin doğası üzerine üç deneme yazar. Depremle ilgili çok hızlı ve geniş bir alana yayılan tepkiler ortaya konulur.”¹¹⁹ Voltaire ve Jean-Jacques Rousseau'nun çıkışıyla bu tartışmalar hararetlenir. Avrupa'daki akademiler bu konu üzerine ödüllü deneme yarışması düzenler. Bu deprem Avrupa'nın en büyük beyinlerini etkiler. Bunun yanı sıra vaazlarda, skeçlerde, şiirlerde konu edilir.

Kötülüğün bir problem olarak ele alınışında ve kötülük sorgulamalarının başlangıcında esas etkili olan öncelikle doğal kötülüğün varlığıdır. İnsanın irade etmediği ancak maruz kaldığı bu kötülükler, kavramın derinleşmesine yol açmıştır.

Ahlaki kötülük, doğal kötülüğün dışında kalan, insan tarafından irade edilen ve uygulanan tüm kötülükleri kapsar. İlk kabullerden hareketle kötülük, ahlakın olmaması veya eksikliği durumudur. İyi olan ahlaktır, iyinin yani ahlakın eksikliği veya yokluğu da kötülüğü meydana getirir. Ahlaki kötülüğün varlığına ilişkin sorgulamalarda öne çıkan, insana kötülüğü eyleme arzusu ve kudretini veren yaratıcının, kötülüğün varlığına neden izin verdiği sorusudur. Bu soruya genel olarak verilen cevap, insanın *özgür iradesi* üzerinedir. Kişi özgür iradesi ile kötülüğü veya iyiliği seçer ve uygular. Ahlaki kötülükte daha çok insan kaynaklı kötülüklerdir konu edilen. Birey temelli kötülüklerin yanı sıra, gücü elinde bulunduran bir grup tarafından uygulanan kötülük örnekleri; savaşlar, işkenceler, insanlık suçları, toplumlarda meydana gelen ahlaki çöküntü, değerlerden uzaklaşma, yabancılaşma, ötekileştirme gibi örnekler de bu sınıfa dahil edilebilir.

Ahlaki kötülüğün geliştiği bir başka zemin siyasi nitelik taşır. Erki elinde bulunduran gruplar tarafından bu kötülük uygulanır. Bu gruplar zaman zaman yetkilerini yasalardan aldıkları gibi zaman zaman da gücü, yasal olmayan yollarla ve zorla kabul ettirerek kötülüğü eyleme dökebilir. Kitlesele yıkımlara yol açan savaşlar, soykırımlar ahlaki kötülüğün siyasi temellere dayanan en belirgin örnekleridir.

¹¹⁹ Susan Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük*, çev. Ayhan Sargüney (İstanbul: Ayrıntı, 2006), s. 12.

Modern dönemde daha çok kötülük tartışmaları bu çizgi üzerinde ilerler ve Jean-Jacques Rousseau, Jean Baudrillard, Richard Bernstein, Alain Badiou gibi çok sayıda düşünür uygarlık kavramını sorgular ve kötülük ile ilişkilendirir.¹²⁰

Modern dönemde kötülük kavramı ile ilgili kırılmalardan ilkinin Lizbon depreminin ardından yaşandığına değinmiştik, ikinci kırılma ise Auschwitz olacaktır. Lizbon depreminin ardından kötülük meselesine dair sorulan soru: “Tanrı, nasıl olur da masumların acı çekmesine neden olan bir doğal düzene izin verebilir?” olur. Auschwitz’in ortaya koyduğu kötülük sorunu ise tamamen farklıdır: “İnsanlar, nasıl olur da hem makul hem de akılcı normlara bu denli aykırı davranabilirler?”¹²¹

1945’te Nazi ölüm kampları boşaltılıp savaş yıllarında yaşananlar tüm dehşetiyle ortaya dökülmeye başladığında, Hannah Arendt kötülük sorununun Avrupa’da savaş sonrası entelektüel yaşamın temel meselesi olacağını dile getirir.¹²² Kötülüğün modern düşüncenin yönlendirici gücü olduğunu Arendt’ten sonra çok sayıda isim tekrar edecektir. 18. ve 19. yüzyıl felsefesi, kötülük sorunu tarafından yönlendirilmiştir. Bunda kapitalizmin baş döndürücü hızının da katkısı belirgindir. Terry Eagleton da modern düşünceden bağımsız düşünemeyeceğimiz kapitalizm ile kötülük arasında güçlü bağ kuran isimlerden biridir. *Kötülük Üzerine Bir Deneme* kitabında şu cümlelere yer verir:

İnsan Faustvari insandır, kendi keyfi için doymak bilmez azmiyle, sonsuzun cazibesince hep kendi sınırlarının ötesine çekilen insan... Sonsuza ulaşmak için (ki Amerikan Rüyası da dahil pek çok adla anılan bir projedir bu) bizi güçsüzleştiren acınası vücudumuzun dışına çıkmalıyız. Kapitalizmi diğer tarihsel yaşam tarzlarından ayıran, onun doğrudan insan türünün istikrarsız, kendiyile çelişen doğasına yönelmesidir... Başka hiçbir tarihsel sistem, özünde iyi olan insanın kolaylıkla ölümcül amaçlara yönlitilebileceğini bu kadar açık bir şekilde gözler önüne sermez. Kapitalizm bazı saf solcuların düşündüğünün aksine bizim *düşmüşlüğü*müzün sebebi değildir. Ama bütün insan rejimleri arasında hiçbirisi, bir dil hayvanının içindeki çelişkilerini bu denli kötüleştirmemiştir.¹²³

Lizbon depreminin hem entelektüel dünya hem de popüler hayattaki yankısına kıyasla Auschwitz’de yaşananlar görece bir suskunluk yaratır. Bu büyük kırılmanın

¹²⁰ Sönmez, *Türk Romanında Kötülük*, s. 19.

¹²¹ Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük*, s. 14.

¹²² Hannah Arendt, *Essays in Understanding 1930-1954 Formation, Exile, and Totalitarianism*, (New York: Schocken, 2005), s. 134.

¹²³ Terry Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, çev. Şenol Bezci (İstanbul: İletişim Yayıncılık, 2011), s. 33.

ardından ilk felsefi tartışmaları seslendirecek isimlerden biri Hannah Arendt'tir. İmha kamplarında yaşananlar ortaya çıktığında, kendisine soru yöneltildiğinde bu karanlık, tanımsız tecrübe için, sanki bir uçurum açılmış gibiydi diyecektir. Bir Alman Yahudisi olan Arendt'in düşünce serüveninde Auschwitz ve Gulag'da yaşananlar, Hitler ve Stalin'in totalitarizmi belirleyicidir.

Hannah Arendt'in kötülük ile ilgili yaptığı tartışmada iki kavram ön plana çıkar, bunlar; radikal kötülük ve kötülüğün sıradanlığıdır. Hannah Arendt'in kötülük ile ilgili yorumlarında Kant'ın bariz izleri vardır, makalesinde ve kitaplarında da kötülük meselesini tartışırken sık sık Kant'a referans verir. "Modern felsefe literatüründe kötülüğün anlaşılma, kavranamaz (inscrutable/unerforschlich) olduğunu çarpıcı biçimde iddia eden ve bu iddiasını özgün bir teori içinde sunan düşünür Immanuel Kant ve onun *radikal kötülük* (das radikal böse) teorisidir."¹²⁴ Kant, radikal kötülük kavramı ile insan doğasında kötülüğe yönelik bir eğilim bulunduğunu ifade eder. Bu eğilimin kökeni kavranamazdır.

Kant, *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din* adlı kitabında *radikal kötülüğü* insanın kötülüğe yönelik doğal eğilimi olarak tarif eder. Burada *radikal* sıfatı belli bir kötülüğü, kötü edimi imlemez ya da radikal kötülük, kötülükler arasında yapılan bir ayrıma dayanmaz, çoğunlukla yanlış anlaşıldığı üzere kötülüğün yoğunluğuna ya da aşırılığına işaret etmez. Peki, neye işaret eder? Kötülüğe *eğilim*, zevk alma arzusuna yatkınlığın özne tarafından deneyimlenmesi sonucu oluşan bir yönelimdir. Kant'a göre, birinin kötü olduğu sonucu deneyime dayanmaz. "İnsanın kötü olması demek ahlak yasasının bilincinde olması ve buna rağmen maksimini¹²⁵ oluştururken yeri geldiğinde ondan sapmasından başka anlama gelmez."¹²⁶ "*İnsan doğası itibarıyla iyidir* ya da *insan doğası itibarıyla kötüdür* dediğimizde, bu sadece onun içinde iyi ya da kötü (yani yasaya karşı gelen) maksimlerin benimsenmesine dair nihai (bizim için anlaşılma) bir zemin bulunduğu ve insan olarak kişinin bu zemine sahip olduğu anlamına gelir."¹²⁷

¹²⁴ İmge Oranlı, "Kötülük ve Terör: Kant'tan Arendt'e 'Kavranmazlık' Mefhumu", *Cogito*, Vol. 86, (Bahar 2017), s. 217.

¹²⁵ Kant'ta maksim terimi *istencin öznel ilkesi* anlamına gelir; biraz daha açmak gerekirse, bir edimin ortaya çıkması için gerekli olan istenci, özgür iradenin gücünü belirleyen öznel karardır.

¹²⁶ Oranlı, "Kötülük ve Terör: Kant'tan Arendt'e 'Kavranmazlık' Mefhumu", s. 218.

¹²⁷ Immanuel Kant, *Saf Aklın Sınırlarında Din*, çev. Suat Başar Çağlan (Konya: Literatürk Yayınları, 2012), s. 34.

Kant, ahlak yasasının formülasyonlarından birini şu şekilde ifade eder, öyle davranmalıyım ki maksimimin aynı zamanda evrensel bir yasa olmasını isteyebileyim. Dolayısıyla, bir kişiyi kötü yapan onu kötü eylemleri değil onun maksimlerinin kötülüğüdür, yani maksimlerinin ahlak yasası tarafından belirlenmemiş olmasıdır. İyilik ve kötülük, kişilerin davranışlarını belirleyen maksimlerin karakteri üzerinden kişilere atfedilir. Eylemin kötülüğü bizim eylemi yapanda kötü bir maksim bulunduğu çıkarımını yapmamızı sağlar.¹²⁸ Fakat burada zorunlu bir ilişki de yoktur; yeri geldiğinde iyi bir maksim yanlışlıkla bir kötülüğe yol açabilir. Örneğin birine yardım etmek niyetiyle bir işe kalkışıp sonuç olarak ona zarar verdiğimizde bu eylemden dolayı karakterimize kötülük atfedilmez. Temelde sorun şudur ki *maksimleri gözlemleyemeyiz* ne kendimizinkini ne de bir başkasınınkini.

Kant’a göre doğal eğilimlerimiz kendi başına ele alındığında iyidir ve kınanacak bir yanları yoktur. Onları söküp atmaya istemekse hem nafilidir hem de bunu yapmak doğru değildir, böyle bir durum belirli problemlere sebep olacaktır. Bunun yerine eğilimler ehlileştirilebilir ve birbirleriyle çatışmak yerine uyumlu hale getirilebilir.

İyilik ve kötülük söz konusu olduğunda, kişinin *özgür iradesi* burada belirleyicidir ve insana dair bir krallıktan söz edeceksek eğer onun tahtında *özgür irade* oturmaktadır.

Kendini ve eylemlerini yargılayabilmek için her akıl sahibi varlığın, istemesinin bütün maksimleri aracılığıyla kendini genel yasa koyucu olarak görmesini gerektiren bir akıl sahibi varlık kavramı, ona bağlı olan çok verimli bir kavrama, bir amaçlar krallığı kavramına götürür.¹²⁹

İyiliğin olduğu gibi kötülüğün de asıl kaynağı özgür seçimler yani *wilkü*rdür ve amaçlar krallığının karşılaştığı meseleler, konular karşısında kişinin nasıl tutum sergileyeceği hususunda özgür iradenin sözü geçer:

İnsan kendisini bizzat, ahlaki bir anlamda, ister iyi ister kötü, olduğu ya da olacağı şeye dönüştürmelidir ya da dönüşmüştür. Her iki durum da özgür seçiminin (*Wilkür*) bir sonucudur, çünkü aksi takdirde ondan sorumlu tutulamaz ve ahlaken iyi ya da kötü olamaz. İnsan iyi yaratılmıştır dendiğinde, bunun anlamı sadece şu olabilir: O iyilik için yaratılmıştır ve insandaki asli öneğilim iyidir; böylelikle mesele, fiilen zaten iyi olması değil, daha ziyade, bu öneğilimin beraberinde taşıdığı dürtüleri ilkesine uyarlayıp uyarlamadığına göre, iyi ya da kötü hale gelmeye kendisinin sebep olmasıdır bu [edim] tamamen kendi özgür seçimine bırakılmalıdır.¹³⁰

¹²⁸ Kant, *a.g.e.*, s. 219.

¹²⁹ Immanuel Kant, *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirmesi*, çev. İonna Kuçuradi (Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 2002), s. 50.

¹³⁰ Kant’tan akt. Richard J. Benstein, *Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama*, çev. Nil Erdoğan (İstanbul: Varlık Yayınları, 2010), s. 26.

Bir taraftan da insanı insan yapan, diğer canlılardan ayıran özelliğidir özgür irade. Görünen o ki iyiliğin de kötülüğün de kaynağıdır. İnsandan özgürlükten doğabilecek güdüler alındığı takdirde geriye salt hayvani bir varlık kalır. Ahlâk yasasından muaf bir akıl, bir bakıma habis bir akıl, tamamen kötücül bir iradedir:

O halde, insanın içindeki ahlâki kötülüğün zeminini ararken, duyuşal doğanın çok az yer tuttuğunu görürüz; zîra özgürlükten doğabilecek güdüler alındığı zaman, insan salt hayvani bir varlığa indirgenmiş olur. Öte yandan, ahlak yasasından muaf bir akıl, bir bakıma habis bir akıl (tamamıyla kötücül bir irade) çok daha fazlasını teşkil eder; zîra bu durumda yasaya karşı gelmek (hiçbir güdü yoksa irade de belirlenemeyeceğinden) kendi başına bir güdü olarak kurulacaktır; dolayısıyla özne de şeytani bir varlık haline getirilecektir. Bu sıfatların ikisi de insana uygulanabilir değildir.¹³¹

Kant'ın kullandığı radikal sıfatı kötülüğün kaynağına ilişkindir, bu kaynağın insana içkin olması ve insanın bir eğilimine işaret etmesiyle ilgilidir. Burada artık kötülük klasik düşünceden farklı olarak ârızî değil de ontolojiktir, kökleri insanın içindedir. Kant, radikal kötülüğü bir eğilim olarak adlandırır. Kötülüğe eğilim doğuştan olmakla birlikte, insanda bu eğilime karşı gelebilme gücü de vardır. Bir başka deyişle, kötülüğe yönelik eğilimin doğuştan oluşu maksimlerimizin kötülüğünün (ve edimlerimizin kötülüğünün) özgürce seçim yapma gücümüze (Wilkür) bağlı olduğu yargısı ile çelişmez. Burada Kant'ın asıl altını çizmek istediği nokta, insanda bu eğilime karşı koyabilecek güç ve irade mevcut oluşudur. Kant'ın tarifinden yola çıkacak olursak Wilkür'ü bir sarkaca benzetebiliriz, iyi maksimler ile kötü maksimler arasında gidip gelen bu sarkacın doğru yerde durabilmesi, kişinin *ahlak yasası* ile kurduğu ilişki ve *özgür iradesi* ile ilişkilidir.

İstencin (Wilkür) yasaya uygun davranmasını sağlamak için yasanın kendisinden başka dürtüler (örneğin hırs, genel olarak özsevgi, evet, hatta sempati gibi müşfik bir içgüdü [gutherziger Instinkt] gerekli olduğunda, bu nedenlerin yasayla çakışması sadece rastlantısalıdır, çünkü bunlar aynı şekilde yasanın ihlalini de körükleyebilir. O halde, iyiliği bireyin tüm ahlaki değerine bakılarak takdir edilmesi gereken ilke böylelikle yasaya ters düşer, insan da, tüm iyi edimlerine rağmen, yine de kötüdür.¹³²

Kant şu ayrımı kabul eder, insan doğası itibarıyla ya ahlaken iyi ya da ahlaken kötüdür. Bu insanın pür iyi ya da pür kötü olduğu anlamına gelmez. Bu tanım içine, zihnin sınırlarını zorlayacak kadar büyük kötülükleri yapabilecek insan türünü de, insanlık tarihini ileri noktalara taşıyacak iyilik sahiplerini de alır. Kötülüğün faili burada tektir ve insandır.

¹³¹ Kant, *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din*, s. 50.

¹³² Akt. Benstein, *Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama*, s. 29.

Allen Wood’a göre, insan doğasında kötülüğe yönelik bir eğilimin bulunduğu fikri Kant’ın antropoloji öğretisinin en göze çarpan iddiasıdır. Bununla beraber Gordon E. Michalson ve Richard Bernstein, radikal kötülük mefhumunun Kant için dahi *anlaşılamaz* ya da *kavranamaz* (inscrutable) olduğunu belirtirler. Kant, radikal kötülüğün kavranamaz olduğunu şu pasajda dile getirir.

Ahlaki maksimlerin seçiminde ilk öznel zemininin kavranamaz oluşu şu şekilde kabataslak olarak açıklanabilir: seçim özgür olduğundan, zemin (yani, iyi yerine neden kötü maksim seçtiğim) doğal dürtüde (incentive/Triebfeder) değil fakat her zaman bir maksimde aranmalıdır; ve her maksimin de bir zemini olması gerektiğine göre (...) ilk zemine varmaksızın sonsuz bir şekilde öznel belirlenme zeminlerine (maksimlere) geri gideriz.¹³³

Bu zemin insanın özgür seçiminin (wilkür) bir sonucudur. Kant bu konuda şöyle der: “Eğer bu zemin en temelde bir maksim olmasaydı ve sadece doğal bir dürtü olsaydı, özgür davranma kabiliyetimizin tamamı doğal nedenler tarafından belirlenmiş olurdu – ve bu özgürlükle çelişirdi.” Bu zemin, yani seçilen ilk kötü maksim, bize insandaki kötülüğe yönelik eğilimin doğuştan olduğunu gösterir, insan fitratında bu güdü vardır. Burada kötülükten kasıt, ahlak yasasından sapmadır.

Kant’ta insanın doğasındaki kötülüğe eğilim kişinin kötü bir maksim seçimi ile ilgilidir, dolayısıyla bu eğilimin özgür seçim ile tesis edilmiş olmasıdır. Bu sebepten, yani söz konusu zemin tamamen seçim ile belirlendiğinden radikal kötülüğün kavranması mümkün değildir. Burada kötülüğün kavranamaz olması, son kertede özgürlüğün kavranamaz olması ile ilişkilidir.¹³⁴

Her eğilim ya fizikseldir, yani doğal bir varlık olarak insanın istencine (Wilkür) özgüdür, ya da ahlakidir, yani ahlaki bir varlık olarak istencine (Wilkür) özgüdür. İlk anlamda, ahlaki bir kötülük eğilimi söz konusu değildir, çünkü böyle bir eğilimin özgürlükten kaynaklanması gerekir; özgürlüğün herhangi bir –iyi ya da kötü yönde- kullanımına yönelik fiziksel (duyusal dürtülere dayanan) bir eğilim ise çelişkilidir. Dolayısıyla bir kötülük eğilimi sadece istencin (Wilkür) ahlaki kapasitesine içkin olabilir. Fakat bizim kendi edimimiz dışında hiçbir şey ahlaken kötü (yani itham edilebilir nitelikte) değildir.¹³⁵

Bireysel sorumluluğa büyük bir önem atfeden bu yaklaşımda, özgürlük fikrinden de taviz vermez Kant. İnsanın özgürlük alanının sınırlarını belirleyen de içindeki şeytani dürtüler ile yapacağı bu biteviye mücadeledir. İnsan çıkarları söz konusu olduğunda

¹³³ Akt. Oranlı, “Kötülük ve Terör: Kant’tan Arendt’e ‘Kavranmazlık’ Mefhumu”, s. 221.

¹³⁴ Oranlı, “Kötülük ve Terör: Kant’tan Arendt’e ‘Kavranmazlık’ Mefhumu”, s. 222.

¹³⁵ Akt. Benstein, *Radikal Kötülük*, s. 44.

ahlak yasalarını gözardı edebilen bir tabiata sahiptir, kötülük daha çok bu tür içsel hesaplardan beslenir. Özgür irade burada karar verici mekanizmadır, wilkür sarkacının nerede duracağını belirler.

Kant'ın radikal kötülük teorisi belirgin bir biçimde modern olan ilk kötülük açıklaması olarak kabul edilir. Kant'ın kötülük üzerine düşüncelerini *modern* kılan temel özelliği kötülüğün ontolojisine ilişkindir, insanda kök salmış bir eğilimdir bu, varoluşuna mündemiçtir. Kaynağı uzaklarda, ötelerde ya da aşkın değildir, aşkın olmadığı için şeytani demek de yanlış olacaktır. Kant, kötülüğü geleneksel ve teorik yaklaşımda olduğu gibi iyinin eksikliği, negatif bir belirlenim olarak da açıklamaz. İnsanın özgürlüğünden kaynaklanan bu kötülüğü tam tersine, insan doğasına içkin bir eğilim olarak kavramsallaştırır. Bu nedenle Kant'ın kötülük tanımı, 20. yy.'da hayatta ya da sanatta şahit olduğumuz kötülüğü anlamak adına rehber vazifesi görür.

2.2.2. Kötülüğün Sıradanlığı

Arendt de birçok düşünür gibi İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazi toplama ve imha kamplarında yaşananları *radikal kötülük* kavramı üzerinden değerlendirir. Auschwitz'i bu anlamda kırılma noktası olarak görür ve yirminci yüzyılda kötülüğün yeni yüzüne tanıklık ettiğimizi iddia eder.

Arendt'te de Kant'ta olduğu gibi kötülük kavranamazdır. Bunu şu şekilde dile getirir:

“Kötülük dünyanın her bir yerini sarabilir ve harabeye çevirebilir çünkü mantar gibi yüzeye yayılır. Dediğim gibi ‘kötülük düşünceye meydan okur’ çünkü düşünce her seferinde bir derinliğe ulaşmaya, kaynağa inmeye çalışır, fakat kötülükle ilgilenmeye başladığında yıpranmışlık hisseder çünkü hiçbir şey yoktur. Kötülüğün sıradanlığı budur. Sadece iyinin derinliği vardır.”¹³⁶ Kötülük ile düşünme arasındaki bu açıklık, vicdan ile ilişkisinde de belirleyici olacaktır. Çünkü vicdan, ancak düşünme sonrası belirir.¹³⁷ Arendt'e göre kötülük düşünce aşamasına gelemediği için vicdan ile kavranması da mümkün olamayacaktır.

Kötülüğün yüzeyselliği, onun düşünme eylemi ile arasında koyduğu mesafeden kaynaklanır. Düşünmeme kolaycılığı, insanlara belli bir zamanda belli bir

¹³⁶ Akt. Oranlı, “Kötülük ve Terör: Kant'tan Arendt'e 'Kavranmazlık' Mefhumu”, s. 224.

¹³⁷ Hannah Arendt, “Düşünmek ve Ahlaki Değerlendirmeler”, çev. Oğuz Tecimen, *Cogito*, Vol. 86, (Bahar 2017), s. 177.

toplumdaki verili davranış kurallarına tutunmayı öğretir. İnsanlar arasındaki iletkenlikten beslenir bu durum; düşünülmeden benimsenen bütün refleksler, haller, huylar, söylemler gibi kötülük de bulaşıcıdır. İnsanların alıştığı şey bu davranış biçimlerinin, kuralların içeriği değildir, ki bunların yakından sorgulanması Arendt'e göre her zaman kafa karışıklığına yol açar. İnsanlar bu şekilde düşünmemeye ve kendi kararlarını vermemeye alışır. Sonra biri ortaya çıkıp da, artık neden ve ne amaçlarsa, eski *değerleri* ve erdemleri ilga etmek istediğinde, yeni bir kurallar bütünü sunduğu takdirde bu ona oldukça kolay gelecektir, bu kuralları yerleştirmek için hiçbir zorlamaya ya da iknaya, yeni değerlerin eskilerinden daha iyi olduğuna dair hiçbir kanıtı gerek duymayacaktır. Sunulan yeni değerleri de hiçbir sorgulamaya tabi tutmadan benimseyecektir. İnsanlar eski kurallar bütününe ne kadar sıkı bağlıysa, yeni kurallar bütününe özümsemeye o kadar istekli olacaklardır; zîra bu süreç vuku bulurken herkes uyur vaziyettedir.

20. yüzyıl bağlamında bu uyur vaziyette olma hali düşünüldüğünde, teknik ilerlemeler meselesine geri dönmekte fayda vardır. Zihinlerin bu uyuşukluk halini en çok besleyen unsurlardan biri de maruz kalınan ve dönüştüren görüntü şebekesidir. Debord'un vurgusunu hatırlayacak olursak, gösteri toplumunun edilgenliğinden bahsediyordu. Yaşanılan şehirler, kullanılan taşıtlar ve her an göze sokulan imajlar bireylere nasıl düşünmesi, konuşması, giyinmesi, tepki vermesi gerektiğini an be an telkin etmektedir. Arendt'in işaret ettiği kötülüğün yüzeyselliği, düşünme eylemi ile arasına koyduğu mesafe daha çok bu kendini tekrar eden eylemler ve bu monotonluğun beslediği şuursuzluktan beslenir. Bir nevi otomatlaşan bireyler, zihinler, düşünmeyi bir kenara bırakanların en küçük bir talimatta bir şiddet makinesine dönmesi, manipüle edilmesi artık çok daha kolaydır. Kapitalist toplumların öne çıkardığı değerler; kariyer planları, şöhret, başarı gibi şartlanmışlıklar uğruna bireyin artık yapamayacağı şey yoktur. Burada kötülük büyük oranda *vasatlıktan*, düşünememe halinden, fikirsizlikten beslenir ki Arendt'in öne çıkan kavramı *kötülüğün sıradanlığı* da daha çok bu hal ile ilgilidir.

Arendt'in kötülük ile ilgili düşüncesi her ne kadar Kant'ın felsefesi üzerinden ilerlese de onun görüşlerini orijinal kılan, *New York* dergisine makale yazmak üzere gittiği Kudüs'teki duruşmalarda izlediği savaş suçlusu Eichmann üzerinden biçimlendirdiği *kötülüğün sıradanlığı* kavramıdır.

11 Mayıs 1960'ta Buenos Aires'in kenar mahallelerinden birinde yakalanan Eichmann, 11 Nisan 1961'de Kudüs Bölge Mahkemesi'ne çıkarıldığında, on beş ayrı iddia ile suçlanmaktadır. Gaz odalarına uzanan tehcir operasyonlarını yönettiğinden ötürü, ölüm cezası istemiyle yargılanmaktadır. Eichmann duruşmalarda, hayatı boyunca kimseyi öldürmediğini, Yahudi veya Yahudi olmayan birini öldürme emri dahi vermediğini iddia eder. Beni öyle göstermeye çalışsalar da ben canavar değilim, sözleriyle kendini savunur. Bir başka yerde de şu sözleri söyleyecektir: “Şimdi bana tam kapanmamış bir yara gösterseniz, muhtemelen bakamam bile. Ben böyle bir adamım, bu yüzden bana hep doktor olamazsın derlerdi.”¹³⁸ Psikiyatlardan sağlıklı raporu alır Eichmann ve Arendt'in gözlemlediği kadarıyla Yahudilerden hastalık derecesinde nefret etmiyordur ve görünüşe bakılırsa, birileri beynini yıkamamıştır. Terfi etmek için gösterdiği olağanüstü çaba bir yana bırakılacak olursa, eylemleri için hemen hemen hiçbir motivasyon kaynağı yoktur. Sadece orduda yükselmek istiyordur ve ne yaptıysa bunun için yapmış gibi görünmektedir ve Arendt'in ifadesiyle, soykırım mühendisinden çok rahatsız bir banka memuruna benzemektedir. Burada ilginç olan, onun bu derecede sıradan motivasyonları ile bütün olup bitenlerdeki sorumluluğu arasındaki korkunç uçurumdur.

Eichmann, aptal biri değildir. Arendt'in duruşmada yaptığı gözlemlerde, onun kendini savunma konusundaki yetersizliği ve klişe cümlelere sığınması dikkatini çeker. Eichmann'ın gerçeklikten bu kadar uzak ve bu kadar fikirsiz olmasını ise bir insanın bünyesinde bulunan bütün şeytani içgüdülerin verebileceği zararlardan daha büyük ve yıkıcı bulur. Eichmann'ın yaptığı fiiller her ne kadar korkunç olsa da, fail ne korkunç ne de şeytani görünmektedir.

Arendt, bu şaşırtıcı normallliği şu cümlelerle ifade eder:

Ancak, gerçek vahşet, kampların yönetimini SS'ler üstlendiği zaman başladı. Eski kendiliğinden vahşilik yerini, beşeri haysiyeti tahrip etmek üzere tasarlanmış kesinlikle soğuk ve sistematik bir biçimde insan bedeninin imha edilmesine bıraktı; ölüm sürekli olarak savuşturuldu ya da ertelendi. Kamplar artık insan kılığındaki hayvanların yani gerçekten akıl hastanelerinde ve hapishanelerde bulunmaları uygun olan insanların eğlence parkı değildi; tersi gerçekleşti; Kamplar, tamamıyla normal insanların dört başı mamur birer SS üyeleri olduğu talim alanları haline geldiler.¹³⁹

¹³⁸ Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te*, çev. Ö. Çelik (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), s. 96.

¹³⁹ Hannah Arendt, *Totalitarizmin Kaynakları 3*, çev. İsmail Serin (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014), s. 273.

Arendt'e göre, yapılan bütün kötülüklerin toplamından daha dehşet verici olan da tüm bu korkunç eylemlerin olağanüstü bir normallik ile işlenmesidir. Gerçeklikten uzaklık ve fikirsizliğin insan bünyesinde bulunan bütün şeytani içgüdülerden daha korkunç bir canavara nasıl dönüşebildiği, ne kadar büyük yıkımlara sebebiyet verdiğini gösterir Auschwitz örneği. Fikirsizlik ile kötülük arasında ne kadar güçlü bir bağ olduğunun ispatıdır.

Asıl sorun tam da Eichmann gibi onlarca insanın olmasından, onlarcasının ne sapık ne de sadist olmasından, ne yazık ki hepsinin eskiden de, şimdi de dehşet verici bir biçimde normal olmasından kaynaklanıyordu. Hukuk kurumlarımız ve yargılama usüllerimizin ahlaki standartları açısından bu normallik, yapılan bütün kötülüklerin toplamından daha dehşet vericiydi; zîra- Nürnberg'de davalıların ve avukatlarının tekrar tekrar söylediği gibi- aslında *hostis generis humani* (insan soyunun düşmanı) olan bu yeni suçlu türü, yaptığı şeyin yanlış olduğunu anlamasını veya hissetmesini neredeyse imkânsız hale getiren koşullarda suç işliyordu.¹⁴⁰

Arendt, totaliter rejimlerin güçlerini bireylerin bu fikirsizliklerinden aldığına işaret eder. Bürokrasinin doğası, insanları yetkililere ve yönetim mekanizmasındaki çarklara dönüştürmek ve nitekim onları insanlıktan çıkarmaktan ibarettir. Arendt'in 1963'te yayımlanan *Kötülüğün Sıradanlığı*, *Eichmann Kudüs'te* kitabında kullandığı *kötülüğün sıradanlığı* kavramını geliştirirken hocası Karl Jaspers ile yaptığı mektuplaşmalar önemlidir.

Jaspers, 19 Ekim 1946 tarihli mektubunda Arendt'i çalışmalarıyla ilgili cesaretlendirir ve kendisi ile paylaştığı fikirleri kritik eder.

Nazilerin yaptıklarının *cürüm* olarak düşünölemeyeceğini söylöyorsunuz. Bakış açınıza tam olarak katılmıyorum çünkü cürümlerin de ötesine geçen bir suça kaçınılmaz olarak *azamet* –şeytani bir azamet- süsü veriyor; bu da benim açımdan, tıpkı Hitler'deki *şeytanilikten* vs. bahsedildiğinde olduğu gibi, Nazilere hiç uymayan bir tespit. Bana kalırsa bütün bunların topyekün sıradanlıkları ve yavan alelaledikleri içinde değörlendirmek gerekiyor çünkü esas nitelikleri tam da bu. Bakteriler ulusları haritadan silecek salgınlara yol açabilir ama nihayetinde bunlar sadece bakteridir, daha fazlası değöl. Ben bu tür mit ve efsane imasını korkutucu buluyorum ve açık seçik ifade edilmeyen her şey böyle bir ima içeriyor.¹⁴¹

Jaspers, bütün bunların çok daha farklı ifade edilmesi gerektiğine değöner ve Arendt'in metnlerindeki güçlü şiirsellik ile bunun altından kalkabileceğini belirtir.

¹⁴⁰ Arendt, *a.g.e.*, s. 281-282.

¹⁴¹ Karl Jaspers, Hannah Arendt, "Arendt-Jaspers Mektuplaşması", *Cogito*, Vol. 86, (Bahar 2017), s. 153.

Arendt de kötülüğe *aşkın* bir karakter yükleyen *şeytani büyüklük* fikrini tehlikeli bulur. Jaspers'e yazdığı bir mektupta şu cümleler geçer:

Bir şey kesin: Dehşet verici olanı mitleştirmeye yönelik tüm itkilerle savaşmak zorundayız ve bu tür formülasyonlardan kaçınmadığım ölçüde, aslında olup bitenleri anlamamış olurum. Belki de bütün bunların ardındaki şey sadece münferit insanların diğer münferit insanları insani nedenlerle öldürmesi yerine, insan kavramının kökünü kurutmak için örgütlü bir çaba harcamış olmasıdır.¹⁴²

Arendt, Jaspers'den esinlenerek geliştirdiği bu kavramı Eichmann'a dair gözlemleri ile birleştirir. Eichmann'ı, ne yaptıklarının farkında olmayan biri olarak tarif eder ve bu anlamıyla içinde kötücül bir motivasyon barındırmadan, sıradan bir biçimde, ona verilen emirleri yerine getirmek gayretiyle hareket ettiğini belirtir. Bu açıklamalar Arendt'in Eichmann'ı aklama çabası değildir. Arendt'e göre Eichmann'ı üst düzey bir savaş suçlusu yapan ve milyonlarca insanın katledilmesinden sorumlu olmasındaki temel neden *düşünmeden tamamen yoksunluktur* (sheer thoughtlessness). Bu durumda Arendt'e göre de bu tarifsiz kötülüğün nedeni bir yoksunluktan kaynaklanır. Buradaki yoksunluk vurgusu Arendt'in kötülük tanımını klasik felsefedeki genel eğilime, eksiklikten kaynaklanan kötülük izahlarına yaklaştırır. Bu yoksunluk, doğru ve yanlış birbirinden ayırabilme kapasitesini yitirme durumuna işaret eder. Arendt'in düşüncesi bu yoksunluğun Nazi rejimi tarafından nasıl toplumsallaştırıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Burada örgütlü bir kötülük fikrinden söz edebiliriz ki Arendt'ten sonra kötülük tartışmalarına katkı sağlayacak düşünürler de daha çok bu hat üzerinde ilerleyecektir. Örgütlü, sistematize edilen kötülük düşünce dünyasının temel meselelerinden biri olacaktır.

Arendt'in tüm bu kavramlar çerçevesinde şekillendirdiği kötülük felsefesinde esas olarak ilgilendiği büyük hınç ve hasetle eylemde bulunan kötü adamlar değildir ya da edebiyat ve sinemada karşımıza çıkan, güçlü bir kurguyla karakteri örülen kötü kahramanlar da değildir. Onun ilgi alanına giren esasında *kötücül* görünmediği halde şartlar yönlendirdiğinde sonsuz kötülüğe kâbil olabilecek hemen herkestir. Jaspers'in de dediği gibi, mesele burada konu edilen kötülüğün sıradan olmasıdır.

Kant, *radikal kötülük* kavramı ile kötülüğü yeryüzüne indirir, Arendt'in *kötülüğün sıradanlığı* kavramı ise bunun aslında günlük hayatın içerisindeki doğal akışına işaret eder. Kapı komşusu, köşe başındaki her gün alışveriş yapılan bakkal, iş yerinde yanı

¹⁴² Benstein, *Radikal Kötülük*, s. 267.

başınızda çalışan mesai arkadaşı da esasında hep uzak noktalarda görmek istenilen ve düşüncede uzaklara itilen *kötülük* fikri ile doludur. İçlerinde taşıdıkları bu kuvveyi fiile dönüştürmelerine sebep olacak şartlar olgunlaştığında, bunun üzerine hiç düşünmeden bir şiddet makinesine dönüşme potansiyeline sahiptirler. Avrupa sinemasında, bağımsız Amerikan sinemasında ve anaakım sinemada sayısız örneğini sunabileceğimiz *kötülüğün sıradanlığını* konu eden filmlere 90 sonrası Türk sinemasından da pek çok örnek verilebilir.

2.2.3. Kötülüğün Aşırılığı ve Aşkınlığı

Auschwitz'den sonra kötülük meselesi üzerine yoğunlaşan ve bu tartışmaların yönünü tayin edecek felsefecilerden biri de Emmanuel Levinas'tır. Levinas'ın felsefesini Yahudi geleneğinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Onun felsefi adımlarında her daim dini kaygılarının izi hissedilir. Kitabı Mukaddes, Talmud ve bütün bir Yahudi geleneğinin Levinas'ın felsefi kurgusunda merkezi bir önemi vardır. Batı felsefesini eleştiren ve ona karşı bir duruş sergileyen Levinas, ontolojinin yerine *etiki* koyar. *Etiki* bu kadar merkezi bir konuma çekmesi onun felsefesinde kötülük probleminin neden bu kadar önemli bir yer işgal ettiğini anlamamızı kolaylaştırır. Levinas için ilk felsefedir etik ve ontoloji etikte tamamlanır. Hayatı boyunca bütün argümanlarını bu fikir üzerine inşa eder. Levinas'ın düşüncesindeki devinimi en iyi yakalayan metafor, Derrida'nın ifadesiyle sahile çarpan dalgalardır: "Geri dönüp hareketini daha derin bir ısrarla tekrarlayan hep *aynı* dalga. İzlediğimiz tema ne olursa olsun –etiğin, sorumluluğun anlamı, ötekinin (l'autrui) başkalığı, öznellik, yerini alma- *aynı* dalganın çarptığı duygusu içimize işler."¹⁴³

Levinas da tıpkı Hannah Arendt gibi varoluşçu fenomenolojinin Heidegger ile birlikte aldığı yönden etkilenmiştir. Bernstein'e göre Arendt ve Levinas'ın kötülük problemi üzerine düşünceleri bu ilişkiler açısından bağımsız düşünülemez: "Heidegger'in yirminci yüzyıl kötülüğüne ve bu kötülükteki insan sorumluluğuna cevap vermekteki başarısızlığının ışığında, bu düşünürlerin tüm felsefi projeleri Heidegger'e bir tepki olarak görülebilir."¹⁴⁴

¹⁴³ Benstein, *Radikal Kötülük*, s. 209.

¹⁴⁴ Benstein, *a.g.e.*, s. 18.

Levinas'ın felsefesindeki birincil itki, 20. yüzyılda patlak vermiş olan kötülüğün dehşetine tepkidir. Nazi kamplarında ailesinden birçok kişiyi kaybeden Levinas için kötülük, hep var olan meşum bir hayalet gibidir, yazdığı her şeye gölgesini düşürür: “Levinas'ın bütün felsefi projesi en iyi şekilde kötülüğe ve teodisenin bitiminin ardından yüzleşmemiz gereken kötülük sorununa etik bir tepki olarak anlaşılabilir.”¹⁴⁵

Arendt, kötülüğü dünyanın her yerini saran, yüzeye yayılan ve hızla çoğalan mantara benzetmişti. Derinliğe tutunamayan, düşünce ile ilişkiye giremeyen, bir virüs ya da bakteri gibi tanımlanamaz bir hızla hayatın tüm kanallarını işgal eden, aşındıran bir iletir Arendt için kötülük ve onu en çok da *aşkınlık* fikri ile yan yana düşünmememiz gerekir. Hayatın ve insanın damarlarında her an dolaşan bu zehirin kaynağını uzaklarda aramak hatasına düşmemek, onu mitleştirmemek elzemdir. Levinas ise daha farklı bir şekilde yaklaşır kötülüğe ve tüm felsefi argümanlarında, kişinin maruz kaldığı tüm karşılaşmalarda olduğu gibi kötülükte de bir imkân arar. Hayatın ve varlığın tıka basa kötülük ile dolu olduğunu ifade eder bir yandan fakat diğer taraftan da kötülüğe aşkınlık atfedecektir. Felsefesinde karşılaşmalar temel bir yer işgal eden Levinas'ın, bu manada *öteki* ile ilişkiye girebilmek adına kötülük de bir araca dönüşecektir. Aşkınlık ve Kötülük makalesinde, dünyadan bir kopuş olarak kötülüğün aşkınlığa, iyiye, Tanrı'ya ulaşabilmek adına nasıl bir basamak olabileceğinin cevabını vermeye çalışır.

Kötülük olmaklığı bakımından kötücüllüğü içerisinde kötülük barındıran aşırılıktır (excés). Aşırılık mefhumu, ilk bakışta nicel anlamda yoğunluk, ölçüyü aşan derece fikrini akla getirir de, kötülük bizzat neliği içerisinde aşırılıktır. Çok önemli bir kayıt: kötülüğün aşırılığı, ıstırapın çok ağır oluşu ve dolayısıyla da tahammül sınırlarının ötesine geçebilmesi yüzünden değildir. Normal ve normatif olanla, düzenle, sentezle, dünyayla kopuş, onun nitel özünü oluşturmaktadır zaten.¹⁴⁶

Her ne kadar burada Levinas'ın kötülüğe aşkınlık atfetmesi, Arendt'in kötülüğü tam tersine yüzeyselliği üzerinden izâh etme çabasına ters düşer gibi görünse de esasında iki düşünürü de farklı uçlara götüren saikler benzerdir ve kötülüğün tanımlanamazlığı ile ilişkilidir. Normatif düzene karşı bir başkaldırı, bir anti-doğadan söz etmek zorunda bırakır kötülük bizleri. Nasıl ve nereden, ne şekilde geleceği kestirilemezdir, hep bir fazlalık, eksiklik ya da belirsizlik halidir. “Kötülüğün

¹⁴⁵ a.g.e., s. 210.

¹⁴⁶ Özkan Gözel, haz. Levinas, “Aşkınlık ve Kötülük” (Ankara: Say Yayınları, 2012), s. 159.

belirişinde, onun kökensel fenomenliğinde, niteliğinde, bir kipik, bir tarz kendini gösterir: yer bulamama, ... ile tüm uyuşmayı ret, bir karşı-doğa, kendiliğinden rahatsız edici ve yabancı bir garabet. Ve bu anlamda aşkınlık!”¹⁴⁷

Levinas adeta kötülüğe bir uluhiyet atfeder, Tanrısal bir bakış, bir dokunuş, bir seçilmişlik arar bu yıkıcı edimin ardında.

Kötülük sanki beni arıyormuşçasına ulaşır bana, kötülük bana, sanki beni takip eden kötü bir yazgının ardında bir maksat yatıyormuşçasına isabet eder, ‘sanki biri üstüme çullanmaktadır’, sanki bir gazez söz konusudur, sanki (bana kasteden) biri vardır. Haddizatında kötülük, ‘beni hedeflemek’tedir. Bir yarada ulaşır o bana, anlamın peyda olduğu ve böylece açığa çıkan bu birini tanıyan bir söylemenin dile geldiği bir yarada. ‘Neden bana ebedi bir saadet bahsetmiyorsun da ıstırap çektiriyorsun?’ İlk söyleme, ilk soru veya ilk yakınma veyahut da ilk duadır bu. Her hâlükarda bu, bir Sen’e sesleniştir. Kötülüğün ardındaki İyi’nin şöyle bir görülüşüdür. Aşkınlığın ilk *yönelimselliği*dir burada söz konusu olan: Biri beni aramaktadır. Kötülük yapan bir Tanrı ama bir Sen olarak bir Tanrı söz konusudur. Keza bu, bendeki kötülük yoluyla benim bizzat kedime uyanışımdır.¹⁴⁸

Levinas, kötülükte bir *hikmet* arar gibidir. Kötülüğe maruz kalan kişiye seçilmişlik atfeder, maruz kalınan bu şiddet ayrıcalıklı bir dokunuştur kişiye, dünyadan bir kopuş imkânı ve dolayısıyla da aşkın olan ile irtibata geçebilme gücünü lutfeder. Tanrı, kişiyi dünyadan koparmak üzere kötülük eder, dünyayı aşabilmesi, bir nevi dünyada bir delik açabilmesi için. Levinas’a göre, Leibniz’in dile getirdiği ilk metafizik soru “Neden bir şey var da yok değil?” sorusu olmamalıdır, onun yerine “Neden iyilik değil de daha ziyade kötülük var?” sorusudur doğru olan. Çünkü hayat da varlık da kötülükle tıka pasa doludur. Düşünce tarihinde sık olarak karşımıza çıkan şekilde hiçlik, yokluk ya da eksiklikten kaynaklanmaz kötülük, Levinas’ta tam tersine varlığın bu aşırı doluluğu, hiç açıklık bırakmayacak kadar kendi içine sıkışmışlığı ile izâh edilir.

Levinas, *The Paradox of Morality*’de şöyle diyecektir bize: “İnsanda, varlığın kendi yasasından, varlık yasasından bir kopma olmuştur. Kötülüğün yasası, varlık yasasıdır. Bu anlamda kötülük çok güçlüdür. Sonuç olarak, bu eşsiz güçtür.”¹⁴⁹ İlksel bir varlık figürü olan Var, sadece varolanın değil, hiçliğin de olmadığı bir durumu ifade eder.

¹⁴⁷ Gözel, Levinas, s. 160.

¹⁴⁸ Gözel, *a.g.e.*, s. 162.

¹⁴⁹ Akt. Berrak Coşkun, “Levinas Etiğinde Kötülük ve Sonsuz Sorumluluk Düşüncesi” *Doğu Batı*, Vol. 70, (Ağustos-Eylül-Ekim 2014), s. 46.

Var, ne hiçliğin ne varolanın olduğu varlığın saf işleyişidir, varlıkla, saf varlıkla tam doluluktur. Durmamacasına sürüp giden bir pırtıtda, hıştıtda (remuemenage) varlığın fiilleşerek husule geldiği gayri şahsi bir olaydır. Hiçliğin varlığın bağrında hiçleştiği Heideggerci tasavvurun aksine, Levinas varlığı saf işleyişinde-Var'da- hiçliğe hiçbir yer tanımaz.¹⁵⁰

Varın bu hiçbir açıklık bırakmayan doluluğu, kesintisizliği, her şeyi kaplayan ve bir nevi nefes alacak, kaçış alanı bırakmayan çullanmışlığı onun kötülüğünün de müsebbibidir. Varlık kötülüktür, sonlu olduğundan değil ama sınırsız olduğundan dolayı. “Varlığın kötülük olarak bu şekilde karakterize edilmesinde vurgulanan şey, varlığın açıklık bırakmaması... kaçmaya izin vermemesi, sonuçta her şeyi ihata etmesidir; öylesine ki hiçliğe de yer yoktur varlığın bağrında, oysa hiçlik varlığın sebep olduğu ıstıraptan kaçışta bir sığınak olabilirdi.”¹⁵¹

Bu içine doğduğumuz *saçmalık* içerisinde çıkmak mümkün değildir. Bu çıkışsızlığı *cehennemi an* olarak tanımlar Levinas. Hiçlik deliği varlık tarafından kapatılmıştır.¹⁵² Levinas böylece varlığı cehennemi bir şey olarak, bir dehşet olarak tasvir eder. Burada Vardan sonsuzmuş gibi, *kötü sonsuzmuş* gibi söz edilir.¹⁵³ Varlık mefhumunun içinden çıkmak mümkün değildir, içine düştüğümüz bu çıkışsızlığa *varlığın kesif saçmalığı* diyecektir. “Esasen, Levinas’ın tüm eserleri varlığın *kesif saçmalığına* karşı bir anlam arayışı olarak okunabilir. Anlamı varlıktan çıkmada bulan bir arayıştır bu. Varlığın anlamsız uğultusunu dindirecek, saçmalık üreten işleyişini kesintiye uğratabilecek olan, varoluşun hakim bir öznenin ortaya çıkışıdır öncelikle.”¹⁵⁴

Arendt’in bir mantar gibi çoğalan kötülüğü de, Levinas’ın normatif olanla kopuş yaşayan kötülüğü de, muğlak izâhlardır. Bunun nedeni kötülüğün tanımlanamaz ve görmezden gelinemeyen doğasından kaynaklanır. Batı felsefesinde başlangıçta ârızî bir unsur olarak görülen kötülük, çağdaş felsefede kayıtsız kalınamayan, itici bir momente dönüşür. Fakat her şeye rağmen izâh edilemez bir tarafı vardır. Metinde yer verdiğimiz ve vermediğimiz tüm tartışmalardan yola çıkarak kötülüğü bir nevi kör noktaya benzetebiliriz. Bir araç için yol alırken, şerit değiştirirken her zaman dikkate alınması gereken ama somut bir şekilde tanımlanamayan, görülemeyen bir açıklıktır

¹⁵⁰ Özkan Gözel, *Varlıktan Başka: Levinas’ın Metafizikine Giriş*, (İstanbul, İthaki Yayınları, 2011), s. 59.

¹⁵¹ Gözel, *a.g.e.*, s. 59.

¹⁵² Gözel, *a.g.e.*, s. 59.

¹⁵³ Gözel, *a.g.e.*, s. 59.

¹⁵⁴ Gözel, *a.g.e.*, s. 74.

kör nokta. Bir tehdit barındırır, seyir halindeki sürücünden her zaman bir tecessüs talep eder fakat bir taraftan da yoktur, adeta tanımsızdır, kavranamazdır.

Kötülük kimi zaman eksiklik kimi zaman da yokluk ile bazen de Levinas felsefesinde gördüğümüz üzere aşırılık ile açıklanır. Ele avuca gelmeyen, şekline şemaline dair net bir şey söylenemeyen kötülük aşkınlığı, aşırılığı ya da yüzeyselliği ile modern hayat tarzının anlam dünyasını işgal eder. Hayatta, düşüncede olduğu gibi sanatta da merkezi bir konuma yerleşir. Teknoloji, para, görüntüler aracılığıyla hız kesmeyen dolaşım halindedir ve fikri argümanların tamamına nüfus etmiştir. Arendt'in iddia ettiği gibi modern felsefenin itici gücüdür ve bu felsefenin şekil verdiği ekonomi, siyaset gibi sanat eserlerinin üretiminde de ciddi bir tesir alanı vardır. Modern dünyanın en temel ifade araçlarından birine dönüşen modern sinemada da kötücül bakış hâkimdir. Düşünce tarihinde kötülük probleminin en hararetli tartışıldığı bir dönem içerisinde ilk örneklerini verir sinema, kendine yeni ifade biçimleri arar ve şüphesiz tüm bu fikri hareketliliklerden de bir şekilde nasibini alır.

Sinema her ne kadar modern dünya görüşünün tüm handikapları gibi *kötülük* fikrinin de taşıyıcısı olsa da aynı zamanda bu problemleri ortaya koyacak, üzerine düşünecek potansiyele de sahiptir. İnsan ile imgesi arasındaki kör uçurumu kapatacak güce bütün sanat dalları gibi sinema da mâliktir ve bunun üzerine düşünür, bu minvalde eserler üretilir. Bu manada sinemadaki üretimleri de ikiye ayırabiliriz, ilk olarak hayatın içerisinde dolaşıma sokulan her görüntü gibi üzerine düşünülmeyen, pervasızca izleyiciye sunulan *kötülük* meselesi ile bir derdi olmayan film üretimleri, diğer tarafta ise hayatın içerisinde dolaşıma girmiş olan kötülük fikri üzerine düşünen, bunu anlamaya, deşifre etmeye çalışan ve bunu yaparken de yine kötülüğü merkeze alan filmler.

Dünya sinemasında II. Dünya Savaşı üzerinden Deleuze'un yaptığı ayrım, Türkiye'de 90 sonrası Türk sineması için düşünülebilir. Deleuze'un *zaman-imge* odaklı filmlerine yakın örnekler daha çok 90 sonrası Türk sinemasında üretilir. Bu filmlerde de temel meselelerden birinin kötülük problemi olduğu söylenebilir. Avrupa'da Lizbon depremi ve Auschwitz'in ardından kötülük fikrinin, görüntü teknolojisinin de yaygınlaşmasıyla, modern hayatın temel itici güçlerinden birine dönüştüğüne değindik. Türkiye için durum biraz daha farklıdır, yine toplumsal bir travmadan beslenir. Özellikle 80 darbesi toplumun pek çok fazında olduğu gibi sinema alanında da ciddi bir kırılmanın sebebi olacaktır ve Türk sinemasının üretim süreci her açıdan dönüşüme uğrayacaktır.

3. YENİ TÜRK SINAMASINDA KÖTÜLÜK PROBLEMİ: DEMİRKUBUZ, ERDEM ve CEYLAN SİNEMASI

Modern dönemde kötülük meselesi ile ilgili yaşanan fikri kırılma; büyük depremler, savaşların ardından insanların içine düştükleri anlam krizi, sinemanın da icat olduğu yıllara denk düşecek ve bu görsel düşünme eylemi, en büyük motivasyonunu çağın fikri hareketlerinden alacaktır. Lumière kardeşlerin 1895'te sinemanın patentini almasının ardından sinema teknolojisi çok hızlı bir şekilde dünyada yaygınlaşır. İki dünya savaşı arasında şekillenen sinema sanatının teknikleri hızla gelişirken, nasıl bir düşünce havuzunun içerisinde kendine konular, hikâyeler seçtiğini tahmin etmek az çok mümkündür.

Dünya sinemasında genel olarak karamsar, kötümser çizgideki filmlerin izlerini sessiz sinema çağına kadar sürebiliriz. Drama geleneğini çatışma üzerine kuran Batı sineması, sanat eserinin sonunda iyiyle kötüyü çarpıştırmamasından doğacak sonuç veya sentez zemininde birinin diğerine galebe çalmasını tercih etmek durumunda kalmıştır.¹⁵⁵ *Nosferatu* (1922) veya *Dr. Caligari'nin Odası* (*The Cabinet Of Dr. Caligari*, 1920), *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), *Frankensteyn* (1931) gibi filmleri baştan sona kötülüğün kol gezdiği, insanların karanlık düşlerinin adeta hayata geçtiği örneklerdir. İlerleyen yıllarda Avrupa sineması ve Hollywood sinemasının klasikleşecek örneklerinde de dönemin hayatı kavrayış biçiminin, kötülük meselesine bakış açısının izlerini görmek mümkündür.

Türk sinemasında ise durum biraz daha farklıdır, söz konusu kötücül bakış daha çok 90'lı yılların ardından çekilen filmlerde belirginleşecektir. Türkiye'ye sinema teknolojisi, 1896'da Saray Hokkabazı Bertrand'ın Yıldız Sarayı'nda Padişah II. Abdülhamid ve hanedan mensuplarına ilk film gösterimini düzenlemesi ile giriş yapar. İlk çekilen filmler doğal olarak belgesel türündedir, kurmaca filmlerin çekimi de kısa süre sonra gerçekleşecektir. Türk sineması uzun yıllar devlet desteği olmaksızın kendi iç dinamiklerinden beslenerek yol alır. Rejimin değiştiği bir dönemde çekilen erken dönem film örneklerinde kahramanlık hikâyeleri öne çıkar.

¹⁵⁵ İhsan Kabil, "Sinemada Karamsar/Kötümser Yaklaşımlar", *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, Vol. 58, (Eylül-Ekim 2010), s. 33.

Sinemadaki imgeler bir nevi kurgulanan yeni ulus kimlik inşasının araçlarına dönüşür. Bu filmlerde hem içerik hem de biçim açısından ülkenin yüzünü dönmüş olduğu Batı'nın öne çıkan sinema örneklerinin izi sürülebilir. Daha çok halkın beklentileri, istekleri doğrultusunda şekillendiği sık dile getirilen Yeşilçam sinemasında ise mevcut ideolojiye dönük roller pekiştirilir. Birlik ve beraberlik ana teması etrafında ilerleyen, geleneksel ile modern arasındaki çatışmadan beslenen bu filmlerde, toplumda öne çıkan roller tanımlanır. 80'li yıllarda ise ülkenin kaderi ile birlikte sinema dünyasında da ciddi bir kırılma yaşanır. Neredeyse durma noktasına varan sinemanın içine düştüğü kriz dönemi aşıldıktan sonra 90'larda ilk örneklerini veren Yeni Türk sinemasındaki kodlar, Yeşilçam'dakinden çok farklı olacaktır. Bu ciddi dönüşümde sadece 12 Eylül Darbesi değildir belirleyici olan; dünyada ve ülkemizde sosyal hayattaki dönüşümler, sanayileşme, göç hareketleri, kadın hareketleri gibi toplumu dönüştüren olaylar mutlaka sinemanın da gideceği istikamette belirleyicidir.

Türk sinemasında uzun yıllar kötülük neden ârızî olarak temsil edilmiştir, neden belirli kalıplar dahilinde ele alınmıştır, karakterler neden pür iyi ya da pür kötü olacak şekilde yüzeysel resmedilmiştir gibi soruları odağına alan henüz yapılmış kapsamlı bir çalışma yok. Sinemadaki kötü karakterlerin geçirmiş olduğu dönüşümü anlamak adına Türk edebiyatı çerçevesinde yapılan tartışmalara göz atmak zihin açıcı olacaktır. Şerif Mardin'in, Türk edebiyatının fakirliğinin en önemli sebeplerinden birinin *daemonic* olana mesafeden kaynaklandığını dile getirdiği makalesi yazıldığı dönemde ciddi bir yankı uyandırır. Mardin'in bilhassa edebiyatın yetersizliğinin izâhına dönük çabasını bizler Türk sineması üzerine de yorumlayabiliriz. Mardin'in üzerinde durduğu ve eleştirdiği *daemonic* olana yaklaşımın arka planında da İslam felsefesindeki genel eğilimin izleri görülebilir.

*Daemonun kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız kötü ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat yüzeysel kalmaya mahkumdur. İslam (resmi) kültüründe (tasavvufun dışında kalan Ortodoks Şeriatçılıkta) ve bu arada Osmanlı kültüründe, daemon şer-şeytanla bir tutulduğundan yaratıcı bir güç olarak ortada yoktur. Bundan dolayı da, bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit'in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır. Daemon bizde yalnız dış şekliyle tanınmıştır.*¹⁵⁶

¹⁵⁶ Mardin, Şerif. “‘Aydınlar’ Konusunda Ülgener ve Bir İzâh Denemesi.” *Toplum ve Bilim*, sy. 24 (1984): s. 14.

Mardin, Batı'nın fikir tarihindeki nitelik değişikliğinde bir evreye, Romantizm'e vurgu yapar. Johann Gottlieb Fichte ve Friedrich Schelling gibi Almanya'da romantizmin felsefi kaynaklarını oluşturan yazarlara dikkat çeker. Aydınlanma devri de geleneksel-dini literati'lerle benzer bir şekilde insanı, merkezi *dışta* olan kozmik gerçeğin daha küçük bir yansıması olarak görür. "Bu açıdan bakıldığında, gerçek *gerçeklik*, insanın dışında olandır, kâinatın sırrı *makro imgededir*. Aksine, romantiklerde kâinatın sırrı insanlardadır."¹⁵⁷ Düşünce tarihinde filmin koptuğu yer Mardin'e göre burasıdır. Romantikler böylelikle insanın içindeki *daemonic* güçlere de bir meşruiyet kazandırmıştır. Bizim geleneksel kültürümüzde ve Mardin'e göre çağdaş kültürümüzde *daemon* tarafın bu kadar örtülü kalmış olması bu kavramın tanımını da zorlaştırır. "*Daemonic*, bir nesne olmaktan çok, saklı bir güç, insanın yaratıcı ve kahredici gücünün müşterek kaynağıdır. insan davranışının derinliklerine nüfuz etme insanın *daemonunu* şuurunda kabul etmeye ve anlamaya bağlıdır. Klasik trajedi *daemonun* önünde durulmaz gücü üzerinde bir yorumdur."¹⁵⁸

Türk edebiyatındaki bu baskın ruhu, toplumla özdeşleşememe ya da Batı'yı sindirmenin zorluğu ile açıklamak mümkündür. Mardin'in Türk edebiyatı için dile getirdiklerini Türk sineması üzerinden yorumlayabiliriz. Türk sinemasında da yönetmenler uzun yıllar anlatım modeli kurarken *dıştan gelen tehlikeyi* anlatmakla yetinmiştir. Kötü hep dışarıda olan, kötülük ise hep dışarıdan gelendir. Türk edebiyatında Mardin'in ifadesiyle nasıl ki *daemon* yalnız dış şekliyle tanınmış ve neticede Abdülhak Hamit'in melodramları ortaya çıkmış ise Yeşilçam sinemasında da hâkim eğilim melodramdır ve kötülük şekilsel bir ifadeden ibaret kalır.

Şerif Mardin'in üzerinde durduğu *daemonic* olan ile aydının arasına koymuş olduğu mesafenin, 90 sonrası Türk sineması açısından, ciddi bir dönüşüme maruz kaldığını ve bu mesafenin daraldığını söyleyebiliriz. Batı edebiyatı ya da sinemasındaki kadar *daemonic* olana derinlemesine bir bakış getirilebildi mi tartışılır fakat Türk sinemasının önemli yönetmenleri için artık karakterlerin içsel çözümlemeleri, kötücül yanlarının deşifresi çok daha önemlidir. Kötü karakterleri didiklemeye, başlarına gelen olaylar ve durumlar karşısındaki tutumlarını anlamaya dönük onlarca film çekilir. Bu filmlerde, çağdaş düşünce içerisinde cereyan eden kötülük problemi

¹⁵⁷ Mardin, *a.g.m.*, s. 13.

¹⁵⁸ Mardin, *a.g.m.*, s. 14.

ile ilgili tartışmaların ve Avrupa ve Amerikan sinemasındaki örneklerin izlerini görmek olasıdır.

Mardin'in başlatmış olduğu tartışmanın köklerini de yine çağdaş felsefede bulabiliriz. İyiliğin edilgen, kötülüğün ise yaratıcı gücüne iman eden, kötücüle kayıtsız kalınarak sanat eseri üretilmeyeceğini iddia eden onlarca felsefeci sayılabilir. Sanat alanında üretim söz konusu olduğunda kötülük meselesi kayıtsız kalınmaması gereken bir sahadır bu bakış açısına göre. Halbuki içinde yaşadığımız toprakların birikimden, felsefesinden yola çıkılarak hem edebiyatta hem de sinemada farklı bir istikamet alınamaz mıydı? Şerif Mardin'in *daemonic* olan ile mesafe üzerinden eleştirdiği bu farklı duruş bir imkâna dönüşemez miydi? Modern düşüncenin birebir izinden gitme çabası yerine daha özgün bir yorum getirilemez miydi? Bu ihtimalin imkânsız olmadığını İran sineması gibi örnekler üzerinden de biliyoruz. Ülkemizde de bu toprakların birikiminden yola çıkarak film üretebilmek adına hem teorik hem de pratik sahada yapılan çalışmalar mevcuttur fakat genel eğilimin yanında bu çaba âkim kalır.

Yeşilçam'ın naif eğilimlerinin içindeki potansiyeli araştıran isimlerden biri senarist ve düşünür Ayşe Şasa'dır. Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* kitabında Yeşilçam sinemasının tüm naifliği, çocuksu tabiatına rağmen toplumun değerleri ile doğrudan ilişki kurabildiğine ve bu sebepten halk nezdinden büyük kabul ve beğeni kazandığına değinir. Sinemacıların kuram açısından yapayalnız bırakıldığı bu yıllarda çekilen filmler, sanatsal açıdan önem taşımaları da sahicilikleri nispetinde Türk toplumunun gerçek değerlerine belki daha kestirme biçimde işaret etmektedir.¹⁵⁹ Şasa'nın da dikkat çektiği üzere Yeşilçam sineması kuramcılar tarafından ciddiye alınmaz, o yıllarda üretilen filmlere sektör içerisindeki birçok isim dahi burun kıvrarak yaklaşır. Yeşilçam sinemasının arkeolojisine dönük alaka ise ancak 2000'li yıllarda canlanır.

Yeşilçam filmlerdeki kötü karakterler bu naiflikten nasibini alır. Kötülük ârızîdir; kötü bir karakterin abartılı tepkileri, iyileşemeyen bir hastalık; başa gelen bir felaket ya da güçlü olanın aşırı taleplerinde tecessüm eder. Yüzeysel bir kötülüktür bu filmlerde resmedilen. Varoluşa içkin bir kötüllük değildir, Antik Yunan'da ya da İslam felsefesindeki yaklaşımın bir tezahürü olarak okuyabileceğimiz, iyiliğin

¹⁵⁹ Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü* (İstanbul: Gelenek Yayıncılık, 2003), s. 40.

eksikliğidir bir nevi. Hayatın aksayan yanıdır. Her zaman mutlu son ile biten bu filmlerde aksayan taraf mutlaka ıslah edilecek ve her şey başlangıçtaki sükunetine kavuşacaktır. Türk sinemasında ilk olarak 60'lı yıllarda üretilen filmlerde bu bakış açısında kırılmalar görülür. İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga sineması gibi etkilere Türk sinemasının biraz daha açıldığı yıllardır. Bir taraftan da ülkenin göç problemi ile yüzleştiği, 27 Mayıs 1960 Darbesi'ni tecrübe etmiş olmanın verdiği psikolojinin izi sürülebilir bu filmlerde. Toplumsal gerçekçi yaklaşım belirginleşir, tiplerden ziyade karakterler öne çıkmaya başlar fakat Yeşilçam'ın genel karakteristiklerinden çok da ciddi ödünler verilmez yine de.

80'ler toplumun tüm fazları üzerinde olduğu gibi sinemada da ciddi bir kırılma ve dönüşümün tetikleyicisi olacaktır. “Darbeyi izleyen dönemde yaşanan resmi ve gayri resmi yasaklama, engelleme ve sansür uygulamalarına ilaveten, toplumda yaygın olarak yaşanan depolitizasyon süreci, toplumcu gerçekçi filmlerin üretim koşullarını büyük oranda baltalar.”¹⁶⁰ Bu yıllarda Türk sineması ciddi bir krizin içerisinde. Film üretimi neredeyse durma noktasına gelmiştir. 1970'lerin sonlarına doğru sinema sektöründeki derinleşen krizden bağımsız düşünülmemelidir bu durum. Ekonomik problemler, toplumsal ve siyasi karmaşa, televizyonun yaygınlaşması ile sinemanın eskisi kadar rağbet görmemesi gibi pek çok faktör bu yıllarda sektörde film üretimlerini durma noktasına getirmiştir. Bu yıllar içerisinde sinema sektörünün içine düştüğü problemleri aşabilmek adına bir kısım yatırımcının seks filmlerine yönelmesi de ailelerin, kadınların sinemaya rağbetini azaltmıştır. 1970'lerin sonlarına doğru artan bu krizin etkisi 1980'li yıllarda da devam eder. 1990'lı yılların ortasına kadar süren kriz, sinemada belirginleşen iki eğilim ile aşılabacaktır.

Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkün: Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan *popüler* sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncular kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir *sanat* sineması.¹⁶¹

¹⁶⁰ Asuman Suner, *Hayalet Ev*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s. 33.

¹⁶¹ Suner, *Hayalet Ev*, s. 33.

Asuman Suner, Yeni Türk sinemasının popüler kanadının başlangıcını Yavuz Turgul'un 1996 yapımı *Eşkîya* filmi ile başlatır. *Şekerpare* (1983), *Fahriye Abla* (1984), *Züğürt Ağa* (1985), *Muhsin Bey* (1986) gibi bilinen çok sayıda filmde imzası olan, Yeşilçam'da da hem senaryo yazan hem de yönetmenlik yapan bir isimdir Turgul. *Eşkîya* filminde, Yeşilçam sinemasının anlatıları ile ilişki kurulabilecek yapısının yanı sıra Hollywood sinemasının biçimsel ezberlerinin de izi vardır. Durma noktasına gelmiş olan sinema sektörünün üzerindeki ölü toprağını silkeler *Eşkîya* filmi. Film, yalnızca yapıldığı dönemde rekor düzeyde gişe hasılatı elde etmekle kalmaz, aynı zamanda Türkiye'de yeni popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış olur.¹⁶²

Eşkîya filminin sinema salonlarını doldurarak sektöre umut aşıladığı yıllarda *sanat sinemasındaki* çıkışı da Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi yapacaktır. Zaim'in gerilla usulüyle çektiğini dile getirdiği film, ulusal ve uluslararası festivallerden ödüllerle döner. "*Tabutta Rövaşata*, Türk sinemasında daha önce yapılmış hiçbir filme benzemeyen, yalın, gösterişsiz, ancak son derece vurucu yeni bir üslubun habercisidir... İlk kez bu filmlerle su yüzüne çıkmaya başlayan *sanat sineması*, 2000'li yıllarda başka genç yönetmenlerin benzer üsluptaki filmlerinin ortaya çıkışıyla kendini daha güçlü hissettirmeye başlar."¹⁶³

Asuman Suner'in, Yeni Türk sineması ile ilgili yapmış olduğu tarihlendirme ve *sanat sineması* ile *popüler sinema* üzerine ayrımında *Eşkîya* ve *Tabutta Rövaşata*'yı ön plana çıkarmasının sebebi, bu filmlerin yaratmış olduğu yankı ile ilgilidir. Sanat sineması düşünüldüğünde Reha Erdem'in *A Ay* filmi, daha önceki bir tarihte, 1989 yılında, Zeki Demirkubuz'un *C Blok* filmi ise 1994 yılında çekilmiştir fakat bu iki film de Suner'e göre *Tabutta Rövaşata* kadar ciddi bir etki yaratmamıştır.

12 Eylül Darbe'sinin ardından özellikle solcuların yaşamış olduğu politik yenilgi, kaybetmişlik duygusu 90'larda şekillenen yeni Türk sinemasının ruhunda belirleyicidir. Ana akım sinema, ilerleyen yıllarda dijital teknolojinin imkânlarının artmasıyla daha da renklenmiş coşkulu bir anlatımı benimserken, minimalist ya da başka bir ifadeyle *sanat sinemasına* soluk renkler, kapalı mekânlar ve olabildiğince sade bir anlatım içerisinde daha çok kaybetmiş ve kaybetmeye mahkûm karakterler

¹⁶² Suner, *a.g.e.*, s. 34.

¹⁶³ A.g.e., s. 37.

hâkimdir. Bu filmlerdeki eksilti anlatıyı diğer koldan ilerleyen ana akım filmlerdeki coşkulu ve renkli anlatımın sahteliğine bir tepki olarak okumak da mümkündür. Sinemada kötücül bakış öne çıkmıştır; karanlık atmosferler tercih edilir, kenarda kalmış karakterlerin içinden çıkamadıkları ve kendini tekrar eden hayatları perdeye yansır. Büyük ideallerin tuzla buz olduğu, hızla dönüşen yaşam pratikleri içerisinde tanıklıkların, acıların üzerinin hızla örtüldüğü, söylenemeyen sözlerin görüntüye tahavvül ettiği zamanlardır. Yeşilçam filmlerindeki karakterlerin yüzeysel kötülüklerinden farklı olarak bu filmlerin kahramanlarının aksak, sakat yanları daha çok içsel hallerindeki aşılamayan problemlerle ilişkilidir.

90'larda çekilen, *sanat sineması* başlığı altında değerlendirilen filmlerdeki genel eğilim, yeni hayat tasavvurunun çoğalttığı ve şuursuz bir uğultu olarak tasvir edilen bu gürültünün karşısındaki bir iç ses ya da sessiz kalma, söyleyeceğini söyleyememe halidir. Uzaklara bakıp sigarasını tütüren efkârlı simaların, birbiri ile konuşmaktan imtina eden suskun karakterlerin iç sıkıntısına davet edilir izleyici. Kendilerini ifade edecekleri bir alan, bir dil artık yoktur; bu sebepten söyleyecek bir sözü ya da bir yolu kalmamış hissi veren karakterlerin içe dönük bir homurdanma ya da mırıltısı gibidir dışavurumları. Oldukça kasvetli ve sorgulayıcı bir bakışın hâkim olduğu bu filmlerde genel itibarıyla hayat kötüdür, sistem kötüdür, bu çıkışsızlığın, kısır döngünün içerisinde bocalamaktan öteye gitmek mümkün değildir.¹⁶⁴ 90 sonrası film üretiminde öncü yönetmenler arasında Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu ilk akla gelen isimler arasındadır. Bu üretim döneminde, farklı eğilimler de bulunmakla birlikte, genel itibarıyla filmlerde kötücül bakış hâkimdir.

90 sonrasında üretilen filmlerde kötülüğün öncekilerden farklı olark ârizî değil de daha ontolojik olduğunu söyleyebiliriz, varlığa içkindir. Modern Batı felsefesindeki kötülük tartışmalarının bu topraklardaki görsel uzantıları, sinematografik yorumu da denilebilir bu üretimlere. İnsanın özünün karanlık ve kötü olduğuna dair inancı pekiştirecek senaryolara çok sayıda örnek verilebilir. Biz tezde Zeki Demirkubuz, Reha Erdem ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinden yola çıkarak modern düşüncedeki kötülük tartışmalarının bu filmlerdeki izdüşümlerini takip edeceğiz.

¹⁶⁴ Tuba Deniz, haz. *Biraz Mağrur Biraz Mağdur: Türk Sinemasında Kahramanlar* (İstanbul: Küre Yayınları, 2017), s. 21.

3.1. Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülük

90 sonrası Türk sinemasında kötülük problemi denildiğinde ilk akla gelen, sinemasını tamamen kötülüğü deşifre etmeye adanmış isim Zeki Demirkubuz'dur. Öyle ki Karanlık Üstüne Öyküler üçlemesinde ve filmografisinin tamamında ele aldığı konular ve biçimsel tercihleriyle kötülüğün ontolojisini anlamaya çalışır.

Zeki Demirkubuz, çocukluk yıllarında ilk acıyı fark edişini bir röportajında şu cümlelerle aktarır: “Her gün hortumla dayak yerdim ama hiç acı çekmezdim. Canım acırdı da ruhum acımadı. Bir gün sıcak bir yaz tatilinde okula gittim. Bomboş okul, iki tane çocuk bahçede top oynuyor; güneş, ter... Neden bilmiyorum ben ilk acıyla o gün orada, hiçbir neden yokken tanıştım. Böyle bir insan olduğum için bir gün tesadüfen Dostoyevski'yle karşılaştığımda sahiplenmeye başladım.”¹⁶⁵

Demirkubuz, sinemasının en önemli ilham kaynağı olan Fyodor Dostoyevski'nin eserleriyle hapishanede tanışır. 12 Eylül 1980 Darbe'sinin ardından hapse girmiştir. Sineması analiz edildiğinde ele aldığı konular ve yarattığı karakterlerde; işportacılık yaptığı, köprü altında kaldığı yıllar kadar hapishanede yaşadıkları, burada yaptığı gözlemler de önemlidir. Hapishanede tanık oldukları ve okudukları ilerleyen yıllarda sinema dünyasında kendine biçtiği rolü ve film dilinde belirleyici olacaktır. Hapishaneden çıktıktan sonra ilk olarak işportacılık yapar, tesadüfen yönetmen Zeki Ökten ile tanışır. Ökten ile yazdığı hikâyeleri paylaşır ve bir vakit sonra onun setlerinde çalışmaya başlar. Uzun yıllar sinemacı olmayı düşünmeden film setlerinde görev alır. 1994 yılında çektiği ilk filmi *C Blok* ise onun sinemamıza katacağı özgün yaklaşımın ilk örneğidir.

Demirkubuz, *C Blok* filmini çok fazla benimsemez, sahiplenmez fakat yine de filmografisindeki diğer işler ile ilişki kurmayı sağlayacak pek çok detay mevcuttur filmde. *C Blok* filminde mekân belirgindir; gri tonda, ruhsuz bloklarda oturan ve her daim canı sıkılan Tülay'ı (Serap Aksoy) adeta içinde yaşadığı ortam yutmaktadır. Bir gün evine gelen hizmetli kadın ile yaşadığı apartmandaki kapıcının oğlu arasında ilişki olduğunu fark eder. Bu şahitliğin ardından kapıcının oğluna yönelik alakası artar. Saf, garip biridir bu genç ve onun bu naifliğinde Tülay için garip bir çekicilik vardır. Birbirini tekrar eden boş günlerini bu gencin hayatına duyduğu merak ile

¹⁶⁵ Celil Civan, Tuba Deniz, “İnsanlara Eğlence Vaat Etmeyorum, Muğlaklık Vaat Ediyorum.” *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, s. 27. (İstanbul, Nisan 2012), s. 45.

doldurmaya çalışır. Her fırsatta arabasına binip evinden uzaklaşır Tülay, evine döndüğünde de bütün alakası bu genç üzerindedir. Bir vakit sonra evindeki hizmetli ile kocası arasında da bir ilişki olduğunu öğrenecektir.

Tülay evlendikten sonra sınıf atlamıştır, varoşlardaki anne evinden ayrılarak C Blok'taki evine taşınmıştır. Ailesi ile ilişkilerini büyük ölçüde sınırlandırmıştır. Eşinin evdeki hizmetli kadınla olan ilişkisini fark edince, seneler sonra anne evine geri döner. Filmin sonlarında Tülay bir türlü ait olamadığı *C Blok*'a ve kocasına dair ruh halini şu sözlerle ifade eder: “Bir an onu öldürmek istedim, iğrenç bakıyordu, aşağılayıcı, buz gibi. Her şeyin bittiğini, geride kaldığını anladım. Yine de içim acıyordu, tek bir söz etmedik. Dışarı çıktım, yağmur yağıyordu, öylece arabaya yürüdüm, sonra dayanamayıp geriye dönüp baktım, bloklar gecede canavar gibi yükselmişti.”

Yönetmen *C Blok*'un basın bülteninde, “Bütün devrim düşleri, yeni hayat düşleri, dev blokları gördüğümde onların duvarlarına çarpıp, parçalanıp yok oluyorlar.” cümlesi ile başlayan bir bildiri yazar. Almanya'daki sosyal demokratların yaptığı işçi evleriyle Franco devrinde, Stalin döneminde yapılan yapılar, Rusya'daki mekân örgütlenmesi, bunun yanında cunta ve Turgut Özal dönemindeki Ataköy gibi kentlerin örgütlenmesi Demirkubuz için şunu ifade etmektedir: “Artık son tahlilde modernistlerin kaynaklık ettiği bir kapitalizmin diktatörlüğü egemen.”¹⁶⁶

Zeki Demirkubuz'un temel meselelerinden biri de hayatın hücrelerine işlemiş bu diktatörlük ile ilgilidir. Güçlünün güçsüz ile ilişkisi, hükmedenler ve itaat edenler ya da Goethe'nin sözlerinden mülhem ya örs olanlar ya da çekiç. *C Blok* filmi ismini yine bu kuşatılmışlık halinden alır, hükmedenlerin yarattığı küçük hücrelerden biridir Tülay'ın yaşadığı bloklar, o sebepten içinden çıkamadığı bir hapisane gibidir. Film de ismini Demirkubuz'un hapisanede yatmış olduğu C Blok'tan almıştır.

Yönetmen senaryonun büyük kısmını filmin çekildiği Ataköy'de yazar. Demirkubuz, Ataköy'ün ardındaki varoşlarda büyümüştür ve bu modern yapılaşmaların yaşadığı yerden nasıl görüldüğünü, neyi temsil ettiğini çok iyi bilmektedir:

Orasını o kayıp insanın mekânı olarak düşünmemin nedeni de buydu. Bu, olgu olarak duruyordu. *C Blok*'u çekmeden bir buçuk ay önce asistanlığını yaptığım bir filmde, otobandan, TEM yolundan bir mekâna gidiyorduk; bu

¹⁶⁶ Zeki Demirkubuz, “C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü,” <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=43> [Erişim 29.01.2021].

bloklar otobandan daha iyi görünüyordu. Sadece bloklar dememek lazım; yeni örgütlenen hayatın otobanlı yolları, arabalar, o izole edilmiş insanların hikâyesini anlatmak önemliydi. Bloklar bir film duygusunu sezdirdi bana; bu tabii eğilimlere göre, insanların etkilenmelerine göre değişebilecek bir sezgidir; aynı şey bir başkası için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Bu, herkesin kendi iç yapılanmasıyla ilişkili, olgunlaşmasıyla ilişkili. O şeyi sezdim, ortada bir hikâye yoktu.¹⁶⁷

Filmdeki Tülay karakteri evlenerek sınıf atlamış, varoşlardan ayrılarak C Blok'a taşınmıştır. Eşi ona yeni bir araba almıştır ve yeni arabası ile gezmeye pek fazla heves etmiştir. Tıpkı yaşanılan ev, mekân gibi arabaya da ayrı bir anlam yüklenmektedir filmde. Canı sürekli sıkılan Tülay'ın aklında hep uzaklaşmak vardır; yaşadığı yerden, eşinden, hatıralarından, geçmişinden, içinde bulunduğu hallerden ve belki de en çok kendisinden hep uzaklaşmak ihtiyacı içerisinde. Arabasına binip yaptığı bu *içsel* yolculuklar tek sığınağıdır.

C Blok'u yönetmenin diğer filmlerinden ayıran, bir kadın karakteri merkeze almış olmasıdır. Fakat burada da diğer filmlerinde karşımıza sık çıkan kapıcı dairesi, şahit olunan bir şiddete karşı kayıtsız kalmak, sınıfsal olarak farklı bir kesime dahil olunca karakterlerin değişen halleri, canı sıkılan insanlar, görüntünün üzerine düşen iç ses ve özenli diyaloglar gibi Demirkubuz sinemasının alametifarikaları mevcuttur. Yönetmen, *C Blok*'ta olduğu gibi hemen bütün filmlerinde; karakterlerin sıkışmış halleri, düzenin bu küçük insanlar üzerindeki tahakkümü, şehirde yaşamının içinden çıkılmaz bir mahkumiyete dönüşmesi gibi durumları çeşitli imgeler üzerinden perdeye yansıtır. Yönetmenin filmografisinde öne çıkan konular gibi belirli imgeler, sahneler de vardır. Işık ile gölge karşıtlıkları, sürekli karanlığa düşen ekran, çerçeve içerisinde çerçevelerin olduğu kadrarlar, geniş planda gördüğümüz şehrin karmaşasına sırtını vermiş adeta o yükü sırtında taşımaktan ezilmiş karakterler, sürekli açılarak izleyiciyi huzursuz eden kapılar; konuşmanın en önemli yerinde çalmaya başlayan ve susmak bilmeyen telefonlar, görüntünün üzerine düşen televizyon sesi, kapı sesi, şehrin uğultu sesi vb.

Demirkubuz, sinemasında insanın ikircikli hallerine, muğlak ve tanımsız olan taraflarına odaklanır. Bu bakış açısına göre caniler aynı zamanda soylu ruhlu insanlardır, fahişeler ise azize. Dostoyevski'nin eserlerinde sık rastladığımız bu çift uçlu hal Demirkubuz'un filmlerinde de karşımıza çıkar. *C Blok*'ta da diğer

¹⁶⁷ Demirkubuz, "C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü," <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=43> [Erişim 29.01.2021].

filmlerinde olduğu gibi sürekli açık olan TV filmin bir karakteri gibidir ve plan sekans sahnelerine yer verilir.

Zeki Demirkubuz ilk filmini Yeşilçam sinemasının en yalnız yönetmenlerinden Alp Zeki Heper'e adar. Bu atıf da onun sinemaya yüklediği anlam açısından dikkate değerdir. *Düşüş* hikâyeleri her zaman Demirkubuz'un ilgisini çekmiştir:

Mazlumlara özel bir ilgi duyduğum için değil; ama düşüş benim ilgimi çok çeken bir şey. Hele böyle inat uğruna, hem de bir şeyler vaat edilirken, bir şeyler teklif edilmişken bunu kabul etmeyip, bunun yerine göz göre göre bir düşüşü seçen ya da seçmek zorunda kalan insanların kaderi beni hep ilgilendirir. Böyle bir potansiyel bende de var ve bu beni hem korkutuyor hem de bana heyecan veriyor. O dönem onun (Alp Zeki Heper) hayat hikâyesini öğrenmiştim ve heyecanlanmıştım. Tabii gençtim de; bu yüzden karşılaştığım şeyleri biraz da abartarak ve fazla anlamlandırarak ele alıyordum, bu yüzden ithaf ettim. Ama asıl sebebi o düşüşe duyduğum ilgi oldu. Bir de o zamanlar sisteme, Yeşilçam'a, diğer sinemacılara duyduğum tepki neden oldu.¹⁶⁸

Demirkubuz filmografisinde bu *düşüş* hikâyesini çeşitlendirir. *Masumiyet*'te (1997), *Kader*'de (2006) sevdiği kadının peşinden gitmek uğruna kendi benliğinden vazgeçen Yusuf'un (Güven Kıraç) ve Bekir'in (Haluk Bilginer/Ufuk Bayraktar), *Üçüncü Sayfa*'da (1999) intihar etmenin eşiğinden dönse de kendini karşı komşusu Meryem'in (Başak Köklükaya) girdabına kapılmaktan alıkoyamayan İsa'nın (Ruhi Sarı), *Kıskanmak*'ta (2009) evdeki varlığını bir sığıntı gibi görmekten yorgun Seniha'nın (Nergis Öztürk) içindeki hınç duygusunu bastırabilmek adına sahip olduğu her şeye önce saldırıp sonra onlardan da vazgeçisi hep bu *düşüş* hikâyesinin bir parçasıdır.

Demirkubuz'un filmlerindeki en güçlü düşüş hikâyelerinden biri de *Yeraltı*'nda (2011) Muharrem'in (Engin Günaydın) varlığında tecessüm eder. Film, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* kitabından uyarlanır. Dostoyevski'nin kitabını yaşadığı dönem, içinde bulunduğu bağlamdan ayrı düşünemeyiz. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*'da, gündüzleri sıradan bir memur olan Yeraltı Adamı'nın öfkeli, içi hınçla dolu iç dünyasına davet eder okuru. İnandığı ile yaşamak zorunda bırakıldığı hayat arasında derin bir uçurum vardır ve bu, karakteri içinden çıkamadığı ızdırapların içine sürükler. Kitabın ilk bölümü deneme türünde yazılmıştır, ikinci bölümünde ise Yeraltı Adamı'nın başına gelen hikâyelere yer verilir. *Yeraltından*

¹⁶⁸ Semire Ruken Öztürk, *Kader: Zeki Demirkubuz*. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları ve Ankara Sinema Derneği, 2006.), s. 27.

Notlar, başlangıçta bir fikir yazısı olarak tasarlanır. Dostoyevski'nin asıl niyeti, Nikolay Çernişevski'nin bir yıl önce yayınlanmış olan romanı *Ne Yapmalı* hakkında bir eleştiri yazmaktır. “Batıcı, modernleşmeci gençler arasında çok tutulan kitap, yalnızca bir roman değil, aydınlanmacı, pozitivist iyimserliğin bir ders kitabı niteliğindedir.”¹⁶⁹ Dostoyevski'yi rahatsız eden, günlük hayatın her unsuruna sızan bu kesin bilim ile bütün sorunların çözüleceğine dair duyulan naif inançtır. Akılcılığın, pozitivistimin kendi ülkesinde hiçbir sorgulamaya tâbi tutulmadan hayatın sırlarını çözen bir reçete olarak benimsenmesi kabul edilir bir durum değildir. Dostoyevski *Yeraltından Notlar*'daki *öfkeli monoloğunda* hayatı dışlılardan müteşekkil, tıkr tıkr işleyen bir makineye, insanı ise bu mekanizmanın işlemesinde basit bir araca, adeta bir vidaya indirgeyen bu bakış açısına karşı çıkar. Halbuki insanın bütün gücü vida değil, insan olduğunu kanıtlamaktır. Bunun için bizden bekleneni değil, saçma olanı yaparız. Saçma, anlamsız, hesaplanamaz olanı kutsar kitap. Zîra hayat bilinebilir yanlarından ziyade bu kestirilemez yönleriyle kuşatır bizleri. İnsanın, hayatın formüllere indirgenemeyeceğini, bu matematiğin, bu denklemin çok daha ötesinde bir muammanın içerisinde olduğumuzu kitaptaki şu cümlelerden çıkarabiliriz:

Hazzın kimi inceliklerini kavrayamayan, sınırları sağlam insanlardan söz edeyim biraz da. Bu baylar, gerçi sırası gelince öküz gibi böğürüp bununla belki de büyük bir onur kazanırlar, ama demin de söyledim ya, bir zorlukla karlaşıncı siniverirler. Zorluk onlarca taş duvar demektir. ‘Hangi taş duvar?’ diyeceksiniz. Elbette doğa yasalarıdır, doğa bilimlerinden çıkan sonuçlar ile matematiktir bu taş duvar. Sözün gelişi, sana maymundan geldiğimizi kanıtlamışlarsa, bu gerçeği yüzünü buruşturmadan kabul edeceksin. Gövdedeki tek bir yağ damlasının senin için yüz binlerce hemcinsininkinden değerli olması gerektiği; erdem, sorumluluk, safsata, boş inanç denen şeylerin hep bu sonuca göre çözümlendiği kanıtlanırsa yine olduğu gibi kabul edeceksin, çünkü matematiğin *iki kere iki dört eder* kesin sonucu vardır bunlarda. Hele bir karşı durmaya kalkın; ‘Aman efendim, nasıl karşı çıkarsınız? Bu, iki kere ikinin dört etmesi kadar açıktır!’¹⁷⁰

Dostoyevski'yi rahatsız eden bu sahte huzur arayışıdır, iki kere ikinin dört ettiği bilgisinin verdiği konfordur. Akıllı önceleyen, akıl dışı olanı, sezgiyi ve tanımlayamadığımız birçok insana ve hayata dair durumu görmezden gelen bu sırça köşkü, bu sahte sığınağı yıkmak ister. O sebepten kitabın orta yerinde yüksek sesle

¹⁶⁹ Orhan Pamuk'un önsözünden, Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), s. 8.

¹⁷⁰ Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 29.

haykırır: “İki kere iki beş eder.” Modern düşüncenin dayattığı bu dünya *saçmaların* en büyüğüdür, aldatmaca, göz boyama, el çabukluklarıyla kurgulanmış bulanık bir dünyadır bu yaratılan. Modern zihniyetin tezahürünü bu küçük formül üzerinden sembolleştirir Dostoyevski ve tahakkümcü yaklaşıma meydan okur:

İki kere iki dört çekilmez bir şey. İki kere iki dört, bana sorarsanız, bir küstahlıktır. İki kere iki dört, ellerini böğrüne dayayarak yolumuzu kesen, sağa sola tükürük atan bir külhanbeyinin ta kendisidir. İki kere iki dördün yetkinliğine (mükemmelliğine) inanırım ama en çok övülmeye değer bir şey varsa, o da iki kere ikinin beş etmesidir.¹⁷¹

Dostoyevski’nin eserlerinde karşımıza çıkacak olan karakterlerin ve olayların tamamı bu cümleden hareketle yorumlanabilir. Eserlerinde kendine farklı karakterler ve olaylar üzerinden ifade alanı açan bu bakış açısının en yoğun karşımıza çıktığı örneklerden biridir Yeraltı Adamı. Gündüzleri memur hayatında onun kendini ifade etme biçimi *iki kere iki dördtür*. Fakat kendisi ile başbaşa kaldığında bütün cinleri, hayaletleri üzerine çullanır. Akli olandan çok akıl dışına meyleder, yapmamaması gerektiğine inandığı, kendine telkin ettiği/edilen bütün kuralları çiğner. Dış ağrısından, acısından haz duyar, “Ben hasta bir adamım.” der, bunu kabul eder fakat doktora gitmeyi reddeder: “Karaciğerim ağrıyormuş, varsın daha beter ağrısın!”¹⁷² Dostoyevski eserlerinde insanın hep bu ikircikli hali üzerinde durur.

Demirkubuz’un sinemasında Dostoyevski’den aldığı en büyük ilham budur. İnsanın bu ikircikli hali, akli olduğu kadar akıl dışı bir varlık olması. *Yeraltı* filminde bu tenakuzun vücut bulmuş halidir Muharrem karakteri. Ankara’da yaşayan bir memurdur. Her gün işine gidip gelen, mesai saatini doldurunca servisine binip evine dönen adamın kabına sığmayan tarafıdır yönetmenin ilgisini çeken. *Yeraltı*na, kendi krallığına döndüğünde, kendini bıraktığı anlarda mücadele etmek zorunda kaldığı iç halleridir.

Yeraltından Notlar kitabında Yeraltı Adamı’nın ilk cümleleri şöyledir: “Ben hasta bir adamım... Gösterişsiz, içi hınçla dolu bir adamım ben.”¹⁷³ Muharrem’in de içi hınçla doludur ve onun bu kendi kendini yiyen halinde de hastalıklı bir taraf vardır. Film, ilk sahnesinde yakın plan Muharrem’in gözü ile açılır. Sıçrayarak uyanır, gözünü açar, muhtemel ki kabus görmüştür. Film her ne kadar bir kabustan uyanış sahnesi ile

¹⁷¹ Dostoyevski, *a.g.e.*, s. 49.

¹⁷² Dostoyevski, *a.g.e.*, s. 19.

¹⁷³ Dostoyevski, *a.g.e.*, s. 19.

başlamış gibi görünse de bu ilk sahne ile bir kabusa uyanacaktır Muharrem. Filmi, Muharrem'in hayatından izleyeceğimiz bu anektodu, bir kabus olarak okumak mümkündür. Filmdeki bakış açısına göre hayat da bir kabustan ibarettir.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinin önemli leitmotivlerinden biri de nedamet getiren, ağlayan erkek imgesidir. *Yeraltı*'nda filmin sonunda göreceğimiz bu sahne filmin proloğunda da karşımıza çıkar:

Olup biteni tek tek anımsarken
Birden yüzünü kapadın ellerinle
Sonunda isyan ettiğinde ruhun
Utançla, dehşetle sarsılıp
Gözyaşlarına boğuldun.

Masumiyet filminde de Yusuf (Güven Kıraç), en çaresiz ve yalnız hissettiği vakitte dilsiz ablasının evine giderek kadının dizlerine kapanır ve ağlar. Yusuf onu ilk gördüğümüz sahnede, cezasını çekmiş olmasına rağmen, hapishaneden çıkmak istemediğini, dışarıdaki hayattan korktuğunu dile getirir. Hapishaneye girmesinin sebebi ise sevdiği ile kaçan ablasıdır. Ablasını bulmuş ve sevdiği adamı öldürmüştür, genç kadını ağzından vurmuştur, dili parçalanmış ablası bir daha konuşamaz. Filmde gündelik hayat ile hapishane arasında sürekli bir anoloji kurulur. Yusuf sözde hapishaneden çıkmıştır ama dışarıda da onu farklı bir tutsaklık beklemektedir. Filmde, pek çok sahnede Yusuf'un görüntüsünü parmaklıklar ardından görürüz.

Benzer bir ağlama sahnesi *İtiraf*'ta (2001) karşımıza çıkar. Harun (Taner Birsell), en yakın arkadaşının, kan kardeşi Taylan'ın (Zeki Demirkubuz) intiharının ardından onun karısı ile evlenmiştir, Nilgün (Başak Köklükaya) ile ilişkileri Taylan'ın ölümünden önce başlamıştır. Şimdi ise bir nevi Taylan'ın kaderini yaşamaktadır, karısının kendisini aldattığını düşünmektedir. İçinde gittikçe büyüyen *şüphe* nedeniyle acı çekmektedir: "Gerçekten dayanamıyorum artık. Sen de öyle, sen de çok acı çekiyorsun. Acı çekmek bir şey değil ama neyin acısını çektiğini bilmemek kahrediyor insanı, için için çürüyorum, ölüyorum. Korku içinde, şüphe içinde ölüyorum. Ruhumu kemiriyor bu, dayanılır gibi değil." cümleleriyle gerçeği söylemesi için karısına yalvarır, ayaklarına kapanır, hüngür hüngür ağlar.

Bulantı'da (2015) ise karısı ve kızının ölüm haberini sevgilisi ile buluştuğu bir akşam alan Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) öyküsünün bittiği yerdir benzer bir sahne. Böyle

bir nedamet sahnesi ile bitiyor olması *Bulantı*'yı diğer filmlerden ayırır. Ahmet, karısı ve çocuğunun ölüm haberini aldığı anda sevgilisi ile birlikte ve hiçbir tepki göstermez. Kapıcı dairesinde iki çocuğuyla yaşayan Neriman (Şebnem Hassanisoughi), Ahmet'in vefat eden karısına büyük bir minnet duygusu içerisinde, evladının okula devam edebilmesi için ondan çok yardım görmüştür. Evinde duvara astığı tablolardan birinin köşesine ilişirmiştir ölen kadının resmini. Ahmet ise ölen eşi ve çocuğu gibi ayrıldığı sevgililerine karşı da kayıtsızdır. İç sıkıntısıyla katılmış bir karakterdir. Üniversitede ders veren Ahmet'in öğrencilerine ders anlatırken alıntıldığı pasaj onu tanımamıza yardımcı olabilir: "Berdyayev'e (Nikolay) göre Dostoyevski aşkın sonsuz kalan trajedisini, insanların birbirini sevmesinin olanaksızlığını, yaşamın önceden belirlenmiş, kurgulanmış kader ya da yazgı da diyebiliriz buna, yollarında aşkı gerçekleştirmenin güçlüğünü anlatır." Ahmet karakteri tüm bu çorak topraklarda gezinirken filmin nihayetinde, Demirkubuz'un birçok filminde olduğu gibi, kapıcı dairesine usul usul, tedirgin bir ruh hali ile iner. Önce Neriman'ın evini, çocuklarını süzer, sonra genç kadına yönelir, dizlerine kapanarak ağlar. Demirkubuz, *Bulantı* filmini eşi ve çocuğuna adar. Filmin alışılmadık sonu belki de bu atıf ile alakalıdır. Halbuki *Yeraltı*'nda film boyunca hem içsel olarak kendini hırpalayan hem de arkadaşlarının taarruzlarına savaş açan Muharrem bütün bu saldırıların nihayetinde sığındığı fahişenin dizlerine kapanıp ağladıktan sonra tekrar doğrulacak ve hayvan gibi hırlayacaktır.

3.1.1. Uygarlığın Huzursuzluğu Olarak Kötülük

Yeraltı'nda Muharrem'i sık sık televizyonda hayvan belgeseli izlerken görürüz. Hayvanların çiftleşmelerine dönük sahnelerdir bunların çoğu. İnsan ile hayvan arasındaki ince çizgiye işaret eder bu bölümler. İnsandaki hayvani dürtüler eğitim, öğretim, sistem tarafından her ne kadar bastırılmaya çalışılsa da bulduğu en küçük bir açıklıkta, aralıkta ortaya çıkar. Doğa gibi taşkın, denetlenemez bir yanı vardır bu sebeple insan tabiatının. Modern dünyanın belirlemiş olduğu hayat şartları, ürettiği insan biçimi, dayattığı kuralların birçoğu da esasında insanın bu taşkın tabiatını denetleme adına ortaya koyulur. Uygarlığın üzerindeki gösteriş tabakasını kaldırdığımızda göreceğimiz daha çok bu hayvani dürtülerden beslenen ilişkiler bütünüdür bu bakış açısına göre. İnsanın hayvan tabiatından ayrışması ancak akıl

dolayısıyla ahlak, vicdan, erdem, irade gibi melekelerin devreye girmesiyle mümkündür fakat ne zaman ki bunlar aradan çekilir, kişi ihtirasları, öfkesine kapılarak bu değerlerden vazgeçer o zaman insan ile hayvan arasındaki ayrım da ortadan kalkar. Uygarlık biraz da bu duyguları denetleme, kalıba dökme ve kimi zaman da manipüle etme yoluna gider. Bu denetim kısmen hayatı kolaylaştırır fakat bir o kadar da insan tabiatı üzerindeki tahakkümü nedeniyle kişiyi çözümsüz bir çıkmaza sürükler. Dostoyevski de *Yeraltından Notlar*'da insanoğlunun kan dökücü eylemlerinin artışına dair faturayı uygarlığa kesecektir:

Uygarlık neyimizi yumuşatmış, anlayalım! Duygularımızın türlerini çoğaltmaktan başka bir işe yaramamıştır uygarlık. Duygularının çeşitliliği yüzünden, insanoğlu, korkarım, kan dökmede bir zevk aramaya kadar varacak. Üstelik böyle bir felaket insanlığın başına çoktan gelmiştir. Cana kıyıcılıkta en ince ustalıklar gösterenlerin uygar kimseler olduklarına hiç dikkat ettiniz mi?¹⁷⁴

Peki, bu filmlerde ve pek çok edebi eserde resmedilen insanın *düşmüş* olduğu sefaletin büyük bölümünden kültür/uygarlık mı sorumludur? Uygarlıktan vazgeçip ilkel koşullara geri dönersek daha çok mutlu olur muyuz? Bir yandan da acı kaynaklarından gelen bütün tehditlere karşı kendimizi savunmak istediğimizde kullandığımız araçların hepsi uygarlığa ait değil midir? “İlk aşamada işimiz kolaydır. Dünyayı işe yarar kılarak insana yardımcı olan, onu doğa güçlerinin şiddetine karşı koruyan, vs. bütün etkinlik ve değerleri *kültürel* olarak kabul ederiz.”¹⁷⁵ Sigmund Freud’a göre bu soruların cevabı bu kadar net ve kolay değildir.

Uygarlık bütün bu kolaylaştıran yönlerinin yanı sıra büyük oranda insanın tabiatı ve içgüdülerini yadsımak üzerine kurulmuştur. “Uygarlığın büyük ölçüde içgüdülerin yadsınması üzerine kurulmuş olduğunu, ön koşulunun tam da güçlü içgüdülerin tatmin edilemeyişi (bastırılması, dışlanması, vs.) olduğunu görmemek olanaksızdır. Bu *kültürel engellenme* insanların toplumsal ilişkilerine hâkim durumdadır.”¹⁷⁶ Bütün uygarlıkların kendisiyle mücadele etmek durumunda oldukları düşmanca tutumun nedeni de bu engellemedir.

Uygarlık temel argümanlarını da esasında bu engeller üzerinden belirler. Koyulmuş olan yasaklar, kurallar ile içgüdüler, bastırılamayan arzular arasında güçlü bir ilişki

¹⁷⁴ Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), s. 38.

¹⁷⁵ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s. 49.

¹⁷⁶ Freud, *a.g.e.*, s. 55.

vardır. “İnsanları özdeşleşmelere ve amacı ketlenmiş sevgi ilişkilerine teşvik etmesi beklenen yöntemlerin seferber edilişinin, cinsel yaşantının kısıtlanmasının, komşumuzu kendimiz gibi sevmemiz şeklindeki ideale yönelik emrin nedeni budur; bu emri gerçekten haklı çıkaran tek olgu, emrin insanın kökensel doğasına en fazla zıt düşen şey olmasıdır.”¹⁷⁷

Freud’a göre uygar insanın cinsel yaşamı gerçekten de ağır hasara uğramış durumdadır; hatta ara sıra diş ve saçlarımızın organ olarak gerilemesi gibi, gerilemekte olan bir işlev izlenimi uyandırır.¹⁷⁸ Zeki Demirkubuz’un filminde de Muharrem, gündüz memur hayatının dayattığı bütün o yapay ilişki ağlarının dışına kendini attığında ilk olarak fuhuş alemlerine dalar. Uygar hayatın dayatmalarından kurtulduğunda bütün hayvani içgüdüleri açığa çıkar, fuhuş alemlerinin yanı sıra kimi sahnelerde bu ruh hali onu hayvan gibi ulumaya kadar götürecektir. Freud’a göre uygarlığın cinsellik gibi bastırdığı diğer bir dürtü de saldırganlıktır.

Bütün bunların ardında yatan ve sıklıkla yadsınan gerçek, insanın yumuşak ve sevgiye gereksinim duyan, ancak saldırıya uğradığında kendisini savunmayı becerebilen bir yaratık olmadığı, hayli büyük miktarda saldırganlık eğilimini de içgüdüsel yetileri arasında barındırdığıdır. Bunun sonucu olarak, insanın gözünde komşusu yalnızca olası bir yardımcı ve cinsel nesne değil, aynı zamanda saldırganlığını onun üzerinde tatmin edebileceği, işgücünü karşılığını vermeksizin sömürebileceği, rızası olmaksızın cinsel açıdan kullanabileceği, malını ele geçirebileceği, aşağılayabileceği, acı verebileceği, işkence edebileceği ve öldürebileceği birisidir. *Homo homini lupus*; yaşamın ve tarihin bütün deneyimlerinden sonra, kim bu söze karşı çıkacak cesareti gösterebilir ki?¹⁷⁹

Demirkubuz sinemasında saldırganlık, şiddet öne çıkan unsurlardan biridir, dayak sahnelerine hemen her filminde yer verir. Bu şiddet sahneleri daha çok kameranın bakış açısının dışında kalır, yüz ifadeleri ve sesler ile izleyiciye duygu aktarılır. Şiddetin en çok insana en yakınından geldiğine, bu öğütme mekanizmasının her zaman en yakınına dönük işlediğine dair fikri bu sahneler üzerinden de görebiliriz. Korku, hınç, içsel hesaplar devreye girdiğinde ahlaki bütün referanslar geri çekilir ve kişi açığa çıkan hayvani dürtüleri ile acımasız bir yaratığa dönüşür. Kimi zaman fiziksel şiddet ile gün yüzüne çıkar bu ruh hali kimi zaman da yıkıcı bir kayıtsızlık, suskunluk ile. Zeki Demirkubuz bir televizyon programına verdiği röportajda 12

¹⁷⁷ Freud, *a.g.e.*, s. 69.

¹⁷⁸ Freud, *a.g.e.*, s. 63.

¹⁷⁹ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s. 68.

Eylül döneminde şahit olduklarına değinir. Bütün suçu Kenan Evren'in üzerine atmak kolaycı bir yaklaşımdır, onu o noktaya neyin getirdiği, genç yaştaki çocuklar işkence edilmek üzere hapislere götürülürken en yakın komşularının nasıl bir tavır takındığı sorusu Demirkubuz açısından daha önemlidir.¹⁸⁰ Toplumda özellikle *korku atmosferlerinde* belirginleşen, yaygınlaşan, kanıksanan bu ahlaki tavrın, kararsızlık ve sessizliğin karar mekanizmasını, otoriteyi, *erki* elinde bulunduranı o noktaya taşıdığına işaret eder.

Demirkubuz'un bu sözlerini hatırd tutarak filmlerinde şiddetin en yoğun olduğu sahnelerde kapı arkasına saklanan karakterleri üzerine düşünebiliriz. Hemen bütün filmlerinde yer alan bu sahnelerde genellikle sevilen kadın başka bir erkek tarafından dövülürken asıl adam sessizce bir köşede saklanır ve bu şiddetin bitmesini bekler. Karakter bütün film boyunca ahkam kesse, büyük sözler ile ahlak ve vicdan üzerine konuşsa bile en çok ihtiyaç duyulan, karşısındakine faydası dokunacağı yerde yok olur. Yardım etmez, tepki göstermez, karanlığın içine saklanır ve öylece durur. Günlük hayatta her şeyin doğrusunu bilen ve savunan fakat en çok ihtiyaç duyulduğunda kapı arkasında saklanan bu karakterler, sokaktaki sıradan insanın en saf eğilimine işaret eder, Demirkubuz'un röportajında değindiği, 12 Eylül'de komşunun çocuğu işkence edilmek üzere götürülürken pencerenin ardından sessizce izleyen kişinin temsilidir bu.

Masumiyet filminde Yusuf cezaevinden çıktıktan sonra ablasının evini ziyaret eder. Evdeki küçük çocuk Demirkubuz'un hemen bütün filmlerindeki çocuk temsilleri gibi televizyon başında uyuşmuş vaziyettedir. Ablası soğuk karşılar Yusuf'u, eniştesi ise candan yaklaşır. Eniştesi dertli dertli anlatır, Yusuf'un cinayetinden sonra başlarına gelmedik şey kalmamıştır. Önce deprem her şeyi alıp götürür, harabelerin içinde sürünürler senelerce. Karısının adı kötüye çıktığı için kapının önünde mahallenin erkekleri dolaşır durur. Yusuf'un *suskun* ablası anne babasının cenazesine bile gitmemiştir. Eniştenin konuştuğu harareti artar: "Söyle Yusuf ne yaptım ben, gururu kırılan ben, boynuzlanan ben." Anlattıkça sinirlenen enişte sonunda kemerini çıkarır ve karısını dövmeye başlar. Yusuf, gözlerinin önünde ablası dayak yemesine rağmen hiçbir tepki göstermez, ayak kabılarını giyer ve usulca evden çıkar.

¹⁸⁰ Cüneyt Özdemir'in Zeki Demirkubuz söyleşisi, *Soru-Yorum* televizyon programı, CNN TÜRK [Erişim 18. Ağustos. 2020]

Üçüncü Sayfa'da ise İsa (Ruhi Sarı), parasızlık, çaresizlikten ötürü intihar etmeye karar vermiştir, kendini öldürmeye kalktığı anda kapı çalar, ev sahibi gelmiştir, kirayı ödemediği için bağırıp çağırmaya başlar ve kapıyı çarpıp gider. İsa adamın peşinden yukarı koşar ve ev sahibini vurur. Onu gördüğümüz sonraki sahnede baygın, evinde uyuyordur. İsa'yı odaya getirenin kapı komşusu Meryem (Başak Köklükaya) olduğunu daha sonra öğreniriz. Meryem'in eşi eve nadiren uğrar, genç kadın çocuklarıyla bir başına yaşamaktadır. İsa, Meryem'e âşık olur. Sık sık, senin için her şeyi yaparım, der. Bir gece Meryem'in kocası eve gelmiştir ve oldukça şiddetli bir şekilde karısına bağırır, döver, işkence eder. İsa kapıya yaklaşır, birkaç defa kapıyı çalmaya yeltenir ama cesaret edemez. Demirkubuz bu tür sahnelerde dışarıda bıraktığı karakterini hep *tanımsız* diyebileceğimiz ara mekânlarda gösterir. Bir koridor, apartman girişi, odanın kapısında durur genelde karakter ve bu uzun bekleyişlerde mutlaka karanlıkta kalır. İsa da bu uzun, pasif, sessiz bekleyişinde apartman boşluğundaki ışık sürekli söndüğü için karanlıkta kalacaktır. Karakterin en tanımlayamadığı, karanlık duygularıyla başbaşa kaldığı anların görsel bir ifadesi diyebiliriz bu tercihlere. İsa sabah ilk iş riyakarca Meryem'in kapısına gider, yine aynı sözleri söylemektedir: "Senin için her şeyi yaparım."

Yazgı'da annesinin ölümüne tepkisiz kalan Musa (Serdar Orçin), karşı komşusu Necati (Engin Günaydın), sevgilisini öldüresiye döverken hiç orali olmaz, hızla evine girer. *Bulantı*'da ise genç sevgilisinin (eski öğrencisinin) evinde iken kızın erkek arkadaşı kapıya dayanınca saklandığı odada sessizce durur üniversitede hoca olan Ahmet. Genç kadını sevgilisi yine öldüresiye döver fakat Ahmet orali bile olmaz. Sabah hastaneye ziyaretine gittiğinde genç kadın onunla görüşmek istemez.

Bu şiddetin başka bir türüne *Yeraltı*'nın Muharrem'i de maruz kalacaktır. Kendini zorla davet ettirdiği yemekte arkadaşlarının sözlü hakaretlerine, aşağılayan bakışlarına, kibirlere maruz kalır. Onların birbirinden ayrışamayan, kitle olarak verdikleri tepkilere sinirlenir. Muharrem'in iç sesi karşısındaki güce sarkan, samimiyetsiz ve korkak kibri tanımlar: "Dünyanın en aşağılık düzeni karşımda duruyordu." *Yeraltı*'nda saldırganlığın yönü hep yukarıdan aşağıya doğrudur, sınıfsaldır. Muharrem arkadaşları ile bir araya geldiğinde onların sözel olarak saldırısına maruz kalır. Arkadaşları daha az zeki olmalarına rağmen Muharrem'den daha başarılı olmuş ve ona tepeden bakmaktadır, bu *başarı* piramidinin zirvesinde Cevat (Serhat Tutumluer) vardır. Fakat benzer bir hal de Muharrem ile evini

temizleyen, kapıcı dairesinde oturan Türkan (Nihal Yalçın) ve yemek sahnesinden sonra tanıştığı fahişe ile ilişkisi için geçerlidir. Muharrem, Türkan'a hep öğütler verir, yüksek perdeden konuşur. Evine temizliğe gittiği apartman yöneticisinin hakaretlerine maruz kaldığında Türkan hep gelip Muharrem ile dertleşir ve ondan fikir alır. Muharrem'in Türkan'a tavsiyelerinden biri de yöneticiyi merdivenden aşağı yuvarlaması ve ondan kurtulmasıdır. Türkan söz dinler, yönetici ölmez fakat hastanelik olur, bu süreçte işler değişmiş ve adamlarla evlenmeye karar vermiştir. Türkan'ın Muharrem'in sözünü dinleme halleri üst kattaki¹⁸¹ komşu ile evlenme ihtimali belirdiğinde sona erer. Sonrasında Türkan'ın sesi yükselecek, Muharrem'e karşı koyacaktır. Muharrem'in zaten bozulmuş dengesi iyice sarsılacak ve kadının bu çıkışının ardından evdeki bütün eşyaları kırıp dökecektir. Her şeyin parçalandığı evde bir başına oturduğunda ise bu defa kapıdan içeri genç fahişe girer. Muharrem ona tekrar bağırmaya başlar: “Niye geldin? Ben sana söyleyim mi, o gece bol bol gururunu okşadım diye... Kimsin sen ha! Kimsin!” Genç kadın konuşmaz, sadece Muharrem'e şevkat gösterir, yanağını okşar. Muharrem'in hiç beklemediği bu tepki karşısında öfkesi de kibri de söner, ağlamaya başlar: “İyi olmak istiyorum ama bırakmıyorlar, iyi olamıyorum.” Fakat bu hal üzerinde uzun süre kalmaz, bakışları tekrar keskinleşir ve kıza yaklaşır, hayvan sesi çıkarmaya başlar, hırlar.

Muharrem'in bütün ayarlarının bozulduğu an arkadaşları ile gittiği yemek sahnesinde gerçekleşir, akli onu engellemeye çalışsa da akli olmayan tarafı onu davet edilmediği bu toplantıya götürür. “Çünkü, içgüdüsel tutkular akılcı çıkarılardan her zaman daha güçlüdür.”¹⁸² İlk olarak eski arkadaşının iş yerine (Kızıl Elma), içine düşeceği nahoş durumu bildiği halde gitmekten kendini alıkoyamaz: “Aniden karar verdiğim bu ziyaretle gereksiz bir şey yaptığımı adım gibi biliyordum.” Orada karşısına çıkan eski arkadaşlarının gideceği yemeğe zorla kendisini davet ettirir. Yemeğe Muharrem'i davet etmek zorunda kalan arkadaşları buluşma saatini bir saat ileri almalarına rağmen onu haberdar etmezler. Muharrem yemeğe gitmemesi gerektiğini adı gibi bilmesine, hatta kendisine o saatte başka bir iş çıkarmasına rağmen herkesten önce oradadır, üstelik bir saat beklemesi gerekecektir. Bu yemek, arkadaşları Cevat'ın şerefine verilecektir. Cevat, Faik Akkoyun En İyi Roman Ödülü'ne layık

¹⁸¹ Demirkubuz'un hemen bütün filmlerinde bodrum katta yaşayanlar ile üst katta oturanlar arasında kurulan ilişki dikkat çeker. Bu tür tercihler karakterlerin sınıfsal konumlarını ve farklı sınıfların birbirlerinin hayatına dönük bakışlarını imler.

¹⁸² Freud, *Uygurluğun Huzursuzluğu*, s. 69.

görülmüştür. Halbuki Muharrem'e göre Cevat, arkadaşlarının fikirlerini çalan, hikâyelerini sömüren bir hırsızdır. Önüne çıkan her şeyi cebine indiren bir yankesicidir. Çevresindeki arkadaşları ise tüm bunları bildikleri halde onun yalakalarına dönüşmüştür. Yemekteki gergin anlarda Muharrem bütün bunları yüzlerine haykırır:

Sevgili generalim Cevdet Bey, pardon Cevat Bey ve kadirşinas yalakaları. Şunu iyi bilin ki gösteriş budalası insanlardan, gösterişli laflardan, gösterişin kendisinden hiç hoşlanmam, bu bir.

Kibirden, kendini beğenmişlikten, bütün bu dağları ben yarattım havalarından, süslü kişiliklerden nefret ederim, bu iki.

Yalakalardan, yalakalıktan, yalakaca edilmiş laflardan ve davranışlardan da nefret ederim bu üç.

Bu dördüncüsü, gerçeği, içtenliği ve samimiyeti çok severim ve Dostoyevski'nin de dediği gibi, gerçeğin her şeyin üstünde, zavallı egoların bile üstünde tutulmasını isterim. Arkadaşlığın karşılıklı, açık sözlü ve yalansız olanı için canımı veriririm. Evet buna bayılırım sayın generalim.

Arkadaşlık, hassaslık ve incelik isteyen bir iştir, öyle kabalığa, özensizliğe, alaycılığa gelllmezz. Daha ne söyleyecektim. Neyse, niye uzatıyorum ki...

Yine de şerefimize sayın generalim. Güle güle gidin İstanbul'a... O kahpe Bizans'ı bizim için fethedin, oradan da sürün atınızı Batı'ya, Viyana'ya, Nobel'di, Oscar'dı ne bulursanız getirin Ankara'ya. Şerefimize sayın generalim, şerefimize...

Muharrem ile arkadaşlarının bu karşılıklı söz düellosunda, arkadaşları kendilerinden sürekli *biz* olarak bahseder. Muharrem, karşısında duruş sergileyemeyen, sürü psikolojisine kapılmış, aralarında en başarılı olan Cevat'ın gölgesine dönüşen arkadaşlarının bu aciz hallerine de bir laf söyleyecektir elbette: “Başlamadan önce küçük bir şey rica edicem. Hepiniz benim hakkımda aynı şeyi düşünüyor olabilirsiniz, bunu anlarım. Ama hepinizden tek bir kişiymiş gibi bahsetmeniz kafamı karıştırıyor... Hem bunların da kendilerine ait düşünceleri olabilir. Sürekli biz biz diyip durursan o zaman nasıl söylesinler ki.”

Muharrem'in vurguladığı *aşağılık düzen* tam olarak budur. Kendi şahsiyetlerini, duruşlarını, düşüncelerini bir kenara koymuş, söylemleri güçlü olanın yankısından ibaret bu külçeye isyan eder. Hırsız, adi olduğunu bildikleri halde bunu görmezden gelmelerine, riyakar tavırlarına tepki gösterir.

3.1.2. Bireyin Varoluşu İmkânı Olarak Hınç

Demirkubuz, filmlerinde insanların teker teker ve toplumun kitleler halinde kolay olanın, ezberlerin izinden gidiyor olmasını da ince ince eleştirir. Filmlerinin hemen hepsinde televizyon karşısında uyuşmuş karakterler görürüz, özellikle küçük çocukları bu şekilde perdeye yansıtır. Yetişkinler için de durum pek farklı değildir. Örneğin *Üçüncü Sayfa*'da Meryem'in çocuklarından birinin ismi Sibel diğeriinki Can'dır. İsa'yı cinayete teşvik ederken bir yerde aklına hep cinayet filmlerinin geldiğini söyler. Filmlerde figüranlık yapan İsa'ya hep film setlerini sorar. Sadece *Üçüncü Sayfa*'da değil, Demirkubuz'un hemen bütün filmlerinde arka planda sürekli televizyon sesi vardır. Gerçekliği yaran, manüple eden, dönüştüren, kendine benzeten, tekdüzeleştirilen bir tarafı vardır TV ekranının. Filmlerin içerisinde sürekli artan ekranlar gibi gerçeklik de sürekli yarılr, çoğalır, kendi üzerine katlanır. Burada tezin ikinci bölümünde değindiğimiz *gösteri toplumu* vurgusunu yeniden hatırlayabiliriz. Gösteri, uyuma arzusundan başka bir şey ifade etmeyen zincire vurulmuş modern toplumun gördüğü kötü bir düştten ibarettir. Bu kötü düş, içine düştüğü kabusta sıkışıp kalmıştır bu toplumun uyuşmuş zihinleri. Bu uyuşmuş zihinler, *düşünememezlik* hali, vasatlık esasında kötülüğün kaynağı, ta kendisidir. Manipüle edilmeye hazır, sistemin dışlılerine dönüşmüş bu kitleleri bütün *kötülüklere* araç etmek kolaydır. Kendilerine telkin edilen, ezberletilenin peşine kayıtsız şartsız katılabilirler. Zeki Demirkubuz sinemasında ya da Nuri Bilge Ceylan filmlerinde kötülük daha çok bu vasattan zuhur eder. Bir mantar gibi hızla yüzeyde yayılır, düşünmez, fikirsizdir, akışa kendini bırakmıştır, o sebepten manipülasyonu kolaydır.

Demirkubuz'un ana karakterlerinin, bu ezberlerin ve toplumun içerisinde kaybolmaya karşı bir direnç sergilediğini söyleyebiliriz. Her ne kadar bu karakterler tepkisizlikleri, donuklukları, pasiflikleri ya da aşırılıkları ile dikkat çekseler de bu onların acı çekmedikleri, çevrelerine karşı kayıtsız kaldıkları anlamına gelmez. Bu karakterlerin diğeriinden farkı, ezberlenmiş, herkesin vermesini beklediğimiz tepkileri vermiyor olmalarıdır. Mesela *Bulantı*'da Ahmet, eşi ve çocuğu öldüğünde herkes gibi tepki vermemiş; ağlamamış, bağırmamış, matem tutmamıştır fakat garip bir hastalık hayatını aksatmaya başlar. Bazı günler uyandığında bedenini hareket ettiremez, kaskatı kesilir. Esasında ruhunun acısının bir tezahürü denilebilir bu katılaşmış bedene. Her defasında Neriman'ın (kapıcı dairesindeki kadın) yardıma

koştuğu bu krizler için gittiği doktor (Ercan Kesal) Ahmet’e hiçbir şeyinin olmadığını, hatta çok sağlıklı olduğunu söyler. Sorun büyük ihtimal psikolojiktir. Doktor sorar: “Neden bu kadar rahatsız ediyor sizi bu. Sadece bir süre gözleriniz açık rüya görüyorsunuz.” Doktora göre bunu sorun etmesinin, acı çekmesinin sebebi, başına geleni istisnai görmesinden ve kendisinin bunu yalnız yaşadığını bilmesinden kaynaklanır. Zîra kanser hastaları da böyledir, daha çok yalnız olduğu, bu acıyı yalnız yaşadığını bildiği için ızdırap çekerler. Doktor ekler: “İnsan fazla yeteneği bile istemez. İnsanı korkutan endişelendiren şey hastalıktan çok bunu tek başına yaşaması, yalnız olması.”

Demirkubuz’un karakterleri bir türlü *biz, herkes* olamayanlardır. Acı çekişleri, hayata katılamayışları, katılıkları daha çok bundandır. Yeraltı Adamı gibi Muharrem’in yalnızlığı da en çok buradan beslenir. Üzerinden akan zamana, olaylara dahil olamayan, çevresindeki hayata katılamayan Muharrem’in bu uyumsuzluktan ötürü bilgisi ile öfkesi arasındaki gerilim gittikçe artar, içinde *hınç* duygusu sürekli birikir.

İlk olarak, aniden karar vererek gittiği arkadaşının iş yeri Kızıl Elma’da maruz kaldığı hakaretler iç gerilimini artırır, yemek sahnesinde ise bu ruh hali zirve yapar, öfke patlaması yaşar, etrafındaki herkese kendince saldırır, Türkan’ın son çıkışının ardından ise bir başına kalmıştır, evin içindeki her şeyi parçalar. Gittikçe her şey sarpa sarar. Muharrem, içinde bastırdığı bütün duyguları denetimsiz bir şekilde etrafa saçar: “Her şeyle aramda gizli bir kavga başladı ama bunu umursayacak, geri adım atacak biri değildim. Yalnızca ani bir iç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerini atlatabilmek için bir şeyler yapmam gerekiyordu.” Muharrem, kendi karanlığında kaybolur, iç kavgası her an büyür, derine gittikçe gider. İlk olarak kendine küçük bir fuhuş alemi yaratır. Muharrem’i daha çok gecenin içinde kaybolmuş, ara sokaklarda dolaşırken görürüz bu sahnelerde. Zihninin dehlizlerine inmiş gibidir. Birbirinden loş ara yollarda dolaşır, çirkin ve karanlık olan her şeye karşı söndürülemez bir istek duyar. Demirkubuz filminde ışık/gölge dağılımı önemlidir, karakterlerinin içsel yolculuklarında bu geçişler ile ruh hallerindeki geçişleri resmeder. Yüzünü başta göremediğimiz, aşama aşama gördüğümüz karakterler yahut da içsel ve karmaşık duygu halleri ile başbaşa kaldıklarında karanlıkta kalan yüzler ve sık sık tamamen siyaha düşen ekran sinematografisinde dikkat çeker. Muharrem de içindeki kötü yanları açığa çıktıkça bu sinematografik karanlığın içine adeta gömülür.

Yeraltı’nda ışık/gölge/karanlık gibi imgeleştirilen diğer bir unsur da *kokudur*. Muharrem’i tek başına evinde, iç çamaşırları ile yatağında oturduğu sahnelerde kendini koklarken görürüz. Vücudunun her tarafını sırayla koklar, tıpkı içine düştüğü kesif, alçaltıcı durumdan ince ince zevk alması gibi adeta kendi *kötü kokusu* da ona haz vermektedir.

Muharrem’in her şeyle arasında gizli bir kavga başlamıştır. Kendi varoluşundaki potansiyeline inandığı üst insan ile aşağılık Muharrem arasında başlar ilk olarak bu kavga ve *Ben ile Öteki* arasında derinleşir. İçinde kontrolsüz bir şekilde büyüyen hıncı onu kimi yerlerde mazoşizme kimi yerlerde de sadizme sevk eder. Yıkıcılık içgüdüsünü dizginleyemediği anlarda onu çevresindekilere saldırırken görürüz. Arkadaşlarıyla girdiği mücadelede Muharrem’in kırbacının sadece kelimeleri, sözcükleri olduğunu da not düşmek gerekir. Zekası ile saldırır etrafa, düzgün kurabildiği can yakan sözcükleriyle. Dışa dönük bu yakıcı saldırganlık, şiddet çevresinde kimse kalmadığında kendine döner, özyıkım süreci başlar. Muharrem, hiç bulunmaması gereken ortamlarda ısrarla dahil olduğu için kendinden nefret eder, aşağılandığı halde bununla baş edemediği için çok büyük bir utanç duyar: “Hayatım boyunca unutamayacağım bu rezillikleri düşündükçe bıçak gibi bir sızı kalbime saplanıyor, utançtan gebermek istiyordum.” Sadist duyguları ile mazoşist duyguları arasında savrulup duran Muharrem bitap düşer fakat ne olursa olsun pes etmez: “Çamura batmanın bile bir anlamı olmalıdır.”

Muharrem bir taraftan elinde Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabını okurken etkilendiği cümlelerden aşka gelerek “İşte bu!” diye haykırır bir taraftan da her gün evinde uyandığında karşısına çıkan Türkan’ın hikâyesi, arkadaşlarının boş kibri, hayatına tahakküm eden memurluk halleri ile mücadele etmektedir. Muharrem’in Ankara’da yaşayan bir memur karakter olarak çizilmesi de önemlidir. Toplumun ve bürokrasinin çizdiği katı yaşam şartları, davranış biçimlerine mecbur biridir. Otorite onun hayatının her zerresine tahakküm etmektedir. Günün aynı saatinde uyanmak, evden çıkmak, servise binmek, mesai saatini doldurmak zorundadır. Her gün aynı kişilerle bir araya gelir, aynı amirden emir alır ve bunların hepsini memura yakıştıran adap çerçevesinde karşılık vermek zorundadır. Modern hayat biçiminin, toplumsal normların köşeye sıkıştırdığı ve varlığını baskıladığı bir prototiptir. Freud’un bahsettiği, uygarlığın baskıladığı insan tipine belki de verilebilecek en iyi örnektir memur yaşama biçimi.

Freud'a göre uygarlık, bireyin tehlikeli saldırganlık arzusunun üstesinden, bireyi zayıf düşürerek, silahsızlandırarak ve bireyin tıpkı ele geçirilmiş bir şehirdeki işgal kuvvetleri gibi bir iç merci tarafından gözetlenmesini sağlayarak gelir.¹⁸³ Yaşama pratikleri her ne kadar kişilerin kibir ve hırs duygularını geliştirse de bir o kadar da aciz düşürmekte, bu iki ruh hali arasındaki gerilim ise modern insanı içinden çıkılmaz bir ruh haline sürüklemektedir. Bu durumda, biraz da mecburiyetten, saldırganlık içe atılır, içselleştirilir, ama aslında gelmiş olduğu yere geri gönderilmekte, yani bireyin kendi benine yöneltilmektedir. Üstben olarak benin geri kalan bölümlerinin karşısında duran ve *vicdan* biçimini alarak, benin aslında başkalarında, yabancı bireylerde tatmin etmekten hoşlanacağı aynı katı saldırganlık eğilimini bene karşı gösteren bir ben bölümü tarafından devralınır. Katı üstben ile hâkimiyeti altındaki ben arasındaki gerilime suçluluk duygusu deriz; bu, kendini cezalandırma gereksinimi şeklinde dışa vurur.¹⁸⁴

Esasında Muharrem'in yaşam biçimini tasallut altına alan *otorite*dir ve onun uzantısı bürokratik yapının yankılarıdır hayatında gördüklerimiz. Kurumsal yapının devreden çıktığı yerlerde mekanizmanın işleyişini, denetimi insan ilişkileri sağlar. Otorite bu durumda el değiştirir. Muharrem'in farklılığına karşı savaşılan arkadaşlarının halini bu çerçevede düşünebiliriz. Muharrem'i de normalize etmeye, kendi vasatlarına çekmeye çalıştıklarını, onun bütün aykırılıklarını sözleri, aşağılamaları, kibirleri ile törpülemeye çalıştıklarını söyleyebiliriz. Arkadaşlarından ayrılıp da evine geldiğinde ise bu görev yine el değiştirir ve bu defa ev işlerini gören Türkan devreye girer. İşine geldiğinde Muharrem'den akıl alan Türkan, biraz olsun kendinde güven hissettiğinde ilk iş onu hizaya getirmeye çalışacaktır. Hayat sürekli kendi içerisinde yankılanır, tekrar eder ve yaşadığı an'ları, çevresindeki kişileri birbirine dönüştürür. Demirkubuz'un sinemasında birbirine dönüşen, birbirinin kaderini yaşamaya başlayan karakterler de hayatın içerisindeki bu yankının bir ifadesidir. Karşılıklı aynaların içerisinde çoğalan görüntüler gibidir hayat. İnsanlar birbirine baktıkça birbirine dönüşecek, ekranlarda izlenenler hayatta kendini tekrar edecek ve bu kısır döngünün içerisinde insanlar şuursuzca tekrar ve tekrar aynı kaderi yaşayacaktır. Demirkubuz'un sinematografisinde dikkat çeken çerçeve içerisindeki çerçeveleri de belki bu zaviyeden ele almak gerekir. Sık sık perdeye yansıyan TV ekranı gibi

¹⁸³ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s. 81.

¹⁸⁴ Freud, *a.g.e.*, s. 81.

hayatın içerisinde sürekli açılan ekranlar (kapı girişleri, pencereler ya da dijital ekranlar üzerinden) hayatın sürekli yankılanan ve kendi içinde tekrar eden bu döngüye, bir nevi girdaba işaret eder. Tabii bu kısır döngü Demirkubuz’a göre tıka basa kötülük fikri ile doludur, hiçbir açıklık bırakmayan kesif bir karanlık ve kötülük varlığı işgal etmiştir.

Muharrem çevresindeki herkes ile kavga edip filmin sonunda bir başına kaldığında, hayatındaki bütün otoriteler el çektiğinde *vicdan* mekanizması devreye girer. En acılı süreç de kişinin kendisi ile başbaşa kaldığı bu vakitlerdir. “Vicanın saldırganlığı, otoritenin saldırganlığını içinde barındırır.”¹⁸⁵ Muharrem tek başına kaldığında gün boyu ve mutlaka geçmişteki bütün cinleri, hayaletleri başına üşüşür ve onu huzursuz etmeye başlar. Freud’a göre bu huzursuzluğu da *otoritenin* hayatlarımız üzerindeki kara gölgesinden bağımsız düşünmek doğru değildir.

İçgüdü yadsımasının vicdan üzerindeki etkisi, tatmininden vazgeçtiğimiz her saldırganlığın üstben tarafından benimsenmesi ve üstbenin (bene karşı) saldırganlığının artması şeklinde kendini gösterir. Bu olgu, vicdanın kökensel saldırganlığının dış otoritenin sertliğinin devamı olduğu, yani yadsıma ile hiçbir ilgisinin olmadığı görüşüne uymaz. Ancak üstbenin ilk saldırganlık donanımının başka bir şekilde türediğini varsayarak bu uyumsuzluğu ortadan kaldırabiliriz.¹⁸⁶

Hayatın dört bir tarafından saldırıya maruz kalan, *herkes* gibi olmaya zorlanan Muharrem kendini en çaresiz hissettiği anlarda çevresine ve kendisine saldırmaya başlar. Herkes ile doğrudan ve dolaylı bir kavganın, savaşın içerisinde. Muharrem’in bu öfkesi, içindeki intikam duygusu durup dururken ortaya çıkmamıştır, örselenmiştir, birikmiş hıncı vardır. “İntikam arzusu –ister dostane isterse hasmane olsun bütün aktif ve saldırgan dürtülerin aksine– aynı zamanda tepkisel bir dürtüdür. Öncesinde her zaman bir saldırı ya da bir incinme vardır.”¹⁸⁷

Freud, saldırganlık eğiliminin insanda var olan kökensel, bağımsız bir içgüdü ve uygarlığın önündeki en güçlü engel olduğunu ısrarla vurgular.¹⁸⁸ Bu saldırganlık dışarıya yöneltil(e)mediğinde içe aktarılır, kişinin kendi kendini öğüttüğü yıkım sürecini başlatır. Muharrem’in dışındaki hayata dönük pasifize edilen konumu, içten içe büyüyen hıncı en çok kendisine zarar verir. Hıncı içinde büyüdükçe zihnini

¹⁸⁵ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s. 85.

¹⁸⁶ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s. 86.

¹⁸⁷ Max Scheler, *Hıncı*, çev. Abdullah Yılmaz (İstanbul: Kanat Yayınları, 2004), s. 7.

¹⁸⁸ Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s. 78.

zehirlemeye başlar. “Ressentiment, zihnin kendini zehirlemesidir; bunun gayet belirgin nedenleri ve sonuçları vardır.”¹⁸⁹

Ressentiment kavramını felsefenin gündemine sokan ve özellikle *Ahlakın Soykütüğü* kitabında bir teknik terime dönüştüren Friedrich Nietzsche bu sözcüğü Fransızca bırakmıştır; çünkü Almancada *Groll* (hınç) ve *Hämischkeit* (küçümseyici garaz) gibi yakın anlamları, hatta muhtemel eşdeğerleri bulunmasına rağmen, yaygın kullanımda edindikleri anlamlarla hiçbiri Fransızca sözcüğün içerdiğini –en azından Nietzsche’nin ona yüklediği anlamı- tam karşılayamamaktadır.¹⁹⁰ Nietzsche’nin modern insanı tehdit eden kötülük tanımında hınç kavramı önemli bir yer işgal etmektedir.

Ressentiment kavramı, Muharrem karakterini daha iyi anlayabilmemiz için yol gösterici olabilir. Ressentiment, başkasına ya da Muharrem’de olduğu gibi başkalarına karşı özel bir duygusal tepkinin tekrar tekrar ve her defasında aynı tazelikte yaşanmasıdır. Bu duygu, gün içerisinde sık sık yoklar Muharrem’i.

Hınç zihnin karanlık dehlizlerinden gezinen, egonun eylemliliğinden bağımsız, bastırılmış bir gazap duygusudur. Ressentiment sonunda nefret ya da başka düşmanca duygulanımların tekrar tekrar yaşanması yoluyla şekillenir. O kendi başına düşmanca bir niyet taşımaz ama çok sayıda böylesi niyet besler.¹⁹¹

Muharrem de fırlatılmış olduğu hayatın içerisinde sürekli saldırıya maruz kalmaktadır. Kurallar, kaideler, insanlar, mekânlar, bakışlar, sözler onu sürekli hizaya getirmeye çalışmaktadır. Hayatın her zerresi onun kulağına nasıl olması gerektiğini fısıldar, kimi zamanlar ise bağıırır.

Hiçbir şey görmüyorsam da, oldukça iyi işitiyorum. Her köşe bucaktan tedirgin, nazik ve sinsi bir fısıltı yükseliyor. Sanki yalan söylüyorlarmış gibi geliyor bana; her seste tatlı bir yumuşaklık var. Zayıflık *marifet* sayılacak, kuşkusuz –tam da sizin dediğiniz gibi”-

-“Devam et!”

-“Ve, misilleme yapma aczine *iyilik*, ürkek ezikliğe *alçak gönüllülük*, nefret edilenlerin boyunduruğuna girmeye *itaat* (bu boyunduruğu buyurduğu söylenen birine- Tanrı diyorlar adına-itaat) denecek. Zayıfın saldırmazlığı, hatta çokça sahip olduğu korkaklığı, kaçınılmaz olarak kapı eşiğinden beklemek zorunda oluşu burada olumlu adlar alıyor, *sabır* gibi hatta *erdemde* deniyor; intikam almaya gücünün yetmeyeşine gönüllü olarak intikam almaktan feragat hatta bağışlayıcılık deniyor (çünkü onlar ne yaptıklarını bilmezler – yalnızca biz biliriz onların ne yaptıklarını!). Ayrıca *düşmanını sevmekten* söz ediyorlar – bunu söylerken ter içinde kalıyorlar.”¹⁹²

¹⁸⁹ Scheler, *Hınç*, s. 7.

¹⁹⁰ Orhan Koçak’ın önsözünden, Scheler, *Hınç*, s. vii.

¹⁹¹ Scheler, *Hınç*, s. 3.

¹⁹² Akt. Scheler, *Hınç*, s. 7.

Ahlakın Soykütüğü'nde geçen bu pasajdaki kapı eşiğinde her gün Muharrem de bir iç muhasebeye girer ve filmde duygularını şu cümlelerle dile döker:

“Bazen durduk yerde bir olayın bütün yaşamımı değiştireceğine inanırdım, en çok da bu mecburi eve dönüşler sırasında, tam kapıda yakalardı bu duygu, eşikte öylece kalır, gözlerim dalar, çocuksu bir umutla bir şeylerin olmasını beklemeye başlardım.” Muharrem'in zayıflığını, acizliğini, onlar gibi hiçbir zaman olamayacağını anladığı anlardır bu sahneler.

Demirkubuz'un bütün filmlerinde olduğu gibi *Yeraltı*'nda da *kapı metaforu* önemlidir. *Yeraltı*'nın son sahnesinde ışığın karardığı anda ağır bir kapının kapanma sesi görüntünün üzerine düşer. *Yeraltı*'nda olduğu gibi diğer filmlerinde de kapı eşiğine geldiğinde başını önüne eğip kara kara düşünen ya da kararsız bir bekleme halinde apartman boşluğundayken ışık sönen, kapıyı tam vuracakken vurmaktan vazgeçen karakterler vardır hep. Bir de Demirkubuz sinemasının alametifarikası, sürekli açılan kapılar. Her kapı aralığı gidilebilecek bir yol, bir çıkış da demektir aynı zamanda. Fakat bu kapılar bir yerden bir yere geçiş için değil daha ziyade içeride kalış, hapsolma, kapalı kalma halini imler sürekli. *Yeraltı*'nın son sahnesinde olduğu gibi, kapının kapanma sesi ve ardından gelen karanlık, daha çok çıkışsızlığın, kısır döngünün içerisinde çıkamama durumunun ifadesidir.

Ressentiment (hınç) duygusu mutlaka insanın fitratında bulunan bir hal fakat günümüz toplumları düşünüldüğünde bu ruh halinin içinde bulunduğumuz anlam dünyası tarafından körüklendiğini söylemek de yanlış olmayacaktır. Freud'da olduğu gibi Nietzsche'nin vurgusunda da bunun karşılığını bulabiliriz. “Nietzsche'nin polemiki, evrensel ahlak olduğunu sandığımız şeyin tarihsel olarak tesadüf eseri olduğunu ve bizatihi *hınç* tarafından güdülenen tepkisel, negatif bir ahlak olduğunu göstermeyi amaçlar.”¹⁹³ Ahlak tarihi üzerinden iyi ile kötü arasındaki ayrıma odaklanması boşuna değildir, “Nietzsche'nin asıl ilgilendiği şey ahlak tarihinin *nesnel* ya da *yansız* diyebileceğimiz bir açıklaması değildir. *Tarihsel* malzemeyi, bilinçli olarak özel bir polemik amacıyla – bu ahlakın, *bizim* ahlakımızın özündeki *ikiyüzlü yalan* olarak ele aldığı şeyi açığa vurmak amacıyla- kullanır.”¹⁹⁴ Modern ahlakın temelindeki tehlikeli, zehirli bir hıncın onu istila ettiğinin idrakiyle bizi

¹⁹³ Richard J. Benstein, *Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama*, (İstanbul: Varlık Yayınları, 2010), s. 141.

¹⁹⁴ Benstein, *a.g.e.*, s. 140.

sarsar.¹⁹⁵ Hınç burada, modern ahlakın belirgin bir özelliği olan kötülüğün tezahürüdür.

Max Scheler'in hınç tanımı, günümüz kapitalist yaşama pratiğinin nasıl da *hınç toplumlarına* vesile olduğunu anlamaya çalışır. *Ressentiment*, tam gerçekleşmemiş bir demokrasinin, siyasaldan toplumsala dönüşmemiş bir demokrasinin en temel kültürel ve ruhsal gerçeğidir.¹⁹⁶

İçinde yaşadığımız toplum her unsuruyla *hınç fazlasına* sebep olur. Bireylerin vaatlerle arzuları sürekli körüklenir, daha iyisi, daha fazlasına talip olan modern insanın tatmin olması çok güçtür, herhalukarda yetersiz kalacaktır. Bir taraftan da bu vaatlere ulaşabileceğinin ilüzyonu ile hayata tutunur.

XIII. Yüzyıl öncesinde yaşayan bir ortaçağ köylüsü kendisini feodal efendisiyle kıyaslamazdı; aynı şekilde bir zanaatkâr da kendisini bir şövalyeyle kıyaslamazdı. Köylü kendisini olsa olsa daha zengin, daha saygın bir başka köylüyle kıyaslardı ve herkes aynı şekilde kendisini ait olduğu alanın sınırları içinde göürdü. Her grubun hayatta kendine özgü bir görevi, nesnel bir amaç birliği vardı. Dolayısıyla, her türlü kıyaslama kesin olarak sınırları çizilmiş bir referans çerçevesinin içinde yapılabilirdi. Bir kıyaslama olamazsa, bu referans çerçeveleri kendi bütünlükleri içinde birbirleriyle kıyaslanabilirdi ancak. İşte bu yüzden böylesi dönemlerde, herkesin Tanrı ve doğa tarafından kendisine verilmiş bir *yeri* ve yerine getirmesi gereken kişisel görevleri olduğu fikri hâkimdir. Kişinin değer bilinci ve özlemleri hiçbir zaman bu alanın dışına çıkmaz. Kraldan celladına, fahişesine kadar herkes, kendisini yeri doldurulamaz biri olarak görmesi anlamında *soyludur*. Oysa *serbest rekabet sisteminde* hayatın yüklediği görevler ve bu görevlerin değerine ilişkin nosyonlar temel değildir; bunlar ancak herkesin herkesi geçme arzusunun tali türevleridir. Hiçbir *yer* bu evrensel kovalamaca içinde gelip geçici bir nokta olmanın ötesine geçemez.¹⁹⁷

Modern eşitlik öğretisi bu *hınç fazlasını* sürekli tetikler. “Modern eşitlik öğretisi – ister bir olgu önermesi, ister ahlaki bir *koyut* isterse de her ikisinin görüntüsü altında olsun- açıkça bir *ressentiment* ürünüdür.¹⁹⁸ Sosyal, politik, ruhani ya da mülkiyet eşitliğine dayalı vaatler her daim içerisinde kendinden üstün olanı alt ederek onun yerine geçebilme arzusunu da barındırır.

Modern hayat pratiklerinde, bireylerin hayata tutunabilmesini sağlayan en büyük motivasyon kariyerlerinde bir adım daha öteye geçebilmek, daha iyi hayat şartlarında

¹⁹⁵ Benstein, *a.g.e.*, s. 163.

¹⁹⁶ Orhan Koçak önsözünden, Scheler, *Hınç*, s. x.i.

¹⁹⁷ Scheler, *Hınç*, s. 17.

¹⁹⁸ Scheler, *a.g.e.*, s. 97.

yaşayabilmek hayalidir. Daha itibarlı bir konum, iyi bir gelir, iyi bir ev, daha iyi bir araba, daha lüks bir tarzı hayatın peşinde koşmakla geçer hayat. Haz veren şeylerle kuşatılır hayaller, mülklere, nesnelere doğrudan, hızlıca sahip olmak mümkün olmasa da o günün geleceğine dair inançla, umutla güdülenir bireyler ve sürekli çalışmaları gerektiğine motive edilir. Fakat bu motivasyon, çalışma güdüsü ile hayattan haz alma arasında doğru orantı olduğunu söylemek güçtür. “Çevre giderek daha parlak, şenlikli, gürültülü ve heyecan verici hale gelir – ama insanların zihinleri tersine giderek neşesini kaybeder. Alabildiğine şen şakrak şeyler, onlarla ne yapacağını bilmeyen alabildiğine mahzun insanlar tarafından seyredilmektedir: İşte metropoliten eğlence *kültürümüzün* anlamı.”¹⁹⁹

Modern hayatın vaatleri ile gerçekleri arasındaki uçurum arttıkça bireylerdeki gerilim, mutsuzluk artar. “Çağdaş toplum bir yandan sistematik olarak *tutunamayanlar* yaratırken bir yandan da bu durumu bir kader olarak, kişinin kendi hatası olarak resmeder.”²⁰⁰

Sınırsız vaatlerin ışıltısına dönük adeta hipnotize olmuş bireyler için çok da fazla seçenek yoktur. Güdülenmiş bir şekilde hedefe doğru ilerlemek ya da *tutunamayan* güruhuna dahil olarak köşesine çekilmek, sırasını beklemek. Bu güdülenmiş olma hali beraberinde birçok ezberi de getirir. Nasıl davranılması, insanlarla ilişki kurulması gerektiği, içinde bulunulan sınıfsal duruma dair ezberler belirlidir; nasıl düşünmesi, hangi safta yer alması ve safını belirlediğinde orada nasıl konumlanmasının uygun olduğuna dair kabuller sürekli kişiye dayatılır. Bu ise ister istemez toplumda bir *ortalama*, *vasat* yaratır. Otoritenin belirlediği/onayladığı bu prototip, kurumlar, eğitim sistemi, ekonomi, bürokratik mekanizmalar, ast üst ilişkileri gibi hayatın farklı mekanizmaları tarafından sürekli onaylanır, pekiştirilir. Hayat içerisinde sürekli bir akış sağlar bu *prototip* ta ki bu akışa karşı duran fikirler ve kişilerle karşılaşana dek. Muharrem karakteri de bu ışıltılı dünyanın görkemi ile küçük dünyası arasında sıkışmış kalmıştır.

Nietzsche bu güruhu, hayatı kalabalıklaştıran ve sürekli kendi davranış biçimleri ve ön kabulleri üzerinden çoğaltan bu insan kitlesini *sürü* olarak tanımlar. Nietzsche’ye göre insan kendisini başka insanların etkisinden korumayı bilmelidir.²⁰¹ Sürüye

¹⁹⁹ Scheler, *a.g.e.*, s. 107.

²⁰⁰ Bülent Diken, *Nihilizm*, çev. Aylin Onacak (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), s. 15.

²⁰¹ Elif Daldeniz, “Zerdüşt: Tiksinti Duymayan İnsan”, *Cogito*, S. 25 (İstanbul 2016), s. 255.

kapılmamak önemlidir. Sıradan insanlara karşı hissettiği, çevresini saran bu *sürüye* baktığında içinde engellenemez bir şekilde artan tiksintiden bahseder: “İnsan ilişkilerinde zaman zaman yoksunluğun bütün renklerini görmeyen, tiksintiden rengi griye ve yeşile çalmadan, bıkkınlık, duygudaşlık, yalnızlık hissetmeyen, kuşkusuz yüksek zevk sahibi bir insan değildir.”²⁰² *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te de Zerdüşt insanlara karşı büyük bir tiksinti duyar. “Burada bilindiğine inanılan, burada özgü ve yergiyle kendi kendini yücelten, o kendisine iyi denen şey, sürü hayvanının içgüdüsüdür: Bir patlamayla, üstünlükle, diğer içgüdülere egemen olan ve bu değişme, belirtisi olduğu büyüyen fizyolojik yaklaştırma ve benzetmelere göre sürer. Bugünün Avrupasının ahlakı sürü hayvanı ahlakıdır.”²⁰³ Bu *herkesler, sürü* karşısında olmak bizatihi içinde bulunan ortamlar, etkileşime girilen mekânlar, nesnelerden de bağımsız değildir. Tüm bu kuşatılmışlıkların sonucudur. Nietzsche bunu yine çok güçlü metaforlarla anlatmayı başarır:

“Herkes hitap eden kitaplar hep kötü kokarlar: küçük insanın kokusu bulaşmıştır onlara. Halkın yiyip içtiği, hatta hayranlığını gösterdiği yerlerin kötü kokması adettendir. Kişi temiz hava almak istediğinde, kiliseye gitmemelidir.”²⁰⁴

Yeraltı’nda, yemek sahnesinde arkadaşlarının *Nietzsche Hazretleri* diyerek takıldığı Muharrem de çevresindekilere tiksiner bakarak. “Dünyanın en aşağılık düzeni karşımda duruyordu” dediği arkadaşlarının yapay, çıkarıcı, güce sarkan ilişkilerine maruz kalıp da sonrasında yalnız kaldığında ilk yaptığı şey kusmaktır. “Yalnızca ani bir iç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerini atlatabilmek için bir şeyler yapmam gerekiyordu.” der ve ne zaman bir şey yapmak istese her şey daha fazla ayağına dolanır.

3.2. Reha Erdem Sinemasında Kötülük

Reha Erdem sinemasının en karakteristik özelliği, filmlerinde zaman ve mekânı yeniden kurgulamaya dönük çabasıdır. Bildiğimiz coğrafyalar bilmediğimiz koordinatlara, tanıdığımız kimlikler ya da aşına olduğumuz nesneler, sesler bambaşka kavramlara, meselelere tahavvül eder bu sinema evreninde. “Ben sanatta

²⁰² Daldeniz, “Zerdüşt: Tiksinti Duymayan İnsan,” s. 255.

²⁰³ Friedrich Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, çev. Ahmet İnam (Ankara: Gündoğan Yayınevi, 1997), s. 100.

²⁰⁴ Nietzsche, *İyinin ve Kötünün Ötesinde*, s. 36.

gerçekçiliğin düşünceyi öldürdüğünü düşünüyorum. Fakat hem gerçeğe değip hem de gerçekçi olmayan bir şey olduğunda, hem biraz kavramlar karışıyor, biraz da filmin duruşunu bu farklılık belirliyor. Film gerçekçi olmasa da gerçeğe değdiği oranda bazı sorumlukları oluyor.”²⁰⁵ diyen yönetmenin gerçeklikle kurduğu ilişkide en önemli araçlarının yine mekân ve zaman olduğunu söyleyebiliriz. Mekân ve zamanın oynaklığı, araftaki bu hali filmlerindeki uçuculuk, fanilik hissini güçlendirir. İlk uzun metrajlı filmi *A Ay*’da (1989) dahi bu konuda kafası net görünen Reha Erdem, filmde Yekta’nın (Yeşim Tozan) çocukluktan uzak donuk ifadesi, her bir karakterin şiirsel konuşmaları ve yeryüzünde değilmiş hissi uyandıran köşkün uçuculuk hissi ile bu duyguyu izleyiciye aktarır.

A Ay’da, çocuk yaştaki Yekta’nın düş ile gerçek arasında yaşadıkları anlatılır. Yekta, annesinin ölümünün ardından Büyükada’da, eski bir yalıda akrabaları ile birlikte yaşamaya başlamıştır. Rüyasında annesinin bir kayıkla evden ayrıldığını görür ve sürekli annesini düşünür, onu görmek ister. Bir vakit sonra ise evin üst katındaki odasından annesinin kayıkla gidişini izlediğini söyler, her gün onun gidişini seyretmek için odada bekler. Yekta’nın daha çok ölümlerle meşgul bu ruh halinden, gidişatından tedirgin olan halası Neyir (Gülşen Tuncer), onun da yaşıtları gibi okula gitmesi ve sosyal hayata dahil olması için çaba sarf edecektir.

Filmin ilk sahnelerinde deniz, saat, denizde ölü bir kedi, martı görüntülerine yer verir yönetmen. Köşkün duvarlarında çok sayıda saat vardır. Kimi geri kalmıştır kimi ileridir. Yönetmenin zamana dönük bu vurgusunun diğer bir ifadesi ise Yekta’nın iki halasının varlığında tecessüm eder. Nükhet Seza (Nurinisa Yıldırım) adeta geçmişe takılıp kalmıştır; hatıraları, yaşadıklarını anlatır durur. Ona söylenen sözleri duymaz gibidir, yanındaki insanlardan ziyade geçmişin hayaletleri ile diyalog halindedir. Neyir ise geleceğin hayalini kurar, Yekta için yeni bir hayat arayışındadır. Küçük kızın, iki halası arasında kalan bu ruh hali; geçmiş ile gelecek, ölüm ile hayat arasındaki bir salınımdan ibarettir. Yekta’nın halası Neyir, evin bir odasında yatalak hasta Sırrı Bey’in annesine söylediği cümleleri aktarır: “Bu şehirde her şey yarım kalır. Her şey bitmeden çürür. Bu ev de bitmeden eskiyecek.”

Burada sözü edilen ev, hayatı temsil eder. Yekta’nın içinde dolaştığı, gerçek ile rüya, geçmiş ile gelecek, ölüm ile hayat arasında kalan, arafta asılı duran bu mekân,

²⁰⁵ “Reha Erdem: Jin’in tarafındayım”, BBC, 2013, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/03/130307_reha_erdem_guney, [Erişim 06.06.2020]

oldukça eski olmasına rağmen tamamlanmamıştır ve hayatın içerisindeki her şey gibi bu ev de içindekilerle birlikte çürümeye mahkumdur. Bu garip evin içerisinde sürekli bir martı dolaşmaktadır; kapılar, pencereler açık olmasına rağmen kaçmaz bu martı. Reha Erdem'in sinemasının karakteristik özelliği, üzerinde özellikle durduğu ses tasarımı, *A Ay*'da da ön plandadır. Yekta'nın suskun, ıssız, kendini bir türlü ifade edemeyen hayatının üzerine hep martıların çığlık sesleri düşer. Günler ilerledikçe Yekta için durum daha da kötüye gider. Halası Neyir, Yekta'yı okula yazdırmak için evden götürmek ister, ancak giderse annesini bir daha göremeyeceğini düşünen küçük kız okula gitmek istemez. Bu durum bir krize dönüşür. Halası, Yekta'ya zorla İngilizce bir şiir ezberletir ve okumasını ister. Yekta, şiiri ezberler, halası okumasını istediğinde ise sinir bozucu bir şekilde üst üste şiiri tekrarlar. William Blake'in, *Infant Sorrow* adlı şiiri Yekta'nın hem büyüme sancısını hem de çıkışsızlığını dillendirir:

“My mother groand! My father wept./ Into the dangerous world I leapt:/ Helpless, naked, piping loud;/ Like a fiend hid in a cloud.”²⁰⁶

Bu krizin ardından Neyir hala, Yekta'nın annesini gördüğünü söylediği odanın kapısını kilitler. Yekta'yı zorla dışarıya çıkarır. Pasajlarda dolaşırlar, Yekta acı çekmektedir. Sürekli kaçmak ister, ancak Neyir onu yakalar ve geri getirir. Yekta en sonunda kendini yere bırakır ve şu sözleri söyler: “Hala, hala diyorum! Bir koku var, yanık kokuyor, yanık diyorum! Yanık kokusu bu hala... Halacığım, gezmeyelim bu kokuyu diyorum. Hala! Gezmeyelim bu kokuyu...”

Bu yanık kokusu, Yekta'nın içindeki yok edilen tarafıdır, çocukluğunu artık geride bırakmak, yetişkinlerin puslu, pis kokan, hesaplı dünyalarına istemese de dahil olmak zorundadır. Nükhet Seza, Yekta'nın haline acır ve kilit vurulan kapıyı açar fakat Yekta bir daha annesini göremeyecektir, bunun üzerine okula kayıt yaptırmayı kabul eder. Filmin nihayetinde, Yekta'nın hayalleri, çocukluk korkularını temsil ettiğini söyleyebileceğimiz, evin içerisinde dolaşıp duran martının öldüğünü görürüz. Yekta martıyı elleriyle toprağa gömer. Nükhet Seza gibi saplanıp kaldığı geçmişten bağımsızlaşmış ve büyümüştür artık. Fakat bu büyüme süreci Reha Erdem sinemasının diğer örneklerinde olduğu gibi burada da oldukça sancılı, acıdır.

²⁰⁶ “Annem feryat etti, babam ağladı/Bırakıldığım tehlikeli bir dünyaydı/Aciz, üryan ve zırlayan”

Reha Erdem'in sinemasında farklı hikâyelerde karşımıza çıkan çıkışsızlık vurgusu burada ev metaforu üzerinden resmedilir. Bu sıkışmış ruh halini filmde dillendirecek kişi ise Yekta'nın yolda karşılaştığı bir balıkçı olacaktır: "Yani buraya çıkar, yani kendine çıkar, yani bu yol çıkmaz böylece kendi etrafında, adanın etrafında döner durur. Orada yine ada. Burası bu yolun başıysa, aynı zamanda sonudur da. Ama yolu bırakır tepeye varırsan o başka."

Yalının odalarından birinde, hasta olan, film boyunca adından söz edilen ama ancak son sahnelerde yüzünü gördüğümüz Sırrı Baba yatmaktadır. Neyir ile Nükhet Seza kendi aralarında konuşurken, Sırrı Baba'nın günahlarından ötürü ölemediğini söylerler. Yekta'nın annesinin erken yaşta ölümünün müsebbibinin Sırrı Baba olduğu anlaşılır. Erdem'in filmlerinde insanoğlunun çektiği acıların, dünyanın gittikçe kötüleşmesinin sebebi yine insanların günahları, hatalarıdır.

Yekta filmin sonunda manastır bekçisinin (Münir Özkul) yanına gider. Bekçi, İtalyanca Edip Cansever'in Tragedyalar'ını okumaya başlar.

"Sonra her şey birdenbire çirkin, birdenbire çirkin, birdenbire/Çirkindi/Bozuldu bir akşamüstü kıyılara çıkmak çünkü/eller bir soğuk el resmine girip dondular/Ay çürüdü/Her şey bir hizada kaldı, bütün eşyaları kaldırdılar/O kaldı/Bir o kaldı: gelişen korku."

A Ay filminde Yekta'nın içine düştüğü bu çıkışsızlık hali, yönetmenin *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Koca Dünya* (2016) filmlerinde de kendini tekrarlayacaktır. Filmde her daim hissedilen tekinsizlik, insanların işlediği günahların diğer hayatlarda açtığı yaralar ve dolayısıyla kötülüklerin sebebi biraz da bu insanların varlığa gömülü hallerinden ve kaçacak bir yerleri olmamasından kaynaklanır. Kötülük ile insanın mevcut varoluşa hapsolmuş olması arasında filmde kurulan bu ilişki, Emmanuel Levinas'ın kötülük yorumunu hatırlatır. Levinas, varlığın *sınırsız* olduğu, dışarıdan gelip onu sınırlayacak hiçbir şeyin olmadığı kanaatindedir. Varlık tamamen kötülüktür Levinas'a göre sonlu olduğundan değil, ama sınırsız olduğundan dolayı bu böyledir. Varlıktan kaçmak ise mümkün değildir, tıka basa kötülük ile dolu olan Varlık kaçış için hiçbir açıklık barındırmamaktadır."²⁰⁷

²⁰⁷ Özkan Gözel, *Varlıktan Başka Levinas'ın Metafiziğine Giriş*, (İstanbul: İthaki Yayınları, 2010), s. 59.

Buradaki çıkışsızlık hissini Reha Erdem sinemasında, yaşamak zorunda olup da nefes alamayan, soluk alıp vermekte güçlük çeken karakterler üzerinde görebiliriz. *Hayat Var*'daki Hayat (Elit İşcan) ve dede (Levend Yılmaz) karakteri buna örnek gösterilebilir. Dede film boyunca nefes almakta zorlanır, sürekli dedesinin yanında kalan Hayat da filmin sonlarına doğru tıpkı dedesi gibi nefes alamayacaktır. Karakterlerin anlam arayışı, varlıktan çıkma/kaçma arzusunun farklı tezahürlerini de Erdem'in sinemasında bulabiliriz. Filmografisindeki en belirgin leitmotiv, tabiatın kucağına kendini bırakan, ağaçların kavuğuna sığınan, uyuyan çocuklar buna örnek gösterilebilir.

Reha Erdem ikinci filmi *Kaç Para Kaç*'ta (1998) filmografisindeki diğer örneklerin kısmen dışına çıkar. Diğer filmlerinden farklı olarak burada bir ergen değil de düzgün bir ailesi ve işi olan, düzeni oturmuş dürüst bir yetişkindir ana karakter. Selim (Taner Birsel), gömlek mağazası işletmektedir. Bir gün eve taksiyle dönerken içi parayla dolu bir çanta bulur. Kendisinden önce taksiden inen bir banka soyguncusu çantayı arabada unutmuştur. Selim eline geçen parayla lüks harcamalar yapmaya başlar. Hayatı hızla değişir ve kısa sürede etrafındaki insanlara, kendi hayatına yabancılaşır.

Kaç Para Kaç'ta diğer filmlerden farklı olarak bu defa insan doğasından ziyade daha çok sistem ile ilişkilendirilen ve insanın doğasına zarar veren, bozan sistematik bir kötülükten bahsedilebilir. Selim'in aldığı para onu vicdanen ciddi manada rahatsız etmesine rağmen yine de bu yekûnden vazgeçmeyecek, bu ise yavaş yavaş dengesini bozacak, ailesi, çalıştığı işteki insanlarla ilişkilerine olumsuz yansıyacak, filmin nihayetinde ise hayatına son verecektir. Selim'in filmin başında oldukça müspet, *selim* çizilen karakteri, başına gelen olaylar ile bozulacak, kötüleşecektir. Burada bir tüccar olan Selim'in daha çok içinde yaşadığı mevcut ekonomik düzenin şartlandırmalarına kapılarak hakkı olmayan bir parayı sahiplendiğini ve bunun üzerinden olumsuz bir duruma düştüğü söylenebilir. Küçük esnaf Selim, taksideki para dolu çanta ile karşılaştığında özgür iradesiyle bir tercihte bulunacak, çıkarları uğruna ahlaki olanı öteleyecektir. Bu para yekûnunu kendisine saklayacak, fakat bunun bedeli ağır olacaktır.

Kişi bir başına iken, tabiatın doğal akışına kendini bıraktığında *kötülükten* söz edemeyiz. Tıpkı bir nehrin, dağın ya da ormanın kötülüğünden söz edemeyeceğimiz gibi. Tabiata ya da doğal felaketlere de *kötülük* atfetmek nihayetinde insan

yorumudur. Bizim kötülük olarak tanımladığımız afetler, depremler, seller tabiatın akışının, doğasının bir parçasıdır. İnsan doğası da bir başına iken *kötü* ya da *iyi* değildir ta ki karşısında başka birini bulana kadar. Bu karşılaşmalar, etkileşimler, aklın, vicdanın, merhametin ve tüm bunların ifade aracı sözün devreye girmesiyle ancak *kötülükten* bahsedilebilir. *Kötülük* fikrini, iki kişinin bir araya gelmesi, toplumsal ilişkiler, kurumsal aidiyetler ve nihayetinde sistemler, konjonktürler olarak çok özet bir şekilde sıralayabileceğimiz ilişkiler silsilesi besler ve ortaya çıkarır. Bu manada içinde bulunduğumuz dünya düzeni, kapitalizmi ayrı bir yere koymak gerekir. Birçok düşünürün de işaret ettiği üzere kapitalizmi diğer tarihsel yaşam tarzlarından ayıran, onun doğrudan insan türünün istikrarsız, zayıf doğasına yönelmesidir. Kapitalizm sırf varlığını sürdürebilmek için bile sürekli hareket halinde olmak zorunda olan bir sistemdir. Sürekli ihlal onun özünde vardır. “Başka hiçbir tarihsel sistem, özünde iyi olan insanın kolaylıkla ölümcül amaçlara yönltilerilebileceğini bu kadar açık bir şekilde gözler önüne seremez.”²⁰⁸ İsmi ile müsemma Selim’in imtihanı da içinde yaşadığı düzenden bağımsız değildir. Eline geçen para onu kovduğundan (ailesi ile sürdürdüğü kendi halinde hayatından) çıkaracak, uykusundan uyandıracak ve ihtirasları ile yüzleşmesine sebep olacaktır. Taksideki para dolu çantayı almasının yanlışlığını, bunun hırsızlık olduğunu bilmektedir fakat yine de buna meşru bir kılıf bulmaya çalışır. Kısa sürede naif tabiatı bozulur, bütün dengesini kaybeder fakat verdiği tüm ödünlere rağmen hayalini kurduğu hayata da ulaşamayacaktır.

3.2.1. Mülkiyet, Arzu ve Kötülük

Reha Erdem sinemasında kötülük, doğrudan insanların tercihleri, eylemleri ile ilişkilidir. Bu açıdan onun filmlerini kötülüğü insanın eylemlerine yükleyen ilk düşünür Jean-Jacques Rousseau’nun fikirleri üzerinden de inceleyebiliriz. Rousseau, insanların bir araya gelişinin sonucunda ortaya çıkan farkların ve toplumun dayattığı davranış kalıplarının yarattığı kötü sonuçları inceler. Bu etkileşimler neticesinde, var olan eşitsizliğin sürekli bir şeylere sahip olma isteğini açığa çıkardığını söyler. Bu istek mülkiyeti benimseten ilk devrimdir.²⁰⁹

²⁰⁸ Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, s. 33.

²⁰⁹ Melike Koç, “Rousseau Düşüncesinde Kötülük”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, (Kasım 2018), s. 484.

Rousseau'nun henüz toplumsallaşmamış, içindeki kötü duyguları ile karşılaşmamış insan örneğine benzer *Kaç Para Kaç* filminin başlangıcında görmüş olduğumuz Selim. "Meşe ağacından karnını doyurup, onun altında uyuyan ve dereden su içerek hayatını idame ettiren"²¹⁰, henüz *herkeslere* karışmamış olandır bir nevi. Takside bulduğu para ile içinde körüklenen mülkiyet arzusu, daha önce farkında olmadığı duygu halleri ile içsel bir mücadeleye sevk edecektir onu. Öncesinde sakin bir ruh hali ve huzurlu bir aile hayatı vardır, halbuki bu kırılmanın ardından her şey tepetaklak olacaktır.

Rousseau'ya göre kötülüğün en önemli sebeplerinden biri mülkiyet arzusudur ve modern insanın hikâyesi ya da başka bir ifadeyle trajedisi de böyle başlar.

Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip 'Bu, bana aittir!' diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu. Bu sınır kazıklarını söküp atacak ya da hendeği dolduracak sonra da hemcinslerine 'Bu sahtekarlara kulak vermekten sakınınız! Meyvelerin herkese ait olduğunu, toprağın ise kimsenin olmadığını unutursanız, mahvolursunuz.' diye haykırarak olan adam, insan türünü nice suçlardan, nice savaşımlardan, nice cinayetlerden, nice yoksulluklardan ve nice korkunç olaylardan esirgemiş olurdu! Fakat öyle görünüyor ki o zaman işler, o güne kadar oldukları gibi sürüp gidemeyecekleri noktaya artık gelmişlerdi. Çünkü ancak birbiri ardından meydana gelebilen daha önceki birçok fikre dayanan bu mülkiyet fikri, insan aklında birdenbire teşekkül etmedi. Doğa halinin bu en son sınırına varmadan önce hayli ilerlemeler kaydetmek, birçok hünerler ve bilgiler elde etmek, bunları bir çağdan ötekine aktarmak, çoğaltmak gerekmişti.²¹¹

Toplumsallaşmanın neticesinde, insanlar arasındaki irtibatı güçlendiren bu ilişkiler ağı bir taraftan da insanlar arasındaki eşitsizliğe, kötü duyguların açığa çıkmasına sebep olur. Rousseau'ya göre doğal durum uzaklaşılan iyi, toplum yaklaşılan kötüdür. Bu ise beraberinde bir kısır döngüyü getirir. İnsanların bir araya gelmesi, toplumsallaşmasıyla başlar her şey ve bu da beraberinde toplumsal eşitsizlikleri ortaya çıkarır. Birlikte yaşama tecrübesi, güçlüler ile güçsüzler arasındaki farkı açığa çıkarır; yaş, sağlık, beden gücü, zeka gibi birçok nitelik toplumun hiyerarşisinde belileyici olur. Güçlü olan güçsüzü alt edecek ve her zaman karşısındakinden daha fazlasını talep edecektir. Burada Rousseau'nun sözünü ettiği mülkiyeti geniş çerçevede düşünebiliriz, maddi güç gibi itibar, zeka, güzellik, bedensel güç ve bunların ilişkileri

²¹⁰ J. J. Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, çev. Rasih Nuri İleri (İstanbul: Say Yayınları, 2016), s. 94.

²¹¹ J. J. Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*, çev. Rasih Nuri İleri (İstanbul: Say Yayınları, 1990), s. 136.

yönetirken araçsallaştırılması, bir iktidar alanı açması da mülkiyet başlığı altında ele alınabilir. Bu toplumsallaşma süreci, karşılaşmalar insanın bir mutsuzluk ve çaresizlik girdabının içine sürükler, kişi içinden çıkamayacağı insan ilişkilerine mecburdur artık. “İnsanların doğalarından uzaklaşarak bizzat toplumu kurmalarıyla kötülükler yeryüzünde dolaşmaya başlar ve insan mutsuz bir yaşam sürmeye mahkûm olur. Bundan böyle kötülükler içinde bulunan insanlar topluma, onlara çiçek gibi gelen zincirlerle bağlanır.”²¹² Rousseau’nun metinlerinden yola çıkarak sistemler büyüdükçe ve güçlendikçe bu mahkumiyetin, zorunlulukların, kötülüklerin ve dolayısıyla mutsuzluğun artacağı çıkarımında bulunabiliriz. Modern dünyada ise işler bu manada iyice çetrefilli bir hal almıştır. Üstelik modern dünyanın telaşı ve ısıltısına maruz kalan bireylerin içinde bulundukları durumu muhakeme etme yeteneği de büyük ölçüde ellerinden alınmıştır.

Modern bireyler, “Olması gerekenleri yaşıyorlarmış gibi sürekli aldanırlar. Duyguların ve tutkuların abartıldığı düzende insanlar hep bir yokluk ve arayış içinde, rekabete kapılmış, kişiliği parçalanmış, başka türlü görünme kaygısını taşıyan, kendisine ve diğerlerine yabancılaşmış bir varlık olarak hayatlarına devam eder.”²¹³ Rousseau’ya göre insan doğası gereği iyidir fakat insanın insan ile karşılaşması, toplumsallaşması beraberinde içindeki kötülük duyguları da denetimsiz bir şekilde etrafa saçılır. Doğal durumda iken insan, henüz kendi eseri olan kötülüklerden pay almamıştır. Eşit, özgür ve refah içinde yaşamaktadır ta ki öteki ile karşılaşana kadar.

Sonuç olarak, insanlık ulaştığı sonuca tek başına değil, birden fazla kişiyle olması dolayısıyla gelmiştir. Zarar verici kötü duyguların belirmesi, insanın tek başınalığından değil de onu kötülüğe iten, gereksizken mecbur hissettiren, arzuların, isteklerin, hayallerin karşılık bulmadığı, insanlar arasında geçen yaşamdan diğer bir değişle toplumdan kaynaklanır. Yalancı bir yokluk acısıyla toplum insanda kötülüğü açığa çıkarır. Dolayısıyla kötülük toplumla beden bulur.²¹⁴

Rousseau’nun sözünü ettiği toplumsallaşmayı düşündüğümüzde, tüm sürecin bir bebeğin dünyaya gelmesi ile başladığı ortadadır. Bebek doğduğundan, en küçük toplumsal birimin/kurumun, bir ailenin içine gözlerini açar. İçine doğduğu hayatı tercih etmemiştir ve kaçacak bir yeri de yoktur. Anne, baba ve kardeşleri ile kuşatılmış bir hayatın içerisinde soluk alıp verir ilk olarak ve sonrasında bu halka

²¹² Koç, “Rousseau Düşüncesinde Kötülük”, s. 485.

²¹³ Akt. Koç, “Rousseau Düşüncesinde Kötülük”, s. 485.

²¹⁴ Koç, *a.g.m.*, s. 485.

sürekli genişler. Deydiği, gördüğü, bir şekilde temas ettiği her şey bu büyüme sürecinde onu dönüştürür ve kimliğini inşa eder. Reha Erdem sinemasında en çok konu edilen büyüme sürecidir, toplumsallaşmaya dönük atılan bu ilk adım en zor, en acı tecrübe edilendir. İçinden çıkılamayan ve tıka basa kötülükle dolu olan hayat, başta anne-babaya ve daha da ileri gidecek olursak *kendine mecburiyet* burada başlar.

2004 tarihli *Korkuyorum Anne* filminde, hafıza kaybı yaşayan Ali'nin (Ali Düşenkalkar) yakın çevresiyle olan ilişkileri konu edilir. Taksi şoförü Ali, başına aldığı bir darbe sonucu hafızasını kaybeder. *Kaç Para Kaç*'ta olduğu gibi burada da karakterin yaşayacağı kırılma bir taksi içerisinde gerçekleşir. Başta babası Rasih Bey (Köksal Engür) olmak üzere tüm yakınları, Ali'ye hem kendilerini hem de geçmişte yaşadıklarını hatırlatmaya çalışır. Bu sırada alt katta oturan Keten (Turgay Aydın), Ali'yi annesi Neriman'a (Işıl Yücesoy) söylediği bir yalana alet eder. Annesinin parasını çalarak sevdiği kadın için bir yüzük almıştır, yüzüğü gören annesine onun Ali'ye ait olduğunu söyler. Keten'in söylediklerine hafızasını yitirmiş Ali de inanır. Ali, yüzüğü kendisininmiş gibi sahiplenir ve Keten'e geri vermeye yanaşmaz. Bu arada yüzüğe dair başka gerçekler de ortaya çıkar.

Filmde anne-oğul, baba-oğul ilişkileri üzerinden yine büyüme/büyüyememe meselesine dair genel bakışını sergiler Erdem. Ali ve Keten karakterlerinin bir türlü ergenlikten yetişkinliğe geçemeyişinin önündeki en büyük engel anneleri ve babalarıdır. Yetişkinler tarafından çocuklara zerk edilen korkular ise hayat ile kurulamayan ilişkinin en önemli müsebbibidir. *Korkuyorum Anne*'de aile kurumunun birey üzerindeki baskısına değinilir, diğer filmlerde ise bu bakış açısı devlet, toplum gibi farklı kurumların, otoritelerin hayatlar üzerindeki tahakkümüne, olumsuz etkilerine evrilecektir. Filmde insanın hayat serüveni; endişelerle, korkularla mücadele etmekten ibaret bir eylemler bütününe indirgenir. Hayatı daha çok korkutanlar ve korkular şekillendirir. Filmdeki küçük çocuk Çetin sünnet olmaktan korkar, Ali'nin arkadaşı Aytekin ise askere gitmekten, Ali en çok babasından korkar, Keten ise annesinden.

Yönetmen tüm bu meseleleri tartışırken, diğer filmlerinde de karşımıza çıkacak olan “İnsan nedir ki?” sorusunun cevabını arar. İlk sahnede, seyir boyunca sık vurgulanacak olan insan ve bedeni arasındaki ilişki şu cümlelerle sarf edilir: “İnsanlar ikiye ayrılır; eğri basanlar ve doğru basanlar. Eğri basanlar, bel ağrısından

kurtulamazlar. Beli ağrıyanın gövdesi ve başı rahat olmaz, başı rahat olmayan hayatta doğruyu bulamaz. Hep doğruyu bulmaya çalışacaksın.”

İnsan her ne kadar doğruyu bulmaya çaba sarf etse de kendi bedenini, içine doğduğu kaderi aşması mümkün değildir. Kişi eğri basan bir ayak ile dünyaya geldiyse eğer bunu değiştirmek ve doğru basabilmek çok da kolay olmayacaktır. Bir taraftan da eğri basmak gibi basit fiziksel hatalar doğruyu bulmanın önündeki en büyük engellerdir.

Erdem’in insanlar ile hayvanlar arasında hem görsel hem de diyaloglar üzerinden kurduğu ilişki bu filmde de vardır: “İnsan nedir, bak şu zavallı halimize. Et, kemik, yağ, sinir. Danadan ne farkımız var. Erkek nedir? Et, kemik, yağ, sinir. Önemli olan içinde ne var?”

3.2.2. Kötülüğün Doğası: Doğuştan mı? Eylemde mi?

Reha Erdem, filmlerinde ana karakterlerine *Hayat*, *Jîn* (Kadın), Adem gibi isimler verir. Karakterlerinin hastalıklı tarafını ön plana çıkartarak, insanların bedensel rahatsızlıkları üzerinden esasında hayatın da özünde hastalıklı olduğuna, başka tür-lüsünün mümkün olmadığına dair imada bulunur. Filmlerdeki nefes almakta zorlanan karakterler, yönetmenin en çok başvurduğu temsillerdir. 2006 tarihli *Beş Vakit* filminde de baba karakterinin öksürüğü ile açılır sahne. Film, bir köyde yaşayan üç çocuğun büyüme hikâyesini konu edinir. Ömer (Özkan Özen), zekâsı ve sevimliliği ile ailenin tüm ilgisini üzerine toplayan kardeşi Ali’yi (Utku Barış Sarma) kıskanmaktadır. Babasının Ali’ye gösterdiği ilgiyi kendisinden esirgediğini düşündüğü için babasını öldürme hayalleri kurar. Ömer’in en yakın arkadaşı Yakup (Ali Bey Kayalı) ise öğretmenine karşı umutsuz bir aşk beslemektedir. Yıldız da (Elit İşcan) babasını hayranlık derecesinde sevmektedir. Olaylar geliştikçe çocuklar, yetişkinlerle aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları keşfetmeye başlar. Üç arkadaşın büyüme sancısı, çocuklar kadar aileleri için de sıkıntılı bir dönemin yaşanmasına sebep olacaktır. Baba oğul, anne kız ilişkileri Freudyen bir okuma için oldukça müsaittir

İnsana adeta doğuştan itibaren saplanan sıkıntı hâlini, sosyal sebeplerden ziyade insanın varoluşuyla ilişkilendirir Reha Erdem. *Beş Vakit*’te (2006) mekân taşradır, merkezi karakterler ise çocuklardır. Filmde izleyiciye kendini hissettiren boşluk

duygusu, can sıkıntısı babadan oğula geçen bir illettir, şiddet ise nesilden nesile aktarılan bir *nasihat*. Baba çocuğu döver, çocuk kardeşini... Kendini çimenler üzerine atan çocuklar, büyümenin ve bu hayata mecbur olmanın verdiği acıyla film boyunca kıvrılır durur. Yatsı ezanı ile başlar film ve diğer ezan vakitleri üzerinden bölümlere ayrılır. Filmde köy hayatının üzerine düşen Arvo Part melodileri, yönetmenin anlattığı konuyu mevcut zaman ve mekândan bağımsızlaştırma çabasıdır. Büyüme, çocukluğun bitmesi, bu süreç içinde yüklenen sorumluluklar, onlardan kurtulamama hali, aile ilişkileri; özetle çocukluktan çıkma hikâyesi anlatılır bu filmde de.

Beş Vakit'te çocukları aileleri ya da arkadaşlarıyla iletişimlerinin dışında hep çimenlerin üzerine yatmış, uyurken görürüz. Tabiata kaçmak, uykuya, rüyaya kaçmak, hayattan kaçmaktır aynı zamanda. Erdem, çocukların bu kaçış arzusunu okulda okudukları şiirler üzerinden dillendirir: "Uyan çocuk uyan artık, çekeceksin elbet zorluk." Reha Erdem'e göre büyümenin üzücü, trajik bir boyutu vardır. Filmin nihayetinde Ömer'in ağlaması, sadece suçluluk duygusundan kaynaklanmaz, her çocuk gibi o da büyümek zorundadır, hayata karşı çaresiz kalışının bir ifadesidir. Filmdeki çocuklar ormandaki uyuma sahnelerinden her uyanışlarında biraz daha büyümüş ve çocukluklarına dair hasletlerini biraz daha yitirmişlerdir.

Beş Vakit'te Ömer'in kardeşine karşı duyduğu kıskançlık, babasının küçük kardeşine bariz bir şekilde daha fazla ihtimam göstermesi yetişkinlerin dünyasında, Yakup'un babası ile amcası arasındaki ilişkide kendini tekrarlar. Babasının dedesi tarafından azarlandığına şahit olan Yakup'un bakışlarında ise aynı hikâyenin bu küçük çocukların hayatında da yaşanacağını, bu kısır döngüden kaçış olmadığının iması vardır.

A Ay'ın Yekta'sı, *Beş Vakit*'in üç çocuk karakteri gibi *Hayat Var* filminin ergeni Hayat'ın (Elit İşcan) da en büyük ızdırabı içine doğduğu ailesidir. Hayat'ın annesi başka bir adamla evlenmiş ve bir bebekleri dünyaya gelmiştir, babası ise kirli işlerle meşguldür. Hayat, yatalak olan dedesine bakmakta ve okula gidip gelmektedir. Kendi halinde dolaşırken garip mırıltılar çıkartan, bir bebek gibi sürekli parmağını emen ve sınıfında dışlanan Hayat'ı da *Beş Vakit*'teki çocuklar gibi çimenlerin üzerine yatmış uyurken sık görürüz. *Kaç Para Kaç*'ın Selim'i, *Beş Vakit*'in çocukları gibi *Hayat Var*'ın Hayat'ı da haksızlığa uğradığı, insanların saldırısına maruz

kaldığı, bunaldığı, en çok sıkıştığı zamanlarda hayvanlara zarar verir, bahçedeki hindilere tekme atar. Hayat hırpalanıp şiddet gördükçe içinde biriken öfkeyi çevresindeki en aciz yaratıklara yöneltir. *A Ay*'da evin içinde dolaşan, filmin sonunda toprağa gömdüğü martı gibi burada da Hayat, evden çıkamayan dedesinin üzerine son sahnelerde kapıyı kilitleyecek ve yeni bir hayata yönelecektir.

Reha Erdem burada da ön plandaki karakterin iç sesini, haykırışını yaşadıkları mekânın üzerine düşürdüğü sesler ile izleyiciye aktarmaya çalışır. Hemen bütün filmlerinde hikâyenin geçtiği şehrin üzerinde savaş seslerini andıran, seyir boyunca neredeyse hiç eksik olmayan ürkütücü bir gürültü vardır. Erdem'in aciz karakterlerinin üzerindeki kara bulutların bir ifadesidir bu iç karartan sesler. Hayat da tıpkı dedesi gibi, yaşadıklarının üstesinden gelemediği zamanlarda nefes almakta zorlanır. Okula gidip gelirken geçtiği yollar ise her zaman sislidir, Hayat'ın geleceği gibi bu geçtiği yolları da görmek mümkün değildir. Bu filmde de diğer örneklerde olduğu gibi çocukların ifade edemediklerini, sustuklarını şiirlerle, şarkılarla dillendirir yönetmen. *Hayat Var*'da bir Orhan Gencebay şarkısını tercih eder: “Bir kapıdan gireceksin, neler neler göreceksin.... Gün gelecek isyan edip, niye doğdum diyeceksin.”

Tolstoy'un meşhur sözünü hatırlayacak olursak, bütün muhteşem hikâyeler iki şekilde başlar ya bir insan bir yolculuğa çıkar ya da şehre bir yabancı gelir. 2009 yılında çekilen *Kosmos* filminin ilk sahnesinde, karların arasında koşarak gelen bir adam görürüz. İsmi Battal (Sermet Yeşil) olduğunu öğrendiğimiz bu meczup, kasabaya geldiğinde dereye boğulan bir çocuğu kurtarır, olaya şahit olan ablasının ifadesiyle ona yeniden can verir. Battal, gayri ihtiyarî kasabadaki bazı hastalara da şifa verecektir, fakat bir taraftan da o geldikten sonra hırsızlık olayları artar. Kahvehanedeki bir adamın, “Bu şehir mert insanların şehridir, bu şehir Allah kapısıdır, burada kötülük çıksa da kök salmadan bozulur.” cümlesine rağmen kasabada düzen her geçen gün kötüye gitmektedir.

Kasabadakiler başlangıçta bu meczuba misafirperver yaklaşır, onun bilge sözlerini dikkatle dinler. Fakat yemek yemeyen, sadece çay ve kesme şeker ile beslenen, dik ağaçlara tırmanan, garip çılgınlık atan, para ile işi olmayan ama zaman zaman cebinde tomarla para görülen Battal'a bir vakit sonra kasabadakiler de zarar vermeye başlayacak, askerler gözaltına alacak, oğlunu kurtardığı adam ise elinde sigara

söndürecektir. Fakat Battal'ın elinde sigara söndürüldükten az sonra bile yanık izi olmadığını kasabalılar fark ettiklerinde kafaları iyice karışacaktır.

Battal kahvehanede kasabalılar ile konuştuğunda, beklenmeyen çıkışlar yapar: “Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor, iyi ile kötünün, cömert ve cömert olmayanın... Herkesin başına gelen şey aynı. İnsanoğlunun yüreği kötülükle dolu.” Bu filmde de insan ile hayvan varoluşu arasındaki ince çizgi yine Battal'ın sözlerinde vurgulanır: “İnsanoğlunun başına gelen, hayvanların da başına geliyor. Çünkü hakkın yerinde kötülük var, adaletin yerinde de kötülük var. Hepsi topraktan ve hepsi de toprağa gidiyor.”

Battal'ın geldiği günlerde kasabanın gündemi yoğundur; Ermenistan ile sınırların açılması tartışılır, imzalar toplanır, sokaklarda tanklar ve askerler gezmektedir. İnsan nedir ki? Sorusuna dair arayışı bu filmde de vardır. Battal “İnsan ne ki temiz olsun... Yüzünü Allah'a kaldır.” der. Burada Battal'ın Tanrı inancı, dinlerden bağımsız görünmektedir. Yönetmenin buradaki yaklaşımı diğer filmlerinde de görülebilir. Hemen her filminde Kur'an-ı Kerim, İncil, Tevrat, kutsal metinlerden alıntı vardır.

Battal ne zaman birine şifa vermeye çalışsa ya da haksızlığa uğrasa hayvan sesleri, çığlıklarına paralel ekrana mezbahada kesilen, acı çeken hayvanların gözleri, ayakları yakın plan yansır. Acı da şifa da gücünü diğerinden, tabiattan almakta ve yine ona dönmektedir. Erdem'in sinema evreninde hayvanlar, insanlar, ağaçlar, bulutlar, nehirler birbirine dönüşen, birbirine akan ve birbirine sebep olandır. Her ne yaşıyorsa bu bütünsellik, ilişkisellik yumağı içerisinde kalır ve büyür. Battal'ın boğulan çocuğun ablası Neptün'e (Türkü Turan) aşkı da hayvani bir ifade biçimi ile perdeye yansır. Battal, Neptün'ün ismini öğrendikten sonra kendisine Kosmos der, karşılaşmalarında çıkardıkları sesler, çığlıklar, davranış biçimleri hayvanidir.

Battal'ın dünyaya dolaysız kavrayışı, içgüdüleri ile hayatla ilişki kurması akla Rilke'nin *köpek gibi görmek* kavramını getirir. Dünyayı *açıklığı* içinde görmede hayvanlara ayrıcalıklı bir yer veren Rilke, insan akılcılığını gerçeğe ilişkin bilginin tek kaynağı olarak gören klasik belirlenimi tersine çevirir. Ona göre insan bilinci kusurludur, yansır ve düzenler, ancak hiçbir zaman açıklığı dolaysız olarak göremez; bu yetenek hayvanlara özgüdür. Rilke, dünyaya dolaysız bakmayı hayvanların algıları ile karşılaştırır, çok etkilendiği Rodin ve Cezanne'nin eserlerindeki görüşü de *köpek görüşü* olarak niteler. Rilke'ye göre *köpek görüşü*,

dilin ve insanın özbilincinin sınırlarını aşabilecek sanatsal üretim için bir model oluşturmaktadır. Yalnızca şeyleri gören sürekli bir bakışla nesnelerin evrensel maddi özünü kavramayı araştırır. Temiz, açık bir bilinçle sanat yapmanın tek yolu, öznel olanı devreden çıkarmaktır. *Köpek gibi görmek*, bir tür uzun çiğneme ve sindirme işlemi aracılığıyla, dünyayı kusursuz estetik eşdeğerine dönüştürebilir.²¹⁵ Rilke'ye göre hayvanlar, aşkın alanlara, Tanrı'ya, insanlardan daha yakındır. Filmdeki Battal karakteri de hayvaniliği oranında aşkın olana ve Tanrı'ya yakındır. Tabii burada Battal'ın bu şifacı karakterinde Şamanik izler de dikkat çekicidir.

A Ay, Hayat Var, Şarkı Söyleyen Kadınlar ve *Kosmos*'da insanların hastalıkları gibi, doğal kötülükler başlığı altında değerlendirilebilecek durumlar daha çok ahlaki kötülüklerin bir sonucudur. Günah ile çekilen ıstıraplar arasında Erdem'in filmlerinde hep bir ilişki vardır. Battal, insanın doğru yaratıldığını ama zamanla bozulduğunu vurgular. Buradaki doğal kötülükler ile ahlaki kötülükler arasında kurulan ilişki Leibniz'in felsefesini akla getirir. Zîra, Leibniz de, ahlâki ve doğal kötülükler arasındaki bağlantının sorgulanmayacak kadar aşikâr olduğuna inanıyordu.

Onun özgürlüğe ilişkin açıklamalarının çetinliği, günah ve ıstırap arasındaki ilişkilere ilişkin açıklamasının basitliğini telafi etmez. Bu açıklama, farz edilen Düşüş'ün, en genel haliyle, yaşamın niye olması gerektiği gibi olmadığının bir açıklaması olarak anlaşılmasına dayanır. Çok önceleri, öyleydi. Yeryüzü, içinde her şeyin iyi olduğu bir bahçeydi. Açlık çaba göstermeden gideriliyordu; çocuklar sancısız doğuyordu. Ne ölümü, ne utancı ne de zihin karışıklığını biliyorduk. Eğer bir dünya tasarlasaydınız, böyle tasarlamaz mıydınız?

Eğer böyle olması gerekiyorsa, durumun niye mevcut haldeki gibi olduğunun bir açıklaması olmalıdır. Sorunun atalarımızın günahlarından kaynaklandığı fikri, onların ne yaptıklarına bağlı değildir. Yanlış türden bir meyveden tatmanın, onların tüm soyuna bir ölüm cezası vermek için yeterli olmaması gerektiğinden dem vurmak buradaki felsefi noktayı kaçırmaktır ve Hristiyanlığın, suçu olduğundan daha kötü gösterme girişimleri de nafile çabalardır... Her şeyden önce önemli olan, yaptıklarıyla çektikleri ıstırap arasındaki bağlantının adil olması değil, böyle bir bağlantı olmasıdır. Niye kötü şeyler oluyor? Çünkü kötü şeyler yapıldı.²¹⁶

²¹⁵ Kári Driscoll, "Toward a Poetics of Animality: Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka", (Doktora Tezi, Columbia University, 2014), s. 93.

²¹⁶ Akt. Susan Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük*, çev. Ayhan Sargüney (İstanbul: Ayrıntı, 2006), s. 36.

Leibniz'in metafizik kötülük tanımı, dünyanın tözünün sınırlarındaki bozulmadır. Doğal kötülük ise onda çektiğimiz acı ve ıstıraptır. Ahlâki kötülük, doğal kötülüğün kesin ve kaçınılmaz ceza olduğu suçtur.²¹⁷ Ahlâki kötülük ile doğal kötülük arasında güçlü bir bağ kurar Leibniz.

Reha Erdem filmlerinde her ne kadar insanların işledikleri günahlar, hatalar neticesinde dünyanın zamanla bozulduğuna dönük bir vurgu içerse de, buradaki yaklaşım Leibniz'in temel görüşlerinden farklılık sergiler. Leibniz'de Tanrı, mümkün dünyaların en iyisini yaratmıştır. Reha Erdem'in sinemasında ise bunun karşılığını görmek zordur zîra hastalanan insanlar, eskiyen evler, çürüyen bedenler ile yaratılış özünde bu kötülükleri barındırmaktadır.

Rousseau'nun kötülüğe tarihsel bir anlam yükleyen bakışı, Reha Erdem sinemasındaki yaklaşıma bir adım daha yakındır. Rousseau'ya göre insanın özgürlüğü, Tanrının ihsanının en büyük göstergesidir. Fakat bu büyük lütuf kimilerinin elinde büyük bir günaha dönüşür. İnsan doğasının bir tarihi vardır ve anlaşılan o ki başlangıcına kıyasla çok daha kötü bir duruma evrilmiştir her şey. Burada kötülüğün müsebbibi artık Tanrı değildir fakat teker teker bireyler de değildir, tarihsel süreç içerisinde birikmiş olan bir tortu, her devir büyüyerek yayılan bir illet gibidir kötülük. Yalnızca insani değil, ilahi niyet de kötülük ortaya çıktığı anda gözden kaybolmaya başlar. "Rousseau'ya göre kötülük, bireysel irade edimi olarak değil, kolektif süreç olarak doğmuştur. Bu, zorunluluğa başvuru değildir. Rousseau'nun tarihe vurgusu, kötülüğün tümüyle anlaşılabilir ama iliniksel bir süreçte doğduğunu göstermek içindir."²¹⁸ Rousseau'ya göre, insanoğlu belli bir olaylar dizisi sonucu, istemeden kötü olmuştur. Kötülük, insanın dünyaya, kendi doğasına yabancılaştığı, uzun ve ağır bir sürecin sonucu zuhur etmiştir.

Rousseau günah ile ıstırap arasında doğal bir irtibat kurar. Ona göre, ıstırabımız yersiz değildir, günahlarımızın sonucudur. Eylemlerimiz sonucunda ıstırap çekeriz. Yani, kötülük kendi ölçüsünde musibetini de getirir. "Kendi ıstırabımızın yaratıcısıyız."²¹⁹ Kötülük, insanın kendi doğasından uzaklaştığı bu uzun ve acılı tarihsel sürecin neticesinde hayatın her zerresini istila etmiştir. Tıpkı Rousseau'nun

²¹⁷ Neiman, *a.g.e.*, s. 35.

²¹⁸ Neiman, *a.g.e.*, s. 60.

²¹⁹ *a.g.e.*, s. 63.

fikirlerin de olduğu gibi Reha Erdem sinemasında da kötölüklerin çoğu, adım adım mahvettiğimiz bir dünyanın parçalarıdır. Rousseau'nun *Emile* eserinin ilk cümlesi bu manada Battal'ın fikirlerine denk düşer: “Her şey, Yaratıcı'nın elinden çıktığında iyidir; insanoğlunun elinde bozulur.”²²⁰

Rousseau'nun düşünce akışına baktığımızda, kötölüğün zaman içinde geliştiğini söyleyebiliriz. Bu da insanlığın hem tür olarak hem de bireysel varlıklar olarak zaman içinde geliştiğini varsayar. İnsan doğası değişmiştir.²²¹

Rousseau'nun dünyasındaki her şey, Yaratılış'a tanıklık etmiştir. Tanrı ne yaptıysa iyiydi. Ancak, bozulma bir kez başladığında büyük bir hızla gerçekleşir. Tekvin'deki felaket, bir an meselesi gibi görünür. Yasak meyveyi yemekle Tufan'a yol açacak günahlar arasında yüzyıllar geçse de anlatımları birkaç sayfayı geçmez. Rousseau'nun Düşüş'ünde de bozgun hızlı, hasar da büyük oranda giderilmez boyuttur.²²²

Rousseau, uygarlık denilen hastalıklı yapı içerisinde kötülüğe bulaşması kaçınılmaz olan insana dair durum tespiti yapmakla kalmaz, çözümler arar. Böyle bir toplumun içine doğup büyüyen için artık yapılacak bir şey yoktur fakat çocuklar için durum farklıdır. Bir çözüm arayışına girer ve *Emile* eserinde çocuklar için yeni bir eğitim modeli sunar. Buradaki eğitim modelinde çocuk tabiatın içine yerleştirilir, böylelikle onun tabiatını bozacak olan tüm toplumsal kurumlardan azade edilir. Rousseau'ya göre insanın, eğitim yerinde eğitilen bir at gibi, kendisi için eğitilmesi gerekir; onu, bahçesindeki bir ağaç gibi, kendi tarzında yetiştirmelidir. Aksi takdirde her şey daha kötüye gider.

Eşyanın bundan böyle içinde bulunduğu durumda, doğar doğmaz başka insanlar arasında kendi başına bırakılmış olan bir insan, tüm insanların en biçimsizi olurdu. Önyargılar, otorite, zorunluluk, örnek; içlerine gömülmüş olduğumuz tüm toplumsal kurumlar insanın içindeki doğayı yok eder ve yerine hiçbir şey koymazlardı. Doğa burada bir yolun ortasında rastlantı sonucu bitmiş bir ağaççık gibi olur, yoldan geçenler onun her yerine çarparak ve onu her yönde bükerek çok geçmeden yok ederdi.²²³

Rousseau, *Emile* için uygar toplumun onu vahşi bulacağı kadar az bir akademik öğrenimle kırsal alanda yetiştirilmesi gerektiğini salık verir. Böylelikle on sekizine, akıl çağına geldiğinde yalnızca özgürlük ve kendine saygıda eşsiz olmakla

²²⁰ Jean Jacques Rousseau, *Emile ya da Eğitim Üzerine*, çev. Yaşar Avunç, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009), s. 5.

²²¹ Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük*, s. 59.

²²² *a.g.e.*, s. 66.

²²³ Rousseau, *Emile*, s. 5.

kalmayacak, bir filozof da olacaktır.²²⁴ Reha Erdem'in çocukları için de uygar hayatın denklemlerinden kaçtıkları bir sığınak alanıdır tabiat. Hemen bütün filmlerinde neredeyse başroldedir doğa.

Jîn'in (2012) ilk sahnesinde ormana atılan bir bomba, açılan ateşin ardından hayvanların tepkilerini izleriz. Kürtçe'de Jîn kadın demektir. Jîn (Deniz Hasgüler) isimli genç kız, üyesi olduğu örgüt üyeleriyle beraber ormanda saklanmaktadır. Bir gece gizlice örgütten ayrılarak şehre inmeye karar verir. Jîn de her masal kahramanı ve Kırmızı Başlıklı Kız gibi ilk olarak yollara düşer. Gideceği yol uzundur, ilerlemesini engelleyecek aç kurtlar vardır. Seyir boyunca dağdaki vahşi hayvanlarla iletişime geçebilen, ağaçlara tırmanan ama her ovaya inişinde erkekler tarafından zarar gören bu kırmızı yazmalı kız anne özlemi ile düştüğü yollardan her defasında geriye dönmek zorunda kalır, bir ana kucağıyla da özdeşleştirebileceğimiz tabiatın kollarına kendini bırakır. Sadece Jîn değil dağlar, taşlar, ayılar, eşekler, böcekler de hep insanın sebep olduğu tahribata maruz kalır, acı çeker, yok olur. Tabiat ile Jîn aynı varoluş çizgisinde buluşur, *evcilleştirilmek*, dize getirilmek istenir, üzerlerine saçılan bombalarla yavaş yavaş yok edilir. İnsanın yok etme içgüdüsüne dair vurgu Jîn'in başına gelenler ve ormandaki tahribatta cisimleşir. Erdem'in filmlerinin nihayetinde karakterlerini bıraktığı duygu hali ise hep aynıdır. *Hayat Var*'ın boşluğa doğru coşkuyla yol alan Hayat'ı da, *Kosmos*'un kasabayı terk edip ufka doğru ilerleyen Battal'ı da, *Jîn*'in etrafını kuşatan hayvanlar arasından gözlerini dikmiş bizlere bakan ifadesi de az da olsa umut barındırır ama daha çok yaralar içindedir.²²⁵

Şarkı Söyleyen Kadınlar (2013) filminde, bir adada yolları kesişen bir grup kadının hayatlarına giren erkeklerle ve yine doğayla olan ilişkileri anlatılır. Deprem olacağına dair yayılan söylentiler yüzünden neredeyse tamamen boşalan adada çok az insan kalmıştır. Adada kalan insanların sıradan hayatları devam ederken, olağanüstü şeyler de yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlayacaktır.

Filmin ilk sahnesinde görüntünün üzerine düşen ses şöyle diyecektir: “Allah, bazı kullarının ruhlarını kendisini görme şevkiyle ve aşkıyla genişletmiştir ki onların kalpleri Allah aşkının billur saflığıyla doludur. Zaman onlardan sorulur.” Bu filmin

²²⁴ Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük*, s. 67.

²²⁵ Tuba Deniz, “Bir Varmış Jîn Yokmuş!”, *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, S .33 (Mart-Nisan 2013), s. 9.

meczubu Esma'dır (Binnur Kaya) ve filmin girişinde tasvir edilen de odur. Esma'nın saf tabiatı, güçlü inancı hayata karşı sezgilerini güçlendirmiş ve çevresindekilerin göremediklerine rağmen onun gözlerini daha çok açmıştır. Allah'a karşı büyük bir sevgi taşır içinde Esma, çocuksu hareketleriyle dikkat çeker, ormanda filmin diğer kadın karakterleriyle şarkılar söyler. Ormanda hep bir geyik gördüğünü dile getirir. Yanında çalıştığı Mevlüt'ün hasta oğlu ölecek fakat Esma'nın duasıyla yeniden dirilecektir.

Adada, kıyamet öncesi bir hayat tasvir edilir. Atlar ormanda ölmekte, erkekler kadınlara zarar vermekte, hastalar dertlerine deva bulamamaktadır. Artık çok az insan yaşadığı için adada sürekli elektirikler kesilmekte, sular akmamaktadır, dışarısı ile irtibat kurmak gittikçe imkânsız hale gelmektedir. Muhteşem bir manzaranın içerisinde yaşayan insanlar adım adım yokluğa ve ölüme sürüklenmektedir. A Ay'daki Sırrı Bey'in günahı gibi burada da Adem'in babası Mevlüt'ün günahından bahsedilir. İnsanların doğasındaki kötülüğe eğilim, işledikleri günahlar içinde yaşadıkları bu güzel coğrafyayı bir kıyamet tablosuna dönüştürmüştür.

Reha Erdem'in 2016 tarihli son filmi *Koca Dünya*'da da *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da olduğu gibi muhteşem bir tabiat, ona sığınan çocukları zaman geçtikçe adeta yutacaktır. Yetimhanede kötü şartlarda büyümüş Ali (Berke Karaer) ile Zuhal'in (Ecem Uzun) hikâyesini konu eder film. Birbirlerini kardeş bilen bu iki ergen bir vakit sonra ayrılmak zorunda bırakılır. Zuhal'i evlatlık alan ailenin babası genç kızı ikinci eşi olarak nikahlamaya karar vermiştir. Ali bunu öğrendiğinde, adamı bıçaklayarak Zuhal'i evden kaçıtır ve bir ormanın kuytusuna saklanırlar. İnsanlardan zarar gördükleri için tabiata sığınan bu çocukların başlangıçta etkileyici bir manzaranın içerisinde, neşeli hallerini görürüz. Fakat tıpkı şehirdeki hayat, insanların tahribatı gibi tabiat da kendi içinde tehlikeler barındırmaktadır, burada da hayat tekinsizdir. Ali kasabaya indiğinde bütün gün tek başına ormanın içerisinde dolaşan Zuhal tehlikeli hayvanlarla, delilerle, ölümlerle karşılaşır ve hem beden hem de zihin sağlığını yavaş yavaş yitirmeye başlar. Bu çocuklar için ne sosyal hayat içerisinde ne de tabiatın en kuytu köşesinde yaşayacakları, nefes alacakları bir mekân yoktur. Rousseau'nun işaret ettiği gibi toplumsal yapılar insanı bir kötülük silsilesine mecbur bırakır fakat Erdem'in filminde toplumdan kaçıp da kişi kendini tabiatın içine bıraktığında da durum pek farklı olmayacaktır.

Reha Erdem, önceki filmlerinde daha çok insanların sebep olduğu ahlaki kötülükler üzerinde durur, burada ise tabiata içkin bir kötülük söz konusudur. Kötülük her yerdedir, tabiatın yıkıcılığında da, insanların birbirine dönük tahripkar tavırlarında da bu görünürdür. Sığınılan ağaç kavuğu da hayatın idame ettirildiği yuvada da, çalışılan iş yeri ya da en iyi arkadaş, aile üyeleri her yer ve herkes bir vakit sonra karşısındakini kendine dönüştürmeye, başka bir deyişle yok etmeye meyillidir. Her temas beraberinde bir yok edişi de getirir, güçlü olan güçsüz olanı kendine dönüştürür. Ateşin, suyun, toprağın ya da havanın bir vakit sonra temas ettiği her şeyi kendine dönüştürmesi gibi insan tabiatı da temas ettiğini kendine dönüştürür. Güçlü olan güçsüz olanı bir şekilde yutar. Bu *kendine katma, dönüştürme* hep güçlünün kudretinin güçsüzü yok etmesi üzerine kurulu bir düzendir.

3.3. Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Kötülük

Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasının ilk örnekleri; *Koza* (1993), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) taşrada geçer. Türk sinemasındaki taşra filmlerine hem estetik hem de anlatı açısından yeni bir soluk getirir bu filmler. Yönetmenin de bir dönem yaşamış olduğu taşraya dair gözlemlerinin bu filmlerde önemli bir payı vardır. Nuri Bilge Ceylan'ın daha sonra çekeceği, şehirde geçen filmlerinde de taşra fikri hep vardır. Taşrayı bu filmlerde sadece bir mekân olarak düşünmemek gerekir daha ziyade bir içeridelik haline işaret eder; ev gibi, çocukluk gibi, tabiat gibi kişinin içinden çıktığı, bir taraftan ondan bağımsızlaşmak istediği ama bir taraftan da hep oraya dönme özlemi çektiği bir ilk çıkış yeridir. “Bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılmayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir.”²²⁶ *Uzak*'ta (2002), taşradan gelen bir akrabanın bitmeyen misafirliğinin verdiği ağırlıktan kurtulmak ister ana karakter Mahmut (Muzaffer Özdemir), *Bir Zamanlar Anadolu*'da (2011) taşrada işlenen bir cinayetin ardından bozkırda cesedi arayan ekibin bir gecelik hikâyesine odaklanılır, *Kış Uykusu*'nda (2014) eski bir tiyatro oyuncusu Aydın'ın (Haluk Bilginer) taşrada işlettiği otelde yakın çevresiyle; eşi, kız kardeşi, arkadaşı ve imam kiracısı ile kurduğu ilişkiler ağı ön plandadır. *Ahlat Ağacı*'nda (2018) ise üniversiteyi bitirdikten sonra memleketine dönen, yazdığı kitabı bastırmak için para arayan Sinan (Doğu Demirkol) ana karakterdir.

²²⁶ Suner, *Hayalet Ev*, s. 106.

Bütün bu filmlerde, taşra ile merkez arasındaki gerilimde, yönetmen bir *arada kalmışlık, yerini bulamamışlık* haline odaklanır. Filmlerindeki asıl meselenin işaretlenen mekânlardan ziyade *yersizlik, köksüzlük* ve bu arada kalmışlıktan zuhur eden anlam arayışı olduğu söylenebilir. Filmlerin sinopsislerini arka arkaya okuduğumuzda, yönetmenin adeta boşlukta yüzen, bir türlü bir mekâna ya da kişiye, hayata tutunamayan karakterlerine hangi zaviyeden baktığı anlaşılır.

Ceylan'ın filmlerinin isimleri gibi sunuluş şekillerinde öne çıkan kelimeler, cümleler de sinematografik tercihleri ile kurmak istediği dünyaya dair önemli işaretler sunar; sıkıntı, büyüklerin dünyasının karanlığı²²⁷, uyku ile uyanıklık arası bir hal²²⁸, idealler ile hayat arasındaki mesafe²²⁹, kendilerine ait olmayan mutluluğun peşinde sürüklenmek²³⁰, zaaflar, yalanlar, her zaman birbirine benzeyen kıvrılan tekdüze yollar²³¹, çaresizlik, hayal kırıklığı, yalnız ruhlar²³², çıkışsızlık, sürgün yeri²³³...

Ceylan'ın karakterleri, içinden çıkamadıkları bir sıkıntı haline gömülmüştür. Şehirde ya da taşrada nerede olduğu fark etmez, hep bir aidiyetsizlik ve bir nevi kaçınılmaz bir *evsizlik* durumu içerisinde dirler ve bu filmlerde yönetmen her zaman insanın daha çok karanlık, kötücül tarafları ile ilgilenmektedir.

Yönetmenliğe adım attığı kısa filmi *Koza*'da (1995) da sonraki üç filminde olduğu gibi anne babası rol alır. Ceylan'ın fotoğrafçı kimliği bu diyalogsuz filmde baskındır. Birbirinden ayrılmıştır çift, kadın eve dönene kadar her şey daha karanlıktır. Rüzgâr eser, kapılar çarpar, suyun içine düşmüş bir civcivin görüntüsü üzerine çığlık sesleri düşer, bal kovanları tekmelenir... Kadın eve döndüğünde tercih edilen müzik biraz izleyiciye soluk aldırarak, her şey kısmen yoluna girecektir fakat belli ki ilişki yürümez ve kadın geri döner. Tabiatın ortasına kaybolmuş iki karakter gibi

²²⁷ *Kasaba* filmi sinopsisi, <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/story.php?mid=4> [Erişim 02.01.2021]

²²⁸ *Kasaba* filmi sinopsisi, <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/story.php?mid=4> [Erişim 02.01.2021]

²²⁹ *Uzak* filmi sinopsisi, <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/uzak/uzak.php?mid=1> [Erişim 02.01.2020]

²³⁰ *İklimler* filmi sinopsisi, <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/iklimler/story.php?mid=4> [Erişim 02.01.2021]

²³¹ *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi sinopsisi, <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/anatolia/story.php?mid=4> [Erişim 02.01.2021]

²³² *İklimler* filmi sinopsisi, <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/iklimler/story.php?mid=4> [Erişim 02.01.2021]

²³³ *Ahlat Ağacı* filmi sinopsisi, <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/story.php?mid=3> [Erişim 02.01.2021]

resmedilir anne ile baba, onların açık havada uykuya yattıkları sahnelerde ellerini, ayaklarını karıncalar sarar. Benzer bir şekilde toprağın içine gömülmüş ölmüş bir kediyi de görürüz, onun da üzeri böceklerle doludur. Her şey bu durgunluk içerisinde çürümeye mahkûmdur.

Bu çürüme korkusu, bitmeyen *iç sıkıntısı* *Kasaba* filminde Saffet (Mehmet Emin Toprak) tarafından da dile getirilecektir. Aile bireylerinin ateş başında toplanıp yaptığı sohbet her ne kadar ilerleyen aşamada kronikleşen akraba ilişkilerine evrilsede başlangıçta aidiyet, memleket, kimlik meseleleri etrafında şekillenir. Büyük oranda Saffet, amcası Nuri ve dedesi Emin arasında geçer. Emin, savaş yıllarını anlatır, memleketine, kasabasına döndüğünde onu bir tas çorbanın mutlu edeceğine inanmış ve hiç şikayet etmemeye karar vermiştir fakat evine vardığında karşılaştığı manzara çok da iç açıcı olmamıştır. Nuri hep çalışmaya inanmış, çok emek vermiş, yurt dışında eğitim görmüş bir yüksek mühendistir, ömrü boyunca çabalamış ama dönüp dolaşıp yine kasabaya yerleşmiştir. Saffet ise hiç mutlu değildir, memleket ve aidiyete dair büyüklerinin söylediklerini anlamsız bulur. Gün boyu kasabada dolaşır, lunaparkta vakit geçirir, çayırlara uzanıp uzaklara dalar fakat bir türlü içindeki boşluk duygusu ile baş edemez, zaman yaşadığı kasabada adeta donmuş gibidir, geçmek bilmez. Kendini bu boğucu kasabaya hapsedilmiş hissetmektedir: “Ben ömrümün sonuna kadar burada çürüyüp gitmek istemiyorum.” der fakat bir taraftan da buradan nasıl çıkması gerektiğine dair ne bir bilgisi ne de gayret edecek yaşama enerjisi vardır: “Hayat şu yaşadığımız hayattan ibaret bana göre, görüp göreceğimiz yalnızca bu. Ne bir amacım ne hedefim ne hayallerim var!.. Sadece müzmin bir iç sıkıntısı.” Saffet kurtulmak istediği kasabadan bir defa ayrılmıştır, askere giderken. Bunu filmde, çiftlikte, aile bireylerinin ateş başında sabahladıkları akşam hatırlar. Bu hatırlayışı perdede de izleriz. Yokuşu tırmanırken son defa döner ve yaşadığı kasabaya bakar, iç sesini duyarız:

Askere gitme vakti gelene kadar bu kasabadan kurtulmaktan başka bir şey düşünmüyordum. O sabah gelip çıktığında beni bu kasabaya bağlayan daha evvel fark etmediğim daha derin bağların olduğunu hissettim. Çiğ damlalarıyla kaplı kavaklardan havaya ince bir koku yayılıyordu. Nedense o gün bana bu kavakları, çamları, çınarları hayatımda ilk kez görüyormuşum gibi geldi. Sabahın bu erken saatinde sokaklarda bir mayın gibi dolaşan köpek sürülerinden başka bir şey olmaz. Galiba bu sessiz sabahları, köpekleri, toprak kokusunu seviyorum.

Saffet’in eşikteki ruh halini, aidiyetleri ile arasındaki göbek bağına kesme acısını dillendirir bu cümleleri. Bir yandan evden kurtulmak istemektedir bir taraftan da

daha ayrılmadan hasret çekmektedir. “Gitmek, kurtulmak, geride bırakmak, uzaklaşmak arzusu daima bir ikilik barındırır içinde. Tam da arzusun gerçekleştiği anda fark eder insan geride bırakılanla arasındaki bağın gücünü. Aidiyetin iki yüzü, evden kurtulma isteğiyle, ev hasreti, aynı ikiliği üretmek birbirini yankılayan duygulardır aslında.”²³⁴ Yaşadığımız mekân ve yakın çevremizdeki insanlarla aramızdaki görünmez bağlar hem bir tutukluluk hissini hem de aidiyet, güven duygusunu içinde barındırır. Bu dilemmanın içinden çıkamama duygusu Ceylan’ın bütün karakterlerinde iç sıkıntısı olarak tezahür eder. Bu iç sıkıntısı ile başatmenin yollarından biri yola çıkmak, uzaklaşmak fikri ise bir diğeri de kötücül olana sığınmak ve en yakında kim varsa içindeki bastırılmayan duyguları, acıyı ona yöneltmektir. Ceylan’ın filmlerinde kötücül olan, Demirkubuz sinemasından farklı olarak, büyük dramatik çatışmalar ya da şiddet sahnelerinden ziyade kişilerin birbirileri ile ilişkilerinde, muhatabın canını acıtmak için kurulan acımasız cümlelerde, davranış biçimlerinde, toplumun kurmuş olduğu hiyerarşinin tahakkümünde, özetle hayatın içerisinde akan ince damarlarda dolaşır. Gündelik hayata sinmiş bir kötücüllüktür bu, toprak altında akan nehirler gibidir görünmez fakat hep oradadır.

Nuri Bilge Ceylan, bir memur ailesinin çocuğu olarak İstanbul’da dünyaya gelir. Babası İstanbul’da üniversite eğitimini alıp Amerika’da master yaptıktan sonra idealist bir şekilde doğduğu topraklara, Çanakkale Yenice’ye döner. Ceylan iki yaşında geldiği Yenice’de sekiz yıl yaşar, bu kasabada büyür. Babasının bölgedeki insanlar tarafından yeterince anlaşılmadığına ve idealizminin yavaş yavaş bir hayal kırıklığına dönüşüne şahit olur. Buradaki gözlemleri, babasının kırılganlığı, buruk ruh hali filmlerindeki karakterleri için önemli bir ilham kaynağıdır. Dördüncü sınıfa geldiğinde İstanbul’a dönerler. Boğaziçi Üniversitesi’nde Elektrik Mühendisliği bölümünde okur. İlk olarak 17 yaşında otostop ve bisikletle seyahat eder, yönü Batı’ya dönüktür. Okul bittikten sonra ise cebinde az bir para ile Londra’ya gider. Batı’da aradığını bulamayan Ceylan, kitapçıda gördüğü Himalayalar üzerine bir kitaptan etkilenir ve bu defa Atina üzerinden Nepal’e uçar. Himalayalar üzerinden 400 kilometre yürüyüş yapar bir iki ay içinde. Fakat aradığı anlamı burada da bulamaz.

²³⁴ Suner, *Hayalet Ev*, s. 116.

Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut. O zamana kadar “seyahat denen bir şey varoldukça anlamsızlık sorunuyla yüzyüze gelmem” diye düşündüğüm halde, ilk defa seyahat ya da maceranın içindeki boşluğu dolduracak potansiyele sahip olmadığını düşündüm. Sonra bir Budist tapınağının üzerinde oturup dağları seyrederken, birdenbire Türkiye’yi çok özlediğimi düşündüm ve geri dönmeye karar verdim.²³⁵

Nuri Bilge Ceylan’ın bu bitmeyen *sıkıntısının*, anlam arayışının filmlerine ve hemen her karakterine de zerk edildiğini söyleyebiliriz. Filmlerinde bu söyleşideki dile getirdiği düşünceleri hatırlatan diyaloglara sık sık yer verir. Tıpkı Ceylan gibi filmlerindeki karakterler de nereye giderlerse gitsinler, neyle meşgul olurlarsa olsunlar bir türlü içlerindeki boşluk duygusu ile baş edemez, anlam arayışları hiçbir şekilde hitama ermez. Filmlerin isimleri dahi bize bu içinden çıkılmaz hali ima eder.

Mayıs Sıkıntısı’nda Muzaffer (Muzaffer Özdemir) film çekmek üzere kendi kasabasına döner, anne babasını filmde oynamaları için bir şekilde ikna eder. *Mayıs Sıkıntısı*, *Kasaba* filminin çekim sürecini konu eder. Bu filmde de esen rüzgar, ağaç dalları, yağmur bulutları gibi manzaralara; uzaktan gelen köpek sesleri, gök gürültüleri eşlik eder. Baba kadastrocuları beklemektedir, tarlasının yanındaki ağaçlık bir bölgeyi kendi arsasına dahil etmek istemektedir, yirmi yıl beklemiştir bunun için ve birkaç hafta daha bekleyebileceğini dile getirir umutlanmaması gerektiğini söyleyen oğluna. *Mayıs Sıkıntısı*’nda da *Koza* ve *Kasaba*’da olduğu gibi tabiatın içine düşmüş, adeta orada kaybolmuş karakterleri izleriz. Bir yandan kendilerine meşguliyetler bulmuşlardır; babanın bitmeyen bekleyişi, Muzaffer’in sinema çekerek şeytanın bacağını kırma isteği, fakat bir taraftan da üzerlerine sinmiş bir atalet vardır. *Kasaba*’da olduğu gibi bu filmde de Saffet amaçsız bir şekilde filmin içinde dolaşmaktadır. Arkadaşlarının hepsi üniversite sınavını kazanıp başka şehirlere gitmiştir fakat Saffet bu yıl da sınavı kazanamamıştır. Muzaffer’in gelişi ile onun gibi İstanbul’da yaşama, onun filmlerinde oynama hayali belirir zihninde. *Kasaba*’da ateş başındaki sohbetle ifade ettiği üzere bu kasabada çürüyecek değildir. Fakat bir taraftan da filmdeki hemen her karakter garip bir uyku halinde gibidir. Saffet’i, Muzaffer’i sık sık esnerken görürüz. Üzerlerine bir yorgunluk hali yapışmıştır. Var olmaktan yorgun düşmüş gibidirler.

Uzak’ta İstanbul’daki akrabasının yanına gelen Yusuf’u, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki Saffet’in hikâyesinin devamı olarak düşünebiliriz. Yusuf, gemilerde iş

²³⁵ Mehmet Eryılmaz, der., *Nuri Bilge Ceylan: Söyleşiler* (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2016), s. 23.

bulup dünyayı gezme hayali kurmaktadır. “Hep siz mi gezeceksiniz?” der Mahmut’a. Mahmut seneler önce İstanbul’a yerleşmiş, Andrey Tarkovski gibi filmler çekmeyi hayal ettiği halde şimdilerde bir şirket için seramik fotoğrafları çekmektedir. Mahmut, Yusuf’a gemilerde iş bulmanın o kadar da kolay olmayacağını söyler ve ekler: “Gez bakalım, aslında her yer aynı da...” Bu her yerin ve her şeyin birbirine benzerliğine vurgu *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki doktor Cemal’in (Muhammet Uzuner) ifadelerinde de yer alır. Savcı, komiser, doktor, katilin de aralarında bulunduğu bir ekip bütün gece bozkırda bir cesedi arar ve ancak sabaha karşı yerini tespit eder. Sabah olduğunda komiser Naci (Yılmaz Erdoğan) doktor Cemal’e hasta oğluna ilaç yazdırmak için uğrar. Cinayeti işleyen Kenan (Fırat Tanış), komişere öldürdüğü adamın oğlunun kendi çocuğu olduğunu itiraf etmiştir. Bu çocuğu düşünerek, buralarda yaşamının, özellikle babasız bir çocuk olarak büyümenin zorluğundan dem vurur. Doktor Cemal karşılık verir: “Yapacak bir şey yok.” Komiser Naci söylenmeye devam eder: “Bizim için yok, senin için niye yok, gencecik adamsın. Senin yerinde olsam çeker giderim.” Doktor Cemal’in cevabı diğer filmlerdekine benzer bir çıkışsızlığı hatırlatır: “Nereye?”

Doktor Cemal’in yalnızlığı, melankolik ruhununun dışavurumu gecenin bir yarısı, bozkırın ortasında Arap Ali ile yaptığı sohbette de gün yüzüne çıkar. Arap Ali bazı günler gelip buralarda havaya ateş açtığını, böylelikle rahatladığını anlatır:

Buralarda silahı olmayan var mı doktor. Silahsız olmaz. İyisi var kötüsü var, bilemezsin. Gerek duymasan da acımayacaksın; çakacaksın alnının ortasına. Bizim buralarda böyle doktor. Kendi göbeğini kendin kesmek mecburiyetinde kalıyorsun bir yerde. He, yok ben kesemem arkadaş diyorsan, iki dakikada alırlar çapını, nereden geldiğini şaşırırsın; yok öyle işte hem şoför yanı olsun hem cam kenarı hem de bedava, yemezler. Maalesef hayvan terli. Adamın gözünden sürmeyi çekerler üstüne üstlük bir de seni borçlu çıkarırlar. Onu bilir, onu söylerim. Dairede duracaksın, merkezi kollayacaksın. Ha, cam önü olsa olmaz mı? O da olur fakat yeri ve zamanında. Yalnız icap ederse vazgeçmeyi de bileceksin; hiçbirimiz dünyaya kazık çakmadık di mi doktor. Hz. Süleyman 750 yaşına kadar yaşamış; altın, mücevher. Eee, dünya ona da kalmamış, di mi doktor?

Doktoru sırt omuz plan görürüz, yönetmenin sık kullandığı kadrajlardan biridir bu. Karakterin arkadan görünüşü onu daha savunmasız ve çaresiz gösterir. Yönetmen de karakterlerinin daha çok bu zayıf yönleri ile ilgilidir. Fonda sararmış otlar üzerinden rüzgâr esmektedir. Kamera karaktere yaklaşır, onun daha ziyade iç hallerine izleyiciyi ortak etmek istemektedir. Doktor Cemal’in sesi bu görüntülerin üzerine düşer: “İğnebeli’ne yağmur yağıyor, yağsın. Yüzyıllardır yağıyor ne fark eder. Fakat

bundan sadece yüz yıl sonra bile ne sen ne ben ne savcı ne komiser... Hani şairin dediği gibi. Yine yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak, yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak.”

Nuri Bilge Ceylan'ın karakterleri bir nevi dünyaya fırlatılmıştır. Bir taraftan büyülenmiş gözlerle bakarlar dünyaya, gündelik hayatın vaatleri içine çekilirler diğer taraftan da buraya ait olmadıklarını hissederek. Varlığın içine gömülmüşlerdir ve bu çıkışsızlık, *saçmanın* içerisinde debelenip durmaktan ibaret bir yorgunluk hali içindedirler. Filmler hep bu arada kalmışlık ile ilgilenir. Taşra ile merkez, hayali kurulan ile mecbur kalınan hayat, sözcüklerin sığılığı ile düşüncelerin derinliği arasındaki uçurum en büyük çelişkisidir izlediğimiz karakterlerin. Peki bu aralıktan, çatlaktan bir anlam sızması mümkün müdür? Yönetmenin sinematografisinde bu arada olma halini en çok hissettiren sahnelerde kamera hareketi yavaşlar, karaktere doğru yaklaşır, neredeyse her şey durmuş gibidir; yukarıdaki örnekte olduğu gibi bazı filmlerinde arka planda esen sarı otlar vardır ya da açılan bir cam ile uçuşan perdeler, bir vantilatörün ağır çekim hareketi... Bütün nesnelerin, imgelerin hatta karakterin geri çekildiği bu açıklık, boşluktaki duygu salınımında kimi zaman karakter geçmişin muhasebesine girer, vicdanı ile başbaşa kalır kimi zaman da içindeki kötücül yanları açığa çıkar. İnsanı iyi halleri de kötü halleri de adeta bu *hiçlik* duygusunun içine düştüğü anlardan beslenir. Bu hiçlik ile karşılaşma bir nevi kendi ontolojisine dönük bir bakış, oradaki duygu durumunu kazıma biçimidir.

3.3.1. Bunaltı ve Kaygı olarak Kötülük

Hiçlik ile kurulan bu ilişki aynı zamanda varlık ile ilgili sorgulamalara da kapı aralanması demektir. Martin Heidegger felsefesinde hiçliği kendisine konu eder. “Hiçlik mefhumu olmasa varlıktan bahsedemezdik, çünkü varlığın hududu hiçliktir.”²³⁶ Nasıl ki yanlış olmazsa doğru, kötü olmazsa iyiden söz edemezdik, benzer bir düğüm varlık ile hiçlik arasında da mevcuttur. Hiçliği nasıl bulmalıyız ve ona nerede rastgelebiliriz sorusunun peşine düşer Heidegger. Burada *his*, duygu halleri devreye girer. His, belki “varlığın bütünlüğü içinde kendimizi bulmaklığımızı mümkün kılan içsel bir mizaç ahengidir.”²³⁷ Bu içsel mizaç ahengini Heidegger *neşe*

²³⁶ Martin Heidegger, *Metafizik Nedir?*, çev. Mazhar Şevket, Suut Kemal Yetkin (İstanbul: Vakıf Gazete Matbaa Kütüphanesi, 1935), s. 17.

²³⁷ Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 18.

ve iç sıkıntısında görür. Ruh halleri, varlığı açan modlar (Erschlossenheit) olarak anlaşılmalıdır Heidegger’de.²³⁸ Can sıkıntısı ise kendimizi ona göre ayarladığımız en temel ruh halidir.

Heidegger’in felsefesinde temel fikirlerden biri insanın dünyaya fırlatılmış olmasıdır. Burada fırlatılmış olmak kavramının vurgusu dahi daha olumsuz, zavallı bir düşmüşlük halini imler. *Metafizik Nedir?* adlı eserini de insan denilen varlığın, varlığın bütünü içine ansızın atılışından başlatır. Bu atılışla varlık, mahiyet ve tavır (essence et modalité) bakımından gelişir ve açılır. Bu geliştirici atılma kendi tarzına göre her şeyde önce varlığın kendi kendini gerçekleştirmesine yardım eder.²³⁹

Bu atılış içinde araştıran, çözenin karşısına çıkacak olan da varlıktır. Hiçlik nedir sorusu üzerinde uzun uzun durur Heidegger, bu kendi kendini kemiren, cevaplanması zor bir sorudur. Heidegger’in izâhına göre hiçlik, var olanın köknel inkarıdır.²⁴⁰

Gündelik hayatımızda şu veya bu varlığa bağlanıyormuşuz ve varlığın şu veya bu alanına kendimizi vakfediyormuşuz gibi görünür. Fakat eşya ile ve bizzat kendimizle oyalanmış bulunmadığımız zaman varlık bütünlüğü ile (im ganzen) bizi zapteder, mesela tam ve derin iç sıkıntısında (eigentliche Langeweile). Bu kitap veya şu sahne, şu meşguliyet veya bu vakit geçirme içimizi sıkıyor dediğimizde bütünlüğü ile varlık daha uzaktadır. Fakat sıkılıyorum diye inlediğimizde birden ortaya fırlar. Derin iç sıkıntısı, sessiz bir sis gibi varlığın uçurumlarını kaplayarak bütün şeyleri, insanları ve kendimizi genel bir farksızlık içinde, garip bir surette eritir. Bu iç sıkıntısı, var olanı bütünlüğü içinde bize gösterir.²⁴¹

Nuri Bilge Ceylan’ın gündelik hayatta belirli bir meşageleye, hayale, fikre tutunmaya çalışan fakat bunu yaparken dahi belirli bir üşengeçlik, uyku hali üzerine sinmiş karakterlerinin en belirgin özelliği can sıkıntısıdır. Yönetmenin taşra üçlemesi *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*’ta can sıkıntısını en bariz şekilde izleyiciye hissettiren karakteri Saffet’tir (*Uzak*’ta Yusuf). Kasabada dolaşır, kendini otların üzerine bırakır, lunaparkta oyuncaklara biner fakat bir türlü üzerine yapışmış olan bu ruh halinden kurtulamaz. Yönetmen burada can sıkıntısını mekânın, taşranın boğucu ve içinden çıkılmaz atmosferi ile ilişkilendirir. Fakat *Mayıs Sıkıntısı*’nın Muzaffer’i, *Uzak*’ın Mahmut’u taşra ile bağlarını hem fiziksel hem de psikolojik açıdan nispeten

²³⁸ Özge Ejder, “Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi,” *Cogito*, Vol. 64, (Güz 2010), s. 237.

²³⁹ Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 24.

²⁴⁰ Heidegger, *a.g.e.*, s. 29.

²⁴¹ *a.g.e.*, s. 30.

koparmış olmasına rağmen hala bu can sıkıntısından kurtulabilmiş değildir. *Kış Uykusu*’ndaki Nihal (Melisa Sözen), Necla (Demet Akbağ) ve Aydın, *Ahlat Ağacı*’ndaki Sinan için de bu geçerlidir. Çünkü nereye gidilirse gidilsin her yer aynıdır.

Peki, insanı hiçlik ile burun buruna getiren haller nelerdir? Heidegger’in bu tartışma içerisinde öne çıkardığı bir kavram *havf*’dır. Bu, havf halinde vukua gelir. Burada havf (Angst), korku (Furcht) ile karıştırılmamalıdır. Havf anında insana ne olur diye sorulunca: “İnsana bir şeyler olur.” denir. “Bütün şeyler ve bizzat biz bir kayıtsızlık içine batırız. Bu batma bir kaybolma değildir. Ortadan kaybolan varlık tekrar geri döner. Havf anında bizi bütünlüğü ile kaplayan varlık bu sefer bizi sıkmaya başlar. Hiçbir tutacak kalmaz. Varlığın erimesi içinde sadece üstümüze abanan bu hiçlik kalır. Havf, hiçliği ifşa eder.”²⁴²

Havf ile ortaya çıkan bu hiçliğin baskısı, boşlukta yüzen karakterler Nuri Bilge Ceylan sinemasının alametifarikasıdır. Onların sinik, üşengeç, harekete geçemeyen hallerinin ardında havf duygusu aranabilir. Karakterlerin genel hallerinde bu kayıtsızlığı ve de havfı görebiliriz fakat bazı sahnelerde yönetmen bu ruh halini, bir nevi karakterlerinin hiçlik ile burun buruna gelişlerini daha görünür kılar. Daha çok diğer karakterlerin çekildiği ve ana karakterin ciddi bir vicdan muhasebesine girdiği, kendi ile başbaşa kaldığı, uzaklara dalıp gittiği, tecrübesi ağırlaşan sahnelerdir bunlar. Yakaza, rüya hallerinde ise bu duygu daha da derinleşir. İç muhasebenin yoğunlaştığı bu sahnelerde karakterler adeta kendi varlıklarından da sıyrılır.

“İnsanın mevcudiyeti varlığa akar.”²⁴³ Günlük hayat telaşesi içerisinde eriyen, kaybolan varlıkların kendini görebilmesi için adeta aksine yani hiçliğe bakmaya ihtiyacı vardır. Burada sözü edilen hiçlik, “İnsan varlığına, var olanın olduğu gibi görünmesi imkânıdır.”²⁴⁴ Tabii burada havf olmadan da mevcudiyet söz konusudur. Neden bu havf ile müstesna anlarda karşılaştığımız da sorulabilecek önemli sorulardan biridir. Buna Heidegger’in verdiği cevap günlük hayatın telaşesi ile alakalıdır. Havf bize neden her zaman kendini göstermiyor? Çünkü “Faaliyetlerimizde, var olana ne kadar fazla bağlanırsak, var olanın eriyip kaybolmasına o

²⁴² Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 33.

²⁴³ *a.g.e.*, s. 36.

²⁴⁴ *a.g.e.*, s. 36.

nisbette engel oluyoruz ve o nisbette hiçlikten uzaklaşıyoruz.”²⁴⁵ Hayatın akışına ne kadar kapılırsak o nisbette bu tecrübeyi imkânından da uzaklaşıyoruz. Havf her zaman oradadır fakat gündelik telaşe içerisinde uyuklar vaziyettedir.

“İçinde yaşadığımız kaotik ortama, tüketim çılgınlığına, fazlalıklar kültürüne karşı mücadele etme, direnme şeklim benim bu biraz da.”²⁴⁶ der Ceylan yaptığı filmler için. Karakterlerinin de hayatın akışına kendilerini tam manasıyla bırakmadıklarını veyahut da bırakmadıklarını, bırakmak istemediklerini söyleyebiliriz. Bu köksüzlüğü, ontolojik yalnızlığı ve bundan kaynaklı acıyı onaylayan hatta kutsayan bir tarafları vardır fakat bir taraftan da her ne kadar kaşsalar, inkar etseler de aidiyetleri, evleri, kimlikleri bir hayalet gibi peşlerinde dolaşmakta ve sürekli onları kendi içine çekmektedir. İlk uzun metraj filmi *Kasaba*’da Saffet’in karakterini Emin dede ölen babasına benzetir: “Sen Saffet, sende de babanın sıkıntılarının aynısı var. Daha bir baltaya sap olamadın, ne yapacağın belli değil.” Ceylan’ın son filmi *Ahlat Ağacı*’ndaki Sinan karakteri ise yaşadığı kasabada pek de iyi anılmayan babasına benzememek için elinden geleni yapsa da gittikçe ona dönüşmektedir. Sinan tam bir muhaliftir, kasabanın rutin ilişki ağlarına girmemek, hayatın akışına kapılmamak, kalabalık gürüha dahil olmamak adına sürekli sözleriyle, halleriyle direnir. Eski arkadaşı Hatice ile ağaç altındaki konuşmasında, yaşadığı yerdeki insanlar için, “Burada kalmaya pek niyetim yok ama. Sevmiyorum buraları. Dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen bir sürü insan. Burada ömür çürütmeye niyetim yok.” diyecektir. Fakat o da babası gibi üniversitede öğretmen olmak üzere eğitim almış, bu makus talihi kırarak yazar olmaya çabalasa da bunu başaramamış ve “Diktatör olsam buraya atom bombası koyarım yemin ederim.” dediği kasabaya üniversite ve askerden sonra hep geri dönmek zorunda kalmıştır. Filmin başında Sinan’ın babası ile dedesini görürüz bir kuyunun içinde. İdris (Murat Cemcir) film boyunca bu kuyuyu kazarak su çıkarmaya çalışır, herkese rağmen yaptığı bir eylemdir bu, kimse inanmaz kuyudan su çıkacağına, haksız da değillerdir, kuyudan bir türlü su çıkmaz. Filmin nihayetinde ise babasının seyir boyunca kazdığı kuyunun dibinde Sinan’ı görürüz, su çıkarmak için o da kuyuyu kazmaya başlamıştır.

²⁴⁵ Heidegger, *Metafizik Nedir?*, s. 37.

²⁴⁶ Eryılmaz, *Nuri Bilge Ceylan: Söyleşiler*, s. 13.

“Heidegger, moderniteyi hakikatin üstünü örtmesi, dolayısıyla gerçeklik algımızda ve onu anlamamızda kayıplara neden olması bakımından eleştirir.”²⁴⁷ Hakikat ile yeniden doğru bir ilişki kurabilmek, bu algı kaybını onarabilmek için felsefenin, modernitenin örttüğü örtüyü kaldırması ve kökenine dönmesi gerekmektedir. *Evsizlik* fikri Heidegger’in felsefesinde önemli bir yer işgal eder. Modernite Heidegger için evsizliktir. Sadece bir filozof olarak değil, yirminci yüzyılda yaşayan bir insan olarak da kendini evsiz hissetmektedir.²⁴⁸

Heidegger’in modernite ve ev özlemi üzerine tartışmaları *can sıkıntısı* bağlamında ele alınmalıdır.

Zaman geçiririz zîra ona hükmetmek isteriz. Sıkılınca zaman uzar. Peki kısa mı olması gerekir ki? Hepimiz aslında kendimiz için yeterince uzun zaman dilemez miyiz? Peki neden bize uzun geldiğinde hemen gardımızı alıp bir an önce geçsin diye uğraşıyoruz? Demek ki uzun zaman istemiyoruz ama yine de bolca zamanımız var. Sıkıntı, Almanca kökeninde uzun zaman demek, tesadüfi olmayan şekilde ev özlemi için de aynı kelimeyi kullanıyoruz. En azından Almancada birinin zamanı bolsa ev özlemi çekiyor demektir. O halde derin sıkıntı aslında ev özlemidir.²⁴⁹

Nuri Bilge Ceylan sinemasının karakterlerini de bu zaviyeden ele alabiliriz. Uzun uzun uzaklara bakıp dalmaları, hem çizginin öte tarafına geçme, uzaklaşma arzusunu hem de eve dönmek ihtiyacını içinde barındırır. Bir taraftan eve dönme özlemi çekerler fakat bir taraftan da evsizdirler, evden uzaklaşmak isterler. *Kasaba*’da artık taşraya sığamayan Saffet, *Mayıs Sıkıntısı*’nda böyle bir ihtimali içinde büyütecek, *Uzak*’ta ise kısmen yaklaştığı bu hayalinin aslında ne kadar anlamsız olduğunu fark edecektir. *Mayıs Sıkıntısı*’nın Muzafer’i, *Uzak*’ın Mahmut’u için de benzer bir durum söz konusudur. O, seneler önce taşradan ayrılmış, şehre yerleşmiş ve bir şekilde buradaki hayata tutunmuştur. Fakat bir taraftan da hayal ettiği dünya ile yaşadıkları arasında ciddi bir uçurum vardır. Hala aynı anlamsızlık duygusu ile cedelleşmektedir.

Modern hayat pratikleri, telaşı içinde kaybolan ve düşüncenin evi olan felsefenin uzağına düşen karakterler içten içe acı çeker, ciddi bir anlamsızlık çukurunun içinde bocalamaktadırlar. İçlerindeki hiçlik duygusunu bastırabilmek adına sürekli kendi etrafındaki kalabalıkları artırır, kendine yeni meşguliyetler icat eder; hobiler, yeni

²⁴⁷ Ejder, “Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi,” s. 236.

²⁴⁸ Ejder, *a.g.m.*, s. 236.

²⁴⁹ Ejder, *a.g.m.*, s. 237.

işler, sosyal medya gibi oyuncaklar ile bu duygu halinin üstesinden gelmek isterler. “Modern insan, dünyanın buluşları, formları arasında kaybolmuş, bu ise varlığının anlamını unutmaya sebep olmuştur. Kendini evinde hissetmemektedir, sıkılmaktadır. Yine modernitenin yarattığı oyunlarla sıkıntısını aşmaya çalışmaktadır.”²⁵⁰ Heidegger’e göre dünyadaki bu gündelik konaklama aynı zamanda ona esir olmak demektir. “Dünya içinde kaybolmuşuz. Ve bu yüzden Heidegger can sıkıntısı halini vurgular, çünkü *Varlık ve Zaman*’da çözümlenen korku ruh halinde olduğu gibi, burada da dünyanın bütünü, şaşırmanın veya dehşete düşmenin metafiziksel tutumunu, varoluşsal bir dramın üçüncü perdesi olarak mümkün kılan bir mesafeye çekilmiş gibi görünür.”²⁵¹

Bu kayboluş içerisinde kendini bulmak, hiçlik üzerinden kendi varlığı ile göz göze gelebilmek bir nevi ödev gibi sunulur Heidegger felsefesinde. Kaybetmiş olduğu benliğinden sahil benliğine dönme ödevi: “Bu ödev *hayatın anlamı* olarak adlandırılabilirse eğer, sıkıntı, söz konusu anlamın ortaya koymakta olduğu sorumluluğun yerine getirilmesinden kaynaklı kökensel bir haletiruhiye (Grunstimmung) olarak karşımıza çıkar.”²⁵²

Heidegger’in 1929 tarihli ders notlarından oluşan *Metafiziğin Esas Kavramları*’nda sıkıntı analizine sıkıntının zamanla ilişkisini vurgulayarak başlar. “Almanca’da *Langwile* (ing. *whiling long*) süregitmenin uzaması, zamanın lastik gibi genişlemesi, geçmek bilmemesi anlamlarına gelmektedir.”²⁵³ Bu derste sıkıntıyı üç başlık altında değerlendirir ve örneklendirir ve bu tasnifini zamanın esneyip, büzüşme kabiliyeti üzerinden okumak mümkündür.

Birinci sıkıntı deneyiminde bir tren garında dört saat sonra gelecek olan treni bekleme mecburiyeti ile karşı karşıya olma örneğini inceler. Peronda dolaşılır, her beş dakikada bir saate bakılır ama zaman bir türlü geçmek bilmez. Heidegger birinci örnek için sıkıcı bir kitap okuma örneğini de gündeme getirir. Tıpkı tren istasyonu gibi ilginç bir şeyler sunmakta direnen kitap da Dasein’ı boşa çıkarır. Dasein’ı arafta bırakır.²⁵⁴

²⁵⁰ Ejder, “Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi,” s. 237.

²⁵¹ Rüdiger Safranski, *Bir Alman Üstat Heidegger*, çev. Ali Nalbant (İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008), s. 288.

²⁵² Emrah Günok, “Heidegger Felsefesinde Zamansallığın Göstereni Olarak Sıkıntı Kavramı,” *Kilikya Felsefe Dergisi*, s. 2 (2016): s. 21.

²⁵³ Akt. Günok, Heidegger Felsefesinde Zamansallığın Göstereni Olarak Sıkıntı Kavramı,” s. 28.

²⁵⁴ Günok, *a.g.m.*, s. 30.

Hemen her filminde bir beklenen, geçip giden ya da en azından sesi duyulan bir trene yer veren Ceylan'ın sinemasındaki bu tercih de sürekli bekleyişin, bir türlü nesne ile buluşamama, vaade ulaşamama halinin görsel bir temsiline dönüşür. Zaman bu bekleyiş halinde sürekli taşınan bir yük gibi gittikçe ağırlaşır. *Kış Uykusu*'nda Aydın, eşi ile ilişkisi iyice tıkanma noktasına varınca bir süreliğine İstanbul'a gideceğini söyler. Otelden ayrılır, bir tren istasyonunda bir müddet bekler, gecikme vardır. Aydın evden uzaklaşma konusunda çok kararlı bir şekilde otelden ayrılmasına rağmen bu bekleyişin ardından İstanbul'a gitmekten vazgeçer. *Üç Maymun* filminde ise Ceylan özellikle tren yolunun kenarındaki bir evi tercih etmiştir. Ceylan'ın bütün filmlerinin içinden geçen bir tren vardır. Tren, bir vaadi içinde barındırır, uzaklaşıp gidebilme ihtimalini sunar. Sadece içinde bulundukları mekân ve zamandan değil mecbur kaldıkları duygu hallerinden de uzaklaşabilme ihtimalidir bu. Fakat beklenen tren hiçbir zaman gelmez. "Hayatın bir son tren gibi de olsa hâlâ bir şeyler vaat etmesi, ama derinlerde hem beden hem zihnin artık birtakım çılgınlıklara girecek o gücü ve enerjiyi hissedemeyeceğinin trajik algılanışı. Bundan üreyen melankoli."²⁵⁵ Bu melankoli seyir sürecinde sürekli kendi içinde çoğalır.

Heidegger'in ikinci sıkıntı tarifinde zaman ilk örnekteki gibi esnemiş değil de büzüşmüştür. İlkinde bitmek bilmeyen zamanın aksine burada hızla akıp giden ve kişiyi yine boşlukta bırakan bir zaman söz konusudur. Şimdinin içinde kaybolmaya engel olan bir zaman deneyimidir bu da. Kişinin zamanı ile tecrübe edilen zaman arasında bir açıklık vardır. Heidegger ikinci sıkıntı türünü de örneklendirir; bir partiye davetliyiz, gidip gitmeme konusunda yaşadığımız kısa bir tereddüt sonunda davate icabet etmeye karar veriyoruz. Akşam boyunca yenilip içiliyor, güzel vakit geçiriliyor. Ayrılırken hoşumuza gidecek övgüler duyuyoruz hatta.

Lâkin eve dönüp kendimizle başbaşa kaldığımızda; hele bir de o akşam yarım bırakmış olduğumuz işe gözümüz ilişmiş ve o işle ilgili olarak ertesi sabahı gözümüz önüne getirmişsek birden bire bütün gece boyunca sıkılmış olduğumuzu fark ediyoruz. Tabii böyle güzel geçmiş bir gecenin ardından bu tip olumsuz bir haletiruhiyeye nasıl girdiğimizi anlamakta zorlanıyoruz.²⁵⁶

Üçüncü sıkıntı tipine *derin sıkıntı* diyecektir Heidegger.

Derin sıkıntı yaşantısının Dasein'a göstermekte olduğu kendi hakikatidir. Dasein bu noktada kendi zeminsizliğini ve hiçliğini kavrar; bir doğa tarafın-

²⁵⁵ Senem Aytaç, Berke Göl, Fırat Yücel, "Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine II," <https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine-ii/> [Erişim 20.12.2020].

²⁵⁶ Günok, Heidegger Felsefesinde Zamansallığın Göstereni Olarak Sıkıntı Kavramı," s. 31.

dan sınırlanmış olmamak anlamına gelen özgürlüğünün gerçek anlamının ayırdına varır. Bu anlamda dünyaya karşı bir konumlanışı ifade eden varoluşsal endişe ve derin sıkıntı durumları, Dasein'a bir doğası olmadığını; bu doğanın olması gerektiği yerde hiçlik olduğunu gösterir.²⁵⁷

Bu üçüncü can sıkıntısı türü kişinin kendi hakikati ile karşı karşıya gelme imkânını da içinde taşır. Her bir sıkıntı türünde nesne yavaş yavaş geriye çekilir ve bu, zamanın daha derin bir şekilde kavranması anlamına gelir. Ceylan'ın sinemasında bu sıkıntı türlerine örnek sahneler verilebilir fakat genel olarak sinemasında 'derin sıkıntı'yı konu ettiğini söylemek mümkündür.

Uzak filminin ardından verdiği bir söyleşide, can sıkıntısına kaynaklık edecek birbirine benzeyen günleri filmlerine konu etmeyi önemseydiğine değinir:

Tutkusuz, renksiz ve tekdüze görünen hayatın sinemaya uyarlanması düşüncesi beni her zaman daha fazla heyecanlandırmıştır. Birbirine benzeyen günlerin belirli hiçbir iz bırakmadan geçip gittiği, insanda bazen yoğun bir anlamsızlık duygusu yaratan ve sanki belli bir yaştan sonra varlığını daha da hissettiren bir ruh halinin bir filmime konu olabilmesi fikrini belli belirsiz bir şekilde uzun süredir içimde taşıyordum.²⁵⁸

3.3.2. Can Sıkıntısı Olarak Kötülük

Heidegger'in felsefesinde can sıkıntısı ile kötülük arasında bir ilişki kurulmaz, o daha çok varlığın bu duygu hali üzerinden kendisini açması ile ilgilenir. Tabii burada varlığın kendisini açmasından ne anlaşılması gerektiği ve bu açılma neticesinde kişinin burada ne ile karşı karşıya kalacağı sorusu sorulabilir. Şüphesiz yaratıcı ve yıkıcı güçlerimizin kökü aynıdır, bu karşılaşma neticesinde insanın yaratıcı ya da yıkıcı yönlerini ortaya çıkaracak bir çıkış beklenebilir. Varlığı tıka basa kötülük ile dolu olarak tanımlayan felsefeciler için ise bu sorunun cevabı bellidir. Hiçlik vesilesi ile varlıkla burun buruna gelmenin neticesinde daha çok varlığın kötücül tarafları ile yüz yüze gelmek bu bakış açısına göre muhtemeldir. Nuri Bilge Ceylan'ın karamsar atmosferi, kötücül karakterleri de böyle bir yoruma yeterince imkân tanır. Heidegger'in metinlerinde karşımıza çıkmayan can sıkıntısı ile kötülük arasındaki ilişkiyi Søren Kierkegaard doğrudan ifade edecek ve "Can sıkıntısı bütün kötülüklerin anasıdır."²⁵⁹ diyecektir.

²⁵⁷ Günok, *a.g.m.*, 34.

²⁵⁸ Eryılmaz, *Nuri Bilge Ceylan: Söyleşiler*, s. 13.

²⁵⁹ Søren Kierkegaard, *Kahkaha Benden Yana*, çev. Nedim Çatlı (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), s. 54.

Kierkegaard'a göre dünyanın kötüye gitmesinin, kötülüklerin gittikçe çoğalmasının ardındaki sebep sıkıntının artmasıdır. Sıkıntı büyüdükçe yıkıcılığı da aynı oranda çoğalmaktadır.

Zîra, eğer benim ilkem doğruysa, sıkılmanın insanlık için ne kadar yıkıcı olduğunu şöyle bir düşünüp, bu temel hakikat üzerindeki yoğunlaşmanızı uygun şekilde ayarlayarak istediğiniz derecede bir momentum elde edebilirsiniz. Eğer hareket gücünün kendisine zarar verme pahasına son sürat gitmek istenirse, insanın kendisine şunu söylemesi yeterlidir: Sıkılmak bütün kötülüklerin anasıdır. Öylesine sakın ve durağan olan sıkıntının böyle harekete geçirici bir güce sahip olması şaşılacak şey. Sıkılmanın yarattığı etki bütünüyle sihirli bir şeydir, ne var ki çekiciliğin değil, iticiliğin getirdiği bir etki.²⁶⁰

Bu sihirli etkinin kaynağının bu duygu halinden hızla kurtulma isteği ile orantılı olduğu da düşünülebilir. Sıkıntının boğuculuğundan kurtulabilmek adına belki de çoğu zaman düşünmeden harekete geçilir ve bu da kötülüğe açılan geniş bir alan demektir. Sıkılmanın ne denli tahripkâr olduğunu çocuklar üzerinden de örnekler Kierkegaard. Çocuklar eğlendikleri sürece sürekli usludurlar, oynarken dahi yaramazlık yapıyorlarsa eğer bu onların sıkılmaya başladığının alametidir. Sıkıntı artık devreye girmiştir. Sıkıntının köklerini, ilk devreye girişini ise hayatın başlangıcında arar:

Bunun tarihi ta dünyanın başlangıcına dayanır. Tanrılar sıkıldılar, insanı yarattılar. Âdem yalnızlıktan sıkılınca Havva yaratıldı. O zamandan beri sıkıntı dünyaya girmiş ve nüfusa oranla artmıştır. Âdem tek başına sıkılıyordu: sonra Âdem'le Havva birlikte sıkıldılar; sonra Âdem'le Havva ve Habil'le Kabil en famille [ailecek] sıkıldılar; sonra dünya nüfusu arttı ve halklar en masse [kitleler halinde] sıkıldı. Kendilerini eğlendirmek için başı göğşe değen bir kule yapma fikrine kapıldılar. Bu fikrin bizatihi kendisi kulenin boyunca sıkıcıydı ve sıkılmanın nasıl üste çıktığının korkunç bir deliliydi. Sonra uluslar, şimdi tıpkı insanların yurtdışına çıkmaları gibi, yeryüzüne dağıldılar, ama sıkılmaya devam ettiler. Bu sıkıntının yaratacağı sonuçları bir düşünün! İnsanlık o yüce yerinden aşağılara düştü, önce Havva'yla, sonra da Babil Kulesi'yle.²⁶¹

İnsanların sayısınca sıkıntı da artmış ve beraberinde kötülüğü de çoğaltmıştır Kierkegaard'a göre. İnsanın temelde yırtıcı bir hayvan olduğuna değinir, bunun delili sadece dişlerinin şekliyle sınırlı değildir. Bütün toplum, toplumsal ilişkiler, konuşmalar kısmen kalıtsal riyakâlık, kısmen de içten pazarlıklı kurnazlıktır.

Bütün insanlar sıkıcıdır. Sıkımak, kendini ve başkalarını sıkıkmak diye ikiye ayrılabilir. Başkalarını sıkıyanlar ayaktakımı, yığınlar ve genel olarak bütün

²⁶⁰ Kierkegaard, *a.g.e.*, s. 54.

²⁶¹ *a.g.e.*, s. 54-55.

insanlık kafilesidir. Kendilerini sıkanlar ise seçkinler, aristokratlardır; şu garip bir gerçek ki, kendilerini sıkmayanlar genellikle başkalarını sıkırlar, kendilerini sıkanlar da başkalarını eğlendirirler.²⁶²

Eğer sıkıntı içinde böylece kalırsak, kötülük ilkesine dönüşür; yok edersek, onu hakiki yerine koymuş oluruz. Ceylan da filmlerinde tam da burada ifade edilen kötülük ile ilgilidir; bitmeyen bekleyişler, hareketsizliğe, sıkışmışlığa mecburiyet; toplumsal ilişkiler, konuşmalar, kalıtsallaşmış riyakâlık, içten pazarlıklı tutumlar, kurnazlık gibi adeta ilişkilerin kaçınılmaz bir parçasına dönüşen bu tutumların değişmez sonucudur kötülük. Bu sebeple filmlerindeki ağırlık, aksaklık, iletişimsizlik, sıkıntılı basık atmosferden çoğu zaman kötücül olan neşet eder.

Kasaba filmindeki çocuk karakter Ali (Cihat Bütün), okul çıkışında ablası ile ağaçlık yollardan geçerek, yolu uzatarak, eve döner. Mezarlıkta oyalanır, ağaçlardan meyve toplar, yerler. Bu esnada bir kaplumbağa görürler. Ablası Asiye (Havva Sağlam) kaplumbağanın üzerine çıkar ve kardeşine, üzerinden kamyon bile geçse kabuğunun kırılmayacağını söyler: “Ama ters çevrilirse ölür.” Ali ilk olarak elindeki sopayla vurur vurur kaplumbağaya, hakikaten de kırılmaz kabuğu. Ablası uzaklaştığında önce bir müddet duraklar, sonra koşarak kaplumbağayı ters çevirip ablasının peşinden koşar. Filmin açılış sahnesinde de çocuklar yanlarından geçen bir meczubu önce yere düşürür, sonra da kahkahalar atarlar. Çocukların içindeki merakla karışık bu kötücül yönler *Mayıs Sıkıntısı*’nda da karşımıza çıkar. Ali, halasının verdiği yumurtayı kırk gün cebinde kırmadan taşırsa eğer müzikli saati hak edecektir. Muzaffer küçük çocuk ile konuşurken ona fikir verir; pişirirsen kırılmaz ya da evden çıkarken sakla bir köşeye, der. Çocuk önerileri “Hilelik olur.” diyerek reddeder. Fakat bir gün karşısına çıkan yaşlı bir teyzenin ısrarı üzerine bir sepet dolusu domatesi taşımak zorunda kalır. Gönülsüz bir şekilde kabul etmek zorunda kaldığı bu görevini ifa ederken cebindeki yumurtası kırılır. Ali sinirlenir ve kendisine emanet edilen domates sepetine tekme atar. Daha sonra gidip bir kümeden yumurta çalacak ve kendisini bu sıkıntıya sokan halasının bir tablonun köşesine iliştilmiş eski bir aile fotoğrafını alarak yol üstünde bir duvar köşesine sıkıştıracaktır.

Ceylan’ın ilk filmlerinde izlediğimiz bu çocukça kötülükler, aile içi ve akraba ilişkileri içerisinde kronikleşmiş kin, aşağılama, bencillik hallerine son dönem filmlerinde farklı boyutlar da katılır. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer film çekmek üzere

²⁶² Sören Kierkegaard, *Kahkaha Benden Yana*, s. 57.

kasabaya gelmiş, kolayca söylediği yalanlar, bencil tavırları ile karşılaştığı bu küçük dairedaki herkesin hayatının sukunetini ihlal etmiştir. Babasını Çanakkale'ye götürdüğü için yaşlı adam kaç zamandır beklediği memurları karşılayamamış ve bahçesindeki ağaçlar kadastrocular tarafından işaretlenmiştir. Filmimde oynatacağım, seni belki İstanbul'a alırsız diyerek vaatlerde bulunduğu Saffet bu hayale kapılıp fabrikadaki işinden ayrılmıştır fakat daha sonra Muzaffer'den: "Sen İstanbul'da perişan olursun. Taş yerinde ağırdır." cümlesini duyacaktır.

Uzak'ta şehirli insanın bencilliği ile taşradan gelenin kaballığı bir kere daha çatışır. Yusuf kasabadan İstanbul'a geldiği gün kapıda kalır, saatlerce apartman boşluğunda ev sahibinin gelmesini bekler, Mahmut onun geleceğini unutmuştur. Mahmut hayatını tek kişilik kurgulamıştır. Onu her zaman gördüğümüz televizyon koltuğunda ikinci kişiye yer yoktur, Saffet hep bir sandalye alarak yanına ilismeye çalışır ama Mahmut tarafından bu samimiyet girişimleri her defasında püskürtülür. Kasabadaki fabrika kapandığı için işsiz kalan, İstanbul'a gemilerde miço olma hayaliyle gelen Yusuf'un bu sürpriz ve sonu belirsiz misafirlik süreci Mahmut açısından büyük bir yüküdür. Yusuf tüm gün şehirde dolaşır, karlı İstanbul sokaklarını arşınlar, iş arar. Her eve döndüğünde Yusuf'un kokan çorapları, dağınıklığı ve hemen her hali Mahmut'a batmaktadır. Yusuf'un memlekete telefon açmak gibi en küçük taleplerine dahi üstten bir şekilde cevap verir. Bir gün Mahmut evdeki gümüşlü köstek saatini bulamaz, Yusuf'a görüp görmediğini sorar. Yusuf görmediğini söyler fakat bir taraftan da bu hırsızlık ithamı barındıran soru onu içten içe rahatsız eder, salonda tek başına kıvrılır durur. Mahmut bu durumun Yusuf'u ne kadar rahatsız ettiğini gördüğü ve saati kısa bir süre sonra bulduğu halde bunu ona söylemez. Yusuf'un huzursuzluğu, kaygıları ile kıvrınmasını ister, izler. Hatta Yusuf'un çantasını karıştırır ve çantanın ağzını açık bırakarak bunu onun görmesini sağlar. Gece huzursuz bir şekilde yatağında yatan Yusuf yakaza halinde bir ışık görür, aynı anda salondan bir ses gelmektedir. Film boyunca bir türlü evin içerisinde aranan ama yakalanamayan fare kapı eşiğine serilen tuzağa yapışmıştır. Hayvan acı içerisinde ciyaklamaktadır ve bu pis görev, fareyi çöpe atma işi Yusuf'a düşecektir.

İklimler'de bitmiş bir ilişkinin son demlerine şahit oluruz. İsa rolünde Nuri Bilge Ceylan, Bahar rolünde ise eşi Ebru Ceylan vardır. İsa bir üniversitede hocadır ve doçentlik tezi ile meşguldür, Bahar ise film setlerinde sanat yönetmenliği yapmaktadır. İzleyici daha çok İsa'nın bencilliği, nihilist ve aymazlığına maruz

bırakılır. İshak Paşa Sarayı'nda fotoğrafını çektiği taksicinin fotoğrafını istemesi üzerine adresini alır, fotoğrafı göndereceğine söz verir fakat birkaç saat sonra kahvehanede eline gelen adres kağıdını buruşturup çöpe atarken hiç tereddüt etmez. Bahar'ı başka bir kadın ile aldatmıştır ve ilişkilerini tamir etmeleri artık pek de mümkün görünmemektedir. İsa, ilişkisini düzeltmek adına her attığı adımda daha da bocalar; kabadır, dürüst olmadığı her halinden bellidir.

Üç Maymun filminin tamamına kötücül atmosfer sinmiştir ve karakterlerin hiçbirinin masum olmadığına dair izleyiciye güçlü bir duygu aktarılır. Suç, suçluluk duygusu, gizli suç ortaklıkları gibi meseleleri ele aldığı filmde yönetmen adeta kötücül olanın görsel bir çözümlemesini sunar ve bu tecrüsesünü filmle ilgili bir röportajında dile getirir: “Ben kötülüğü merak ediyorum. Bana hükmettiği zamanlarda korkuyorum. Bu yüzden içimizdeki gizli kötülüğün bizi şaşırttığı durumlar yaratıyorum.”²⁶³ Servet'in (Ercan Kesal) bir gece vakti trafik kazası ile başlar film, bir adama çarpmıştır. Servet korkar, saklanır, kaçır ve gündüz olduğunda yanında çalışan Eyüp'e (Yavuz Bingöl) kazayı üstlenmesi için teklifte bulunur. Tam da seçim arifesinde başına gelen büyük bir talihsizliktir. Maaşı düzenli yatacağı Eyüp'ün, hapisten çıktığında da eline yüklü bir para geçecektir. Bu filmde de karakterlerin varoluşsal kaygıları, toplumun içinde olduğu bağlamdan bağımsız ele alınmaz. Toplumsal kurgular, hiyerarşik ilişkiler ve mecburiyetler karakterlerin seçimlerinde, mecburiyetlerinde, kötücül yanlarının açığa çıkışında hep belirleyicidir. Üniversite sınavını kazanamayan gençler, atanamayan öğretmenler, polis öğretmenler, iş bulamayan gençler bir amaca tutunamadıkları için öylece dolaşırlar filmlerin içerisinde. Eyüp'ün oğlu İsmail de *Kasaba*'nın Saffet'i gibi üniversite sınavını kazanamamıştır ve kendine yeni bir yol tayin etmesi gereken yaşıdadır. Onu daha çok evde uyuklarken görürüz. Annesinin, gündüz vakti ne uykusu bu böyle sorusuna, “Ne yapayım canım sıkılıyor.” cevabını verecektir. Oğlunun bir işe girmek için para talebi evin annesi Hacer'in (Hatice Aslan) Servet'in kapısını çalmasına, ondan para istemesi ve böylelikle ikisi arasında başlayacak ilişkiye sebep olur. İsmail bir gün evde annesi ile Servet'i yakalar. Eyüp de hapisten çıktıktan sonra bu ilişkiyi fark eder ama her şeye rağmen hiçbir şey bütün netliği ile konuşulmaz, hep farklı hesaplar girer devreye, işlenen günahların üzeri örtülür, görmezden gelinir. Suçun

²⁶³ Nick James, “Kötülüğü Merak Ediyorum,” / <https://www.nuribilgeceylan.com/movies// 3maymun/press-tarafnickjames.php> [Erişim 20.12.2020].

toplumsallaşmaması, sadece aile içinde biliniyor olması da üzerinin örtülmesini kolaylaştırır. Geçmişteki yaşanmışlıklardan da bağımsız olmadığını anladığımız suç ortaklığı sürekli büyür. Filmin nihayetinde Hacer, Servet'in ayaklarına kapanarak onu terk etmemesi için yalvarır, bu buluşmanın ardından oğlu İsmail, Servet'i öldürecektir. Eyüp ise oğlunun hapishaneye girmemesi için, Servet'in kendisine yaptığı teklifi bu defa kahvehanede yatıp kalkan bir garibana yapacaktır. Film bu dairesel yapı içerisinde oldukça klostrofobik bir atmosferde geçer. Kara bulutlar sürekli içinde yaşadıkları *biçimsiz* evin üzerindedir. Gök gürlese ve yağmur yağsa belki biraz rahatlayacak olan atmosfer, karakterlerin de bir türlü kendini ifade edemediği bu riya ortamında sürekli ağırlaşır.

Üç Maymun'daki denizin kenarında, tren yolunun hemen yanındaki *biçimsiz* binanın bu filmdeki ailenin yaşadığı yer için tercih edilmiş olması da dikkate değerdir. Nuri Bilge Ceylan'ın yarım kalmış, hep bir tarafı eksik, aksak olan karakterlerinin bir temsili gibidir tercih edilen mekânlar, öne çıkarılan imgeler. Sadece mekânlar ve imgelerde değil, karakterlerin beden dillerinde de bu *biçimsizlik* birçok sahnede dikkat çekicidir. *Üç Maymun*'da Hacer'i, Servet onu terk ettikten sonraki sahnede, sahilde başını denize uzatmış, sırtı kamburumsu bir şekilde görürüz. *Kış Uykusu*'nda Aydın, Nihal ile son konuşmasında, kendini aciz hissettiği bu anda yüzünü göstermeyecek şekilde bir pozisyon alır, konuşur ama omuzlarıyla saklar yüzünü, sırtı kamburlaşır. Vücudu adeta kendi üzerine kapanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki savcı da söz konusu biçim bozukukları ile ilgili anılabilir. Karısının intihar ettiği gerçeği ile ancak doktor Cemal ile yaptığı sohbetin ardından yüzleşebilen savcının film boyunca lekeli yüzünü bir türlü tam olarak göremeyiz. Gölgelelerin, karanlıkların ardından ifadesini seçmeye çalışırız o konuşurken. Parça parça anlattıkları ile yaşadıkları, suçluluk duygusu ve karısının intiharına nasıl sebebiyet verdiği ortaya çıktıkça yüzü perde perde açılır, daha görünür kılınır. Yüzünün lekelerle dolu olması onun karanlık geçmişine işaret eder. Bu *biçimsizlik* vurgusu en çok *Ahlat Ağacı*'nda ifade bulur. Sinan, üniversiteden mezun olduktan sonra mecburen ailesinin yanına, yaşadığı kasabaya döner. "Kendi üzerine kilitlenmiş oyuncaklı bir metaroman" olarak tanımladığı kitabını zar zor kendi imkânları ile yayınlar. Askere gider, döner ve kitabını hiç kimsenin okumadığını fark eder. Kitabı okuyan sadece bir kişi vardır, Sinan dahil herkesin hor gördüğü babası İdris. Babası emekli olduktan sonra, ne kasabada ne de evde yaşayamaz olmuş ve

dağdaki virane kulübede günlerini geçirmeye başlamıştır. Oğlunun kitabı ile ilgili çıkan küçük bir gazete haberinin kúpürünü cüzdanında saklamaktadır. Sinan'ın kitabına en iyi arkadaşım bu benim demektedir. Sinan ilk defa kitabı okuyan birini gördüğü için mutlu olur ve babasına kitaptaki Ahlat Ağacı bölümünü okuyup okumadığını sorar. Babasının ilkokulda anlattıklarından yola çıkarak yazmıştır bu bölümü: “Seni de kendimi de hatta bazı açılardan dedemi bile bu ahlat ağacına benzettiğim oluyor bazen. Uyumsuz, yalnız, şekilsiz.” Bu biçimsizlik, şekilsizlik, yalnızlık hep bir diğerine sebeptir Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, karakterlerin en temel ruh hali bu tamamlanmamışlıklarıdır. Bu olmamışlık, eksik kalan taraflar, içsel eksikliklerle, bu hiçliğin yarattığı huzursuzluk, acı duygusu ile baş etmenin yollarını arar kişi. Bencillik, kibir, acımasızlık gibi haller de bu olmamışlıktan kaynaklı acı ile baş etmenin bir biçimidir çoğu zaman. “Kötülük sadece ontolojik bir acı içinde olanların, bu acıyı kendilerinden kaçmak için başkalarına yönlendirdiklerinde sahneye çıkar.”²⁶⁴ Kaynağı içsel bir eksikliktir ve kişi bu duygu halinden kurtulabilmek adına zalimliğe başvurur. Ceylan'ın sinemasında bu zalimlik kimi zaman çok naif yollar bulur kendine kimi zaman da daha şeditir.

Üç Maymun'da Eyüp, hapisten çıktıktan sonra karısının kendisini Servet ile aldattığını öğrenir. Patronu ile karısının girdiği ilişkiye tepkisiz kalmıştır. Filmde, aynı evde yaşayan anne, baba ve oğulun birbirine karşı bakışları, tavırları ve en çok da suskunlukları, birbirlerine söylediklerinden ziyade söylemedikleri yıkıcı bir hal alır. Herkes bir diğerinin öğütücüsüne dönüşür. Filmin bir sahnesinde Hacer terastaki korkuluklara çıkar, aşağıya atlayacak gibidir. Eyüp bu manzaraya şahit olur fakat sesini çıkarmaz, geri çekilir, saklanır. İçten içe Hacer'in ölmesini istemektedir. Yönetmen bu tür sahnelerde daha çok yakın plan çekimi tercih ederek karakterin iç muhasebesine izleyiciyi ortak eder. Benzer bir sahne *Ahlat Ağacı*'nda da vardır. Sinan, babasını ağacın altında yerde yatarken görür. Ağaçta bir ip asılıdır, bir an yanına yaklaşmakta tereddüt eder fakat daha sonra düşündüğü gibi olmadığını anlar. Tıpkı mekânsal aidiyetler gibi özellikle bağımsızlaşlamayan ilişkiler için de hem vazgeçememe hem de ondan kurtulma isteği bir aradadır. Babasının ölmesini, ondan kurtulmayı içten içe istemektedir Sinan fakat bir taraftan da ona güçlü bağlarla bağlıdır.

²⁶⁴ Eagleaton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, s. 106.

Üç Maymun'da karakterlerin en zayıf düştükleri anlarda kapıda usulca bir çocuk hayaleti belirir. İsmail annesi ile Servet'i evde yakalamış fakat sesini çıkarmadan kapıyı çekip dışarı çıkmıştır. Dışarıda bekler, Servet'in evden çıktığını görür, eve döner, annesine bağırır hatta tokat atar ve tekrar dışarı çıkar. Eve tekrar geldiğinde ise istediği bir tomar para masanın üzerinde durmaktadır. Annesi Servet'ten onun için parayı almıştır. Karmaşık duygular içerisinde bocaladığı bu savunmasız anında yatağa bırakır kendini, İsmail'in uyku ile uyanıklık arasındaki bakışlarında kapıdan giren bir çocuk hayaleti görürüz. İsmail ağlar, gözlerini kapatıp açtığında bu sırlı ve karamsar haldeki çocuk onun gözlerinin içine bakmaktadır. Benzer bir sahne Servet'in cinayetini öğrendiklerinde yaşanacaktır. Eyüp de yine yatakta gözleri açık yatmaktadır. Aynı çocuk hayaleti bu defa gelip onun boynuna kolunu atacaktır. Ceylan'ın sinemasında rüyalar, uyku ile uyanıklık arası bu yakaza halleri vicdan muhasebesinin en yoğun yaşandığı, dile getirilemeyen görünür olduğu anlardır. Kişinin bir nevi kendi varlığından sıyrılarak iç muhasebeye girdiği kristal anlar diyebiliriz bunlara. *Kasaba*'da da Ali, ters çevirdiği kaplumbağanın içinde yarattığı huzursuzluk etkisi ile rüyasında annesini bir kaplumbağa pozisyonunda cam kenarından yere düşerken görecektir. Karakterlerin uzaklara daldığı gündüz düşleri ile bu yakaza halleri, rüyalar arasında benzer bir duygu ortaklığı vardır. Kişinin çevresinden sıyrılarak içine döndüğü bu anlar hiçliği ile ve dolayısıyla varoluşuyla da en çok temasa geçtiği zamanlardır.

3.3.3. Kelimelerin Sadizmi

Üç Maymun'da nasıl ki sessizlik, söylenemeyen sözler bir diğeri için yıkıcı ise bu filmde sonra yönetmenin çekmiş olduğu *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nda da sözler, kelimeler bir o kadar karşı taraftakine taarruz edecektir. *Kelimelerin sadizmi*, ilişkilerin altını oyabilme yetisi en çok *Kış Uykusu*'nda görünür kılınacaktır. "Kötülük türlerinin çoğu toplumsal sistemlerin içine işlemiştir ve bu sistemlere hizmet eden bireyler yaptıklarının ciddiyetinin farkında olmayabilirler."²⁶⁵ Bunu en küçük kurumsal birim aile ilişkilerinde de görmek mümkündür, kurumsal yapıların büyüklüğü oranında tahribat gücü de artar. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ast üst ilişkileri devreye girecek ve bürokratik mekanizmanın törpüleyici

²⁶⁵ Eagleaton, *Kötürlük Üzerine Bir Deneme*, s. 128.

tarafı da bir şekilde işin içine katılacaktır. Kurulan cümleler, iğneleyici vurgular, bakışlar, beden dilleri gibi birçok detay ile yönetmen, sürekli birbirine tahakküm kurmaya çalışan güç ilişkilerini pekiştirir. Komiser gece boyunca katile cesedi gömdüğü yeri söyletmeye çalışır başaramadıkça savcı tarafından paylanır, filmin sonunda raporu yazdıracak kişi savcıdır. Komiser Naci bu durumun huzursuzluğunu şu cümlelerle ifade eder: “Sabaha kadar biz koşalım halayı sen çek. Halay başı olacaksın, bu dünyada halay başı olacaksın.” Film boyunca kamera teker teker sokulur karakterlere. Bir katil ile ceset aranmaktadır fakat zaman geçip de karakterler kendini ifade ettikçe bu üç arabadaki kimsenin esasında masum olmadığı açığa çıkar. Filmin sonundaki kadavra sahnesinde, seyir boyunca gözlemci konumundaki Doktor Cemal’in de yüzüne kan sıçrayacak ve onun da hikâyenin dışında olmadığı, suçlulardan bir suçlu olduğu ilan edilecektir.

Kış Uykusu’nda da yine herkes hem suçlu hem de kendince haklıdır. Bu filmde cinayet ya da intihar yoktur ama bol bol iğneleyici, incitici, yıkıcı söz, kibir, bencillik, riya, aşağılama gibi haller ile insanların birbirlerini hırpalayışları, kemirişleri vardır. Geçmişte bir tiyatro oyuncusu olan Aydın, Kapadokya’daki aile yadigarı Othello Oteli’ni işletmekte, burada genç karısı ve kız kardeşi Necla ile birlikte yaşamakta, bir taraftan da bölgenin yerel gazetesinde köşe yazıları yazmaktadır. Aydın’ın mağrur, kibirli aurasını yönetmen film boyunca delik deşik eder. Kız kardeşi Necla’nın iğneleyici sözleri, aynı çatı altında ayrı yaşamak zorunda kaldığı eşi Nihal’in görmezden gelen davranışları ile ciddi bir şekilde hırpalanır. Tabii Aydın da onların her çıkışına bir karşılık verecek, altta kalmayacaktır.

Aydın’ın imam kiracısı uzun süredir kirayı ödeyememiş, bunun üzerine evine icra gönderilmiş, televizyon ve bazı beyaz eşyaları götürülmüştür. Bu nakil esnasında arbede çıkınca da imamın hapisten yeni çıkan kardeşi İsmail (Nejat İşler), oğlunun gözü önünde dayak yemiştir. Diğer filmlerinde olduğu gibi Nuri Bilge Ceylan’ın *Kış Uykusu* filminde de Anton Çehov’un öykülerinden bariz izler görmek mümkündür. *Karım ve İyi İnsanlar* öykülerindeki diyaloglar filmde bazı sahnelerde neredeyse birebir aktarılmıştır. Ceylan’a göre Çehov, insanın doğasını tanıdıkça derin bir umutsuzluğa düşmüş son derece karamsar bir yazardır. Ceylan’ın da hayata bakışı benzerdir: “Karakterlerimin ya da filmlerimin umutlu mesajlar taşımaları gerektiğini düşünmüyorum. Sadece gerçekçi olmaya çalışıyorum. Ama söylemeliyim ki ben de

insanlığın geleceği için çok aydınlık duygular taşıyan biri değilim. Bunu da dünyanın gidişatından önce kendi ruhumdan biliyorum.”²⁶⁶

Aydın, filmde hayırsever genç karısının kendisine yönelik saygısını yeniden kazanabilmek adına yakın bir köyden gelen yardım çağrısına karşılık vermek ister. Köydeki halk eğitim merkezinden bir genç kızın gönderdiği, girizgâhında Aydın’ın yazılarına uzun uzun hayranlığını ifade eden mektubu Nihal’e ve yakın çiftlikte oturan arkadaşı Suavi’ye (Tamer Levent) keyifle okur. Fakat Nihal, bu talebi çok da ciddiye almaz ve kendisine sürekli böyle mektuplar geldiğini söyler. Aydın, bilmediği bir köyden gelen bu mektuba takındığı cömert tavrı yanı başındaki imamdan esirgemektedir. Onun evinin dağınıklığını, sakilliğini, kokan ayaklarını, hallerini sürekli eleştirir. Köyden otele kadar yanında yeğeni ile yürüyerek gelmesinin gerçek sebebini, onların yoksulluğunu, bir türlü anlayamaz. İmamın sakilliği ağzından düşmez, hatta köşe yazılarına konu eder onu fakat bir taraftan da her adı geçtiğinde ismini hatırlayamayacak kadar da önemsiz bulur varlığını: “Hamdi Bey geldi efendim.” “Hangi Hamdi?”

Eşinden ayrıldıktan sonra İstanbul’dan ayrılıp Aydın ve Nihal’in yanına, otele yerleşen Necla açık sözlülüğü ve sivri dilli tabiatı ile filmin içerisinde adeta bir saatli bomba gibi gezer. Odasına yazmak üzere çekildiğinde, Necla’nın çalışma masasının arkasındaki koltuğa oturarak kurduğu cümleler her defasında Aydın’ın dengesini bozar: “Kimsenin okumadığı yerel gazete yerine daha büyük bir gazeteye yazsan mı?”, “Ben olsam o kadar cesur davranamazdım herhalde. Yani çok bilmediğim konularda gazetelerde ahkam kesme konusunda.”, “Eskiden birçoğumuz sana hayrandık, senin baya önemli işler yapacağını hatta ünlü biri olacağını düşünürdük ama öyle olmadı.” İmamın sakilliğinden yola çıkarak yazdığı yazılar üzerine de söyleyecek sözleri vardır Necla’nın: “Bulmuşsun dişine göre bir kurban etinden, sütünden faydalanıyorsun. Bıraksana artık şu adamcağızın peşini.”, “Asıl senin ne alakan var dinle imanla, maneviyatla. Hayatında bir kere camiye mi gittin, dua mı ettin?”, “Peki o zaman, babasının annesinin mezarı başında bir damla gözyaşı dökmemiş, mezarlarına gitmemiş birinin maneviyat hakkında konuşmasını sahici bulmuyorum.”

²⁶⁶ Aslı Selçuk, “‘Uzak’ Dünya Turunda,” http://www.nuribilgeceylan.com/movies/uzak/press_cumhuriyetinterview.php [Erişim 18.12.2020].

Aydın'ın verdiği karşılıklar da en az Necla'nın sözleri kadar serttir: “Sen de tane tane gerekçeli cümlelerle, anlaşılabilir bir eleştiri yapmıyorsun ki şekerim. Yani söylediklerinin arkasında hep başka şeyler gizli gibi, rahatsız edici olan o. Bir noktadan sonra yazılardan değil benden nefret ettiğini düşünmeye başlıyorum.”

Aydın'ın gereksiz ve sahici olmayan meşgalelerle kendini meşgul ettiğini ima eder Necla: “Keşke benim de kendimi kandırma eşiğim seninki kadar düşük olabilseydi... Belki kolaylıkla yapmaya değer şeyler bulur bu can sıkıntısından kurtulabilirdim.”

Aydın: “Sıkılmak için bir saniye bile zamanım olmadı benim.... Sıkılmak denen duygunun son derece lüks bir duygu olduğunu düşünüyorum bugünkü şartlarda.”, “Can sıkıntısı her zaman lüks olarak nitelenebilecek bir şeydir.”

Necla bu uyuşuk yerde ruhunun karardığını, Aydın ise kız kardeşine can sıkıntısının kaynağının hiçbir şey yapmadan süzülmesinden kaynaklandığını söyler ve ekler: “Çalışmadan geçen bir hayat dürüst ve ahlaklı bir hayat değildir, denir.”

Necla'nın duraklarından biri de Nihal'dir, onunla yaptığı konuşmada Nihal'in üstten tavrına karşı sinirlenecek yine sözünü sakınmayacaktır: “Şu küçük çok anlamlı iğneleyici sözler... Küçük alaycı dudak kıvrımları... Nasıl da bıkmışım, nefret etmişim bütün bunlardan şimdi daha iyi anlıyorum.”

Necla eşinden ayrılmış fakat kardeşinin yanındaki hayatından da memnun kalmamıştır. İstanbul'a, eski eşine dönmek niyetini zihninde ikna edici kılabilmek için kendine farklı argümanlar arar ve bunları Nihal ve Aydın ile tartışır: “Kötülüğe karşı koyarken güç kullanmak yerine tam tersi bir şey yapsak. Diyelim tablonun çalınmasını istemiyorsak onu saklamak yerine hırsıza kendi elimle teslim etmek belki daha iyidir.” Bu fikri Nihal ve Aydın tarafından çok da ciddiye alınmaz hatta Aydın, böyle saçmalıklar artık dizilerde bile olmuyor diyerek dalga geçecektir fakat Necla kendini ikna etmiştir: “...Benim için sorun çözülmüştür. Kişisel olarak bana yöneltilmiş kötülüğe karşı koymak için hiçbir neden göremiyorum. Beni öldürmek mi istiyorlar, buyursunlar öldürsünler. Kendimi savunmaya kalksam, böyle yaptım diye, katil nasıl olsa daha iyi bir insan olacak değil.” Bu teorilerini aktarırken kendinden gayet emin görünen Necla bir başka gün kıymetli kahve fincanı oteldeki temizlikçi tarafından kırıldığı için sinirlenecek ve “şeytan diyor ki kes maaşımı” cümlesini kurarken hiç tereddüt etmeyecektir.

Hayır işlerine kendini adayan Nihal evde bir toplantı düzenler fakat bundan Aydın'ın haberi yoktur, eşi katılmak istediğinde ise onu bir kenara çekerek toplantıdan ayrılması gerektiğini söyler. Aydın, karısının bu tavrı karşısında kendisini iyice aşağılanmış hisseder. Akşam olduğunda ise Nihal'in odasına gider ve bu işlerden anlamadığı için onu uyarır. Bu hayır işleriyle ilgili bütün belgeleri artık kendisi düzenleyecektir. Fakat odasına gidip döndükten sonra bundan da vazgeçtiğini söyler ve eşine sorar: "Neymiş benim suçum? Nasıl bir suçmuş bu?" Nihal'in cevabı oldukça serttir.

Aslında iyi öğrenim görmüş, dürüst, hak gözeten, adil bir insansın. Yani genel olarak böyle olduğu söylenebilir, buna diyecek bir şey yok. Ancak yeri geldiğinde bu erdemleriyle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşağılayan bir hava taşıyorsun. Bu dürüst düşünme tarzınla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin. İnananlardan nefret ediyorsun çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisi... Öte yandan inanmayanlardan da nefret ediyorsun... Her karşına çıkandan hırsızmış, soyguncuymuş gibi şüphelendiğin için halktan da nefret ediyorsun. Nefret etmediğin insan yok neredeyse.

Nihal en güzel yıllarını Aydın ile cedelleşmekle geçirmiş, en güzel huyları böylelikle yok olup gitmiştir. Bütün gençliğini kendinden yaşça büyük kocası ile boğuşarak geçirmiş olmanın yasını tutmaktadır. Aydın'ın sürekli vicdan, ahlak, ilkeli yaşam gibi sözleri ağzından düşürmemesi ve bunların arkasına saklanıyor olmasından da duyduğu rahatsızlığı dillendirir.

Filmde iç içe geçmiş ve artık birbirinden bağımsızlaşamayan hayatların birbiri üzerine tahakkümü ve yıpratıcılığı, yıkıcılığını izleriz. Levinas'ın dediği gibi burada da "Öteki'yle dayanışmanın temelinde sanki Öteki'nin zulmü vardır."²⁶⁷ Her sözleri, davranışları, bakışları, halleri ile birbirlerine ağırlaştırılmış bir zulüm uygularlar. Bu ortak kümeden çıkamıyor olmaları her bir karaktere zarar vermektedir fakat bir taraftan da gidecek bir yerleri yoktur. Nihal gençliğinin en verimli yıllarını burada harcamıştır, Necla eşinden ayrılmış ve İstanbul defterini kapatmıştır, Aydın için ise artık her yer aynıdır.

Aydın, Nihal ile yaptıkları bu açık konuşmanın ardından bir süreliğine İstanbul'a gitmeye karar verecek fakat yine otele dönecektir. İç sesi ile Nihal'den kendisini affetmesini talep eder: "Anladım ki beni artık İstanbul'da çağıran bir şey yok, her yerde olduğu gibi orada da her şey yabancı bana."

²⁶⁷ Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, s. 35.

Bu çıkışsızlık hali *Ahlat Ağacı*'nın Sinan'ı için de geçerlidir. Sinan da hem yoksul hem de kasabalı olduğu için; ailesine, kasabasına, içine doğduğu her şeye ve tabii ki babası İdris'e karşı içi hınç doludur. Üniversiteden kasabaya döndüğünde ilk selamlaştığı kişi ona babasının borcunu hatırlatır. Evde de babasının ne itibarı ne de iktidarının kalmadığını anne ve kızının hallerinden görürüz. Geçmişteki saygınlığını yitirmiştir İdris, ganyan bayi köşelerinden vakit geçirmektedir ve herkese borçludur. İdris için köpeği önemlidir bir tek, dünyada onu suçlamayan tek canlıdır. Çevresine ahlak, vicdan dersleri vererek ahkam kesen Sinan kitabını bastırarak parayı bulamayınca gizlice babasının köpeğini satar. *Üç Maymun*'da hayalet çocuk varlığında tecessüm eden vicdanı bu filmde köpek temsil eder. Daha önceki filmlerde olduğu gibi burada da Sinan'ın vicdan muhasebesi rüyalarına yansıyacak ve babasının köpeğini suya atlarken görecektir. "Ender görülen pek çok fenomen gibi, kötülüğün de kökleri sıradan hayattadır."²⁶⁸ "Kötülüklerin çoğu tembellik, korku, pintilik ve açgözlülük gibi sessiz, saygıdeğer ve şiddetten uzak sebeplerle yapılır."²⁶⁹ Çıkarlar, talepler, arzular ile bir kılıf uydurulur kötülüklere. Sinan da kendince iyi bir amaçla, kitabını bastırmak adına babasına bu kötülüğü yapmaktan çekinmez, biraz da içten içe babasını bu tavrı ile cezalandırdığı söylenebilir.

İdris de görünen o ki gençliğinde Sinan gibi okumayı seven, ilginç merakları olan biridir. Fakat çevresindeki vasat tarafından anlaşılamamış ve bir vakit sonra o da yaşadığı ortamın içine çekilmiştir. Sinan'ın kasabaya döndüğünde babası ve diğerleri gibi olmak istemediğini görürüz, buna direnç gösterir. Bir taraftan da babasının anlaşılamayan, ayıksı tabiatını "hayatın saçmalığına karşı bir başkaldırı" olarak tanımlar. Sinan içten içe bu vasatın içine çekileceğini bilir: "Herkes birbirine görünmez iplerle bağlı değil mi? İster kader diyelim, ister nedensellik. Kimse de kendine sütten çıkmış ak kaşık demesin."

Bu birbirine görünmez iplerle bağlı olma hali beraberinde bir iletkenlik üretir. Bir vakit sonra herkes birbirine benzemeye başlar. Toplum biraz da vasat bir çukur gibi resmedilir filmde. *Ahlat Ağacı*'nda kitaba, kitap okuyana, farklı olana pek de tahammülü olmayan, farklı olanı başta yadırgayan, yargılayan bir habitattır izlediğimiz. Toplumda içten içe derin bir epistemefobia söz konusudur. Sözde kitap,

²⁶⁸ Eagleaton, *a.g.e.*, s. 115.

²⁶⁹ *a.g.e.*, s. 127.

kitap okuyan insanlar kutsanır fakat gündelik hayatta farklılıklarıyla öne çıktıklarında ilk olarak horlanır, ötelenirler ta ki tescillenmiş bir başarı elde edene kadar. Bu dönüştürme, normale indirgeme sürecinde meşrulaştırılan eylemler bütününe kötülüğün sıradanlığı ile ilişkili okumak mümkündür. Farklı olanı bir vakit sonra kendine dönüştüren, törpüleyen bir mekanizmaya dönüşür sosyalizasyon süreci. Toplum kişiyi kendi kodlarına, alışkanlıklarına, tepkisizliklerine ya da filmde izlediğimiz kumcu, din adamı ya da taşradaki yazarın reflekslerine tahavvül etmeye mecbur bırakır. Filmin nihayetindeki kuyu metaforu da bu bağlamda okunmalıdır. Sinan başta direnç gösterir girmemek için içine, kasabadan uzaklaşacak, ve ahlat ağacına benzettiği babası ya da dedesi gibi biri olmayacaktır. *Kış Uykusu*'nda nasıl kişisel ilişkilerin karakterleri birbirine dönüştürmek adına tahripkarlığını, önce en yakın olanı yavaş yavaş öğüttüğünü izlediyseniz *Ahlat Ağacı*'nda da toplumun kendi kodlarına dönüştürebilmek adına nasıl içine çektiğini, muhalif ve aykırı olanı nasıl yuttuğunu görürüz. Filmin nihayetinde Sinan ilk olarak kuyuda intihar etmiş şekilde perdeye yansır, bu rüya onun içindeki hayallerin de öldüğünün bir ifadesidir. Sonraki sahnede ise babası gibi kuyuyu kazmaktadır.

Ahlat Ağacı filminin nihayetinde diğer örneklerden farklı olarak daha teslimiyetçi bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bir taraftan kötücül karakterler bu filmde de vardır fakat bir taraftan da hayatın dinamiklerinin bundan ibaret olduğuna dair bir kabulleniş söz konusudur. Sinan'ın iç sesinden filmin bir noktasında şu cümleleri duyarız: “Her güzelliğin sonunda bir kopuş, ayrılık pusuda bekler... Bunlara *hayırlı felaketler* gözüyle bakmak doğru olmaz mı?” Filmin son sahnesinde İdris'in konuşması benzer bir hissiyat barındırır: “Aslında başka şeyler hayal etmişim tabii ama olsun. Var mı öyle pat diye hayale ulaşmak. Neler yaşadım, ne insanlar tanıdım. Çoğunu unutmuş olsam da unutuşun bile bir cazibesi var bence. İnsan biraz da zamanın içinde süzölmeli, iyi ve kötü anıları birbirine karışıp belirsizleşmeli ve silinip gitmeli.”

Nuri Bilge Ceylan'ın karakterleri tanrılar tarafından cezalandırılan Sisifos'u hatırlatır. Sonsuza dek bir kayayı bir dağın tepesine yuvarlar Sisifos ve her defasında tepeye geldiğinde ağırlığından ötürü kaya aşağı düşer. Sisifos'un bu mahkûmiyeti, var olmaktan kaynaklı laneti sonsuza dek sürecektir. Ceylan'ın karakterleri de ne kadar içinden çıkmaya çalışsalar da yazgılarını aşamazlar, lanetlenmiş gibidirler.

Saffet hep kasabadan uzaklaşmak ister ama dönüp dolaşıp varacağı yer yine burasıdır, Sinan yaşadığı kasabadan ve yakın çevresinden hınçla bahseder ama bir türlü kasabadan çıkamaz, Aydın ne karısının ne de ablasının kendisine tahammülü olmadığını hatta içten içe nefret ettiklerini bilir ama bir sığıntı gibi de olsa onların yanında kalmayı kabullenir. Ceylan'ın karakterleri de Sisifos gibi uyumsuz kahramanlardır. “Tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuzdur. Tanrıları hor görmesi, ölüme kin duyması, yaşam tutkusu, tüm varlığı hiçbir şeyi bitirmemeye yönelttiği bu işkenceye malolur. Yeryüzünün tutkuları için ödenmesi gereken ücrettir bu.”²⁷⁰

²⁷⁰ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel (İstanbul: Can Yayınları, 2013), s. 38.

4. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Türk sinemasının 90'lı yıllardan sonraki üretimlerine, Yeni Türk sinemasına baktığımızda kayıtsız kalınamayacak bir konudur *kötülük problemi*. Üretilen filmlerin önemli bir yekûnunda sadece içeriklerinde değil biçimsel tercihlerinde de bu *kötücül* bakışın izlerini görmek mümkündür. İnsanın içsel ve en karanlık yönlerine odaklanan ve bunu izleyiciye sunarken klostrofobik mekânlar, yaralı yüzler, uzaklara dalıp bakan ve bir çıkış bulamayan karakterlerin baskın olarak tercih edildiği bir anlatım dilini de beraberinde getirmektedir bu ruh. Bu ruhun izini sürdürdüğümüzde, kaynağını aradığımızda ise içinde yaşadığımız topraklardan ziyade modern felsefedeki kötülük algısının Türk sinemasındaki estetik rejime sirayet ettiği görülmektedir.

Kötülük, her dönem farklı okumalara tâbi tutulmuştur. Kötücül olana bakış da kötücül olanın hayatın içerisinde işgal ettiği yer de farklı zaman ve mekânlarda dönüşmüştür. Kötülük algısı farklı toplumlarda, coğrafyalarda içinde bulunduğu koordinatlara göre tahavvül etmiştir. Antik Çağ'da, İslam felsefesinde okunma biçimi ile çağdaş felsefedeki arasında çok büyük farklılıklar söz konusudur. Yer yer ayrılıklar olmakla birlikte Yunan felsefesinde de İslam felsefesinde de kötülük daha çok ârizî algılanmış iken çağdaş felsefenin sahasına girdiğimizde çok merkezi bir yerde durmaktadır. Modern düşünce açısından kaçınılmaz bir durak olarak değerlendirilebilir kötülük problemi. Lizbon depreminin milat olarak anıldığı ve II. Dünya Savaşı'nda Auschwitz Toplama Kampı'nda yaşanan soykırım ile düşünce dünyasında ciddi bir kırılma yaşanmıştır. Batılı zihin için büyük bir krize sebep olur tüm bu yaşanan dehşet. Modern düşüncede kötülük probleminin ele alınış biçimi, bu büyük travmalardan sonra geçmiştekinden farklı olacaktır. Kötücül olanın tasviri ve kötücül olana yüklenen anlam zamana ve mekâna göre değişim arz etmekle beraber, kötüyü deşifre etmeye dönük çabanın ardındaki niyet hep aynıdır. Kötülük farklı sanatlarda ve sinemada konu edilirken, klasik felsefede olduğu gibi, katharsis amaçlı, bir şekilde ondan kurtulmak, arınmak niyetiyle irdelenmektedir. Yönetmenler her ne kadar kötücül olanı ifşa, hatta deşifre etmek yoluna gitseler de buradaki asıl amaç kötülüğü bir şekilde alt edebilmek, ondan kurtulmaktır.

Savaş sonrası yıllarda pek çok düşünür tarafından ele alınacak olan kötülük problemi üzerine tezde bilhassa Hannah Arendt ve Emmanuel Levinas'ın düşüncelerini ön plana çıkarıyoruz. Hannah Arendt'in kötülük problemi üzerine serdettiği görüşlerin Immanuel Kant'ın *radikal kötülük* kavramından bağımsız anlaşılması mümkün olmadığı için önemli duraklarımızdan biri de Kant. Modern düşüncede kötülük probleminin Auschwitz'de yaşananlar bağlamında öne çıkması ve bu soykırım üzerine en hızlı ve en çok sesini yükselten düşünürlerin Levinas ve Arendt olması bu konuları tartışırken iki düşünürü ister istemez tezin önemli bir parçasına dönüştürmektedir. Arendt'in *kötülüğün sıradanlığı* kavramı günümüz sanatında, sinemasında olduğu gibi Yeni Türk sinemasındaki yaygın bakış açısına da denk düşmektedir. Yeni Türk sinemasında üretilen çok sayıda filmi, Arendt'in kötülüğün sıradanlığı kavramı üzerinden okumak mümkündür. Levinas'ın *varlık* kötülük ile tika basa dolu telakki eden yaklaşımı da yine son dönem sinemamızdaki hâkim yaklaşım ile örtüşmektedir. Sadece, tezde öne çıkardığımız Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem sinemasına değil, bu yönetmenlerin kuşağındaki pek çok yönetmenin ve sonraki nesil yönetmenlerin filmlerinde de bu karamsar bakışa örnekler verilebilir. Söz konusu filmlerde de tıpkı Levinas felsefesinde olduğu gibi kötülük varlığa içkindir, ontolojiktir. Mekâna, insana, zamana sinmiştir ve kötücül olandan kaçış mümkün değildir. Ceylan, Demirkubuz ve Erdem'in filmlerini incelediğimiz tezin üçüncü bölümünde Arendt ve Levinas'ın dışında Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Martin Heidegger, Jean-Jacques Rousseau, Søren Kierkegaard gibi düşünürlerin kötülük üzerine görüşlerine de referans verilmektedir.

Modern düşüncenin intikalinde, yaygınlaşmasında kavramlar kadar hatta belki onlardan da daha büyük bir dolaşıma ve güce sahiptir görüntüler, imgeler. Türkiye'nin modernleşme serüveni de büyük oranda görüntü teknolojisi ile tanışıklığının ardından hız kazanmıştır. Fotoğraf teknolojisi, içinde yaşadığımız topraklara 1841 tarihinde girdikten sonra ivedilikle yaygınlaşmıştır. Sinemanın ülkemize girişi de icadından hemen bir yıl sonra, 1896'da gerçekleşir ve geleneksel halk hikâyeleri, gölge oyunları, orta oyunları üzerinden izleme kültürü ile zaten bir bağ kurmuş olan toplumda ciddi bir alaka görür. Sinemanın ilk örnekleri belgesellerdir fakat kısa süre zarfında kurmaca filmler de üretilmeye başlanır. Modern dünyanın bütün imkânları gibi bunalımları, çözümsüzlükleri de üretilen filmlere sirayet etmiştir. Özellikle iki dünya savaşı arasında ve II. Dünya Savaşı'nın

ardından düşünce dünyasının içine düştüğü anlam krizi üretilen filmlerin hem içerik hem de biçimsel tercihlerinde belirleyici olmuştur. Modern felsefedeki pek çok tartışmanın karşılığını bilhassa Avrupa sineması ve Amerikan bağımsız sinemasında görmek mümkündür. Savaşın ardından, Hannah Arendt'in ifade ettiği üzere adeta düşünce dünyasında bir uçurum oluşmuştur ve bu kör karanlık ile yüzleşmeden ne yeni bir düşünce, anlam ne de bir sanat eseri üretmek artık mümkün değildir. Savaşın ardından yaşanmış olan buhranlar, bu karanlık iklim fikirlere de farklı alanlarda üretilen sanat eserlerine de, filmlere de tesir edecektir. Tıpkı Arendt gibi Gilles Deleuze de milat olarak II. Dünya Savaşı'nı işaret edecektir. Sinemanın felsefe ile kurduğu ilişkiyi kavramak adına kaleme alınan tezin birinci bölümünde Deleuze'ün felsefesine biraz daha geniş bir yer ayırmamızın sebebi, onun fikirlerinin, sinemanın kötücül olan ile ne zaman ve ne şekilde buluştuğunu anlamamız adına yol gösterici karakterindedir. Arendt'in kötücül olanı modern felsefenin merkezine koyuşu ile Deleuze'ün savaş sonrası travmalar ile yüzleşmek ve yeni bir felsefe imkânı olarak sinemayı sunması fikri metnin içerisinde yan yana ilerlemektedir.

Felsefe/düşünce farklı dönemlerde farklı araçlardan neşet etmiş, kestirilemeyen aralıklardan bir şekilde sızmıştır, sürekli kendini yineler ve yeniden doğar. Çağın tını, zamanın ruhuna göre düşüncenin doğacağı mecra da değişiklikler arz eder. Tarihi kırılmalar, teknolojik keşifler düşüncenin ortaya çıkacağı sahanın belirlenmesinde etkilidir. Gilles Deleuze'e göre günümüzde düşüncenin ortaya çıktığı yer sinema salonları, metrolar ve havaalanlarıdır. Savaşın ardından yaşanan büyük travma ile imgeler ve gerçeklik arasında bir kopuş yaşanmıştır. Deleuze, imgeler ile gerçeklik arasında yeniden sağlıklı bir ilişki kurmanın yollarını aramaktadır. Sanat, özellikle sinema bu rabıtaı kuracak kudrete sahiptir. Diğer sanat dallarından ayrı tutarak sinemanın gücüne vurgu yapar Deleuze; İtalyan Yeni Gerçekçi sinema, Fransız Yeni Dalga sinemasından yetkin örnekler üzerinde durur. *Saf sinema*, olarak tanımladığı bu tür filmlerin travmatik olan ile yüzleşmek, hayata dair inancın yeniden tesisi açısından önemine işaret eder. Kavramların bir araya gelerek düşündürmekte kifayetsiz kaldığı, farklı bir felsefe pratiğidir sözünü ettiği. Burada, verili kodlar içine sıkışmış ve düşünceye tâbi olan bir sinemadan çok, yaratıcı bir eylem olarak düşünceye yeni yollar açan, düşünceyi üreten bir sinemadan bahsedilmektedir.

Savaş sonrası öne çıkan *saf sinemanın* izlerini ülkemizde ilk olarak 60'lı yıllardan sonra üretilen filmlerde görebiliriz. Ulusal Sinema, Toplumsal Gerçekçi Sinema, Milli Sinema gibi farklı akımlar adı altında ele alabileceğimiz bu filmlerde, Yeşilçam sinemasından farklı olarak yönetmenlerin gündeminde daha çok toplumun yaşadığı problemler, aşılamayan krizler, travmatik olan vardır. Fakat yine de Yeşilçam sinemasının kodlarından, masalsı tonlardan ve melodram kalıplarından bağımsızlaşamamıştır bu örnekler. Avrupa sinemasının ve dolayısıyla modern felsefedeki kötücül bakışın izlerini hem biçim hem de içerik açısından daha bariz bir biçimde 1990'dan sonra üretilecek olan Yeni Türk sineması örneklerinde açığa çıkacaktır. II. Dünya Savaşı'nın ardından nasıl ki yönetmenler içine düştükleri anlam krizini çektikleri filmler ile aşmaya çalışmışlar ise benzer bir durum Türk sineması için de geçerlidir. Türkiye'de de darbeler, toplumun yaşadığı travmalar bu tür filmlerin üretimini tetiklemiştir. 27 Mayıs 1960 Darbesi'nin ardından toplumsal gerçekçi damar Türk sinemasında ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda çekilen filmler, toplumun yaşadığı problemleri daha derinden kavramaya çalışmaktadır. 12 Eylül 1980 Darbesi'nin ardından içine düşülen karanlık atmosfer ise 1990'lı yıllarda üretilen filmlerde karşılığını bulacaktır. Neticede, Yeşilçam sinemasında daha çok bir aksaklık, eksiklik ile izah edilebilecek, ârızî bir şekilde ifade edilen kötülüğe 90 sonrasında üretilen filmlerde daha ontolojik bir anlam yüklenecektir; mekâna, zamana, varlığa içkin bir kötülük tasavvuru bu filmlerin diline hâkim olacaktır. Kapitalizmin yine aynı yıllarda ülkede hızla gelişmesine paralel ana akım sinemada ışıltılı, renkli, coşkulu bir anlatım yaygınlaşırken sanat sinemasında tüm bunların zıttı bir eğilim kök salacaktır. Büyük oranda kendi imkânları ile filmlerini çeken dönemin yönetmenlerinin tepkisel bir tercihi olarak da değerlendirilebilecek bu anlatılarda klostrofobik mekânlar, hasta ya da sakat karakterler, minimal anlatımlar öne çıkmaktadır. Tezde dikkate sunduğumuz, 1990 sonrası üretilen ve Yeni Türk sineması kapsamında ele alınan dönemin önemli üç yönetmeni; Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Reha Erdem sinemasında da kötücül karakter baskındır.

90 sonrası Türk sinemasında bu kadar büyük bir makas değişikliğinin yaşanmış olması, hem biçimsel hem de içerik olarak bambaşka istikamette hareket edilmesi, üzerinde düşünülmesi gereken durumlardan biridir. Kurumsal aklın devreye girdiği siyaset, şehir planlaması, eğitim gibi farklı mecralarda da sık şahit olduğumuz üzere, yeni bir şey inşa etmek adına geçmişte olanı tamamen reddetmek, onu yok saymak

hatta mümkünse yıkmak temâyülü Yeşilçam sineması ile Yeni Türk sineması arasındaki ilişki ya da ilişkisizlikte de görülmektedir. Yeni Türk sineması da Yeşilçam sinemasındaki birikimi reddederek her şeye sıfırdan başlamak gibi bir yola başvurmuştur. Sadece yönetmenler değil, akademide de senelerce Yeşilçam filmleri görmezden gelinmiş ancak son on-on beş yıldır bu alandaki çalışmalar yoğunlaşmıştır. Yeşilçam sineması en yoğun üretimlerin yapıldığı yıllarda dahi dönemin entelektüelleri tarafından yalnız bırakılmış ve bu durum uzun yıllar değişmemiştir. Yeni Türk sinemasındaki bu karşı tavır, kendi dönemi içerisinde düşünüldüğünde kısmen anlaşılabilir fakat bu tutumun beraberinde Yeşilçam'daki birikimden istifade edememek anlamına geldiğini de not düşmek gerekir. Yeşilçam'da üretilen filmlere ve dönemin sinema tartışmalarına baktığımızda o yıllar içerisinde de ciddiye alınmayı, anlaşılmayı, incelenmeyi hak eden çok sayıda film ve fikrin varlığı muhakkaktır. Ayşe Şasa'nın da ifade ettiği üzere Yeşilçam sinemasının en önemli özelliği, halkın bu filmlere teveccühünün en güçlü müsebbibi toplumun değerleri ile doğrudan bağ kurabilme yeteneğidir. Sadece bu vurgu dahi Yeşilçam sineması üzerine çok velûd tartışmalara gebe. Yeşilçam sinemasının orta oyunu, Karagöz ve Hacivat gibi geleneksel sanatlar, halk anlatıları, halk türküleri, halk masalları ile arasındaki organik bağ; toplumun görüntü ve seyir deneyimi ile kurduğu ilişkinin köklerini anlamak adına elzemdir.

Batı toplumlarında kötülük ile sinemanın yollarının kesişmesini daha iyi anlayabilmek için, görüntünün bu hikâyeye içerisindeki yol alışı ve görüntüye yüklenen anlamı doğru okumak gereklidir. Bu sebeple tezin ikinci bölümünde görüntünün Batı toplumunda başlangıcından günümüze algılanış biçimine dair kısa bir hikâyesine, tarihçesine yer verilmektedir. *Gösteri toplumu* gibi kavramları ön plana çıkaran düşünürler ile Nietzsche'nin kitleler için dile getirdiği *sürü*, Arendt'in *kötülüğün sıradanlığı* kavramlarını arka arkaya sıralamamızın sebebi; vasatlık, sürü psikolojisi ve görüntü dünyasının zihinleri uyuşturan tarafı ile *erki* elinde tutanın kötülüğü toplum içerisinde nasıl kolaylıkla manipüle edebileceğini bir arada düşünme çabasıdır. Batı toplumunda icat edildiği yıllardan itibaren görüntü ve dolayısıyla imgeye yüklenen anlam hep sahiplik, iktidar fikri ile birlikte ilerlemiştir. Halbuki Doğu toplumlarına bakıldığında görüntüye, imgeye, ışığa ve karanlığa yüklenen anlamın çok farklı olduğu görülecektir. Görüntünün Batı'da ve Doğu'daki hikâyesinin ne kadar farklı yol aldığını hatırlamak adına en eski tarihlere gitmek

zihin açıcı olacaktır. 11. yüzyılda yaşayan İbn-i Heysem'in optik üzerine yaptığı çalışmalar, başyapıtı *Kitâbü'l Menâzır* Batı bilimine damga vuracak ve Kepler, Galile'yi derinden etkileyecektir. İbn-i Heysem'in ilerleyen dönemlerde fotoğraf makinesi ve sinemaya evrilecek ilk çalışmalarında imgeden ziyade ışığa önem verdiği görülmektedir. Zîra ışık aynı zamanda kozmik olanı, ilahi nazarı imlemektedir. İbn-i Heysem'in yaklaşımı, İslam felsefesindeki tartışmalar ile örtüşmektedir. Görünenden ziyade onun ardındaki görünmeyene dönüktür bütün alaka. Maddeden ziyade manadır esas olan. İslam coğrafyalarında ortaya çıkacak olan geleneksel sanatlarda da bu anlamın izi sürülebilir. Bu felsefî zâviyeden hareketle ortaya çıkan geleneksel sanatlardan ilhamla, bu topraklara has görüşü, görme biçimini hatırd tutarak Türk sinemasında filmler çeken yönetmenler olmuştur fakat genel eğilime nazaran bu tür arayışlar mustakil çabalar olarak kalmıştır. Bu üretimlerin takipçisi az olmuş ve ülkemizde yetkin bir sinema diline evrilememiştir. Bu açıdan bakıldığında İslam felsefesinin sinemadaki karşılığını, oradaki anlam dünyasının sinematografik lisana evrilmiş halini henüz Türk sinemasında yeterince izleyebilmiş değiliz. Görüntünün hikâyesi bizim topraklarımızda yarım kalmıştır. İbn-i Heysem'in optik ile ilgili buluşları Batı toplumlarının değerlendirmesine tâbi tutulduğunda tamamen farklı anlamlara bürünmüş ve buradan doğan görüntü teknolojilerine, üretilen sanat eserlerine de doğal olarak hâkim algı yansımıştır. Batı tasavvuru, Batılı öznenin görme biçiminin tahakkümü altındaki görsel sanatlar ve film üretimi ülkemizde de hala bu ezberler dışına çıkamamıştır.

Modern felsefede nasıl ki kötülük problemi derinlemesine tartışılmış ise modern sinema için de benzer bir durum söz konusudur. Zamanın ruhunun bir tezâhürü olarak yorumlanabilecek olan bu kötücül bakışın bütün limitleri zorlanmış, sinematografik dildeki bütün imkânları tüketilmiştir. Biçim ve içeriğe tahakküm eden kötücül bakışa saplanıp kalınması sinema sanatının dili bakımından da tıkanmışlığa, kısırdöngüye sebep olmaktadır. Doğu toplumlarındaki görüntünün hikâyesi, görme biçimlerinin yeniden gözden geçirilmesi, oradaki anlam dünyasının sinematografik lisandaki karşılığının aranması, yeniden işlenmesi hem Türk sineması hem de dünya sineması açısından yeni ve özgün bir sinema dili potansiyelini taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Arendt, Hannah. (2005). *Essays in Understanding 1930-1954 Formation, Exile, and Totalitarianism*. New York: Schocken.
- Arendt, Hannah. (2009). *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arendt, Hannah. (2014). *Totalitarizmin Kaynakları 3*. (Çev. İsmail Serin). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2010). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2001). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benstein, Richard J. (2010). *Radikal Kötülük: Bir Felsefi Sorgulama*, (Çev. Nil Erdoğan). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bergson, Henri. (1947). *Yaratıcı Tekamül*. (Çev. M. Şekip Tunç). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- Camus, Albert. (2013). *Sisifos Söyleni*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- Crary, Jonathan. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Çev. Elif Daldeniz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (2014). *Sinema 1: Hareket İmge*. (Çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, Gilles. (1997). *Cinema 2: The Time Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deniz, Tuba. Haz. *Biraz Mağrur Biraz Mağdur: Türk Sinemasında Kahramanlar*. İstanbul: Küre Yayınları, 2017

- Diken, Bülent. (2011). *Nihilizm*. (Çev. Aylin Onacak) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Direk, Zeynep. Haz. *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis, 2017.
- Dostoyevski, Fyodor. (2012). *Yeraltından Notlar*. (Çev. Mehmet Özgül). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Driscoll, Kári. (2014). *Toward a Poetics of Animality: Hofmannsthal, Rilke, Pirandello, Kafka*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Columbia University, New York.
- Eagleaton, Terry. (2011). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Şenol Bezci). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Eflâtun. (1997). *Timaios*. (Çev. Erol Güney, Lütü Ay). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Eisenstein, Sergei. (1984). *Film Duyumu*. (Çev. Nijat Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Ellul, Jacques. (1998). *Sözün Düşüşü*. (Çev. Hüsamettin Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Eryılmaz, Mehmet. Haz. *Nuri Bilge Ceylan: Söyleşiler*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Florenski, Pavel. (2001). *Tersten Perspektif*. (Çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Flusser, Vilem. (2009). *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev. İhsan Derman). İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.
- Frampton, Dainel. (2012). *Filmozofi*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, Sigmund. 2018. *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (Çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gözel, Özkan. (2011). *Varlıktan Başka: Levinas'ın Metafiziğine Giriş*. İstanbul, İthaki Yayınları.
- Gözel, Özkan. Haz. *Levinas*. Ankara: Say Yayınları, 2012.

- Heidegger, Martin. (1935). *Metafizik Nedir?* (Çev. Mazhar Şevket, Suut Kemal Yetkin). İstanbul: Vakit Gazete Matbaa Kütüphanesi.
- Heidegger, Martin. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (Çev. Doğan Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Husserl, Edmund. (1997). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (Çev. HarunTepe). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kant, Immanuel. (2002). *Ahlâk Metafiziğinin Temellendirmesi*. (Çev. İonna Kuçuradi). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kant, Immanuel. (2012). *Saf Aklın Sınırlarında Din*. (Çev. Suat Başar Çağlan). Konya: Literatürk Yayınları.
- Kierkegaard, Sören. (2013). *Kahkaha Benden Yana*. (Çev. Nedim Çatlı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Levinas, Emmanuel. (2016). *Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi*. (Çev. Yağmur Ceylan Uslu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Mahmûd, Kâşgarlı. (2005). *Divânü Lugâti't-Türk*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2012). *Göz ve Tin*. (Çev. Ahmet Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2016). *Algının Fenomenolojisi*. (Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Neiman, Susan. (2006). *Modern Düşüncede Kötülük*. (Çev. Ayhan Sargüney). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich. (1997). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (Çev. Ahmet İnam). Ankara: Gündoğan Yayınevi.
- Nietzsche, Friedrich. (2007). *İşte Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Özarslan, Zeynep. Haz. *Sinema Kuramları 1: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*. İstanbul: Su Yayınevi, 2015.
- Özdemir, Metin. (2014). *İslam Düşüncesinde Kötülük Problemi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

- Öztürk, Semire Ruken. (2006). *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Öztürk, Serdar. (2017). *Sinema Felsefesine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Pudovkin. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. (Çev. Nijat Özön). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Ranciere, Jacques. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (Çev. E. Burak Şaman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (Çev. Ekrem Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.
- Rousseau, J.J. (2016). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*. (Çev. Rasih Nuri İleri). İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2009). *Emile ya da Eğitim Üzerine*. (Çev. Yaşar Avunç). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Safranski, Rüdiger. (2008). *Bir Alman Üstat Heidegger*. (Çev. Ali Nalbant). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sartori, Giovanni. (2004). *Görmenin İktidarı*. (Çev. Gül Batuş, Bahar Ulukan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Scheler, Max. (2004). *Hınç*. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Kanat Yayınları.
- Sönmez, Ürün Şen. (2016). *Türk Romanında Kötülük*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları.
- Sütçü, Özcan Yılmaz. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Şasa, Ayşe. (2003). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.
- Yaran, Cafer Sadık. (1997). *Kötülük ve Theodise*. Ankara: Vadi Yayınları.

Makaleler:

- Arendt, Hannah. (2017). Düşünmek ve Ahlaki Değerlendirmeler (Çev. Oğuz Tecimen). *Cogito*, 86, 156-179. (1971)

- Arendt, Hannah, Jaspers, Karl. (2017). Arendt-Jaspers Mektuplaşması. *Cogito*, 86, 151-155.
- Coşkun, Berrak. (2014). Levinas Etiğinde Kötülük ve Sonsuz Sorumluluk Düşüncesi. *Doğu Batı*, 70, 29-53.
- Daldeniz, Elif. (2016). Zerdüşt: Tiksinti Duymayan İnsan. *Cogito*, 25, 251-261.
- Deniz, Tuba. (2013). Bir Varmış Jîn Yokmuş! *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 33, 6-9.
- Deniz, Tuba. ve Civan, Celil. (2012). Zeki Demirkubuz: “İnsanlara Eğlence Vaat Etmiyorum, Muğlaklık Vaat Ediyorum”. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 27, 32-45.
- Ejder, Özge. (2010). Heidegger Düşüncesinde Sıkıntı Kavramı Üzerinden Modernite Eleştirisi. *Cogito*, 64, 235-246.
- Günok, Emrah. (2016). Heidegger Felsefesinde Zamansallığın Göstereni Olarak Sıkıntı Kavramı. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 2, 16-38.
- Kabil, İhsan. (2010). Sinemada Karamsar/Kötümser Yaklaşımlar. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*, 58, 32-35.
- Koç, Melike. (2018). Rousseau Düşüncesinde Kötülük. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, 483-499.
- Mardin, Şerif. (1984). Aydınlar’ Konusunda Ülgener ve Bir İzâh Denemesi. *Toplum ve Bilim*, 24, 9-16.
- Oranlı, İmge. (2017). Kötülük ve Terör: Kant’tan Arendt’e ‘Kavranmazlık’ Mefhumu. *Cogito*, 86, 215-227.
- Rodrigo, Pierre. (2015). Hareketin Ontolojisi, Merleau Ponty’de Resim ve Sinema. *Merleau-Ponty*. Emş Şan (Editör). (1. baskı), s. 380-405. Ankara: Say Yayınları.
- Savaş, Hakan. (2002). Fenomenolojik Bakış ve Sinema. *Kurgu Dergisi*, 19, 67-83.
- Sofuoğlu, Hikmet. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim*, 3, 66-76.
- Yetişkin, Ebru. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 6, 123-141.

Elektronik Kaynaklar:

Aytaç, Senem ve Göl, Berke veYücel, Fırat. Nuri Bilge Ceylan’la Kış Uykusu Üzerine II. Erişim Tarihi: 20.12.2020. <https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine-ii/>

BBC. Reha Erdem: Jîn’in Tarafındayım. Erişim Tarihi: 06.06.2020. https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/03/130307_reha_erdem_gune_y

James, Nick. Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi. Kötülüğü Merak Ediyorum. Erişim Tarihi: 20.12.2020. <https://www.nuribilgeceylan.com/movies//3maymun/press-arafnickjames.php>

Nuri Bilge Ceylan Web Adresi: <https://www.nuribilgeceylan.com>

Özdemir, Cüneyt. Zeki Demirkubuz ile Söyleşi. Soru-Yorum Televizyon Programı. CNN TÜRK. Erişim Tarihi: 18.08.2020. <https://www.cnn.com/TURK/Interviews/2018/08/18/zeki-demirkubuz-interview-ozdemir-cuneyt/>

Selçuk, Aslı. ‘Uzak’ Dünya Turunda. Erişim Tarihi: 18.12.2020. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/uzak/press_cumhuriyetinterview.php

Türk Dil Kurumu. (2018). <http://www.tdk.gov.tr/>

Zeki Demirkubuz Web Adresi: <http://www.zekidemirkubuz.com>

Filmler:

Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1993). *Koza* [Kısa Film].

Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1997). *Kasaba*.

Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1999). *Mayıs Sıkıntısı*.

Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2002). *Uzak*.

Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2006). *İklimler*.

Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Ebru Ceylan ve Ercan Kesal ile Senaryo Yazarı). (2008). *Üç Maymun*.

- Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Ebru Ceylan ve Ercan Kesal ile Senaryo Yazarı). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu’da*.
- Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/Ebru Ceylan ile Senaryo Yazarı). (2014). *Kış Uykusu*.
- Ceylan, Nuri Bilge (Yönetmen/ Ebru Ceylan ve Akın Aksu ile Senaryo Yazarı). (2018). *Ahlat Ağacı*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1994). *C Blok*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1997). *Masumiyet*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1999). *Üçüncü Sayfa*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2001). *İtiraf*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2001). *Yazgı*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2003). *Bekleme Odası*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2006). *Kader*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2009). *Kıskanmak*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2011). *Yeraltı*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2015). *Bulantı*.
- Demirkubuz, Zeki. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2016). *Kor*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1989). *A Ay*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1998). *Kaç Para Kaç*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/ Nilüfer Güngörmüş ile Senaryo Yazarı). (2004). *Korkuyorum Anne*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2006). *Beş Vakit*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2008). *Hayat Var*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2009). *Kosmos*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2012). *Jîn*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2013). *Şarkı Söyleyen Kadınlar*.
- Erdem, Reha. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2016). *Koca Dünya*.

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Kimya Bölümü'nden mezun oldu. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde tezsiz yüksek lisans yaptı. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin kurucuları arasında yer aldı. BİSAV Türk Sineması Araştırmaları'nın (tsa.org.tr) web editörlüğünü yaptı. Bilim ve Sanat Vakfı, Meridyen Derneği gibi kurumlarda sinema ve fotoğraf atölyeleri düzenledi. Birçok dergi ve gazetede sinema ve fotoğraf üzerine yazıları yayımlandı. Sempozyum, film günleri, panel ve yönetmen söyleşileri gibi pek çok programın koordinatörlüğünü üstlendi. *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (2009), *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu* (2010), *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (2010), *Yeşilçam Günlüğü* (2010), *Kırk Soruda Türk Sineması* (2019), *Perdenin Ötesine Bakmak* (2019) kitaplarında makale ve söyleşileri yayımlandı. Küre Yayınları'ndan çıkan *Biraz Mağrur Biraz Mağdur/Türk Sinemasında Kahramanlar*, 7. Malatya Uluslararası Film Festivali için koordine ettiği *Türk Sinemasında Yerel Kodlar* sempozyumunun festival yayınları kapsamında çıkan aynı adlı kitabı, koordine ettiği 3. Eskimeyen Film Günleri kapsamında Türkçe ve İngilizce yayımlanan *Eskimeyen Filmler 3* (2019) kitaplarının editörlüğünü üstlendi. *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak* (2021) kitabının ve Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi'nin Türkiye'de Sinema Çalışmaları sayılarının editörleri arasında yer aldı.