



2000'LER TÜRK SİNEMASINDA ETİK ve ESTETİK DEĞERLER İLİŞKİSİ:

ÜÇ MAYMUN, BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA ve AHLAT AĞACI

FİLMLERİNİN ETİK ELEŞTİRİSİ

Doktora Tezi

Fatma SERDAROĞLU

ESKİŞEHİR 2021

**2000’LER TÜRK SİNEMASINDA ETİK ve ESTETİK DEĞERLER İLİŞKİSİ:
ÜÇ MAYMUN, BİR ZAMANLAR ANADOLU’DA ve AHLAT AĞACI
FİLMLERİNİN ETİK ELEŞTİRİSİ**

Fatma SERDAROĞLU

DOKTORA TEZİ

**Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. Hakan SAVAS**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Temmuz, 2021

ÖZET

2000'LER TÜRK SİNEMASINDA ETİK ve ESTETİK DEĞERLER İLİŞKİSİ: *ÜÇ MAYMUN, BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA* ve *AHLAT AĞACI* FİLMLERİNİN ETİK ELEŞTİRİSİ

Fatma SERDAROĞLU

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2021

Danışman: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

Sanatın insanla olan yakın bağı, onun etik ve etik değerlerle ilişkisini ortaya koyar. İnsan olmanın anlamına ve insan ilişkilerinin niteliğine dair sorular soran etik, ahlaki bilme konusu yapar. İnsan ve yaşam gerçeğini ele alan sanatta da etik değerlerin bilgisine ulaşmak mümkündür. Sanatın etik değerlerle ilgisi, sanatta “güzel”in, “iyi” ve “doğru” değeriyle özdeşleştirilmesine neden olur. Buna göre, sanat yapının bütünlüklü bir yapı içinde olması gerektiği düşünülür. Sanatta biçim, belirli bir dünya görüşünün ve buna bağlı bir ahlak anlayışının maddileşmiş halidir. Modernizmle birlikte değişen yaşam koşulları ve gerçeklik anlayışı, sanatta yeni ifade yollarını da beraberinde getirmiştir. Modern sanat, estetik öğelerini, etik bir sorgulamaya izin verecek şekilde düzenler. Sinemada bu sorgulamanın, modern sinema anlayışıyla birlikte geliştiği görülür. Çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinema, sinemanın kendi ideolojisi olan ve klasik sinemanın benimsediği gerçeklik izlenimini kırmak ister. Bir tür karşı-estetik geliştiren modern sinema, izleyiciye yeni görme biçimleri sunar ve etik bir değerlendirmeye olanak tanır. Türk sinemasında bu yaklaşıma, ağırlıklı olarak, 2000’lerde rastlandığı söylenebilir. Özellikle popüler olmayan filmlerde, etik değerlerin sorunsallaştırıldığı ve bunun film estetiğini etkilediği görülür. Nuri Bilge Ceylan filmleri buna örnek olarak gösterilebilir. 2000’ler Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini ele alan bu çalışma, örneklem olarak seçilen *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Ahlat Ağacı* filmlerini, söz konusu bu ilişkiyi bulgulayacak şekilde, ontolojik analiz metodu ve etik eleştiriye yararlanarak incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Etik, estetik, 2000’li yıllar Türk sineması, etik eleştiri, ontolojik çözümleme metodu

ABSTRACT

THE RELATIONSHIP BETWEEN ETHICS and AESTHETICS in
TURKISH CINEMA of 2000s: ETHICAL CRITICISM of *THREE MONKEYS*,
ONCE UPON A TIME IN ANATOLIA and *WILD PEAR TREE*

Fatma SERDAROĞLU

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, July 2021

Supervisor: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

The close connection of art to mankind demonstrates its relationship to ethics and ethical values. Questioning the meaning of being human and the quality of human relationships, ethics studies morality. It is possible to find ethical information about humanity and life in art works. The relation of art to ethical values results in identifying the value of “beauty” with “good” and “truth”. This leads art works to take a structured form. Form, is the materialization of a certain conception of the world and a certain moral sentiment connected to it. Along with modernism, a new way of life and the new sense of reality have led new art forms. Modern art arranges its aesthetical components allowing an ethical questioning. This questioning can also be seen in modern cinema. Having the contemporary film narration structure, modern cinema attempts to break the illusion of reality, which is also the ideology of cinema itself and a feature of classical cinema. Modern cinema, with this kind of a counter-aesthetic, offers the audience new ways of perception and allows for an ethical assessment. It can be claimed that this approach can mainly be observed in Turkish cinema in 2000s. It is possible to see that ethical values are questioned and this affects the film aesthetic, particularly in nonpopular films. Nuri Bilge Ceylan’s films can be good examples for this. This study, which discusses the relationship between ethical and aesthetical values in Turkish cinema of 2000s, analyses sample films, *Three Monkeys*, *Once Upon a Time in Anatolia* and *Wild Pear Tree*, trying to demonstrate this relationship using ontological analysis method and ethical criticism.

Keywords: Ethics, aesthetics, Turkish cinema in 2000s, ethical criticism,
ontological analysis method

TEŞEKKÜRLER

Uzun yıllar süren bu çalışma, bana sabrın ve merakın akademik çalışmalar için ne kadar önemli olduğunu gösterdi. Çalışmam boyunca, akademik bilgisi ve hayat tecrübesiyle bana her zaman destek olan ve inanan danışmanım Prof. Dr. Hakan Savaş'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Fikir aşamasından bitişine değin, bu tezin hazırlanmasında Sayın Hakan Savaş'ın emeği büyüktür. Danışmanım olmanın ötesinde, hayata bakışı, öğrencilerine yaklaşımı ve çalışma ahlakıyla bana ilham verdiği için kendisine ayrıca teşekkür ederim. Bu tezin yazımı sırasında, bana her konuda yardımcı olan ve değerli zamanlarını benden esirgemeyen, emekli olduktan sonra da çalışmamı bırakmayan Dr. Öğretim Üyesi Canan Uluyağcı ve her zaman pozitif ve destekleyici olan Doç. Dr. Hasan Çalışkan'a teşekkürlerimi sunarım. Diğer jüri üyelerimiz Prof. Dr. Lale Kabadayı ve Prof. Dr. Celal Oktay Yalın'a da çalışmanın değerlendirme aşamasına katıldıkları için ayrıca teşekkür ederim. Çalışmam süresince, bana manevi olarak destek olan ailem ve sevdiklerime teşekkürü borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜRLER	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	6
1.2. Amaç	7
1.3. Önem.....	8
1.4. Varsayımlar	11
1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	11
1.6. Tanımlar	12
1.6.1. Değer, değerli(lik), değerler, değer biçme, değer atfetme, değerlendirme.....	12
1.6.2. Numen ve fenomen.....	13
1.6.3. Ödev ahlakı, iyi isteme ve kesin buyruk (categorical imperative)	13
1.6.4. Kaygı/endişe (angst).....	13
1.6.5. Söylem	13
1.6.6. Küreselleşme	14
1.6.7. Neoliberalizm	14
1.6.8. Habitus	14
1.6.9. Hareket-imge, zaman-imge.....	14
2. YÖNTEM	15
2.1. Araştırma Modeli	15
2.1.1. Ontolojik çözümleme metodu.....	17
2.1.2. Etik eleştiri	20
2.2. Araştırma Süreci	21
2.3. Araştırma Alanı.....	22
2.4. Verilerin İşlenmesi ve Yorumlanması.....	22
3. ALANYAZIN	23
3.1. Etik ve Estetik.....	23
3.1.1. Etik ve etik değerler.....	23
3.1.2. Etik ve estetik değerler bağlamında sanatın işlevi.....	52

	<u>Sayfa</u>
3.2. Sinemanın İşlevi, Film Estetiği ve Etik İlişkisi	83
3.3. Sanatta Etik Eleştiri	108
3.3.1. Sinemada etik eleştiri.....	124
3.4. 2000’lerde Türkiye’de Etik Değerler	134
3.5. 2000’ler Türk Sinemasında Etik ve Estetik Değerler	148
4. BULGULAR VE YORUM.....	182
4.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması ve Etik ve Estetik Değerler İlişkisi	182
4.1.1. <i>Üç Maymun</i>	216
4.1.2. <i>Bir Zamanlar Anadolu’da</i>	237
4.1.3. <i>Ahlat Ağacı</i>	258
5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	285
5.1. Sonuç.....	285
5.2. Tartışma.....	290
5.3. Öneriler.....	292
KAYNAKÇA.....	294
ÖZGEÇMİŞ	

1. GİRİŞ

Filmlerinde insanları bir araya getiren bağlantılar kurmak istediğini söyleyen Tarkovski (2008, s. 171), her birimizin içinde olan özgün insanlık ve ebedilik üzerinde düşünmeyi teşvik etmeyi görev saydığını (2008, s. 177) belirtir. Tarkovski'nin, sanatın insan yaşamı için ne anlama geldiğini tanımlayabilmek için yaptığı bu açıklama, sanatın insanla bağını, kucaklayıcılığını ve sanatçının konumunu görmek açısından önemlidir. Genel anlamda sanatın, insan ve insan ilişkilerini, dünyayı ve gerçekliği ortaya koyduğu, diğer bir deyişle anlamlandırmaya çalıştığı söylenebilir. Sanat yapıtları aracılığıyla çoğu zaman kendimiz ve dünya hakkında, başka insanlar ve insan ilişkileri konusunda bilgi ediniriz. "...her edebiyat başarısı insan açısından bir dünya koyar önümüze. İnsanı insana yaklaştırır edebiyat...insanı insana tanıtır" (Uygur, 2009, s. 138). İnsanla olan yakın bağı, sanatın etik ve etik değerlerle olan ilişkisini ortaya koyar. Nitekim etik, insan ilişkilerinde eylemin ne olduğunu, diğer bir deyişle felsefenin insanlar arası ilişkilerde değer sorunlarını inceleyen, bu konuda bilgi ortaya koyan dalıdır (Kuçuradi, 2009, s. 47). Etik değerler, seçimler ve eylemlerle bağlantılı çeşitli olanaklardır. Doğrudan insana ilişkin sorular soran etik, ahlak üzerine düşünme eylemidir; ahlak felsefesidir. Benimsenen etik/ahlaki değerleri ve bu değerlerin niteliğini insan açısından ele alır.

İnsanı ve yaşamı merkezine koyan, insan ilişkilerini ve eylemlerini gösteren sanat yapıtlarında da etik değerlerin bilgisine ulaşmak mümkündür. Le Guin'in (2017, s. 216) de belirttiği gibi, sanat insan hayatında önemli bir yer kaplar ve sözlü ya da yazılı hikâye, başka insanları ve dünya üzerindeki yerimizi daha iyi anlamamızı sağlar. Sanat, tıpkı bilim ve felsefe gibi insanın kendisi, başkaları ve dünya ile ilgili bilgi edinme yollarından biridir. Sanatın bilgilendirici yönü çoğu zaman, onun belirli bir düşüncenin benimsenmesini sağlayan bir araç olarak algılanmasını da beraberinde getirmiştir. Eski Yunan'dan itibaren sanatta "iyi" değerinin "güzel" değeri ile ilişkilendirilmesi (kalokagathia), sanat yapıtına toplumsal olarak eğitcilik görevi yüklenmesine neden olmuştur. Sanat, başka insanları anlamamız için zihinsel bir iç görü verirken kendi içinde değerleri ve tutumları değerlendirerek dolaylı ve ustaca ahlaki bir etki yaratabilir (Sheppard, 1987, s. 153). Fakat sanata biçilen eğitcilik rolü, onun bilgilendirici yönünü, ahlakçılık ve yararcılıkla ilişkilendirmektedir. Bu anlamda sanat yapıtı, toplumun geneli tarafından kabul edilen ahlaki değerlerin temsilcisi haline gelmektedir.

Sanatın etikle olan bağı, belirli bir ahlakın savunuculuğunu yapması değil, biçimsel özellikleri dolayısıyla, ahlaki değerlerin görülmesine ve sorgulanmasına olanak tanınmasıdır. Sanat yapıtı, bir bildiri ya da bir soruya yanıt değil, bir yaşantıdır (Sontag, 1998, s. 27). Felsefenin bir alt disiplini olan etik, insan ve insana bağlı ahlaki değerleri teorik olarak ele alırken, sanat bu değerleri kendine has bir şekilde ortaya koyar. Sanat yapıtları, kişilerde estetik yaşantı uyandıran ve bunu biçimsel özellikleri sayesinde gerçekleştiren insan tasarımı nesnelerdir. Estetik bir nesne olması, sanat yapıtının güzel değeriyle ilişkisini kurar. Sanat yapıtının insanla kurduğu bağ ise, onu salt estetik bir nesne olmanın ötesine taşır. Sanat yapıtının temelde, estetik kaygı yaratmak ve alıcısına bir iletide bulunmak şeklinde iki işlevi vardır (Erinç, 2013, s. 94). Sanat yapıtı, belirli bir insan ve hayat tasarımının, belirli bir biçim içinde şekil almış halidir. Benjamin'in (2013a, s. 132) de belirttiği gibi biçim yapıta özgü, onun özünü oluşturan düşüncenin nesnel anlatımıdır. Sanat yapıtının arkasında yatan dünya görüşü, estetik nitelikleriyle birlikte dikkate alınması gereken önemli bir unsurdur.

Sanatta düşünsel boyut modernizmle birlikte ön plana çıkmış, geleneksel sanat anlayışından büyük bir kopuş yaşanmıştır. Modern sanatın düşünsel boyutu, onun içinde yaşadığı çağ ve toplumda yaşanan gerçekler ve insanlık durumlarıyla, dolayısıyla etik değerlerle bir tür hesaplaşma içinde olmasıyla açıklanabilir. Modern sanat anlayışıyla beraber sanatta ahlakiliğe bakışta köklü bir değişiklik yaşanmıştır. Modern sanat, modern dünyada yaşanan anlamsızlığa ve yitirilen insani değerlere gösterilen bir tür tepki niteliğindedir. Modernizmle birlikte sanat, yaşanan gerçekliği ve ahlakı sorguladığı gibi kendi varlık yapısını ve nedenini de sorgulama yoluna gitmiştir. Bu doğrultuda modern sanat anlayışıyla beraber yeni anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Modern sanat eseri, her şeyin standartlaşmış görüldüğü bir dünyaya karşı durarak, dünyayı yeni gözlerle görmemizi sağlamak ve rutin algıları pekiştirmek yerine bu algıları bozmak ister (Eagleton, 2015, s. 192). Yaşanan bu köklü değişim, modern çağda keşfedilen sinemayı da etkilemiştir.

20. yüzyılın bir icadı olan ve yeni bir sanat olarak ortaya çıkan “Sinema, insanların gerçeği daha geniş bir şekilde benimsemek için ihtiyaç duyduğu teknoloji çağının bir aracı olarak doğmuştur” (Tarkovski, 2008, s. 69). Sinemanın gerçekliği kusursuz bir şekilde zaman ve hareket boyutuyla birlikte kaydedebilmesi, onu diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliğidir. Bu özelliği sayesinde sinema, gerçekliğin tıpatıp benzer bir görüntüsünü verebilir. “Sinemanın vazgeçilmez önkoşulu...yaşayan gerçeklik, olgusal

somutluktur” (Tarkovski, 2008, s. 58). Fakat gerçeklikle olan yakın bağı, sinemanın aynı zamanda yanıltıcı bir doğaya sahip olmasına da neden olmaktadır. Endüstriyel bir sanat olan sinemanın gerçeklik izlenimi yaratmadaki başarısı, ona ideolojik bir boyut kazandırır. Ticari kaygılar dolayısıyla sinemada çoğu zaman genel izleyicinin beklentileri doğrultusunda filmler üretilir. “İzleyicinin talebi ve ekonomik tepkinin bir ve aynı şeye indirgenmesi gerçeği, ideoloji ve filmin kaynaşmasını daha ilk elden ortaya koyar” (Comolli ve Narboni, 2008, s. 105). Geleneksel anlatı yapısına sahip klasik sinema, çeşitli kurallar çerçevesinde kurulmuş kapalı film biçimi sayesinde gerçeklik izlenimi yaratarak izleyicinin gördüklerini pekiştirmesine neden olur. “Klasik estetik her yapıtta tek biçimli ve tüketici bir kod çözme işlemine izin veren bir bütünlük ve uyumluluk olması gerektiğini savunuyordu. Modernizm ise bu bütünlüğü bozar; yapıtı hem içe hem de dışa doğru açar” (Wollen, 2004, s. 145).

Çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinema ise, sinemanın kendi ideolojisini kırmak ister. Böylelikle görünen gerçeğin sorgulanmasına ve buna bağlı olarak etik bir değerlendirme içine girilmesine olanak tanır. Sinemanın etik değerlerle olan ilişkisinden, çağdaşı olduğu ahlaki değerlerle bir tür hesaplaşma içinde olması ölçüsünde bahsetmek mümkündür. Sinemanın ahlakla olan bağı, içinde yaşanılan çağın ve toplumun insanını ve insan ilişkilerini göstererek gerçeklerin ve etik değerlerin irdelenmesini sağlamasıdır. Gerçeğin sorunsallaştırılması etik bir sorgulamadır. Sinemanın estetik özelliklerini etik bir değerlendirmeye izin verecek şekilde düzenlemesi, sinemada etik ve estetik ilişkisini ortaya koyar. Modern sinema estetik özelliklerini, ahlaki varoluşumuzu sorgulamak ve geliştirmekten yana takındığı eleştirel bir tavırla perçinler. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, Özgür Sinema, Yeni Sinema gibi sinema akımları modern sinema anlayışına örnek olarak gösterilebilir. Türk sinemasında ise bu tarz kaygılara, ağırlıklı olarak, 2000’li yıllarda rastlandığı söylenebilir.

Belirli açılardan kendisinden önce gelen dönemlerden farklılaştığı için 2000 sonrası Türk sineması, “Yeni Türk Sineması” olarak da adlandırılmaktadır. “Yeni” nitelendirilmesinin tartışmaya açık yönleri olmakla birlikte 2000’ler Türk sinemasını diğer dönemlerden ayıran belirli özellikler olduğu söylenebilir. Gişede büyük başarılar kazanan yüksek bütçeli popüler filmler ve sanatsal yönü ağır basan yapımlar, bu dönemin iki farklı kanadını oluşturmaktadır. Popüler filmler, nostaljik bir bakış açısıyla Yeşilçam’ı yeniden yorumlarken, sanatsal filmler de toplumsal olaylara ve varoluş biçimlerine daha gerçekçi ve eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmakta, film estetiğinde daha modern bir

tutum benimseyerek yaratıcı biçimsel denemeler ortaya koymaktadır. Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Emin Alper, Özcan Alper, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Semih Kaplanoglu, Tayfun Pirselimoglu, bu dönemin düşünsel ve sanatsal yönü ağır basan filmler üreten yönetmenlerine örnek gösterilebilir. Benzer bir sinema yaklaşımına daha önceki dönemlerde Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Ömer Kavur, Yılmaz Güney gibi yönetmenlerde rastlanmakla birlikte 2000’lerde bu durumun sinemamızda daha büyük bir yer kapladığı söylenebilir.

2000 sonrası Türk sinemasıyla ilgili çalışmalara bakıldığında, genel olarak, kimlik, bellek ve aidiyet meseleleriyle ilgili çeşitli sorunların ele alındığı görülür. Asuman Suner (2006, s. 16) yeni Türk sinemasının, Türkiye’de aidiyet meselesi etrafındaki gerilimlerin gözlenebileceği kültürel bir zemin sunduğunu ve bu anlamda “hayalet ev” öyküleri anlattığını ileri sürmektedir. Bu dönemde Türk sinemasına hâkim olan aidiyet, kimlik, yersiz-yurtsuzluk gibi sorunların, etik değerlerle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Yeni Türk sinemasında, insanı ve insan ilişkilerini değer sorunlarıyla birlikte ortaya koyan, estetik kaygıların yanı sıra gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini sorgulayan filmlerin varlığından söz edilebilir. Bu tarz filmlerin 2000’lerdeki vurgusunun belirli etik ve estetik değerler etrafında geliştiği görülür. Kötülüğün ve aldatmacanın sıradan bir hal aldığı insan ilişkilerine odaklanan bu filmlerde bencillik, ikiyüzlülük ve çıkarıcılık gibi olumsuz değerlere rastlanır. Yeni dönem Türk sinemasının sanatsal kanadını oluşturan bu filmler, daha çok, insani değerler yitimine ve ikili ilişkilerde yaşanan tıkanmaya odaklanmaktadır. Bu filmlerde kıskançlık, hınç, keder, aidiyetsizlik, kin ve nefret gibi kötücül duygulara yer verilir. İyi ve kötünün, doğru ve yanlışın toplumsal ve bireysel ahlaki kabullerini gösteren bu filmlerde ahlaki çelişkiler karşısında çıkmaza giren bireyler yer alır.

2000’ler Türk sinemasında yer alan tüm bu etik değerler ve sorgulamalar, modern sinema estetiğiyle ilişkilendirilebilecek belirli biçimsel özelliklerle desteklenmektedir. Ahlaki açıdan yadırgatıcı edimlerin ve değer harcamaya yönelik insan ilişkilerinin yer aldığı bu filmler, biçimsel olarak da yadırgatıcıdır. Diyalogların az yer tuttuğu, suskunlukların muğlaklığı ve anlamsızlığı pekiştirdiği bu filmlerde ahlaki tutarsızlık içindeki bencil karakterlerle özdeşleşmek neredeyse imkânsız görünmektedir. Sıradan insanların sıradan hayatlarını konu alan bu filmlerde öykü yok denecek kadar azdır. Eksiltili anlatım, izleyicinin gördükleri üzerinde düşünmesini sağlar. Genellikle bir sonuca bağlanmayan açık uçlu anlatı, gerçekliğin sorgulanmasına zemin hazırlar.

Minimalist sinema özelliklerine sahip bu filmlerin, izleyicinin ahlaki değerlendirmeler yapmasına olanak tanıyan insan ilişkilerini modern bir film estetiğiyle ele aldığı söylenebilir. 2000'ler Türk sinemasında kısaca, varoluş şekillerinin sorunsallaştırıldığı, ahlaki alanda yaşanan değerler yitiminin ve insan ilişkilerinin aksayan yönlerinin buna uygun bir film estetiğiyle ele alındığı görülür. Bu durum, tarihsel süreçle bağlantılı olarak çeşitli toplumsal, politik ve ekonomik olaylarla ilişkilendirilebilir.

Türkiye'de 2000'ler, pek çok toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik değişimin, dünyayı da etkisi altına alan küreselleşme ve neoliberal politikalarla birlikte yaşandığı yıllar olmaktadır. Tarihsel süreçlerle bağlantılı olarak 2000'lerde meydana gelen sosyoekonomik ve politik olayların yarattığı toplumsal ve bireysel etkilerin izlerini, değerlerde yaşanan değişim ve bunların insan ilişkilerine olan etkisini, bu dönem sinemasında görmek mümkündür. Özellikle sanatsal yönü ağır basan filmlerde, ahlaki değerlerin sorunsallaştırıldığı ve bu sorunsallaştırmanın film estetiğini çeşitli şekillerde etkilediği söylenebilir. Nuri Bilge Ceylan sinemasının ise, 2000'ler Türk sinemasında varsayılan etik ve estetik değerler ilişkisini görmek açısından uygun olduğu düşünülmektedir. Ceylan'ın filmlerinde, ahlaki değerlendirmeler yapmaya olanak tanıyan insan ilişkilerine ve edimlerine yer verildiği ve bununla bağlantı olarak çeşitli biçimsel düzenlemelere gidildiği görülür. Nuri Bilge Ceylan sineması, insanın kendini arayış ve bilme isteğinin uzantısıdır (Savaş, 2017, s. 67). Ceylan'ın filmleri, insani değerlere ve insan olmanın anlamına dair evrensel felsefi sorular sorar. İnsanın kendisiyle ve başkalarıyla kurduğu ilişkilerle ilgili ahlaki sorgulamalar olarak nitelendirilebilecek Ceylan sineması, itiraflar ve yüzleşmeler aracılığıyla izleyicinin etik bir değerlendirme içine girmesini sağlar. Filmlerinde inanç ve değerlerini yitirmiş nihilist karakterlere yer veren Nuri Bilge Ceylan, kötü niyet ve bencilliğin zedelediği insan ilişkilerini, gündelik hayatın içinden kesitlerle gösterir.

Herhangi bir yönlendirmeye gitmeden, izleyicinin ahlaki değerlerle yüzleşmesine olanak tanıyan Ceylan sinemasında, evrensel insani değerlerin yanında, Türk toplumu ve insanıyla ilgili birtakım ipuçlarına rastlamak mümkündür. Politik bir duruşu olmayan Ceylan sineması, Türk toplumunda yaşanan sınıfsal ve kültürel çatışmaları, geleneksel-modern, Doğulu-Batılı değerler karmaşasını, modernliğin açmazlarıyla taşra-merkez gerilimi içinde oldukça doğal ve gerçekçi bir şekilde ele alır. Ceylan'ın filmleri, aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk, yabancılaşma, kötülük, anlamsızlık gibi kavramları ve bunlara bağlı ikiyüzlülük, çıkarıcılık, art niyet, duyarsızlık gibi olumsuz etik değerleri

belirgin hale getiren bir sinema estetiğine sahiptir. Modern bir sinema anlayışına sahip Nuri Bilge Ceylan sineması, yarattığı güçlü imgeler, açık uçlu anlatım ve durağan ve uzun çekimler eşliğinde yaratılan zaman duyumu sayesinde içeriği destekleyerek izleyiciyi düşünmeye sevk eder. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, Nuri Bilge Ceylan filmlerinin içerik ve biçim açısından, sanata ve insana dair etik sorgulamalar olduğu ileri sürülebilir. Yönetmenin *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri, etik ve estetik değerler arasındaki ilişkiyi, çeşitli yönleriyle ele almak açısından önemli örnekler olarak gösterilebilir.

1.1. Problem

2000 sonrası Türk sinemasında ele alınan etik değerler ve bu değerlerin film estetiğini ne yönde etkilediği bu çalışmanın problemi oluşturmaktadır. 2000 sonrası Türk sinemasının etik ve estetik değerler açısından incelemesini yapmak, seçilen filmleri, dönemin ahlaki değerlerini ortaya koyan insan ilişkileri çerçevesinde değerlendirmek olacaktır. Bu değerlendirme, içerik olarak etik değerlerin bilgisini araştırırken, biçimsel olarak, ele alınan etik değerlerin estetik değerleri ne yönde etkilediğini bululamayı gerektirmektedir.

Sanat yapıtının içeriği, sanatçının seçimleridir. Sanatçının seçtikleri ise, onun anlam arayışının bir parçası, dünyayla bir tür hesaplaşmasıdır. Tarkovski (2008, s. 27), insanın bu dünyayla uyum sağlamak için yanıp tutuştuğunu, sanatınsa buna yönelik bir tür bilgi edinme içgüdüsünden kaynaklandığını dile getirmiştir. Sanat, bu anlam ve bilgi arayışını kendine has diliyle yapar. Brecht, sanatçının üstlendiği bilme sorumluluğunu, yalnızca konuların derinliğine inmekle sınırlamayıp konuların estetik düzlemde işlenişini de bitip tükenmeyen bir bilme gereksinimiyle, bilgi arayışıyla ilişkilendirir (Cemal, 2015, s. 274). Yani sanatçı, insan ve yaşamla ilgili mesele ettiği sorulara dair anlam arayışını yapıtında hem içerik hem de biçim açısından ortaya koyar. Sanatın alanına estetik kaygılar ve bununla bağlantılı olarak “güzel” ile ilgili değerlendirmeler girer. Güzelin ne olduğunu belirlemek ise değer ve değerlerle alakalıdır. Estetiğin değerlerle olan ilişkisi, onun etik değerlerle olan bağına da ortaya koyar.

Sanattaki güzelin bir değer olarak ortaya çıkması hem içerik hem de biçimle ilgilidir. Sanat yapıtının içeriği, buna uygun bir biçim içinde var olur. Sanatçının yapıtına neyi ne şekilde dahil edeceği, onun dünya görüşünden ve estetik bakışından ayrı düşünülemez. Sanat yapıtları, içinde yaşanan çağın ve toplumun yaşam ve insan

gerçeğiyle, varoluş biçimleri ve insan ilişkilerine yön veren ahlaki değerleriyle etkileşim içindedir. “Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında onun *gerçeklikle* kurduğu ilişki gelir. Her sanat eğilimi kendi gerçeğini anlatır... Ve gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanan dönemin kozmolojik görüşünün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür” (Ecevit, 2004, s. 17). Yani içerik ve biçim birbirinden ayrı düşünülemez. Sanat yapıtının insanla ve gerçeklikle kurduğu bağ, onun etik değerlerle olan ilişkisini ortaya koyar. Yapıtta ele alınan insan ilişkileri ve edimleri dolayısıyla gösterilen etik değerler ve bu değerlere yaklaşım biçimi, sanatçının ve sanat yapıtının ahlakını ele verir. Sanat yapıtında gösterilen insana dair değerlendirmelerin ahlaki olarak değerler dünyasına yaptığı katkı, yapıtın estetik değerini olumlu etkileyeceği gibi olumsuz da etkileyebilir ve bu yüzden tartışmaya açıktır. Güzel değerinin ahlaki değerlerle olan bağı, sanat yapıtının insani değerleri sorgulatmaktan yana tavır almasıyla açıklanabilir.

Bu çalışmada, 2000 sonrası Türk sinemasında ele alınan ahlaki değerlerin nasıl bir film estetiğiyle ortaya konulduğu araştırılmaktadır. Bunun için, 2000’lerde yaşanan toplumsal, ekonomik ve politik olaylar ve gerçekler, tarihsel süreçler göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Günümüz Türk sinemasında gösterilen insan ilişkilerinde ortaya konulan ahlaki değerlerin yaşanan gerçeklerle bağı kurulup film biçimine olan etkisi tartışılmıştır. 2000’ler Türk sinemasında, insan ilişkileri ve yaşam tarzındaki değişimlere tanıklık eden, insan olmanın değerini korumaktan yana tavır alan ve ahlaki değerlerin sorgulanmasına olanak tanıyan filmlerin varlığından söz edilebilir. Nuri Bilge Ceylan sinemasının bu anlamda önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan sinemasından seçilen örneklerle, 2000’ler Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi gösterilmeye çalışılmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, 2000 sonrası Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymaktır. Söz konusu ilişki, Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleriyle örneklendirilerek incelenecektir. Çalışmada şu sorulara cevap alınması hedeflenmektedir:

- Sanatta etik ve estetik değerler ilişkisi nedir?
- Sanat yapıtında gösterilen etik değerler, yapıtın estetik değerini nasıl etkiler?

- Çağın değerleriyle hesaplaşması içinde sinemanın estetik olanaklarıyla bağlantılı olarak etik değerlerle ilişkisi nasıl kurulur?
- 2000 sonrası Türk sinemasında ele alınan etik değerlerin, tarihsel süreçlerle bağlantılı olarak toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik olaylarla ilişkisi nedir?
- 2000 sonrası Türk sinemasında, biçimin arkasında ifade edilmek istenen etik değerler film estetiğini nasıl etkilemektedir?

1.3. Önem

2000 sonrası Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini araştıran bu çalışma, seçilen filmleri, dönemin ahlaki değerlerini ortaya koyan estetik olanaklar çerçevesinde ele almaktadır. Bunun için gerekli olan felsefi bakışın sinemaya taşınmasında yararlanılan başlıca kaynak İoanna Kuçuradi'nin *Sanata Felsefeyle Bakmak* (2013a) adlı kitabı olmuştur. Kuçuradi'nin kitabından yola çıkarak bu çalışmada, sinemaya etik değerler ışığında bakmaya çalışılmış, Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi felsefi bir yaklaşımla ele alınmıştır. Sinemada etik ve estetik değerler ilişkisinin kurulmasında Hakan Savaş'ın *Sinema ve Varoluşçuluk* (2003) adlı çalışması ve çeşitli yazıları da önemli birer yol gösterici olmuştur. Bu kaynaklar, sinemaya felsefeyle bakmanın anlamını görmek açısından çalışma için temel bir rol oynamıştır. Bu çalışmanın, felsefi bakışı film eleştirisine taşıyarak, film felsefesi ve estetiği ile ilgili yapılacak çalışmalar için alanyazına katkı sağlaması ümit edilmektedir.

Çalışmada, seçilen film örnekleri, etik ve estetik değerler ilişkisini gösterecek şekilde ele alınmıştır. Bunun için Nicolai Hartmann'ın geliştirdiği “ontolojik çözümleme metodu”ndan, ve ayrıca, “etik eleştiri”den yararlanılmıştır. Ontolojik çözümleme ve etik eleştirinin çalışmada kullanılması, etik ve estetik değerler ilişkisini etraflıca görmek açısından önemlidir. Bahsedilen yaklaşım ve eleştiri yöntemiyle 2000 sonrası Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini kurmak, ahlaki değerlerin, sinemada estetik değerleri ne şekilde etkilediğini incelemeyi gerektirmektedir. Böyle bir değerlendirme, Türk sinemasıyla ilgili çalışmalarda yer alan bir boşluğu doldurmaktadır.

Nicolia Hartmann'ın ontolojik çözümlemesi, İsmail Tunalı tarafından *Sanat Ontolojisi* ve *Estetik* kitaplarında, Hartmann'ın kendi kitaplarında yaptığı gibi, güzel sanatlar ve edebiyat açısından ele alınmıştır. Hartmann'ın ontolojik çözümlemesi, çeşitli edebiyat, güzel sanatlar ve felsefe dergilerinde çıkan yazılarda ve tezlerde kullanılmıştır.

Eser Tiryaki'nin *Opera Sanatının Ontolojik Varlık Tabakalarının İncelenmesi* (2004) adlı yüksek lisans tezi, Tolga İnal'ın *Kaside Geleneği İçinde Serv Redifli Kasidelerin Ontolojik Analiz Yöntemi ile İncelenmesi* (2019) adlı yüksek lisans tezi, Habib Türker'in *Nicolai Hartmann'da Estetik Değer* (2010) adlı makalesi, Vedat Çelebi'nin *Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojisinde Varlık ve Değer İlişkisi* (2014) adlı makalesi Hartmann'ın yeni ontolojisini ve sanat ontolojisini ele alan çalışmalardır. Fakat ontolojik çözümleme sinema alanında kullanılmamıştır.

Bunun yanında, etik eleştirinin de Türkiye'de sinema alanında kullanıldığı bir çalışma bulunmamaktadır. Bu açıdan, sinema çalışmaları açısından etik eleştirinin kullanılmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Demet Taşdelen'in *Sanat Epistemolojisi, Sanat Ontolojisi ve Sanat Etik İlişkisi* (2012) başlıklı yazısı, çalışmanın yürütülmesi sırasında etik eleştiri için yararlanılan Türkçe kaynak olmuştur. Etik eleştiriye dair sinemayla, sanatla ve edebiyatla ilgili kaynaklar daha çok dünya alan yazınında mevcuttur. Jean Luc Comolli ve Paul Narboni, Noël Carroll, Wayne C. Booth, Berys Gaut, Paul Guyer, Alessandro Giovannelli, bu çalışma sırasında kaynak olarak yazılarına başvurulmuş önemli isimler arasındadır. Daha çok edebi metinlere uygulanan ve edebi eserler açısından ele alınan etik eleştirinin sinemaya uygulanması, Türkiye'de daha sonra yapılacak sinema çalışmaları için yol gösterici olabilir.

Türk sineması ile ilgili yazılan kitaplara ve yapılan araştırmalara genel olarak bakıldığında, bunların genellikle sosyolojik, ideolojik ve tarihsel odaklı çalışmalar olduğu görülür. Çağrı İncoğlu'nun (2014) *Türkiye'de Sinemayı Konu Alan Doktora Tezleri Üzerine Bibliyometrik Bir Çözümleme* adlı çalışması da bu tespiti destekler niteliktedir. 1985-2013 yılları arasında yazılan sinema doktora tezlerini inceleyen çalışmasında İncoğlu (2014, s. 44), araştırmalarda en fazla yararlanılan yöntem ve yaklaşımların sırasıyla toplum bilimsel yaklaşım, biçim ve biçem sorunlarına odaklanan çalışmalar, ideolojik çözümleme, tarihsel yaklaşım, tür eleştirisi, feminist yaklaşım ve toplumsal cinsiyet odaklı çalışmalar olduğunu belirlemiştir. Felsefi yaklaşımlar ise %3,11'lik (İncoğlu, 2014, s. 44) oranla çalışmaların küçük bir bölümünü oluşturmaktadır.

Türkiye'de felsefi sinema çalışmalarında genel olarak Gilles Deleuze'nün felsefesinden yola çıkarak zaman, mekân ve hareket kavramlarına odaklanıldığı görülür. Orkhan İmanov'un, *Felsefi Bir Etkinlik Olarak Sinema* (2020), Ozan Yıldırım'ın *Gilles Deleuze'nün Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme* (2019), Leyla Demiroğlu'nun *Gilles Deleuze'nün*

Sinematografik İmgeleri Çerçevesinde Stanley Kubrick'in "Otomatik Portakal" Filminin Analizi (2019), Merve Özaltun'un *Sinema ve Felsefe* (2019) adlı felsefe yüksek lisans tezleri de dahil Meral Özçınar'ın *Sinematografik Zaman ve Mekânın Oluşumunda Felsefi Arka Plan* (2010) ve Özcan Yılmaz Sütçü'nün *Bergson ve Sinemada Düşünce Hareketi/İmge Hareketi* (2011) adlı sinema doktora tezleri ve Bihter İşler'in *Derviş Zaim Sinemasında Zaman-İmgesi* (2018) adlı sinema yüksek lisans tezi buna örnek olarak gösterilebilir. Bu anlamda, bu çalışmanın, film felsefesiyle ilgili çalışmalara farklı bir açıdan yaklaşarak katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sinemada etik daha çok sinemada görüntünün içeriğiyle ilgili birtakım sorunlar ya da kişisel hak ve özgürlükler kapsamında değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, hukuk ile bağlantılı olarak, aile kurumu, cinsiyet, insan hakları, kadın ve çocuk hakları gibi etik meseleler ele alınır. Etik ve estetik değerler bağlamında değerler etiğini doğrudan ele alan bir teze Türk sinemasıyla ilgili çalışmalarda rastlanmamaktadır. Duygu Mustafaoğlu'nun *2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Aile Değerleri* (2013) başlıklı yüksek lisans tezi, değerler etiğinden bahsetmekle birlikte bunu Türk toplumundaki aile değerleri açısından ele almaktadır. Fatma Şeniz Feyzioğlu'nun *Türk Sinemasında Etik Üzerine Bir İnceleme* (2003) adlı yüksek lisans tezi, etik ve sinema ilişkisini, seçtiği altmış yedi filmi insan, kadın, aile, cinsellik ve din gibi başlıklar etrafında incelemiştir. Sadık Battal'ın *Tarkovski Sineması: Etik ve Estetik Açısından Bir İnceleme* (1997) adlı yüksek lisans tezi, Andrei Tarkovski'nin filmlerini ve yazılarını inceleyerek onun sinemaya getirdiği etik ve estetik bağlamı bilimsel bakış açısıyla ele almıştır. Sibel Kaba'nın *Etik ve Estetik Arasındaki Diyalektik Gerilimde Kötülüğün Sinemadaki Görünümleri* (2015) başlıklı doktora tezi, kötülüğü anlamının ve anlatmanın etik, estetik ve politik meselelerle ilişkisini kurar. Hülya Akan Çelik'in *Felsefe Olarak Film: Asghar Farhadi Sinemasında 'Sinematik Etik'* (2018) adlı yüksek lisans çalışması incelenen filmleri, Farhadi'nin "sinematik etik" (cinematic ethics) kavramıyla ilişkilendirerek ele alır.

Umut Tümay Arslan'ın *Kat, Sinema ve Etik* (2020) adlı kitabı, bu çalışma devam ederken yayınlanmıştır. Açıklamasında da yer aldığı üzere kitap, filmler üzerinde sosyal kuramın terimleriyle düşünmeyi hedeflemekte, filmleri parçalara ayırarak aralarında bağlantılar aramakta ve bu bağlantılar yoluyla filmlerin kişilere etik varlıklar olduklarını nasıl hatırlattığını ele almaktadır. Etik değerlerin sorumluluk yönüne vurgu yapan Arslan, dünya sinemasından örneklerden yola çıkmıştır. Yaptığımız çalışma, etik değerleri, Türk

filmleri açısından estetik değerlerle ilişkilendirmektedir ve bu açıdan Arslan'ın kitabından farklı bir odağa sahiptir.

Bu çalışma, 2000'li yıllarda Türk sinemasında sanatsal kaygılar taşıdığı düşünülen filmleri ele almaktadır. Benzer bir çalışmanın popüler filmler için de uygulanabileceği düşünülmektedir. İlerleyen çalışmalarda, popüler filmlerdeki karakter ve insan ilişkilerindeki değişimler, geleneksel anlatı yapısıyla birlikte ele alınabilir. Bunun yanında komedi filmlerinde gösterilen değerlerin, toplumsal değerlerle ilişkisi ortaya konabilir. Yeşilçam filmlerinde gösterilen insan ilişkileri ve olayların, dönemin gerçekliği ile bağdaşp bağdaşmadığı sorgulanabilir. 2000'lerde çekilen Türk dizileri de bu şekilde ele alınabilir. Tüm bu fikirler, farklı ülkelerin sinemaları için de uygulanabilir. Çalışma, ayrıca, fotoğrafta ve belgesel sinemada gerçeklikle ilgili etik çalışmalar için fikir verebilir. 2000'ler Türk sinemasında etik değerlerin estetik değerleri nasıl etkilediğini araştıran bu çalışmanın ileride bu gibi araştırmalara yardımcı olacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

- Sanat yapıtlarında içeriğin biçime olan etkisi göz önünde bulundurulduğunda etik ve estetik değerler arasında bir ilişki kurmak mümkündür.
- Sanatçının dünya görüşü ve buna bağlı seçtiği ahlaki değerler, bir sanat yapıtında biçimsel öğelerin düzenleniş şeklini etkiler.
- Sinemada etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymak için yöntem olarak “ontolojik çözümleme” ve “etik eleştiri” kullanmanın uygun olduğu söylenebilir.
- 2000'li yıllar Türk sinemasını, etik ve estetik değerler ilişkisinin belirlediği bir çerçeve içinde değerlendirmek mümkündür.
- 2000 sonrası Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi, Nuri Bilge Ceylan sineması kapsamında ele alınabilir.
- Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Ahlat Ağacı* filmleri, 2000'ler Türk sinemasında çeşitli görünümüleriyle etik ve estetik değerler ilişkisini göstermek için uygundur.

1.5. Kapsam ve Sınırlılıklar

2000'li yıllar Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymaya çalışan bu araştırma, Nuri Bilge Ceylan sineması kapsamında ele alınmıştır. Çalışma, yönetmenin *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Ahlat Ağacı* (2018)

filmleriyle sınırlandırılmıştır. Söz konusu etik ve estetik ilişkisi, 2000 sonrası Türk sinemasında Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Emin Alper, Özcan Alper, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin çeşitli filmlerinde de görülebilir. Fakat, ele aldığı ahlaki değerler ve film biçemiyle, etik ve estetik değerler ilişkisini göstermek için, felsefi yönü ağır basan Nuri Bilge Ceylan sinemasının 2000'lerdeki diğer yönetmen sinemalarına göre daha uygun olduğu söylenebilir. Ceylan sinemasında, topluma hâkim olan ahlaki değerlerin felsefî bir bakış ve modern sinema anlayışıyla ele alındığı görülür. Ceylan'ın *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinin etik ve estetik değerler ilişkisini kapsamlı bir şekilde örneklendireceği düşünülmektedir.

1.6. Tanımlar

Bu başlık altında, çalışmada kullanılan bazı kavram ve terimler tanımlanmaktadır.

1.6.1. Değer, değerli(lik), değerler, değer biçme, değer atfetme, değerlendirme

Etik ve estetik alanlarında, *değer* problemi önemli bir yer kaplar. Değer kavramı, çoğu zaman; değerlilik, değerler, değer biçme, değer atfetme ve değerlendirme kavram ve eylemleriyle karıştırılır. *Değer*, bir şeyin değeri; bir şeyin bir çeşit özelliğiyle *değerler* var olan şeylerdir, var olan imkânlardır ve insanın değerleri, tür olarak insanın bilgi, bilimler, sanatlar, felsefe, teknik, moraller, kültürler gibi başarılarıdır (Kuçuradi, 2013b, s. 40). Bir şeyin değeri, bizim için değerli olmasından bağımsızdır. Bir şeyin ya da kişinin değerliliğiyle, kendisiyle aynı türden olan şeyler arasındaki yerinden dolayı bir insanla olan özel ilgi ve anlamla alakalıdır (Kuçuradi, 2013b, s. 41-42). Değer biçmek, ezbere değerlendirmektir, nitelendirilen şeyin kendisinden çok kamusal görünüşüne göre ona verilen adı (Kuçuradi, 2013b, s. 28); değer atfetmek ise bir şeyin kişiyle olan özel ve dolaylı bir ilgisi yüzünden 'değerli' görülmesidir (Kuçuradi, 2013b, s. 30). Doğru bir değerlendirme için, tüm saydığımız bu kavramların bilgisine sahip olmak ve nesnel bir tutum gereklidir. Etik açısından doğru bir değerlendirme yapabilmek için, o eylemin içinde yapıldığı gerçeklik koşullarını yeterince bilmek ve eylemi yapan kişiyi yeterince tanımak gerekir (Kuçuradi, 2011, s. 22). Sanat açısından doğru bir değerlendirme, estetik değer bilgisini ve yaptığı kendisiyle aynı türden şeyler arasında doğru bir yere koyabilmeyi gerektirmektedir.

1.6.2. Numen ve fenomen

“Kant, *Duyulur ve Düşünüldür Dünyaların Formları ve İlkeleri* adlı yapıtında görüngüler dünyası (fenomenler) ile kendinde şeyler dünyası (numenler dünyası) arasında bir ayrım yapar. Bir yanda uzay ve zaman içinde duyulara verilmiş olan görüngüler dünyası, bir yanda akılla erişilen ideler dünyası” (Akarsu, 1982, s. 151). *Numen*, Yunanca “nous” (akıl) kelimesinden gelir. Zihnimizle kavradığımız soyut kavramlarla ilişkilidir ve *kendinde şey* (the thing-in-itself) olarak tanımlanır. Numenler gerçekliği oluşturur. *Fenomenler*, yani *görüngüler*, duyularla algılanabilen şeylerdir ve bizim deneyimlerimizi oluşturur. Numenler, bilginin *önceden verili olan* (a priori), fenomenler ise sonradan edinilen (posteriori) niteliğiyle ilişkilidir.

1.6.3. Ödev ahlakı, iyi isteme ve kesin buyruk (categorical imperative)

Kant, ahlak kavramını, kendi kurduğu *ahlak yasasının* terimleriyle açıklar. Buna göre, *iyi istemeye* (iyi niyete) dayalı bir ödev duygusundan hareket eden ödev ahlakı, ‘sana nasıl davranılmasını istiyorsan sen de öyle davran’ ilkesinden yola çıkan kesin buyruk (categorical imperative) ile hareket etmelidir. Kesin buyruk, kendisinden başka koşulu olmayan davranışı doğrudan doğruya buyurur ve bu buyruğa ahlaklılık buyruğu denebilir (Kant, 2015, s. 32-33). Kant (2015, s. 13), yaşamın ödevine uygun değil ödevden dolayı sürdürülmesini salık verir. O zaman yaşam, ahlaksal bir içeriğe sahip olur. İyi istemenin kendi başına iyi olduğunu vurgulayan Kant (2015, s. 9), eylemin maksimi sanki *genel bir doğa yasası* olacakmış gibi eylemde bulun der (Kant, 2015, s. 38).

1.6.4. Kaygı/endişe (angst)

Varoluşçu felsefenin temel kavramlarından biri olan *kaygı/endişe* (angst), ilk olarak Søren Kierkegaard tarafından ele alınmış, daha sonra Nietzsche, Sartre ve Heidegger gibi diğer varoluşçu düşünürlerce açıklanmıştır. “Kaygı varlığımız içindeki hiçliği ...” (Stumpf, 1994, s. 507) ortaya çıkaran unsurdur. Kaygı, içinde bulunulan dünyadan rahatsızlık duyulmasına zemin hazırlar. Kaygı olmadan varoluştan söz edilemez.

1.6.5. Söylem

Söylem, ideolojilerin içselleştirilmesinde önemli bir rol oynar. Söylem, anlamlar, çıkarımlar ve niyetlerle ilişkilidir ve dil ve metin üzerine inşa edilir. “Söylem ve onun zihinsel boyutu, sosyal durumlar ve yapılarla iç içedir. Ve aynı şekilde sosyal temsiller

ve ilişkilerin yapılandırılması, onaylanması, normalleştirilmesi ve yasallaştırılması da konuşma ve metin üzerinden olur” (Van Dijk, 1998, s. 6).

1.6.6. Küreselleşme

Küreselleşme, çeşitli uygulamaların, değerlerin, teknoloji ve ürünlerin dünya çapında yaygınlaştırılması ve giderek bireylerin yaşamlarında etkin hale gelmesi şeklinde özetlenebilir (Albrow, 1996, s. 88). Batı kültürünün dünya çapında yaygınlaşması ve neoliberalizmle birlikte anılan küreselleşme, kültür emperyalizmini de beraberinde getirmiş, yerel kültürlerde ve değerlerde değişme yol açmıştır.

1.6.7. Neoliberalizm

“Neoliberalizm, kişi refahının, bireysel girişimcilik özgürlük ve becerilerinin, güçlü özel mülkiyet hakları, serbest piyasa ve serbest ticaret tarafından belirlenen kurumsal bir çerçeve dahilinde serbest bırakılarak artırılacağını öngören politik ekonomik uygulamalardır” (Harvey, 2005, s. 2). 21. yüzyıla damgasını vuran neoliberalizm, alt ve üst sınıflar arasındaki ekonomik ve toplumsal farkın büyümesine neden olurken, bireyselliği ve zenginliği özendirmiş ve buna bağlı olarak, kazanç ve tüketim mantığının yaygınlaşmasını sağlamıştır.

1.6.8. Habitus

Habitus, tıpkı doğru bedeninde rahat ettiğimiz bir kıyafet gibi, bazı sosyal şeylerin, hayata geçmesidir (Bourdieu, 2020, s. 25). Bourdieu’nün *şeylerden* kastı, yeme içme biçimlerinden bir topluluktaki hareketlerimize, düşünce tarzlarından estetik algıya, sosyal olarak içselleştirdiğimiz her şeydir. Aynı zamanda, bağlı olunan sınıfa göre de değişir. Habitus, maddi varoluş koşullarının dayattığı belirlenimlerinin tüm etkilerini, üretici bir ilkenin birliğinde toplar; habitus bedene işlemiş sınıftır (Bourdieu, 2015, s. 634).

1.6.9. Hareket-imge, zaman-imge

Gilles Deleuze, sinemayla ilgili yazılarında *hareket-imge* ve *zaman-imge* kavramlarını geliştirmiştir. Montaja dayalı hareket-imge, belirli bir duygu ve düşünce yaratan duyu-motor bağlantıları harekete geçirip zamanın dolaylı bir sunumunu verirken (Deleuze, 2014, s. 47-48) II. Dünya Savaşı sonrası gelişen zaman-imge; geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada duyumsandığı bir zaman kavramı yaratır (Deleuze, 1989, s. 22-55).

2. YÖNTEM

Bu başlık altında, çalışmada kullanılan araştırma yöntemi ve araştırma süreci açıklanmış, örneklemin neye dayanarak seçildiği gerekçelendirilmiştir.

2.1. Araştırma Modeli

Evrenini 2000’li yıllar Türk sinemasının oluşturduğu bu araştırmanın amaçlı örneklemini Nuri Bilge Ceylan sinemasından seçilen, *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri oluşturmaktadır. Söz konusu filmler, etik ve estetik değerler ilişkisini, bu çalışmada ele alındığı şekliyle, içerik ve biçim ilişkisi kapsamında detaylı bir şekilde örneklendirmektedir. Felsefi bir tutumla insan ilişkilerine yön veren ahlaki değerleri hem evrensel düzeyde hem de toplumsal açıdan ele alan bu filmler, biçimsel olarak Türk sinemasının 2000’lerde yaşadığı dönüşümü göstermektedir. Ahlaki değerlendirmeler yapmaya olanak tanıyan insan ilişkilerini, bunları belirgin kılan estetik öğelerle ele almaktadır. Ortak noktaları olmakla birlikte her üç filmde günümüz toplumunda dikkat çeken farklı etik değerlerin ele alınması, bu filmlerin örneklem olarak seçilmesinde etkili olmuştur. Her üç filmde yer alan etik değerlerin, 2000’ler Türk toplumunu çeşitli açılardan ifade ettiği düşünülmektedir. Nitel bir araştırma olan bu çalışma, tarama modeli kapsamında, literatür taraması ve film kayıtlarının izlenmesiyle elde edilen olgusal ve yargısal verilerle desteklenmektedir.

2000’ler Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymaya çalışan bu çalışmada, örnek olarak seçilen filmler, *sanat ontolojisi temelli antropolojik bir yaklaşımla* ele alınmıştır. Takiyettin Mengüşoğlu’nun (1988, s. 49) belirttiği üzere, ontolojik temellere dayanan antropoloji önyargısız, yalın, naif bir görüşten hareketle, temelini insanın somut varlığında, somut yapıp-etmelerinde bulan fenomenleri ele alır. Ontolojik temel, sanat yapıtının varlık bilimsel özelliklerini açıklarken, antropolojik yaklaşım, onun insanla olan bağıını ele alır. “Antropoloji için önemli olan, sanatın insan için ne anlam taşıdığını, sanatın insan için neler gerçekleştirdiğini, sanatın hangi varlık alanlarını ele alarak işlediğini göstermektir” (Mengüşoğlu, 1988, s. 208). Sanat ontolojisine dayanan antropolojik yaklaşım, sanat yapıtlarının varlık yapısını göz ardı etmeden, insan için anlamını araştırır. Sanatı başka bir alanla ilgili bilgi sağlayan bir araç olarak görmez. Sanat yapıtının, biz insanlar için yerini; başka bir deyişle *değerini*, onu o yapan özelliklerini göz önünde bulundurarak ortaya koymaya çalışır.

Ontolojik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda sanat yapıtları kişilerde estetik yaşantı uyandıran ve bunu biçimsel özellikleri sayesinde gerçekleştiren insan tasarımı estetik nesnelerdir. Estetik, güzelin ne olduğunu araştıran bir disiplindir ve güzel değeriyle ilişkilidir. “Sanatta güzellik, gerçek olan bir şeyin yaratıcı bir şekilde biçimsel olarak sergilenişidir...” (Murdoch, 2004, s. 340). Sanat yapıtları, salt estetik bir nesne olmanın ötesinde, aynı zamanda, biz insanlar için bir anlam teşkil eden; belirli bir anlam ve öneme sahip olan nesnelerdir. Bu yüzden de bizim için değerlidirler. Estetik açıdan güzel bir nesne olmak dışında bir anlama sahip olmayan bir sanat yapıtının -özel nedenler dışında- insan yaşamı için değerli olduğunu söylemek güçtür. Sanat söz konusu olduğunda biçimin ardında bir düşünce, bir anlam olmadıkça sanatın dilinden söz etmek pek de mümkün görünmemektedir (Savaş, 2012, s. 44).

Sanat insanı, insan olmanın nasıl bir şey olduğunu; insanın kendisi, başkaları ve yaşamla ilişkisini; insan olmanın gereklerini ve zorluklarını gösterir. Sanatın bilgiyle bağlantısı, bir konu hakkında özel türden bilgi vermesinden değil, insan ve hayat hakkında bilgilendirici olmasından, kişiye iç gözü kazandırmasından kaynaklanır. “Sanat bir başka tarzda bilme ve kavrama yeteneğidir” (Murdoch, 2004, s. 325). Sanatın verdiği bilgi, insan olmanın değeri ve anlamı, insanın değerleri ve etik değerlerle ilişkilidir. Fakat sanatın, iyi yaşama yaptığı değerli katkı ve kişiye bu tarz özel bir deneyim sağlaması, etik ve estetik değerlerle ilgili bir karmaşanın yaşanmasına neden olur (Freeman, 2014, s. 134). Sanatın bilgilendirici yönü ve ahlakla olan bağı genellikle, insanları ahlaki yönden eğitmesi şeklinde algılanır. Oysa ki, sanatın ahlaki açıdan bilgilendirici yönü, hayata dair bakış açımızı zenginleştirmesi, insan olmanın anlamıyla bizi yüz yüze getirmesi; herhangi bir yönlendirme içine girmeden tüm bunlar hakkında bizi düşünmeye sevk etmesidir. Aynı zamanda, sanat yapıtının ahlaki olarak bilgilendirici olmasının, tek başına onun estetik değerine katkı sağladığını söylemek de güçtür. Bu noktada, sanatta değer ve değerlendirme problemleriyle ilgili bazı unsurların göz önünde bulundurulması gerekir.

Herhangi bir bakış açısından, moda akımdan ya da değerlerden bağımsız olarak, “değer” -bir şeyin değeri- o şeyin kendisiyle aynı türden şeyler arasındaki özel yeridir (Kuçuradi, 2013a, s. 95). Bir şeyin değerinin doğru saptanabilmesi, doğru bir değerlendirmeyi gerektirir. *Değer biçme* ya da *değer atfetmeden* farklı olarak doğru bir değerlendirme için Ioanna Kuçuradi (2013a, s. 95-96-97) *Sanata Felsefeyle Bakmak* adlı kitabında şu üç aşamadan bahseder:

Bir yazın yapıtını doğru değerlendirmek üç ana aşamadan geçer... İlk... adım, yapıtı anlamaktır; yani yazarın a) hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini bunu da b) nasıl ve ne ölçüde başardığını kavramak ve ortaya koymaktır... Değerlendirme etkinliğinin ikinci aşaması, bir yapıtı kendi alanında bir yere oturtmaktır... Bu aşama yenilik sorunuyla karşılaştığımız aşamadır...çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan bir yapıta ‘yeni’ denebilir...üçüncü bir adım...onda gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini –ya da anlamını- sormayı gerektirir. Üçüncü adım ...bir yapıtın önemini: böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek, bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu adımın atılabilmesi için genellikle değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir: etik değerlerin değerinin bilgisi.

Bahsedilen bu üç aşamalı değerlendirme, Kuçuradi’nin geliştirdiği “antropolojik yaklaşım”ın açıklamasıdır. Kuçuradi (2013a, s. 91-92), bu değerlendirme modelini geliştirirken sadece yapıtın kendisinden hareket etmek gerektiğinin altını çizer ve sanat yapıtlarına, başka etkinlik alanları hakkında bilgilendirici nesneler olarak yaklaşılmaması gerektiğini vurgular. Bu tarz psikolojik-psikanalitik, dilbilimsel, semantik veya yapısalci yaklaşımları *estetik yaklaşımlar* olarak nitelendirir (Kuçuradi, 2013a, s. 92). Sanat yapıtının değerinin, ancak onun kendisinden yola çıkan felsefi bir bakışla ortaya koyulabileceğini gösterir ve onu içerik açısından ele alır.

İoanna Kuçuradi’nin değerlendirme modelinden yola çıkan bu çalışma, sanat yapıtının estetik özelliklerini de ortaya koyan, *sanat ontolojisi temelli antropolojik bir yaklaşım*ı benimsemektedir. Bu doğrultuda, araştırmada, verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasında, Nicolai Hartmann’ın “ontolojik çözümleme metodu” ve ayrıca “etik eleştiri”den yararlanılmıştır.

2.1.1. Ontolojik çözümleme metodu

Yeni ontolojinin kurucusu Nicolai Hartmann, bilgiyi var olanla ilişkili olarak açıklamaya çalışır ve var olanı birbirinin üzerinde ilerleyen bir tabakalar düzeni içinde ele alır. Real dünyanın cansız, canlı (organik), ruhsal ve tinsel dört tabakadan (stratum, strata) oluştuğunu ileri süren Hartmann (2010, s. 17), var olanı ontik bir bütün içinde değerlendirmiş, bu tabakaların birbiriyle olan ilişkisini ortaya koymaya çalışmıştır. Nicolai Hartmann, yeni ontolojiyle bağlantılı olarak, sanat yapıtının ontik yapısını,

tabakalarını ve estetik değerini açıklayan bir *sanat ontolojisi* kurmuştur. Hartmann'ın sanat ontolojisi, estetik nesneleri varlık tabakalarına göre analiz eden *ontolojik çözümleme metodunu* kullanır. Sanat yapıtının varlığından ve varlık tabakalarından ilk olarak söz açan Roman Ingarden olmuştur (Tunalı, 2014, s. 48). Hartmann, Ingarden'in dual bir yapı içinde incelediği varlık tabakalarını birbiriyle ilişkili bir bütün olarak ele alır. Hartmann'ın sanat ontolojisinde her sanat yapıtı, *maddi* ve *tinsel* olmak üzere iki varlık alanına dayanmaktadır" (Tunalı, 2014, s. 43). Bunlar sırasıyla *real varlık* alanını belirleyen "ön yapı" (vordergrund/foreground) ve *irreal* varlık alanını belirleyen "arka yapı"dır (hintergrund/background) (Hartmann, 2014, s. 245-255) ve ön yapı, algılanabilen materyalden, arka yapı ise tinsel içerikten oluşur (Hartmann, 2014, s. 238). Hartmann'ın estetik obje açıklamasında sanat yapıtı bu iki varlık alanının karşılıklı etkileşiminden meydana gelen bir bütündür.

Sanat yapıtı hem maddi hem de tinsel alanda varlık gösterir. Real yapı, doğada var olan materyalle ilişkiliyken, irreal yapı sanat yapıtının çeşidine (tuval üzerinde, sahnede, ekranda, kitapta, vb.) göre materyalle ortaya çıkan anlamı içerir. Bu yüzden sanat yapıtı aşkındır. Real varlık tabakası, tinsel içerik olan irreal varlığın görüntüsünü verir. Sanat yapıtı maddileşerek var olanlar arasındaki yerini alır. Hartmann (2014, s. 226) bunu, tinsel içeriğin maddi alanda kendini göstermesi şeklinde açıkladığı *objectivation* (nesneleşmek/gerçekleşmek) terimi olarak adlandırır. Nesneleşme için üçüncü bir varlığa, yapıtı meydana getiren sanatçının dışında bir özneye ihtiyaç vardır. "Hartmann için...sanatın var oluşu sadece 'bizim için bir var oluş'tur (being-for-us) çünkü sanat nesnesinin ontolojisi, onun bir nesne olarak gerçekliğinde değil, birisi için bir estetik değer olarak görünüşünde yatar" (Kelly, 2014, s. 22). Sanat yapıtını alımlayan bir özne olmaksızın sanat yapıtındaki anlam var oluşa kapalıdır. Sanat yapıtını real nesneden ayıran şey budur.

Değerlerin süje tarafından kavranması insanda bulunan değer duygusundan kaynaklanmaktadır. Hartmann (2014, s. 730) değerleri; *iyi değerleri*, *keyif değerleri*, *dirimsel değerler*, *ahlaki değerler*, *estetik değerler* ve *bilgi değerleri* olmak üzere altı ayrı tabaka içinde ele alır. Kesin sınırlarla ayrılmayan bu değerler birbirleriyle etkileşim halindedir ve son üç değer arasında yakın bir bağ vardır. Estetik değerler, güzel başlığı altında toplanır ve güzelliğin özü görünüştedir [Erscheinungsverhältnis] (Hartmann, 2014, s. 213). Yani irreal tinsel içerik sanat yapıtında estetik olarak, görünüş değeri olarak ortaya çıkar. Estetik değerın ortaya çıkması, etik değerlerin temellendirilmesine bağlıdır

(Hartmann, 2014, s. 772). Fakat etik ve estetik değerler birbirinden farklıdır. Etik değerler, kişilere göre değişiklik göstermeyen, kendi başlarına var olan kişiye sorumluluk yükleyen değerlerdir. Estetik değer ise görünüşle ilgilidir ve etik değer gibi öznenen bağımsız var olmaz. Etik değer eylemle ilişkiliyken, estetik değer *eylem değeri* (act-value) değil, *nesne değeridir* (object-value) ve yapının etik değerinin, estetik değeri ya da değersizliğiyle ilgisi yoktur (Hartmann, 2014, s. 759).

Bir yapının estetik değeri, içerdiği ahlaki değerler ya da ahlaki değersizlikle ilişkili değildir. Örneğin epik bir şiirde kahramanın asaleti aslında etik bir değerken okuyucu tarafından kolaylıkla estetik bir değer olarak kabul edilme tehlikesine açıktır (Hartmann, 2014, s. 768). Estetik değer kavranması, etik değerlerin bilgisi sayesinde gerçekleşir. Etik değerlerin bilgisinin ya da duygusunun olmadığı yerde dramatik öğeleri kavramak ve yapıttan estetik olarak zevk almak da mümkün olmayacaktır. “Sanat eserinde anlam bizi estetik sfere geçiren bir araçtır...Durumları kavrayamadığımız bir roman bize estetik haz vermez” (Tunalı, 2014, s. 95). Hartmann (2014), *Estetik (Ästhetik)* adlı kitabında sanat yapıtlarındaki etik ve estetik değerler ilişkisini bu şekilde ele almış, çeşitli sanatlarda, yapıtı oluşturan varlık tabakalarını açıklamaya çalışmıştır. Real yapı homojendir ve yapının materyalini oluşturur. Heterojen olan arka yapı çok katmanlı art arda sıralanan tabakalardan meydana gelir. Bu tabakalar, tiyatro ya da edebiyat eserlerinde, duyu organlarıyla algılanan ön tabaka, anlam tabakası, ahlaki çatışmaların verildiği karakter/ruhi özellik tabakası, alinyazısı/kader tabakası, bazı derin eserlerde ek olarak bireysel ide ve genel insanlık idesi şeklindedir (Tunalı, 2014, s. 109-110). Her sanat dalında farklı sayıda olan bu tabakaların bütünlüğü ve çeşitliliği estetik objenin varlıkça değerini göstermektedir. Tabakaların analizi ise, yapıtı anlamamızı sağlar.

Hartmann’ın ele aldığı sanat dalları arasında, o dönem için yeni bir sanat dalı olarak tanımladığı (2014, s. 280) sinema yer almaz. Fakat ontolojik çözümleme, varlık yapıları göz önüne alınarak tüm sanatlara uyarlanabilir. Ontolojik analiz aynı zamanda bir metodoloji niteliği içerdiği için sanat eserlerine pratik bir şekilde uygulanabilir (Tunalı, 2014, s. 113). Bu çalışmada, Hartmann’ın ontolojik çözümleme metodu ışığında, sinemada biçim ve içerik ilişkisi, real ve irreal yapı göz önünde bulundurularak ele alınmış ve bu sayede örneklem olarak seçilen filmlerde etik ve estetik değerler ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Hartmann’ın diğer sanat eserlerinde uyguladığı gibi sistematik bir tabakalar analizi tercih edilmemiş, bunun yerine, filmi oluşturan görüntü, zaman, mekân, ses, ışık, çerçeve, kompozisyon, kurgu, anlatı yapısı, oyunculuk gibi dramatik

estetik ögeler, etik değerlerin estetik değerlere olan etkisi çerçevesinde bütünlüklü olarak incelenmiştir.

2.1.2. Etik eleştiri

Çalışmada, ontolojik çözümlemenin yanında, aynı zamanda, “etik eleştiri” kullanılmıştır. Sanat yapıtında etik ve estetik değerler ilişkisini belirlemeye yönelik bir değerlendirmenin, etik eleştiriye gerektirdiği düşünülmektedir. Nitekim sanat, insan üretimi olduğu için, ahlaki değerlendirmeler için merkezi bir yere sahiptir (Hanson, 2001, s. 215). Sanatta ahlaki değerlerin estetik değer açısından öneminin belirlenmesinde, etik eleştirinin önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Bunun dışında, roman, hikâye, sinema gibi anlatı sanatlarının kendine özgü özelliklerinden ötürü etik eleştirinin özellikle bu sanat türüyle ilgili olduğu görüşü yaygındır (Taşdelen, 2012, s. 63-64). Sinemanın da anlatısal özellikleri düşünüldüğünde, etik ve estetik değerler ilişkisini ele almak için etik eleştirinin bu çalışma için uygun olduğu ileri sürülebilir.

Sanat yapıtlarında, etik değerlerin estetik değerler üzerinde belirleyici bir etkisinin olup olmadığı tartışmaya açıktır ve bundan dolayı göz önünde bulundurulması gereken bazı unsurlar söz konusudur. Etik eleştiriyle ilgili *radikal ahlakçılık* (radical moralism), *radikal özerkçilik* (radical autonomism) *ılımlı ahlakçılık* (moderate moralism) ve *ılımlı özerkçilik* (moderate autonomism) gibi farklı yaklaşımlar, yapıtta etik ve estetik değerlerin önemine dair farklı tutumlara sahiptir. “Radikal ahlakçılık, etik değerlendirmenin her zaman sanatsal bir değerlendirme de içerdiğini savunur” (Giovannelli, 2007, s. 121). Buna göre yapıtta ahlaki içerik, estetik değeri artıran ya da azaltan bir unsurdur. “Radikal özerkçiler ise sanat yapıtlarını etik olarak değerlendirmenin anlamsız olduğunu ileri sürer” (Gaut, 2007, s. 10). Yani yapıtın estetik değeri üzerinde ahlaki değerlerin herhangi bir belirleyiciliği yoktur. Bunlara karşılık, ılımlı özerkçilik yapıtın etik boyutunun, sanatsal değeri saptamayla bir ilgisi olduğunu kabul ederken (Thompson, 2012, s. 10), ılımlı ahlakçılar da eserdeki ahlaki olmayan yönlerin onun estetik değerini etkilemediğini kabul ederler (Giovannelli, 2004, s. 126).

Sanat yapıtı, salt estetik bir nesne olmanın ötesinde bir anlamlar bütünüdür. Eleştiri yaparken de anlamın maddi biçimle olan ilişkisi ele alınmalıdır. Sadece estetik niteliklerinden dolayı bir yapıtın güzel değerine sahip olduğunu söylemek, sanatta anlamın önemini görmezden gelmek demek olacaktır. Benzer şekilde sadece etik değerler bilgisi de yapıtın estetik değerine katkı sağlamaz. Bir yapıtı didaktik eğitici

özelliklerinden dolayı ya da içerdiği iyi değerlerinden dolayı değerli bulmak, onu bir bildiriye ya da öğretiye indirgeme tehlikesini içinde barındırmaktadır. “Didaktiklik ve gerçek sanat birbirinden farklıdır ve her durumda, didaktikliğin ahlaki olacağının bir garantisi yoktur” (Gardner, 2005, s. 36). Ahlaki olarak bilgilendirici olması, sanat yapıtında gerçekçi bir tutumun benimsenmesine bağlıdır. Bu gerçekçilik görünüşle ilgili değil, yapıtın çağın değerleri ve insan gerçeğiyle örtüşüp örtüşmemesiyle ilgilidir.

Bizim ele alacağımız şekilde etik eleştiri, etik değerlerin yapıtta içerik ve biçim ilişkisi açısından ne şekilde ele alındığını göstermektedir. Etik eleştiri, yapıtta gösterilen ahlaki değerlerin insani değerlerle olan bağını kurar. Sanat yapıtının estetik olanaklarının, ahlaki değerlerin sorgulanmasına yönelik yaratıcı bir şekilde nasıl kullanıldığını ele alır. “Sanatçı, hem kendi toplumunun etik değerlerini iyi bilmek hem de bunları reformist bir yaklaşımla değerlendirebilmek durumundadır...Kendini ne denli sanatçı görüyorsa ya da kendi ne denli sanatçıysa bu etik ilkelere karşı da o denli yorum getirici olabilir” (Erinç, 2013, s. 17). Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, sinemada etik eleştiri yaparken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, yapıtın ahlaki değerlerle ilgili etik bir sorgulamaya olanak tanıyıp tanımadığına bakmak olacaktır. Bu bağlamda bu çalışmada, ele alınan filmlerde hangi gerçeklerin ve ahlaki değerlerin ne şekilde sorgulandığı incelenmektedir. Söz konusu filmlerde yer alan etik değerlerin estetik değere olan etkisi araştırılmış ve bu anlamda 2000 sonrası Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

2.2. Araştırma Süreci

Bu araştırmanın çıkış noktası, Bryan Magee’nin 1977 yılında Iris Murdoch’la gerçekleştirdiği *Philosophy and Literature: An Interview with Bryan Magee (Felsefe ve Edebiyat: Iris Murdoch ile söyleşi)* adlı söyleşisi olmuştur. Felsefe ve edebiyat arasındaki farklılık ve benzerliklere değinen bu söyleşi, etik, sanat ve estetik ile ilgili önemli sorular sormaktadır. Bu soruları genel olarak sinema için, özel olarak da Türk sineması için sormak bizi, 2000’ler Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini incelemeye yönlendirmiştir. 2000’ler Türk sinemasında etik ve estetik ilişkisini araştırmak için yola çıkan bu çalışmanın başında, örnek olarak 2000’ler Türk sinemasından çeşitli yönetmenlerin filmlerinin incelenmesi planlanmıştır. Öncelikle etikle ilgili kaynaklar araştırılmış, araştırmanın uygunluğu ve ilerleyen aşamalarda karşılaşılabilecek olası sorular için Prof. Dr. İonna Kuçuradi ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Daha sonra, etik ve

estetik ilişkisinin nasıl bir zemin üzerine kurulacağına karar verilmiştir. Sinemaya etik bir çerçeveden bakmaya çalışan bu araştırma için bu doğrultuda, ele alınan etik ve estetik değerleri kapsamlı bir şekilde gösteren Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Ahlat Ağacı* filmleri örnek olarak seçilmiştir. Bu filmler, içerik olarak, çalışmada değinilen etik değerleri çeşitli açılardan ele alırken, biçimsel olarak da bu içeriğe uygun bir film estetiğine sahiptir. Araştırmada, ayrıca, alanyazına katkı sağlayacağı umut edilen, sinemada etik eleştiriyle ilgili bir bölüm hazırlanmıştır.

2.3. Araştırma Alanı

Bu araştırmanın alanı, 2000'ler Türk sinemasıdır. 2000'lerde Türk sinemasındaki etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymaya çalışan araştırmada etik, estetik, Türk sineması, eleştiri, etik eleştiri, ontolojik çözümleme metodu gibi kavram ve yöntemler ele alınmıştır.

2.4. Verilerin İşlenmesi ve Yorumlanması

Çalışmada elde edilen veriler, nitel analiz yöntemlerine uygun olan tümevarım yaklaşımıyla ele alınmıştır. Veriler, araştırma süresinde ve sonrasında değerlendirilmiştir. 2000'ler Türk sinemasında olduğu düşünülen etik ve estetik değerler ilişkisi formüle edilmiş, veriler toplandıktan sonra bu veriler, sanat ontolojisi temelli antropolojik bir yaklaşım benimsenerek, Hartmann'ın ontolojik çözümleme metodu ve etik eleştiriye göre incelenmiş ve söz konusu ilişki ortaya koyulmuştur.

3. ALANYAZIN

Bu başlık altında, ilk olarak, etik ve ahlak kavramları arasındaki fark açıklanmakta, etik ve estetik değerler arasındaki ilişki ortaya konmaktadır. İlerleyen aşamalarda, sanatta ve sinemada etik eleştirinin ilkeleri gösterilmekte, 2000’lerde Türkiye’de etik değerler, tarihsel olaylar ve süreçlerle bağlantılı olarak ele alınmakta ve bu dönemde Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi kurulmaktadır.

3.1. Etik ve Estetik

3.1.1. Etik ve etik değerler

Etik ve ahlak çoğu zaman birbirini yerine kullanılır. Çünkü *etik* Grekçe “ethos”, *moral* ise Latince “mos” sözcüklerinden türemiştir ve her ikisi de tıpkı Arapça “hulk” sözcüğünden gelen *ahlak* kelimesi gibi töre, gelenek, görenek, alışkanlık, karakter, huy, mizaç gibi anlamlara sahiptir (Özlem, 2014, s. 27). Fakat felsefedeki kullanımları farklıdır: “...tek kişinin veya bir insan topluluğunun belli bir tarihsel dönemde belli türden eğilim, düşünce, inanç, töre, alışkanlık, görenek ve bunlarda içerilmiş olan değer, buyruk, norm ve yasaklara göre düzenlenmiş ve bu haliyle gelenekleşmiş, yerleşmiş yaşama biçimine *ahlak* (moral) denir” (Özlem, 2014, s. 19-20). Etikse, ahlaki olguların bilgisini araştırır, ahlaki ve kavramlarını sorun eder. Ahlakın toplumdan topluma, çağdan çağa değişmesine karşın etik tektir. “...kişinin yaşamla bağını doğru şekilde nasıl düzenleyeceği...” (İyi, 2014a, s. 6) etiğin bilme konusudur. İnsanın olduğu her yerde etik de vardır.

Etikle ilgili sorunlar herkesi aynı derecede ilgilendirmeyebilir. Fakat önemli karar anları ve olanaklar çokluğunda, farkında olunsun olunmasın, eylemlerimizin doğruluğu/yanlışlığını irdelemek, hatta doğrunun ve yanlışın ne’liği üzerine kafa yormak, insan olmanın gereklerinden biridir. İyi’nin (2014a, s. 13) de dediği gibi,

...insan diğer varlıklar gibi sırf canlılığını sürdürerek...kalmaz. Aristoteles’in deyişiyle insanın bir işi vardır ve bu iş, sadece ‘yaşamak’ değildir. İnsanın işi ona özgü bir yaşam, yani akılla bağlantılı bir ‘eylem yaşamı’ sürmektir... Kendine özgü bir canlı olmanın ötesine geçerek insan olmak zorundadır...işte bu yönü onun etik varlık olduğunun, zorunlu şekilde etik bir var olan olduğunun ifadesidir...bir canlının barındığı ortam olarak etik, insanın var olma, yaşama ortamıdır ve bu durum sırf insana özgüdür.

İnsanın kendisi ve insan ilişkileri için içine girdiğinde, yaşamın niteliği ve bu bağlamda iyi/kötü, doğru/yanlış, güzel/çirkin gibi değerlendirmeler yapılır. Etik, bize bu değerlendirmelerin doğruluğunu tartışmak ve insan olmanın değerini ortaya koymak için bir alan yaratır. Etiğin amacı genel kanının aksine, yargılamak ya da kurallar koymak değildir. Fakat birlikte yaşamının kaçınılmaz sonucu olarak eylemlerimizin düzenlenmesi gerektiğine odaklanan çoğu etik düşünce saydığımız bu kavramlar etrafında döner.

Etikle ilgili ilk yaklaşımlar, insanın “iyi”, “doğru” ve “mutlu” bir yaşam sürmesi için neler yapması gerektiğine odaklanmıştır. “...İlkçağ ahlakının...ana sorusu...‘mutlu olmak için nasıl yaşamalıyım?’dır” (Akarsu, 1982, s. 19). Eski Yunan’da çoğu zaman doğruluk, iyi, akıl, ölçülülük, mutluluk (eudaimonia) ve hazla bağdaştırılmıştır. “Kendini bilmek gibi erdem yoktur” ilkesinden yola çıkan Sokrates, “Etik tarihinde ‘iyi’ ya da ‘mutlu’ yaşamın ve ‘doğru eylemin’ bilgi ile olan ilişkisini doğrudan ele alan ilk filozof’tur” (İyi, 2014b, s. 29). Sokrates eğitim yoluyla edinilen bilginin insanı mutluluğa götüreceğine inanmıştır. Mutluluğa odaklanan ve mutluluğun kaynağını hazza bağlayan Hedonizmin kurucularından “Epikouros’a göreyse haz acısızlıktır, acı karşısında özgürlüktür, *ataraxiadır*” (Tepe, 1998, s. 20).

Devlet (2016) adlı kitabında adaletin ve kamu işlerinde doğru eylemde bulunmanın önemini vurgulayan Platon, mutluluğu ve doğru yaşamı, akıl yoluyla edinilen, mutlak ve evrensel olduğuna inandığı ideaların bilgisine ulaşmakta aramıştır. İdea ve duyu varlıkları arasında ayırım yaparak ontolojik temelli bir felsefe geliştiren Platon için mutluluk, herkesin sahip olmak istediği “en yüksek iyi” ile eş değerdir. “Platon’da iyi, ‘ideaların ideası’dır... Bir şeyin iyi olması için ölçülü ve dengeli... olması gerekir” (Kuçuradi, 2013b, s. 83) ve mutluluk ancak erdemle elde edilebilir. Ahlaksal eylemlerle sınırlı olmayan “...*erdem* (arethe, virtus) bir değer gerçekleştirmesinde öznenin belli tarzda eylemlerde bulunabilme kapasitesi, yetisi ve yeterliliği anlamına gelir” (Özlem, 2007, s. 414). Etik ile ilişkisinde erdemi, belirli bir yaşam biçimine uygun olarak hareket etmek şeklinde tanımlayabiliriz. “Platon’a göre,...üç erdem vardır: *Bilgelik* (sophia), *cesaret* (andreia), *ölçülülük* (sophrosyne), ... *adalet* (dikaiosyne)...” (Tepe, 1998, s. 18). İnsan arzu ve eğilimlerini bilgi yoluyla ve iradesiyle dengeleyebilir ve erdemli davranabilir.

Kinikler ve Stoacılar da Sokrates ve Platon gibi erdemi temel almıştır. Dünyadan elini eteğini çeken Kinikler dünyevi hazları reddederek çileci bir dünya görüşü benimsemiştir. Doğa ve aklın bir ve aynı şey olduğuna inanan Stoacılar için akla uygun

ya da doğaya uygun yaşamak iyi ve mutlu yaşam için esastır (İyi, 2014b, s. 32). Sofistlerse, Protagoras'ın "İnsan her şeyin ölçütüdür" önermesinden anlaşılacağı gibi (Özlem, 2007, s. 390) göreceliğin ilk temsilcileri olmuşlardır. Sofistler, Platon'un aksine, mutlak bilgiye dolayısıyla mutlak doğru ve iyiye ulaşmanın imkânsız olduğunu savunmuşlardır. Bu iki zıt düşünüş, etik tarihi boyunca tartışıl原因miştir.

Mutlu bir yaşam için erdemli yaşamının ve bu sayede "iyi"ye ulaşmanın gerekliliğine inanan bir diğer düşünür Aristoteles'tir. Aristoteles, etiği idealar yerine somut yaşamdaki eylemlere dayandırdığı ve diğer düşünürlerin görüşlerini sistematik olarak sınıflandırdığı için etiğin kurucusu sayılır. Aristoteles'e göre her varlık basamağının kendine özgü bir en yüksek iyisi vardır ve ahlak felsefesinin görevi bunun insan için ne olduğunu belirlemektir (Arat, 1996, s. 25). Aristoteles (1997, s. 15), insan için "en iyi" şey olan "...mutluluğun, ruhun erdeme uygun bir tür etkinliği olduğunu.." savunur. İnsanların eylemlerinde, akıl ve ölçülülüğü benimsemesi gerektiğine inanan Aristoteles'e (1997, s. 32) göre "...erdem bir tür orta olmadır, ortayı amaç edinir". Fakat yalan söylemek ya da söylememek gibi mevzularda bir orta yol bulmak mümkün değildir. Aristoteles'in itidal görüşü bu noktada eleştirilir. Ahlakta, insan için iyi olanı yapmaya odaklanan Aristoteles, bizi insan olmaya yaklaştıran eylemlerin önemini vurgular. Ahlak ile ilgili görüşlerini, *Nikomakhos'a Etik* (1997) adlı kitabında, pratik yaşamla bağ kurarak detaylı bir şekilde dile getirmiştir. İyi ve mutlu yaşama odaklanan Antik Yunan felsefesi, eylemlerle iyiye ve güzele ulaşmayı hedeflemiş fakat bu kavramların ne'liği üzerinde durmamıştır. Benzer bir yaklaşım çoğu etik düşüncede mevcuttur.

Etikle ilgili sorular, Rönesans ve sonrasındaki gelişmelerle birlikte değişen toplumsal yapı ve yaşam tarzlarıyla gelen yeni bakış açılarından etkilenmiştir. Eski Yunan'daki hazcılık anlayışı, toplumsal ilerleme odaklı faydacı bir hal almış, Orta Çağ'ın öte dünya görüşüne göre şekillenen ahlakı yerine bilimsellik önem kazanmıştır. İnsanın kendisiyle ilgili yeni araştırma alanları ortaya çıkmış, etiğin alanı genişlemiştir. "...‘iyi isteme’, ‘ödev’, ‘sorumluluk’, ‘yükümlülük’, ‘gereklilik’, ‘değerler’, ‘anlamlar’ ve ‘amaçlar’ gibi kavramlar..." (İyi, 2014a, s. 11) bunların başlıcalarıdır.

18. ve 19. yüzyılda çıkan faydacı (yararcı) kuramlar, doğa bilimsel, empirik (biyolojik, sosyolojik, psikolojik) bağlantılara dayalı bir zemin üzerinde yer aldıklarından bunlara çoğunlukla "doğalcı" kuramlar da denir (Delius, 2007, s. 347). Francis Bacon'ın aydınlanmacı görüşlerinden de etkilenen faydacılığa göre, eylemin değeri, sağladığı yarar ölçüsünde değerlendirilir. Ve bu yarar, en çok sayıda kişinin mutluluğunu hedeflemelidir.

John Locke, Thomas Hobbes ve Jean-Jacques Rousseau gibi düşünürlerce geliştirilen “toplum sözleşmesi”, faydacı etik görüşlerin çıkış noktasıdır. Faydacı düşünürlere göre, insanlar doğuştan bencildir ve kendilerini güvence altına almak için toplumsal düzen içinde yaşamaları gerektiğini bilirler (Özlem, 2014, s. 71). Daha sonra Jeremy Bentham, Herbert Spencer ve John Stuart Mill tarafından geliştirilen yararcı etik görüşler niceliksel ve niyet değil, sonuç odaklıdır. “Bu etik, pratik bir amaçla hareket ederek, insanların bir arada yaşamaları içinde ortaya çıkan somut sorunların çözümüne yönelir” (Deliş, 2007, s. 350).

Niceliksel ve sonuç odaklı doğalcı görüşler, insanın doğal yapısına vurgu yapmış, insanı doğa olayları gibi neden-sonuç ilişkisi içinde açıklamaya çalışmıştır. Dolayısıyla insanın ahlaki yaşantısı da belirli kurallar çerçevesinde düzenlenebilen bir mekanizma olarak görülmüştür. İnsanı daha karmaşık bir şekilde ele alan Kant, insanın hem akıl hem de duyu varlığı olduğunu, bir akıl varlığı olarak insanın, doğal yaşantısına alternatif tinsel bir yaşama sahip olduğunu ileri sürer. Kant’ın felsefesi epistemolojik temellidir. Kant, iki tür bilgiden bahseder: Deneyden gelen ve duyu dünyamıza bağlı *posteriori* bilgi ve aklın doğrudan doğruya kendisinden çıkardığı *a priori* bilgi. Kişi, akıl yoluyla salt bilgiye ulaşabilir. Etik, ikinci kategoride yer alır. Yani tıpkı Platon’un ideallerindeki gibi etikle ilgili kavramların bilgisine ulaşmak ve kendimizi buna göre bir ahlak varlığı olarak kurmak mümkündür. Kant’a göre insan, doğaca belirlenmiş “heteronom” yapısını aşarak kendisini bir ahlak varlığı olarak geliştirebilir. Kant’ın insanın “otonom” (autonomous) yanı dediği ve kendi kendini denetleyebildiği bu yanı, onun ahlak varlığı olabilmesini, başka bir deyişle insan olabilmesini sağlar.

Kant her şeyden önce bir *ahlak yasası* kurmak istemiştir. Onun ahlak yasası, genel bir eyleme tarzına yol gösteren ve olması gerekeni belirleyen *içeriksiz* bir yasadır. Kant’ın *kesin buyruk* adını verdiği bu yasa, belirli bir ilkeye göre davranabilme yetkinliğine işaret eder: “...kesin buyruk bir tanedir, hem de şudur: Ancak, aynı zamanda genel bir yasa olmasını isteyebileceğin maksime göre eylemde bulun” (Kant, 2015, s. 38). Yani, sana yapılmasını istemediğin bir şeyi başkasına yapmamalısın. Bu maksim (ilke), eylemlerimizi *belirli bir tarzda istemeye* göre yönlendirecek kavrayışı gerektirir. Kant’ta, isteme, *iyi istemedir*. Kant etiğinin çıkış noktası, iyinin nasıl belirleneceği problemidir. İyi, Eski Yunan’daki gibi mutlulukla ilgili değildir. Çünkü herkesin mutluluktan kastı farklı olabilir. “Kant’ta ‘iyi’, ‘isteme’nin (Wille) bir niteliğidir. İyi, saf pratik aklın, kesin buyruğun belirlediği istemedir” (Kuçuradi, 2013b, s. 85).

Ahlak yasasına göre *ödevden dolayı istemek*, insan için iyi olandır ve insan olmanın değerini korumayı sağlar. “...ödev, yasaya saygıdan dolayı yapılan eylemin zorunluluğudur” (Kant, 2015, s. 15). Bir eylemin ahlakılığı, ödevden dolayı yapılıp yapılmamasına göre belirlenir. Eylem, yasa uğruna olmuyorsa ahlaklılık içermeyecektir (Kant, 1999, s. 80). Yani, Kant için *niyet* önemlidir. Sonuçları kötü de olsa niyet iyiye, eylem iyi idesine uygundur ve otomatikman iyidir. Eylemin, niyet/istemeyle olan ilgisi aynı zamanda istemenin özgürlüğü sorunudur. “Ancak özgür insan iyi istemeye sahip olabilir... Kant’a göre özgürlük düşüncesi isteğe bağlı olarak kabul edilmiş olmayıp insan olmanın bir zorunluluğudur...İnsanın ahlaki düşünmesi ve ahlaki davranması özgürlüğün pratik anlamda bir zorunluluk olarak ortaya çıkmasına sebep olmaktadır” (Topakkaya, 1998, s. 70). Özetleyecek olursak, Kant’ın etiğinde ahlak, insanı diğer doğa varlıklarından ayırır ve akılla ulaşılan *iyi isteme*yle ilişkilidir. “İyi isteme saf aklın belirlediği isteme, insanın değerini koruyan istemedir. Ya da ‘iyi’, insanın değerini korumayı istemektir” (Kuçuradi, 2013b, s. 85). Ancak ahlak yasasına uygun bir isteme iyi olabilir. Eylemlerimizin ahlak yasasına uygun maksimlere göre kendi irademizle ödevden dolayı düzenlenmesiye, insanın otonom yani özgür bir varlık olmasını sağlar. Bu olanağı gerçekleştirmek onu bir ahlak varlığı yapar.

Ödev etiğiyle Kant, etikte yeni bir bakış açısının gelişmesini sağlamıştır. Fakat onun etiği iki şekilde eleştirilir. İlk olarak, Kant’ın etiği olumsuz bir etiktir. Onun teorisinin zaafı bize ne yapmamız değil ne yapmamamız gerektiğini söylemesidir (Billington, 2011, s. 166). “Scheler için Kant, ahlaklılığı duygularından, isteklerinden, arzularından, heyecanlarından, sevgilerinden, nefretlerinden vb. arınmış bir varlığa, bu anlamda içeriksiz (immateryal) bir akıl varlığına, yani bir X’e bağlıyordu” (Özlem, 2014, s. 84). Yani ahlakı, akılla ulaşabilen numenler alanıyla ilişkilendiriyordu. Oysa ki, insan sadece bir akıl varlığı olarak eylemez. Bazen evrensel olarak kabul edilen ve doğruluğundan şüphe duyulmayan “Yalan söylememek iyidir” gibi kurallar, belirli özel durumlarda kötü ya da yanlış olabilir. İşte böyle durumlarda, insanın duygularını, kendine ait değerlerini, bağlı bulunduğu ahlakı ve bu ahlakı yorumlama şeklini, hatta bu ahlaka karşı çıkma nedenlerini göz önünde bulundurmak gerekir. Bu noktada, kabul gören ahlaki değerlere karşı olmasına rağmen eylemenin, insanın değerini ve insani değerleri korumaktan yana bir tavır sergileyip sergilemediğine bakılması gerekir. “Etik sadece insanın yapıp-etmelerinin belirleyicileriyle ilgili değildir, onun asıl sorusu değerli olanın

neden değerli olduğu ve bu değerli olanın değerinin ne olduğu sorularıdır” (Demirdöven, 2014, s. 267).

Etikte *değer* ve *değerler*, etiğin özel bir bilgi alanı olan “değerler etiği” (axiology) çerçevesinde incelenir. Değerler etiği olarak ayrı bir alan olmasına karşın şunu unutmamak gerekir ki, etiğin araştırma konusu, insan ve eylemleri, insan ilişkilerinin niteliği olduğu için, etiğin kendisi bu kavramlardan ayrı düşünülemez. “‘Değer’ tür olarak insanın varlığa kattığı bir bilinç boyutudur” (Kuçuradi, 2011, s. 190). İnsanın manevi dünyasında yarattığı bir kavramdır. “...değer, yani bir şeyin değeri, kendisiyle aynı türden olan şeyler arasındaki özel yeridir buna göre bir şeyin değerliliği -ve dereceleri- kendisiyle aynı türden olan şeyler arasındaki yerinden dolayı insanla olan özel ilgisi, insan için taşıdığı özel anlamıdır” (Kuçuradi, 2013b, s. 41-42). Değer kavramı, insan ilişkilerinde eylemlerimizin temel belirleyicisidir. Çünkü insanın yapıp-etmeleri, bu özel anlama göre şekillenir ve değerli ya da değersiz olur. Bir şeyin değeri, onun ontolojik bir özelliğiyle, değerliliği bizim için ifade ettikleridir. Etik açısından önemli olan, değerini görmek ve bir şeyin ya da kişinin değerliliğini neyin belirlediğini anlamaktır.

“Değer problemi felsefede aslında değerlendirme problemi ve değerler problemi olarak karşımıza çıkar” (Kuçuradi, 2013b, s. 8). Seçimlerimizde ve insan ilişkilerinde ortaya koyduğumuz tavır, bize ait değerler ve içinde bulunduğumuz etik ilişkileri değerlendirme şeklimizle alakalıdır. “Değerler, eserlerle veya kişilerin yaptıklarıyla, yaşamlarıyla gerçekleştirilen insan fenomenleridir, insanın kişilerce gerçekleştirilen varlık yapısı imkânlarıdır” (Kuçuradi, 2013b, s. 42). Yani insanın ortaya koyduğu, meydana getirdiği her türlü var olanlar toplamıdır. Yaşamımız boyunca kültür, sanat, bilim gibi etkinlikler aracılığıyla ortaya koyduğumuzdur. Bu açıdan ahlakla ve etikle ilişkilidir. Nitekim ahlak, değerler dünyasının parçasıdır ve ne tür değerlere yönelmek gerektiğini belirler (Ural, 1998, s. 45).

Ahlaki (moral) değerler, iyi-kötü, doğru-yanlış’tan ne anladığımızı belirler. Unutmamak gerekir ki, iyi-kötü, doğru-yanlış, nitelendirme sıfatlarıdır ve görecelilik arz ederler. Bir şeyin ya da kimsenin birisi için ifade ettiği değer, insanın içinde doğduğu çağ ve toplumdan, o toplumun kültüründen dolayısıyla ahlaki değerlerinden ayrı düşünülemez. “Her ahlakın ‘iyi’ olarak nitelendirdiği ve yapılmasını beklediği şeylerle, ‘kötü’ olarak nitelendirdiği ve yapılamamasını istediği şeyler vardır” (Tepe, 2011, s. 15). Her ahlakın değerleri ve değerli olana yaklaşımı farklıdır ve etik ilişkilerde, eylemlerimizi yönlendirir. Etik ilişki, kişiler arası ilişkilerde değer sorunlarının söz konusu olduğu

ilişkidir (Tepe, 1998, s. 24). Her ilişki, etik ilişki değildir. Etik ilişki, bir tutum içinde gerçekleştirilen ve değerlilik/değersizlik yaşantısı oluşturan eylemler toplamıdır. Bir durum karşısında sergilediğimiz tavır, tuttuğumuz taraf, başkalarına ve kendimize yaşattıklarımız, etik ilişki değerlerimizi oluşturur.

Etik ilişkilerimize yön veren ve ayrıca yaşanan ilişki sırasında ortaya koyduğumuz değerler, bir değerlendirme sürecinin sonunda gerçekleşir. Yaptığı değerlendirmeye göre kişi, bağlı bulunduğu ahlakın belirlediği birtakım değerler doğrultusunda hareket eder ya da etmez. Etik bir ilişkide meydana gelen olaylar, bittiğinde de bir değerlendirmeye tabi tutulur. Dikkat edilmesi gereken, değerlendirmenin doğru bir şekilde yapılmasıdır. Kuçuradi'nin (2011, s. 17-18) de belirttiği gibi değerlendirmek, bir eylemi meydana getiren koşulları anlamak, eylemin nelere yol açtığını görmek ve o belirli eylemin insanın değeriyle ilgisini kurmaktır. Doğru bir değerlendirme yapabilmek için değerlendirenin değer sorunlarıyla hesaplaşmış olması, değerler bilgisine sahip olması gerekir. Aksi takdirde değerlendirmek, bağlı olduğumuz ahlaka göre ezbere sonuçlarla *değer biçmek* ya da bir şeyin kişisel ilgilerimizden dolayı değerli/değersiz sayılması şeklinde *değer atfetmek* haline gelebilir (Kuçuradi, 2011, s. 19-20).

Değerlendirmenin belirli bir ahlaka göre yapılması görelilik sorunlarını da beraberinde getirir. “Öyleyse bir insanın ahlak görüşü, düşüncüsü, iyi anlayışı, içinde bulunduğu çevre ile, toplumla ve kültür dünyası ile ilgili. Böyle olunca, değerli olan, kişilere, toplumlara, çağlara göre değişince, bunların mutlak bir otoritesi olur mu?” (Akarsu, 1982, s. 11-12). Ahlaklar çokluğu içinde, eylemlerimizi değerli ya da değersiz kılanın ne olduğunu anlamak etiğin işidir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Kant, geliştirdiği *ahlak yasası* çerçevesinde evrensel tek bir ilke bulmaya çalışmış ve etiğini aklın rehberliğinde *iyi niyet* üzerine kurmuştur. Kant'taki benzer kaygılar, Max Scheler ve Nicolai Hartmann gibi değerler etiği düşünürlerinde de görülür. Her iki düşünür de, etik değerlerin evrensel ve değişmez olduğunu, göreceli olanın, değerlere karşı tutumumuz olduğunu savunmuştur.

Değerler etiğine göre değerler ideal bir yapıya sahiptir ve değişmezler. “Değer duygusu her çağda değişir; her çağ kendi tarihsellik ve tekilliği içinde farklı bir değer duygusuna sahiptir. Buna karşılık değerlerin kendileri değişmez” (Özlem, 2014, s. 98). Örneğin her toplumda ‘dürüstlük’ değeri değişik karşılanabilir. Fakat dürüstlüğün kendisi bir idea olarak hep vardır. Bu açıdan değerler etiği, fenomenoloji akımından da etkilenmiştir. Edmund Husserl'ın geliştirdiği fenomenoloji bir *mahiyetler* (özler)

bilimidir ve prensibi, sezgiyle kavranan değişmez mahiyetleri incelemektir (Ülken, 2001, s. 103). Böylelikle, her türlü dayatmadan ve ezbere bakış açılarından sıyrılarak bir şeyin kendisini anlamak/görmek amaçlanır. Benzer şekilde, değerlerin bilgisine ulaşmak da ancak bu bakış açısıyla mümkün olur. “Değerler bizim onları anlamamıza bağlı olmadıkları gibi, insanların onları şu veya bu sanmasına da bağlı değildir... Onlar, bizim onları gerçekleştirip gerçekleştirilmememizden bağımsızdırlar. Fakat insan onları bir olması gereken halinde duygusal dünyasında hissetmeye başlar başlamaz, o değerler de insanı belirlemeye başlarlar” (Özlem, 2014, s. 98).

Değerler, kişilerce gerçekleştirilmeyi bekler. İnsan hangi değeri seçeceğine ve gerçekleştireceğine kendisi karar verir. Seçtiği değerlere göre kendisini belirli bir kişi olarak var eder, başka bir deyişle, kendisini belirli bir tarzda gerçekleştirir. Fakat her değer, ahlakla ilişkili değildir. İçerikli değer etiğine göre değerler, *maddi/araç* değerler ve *ahlaksal* değerler olarak ikiye ayrılır. “Araç değerler, insanlar için şu veya bu açıdan önem taşıyan nesneler veya nesne durumlarıyla ilgilidir...Araç değerler insanına göredir, relatiftir...” (Delius, 2007, s. 342). Ahlaki değerler ise, insani olanla ilgilidir. Yani insan olmanın niteliğiyle ilgilidir. “Değer etiğinin ‘ahlaksal değer’den anladığı şey şudur: Bir ahlaksal değer, başlangıçta herhangi bir gerçekliği olmayan, ama gerçekleştirilmesi gereken ve ancak insanlar tarafından gerçekleştirildiğinde ‘içerik’ kazanan bir şeydir” (Delius, 2007, s. 343). Değerlerin içerikli olmasından kasıt budur.

İçerikli değerler etiğinin kurucusu Max Scheler’dir. Scheler, duyusal edimler aracılığıyla anlaşılabildiklerini düşündüğü değerleri dört ayrı kategoriye ayırmıştır:

1. Dirimsel (vital) değerler: insan açısından değer taşıyan nesneler, örneğin ışık, hava, su gibi,
2. Duygusal değerler: insanın nesneleri hoş, hoş olmayan, yararlı, yararsız bulması gibi,
3. Tinsel değerler: toplumsal-kültürel alanda ortaya çıkan değerler ki bunlar a) estetik değerler (güzel-çirkin), b) adalet değerleri (haklı-haksız), c) salt bilgi değerleri şeklindedir,
4. Mutlak değerler: nesnelerle hiçbir bağları olmayan, kutsal/kutsal olmayan değerlerdir (Özlem, 2007, s. 402).

Değerler tabakalar halindedir ve hangi değer seçildiği kişiye bağlıdır. Her değer, bir diğerine göre yüksek ya da alçak değerler kategorisinde bulunur. “‘Kişi değerleri’ ve ‘kutsal değerler’ yüksek değerlerdir” (Tepe, 2014, s. 89). Bu değerlerin sırası hiç değişmez sadece bizim tercihlerimizde yanılığ olabilir. Yaşamımız, seçtiğimiz değerler doğrultusunda anlam kazanır.

“Değerler ‘değer duygusu’ aracılığıyla bilinir. Ahlak alanında söz konusu olan ‘değer duygusu’dur. Değer duygusu Scheler tarafından ‘tekil anlamda değeri’ görmek, tanımak anlamında kullanılır” (Tepe, 2014, s. 88). Değerler sezgisel olarak kavranır. İnsanın bir ahlak varlığı olmasını sağlayan şey değerleri tanınmasıdır. Peki hangi değerleri gerçekleştirdiğimizde ahlaklı olabiliriz? Ya da, hangi değerlerin gerçekleştirilmesi insan için iyidir? “Eğer bir değer tercih edilen şeye uyunsa, bu değeri gerçekleştiren fiil ahlakça iyidir” (Ülken, 2001, s. 109). Yani, eylem ve değer arasında bir tutarlılık varsa, o eylem ahlaki olarak iyi sayılabilir. Tinsel ve mutlak değerler gibi yüksek değerleri gerçekleştirebilmek için, bunlara uygun maddi değerlerden yapılan seçimler ve eylemler söz konusu olmalıdır. Değerlerin eylemler üzerindeki belirleyiciliği burada devreye girer. Değerlerin belirleyiciliği bir zorunluluk değil, gereklilik olarak hissedilir ve insan sorumluluk denen şeyi tanır (Özlem, 2014, s. 99). Yani değerlere uygun hareket etmek bir tür sorumluluktur.

Unutmayalım ki, insan hangi değeri seçeceği konusunda özgürdür ve Scheler’de özgürlük, sorumluluktan dolayı yapılan bir seçmeye bağlıdır.

İnsanı özgür kılacak tek olanak, değerlerin kendisinden talep ettiği şeye uyup uymamak konusunda vereceği karardır...Bu değerlerin kendisinden talep ettiği şeye uyduğunda insan, kendi kendisini bir başka belirlenim içine sokmuş olur, yani bağlandığı değer belirlediği eylemlerde bulunmaya başlar. Değerin gerçekleşmesi oranında insan da özgürleşmiş olur (Deliş, 2007, s. 344).

Scheler’in düşüncelerinde önemli bir yeri olan “kişi” kavramı da onun özgürlük anlayışıyla ilişkilidir. Ahlaksal değerleri gerçekleştirmeye yönelmek insanın doğal bir varlık olarak kendisini aşmasını ve kişi olmasını sağlar. Bu bağlamda, Scheler de tıpkı Kant gibi insanın düalist bir yapıya sahip olduğunu düşünmüştür. Scheler de insanı dirimsel ve tinsel olarak ikiye ayırmış fakat onun otonomisini tanrının buyruğu altına vermiştir (Özlem, 2014, s. 95). İnsanın özgürce değerlere yönelmesi ve kendisini bir kişi olarak var etmesi onu diğer var olanlardan ayırır. Bu Scheler’de, insanın “geist”a sahip bir varlık olmasıyla ilgilidir. “Geist, ruh-beden birliğinden oluşan psikovital alanla ilgisi olmayan bir varlık alanıdır...Geist kelimesi, akıl kavramını içine alır fakat aynı zamanda bir ‘ide bilgisi’ne, belli bir ‘varlık alanı’na (essentia) yönelen belli bir ‘algılama’ aktına sahiptir. Bu nitelikte olan *geist* bir aktlar örgüsüdür” (Mengüşoğlu, 1988, s. 21). Geist,

insanı tanrıya yaklaştıran tinsel yönüdür. Kişinin değerleri yaşama geçirmesi aktları gerçekleştirmesi ile olur (Tepe, 2014, s. 89).

Scheler, geliştirdiği içerikli değerler etiğini, insanın doğasını göz önünde bulundurarak, antropolojik temeller üzerine kurmuştur. Daha sonra “Hartmann, Scheler’den farklı olarak değer(ler) sorununu ontolojik bakışla ele alır. Değerleri bilinç aktları olarak değil, kendi başına var olan şeyler olarak görür” (Tepe, 2014, s. 89- 90). Değerlerle ilgili görecelilik sorunları Hartmann ve Scheler’i kaygılandırmıştır. Çünkü değerlerdeki görecelilik, her şeyin mubah olduğu bir gerçeklik anlayışını da beraberinde getirecektir. Her iki düşünür de değerlerin evrensel ve değişmez olduğunu vurgulamıştır. Fakat Scheler’in aksine Hartmann, değerlerin *a priori* olarak, bilinçten bağımsız, var olduklarını savunmuştur. Hartmann’a göre “Değeri tayin eden değerler bilinci değil, tersine olarak değerler bilincini tayin eden değerdir” (Ülken, 2001, s. 114).

Hartmann’ın ontolojisine *yeni ontoloji* adı da verilir. Yeni ontolojinin en önemli özelliği, insanı bir bütün olarak değerlendirmesidir. “Var olanı bir bütün olarak ele alan... Hartmann’ın ontolojisi, felsefeye ve insan bilimlerine realitenin parçalarını bir bütün olarak ele alma ve kendi içlerindeki problemleri olduğu kadar diğer parça-bütünlerle bağlantılarını araştırabilme yolunu açmıştır” (Kuçuradi, 2013b, s. 19). Örneğin Kant ve Scheler, insanı düalist bir bakış açısıyla ele almış, özgürlük kavramını da bunun üzerinden geliştirmiştir. Hartmann açısından, özgür olmak için insanın doğal yanından sıyrılıp bir akıl varlığı olarak kendini gerçekleştirmesi gibi bir şey söz konusu değildir. İnsan, ontik bir bütünlüğe sahiptir.

Hartmann (2010, s. 17) varlığı birbirine bağlı dört farklı tabaka halinde ele alır:

...reel dünyanın genel yapısı temele alınırsa, bilginin diğer varlıklarca taşınıyor olması, bununla birlikte de bilginin konumu ontolojik olarak tam saptanabilir. Çünkü reel dünya da kendi içinde yalın değil, çok tabakalıdır; altta olanın daima üstte olanı taşıdığı dört varlık tabakasından oluşmaktadır. En alttaki tabaka... tüm fiziksel şeylerin bütünü olarak evreni kapsamaktadır. İkincisi organik varlık alanıdır...Organizmanın üzerinde...ruhsal dünya, içerik ve edimleriyle bilinç ortaya çıkar. Bunun da üzerinde tek insanın bilincinde ortaya çıkmayan, oluşumu kuşaklar boyu süren ve kuşakları birbirine bağlayan ortak bir varlık alanı, tinsel yaşam yer alır.

Her bir tabaka birbirinin devamı şeklindedir. Birbirlerinden farklı olsalar da bu tabakaların bazı ortak özellikleri vardır. “Hartmann’a göre ‘değerler alanı’ ideal varlık

alanı içinde yer almaktadır. Ama...değerleri bu dünyada bir kez yaşatan her eylem ya da insan onların reel dünyayla bağını kurmuş olur” (Tepe, 2014, s. 90). İnsan, metafizik *sferde* yer alan değerlerin bu dünyadaki gerçekleştiricisidir.

Hartmann (1996, s. 330’dan akt. Türker, 2007, s. 119-120) değerleri altı kategoride inceler:

Bunlardan birincisi “iyi değerleri”dir (Güterwerte); bu değerler tüm yarar ve araç değerlerini kapsamakla beraber, daha pek çok bağımsız, özgün değer alanlarını, hatta geniş hal ve keyfiyet değerler (Sachverhaltswerte) sınıfını da kapsar. İkincisi “keyif ya da zevk değerleri”dir (Lustwerte). Bunlar yaşamda çoğu zaman “hoş” (angenehm) olarak adlandırılan değerlerdir. Üçüncüsü “dirimsel değerler”dir. Canlılara ilişik olan ve yaşamın yüksekliği, açılımı ve gücüne göre canlıda derecelenen değerlerdir. Dolaylı olarak yaşama faydalı olan her şeyin dirimsel değeri vardır; dirimsel değersizlik de yaşam için zararlı olan şeydir. Dördüncüsü, “ahlaki değerler”dir. Bu değerler “iyi olan” altında bir araya toplanmış değerlerdir. Beşincisi, “estetik değerler”dir. Bunlar da “güzel olan” altında bir araya gelmiş değerlerdir. Altıncısı ve son değer sınıfı, “bilgi değerleri”dir. Bu değer aslında sadece bir değerden ibarettir ve “hakikat” olarak adlandırılır.

Görüldüğü gibi, Hartmann ahlaksal değerleri “iyi” olanla ilişkilendirir. Hartmann’ın değerler etiğinde “iyi” baş ahlaksal değerdir. Hartmann’ın ontolojisinde değerler kendi başlarına, ona yönelen kişiden bağımsız olarak vardır. Nitekim bilgi ilişkisinde nesnenin kendisi aynı kalır, nesneye ilişkin tasarım farklılaşır (Hartmann, 2010, s. 10). Değerler kendi başlarına iyi ya da kötü değildir. Onların iyi ya da kötü olması, bizim yöneldiğimiz değere karşı olan tutumumuzdan kaynaklanır. “Ahlaksal bakımdan değerli olan –iyi olan- ona yöneldiğimiz değer değildir; ahlaksal bakımdan değerli olan, amaçlı eylemde bulunan insanın bu değere karşı tutumudur” (Kuçuradi, 2013b, s. 89). Yani gerçekleştirmek istediğimiz değere uygun olmayan bir şey yaptığımızda, eylem kötü sayılır. “Değerler bir deney tarzına ait olan objektif olgulardır ve bir değer hükmü bu olgularla uyuşan hakikattir” (Ülken, 2001, s. 105).

Hartmann’da da değerler, Scheler’deki gibi *değer duygusu* aracılığıyla kavranır ve ‘yapılması gerekenler olarak’ sezgisel şekilde hissedilir. “Değer bilgisi saf duygu üzerine düşünceden meydana gelir. Her insana mahsus olan bu değer duygusu esasında iyi veya kötü vicdan denilen şeydir” (Ülken, 2001, s. 115). Daha iyiyi istemek, daha değerli olanı istemektir. Eylemin değerli/iyi olması da değere uygun olanı gerçekleştirmektir. Hartmann, iyyinin daha yüksek değeri gerçekleştirmeyi amaç edinmek olduğunu

söylemekle birlikte bunu nasıl belirleyeceğimizi açıklamaz (Kuçuradi, 2013b, s. 91). Fakat biz bunun insanın değerini korumaktan yana bir tutumla gerçekleştirilebileceğini ileri sürebiliriz.

İnsanın değerinin ne olduğuyla ilgili bilgi, bizi “İnsan nedir?” sorusuna ve dolayısıyla, antropolojinin alanına götürür. Hartmann’ın da (2010, s. 21) belirttiği gibi “Verilmişliğin oldukça birbiri içine geçmiş derecelerindeki bilmece, insanın doğası ve onun dünya içindeki yeri dikkate alınmadan çözülemez. Bunlar, bilgi sorununun, büyük ölçekli antropolojik sorunlar bağlamında ele alınmasını kaçınılmaz bir biçimde zorunlu kılmaktadır”. Antropoloji insanın çeşitli biyolojik, kültürel ve toplumsal özelliklerini inceleyen bir bilimdir. İnsanın değeri ve değerleriyle ilgili açıklamalara antropolojik açıdan yaklaşmak tüm bunların, somut insan yaşamıyla bağını kurmak olacaktır. “Değerler ancak insan yaşamıyla bağlantı içinde, yani antropolojik olarak ele alınırsa, değer sorunları anlaşılıp aydınlatılabilir” (Tepe, 2014, s. 91). Böylelikle etiğe ontolojik temellere dayanan antropolojik bir yaklaşımla bakmak mümkün olacaktır. Bu sayede, değerlerin insan olmaya dair ne söylediği ve günlük hayatta bizim için ne ifade ettiği önem kazanacaktır.

Değerler etiği düşünürleri, değerlerin ontolojik yapısını ortaya koyarak etiği görecelikten kurtarmaya çalışmışlardır. Antropolojik açıdan bakarsak da değerler, insan olmanın gereklerinden birisidir. “Etik değerler kişinin bazı olanaklarıdır: yaşantı ve eylem olanakları...Etik değerler kişinin değerleridir, böyle olanakları gerçekleştiren kişiyi değerli ya da etik kişi kılarlar” (Kuçuradi, 2011, s. 180). Etikte iyinin ya da ahlaklı olanın, insanın değerini korumaktan yana hareket etmek olduğunu ileri sürebiliriz. “Eylemin değerinin insanın değeriyle ilgisi, o eylemin değerliliğini-değersizliğini ya da doğruluğunu-yanlışlığını belirler” (Tepe, 1998, s. 25). Daha önce de belirttiğimiz gibi, ahlak toplumun yapısına ve çağa göre değişir. “Ahlaktaki her doğrultu yüksek bir yaşama amacını dile getirir. Ama her biri kendi amacını en üstün görür...” (Akarsu, 1982, s. 9). Önemli olan, sadece bizim için ya da bağlı bulunduğumuz ahlaka göre doğru olanı yapmak değil; insanın değerini gözeterek eylemde bulunmak ve gerektiğinde eylemlerimizin sorumluluğunu alabilmektir. Yani kısaca, önyargısız ve hesapsız, “...iyi daha değer olan değeri seçmektir” (Kuçuradi, 2013b, s. 91).

Etik değerlerin insan yaşamıyla bağına en çok vurgu yapan filozof şüphesiz ki Nietzsche’dir. Nietzsche tam anlamıyla bir yaşam filozofudur. Nietzsche’nin felsefeden beklentisi hayatı sevmek ve onu kutsallaştırmaktır (Dedeoğlu, 2002, s. 25). Onun

felsefesinde değerlerin her zaman yaşamı zenginleştirmesidir söz konusu olan. Bu yüzden de, her defasında değerlerin yeniden değerlendirilmesi gerektiğinin ateşli bir savunucusu olmuştur. “...insanoğlu hangi koşullar altında yaratmıştı bu iyi ve kötü değer yargılarını? Ve bu değer yargılarının değeri neydi? İnsanoğlunun gelişmesini şimdiye dek engellemişler miydi, yoksa desteklemişler miydi?... yaşamın yoksullaşmasının, yozlaşmasının belirtisi miydi bunlar?” (Nietzsche, 2011, s. 9). Bu sorular, bir şeyin doğru ya da yanlışlığını sorgulamaktan daha önemlidir Nietzsche’de. Değerlerin değeri sorgulanmalıdır her şeyden önce (Nietzsche, 2011, s. 13).

Nietzsche’nin yaşama felsefesini anlamak, öncelikle onun karşıtı olduğu şeyleri anlamayı gerektirir. Nitekim Nietzsche, ahlak karşıtı bir filozoftur. Nietzsche, ahlaki olumsuz anlamda ele alır. “...onun için en ciddi sorunun, ahlakın ahlaki değeri olduğu söylenebilir” (Berkowitz, 2003, s. 84). Ona göre, ahlaki yaratan insandır. İyi-kötü, doğru-yanlış gibi değerlendirmeler de çıkar grupları tarafından meydana getirilen ahlaki yargılardır. Bencil olmayan eylemler, yararı dokunacak kişilerce iyi sayılmış ve daha sonra övgünün kökeni unutulup, bir alışkanlıkla bu eylemler hep iyi olarak algılanmıştır (Nietzsche, 2011, s. 17). Benimsenen ahlaki sorgulamamak, insanın kendisini gerçekleştirememesine sebep olmakta, bu durum da *nihilizm* yol açmaktadır.

Nihilizm, iki farklı anlama sahiptir. Olumsuz anlamda nihilizm, insanın yaratıcı özünden, tutku ve isteklerinden arınmış bir şekilde yaşamasıdır. Nietzsche (2011, s. 37), kendi çağıyla alakalı olarak bu durumu şöyle betimler:

Daha büyük olmak isteyen hiçbir şey görmüyoruz bugün; hep betere, daha betere gidildiğini seziyoruz, daha cılıza, daha iyi huyluya, daha akılcıya, daha rahata, daha vasata, daha kayıtsıza, daha Çinliye, daha Hristiyan’a, -insan, kuşkusuz sürekli "daha iyi" oluyor... Avrupa’nın kara yazgısı da burada işte- insana duyulan korku ile birlikte, ona olan sevgiyi, hürmeti, umudu ve evet ona olan istenci de yitirdik. İnsana bakmak yoruyor artık- bugün nihilizm bu değilse başka nedir ki?... İnsan yorgunuyuz...

Aynı zamanda “Nihilizm ... geleneksel değerlerin çöküşü ve ahlaki değerlerin anlamsızlaşmasıdır” (Dok, 1996, s. 39). Akıl kategorilerinin ve iyi-kötüyle ilgili değer yargılarının uydurma olduğunu gören birisi hiçlik içine düşer. Hayatı bu şekilde duyumsayan kişi, farkına vardığı gerçek sayesinde kendisini bu boşluktan kurtarabilir. “...nihilizm...yaşamının katılaştırılmasına karşı bir protestodur da. Nihilizm, *dekadant*

kültürden, özellikle dekadant din ve dekadant ahlaktan (Hristiyan ahlakı) bağımsızlaşmanın ilk adımıdır” (Özlem, 2014, s. 114).

Nietzsche dekadant’tan, bu dünyaya değil, öte dünyaya inanan ve genel anlamda yaşamı sınırlandıran bir bakış açısını kast eder. Dekadant kültür ya da dekadant ahlak, kalıplaşmış değer yargılarıyla insanın yeni değerler yaratmasının önünü keser. Örneğin Hristiyan ahlakının temeli istememe istencidir (Berkowitz, 2003, s. 86). Benzer bir şekilde Sokrates’ten itibaren ahlakla ilgili düşüncelerde insanın kendisiyle ilgili yaratıcılığı ve tutkuları hiçe sayılmış, akıl ve bilgi ön planda tutulmuştur. Bağlanılan değerler idealize edildikçe insan bu değerlerin kölesi haline gelmiştir. Bütün bu düşüncelerin temelinde, bir hakikate olan sağlam inanç yatmaktadır. İnsanlar bu sayede kendilerini güvende ve güçlü hissederler. Oysa ki, “Hakikatin ‘bulunacak’ ya da ‘keşfedilecek’ bir şey olmadığını savunur Nietzsche; ona göre hakikat ‘yaratılması gereken ve bir süreci adlandıran’ bir şeydir” (Ansell-Pearson, 1998, s. 34). Mühim olan bunun farkına varmaktır.

Nietzsche’nin moralden anladığı bir değerlendirme sistemidir ve moralde problem olan belli tip insan ve onun varlık şartlarıdır (Kuçuradi, 2009, s. 10). Kendini gerçekleştiremeyen ve toplumda kalıplaşmış değerleri sorgusuz sualsiz kabul eden insan, Nietzsche’ye göre *sürü insanı*dır. Sürü insanı cesaret ve bireysellikten uzak olduğu için değer yargılarına karşı çıkamaz (Dedeoğlu, 2002, s. 71). Her türlü yaratıcılıktan uzaktır. Bu tip insanın benimsediği sürü ahlakı (dekadant ahlak/köle ahlakı), aslında insanın özünde bulunan güç arzusundan kaynaklanmaktadır. Fakat bu güç arzusu, bir hınç duygusuyla harmanlanmıştır. “Hınç (ressentiment) duygusuna sahip olan köle, kendisini iyi olarak düşünebilmek için kötü diye nitelendirdiği bir ötekine, yani iyi ve kötü arasında bir düşmanlık ilişkisine ihtiyaç duyar” (Küçükaltı, 2010, s. 57). Sürü insanı, yaratıcı/güçlü insanın karşısındadır ve onları bastırmaya çalışır. İlimlilik ve orta yolu empoze eden sürü ahlakı, istemeye karşı bir ahlaktır. Sürü ahlakı, insandan kendisini yenmesini ister (Dedeoğlu, 2002, s. 65). Sürü insanı, hayatı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi yaşar ve bu yüzden de özgür olamaz. Mutludur çünkü bağlandığı değerlere inanır. Nietzsche’nin “son insan” da dediği sürü insanı, içinde bir boşluk taşımayan, kendini küçümsemeyen, kendi gücünün sonsuzluğuna inanan insandır (Kuçuradi, 2009, s. 37).

Nietzsche, çoğunluğun değer yargılarındaki boşluğu fark eden insanların da olduğunu söyler ve bu tip insana “özgür insan” adını verir. Henüz kendi değerlerini yaratamayan özgür insan, sürü insanının takındığı maskelerin ayırdına varmıştır. Kişi,

çağı yöneten değerlerin dışına çıkabildiği ve yeni değerler yaratma cesaretini gösterebildiği zaman, üst-insan (trajik insan) olur. Trajik insan, hayatın içindeki trajik varoluşu kavrayarak gerçekliği olduğu gibi yaşayan kişidir. Trajik insan, Nietzsche'ye göre soylu değerlendirme tarzına sahiptir ve "efendi ahlakı"nın temsilcisidir. Köle ahlakı, oluşmak için karışıtına ihtiyaç duyarken, efendi ahlakı karışıtını sırf kendini daha minnetle, daha bir sevinçle evetlemek için arar (Nietzsche, 2011, s. 30).

Nietzsche, üst-insanı, Eski Yunan'daki Diyanos'la özdeşleştirir. Apollon'un şekilciliği ve düzenine karşı Diyanos yıkıcı ve yaratıcıdır. İki güç arasındaki çatışma, hayatın trajik niteliğini oluşturur. "...trajedi, ölümsüz, bitimsiz, hep yeniden oluşan bir yaşamın... ifadesidir" (Akdeniz, 2013, s. 122). Bu, Nietzsche'nin "ebedi dönüş" olarak nitelendirdiği bir süreklilik halidir. "Ebedi dönüş öğretisi anlam ve amacın nihai yadsınışıdır" (Poole, 1993, s. 175). Böylelikle yaratmak ve yaşamın anlamının değil, kendisinin onaylanması söz konusu olan. Trajik yaşam şekli, hayatın tüm acı ve ıstırabını olduğu gibi kabul etmek ve bütün bunlara *iyinin ve kötünün ötesinde* hem evet hem de hayır diyebilmektir. Nietzsche buna *amor fati* (kader/yazgı sevgisi) adını verir. Trajik insan bu anlamda, hakikatle yüzleşme ve hiçliğe bakma cesareti gösterebilen insandır. Ancak bu cesareti gösterebildiğinde yeni değerler yaratmanın sorumluluğunu da üstlenebilecektir.

Yeni değerlerin yaratılması konusunda dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Değerlerin yeniden değerlendirmesi, doğru anlaşılmadığında, bir anarşi ortamını da beraberinde getirebilir. Nietzsche'nin etiği, bir *ben-cilik etiği*dir. Nietzsche, olgulardan ziyade yorumların olduğunu düşünmüş ve perspektifçi bir yöntem geliştirmiştir (perspectivism). Fakat Nietzsche'nin ahlaki değerlerle ilgili görüşleri ele alındığında unutulmaması gereken, "Dünyaya yönelik tutumumuz, güçsüzlük ve hınçtan değil, yardımseverlik ve kadirşinaslıktan, aşırı sağlık enerji, bilgelik ve yüreklilikten kaynaklanmalıdır" (Ansell-Pearson, 1998, s. 69). Onun etikle ilgili görüşlerinde insanın kendini alt etmesi, sürekli olarak sorgulaması ve dürüstlüğü rehber edinmesi vardır. Nietzsche, "...insanoğlunun gücünü, dünyayı hem anlamasını hem de denetimi altına almasını sağlayacak kadar yücelten bir yaratıcılık etiği geliştirmiştir" (Berkowitz, 2003, s. 23-24). Bu, estetik bir varoluşun etiğidir. Aynı zamanda, insan olmanın değerini korumaktan yana bir sevgi etiğidir. Trajik insan olabilmek, kendini yaratmanın hakkını verebilmektir. Nietzsche, "...hayatı mahkûm eden moralin karşısına, hayatı olduğu gibi ve bütün haklarıyla yaşayan insan hayatını koyar..." (Kuçuradi, 2009, s. 6).

Nietzsche'nin düşünceleri ve ahlakla ilgili eleştirileri felsefe ve etikte bir dönüm noktasıdır. Nietzsche, insanın şimdiye kadarki tanımlarına güvenmesinin ne kadar az güvenilir olduğunu gösterdiği için bir bilinç değişimine neden olmuştur (Wisse, 1997, s. 116). İnsan, özellikle Descartes'ten itibaren, Hegel, Kant ve Hume gibi düşünürlerce dünyayı akıl kategorileriyle algılayan ve değiştiren özne olarak görülmüştür. Öznenin kendisine olan güveni, bilimsel başarılarıyla desteklenmiştir. Fakat Nietzsche, özellikle moderniteyle birlikte düşünülenin aksine, insanlığın daha iyiye gittiğine inanmaz. Aklın yüceltilmesine ve yozlaşmaya karşı çıkar. Aslında Nietzsche yeni bir hayat meselesi sunar: Özgür ruh için, varoluşun üstünde bir değer, olanın dışında olması gereken yoktur (Poole, 1993, s. 174-175). İnsan hayatı bir mücadeledir. Nietzsche bu anlamda felsefeye tutkuyu getirmiştir denebilir. Tanrı'nın öldüğünü söyleyerek varoluşun bir kendini aşma bilinci, bir risk olması gerektiğine inanmıştır.

Nietzsche'nin "Tanrı ölmüştür" sözü sadece bir tespit değildir. Tanrı'nın ölümünün aynı zamanda ahlaki bir önemi vardır. "Camus'ye göre Nietzsche'nin sorduğu en önemli şey, kişinin hiçbir şeye inanmadan yaşamını sürdürüp sürdüremeyeceğidir" (Dedeoğlu, 2002, s. 114). Nietzsche adeta kendisinden sonra yaşanacak çağın habercisi olmuştur. İki dünya savaşını geride bırakan 20. yüzyıl insanı kendisini tüm değerlerin altüst olduğu bir hezimet içinde bulmuştur. Değerler üstüne kurulu insan yaşamında, değerlerin sarsılması yaşamın ve varlığımızın da sarsılması anlamına gelir; değerlerin sarsıldığı tarihsel ve kişisel dönemler bir kaosu ifade ederler (Günay, 2014, s. 298). Modern çağda akla ve bilime olan inanç, ilerleme adı altında, insandan çok şey alıp götürmüştür. İnsanın kendisine olan inancı yerle bir olmuştur. Tanrının ölümünün ardından, şimdi de insan ölmek üzeredir (Sartre, 1963, s. 52). Artık -geç de olsa- anlaşılmıştır ki; hiçbir şey, insanlığın değerinden daha mühim değildir. Bu büyük kırılma, insanın nasıl yaşaması gerektiğine dair, insana dair tartışmaların tekrar gözden geçirilmesine neden olmuştur. Felsefede varoluşçuluk akımı da insanın kendisine tekrardan inanmak ve dünyasına yeniden anlam katmak isteğinin sonucunda ortaya çıkmıştır.

Varoluşçuluğu hazırlayan çağın temel felsefe disiplini epistemolojidir. Hegel'in *tez, anti-tez, sentez* şeklinde ilerlediğini düşündüğü tarihselci tin anlayışı, insanlığın hep iyiye doğru gideceğine olan inancı pekiştirmiştir. Ayrıca faydayı temel alan etik kuramlar, bireyin toplumsal ilerleme adı altında dizginlenmesi gerektiği görüşünün büyük oranda benimsenmesini sağlamıştır. "Bu anlayışa göre birey kendi haline bırakıldığında yanlış tercihler yapar, doğru yoldan sapar, kötülüğe meyleder. Bireye bu

Hobbes’cu yaklaşım, bireysel özgürlüğün ahlaki açıdan olumlu sonuç verebilmesi için bu özgürlüğün dışardan belirlenen kurallarla sınırlanmasını getirmiştir” (Kodal, 2003, s. 38). Modern çağın değerleri, bu zemin üzerinde, pozitivizmin öncülüğünde büyüme, ilerleme ve fayda odaklı olmuştur. “Modernleşme, ...endüstrileşmeyi, pazar sistemlerinin oluşumunu, bilimsel devrimi, teknolojik ilerlemeyi...ihtiva eder” (Çiğdem, 2004, s. 72). Kapitalizm de çağa damgasını vuran ilerleme fikrinin sonucunda ortaya çıkmıştır. “Kapitalizm, ...geniş bir tüketici kitlesine satılan mal ve hizmetlerin üretiminin söz konusu olduğu bir düzendir” (Giddens, 2005, s. 11). Kapitalizmle beraber, en büyük değer, para olmuştur. En çok sermaye ve kar için yapılan seri üretim, iş bölümüne ve insanın kendisine ve emeğine yabancılaşmasını da beraberinde getirmiştir. “Çağdaş toplum, mutluluk, bireysellik ve kişisel menfaat üzerinde bu kadar durduğu halde, insana hayatının amacının mutluluk değil, görevini yerine getirmek ya da başarı kazanmak olduğunu öğretmiştir” (Fromm, 1995, s. 30). İnsanlar artık hayatı yeni bir şekilde duyumsamaktadır. Ama bu duyumsama şekli onun varlığının özüne yabancıdır.

İnsan bu düzen içinde kendine rehberlik edecek değerleri bulamaz hale gelmiştir. Çünkü insani olan her şey elinin altından kayıp gitmektedir. Varoluşçuluk bütün bunlara bir tepki olarak doğmuştur. Varoluşçuluk, insanın edilgen ruh hali içinden sıyrılıp, varoluşunun ahlaki değeriyle yüzleşmesini ister. Buna göre, “Kişinin etik görevi var olmak, kendisiyle ilişki kurup kendine belli bir şekilde davranmak ve bu ilişkide, neyse o olarak kendini açmaktır” (Pieper, 2012, s. 222). Varoluşçu düşünceye göre insanı diğer canlılardan ayıran en temel özelliği var olabilme yetisidir. “Heidegger’e göre yalnız insan var olmaktadır” (Wahl, 1964, s. 13). Var olmak, hiçliğin içinden kendini çekip çıkarabilmektir. Varoluş, devingen ve tamamlanmamış, sürekli bir değişim halidir. Varoluşun temelindeyse, insanın dünyaya terkedilmiş bir varlık olmasından kaynaklanan *kaygı* vardır (Aydın, 2001, s. 226). Kaygı sayesinde insan içinde bulunduğu hiçliği ve anlamsızlığı duyarak, kendi varoluşu için çabalayacaktır.

İnsanın belirli bir tarzda var olması, varoluşçuluğun etikle olan bağıını gösterir. Çünkü belirli bir tarzda var olmak, aynı zamanda, onun kendisine ve diğer insanlara karşı tutumu ve seçimleridir. Bütün eylemlerinin motivasyonunu anlamamızı sağlayan değerlerin bir tür ihbarcısıdır. “Kierkegaard, var olmanın belirli bir tarz birey olma; çabalayan, seçenekleri değerlendiren, seçim yapan, karar veren ve en önemlisi de kendini adayacağı bir şeyler bulan bir kişi olma anlamına geldiğini dile getirmiştir” (Stumpf, 1994, s. 483). Zaten etiğin de bilme konusu yaptığı bu sayılanlarla ilgilidir. İnsan olarak

bizi biz yapanlar, duruşumuz, kendimizle ilgili olarak biriktirdiklerimizdir. İnsanın kendi varoluşunu belirli bir tavırla karşılaması onun *ahlak hali*'ni gösterir. “Ahlak hali, kâinatta kendimize verdiğimiz (biçtiğimiz) yerle ilgilidir” (İnam, 1998, s. 104). Kendimize biçtiğimiz yer bizim insan olarak hangi değerlere önem verdiğimizi ve buna bağlı olarak diğer insanlarla olan ilişkilerimizde ortaya koyduğumuz değerleri gösterir. Önemli olan, kişinin kendisini, insana yaraşırcasına var etmesidir. Ancak o zaman insan ilişkilerinde de insanın değerini korumaktan yana tavır alacaktır.

Varoluşçuluk açısından kişinin ‘otantik’ bir varoluş içinde olması gerekir. Otantik var olma, insani niteliklerini koruyarak, bu niteliklerin bilincinde olarak eylemde bulunmaktır. Varlığımızla ilgili samimiyeti korumamızdır. Otantik bir yaşama sahip kişi, “... bir birey olarak kendi kendini oluşturma sorumluluğu ile yüz yüze gelmektedir” (Guignon, 2004, s. 10). Sartre’ın ünlü “Varlık özden önce gelir” sözü de insanın kendini yaratma sorumluluğuyla alakalıdır. Nasıl bir insan olacağımız bizim elimizdedir. Kendi özlerimizi yaptığımız seçimlerle yaratırız (Billington, 2011, s. 216). Kendi isteği doğrultusunda seçim yapan insan, özgürdür. Özgürlüğü seçmek, ahlakidir. Fakat bu özgürlüğün varoluşçuluk açısından, her türlü çıkar ve hesap-kitaptan, bencillik ve kötü niyetten uzak olması gerekir. İnsan öncelikle “insan” olmayı seçmeli ve buna göre tavır almalıdır.

“Varoluşçuluk, özgürlükçü bir felsefedir...Özgür olmak, ilk başta ‘...den özgür olmak’ anlamına gelir. Fail, ahlaki bir karar verirken kendisinin failidir, bir kurum yararına iş yürüten bir fail değildir...Varoluşçu etikte, bireyin uyması gereken hiçbir doğaüstü ya da doğaötesi davranış kodu yoktur” (Billington, 2011, s. 219). Doğa yasalarının belirleniminin ve sosyal dayatmaların dışında eylemlerini kendi değerleri doğrultusunda gerçekleştiren insan böylelikle otantik varoluşunu gerçekleştirmiş olacaktır. “Bir olanaklar varlığı olarak insan, her an verili olanın dışına çıkarak varlığını gerçekleştirebilir, onu kazanabilir ya da hak edebilir. Benzer şekilde, olanaklarını kullanmayarak varlığını yitirebilir de” (Savaş, 2003, s. 123). Söz konusu ikinci durumda insan, otantik varoluşun dışına çıkmış, *kötü niyet* içine girmiş olur. Kötü niyet insanın özüne yabancı olması, kendisini gündelik hayatın akışına kaptırmasıdır. “Kötü niyette var olmak özneliği, özgürlüğü ve karar için sorumluluğu yitirmektir. Kötü niyet, kendine bir kişi gibi olmaktan çok bir nesne gibi davranmak demektir (Sahakian, 1997, s. 318). Kötü niyet içinde varlığını sürdüren kişi, kendi değerlerini yaratmaktan uzaktır. Hayatı olduğu gibi kabul ederek bir sorgulama içine girmekten acizdir.

Kendine karşı, bu şekilde ikiyüzlü bir tavır alan ve sürü zihniyetine sahip olan kişi, Heidegger'in adlandırdığı şekilde *Das Man*'dır. *Das Man* herkes ne düşünürse onu düşünmekte, herkes ne hissederse onu hissetmektedir (Huhnerfeld, 1994, s. 71). Kendisine yabancılaşan insan, kalabalıklar içinde kendi iç sesini duyamaz hale gelir. Gündelik hayatın akışına kapılır. Sartre bunu *kendinde varlık*, Kierkegaard, *estetik yaşam* olarak nitelendirir. Estetik yaşam, varoluşun en aşağı seviyesidir. Bu durum, özellikle modern hayatta kendisini daha çok hissettirmektedir. Varoluşçuluk, modern toplumun bir sonucu olan kitle kültürüne karşı çıkar. İnsanın giderek silikleştiği kapitalist örgütlenme tarzı, onu kendi özüne yabancılaştırmaktadır. Böyle bir yaşamda kişi kendi vicdanından uzaklaşmıştır. Varoluşçuluğun karşı durduğu, "... ekonomik ve politik yaşamın gitgide artan kolektifleştirilmesi içinde, vicdan denen şeyin partinin, sendikanın ya da totaliter devletin yükselmesi uğruna ortadan kaldırılmak istenmesidir. Burada tek kişi artık kendi vicdanı ile karar vermeye izinli değildir..." (Heinemann, 2007, s. 374).

Varoluşçuluğun bireye bu kadar önem vermesinin ardında, modern hayattaki insan ilişkilerinde yaşanan önemli ahlaki yozlaşma yatmaktadır. Kendi varlığına yabancılaşmak başkalarına da yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Bunun en belirgin göstergesi Auschwitz'te yaşanmıştır. "Auschwitz, kavramsal olarak yıkıcıdır. Çünkü bizim, insan doğasında görmemeyi umduğumuz bir olasılığı açığa çıkarmıştır" (Neiman, 2006, s. 292). Auschwitz, insanın kendisiyle ve başkalarıyla arasına büyük bir uçurum koymasına neden olmuştur. Acı, hüsrana, ölüm, ölümün bin bir çeşidi, insanın içinde büyük bir boşluk duygusu yaratmıştır. İşin en acısı da bütün bu yapılanların doğru sayılmasıdır. "Auschwitz, diğer savaş suçlarının aksine ahlaki kötülüğü temsil ediyordu, çünkü diğerlerinin aksine kasti görünüyordu" (Neiman, 2006, s. 311). Asıl dehşet verici olansa, bu kastiliğin sıradanlaştırılmasıdır. Kötülük insana, bürokrasinin emir-komuta sistemi içinde, ideolojik olarak benimsetilen ve bu sayede herkesçe kabul edilen bir sürü ahlaki biçiminde gelmiştir. Hannah Arendt bunu *Kötülüğün Sıradanlığı* adlı kitabında Eichmann davası üzerinden detaylı bir şekilde inceler. Auschwitz'le birlikte insan, kötülüğün normalleşmesine tanıklık etmiştir.

İnsanın kendi benliğinde açtığı bu büyük yara, onu kendisiyle ilgili dehşete düşürmüştür. Bu yara ancak bireyin kendini sorgulamasıyla kapanacaktır. Çünkü böylelikle herkes için ahlaki bir sorumluluk alabilecektir. İşte bu yüzden varoluşçuluk, sadece bireyin varoluşunun önemi üzerinde durmaz. Kendisine yabancı bir insan kendisine karşı dürüst olamayacağından, diğer insanlarla olan ilişkilerinde de

samimiyetten ve sahicilikten yoksun olacaktır. “...ahlaki fail birey yalnızca kendisinden değil, bütün insanlardan sorumludur...” (Billington, 2011, s. 220). Bireysel olarak varoluşumuz hakkında alacağımız özgürlüğün sorumluluğu, bizi diğer insanlarla ilgili de sorumluluk almaya götürecektir. Örneğin Sartre için “...özgürlük, ancak başkalarının sorumluluğunu üstlenmekle olanaklı hale gelir” (Özlem, 2014, s. 132). Benzer bir şekilde Camus de *Veba*’da, hastalığın özgürlük ve sorumluluk içinde eylemde bulunarak, diğer insanlarla samimi bir bağ kurarak aşılabileceğini göstermiştir. “...varoluşçu bir etik, insanın varoluşunu, bireyin öteki bireyler arasındaki varlığı olarak ifade eder” (Pieper, 2012, s. 224).

Savaşların acı sonuçları, 20. yüzyıl yaşam biçiminin özgürlük ve sorumluluk anlayışındaki *kötü niyetten* kaynaklanmıştır. Özgürlük her şeyi yapma hakkı değildir. Yapılan eylemin sorumluluğunu alabilmektir. Bunun yanında, herkesin doğru bulduğunu yapmak da değildir özgürlük. Sorgulamadan ve insanın değerini göz ardı ederek yapılan her türlü eylem ya da eylemsizlik durumu, özgürlük ve sorumluluk bilincinden yoksundur. Ne yazık ki, doğru kabul edilenler her zaman değer korumayabilir. Bunun için, içinde yaşadığımız gerçeklik üzerine düşünmek, çağın değerleriyle yüzleşmek, gerektiğinde bunlara karşı çıkmak gerekir.

Bir toplum içinde yaşadığımıza göre o toplumun yasalarına, ahlak kurallarına uymamız da bir ödev olarak karşımıza çıkar. Ama bu kurallar, bu buyruklar ‘kendinde varlıklar’ mutlak varlıklar olarak görülmeyip de, o toplumda yaşayan insanların ‘ortalama isteğinden’ başka bir şey olmadığı anlaşılırsa, bu ilkelere tavır alabilmede özgür olacağımız da kendiliğinden kabul edilir. Gelişmiş, kişilik kazanmış insan, o buyrukları, o ilkeleri tartıp biçecek, çağına ve toplumuna göre değerlendirecek, gerekirse onlarla savaşacak. Hatta onlara uymak kadar onlarla savaşmayı da ödev bilecek (Akarsu, 1982, s. 20).

Camus’nün *başkaldırı ahlakı* tam da bunlarla ilgilidir. “Camus’ye göre insan için mümkün olan ve onun gerçekleştirmek zorunda olduğu biricik özgürlük, protesto etmenin içinde ve varlığın insani olmama özelliğine karşı çıkışta gerçekleşir” (Pieper, 2012, s. 224). Başkaldırı, insanlıktan uzak olan her şeye ve anlamsızlığa karşı bir karşı duruştur. İnsan olmanın gerekleriyle yüzleşmektir.

Varoluşçu düşünce, yaşamı onaylar. İnsanı onaylar. Fakat onun çıkış noktası, yaşamın ve insan olmanın *saçmalığı* fikridir. “Heidegger, insanı varlık’a atılmış, varlık’a terk edilmiş olarak tanımlar. İnsan hiç içine düşmüş bir ne-likdir ve bunu kendisi

seçmemiştir” (Huhnerfeld, 1994, s. 60). Sartre, *Bulantı* adlı romanında, insanın varlığını iç sıkıntısı yaratan bulantı hissiyle karşılar. Camus ise, dünya ile ilişkimizdeki kopukluğu *absürt* (absurd) kavramıyla açıklar. Absürt, anlamsızlığın duyumsanmasıdır. Camus’ye göre bu anlamsızlığa tıpkı Sisifos’un yaptığı gibi yaşayarak başkaldırmamız gerekir. Ama unutmamalıyız ki, insan eğer başkaldırıda kendini insan-Tanrı olarak görürse insanlık için yeni kötülükler başlamış olur, insan kendini yıktığı Tanrı yerine Rieux gibi insanlığın hizmetine koşmalıdır, başkaldırma ancak böyle değer kazanır (Gündoğan, 1995, s. 127-128). Auschwitz ve benzeri olaylar bunun en önemli örnekleridir. Camus’nin başkaldırı ahlakı, sorumluluk ve özgürlük bilinciyle, adaletle ve insan sevgisiyle kuşanılmış bir ahlaktır. Diğer varoluşçu düşüncelerdeki gibi, kutsalın öncesinde ya da sonrasında yer alan, bütün yanıtların insana özgü (Camus, 2000, s. 27) olduğu değerleri temel alır.

Görüldüğü gibi, varoluşçuluk açısından, insan içinde bulunduğu anlamsızlığı, kendini insani değerler doğrultusunda var ederek aşabilir. Varoluşçuluk, her türden belirlenmişliğe ve otoriteye karşı bir başkaldırıdır.

Sorgulanmadan kabul edilen haklarla ve çerçevesi bu hakların gerektirdiği bir yaşam biçimiyle, toplumsal rollerle, kimliklerle çizilmiş bir hayat; bir kez bile çizilen sınırın dışına çıkarak kendisine bir de dışarıdan bakmadan, kendi doğrularıyla hesaplaşma gereğini hiç duymadan geçirilen bir ömür, gerçekten yaşanmış sayılabilir mi? Kuşkusuz varoluşçuluğun bu soruya vereceği yanıt ‘hayır’ olacaktır (Savaş, 2003, s. 126).

Özellikle II. Dünya savaşında yaşanan insanlık suçları, sorgulama ve başkaldırının ve bu doğrultuda kendini belirli tarzda bir birey olarak var etmenin ahlaki önemini ortaya koymuştur. 20. yüzyıl düşünürlerinin çoğunda benzer bir düşünceye rastlamak mümkündür. Michel Foucault da bu düşünürlerden biridir. Foucault, bir kendilik etiği geliştirerek iktidar ve güç ilişkilerinin kişiler üzerinde yarattığı denetleme mekanizmasına karşı çıkmıştır.

Foucault’nun çalışmaları, ahlakın toplumsal denetim mekanizmalarıyla olan bağlantılarıyla ilgilidir. O, bu bağlantıları tarihsel bir süreç içinde değerlendirerek arkeolojik bir araştırma yöntemi geliştirmiştir. Foucault (2007, s. 137), ahlakın kişilere ve gruplara aile, eğitim kurumları, kilise gibi çeşitli buyurucu aygıtlar aracılığıyla önerilen bir değerler ve eylem kuralları bütünü olduğunu ve bunların açık ya da dolaylı bir şekilde aktarıldığını ileri sürer. Yani ahlak, zaman içinde belirli kişi ya da gruplarca oluşturulan ve benimsetilen bir hakikatler toplamından ibarettir. “Hakikat bu dünyaya ait

olan bir şeydir. Hakikat çok sayıda zorlama sayesinde ortaya çıkar. Ve düzenli iktidar etkileri yaratır. Her toplumun kendi hakikat rejimi, kendi genel hakikat siyaseti vardır” (Foucault, 2011, s. 81).

Doğru olduğuna inanılan hakikatler, iktidar odaklarının çıkarları doğrultusunda oluşturulan söylemler sayesinde içselleştirilir. “Söylemler, toplumsal ilişkilerle alakalıdır ve aynı sosyal gruptan kişilerce, deneyimleri, düşünme ve anlamlandırma şekillerini özel bazı dilbilimsel ve anlamsal yapılar aracılığıyla organize etmesi açısından anlaşılacakları varsayılır” (Purvis ve Hunt, 1993, s. 476). Söylem çoğu zaman ideolojiyle birlikte kullanılır. Nitekim ideolojiler, bir grubun sosyal kimliğini ve devamlılığını sağlayan, toplum içindeki yerlerini belirleyen ortak inançlarını, değerlerini, amaçlarını tanımlayan sosyal temsillerdir (Van Dijk, 1998, s. 316). Ve bu temsiller, bir şekilde aktarılmakta, iletilmekte ve kişiler arası bilişsel süreçlerden geçip algılanmaktadırlar. Söylem, ideolojinin bağlamını (context) oluşturmaktadır. Fakat “İdeoloji bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları hayali ilişkinin bir ‘temsili’” (Althusser, 2014, s. 68) olduğu için Foucault ideolojiden ziyade *söylem* kavramını kullanır. Nitekim ideoloji, çoğu zaman doğrunun karşıtı olarak kullanılır. “Söylem, çarpıtılmış bir gerçeğin temsili değildir. Daha çok, taktikleri ve güç etkileri bağlamında ‘ekonomi’lerdir. Yani güç, söylemlerin içinde saklıdır; dışında değildir” (Purvis ve Hunt, 1993, s. 488).

Bizim için önemli olan söylemin bilgi ve güç ile olan ilişkisidir. Söylemin içindeki doğruluğun ve bilginin üretim sürecini kavrayabilmektir. “Foucault’ya göre söylem tek başına değil, birlik halinde ve üretimi ile birlikte çözümlenebilir hale gelmektedir. Söylemin anlaşılır kılınması ise söylemi üreten, çeşitlendiren ve sürekli hale getiren iktidar ve kurumlar aracılığıyla mümkün olmaktadır” (Güneş, 2013, s. 57). Foucault’da söylem, iktidar şeklinde işlev görür. Bilgi ve bilginin saklanması, güç ve iktidar ile ilgilidir ve bu ilgi, söylem yoluyla oluşturulur. İktidar, söylem aracılığıyla varlığını korur ve özneyi kurar. Söylemler hakikat ürettikleri için doğru ve yanlış şeklindeki değerlendirmeler, bizim ötekiyle kurduğumuz ilişkinin niteliğini belirler. Yani iktidar, her zaman denetleyeceği bir ötekine ihtiyaç duyar. Ötekiyle arasında oluşturduğu güç ilişkisine dayalı denetleme mekanizması bireyler tarafından içselleştirilir. Böylelikle denetim dışarıdan değil, içeriden gelir. Foucault’nun akıl hastanelerinde ve hapishanelerde yaptığı çalışmalar bilgi ve güç ilişkisiyle alakalıdır. Foucault (2007, s. 13), modern püritenliğin, yasaklama, yok sayma ve suskunluk yasası ile kendini gösterdiğini ileri sürer. İktidar kendi devamlılığını korumak için, bireylerin

normalleştirilmesine ve hizaya sokulmasına ihtiyaç duyar. Akıl, itaatın sürdürülebilmesinin teminatıdır. “...bireysel mutluluğun güvencesi, iktidarın belirlediği yaşam tarzıdır. Bireyler de bu söyleme dayanarak, kendi denetimlerini kendileri sağlayarak, yaşamlarının belirleyicisi olma hissini duyumsarlar” (Özdemir Akgündüz, 2013, s. 9).

Söylemler aracılığıyla iktidar tarafından üretilen hakikat, denetleme ve gözetim yoluyla devamlılığını garantiler. Ahlak kisvesi altında sorunsallaştırılan birey, arzu ve isteklerini bastırmak zorunda bırakılmış, kendi bedenine hapsedilmiştir. Modern iktidar özneleri kategorileştirir. Kimliklerimiz aslında sınırlandırmalardır, etiketlerimizdir. Fakat kişi bireyselliğin yok olduğu bu homojen var olma tarzını aşabilir. Bir eylemin ahlaksal olarak nitelendirilebilmesi sadece yasaya uygun davranmakla değil, kişinin kendisiyle ilişkisi, kendilik bilinci geliştirmesi, kendisini denetlemesi, değiştirmesi ve dönüştürmesi ile ilgili olarak ahlaksal özne olarak oluşturmasıyla da ilişkilidir (Foucault, 2007, s. 139). Foucault, Nietzsche’den çok şey almıştır. Nietzsche gibi Foucault da Eski Yunan felsefesinden ve insanın kendisini dönüştürmesi fikrinden etkilenmiştir. Yunan ve Roma ilk çağlarında ahlaksal düşünce, yasak ve izin kesin sınırlarından çok kendilik pratikleri ve çilecilik ile ilgilidir (Foucault, 2007, s. 142).

Foucault da Nietzsche gibi, estetik bir yaşamı, estetik bir var olma biçimini kucaklar. Yaşamlarımızı birer sanat eserine dönüştürmek bizim elimizdedir. “Foucault’nun “varoluşun estetiği” olarak adlandırdığı varoluş sanatı, ahlaki inançların değerlerinin son bulmasına bir cevap mahiyetini de taşır. Evrensel ahlak düşüncesinin büyüsunü kaybettiği ve artık inanılmaz olduğu bir dönemde ahlakın görevi olduğumuz şeyi reddetmek ve yeni öznellik biçimlerinin oluşumunu sağlamaktır” (Işık, 2014, s. 112). Bunu da, ancak, kendilik pratikleri sayesinde oluşturacağımız kendilik etiğiyle gerçekleştirebiliriz. “...etik bir yaşantının sürdürülebilmesi, var olan, verili öznellik kiplerinden, özneleştirme süreçlerinden bir kopuşun yaşanmasını gerektirir” (Alataş, 2012, s. 39). Bu kopuşun gerçekleşmesi demek, insanın kendisi için kaygı duyması demektir. Kendisi için kaygı duymak Foucault’ya (2000, s. 227) göre yine bilgiyle ilişkilidir:

İnsan bilgi olmadan kendisi için kaygı duyamaz. Kendilik kaygısı elbette kendinin bilgisidir ama aynı zamanda belirli davranış kurallarının ya da aynı zamanda hem hakikat hem buyruk olan ilkelerin bilgisidir. Kendi için kaygı duymak demek, bu hakikatlere sahip olmak demektir. Etiğin hakikat oyunuyla bağlantılı olduğu nokta burasıdır.

Foucault’da etik, insanın kendisiyle olan ilişkisinde ortaya çıkar. *Kendilik etiği*, insanın sınırlarını genişletmesi ve bunun için kendini dönüştürmesi, sorgulamasıdır. Bilgiyle gelen ve bilinçli bir şekilde insanın kendi iç sesini dinlemesi, kendini kendine itiraf etmesi, kendisiyle ilgili oluşturduğu söylemdir. İnsanın kendisiyle kurduğu ilişkinin niteliği, samimiyeti ve dürüstlüğüdür önemli olan. Eylem yalnızca tekilliğinde değil aynı zamanda bir tutuma dahil oluşunda ve orada sahip olduğu yer nedeniyle ahlaksaldır (Foucault, 2007, s. 139). Tutum, Foucault’nun entelektüellerin çağımızdaki işleviyle de ilişkilendirdiği ahlaki bir meseledir. Foucault’nun atom bombası mühendisliğiyle başladığını düşündüğü modern çağın *spesifik entelektüeli*, bir yandan kendi işini yaparken, bir anda siyasi bir işleve sahip oluvermiştir. Bilgiyi elinde bulundurduğu için iktidar ve güç merkezlerinin odak noktası haline gelmiştir. “... ‘spesifik’ entelektüel artık ebediyetin sözcüsü değil, yaşam ve ölüm stratejisidir” (Foucault, 2011, s. 80). Hakikat oyunu içinde yaşamı ya da ölümü seçmesi, onun kendisine ve başkalarına karşı tutumu ve sorumluluğudur. Ne yazıktır ki, günümüzde “...öldürme ve savaş açma hakkı artık daha ‘bilimsel’, sözüm ona daha demokratik ve insancıl kılıflar ardına gizlenmiştir. Yahudilerin tüm dünya halkları için, koskoca insanlık için bir tehlike oluşturduğu, gayet ‘bilimsel, hümanist ve rasyonel’ bir şekilde söylemselleştirilmiştir” (Alataş, 2012, s. 26). Bunun başka örnekleri daha yakın bir tarihe kadar dünyanın farklı yerlerinde farklı şekillerde görülmüştür.

Görüldüğü gibi Foucault her zaman hegemonyaya karşı bir tavır almıştır. Foucault, etik bir teori geliştirmemiştir. Fakat, ikiye bölünmüş ahlak anlayışının ve çıkarıcılığın iktidar ve bilgiyle olan bağına arkeolojik olarak çözümlemiştir. Buna göre, “Güç kullanımı bilgiyi gerektirir. Bilgi yansız ya da nesnel olmayıp, daha ziyade iktidar ilişkilerinin bir ürünüdür” (Çelebi, 2013, s. 516). Ahlak ise, iktidar mekanizmalarının doğru kabul ettiği bir takım disipline edici kuralları bütünüdür. Foucault’ya (2006, s. 51) göre disipline edici söylem, ruha yönelerek kalp, düşünce ve ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eder. Foucault, iktidarın söylemler aracılığıyla içselleştirilmesine ve bedenlerimize sinsice müdahale etmesine karşı uyanık olmamız gerektiğinin altını çizmiştir. Onun etiği, kendine dönük ve kendini yargılamanın önemini vurgulayan entelektüel bir etikdir (Cooper ve Blair, 2002, s. 517). İnsan kendine dayatılan gerçekleri sorgulayarak, kendi hayatını estetik bir şekilde yaratmalı, kendi hayatının mimarı olmalıdır. Ama bunu yaparken takındığı tutum, her zaman sınırları genişletmekten yana ve yaşamla iç içe olmalıdır.

Foucault, ahlakın da, iktidara karşı direnişin de, modern çağ sonrası, evrensel bir nitelikte olamayacağını ileri sürer. Bunun en önemli nedeni, modernliğin evrensel insan anlayışının ve bu doğrultuda benimsenen ideallerin yarattığı büyük hayal kırıklığıdır. Artık, gerçeklik ve doğruluk kavramlarının sınırları yok olmuştur. Yaşanan bu kopuşu, modernizmin bir evresi olarak görenler olduğu gibi, postmodernizm olarak kabul edenler de vardır. “Aydınlanma, kapitalizm, demokrasi, eşitlik, Marksizm gibi ‘büyük anlatılara’ karşı bir başkaldırı olan postmodernizm, en genel anlamda modernliğin açmazlarına karşı bir savaşım ve modernleşmeyle bir hesaplaşmadır” (Aslan ve Yılmaz, 2010, s. 102). Postmodern durumun yarattığı yeni yaşam biçimleri, etikte kabul edilen evrensel ilkelerin ve eşitlik, insan hakları gibi kavramların da sorunsallaştırılmasına neden olmuştur. Gerçekliğin kaygan zemini, hayata ve insanlara bakış açısını da değiştirmiştir. Artık evrensel değerlerden çok, *kendini yaratmaya* (self-making) odaklı, *öz-düşünümsel* (self-reflexive) bir etik anlayışı yaygınlaşmıştır. Nietzsche’nin öğretilerini andıran bu bakış açısı, ister modernizm ister postmodernizm diyelim, içinde yaşadığımız yaşam biçimlerini anlamlandırma ve buna göre bir yaşam kılavuzu oluşturma eğilimindedir.

Modernliğin eleştirisini Yahudi soykırımı üzerinden yapan Bauman (2011, s. 46), postmodernliğin, yanılsamaların olmadığı modernlik olduğunu ileri sürer. II. Dünya Savaşı’nda yaşanan Yahudi soykırımından modernliği sorumlu tutan Bauman, postmodern bir etik anlayışı geliştirmiştir. “Yahudi soykırımı, amacı kusursuz derecede akılcı bir toplum yaratmak olan modern toplum mühendisliğinin bir başarısıdır” (Şan, 2006, s. 70). Bu anlamda Bauman’ın düşünceleri büyük oranda Foucault’nunkilerle benzerlik gösterir. Bauman da, iktidar ve güç odaklı evrensel ahlak anlayışına karşı çıkar. Bauman, modernitenin araçsal akli merkeze alan zihniyetinin yarattığı bürokratik sistemin, ahlaksal değerlerden çok teknik değerlerin önem kazanmasına neden olduğunu ileri sürer. “...bürokrasi ahlaki sorumluluğun yerine teknik sorumluluğu koyar. Amaç teknik başarıyı yakalamak, işi iyi yapmaktır. Bu, eylemi ahlaktan soyutlar” (Kodal, 2003, s. 8-9). Kişi sadece ona verilen işi yapmaktan sorumludur. İşin niteliği ya da bağlantıları onu ilgilendirmez. II. Dünya savaşında yaşanan suçların meşru kılınması da bu mantık sayesinde mümkün olmuştur. Bürokratik sistem, zalimliğin normalleştirmesine olanak tanımıştır.

Bauman’a (2011, s. 22) göre “Ahlak evrenselleştirilemez”. Evrensel bir ahlak anlayışının inandırıcılığını yitirmesi, bireysel ahlakın önem kazanması anlamına gelir. Kişi, kendini yaratmaktan ve özgürlüğünün sorumluluğunu almaktan mesuldür. “...ahlaki

sorumluluk tam da kendini kurma eylemidir” (Bauman, 2011, s. 24). Kendini kurmaktan sorumlu ahlaki failin özgürlüğü de bu noktada ortaya çıkar. “Ahlaki olmak, özgürlüğüme terk edilmem anlamına gelir” (Bauman, 2011, s. 79). Kendi özgürlüğüyle baş başa kalan kişi, postmodern bir etik anlayışına göre artık *yorumcudur*. Oysa ki modernitede, bilgiyi elinde bulunduran azınlık, değerleri belirlemekte ve buna göre yaygın ahlak anlayışını oluşturmaktaydı:

Modern entelektüel stratejiyi “yasa koyucu” eğretilmesi temsil eder. Buna göre entelektüel diğerlerinde olmayan bilgilere sahiptir. Bu bilgiler ona yargılama, doğruyu yanlıştan, iyiyi kötüden, güzeli çirkinden ayırma, görüşler arasında tercih yapma ve meşrulaştırma yetkisini ve gücünü verir. Çoğunluk ise tüm bunları sağlayan bilgidен yoksundur; dolayısıyla, bu bilgiyi elinde tutan azınlık tarafından yani hükmedenler tarafından aydınlatılmalı ve yönlendirilmelidir (Kodal, 2003, s. 14).

Bu aynı zamanda, Bauman’ın *mesafe* kavramıyla ilişkilidir. Mesafe, modern zihniyetin bürokrasi sisteminde de görüldüğü üzere, insanların birbirine karşı duyarsızlaşması anlamına gelir. İnsanların aralarına çektikleri set, onları birbirine yabancı kılmakta, dolayısıyla korkulan bir öteki yaratmaktadır. Güvenli siteler kurma ve gettolar oluşturma pratiği Bauman’ın mesafe kavramına verdiği en somut örneklerdendir. Bauman’da sorumluluk oldukça önemli ahlaki bir meseledir. Birbirine mesafeli olmak, başkası için sorumluluk almamak anlamına gelir. Özgürlük içinde oluşturulan kişisel ahlakın toplumsal yansıması, herkes için sorumluluk duymaktır. “Özgürlük, farklılık ve hoşgörü postmodernliğin ateşkes formülüdür” (Bauman, 2003, s. 131). Farklı yaşam biçimlerine kucak açan “Postmodern anlayışa göre kusursuz evrensel ve temelleri sarsılmaz etik kod bulunamaz” (Kodal, 2003, s. 42).

Değerleri putlaştırmak, bazen insani olanın unutulmasına ve zedelenmesine neden olmaktadır. Bu durum, II. Dünya Savaşı sonrası gittikçe belirginleşmiştir. Badiou’nün (2013a, s. 47) de belirttiği gibi, “Nazizm temelde bir hayat etiğinin daniskasıydı. Kendine özgü bir ‘haysiyetli hayat’ fikri ve haysiyetsiz hayatlara son vermenin zorunluluğunu amansızca kabul ediyordu”. Günlük hayatta da insanların değer harcamaya yönelik tutumu, buna benzer bir bakış açısının sonucudur. Doğru kabul edilen değerlerin insani olanı unutarak savunulması, gücü elinde bulunduranların her şeyi yapabileceği ve kılıfına uydurabileceğini ima eder. Etiğin görevi, böyle durumlarda, neyin doğru neyin yanlış olduğunu merkezine insanı koyarak, tarafsızca, her türlü değer yargısından uzak bir

şekilde değerlendirmektir. Aslında bugün etik, tarihsel, toplumsal ve medya durumları gibi olup bitenlerle nasıl ilişki kurduğumuzu belirleyen bir ilkeye; bunlarla ilgili yorumlarımızı düzenlemenin muğlak bir biçimine işaret etmektedir (Badiou, 2013a, s. 18). Mutlak iyiyi, doğruyu ya da faydayı temele alan yaklaşımların aksine, değişken durumların ve doğruların olduğu gerçeği göz önünde bulundurulmalıdır. Son dönem etik düşünürlerinden Badiou (2013a, s. 13) de bu anlamda, genel bir etiğin olmayacağını, ancak tikel hakikatlerin etiğinden bahsedebileceğimizi savunur.

Badiou, yargılayıcı bir etik tavra karşıdır ve ona göre etik tarihi boyunca genel geçer iyi-kötü, doğru-yanlış belirlenimleri yargılayıcı olagelmıştır. Çünkü, etik daha çok “kötü” kavramı üzerinden yola çıkarak “iyi”yi tanımlamaya çalışmıştır. “İyi, önsel olarak saptanabilen bir Kötü’ye karşı kendiliğinden müdahil olan bir şeydir. Hukuk/yasa her şeyden önce Kötü’ye ‘karşı’ hukuk/yasadır” (Badiou, 2013a, s. 24). İnsan haklarının da evrensel bir insan kavramı üzerinden yola çıktığını ve genelleyici bir kötü fikrini barındırdığını düşünür Badiou. Bu söylem, genel bir insan fikrinden yola çıkar ve her şeyin önceden hesaplanmış olduğunu varsayar. İnsan hakları, genel olarak insanların selametini düşünür. Fakat tikel durumlar söz konusu olduğunda, inanılan doğrular, değer korumaktan ziyade değer harcamaya neden olabilir. Badiou’nun görüşlerini bunu düşünerek değerlendirmekte fayda vardır.

Postmodern etik düşünürler, tek tipleştirmeyi onaylamazlar. Bugün etiğin savunucuları, etiğin bir farklılıklar etiği olduğunu, *ötekini tanımak, çok kültürcülük* ve *hoşgörü* demek olduğunu açıklarlar (Badiou, 2013a, s. 34-35). İyinin ve doğrunun kırılğan doğası, etikte hakikat üzerine yapılan vurguyu artırmıştır. Badiou hakikat etiğine inanır. Ayrıca, genel bir etik kavramını kabul etmeyerek ancak aşk, siyaset, bilim, sanat gibi tek bir şeyin etiği olabileceğini ileri sürer. Badiou ve diğer postmodern düşünürlerin etikle ilgili çok kültürcülük ve ötekini tanımaya yönelik görüşleri önemlidir. Etik her şeyden önce, ahlaki değerleri anlamaya, iyiyi ve doğruyu sorgulamaya yönelik zihinsel bir eylemdir. Bu eylem gerçekleştirilirken de, önyargılardan ve değer biçmelerden zihnimizi arındırmamız gerekir.

Etiğe genel-geçer kurallar düzenleyen bir yasa koyucu gözüyle bakmak doğru değildir. Çünkü bu zaten etiğin doğasına aykırıdır. Etik, ahlak kurallarının niteliği üzerine düşünme, ahlaki sorgulama girişimidir. Kurallar koymak, iyinin ve doğrunun sınırlarını çizmek ancak normatif etik anlayışı için geçerlidir. Normatif etik, ahlaki sorumluluklarımızı ve insan için neyin iyi ve değerleri olduğunu belirlemeye çalışır.

Kant'ın ahlak yasasında da gördüğümüz gibi, amaç bir kriter belirlemektir. Normatif etik anlayışı, ahlaki bilginin nasıl açıklanabileceğine dair akıl yürütmelerde geçiş görevi görmüştür. Ahlaki bilgiyi anlamlandırmaya çalışan *meta-etik*, dil ve söylem bağlamında etiğin temellerini araştırma konusu yapmıştır. “Kural koyucu etikte amaç ahlaki doğru ve yanlış hakkında bizim davranışlarımıza yön verecek bilgilere ulaşmakken, meta-etik böyle bir amacı yoktur, onun temel amacı bütün boyutlarıyla ahlaki söylemin doğasını ele almaktır” (Yıldız, 2012, s. vxii). Meta-etik, iyi ya da doğrudan ne kast ettiğimizi dil bilimsel açıdan açıklamak ister. “Meta-etik, etik tarihinde ele alışılagelmiş sorulara doğrudan doğruya yönelmez. Çünkü... felsefeyi bir ‘konu dili’, deneysel olanla ilgili bir etkinlik olarak değil, bir ‘üstdil’, bir ‘meta’ etkinlik, ‘meta’ düşünme işi olarak görmektedir” (İyi, 2014b, s. 36).

Meta-etik, neyin değerli, iyi ya da doğru olduğunu değil, değerli, iyi ya da doğru olmak ne anlama gelir sorusunu sorar ve etiği dilbilimsel çözümlemelere indirger. Wittgenstein'in de çıkış noktası, meta-etik teorilere benzer şekilde, dilin anlamıyla ilişkili olarak *referansçı anlam teorisi* olmuştur. Onun ilk dönem çalışmaları, dil ve düşünce sistemimiz arasındaki bağlantıları olgusal olarak anlamlandırma çabalarını kapsar. Wittgenstein, ünlü “Dilimin sınırları dünyanın sınırlarıdır” sözüyle, olgusal olarak dile getiremediğimiz şeyler hakkında konuşamayacağımızı imlemiştir. Ahlak da, olgusal önermelerden oluşmadığı, olandan değil, olması gerekenden bahsettiği için ahlak üzerine konuşmak anlamsızdır. “Wittgenstein düşüncesinde ahlak, *Tractatus*'ta sınırları açıklıkla belirlenmiş olan dünyada değil, onun dışındadır ve bu manada bilimsel dilin imkânlarıyla söylenmeye gelmez” (Wittgenstein'dan akt. Gülay, 2016, s. 8). Wittgenstein'in *Tractatus*'ta belirttiği görüşleri Kant'ın numenler ve fenomenler dünyası arasında yaptığı ayırımla benzerlikler taşır.

Wittgenstein daha sonra, dilin ve anlamlandırma sürecinin toplumsal ilişkilerle sürekli bir dinamizm içinde şekillendiğini dikkate alarak ahlakla ilgili görüşlerini de bu doğrultuda değiştirmiştir. Dili bir alet çantasına benzeterek, anlamın kullanıldığı bağlama göre değişebileceğini belirten Wittgenstein, *dil oyunları* dediği bu durumun, insanın eylemleriyle olgusal dünyada gerçekleştirdiği ahlaki değerler için de geçerli olduğunu öne sürmüştür. “Ahlak kavramları, toplumsal hayat formları içerisinde cisimleştirilirler ve toplumsal hayat formlarının kısmen kurucusudurlar” (MacIntyre, 2001, s. 5). Dünya, insana kayıtsızdır ve dünyaya anlamını veren insandır. Kişi, ahlaki olarak belirlenmiş kurallardan hangisini gerçekleştireceğine kendisi karar verir. Wittgenstein daha sonra

sorumluluk ve özgürlük kavramlarını istenç ve karar verme açısından ele almıştır. Aslında Wittgenstein'in görüşleri daha önceki etik düşünürleri tarafından da dile getirilmiştir. Farklı olarak Wittgenstein etiği, dilbilime dayalı anlamsal ilişkiler kapsamında ele almıştır. Ahlak, toplumsal bir olgu olduğu için, ahlakla ilgili kavramların anlamı çeşitli değişkenler göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, ahlak toplumsal olgularla ilişkilidir. "...ahlak, kişilerarası ilişkilerde davranışlara ilişkin geçerli (bir grupta, belirli bir zamanda ya da genel olarak geçerli olan, olması istenen) çeşitli değer yargıları sistemleri olarak karşımıza çıkıyor" (Kuçuradi, 2009, s. 33). Çağdan çağda, toplumdan topluma değişen farklı ahlaklardan bahsetmek mümkündür. Fakat etik, tektir. Etik, ahlakı bilme konusu yapar, bilgisel niteliklidir. Eylemlerimiz, kararlarımız, insan ilişkilerinde gerçekleştirdiğimiz değerlerin ne'liği ve niteliği üzerine önyargısızca düşündürmektir.

Etik anlamak ve bilmek ister. Ancak, bir insanın en başta kendisiyle, bir başkasıyla ve çeşitli durumlarla ilişkisinde, bir şeyi belirli bir biçimde yapıp-etmesini anlamak, yapıp-etmeyi ahlaki normlar değil de bilgiler çerçevesinde değerlendirmek ...kolay değildir...İşte bir insanın tek bir yapıp-etmesini bile anlayıp değerlendirebilmek, o yapıp-etmenin bütün belirleyicilerini (olabildiğince) hesaba katmakla ve bunun olanaklı olmadığı yerlerde araya bilgisel olmayan unsurların girmemesine (olabildiğince) dikkat etmekle olanaklıdır denebilir (Demirdöven, 2014, s. 268).

Bu değerlendirmeyi yaparken, olabildiğince toplumun yapısını ve çağın değerlerini hesaba katmak gerekir. O toplumda ve çağda yaşatılan değerlerin değerinin ne olduğunu saptamaktır önemli olan. Hazır normlarla, ezbere değerlendirmelerle hareket etmek, kişiyi zaman zaman çıkmazlarla karşı karşıya bırakabilir (Tepe, 1998, s. 14). Nitekim, doğru olduğu kabul edilen ahlaki kurallar, tekil durumlarda insanın değerini korumaktan çok yok etmeye sebebiyet verebilir. Bu yüzden, insanın ne olduğunun bilgisine sahip olmak, bunun üzerine kafa yormak gereklidir. İşte ancak o zaman, insan ilişkilerinde ortaya konan değerler, insani olanı yaşatmaktan yana bir tavırla değerlendirilebilir. "...böylece etiğin sorunları ölçü sorunları olmaktan çıkmakta, insanın yaşantı ve eylem olanaklarına ilişkin sorunlar olarak belirmekte, bu olanakların da insan için, -biz insanlar için- anlamı, değer felsefesinin ışığında, bir bilgi sorunu olarak aydınlanmaktadır" (Kuçuradi, 2011, s. 80).

Fakat etikle ilgili yaklaşımlar çoğu zaman, insanın nasıl yaşaması gerektiğine dair bir kılavuz olma çabası içine girmiştir. Sokrates'ten bu yana, mutluluğu, erdemi, faydayı, doğruluğu temele alan teoriler, hep tek yanlı bir bakış açısı geliştirmişlerdir. “Etik, öteden beri...insan hayatı için felsefenin yol gösterici, yani pratik bir dalı olarak kabul edildi ve ondan şu istendi: Etik, insan nasıl erdemli, nasıl mutlu, nasıl iyi olabileceğini öğretmeli...Eski Yunan felsefesinde ...her insanın çabasının mutlu olmak üzerinde toplandığı öğretilmeye çalışıldı (Mengüşoğlu, 1988, s. 58-59). Sonuç odaklı faydacı etik düşünürlerse, toplumsal refaha odaklanarak nitelikten çok niceliğe önem vermişlerdir. Kant, iyiyi doğrudan, yararlı ve güzelden ayırdı ayırmasına ama evrensel ahlak yasasıyla sadece iyi istemenin yeterli olacağına inandı. Fakat zamanla şu anlaşıldı, “...bir eylemin değerli olması için ‘iyi isteme’ tek başına yetmiyordu; o, bir eylemi değerli kılan noktalardan ancak bir tanesiydi” (Kuçuradi, 2011, s. vii).

Etik, iyi ve doğrunun kriterlerini belirlemekten ziyade, insan ilişkilerinde yaşanan değerli yaşantı ve eylem olanaklarıyla ilgilidir. “...bir eylemin değeri, o eylemin yapıldığı koşullarda diğer eylem olanakları- başka nelerin yapılabileceği bakımından özelliği, ‘bir kişinin değeri’ de, onun insanlarla ilişkilerinde, eylemlerinde- tutumlarında, diğer kişilere göre özelliği demektir” (Kuçuradi, 2011, s. 190). Eğer eylem, insani olanı yaşatmaktan yana bir tutumla gerçekleştiriliyorsa değerli bir eylemdir. Ancak, insanın olanaklarını, insan olmanın olanaklarını genişleten eylemin etik değerinden bahsedilebilir. Değerli bir şeyi olmayandan bu şekilde ayırabiliriz. Ahlak üzerine düşünmek, değerlerin yeniden bir değerlendirmesini yapmak demektir. İnam'ın (1998, s. 98) da belirttiği gibi, “Düşünülen ahlak, *kaygı duyulan, sorgulanan* ahlaktır”. Kendimizi insanca var etmenin, sadece kendimiz için değil, başkaları için de sorumluluk almanın başlıca koşulu, etik değerlerin bilgisine sahip olmayı gerektirir.

3.1.2. Etik ve estetik değerler bağlamında sanatın işlevi

“Gerçekte yaşam, sanattan daha az gerçektir”. Pirandello

İnsan ilişkilerini, etikle bağlantılı olarak değer sorunları bakımından ele almak, felsefeyle olduğu kadar sanatla da ilgilidir. Öyle ki, pek çok sanat yapıtında, insan ilişkilerinin bilgisini görmek, gösterilen eylem ve durumları etik değerler açısından irdelemek mümkündür. Sanat yapıtlarını bu anlamda elverişli kılanın, bizleri bu sorularla baş başa bırakması, benliğimizle yüzleştirmesi, varoluş ahlakımızı gösterdiği insanlık

durumlarıyla sorgulatması olduğu söylenebilir. Nitekim “İnsanın bilgisinin önemli bir şekli olan...ona dünyada olup-biten şeyleri bütün açıklık ve çıplaklığı ile gösteren bir varlık-koşulu da sanattır” (Mengüşoğlu, 1988, s. 16). Sanat, insanın değerlerinden birisidir ve nitelikli sanat eserleri insanı en önemli değer olarak ele alır. İnsan yaşamı için sanatın önemi, doğrudan insan ve insan ilişkileriyle ilgili olmasında, insan hayatıyla bağ kurmasında yatar. Nasıl etik, kişinin diğer insanlar ve yaşamla ilişkisi hakkında bir zihin alıştırmasıysa, sanat da kendine has diliyle kurduğu dünyada bunu maddeleştiren olası insan deneyimlerine odaklanan bir mecradır. “Tıpkı felsefe gibi sanat da hayatın bütününü, tüm içindekilerle birlikte, *sorgulamanın* bir yoludur” (Cemal, 2015, s. 29).

İoanna Kuçuradi, *Sanata Felsefeyle Bakmak* adlı kitabında çeşitli yazın eserlerinden örnekler vererek trajik kavramını etik değerlerle ilişkilendirir. Özellikle Sophokles’in *Antigone*’sinden verilen örnekler akılda kalıcıdır. Çünkü Sophokles’in Antigone’si hepimizin gündelik hayatta çoğu zaman içine düştüğü çelişkilere benzer bir ahlaki çelişkinin baş kahramanıdır. Kral Oidipus’un iki oğlu arasındaki savaş ikisinin de ölümüyle sonuçlanır. Bunun üzerine tahtın tek varisi olan amcaları Kreon tahta çıkar. Ölen kardeşlerden Polinekes haksız bulununca, cesedinin gömülmesi yasaklanır. Kralın buyruğuna karşı çıkan Antigone “Ben dünyaya kini değil sevgi paylaşmaya geldim” diyerek ölümü göze alacaktır. Antigone’nin yaşadığı ahlaki ikilemin yarattığı ağırlığın can alıcı noktaları vardır. İşte bu sorgulama etikle ilgilidir, etik bir sorgulamadır. Sophokles’in eserini bu kadar etkileyici yaparsa, insanı etik ilişkileriyle birlikte ele alması, bunları sorun etmesi ve sorgulatmasıdır. Konu etik olunca, insanın kendisi ve seçimleri, insan ilişkileri, eylem olanakları, özgürlük, vicdan ve sorumluluk gibi meseleler önem kazanır. Nitekim, etik ya da ahlak felsefesi, doğrudan insan ilişkileri ve eylemleriyle ilgili ortaya çıkan olgularla ilgilidir: “...etiğin başta gelen sorusu, insanın yapıp-etmelerini yöneten, onları yönlendirip belirleyenlerin ne/ler olduğu sorusudur” (Demirdöven, 2014, s. 267). İnsanın yapıp etmeleri, benimsediği ahlakla ve değerlerle ilişkilidir.

Etik için önemli olan, insanın doğru ve değerli eylemlerde bulunabilmesi, her şeyden önce bir bilgi sorunudur. Sanat yapıtlarının dolaylı olarak somut durumlarla verdiği ve etiğin araştırma konusu yaptığı; yaşantı ve eylem olanakları, insanlık durumları, ilişkilerde değer korumaya ya da harcamaya yönelik eylemlerin çıkış noktaları ve sonuçları, insanın kendisiyle ve başkalarıyla kurduğu ilişkilerin bilgisidir. İnam’ın (2009, s. 16) da belirttiği gibi, “...bile-bilmek, bilgiyle ahlaklı olabilmek, insan olabilmek

demektir". Sanat yapıtlarının da çoğu zaman insana bu türden bir bilgi sunduğu görülür. "Güç olsa da, etik ilişkinin bilgisi, insanlara bakarak ve yazın yapıtlarının bölgesinde dolaşarak ortaya konabilir" (Kuçuradi, 2011, s. 4). Buradaki güçlük, sanatın felsefeden farklı olarak, dolaylı ve örtük bir anlatım diline sahip olmasından kaynaklanır. Bu örtüklük, insanın bir sanat yapıtıyla karşı karşıya kaldığında çıkarsadığı bilgiden aynı zamanda keyif almasını da sağlamaktadır. "...sanat hiç açıklama yapmadan gerçeği açığa vurabilir ve adaleti eğlenceli de olabilir...Böyle bir sanat...gerçekliğin derin yapılarını kısa süreliğine aydınlatır" (Murdoch, 2008, s. 92).

Belirtildiği gibi, sanatın evreninde, insana dair, insan olmanın değerine ilişkin bilgileri, etik değerleri görmek mümkündür. "Eğer sanatsal bilginin nesnesi, insanla olan ilişkisi içinde dünya ise, o zaman, bu demektir ki, sanatın nesnesi başından kendi içinde aksiyolojik, değer-belirleyici bir çekirdek barındırmaktadır ve sanatsal içeriğin değer yönü...bu çekirdeğin kendisinden gelmektedir" (Kagan, 1982, s. 277). Sanat, insan ilişkileri ve içinde yaşadığı dünya ile birlikte insanı en önemli değer olarak ele almaktadır. Bu açıdan, sanatın biz insanlar için değerini ortaya koymak, sanat yoluyla edindiğimiz bilginin hayatımızdaki yerini sorgulamak ve insanla olan bağı göstermek, değer sorunlarını antropolojik açıdan ele almayı gerektirir. Ayrıca, sanattan edindiğimiz etik ile ilgili bilginin niteliğini ve sanatsal açıdan değerini anlamak ve sanat için ne anlama geldiğini saptamak için de sanatla ilgili bilme sorunlarının, sanat yapıtlarının ontolojik bütünlüğü içinde mesele edilmesi gerekmektedir. Biz de burada, sanatı etik değerlerle ilişkilendirirken, sanat yapıtının hem kendi varlık yapısını hem de insanlar için önemini göz önünde bulundurmaya çalışacağız.

Sanat yapıtları, her şeyden önce, kendi varlık yapıları olan estetik nesnelerdir. "Sanat yapıtının estetik olarak kavranmasını sağlayan etken, biçimdir" (Bozkurt, 2004, s. 47). Sanat yapıtıyla ilk karşılaştığımızda onu biçimiyle algılarız. Her sanat türünün kendine has yapısal özelliklerinin olmasının dışında, her bir sanat nesnesi de kendi biçimiyle var olur. Estetik genel anlamda, sanat yapıtlarında *güzel*'i araştıran bir bilimdir. Kişinin ona haz veren bir objeyle karşılaştığında gösterdiği tepkinin kaynağını ve niteliğini araştırma konusu yapar. "Estetik sözcüğü...insanın algıladığı nesneyi nasıl değerlendirdiğini, ona ne gibi anlamlar vererek onu beğendiğini ifade eder" (Erzen, 2011, s. 164). Bu algılama ve değerlendirme süreci, duyuşal hazlardan yola çıktığı için çoğu zaman salt duyumlarla ilişkilendirilir. Nitekim estetik obje diğer nesnelerden farklıdır çünkü duyuşal olarak bize haz verir (Tunalı, 2011, s. 63). Estetik nesneleri, diğer

nesnelerden ayıran biçimle ilişkili bu özelliğidir. Fakat bu duyumların araştırılması ve inceleme konusu yapılması, aynı zamanda bilişsel bir süreci de içerir. Çünkü “Sanat bir obje tasarımıdır, estetik ise bilincin o objeye yöneliminde varlık bulmaktadır” (Yıldırım Delice, 2007, s. 2). Sanat yapıtlarındaki güzel’in ne olduğunu ortaya koymak, doğadaki estetik nesnelerden farklı olarak, sadece biçimsel değil, içerikle ilgili sorunları da kapsamaktadır. Bunun nedeni, sanat yapıtlarının, belirli bir güdü ve amaç doğrultusunda meydana getirilen nesneler olmalarıdır. “Her yapıt biçimlenmiş bir içerikten ve içerikli bir biçimden başka bir şey değildir” (Timuçin, 2013, s. 212). Biçimsel nitelikleri kadar içeriği de, sanat yapıtlarının diğer nesneler arasındaki yerini gösterir.

“Estetikte güzel olan değerli olandır, buna karşılık değersiz olan çirkin olandır” (Timuçin, 2013, s. 57). Fakat güzelliğin belirli bir tanımını yapmak olanaksızdır. “Güzelin nesnel tanımı yoktur; var olan -gerek metafizik gerekse deneysel- tanımların varıp dayandıkları yer, sanat olarak kabul edilebilecek şeyin, güzeli ortaya çıkaran şey olduğu şeklindeki öznel tanımdır; güzel ... hoşya giden şeydir” (Tolstoy, 2010, s. 41-42). Bundan dolayı, estetik bir nesne olarak sanatın güzelle olan, güzelliğe dair ilişkisi, birtakım yargılara varılmasına neden olur. “Güzel”, çoğu zaman, “iyi”, “doğru” ve “hoş” ile ilişkilendirilmekte ve bu yüzden değerli bulunmaktadır. Bu noktada, ahlaki yargılar ve estetik yargıların birbirine karıştığını görürüz. Estetik tarihinde ve sanata ilişkin kuramların temelinde, bu saydığımız ilişkilendirmelerin tartışılması ve karşılıklı olarak birbirini yadsıması, zamanla sanata ilişkin tutumda değişikliklere yol açmıştır. Sanatla ve estetikle ilgili pek çok görüş ortaya atılmış, toplumsal ve kültürel gelişmelere bağlı olarak değişen varoluş koşulları ve ilişki kurma biçimleri, sanata ve güzel’e karşı bakışın radikal bir biçimde değişmesini de beraberinde getirmiştir.

Estetik terimi, 1750’lere kadar yürürlükte olmayan bir kullanımdır. Estetiğin sanatsal olanla ilgisi, sanatın *zanaattan* (techne) farklılaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Eskiden sanat kavramı yerine zanaat anlayışı vardır. Eski Yunan’dan bu zamana değin önem verilen husus, çeşitli localar ve saraya bağlı olarak çalışan el emeği işçilerinin (zanaatkarların) tekniğindeki mükemmelliktir. ““Sanat nedir?” sorusuna verilen ilk cevap, sanatı bir yansıtma, ‘benzetme’ ya da ‘taklit’ (mimesis) olarak görme eğilimindedir” (Moran, 2013, s. 17). Sanatla ilgili yapılan ilk tanımlar, sanatın doğayı birebir kopya etmesine dayanır. Bu bakış açısı, Rönesans’ı da kapsayacak şekilde süregelmiştir. Temelini Platon’un *Devlet* adlı yapıtında görebileceğimiz bu yaklaşım, sanatın ideal olana öykünmesine dair inancın yerleşmesine neden olmuştur. Ancak ideal olanın

bilgisini verebilen sanat yapıtları güzeldir. “Platon’a göre güzellik, doğruluk ve iyilik gibi en yüksek idealar, tüm var olanların katıldığı gerçeklik alanıdır” (Townsend, 2002, s. 28). Her ne kadar Platon, sanatın ideaların kopyası olan görüngü dünyasını kopya ettiğini düşünerek ona olumsuz bir anlam yüklese de, sanatın taklit olduğu yönündeki görüş uzun yıllar sorgulanmadan devam etmiştir. Platon, sanatın gerçeğin bilgisine asla ulaşamayacağını düşünmüş, sanatı insan zihnini bulandıran bir aldatmaca olarak görmüştür. Dikkat edilirse, Platon’un güzeli sanattan ayırdığı görülür. “Platon’da tinsel bir öge olarak güzellik sanatı dışarıda bırakır...büyük ölçüde ruhun kurtuluş yollarıyla ilgilidir” (Murdoch, 2008, s. 41). Güzeli, bu anlamda, iyi, doğru, hakikat, erdem, vb. ahlaki yargılarla birlikte ele alınır (kalokagathia). Platon’a göre, “...güzeli, insanı son kertede maddiyattan uzaklaştıran, tinsel olana ve iyi olana yaklaştırandır” (Erzen, 2011, s. 91).

Gerçeğin yansıtılmasına verilen önem, sanatın bu sayede, doğru bilgi sağladığına ilişkin inançtan gelir. Ve doğrunun bilgisinin, ahlaki açıdan daha iyi insan olmamızı sağlayacağı düşünülür. Benzer bir şekilde, Aristoteles de güzeli doğrunun ve iyinin bilgisini vermesi gerektiğini ileri sürmüştür. Fakat Aristoteles’in çıkış noktası, Platon’unkinden farklıdır. “Aristoteles’in çıkış noktası, metafizik, aşkın bir güzellik idea’sı değil daha çok ...tek tek sanat eserleridir” (Tunalı, 2002, s. 8). Aristoteles, sanatın tikel olanı göstererek, genelin ya da özün bilgisini verdiğini ileri sürmüştür. Sanatın bilgi verme ve eğitici yönüne vurgu yapan Aristoteles, sanatın *katarsis* (katharsis) yaratarak insanı kötü duygulardan arındırdığını dile getirir. Sanat, bu sayede kişide psikolojik bir rahatlama sağlar. “Aristoteles her ne kadar sistematik ve maddeci bir düşünür olsa da, onun için sanat, insanın tahammül edemeyeceği ya da tüm çıplaklığı ile göremeyeceği gerçeklere katlanabileceği, yaşamın gerçeği ile yüz yüze gelebileceği bir alandır” (Erzen, 2011, s. 89).

Sanata ahlaki açıdan eğiticilik görevi yükleyen Aristoteles’e (2002, s. 42) göre, karakterler ahlak bakımından iyi olmalıdır hatta ortalama insandan daha iyi olmalıdır (Aristoteles, 2002, s. 44). Özellikle tragedya üzerinde duran Aristoteles, kötü eylemlerin sahnelenmesini de öğrenme ile bağdaştırır. Öyle ki, sanat eğlendirirken eğitmelidir. İyiler mutlaka ödüllendirilmeli, kötüler de cezalandırılmalıdır. Aristoteles (2002, s. 17) ahlakça iyi ve soylu ozanların kendileri gibi karakterlerin eylemlerini taklit ettiklerini ileri sürmüştür. Ayrıca biçimsel olarak da ideal güzeli peşinde olan bu bakış açısına göre, oran, orantı, uyum da eserin örnek güzelliğine katkı sağlar. “...güzeli, düzene ve büyüklüğe dayanır” (Aristoteles, 2002, s. 27). Akıl ve bilginin kutsallaştırılmasına

yönelik bu mantık, Orta Çağ ve Rönesans'ta da, sanatın Tanrı'ya ulaşma ve ruhun dizginlenmesine hizmet etmesi şeklinde devam etmiştir. Sanatı bir araca/aracı konumuna indirgeyen bu görüş farklı şekillerde karşımıza çıkar. Yansıtma kuramları ve gerçekçi kuramlar bunların başlıca örnekleridir. Bu yaklaşımlar, sanatın ne olduğundan ziyade ne olması gerektiğine odaklanmışlar ve biçimsel ustalığa önem vermişlerdir.

18. yüzyılda, sanatın sınıflara ayrılması ve müzik, resim, şiir, heykel ve mimarlığın; geometri, mantık, retorik, gramer gibi liberal sanatların karşısında *güzel sanatlar* (beaux-arts) olarak nitelendirilmesiyle özgünlük, hayal gücü ve yaratım önem kazanmaya başlamıştır. Artık “Sanatçının yaratıcılığı ve kendi içinde bir dünya olarak eser, idealleri tarafından piyasanın gerçeklerinden yalıtılan ve de bağlam, kullanım/işlev ya da eğlenceden ayrılan güzel sanat eserleri ‘estetik’ olarak adlandırılacak eşsiz bir dikkat biçimini davet ediyordu” (Shiner, 2004, s. 205). Sanatın giderek zanaattan farklılaşması, bu yüzyılda güzel nesnelere bakma hissinden duyulan hazzın kaynağının araştırma konusu yapılmasıyla da ilişkilidir. Baumgarten, 1750-1758 yıllarında yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla, ilk kez böyle bir disiplini temellendirir, onun konusunu belirler ve sınırlarını çizer (Tunalı, 2013, s. 13). Estetik, Yunanca *aisthesis* ya da *aisthanesthai* sözünden türemiştir ve *duyu ile algılamak* anlamına gelir. Estetiği mantığın ‘kız kardeşi’ olarak gören Baumgarten’e göre estetik, ‘aşağı’ olanın bilgisini verir. Çünkü “Baumgarten *güzel*’i bu tür duyu bilgisinin *mükemmelliği* olarak görür...Güzelin ve sanatın temelinde *sensitiv tasarımlar* yer alır ki...Apaçık olan *intellektuel* tasarımların aksine, *sensitiv tasarımlar bulanık*’tır (confusa) ve şeylerin akılsal olarak bilinemeyen bir bilgisini verirler” (Altuğ, 2007, s. 12). Baumgarten’in yaptığı tanım, güzel’in duyumlarla ilgili olduğu yönündeki inancın yerleşmesine neden olmuştur. Baumgarten de, Eski Yunan düşünürlerine benzer bir şekilde güzel’i, iyi, doğru ve hoş ile ilişkilendirmiştir.

Güzel’in iyi’den ve doğru’dan yana olması ve buna paralel olarak kişide hoş duygular uyandırması gerektiğine dair görüş sorgulanmadan çağlar boyunca kabul edilmiştir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, “‘Güzel nedir?’ suali yahut... tartışması umumiyetle habersiz ve bulanık birtakım konuşmalara sebep olur” (Moran, 2012, s. 89). Bunun nedenini, güzelliğin ve sanat yapısının temelinde bulunan duysal bilginin bulanıklığından ziyade, güzelliğin *beğeni* ile olan ilişkisinde aramak gerekmektedir. Güzel, beğeni ile ilişkili olduğu için tanımlanması güçleşmektedir çünkü bu anlamda güzelliğin, göreceli bir kavram olduğu görülür. Beğeni ile ilişkili olarak güzellik anlayışı,

kişiden kişiye değişebildiği gibi, çağdan çağa ve toplumdan topluma da değişebilmektedir. Kant (2006), *Yargı Yetisinin Eleştirisi* adlı kitabında, güzelliğin yargı verme yetisiyle alakalı olduğunu ileri sürmüş ve güzel'in beğeni yargısıyla ilişkisini ele alarak, beğeniye bağlı olan estetik yargıların nesnel bir çözümlemesini yapmıştır.

Kant'ın görüşlerine genel olarak baktığımızda, onun, kavramsal ve pratik aklın sağladığı bilginin olanaklılığını ve birbiriyle ilişkisini kurmaya çalıştığını görürüz. Buna göre, deneyimin *a priori* bilgiye bağlı olarak bilinebilmesi, numenler dünyasından fenomenler dünyasına geçiş sağlayacak olan *estetik akıl* sayesinde olacaktır. Kant (2006, s. 25-26) anlık ile ilgili bilme yetisi ve us ile bağlantılı istek yetisi arasına haz duygusunu ve onunla bağlantılı yargı yetisini yerleştirir. Doğa alanının bilgisinden özgürlük alanının bilgisine geçişi olanaklı kılan estetik akıl, *estetik yargı verebilme yetisi* şeklinde özetlemek mümkündür. Kant'a göre beğeni, estetik yargılar verme yetisidir (Tunalı, 2011, s. 116). Güzel üzerine verilmiş bir yargıdır. Beğeni yargısı kavramsal bir bilgi vermez. Daha ziyade, öznel bir bildirimde bulunur ve duygulara bağlıdır. Fakat güzel, sanki nesnenin belirlenimiymiş ve yargı mantıksalmış gibi düşünülür (Kant, 2006, s. 62). Kant'a göre güzel yargısı, nesneye (obje) yönelik bir belirlenim değildir, özneye (suje) yöneliktir. Kant'ın estetik görüşlerinde objeye yönelik yargı *hoş* olanla ilişkilendirilir. Kant, hoş olanı güzelden ayırır. Yani "hoştur" yargısı, "güzeldir" yargısı gibi estetik bir yargı değildir. Bir şeyi hoş bulma, *duyusal hoşlanma*yla ilgilidir ve yarar gözetir. Buna karşın Kant, güzelden alınan hazzı, *herhangi bir çıkar gözetmeyen hoşlanma* şeklinde açıklamaktadır: "Beğeni yargısını belirleyen hoşlanma bütünüyle çıkarsızdır" (Kant, 2006, s. 54) çünkü bir şeyin "...güzel olduğunu söylerken ve bir zevkimin olduğunu tanıtlarken, onda nesnenin varoluşuna bağımlı olduğum şey ile değil ama bu tasarımdan kendi içimde yaptığım şey ile ilgilenirim" (Kant, 2006, s. 55).

Kavramsal bilgi vermemesine rağmen, beğeni yargısında evrensellik bulmak mümkündür. Bir şeyi güzel bulan kişi, yalnızca kendisi için değil herkes için yargıda bulunur (Kant, 2006, s. 62). Yani, bir şeyi güzel bulduğumuzu dile getirirken, sanki herkesin de aynı şekilde ondan hoşlanacağını düşünürüz. Hoş, çıkar gözetmediği için kişisel eğilimlerle bağıntılıdır ve bundan dolayı da beğeni yargısı gibi tartışmaya açık değildir. Fakat beğeni yargısı, çıkardan bağımsız olduğu için, *estetik hoşlanma* tartışmaya açıktır ve açıklanabilir. Kant bu noktada, öznel nitelikteki beğeni yargısının evrensel bir hazzın nesnesi olarak nasıl genel-geçer bir yargıya dönüştüğünü göstermeye çalışır (Yıldırım Delice, 2007, s. 9) ve buna *ortak estetik duygu* (*sensus communis aestheticus*) adını verir.

Yani beğeni yargısının genelliği, *sübjektif bir genelliktir* (Tunalı, 2011, s. 119). Herkeste mevcut bulunan sübjektif bir yargılama yetisidir ve bundan dolayı duyguların iletilebilirliğini olanaklı kılmaktadır. “Güzel ‘evrensel kavramsız’ bir güzeldir, ‘yarar gözetmeyen bir doyum’dur, ‘ereksiz bir ereklilik’tir” (Jimenez, 2008, s. 96).

Kant, sanat yapıtlarını ‘ikinci bir doğa’ olarak görür. Fakat burada dikkat edilmesi gereken, Kant’ın sanat yapıtlarını doğanın taklitleri olarak görmemesidir. Doğa güzelliği biçimde bir ereksellik gerektirir (Kant, 2006, s. 102). Doğadaki nesnelerin biçimsel özelliklerinde gördüğümüz yasalar (çiçeklerin şekilleri ya da kristallerdeki tekrar eden şekiller gibi) hoşlanma duygusunu da beraberinde getirir.

Doğa bize, bilgi yetilerimizin uyumunun farkındalığına eşlik eden hoşlanmayı duyumsamamızı sağlayan nesneler sunduğu için, doğaya amaçlılık atfederiz. Bizim estetik amaçlılığın farkına varmamızı sağlayan, düşünücü yargı gücüdür; nesneyi tasarımlarken, bir kavram oluşturmak için zorunlu olan zihin yetileri arasındaki özgür bağıntıyı keşfeden bu yetidir. Estetik yargı gücü düşünümde bulunduğu, yani biz hayal gücü ve anlama yetisi arasındaki kendiliğinden uyumun farkına vardığımızda; bu farkındalık kendisini bir hoşlanma duygusunda ifade eder (Altuğ, 2007, s. 35).

Doğal nesnelerden edindiğimiz hoşlanma deneyimlerimiz, aynı doğal zorunluluğu sanat yapıtlarında da bulabileceğimizi düşündürür. “...biz, nesnelerin düzeni karşısında hayranlık ve haz duyarız. Onlar, sanki üzerimizde estetik bir etki yapmak ereğini güdüyor gibi görünür” (Tunalı, 2011, s. 115). Estetik hazzın kaynağı a priori bir bilgiye dayanmaz fakat aklın a priori ilkeleri aracılığıyla kavranır. Estetik objeden gelen hazzın kaynağı, onun biçimiyle ilgilidir. “Kant’a göre estetik deneyim, bir nesnenin seyredilmesinde hayal gücü ve anlama yetisi arasında meydana gelen *uyumdan* doğan bir hoşlanmanın hissedilmesidir” (Altuğ, 2007, s. 12). Kant, hayal gücü ve anlama yetisinin karşılıklı ilişkisini bir tür *oyuna* benzetir. Oyun, hem özgür hem yasalı bir etkinliktir. Tıpkı oyundaki gibi, estetik deneyimde de, anlama yetisi, hayal gücünü belirli kurallar altında kavramaya çalışır. “Kant felsefesinde estetiğin alanı belirlenmişliğin alanıyla özgürlüğün alanı arasında yer alır” (Timuçin, 2013, s. 72).

Estetik hazzın, objeyle kurulan çıkar ilişkisinden uzak olması ve özgürlük alanı ve akıl arasında bir köprü görevi görmesi, Kant’ın görüşlerinde güzelin etik ile olan bağlantısını anlamamız açısından önemlidir. Kant, Eski Yunan’dan beri gelen ve sanattaki güzel’in aynı zamanda iyi ve hoş olduğu yönündeki inancı temelinden

sarsmıştır. Kant’a göre, hoş ve iyi farklı biliş kategorilerine aittir. Daha önceki bölümde ele aldığımız gibi etik, pratik aklın bilgisini verir ve ahlak yasası, pratik usun bağlı olduğu özgürlük alanı içinde yer alır. Bu durumda, duyumlarla bağlantılı olan hoş, aklın ilkelerine dayanan iyi’den farklıdır. Ayrıca “İyi’den hoşlanma çıkar ile bağlıdır” (Kant, 2006, s. 57). Yani, kendi içinde *ereksiz ereklilik* arz eden güzel’den de farklıdır. Kant, iyi’nin güzel’den çok *yüce* duygusuyla ilişkili olduğunu ileri sürmüştür. “İyi, estetik olarak yargılandığında, güzel olmaktan çok yüce olarak tasarımlanmalıdır, öyle ki sevgi duygusundan ve yakınlık eğiliminden çok saygı duygusu uyandırır, çünkü insan doğası bu İyiye kendiliğinden değil, ama yalnızca usun duygusallık üzerinde uyguladığı erk yoluyla bağlanır” (Kant, 2006, s. 134).

Görüldüğü gibi, Kant’a göre iyi’den duyulan hoşlanma ve güzel’den duyulan hoşlanma birbirinden farklıdır. Fakat yine de Kant, ahlaki olan ve estetik olan arasında bir bağ kurar:

Hem estetik hem de ahlaki yargı dışsal kurallardan bağımsız olduğu için güzellik bir ahlak simgesidir ve yüce-doğanın olağanüstü gücünün bize verdiği estetik zevk-de akılcı-ahlaki varlıklar olarak onurumuzu ortaya koyar. Güzellik ya da yücelik üzerinden yaşadığımız bir estetik deneyim bize tikel *ahlaki dersler* öğreten bir şey değildir, bunun yerine ahlaki failer olarak özgürlüğümüzün farkına varmamızı sağlayan bir şeydir. (Kant’tan akt. Shiner, 2004, s. 229-230).

Yani, her türlü yarardan uzak olan güzel, iyi’nin bilgisini öğrenmek için bir araç olamaz. Güzellik çıkardan bağımsız olarak deneyimlenir. Güzel, ahlaki bir öğretiyle ilişkilendirilemez. Fakat ahlak yasasına uygun olan iyi’nin, estetik objeler aracılığıyla deneyimlenmesi, özgürlük alanında kişinin insani değerlerin farkına varması yönünde bir duyum sağlayabilir. Bu anlamda iyi ve güzel, Kant’ın görüşlerinde birbirine yaklaşır. “Güzellik, ahlaki görüşleri iletmek için bir araç görevi görmektense, insan eylemleriyle ilişkili olarak ahlakın esas konumunu sergilediği için ahlaka yaklaşır. Bu, Kant’ın, güzelliğin ahlaki ilgi uyandırma savını özetler” (Ronen, 2014, s. 41).

Kant’ın estetik görüşleri o dönemdeki duyumcu/deneyci görüşlere bir tepki niteliğindedir. Duyumcular, bilgimizin kaynağını duyumlarda ararlar ve insan ve edimlerini determinist bir şekilde neden-sonuç ilişkisi kapsamında açıklamaya çalışırlar. Bu bağlamda Hutcheson ve Hume gibi deneycilerin görüşlerinde de güzel, duyguyla özdeşleştirilir ve insana haz verenin güzel olduğu savunulur. Kant’ın etik ve estetik

görüşlerindeyse insan, kendi kapasitesini ve özgürlük alanını artırabilecek bir yetkinlikte ele alınır ve güzel çıkarsız bir hoşlanmanın sağladığı yargı yetisi sayesinde duyumsanır. Kant'ın estetik görüşlerini içerdiği paradokslardan dolayı tamamen benimsemesek bile, onun beğeni yargısıyla ilgili söyledikleri ve ahlaki olanla güzel arasında dolaylı da olsa kurduğu bağ, kendisinden önceki ve sonraki estetik kuramlarda sanattaki güzeli anlamamız ve sanatın işlevini sorgulamamız açısından önemlidir. Kant, güzel'in yarar peşinde koşmadığını ileri sürerek ona özerk bir alan sağlamış oldu. Sanattaki güzelin kendisinden başka nihai bir amacı yoktur ve bu, sanatın kendi varlık yapısı açısından taşıdığı değerdir.

Sanattaki güzel, çoğu zaman doğru bilgi vermesi, insan ve dünya hakkındaki hakikati göstermesi bakımından değerlendirilir demiştik. Buna göre, doğru bilgi, insan için iyi olandır aynı zamanda. Özellikle modern sanat dönemine kadar sanatın mutlak gerçek olan ideaları ya da doğayı yansıtan bir etkinlik olduğu yönündeki görüş pek çok sanat kuramında geçerliliğini korumuştur. Bu türden sanat ve estetik kuramları, sanatı bağımsız (özerk) bir değer olarak görmezler. Sanat, böyle bir durumda, doğru olduğuna inanılan ve belirli bir kesim tarafından kabul edilen -ahlaki olan ya da olmayan- yargıların aracı haline gelmektedir. Bu anlamda sanat, kendisi dışında başka yüksek amaçlara hizmet ettiğinde değerli olur. Sanatın gerçeği yansıtması gerektiğine dair bu inanış, sanata belirli misyonlar yükler. Uygur (2009, s. 79), bunun için *töre bekçiliği* benzetmesi yapar: "Platon'dur eski çağın en ünlü töre bekçisi". Aristoteles de sanatın öğretici yönüne vurgu yaparak, ona eğitici bir işlevsellik görevi vermiştir.

Benzer bir şekilde, toplumcu gerçekçiler de, sanatın gerçekleri aydınlatmak ve insanları bilinçlendirmek için bir araç olduğunu düşünmüşlerdir. Gerçekçilik akımının oluşmasında aydınlanmanın ve pozitivizmin etkisi büyüktür. Neden-sonuç ilişkisine dayanan bilimsel deneycilik sanatta da yansımalarını bulmuştur. "19. yüzyıl insanlık tarihinde madde egemenliğinin dorukta yaşandığı bir zaman kesitidir. Çağın, bilimdeki yoğun gelişmeler temelinde olgunlaşan gerçeklik anlayışı da, duyularla algılanan somut gerçekliği evrendeki tek gerçeklik olarak onaylamaktadır" (Ecevit, 2004, s. 25). Toplumu incelemek için yaşanan gerçekleri olduğu gibi yansıtmak gerektiğine inanan toplumsal gerçekçilerde, eleştirel bir yön de vardır. Gerçekler her ne kadar çirkin de olsa gösterilmelidir. Bu sayede, sanata eğitici bir görev yüklenmektedir. Balzac, Flaubert, Zola, Stendhal gibi doğalcı gerçekçi yazarlarda da, kılı kırk yararcasına bir tasvir etme eğilimi vardır. Tarafsızlık yazarın takınması gereken bir tutumdur. Roman karakteri,

toplumsal yasalar içinde ele alınır. Sanattaki güzel, toplumsal gerçeklere uygun olduğu ve toplumu aydınlattığı ölçüde değerlidir. Sanatın topluma hizmet etmek ve ideal olanı göstermek gibi yüksek bir amacı vardır.

Sanattaki güzel'in, doğru ve iyi'nin bilgisini vermesi gerektiğine ve bu sayede sanatın toplumu değiştireceğine inanan estetik kuramlar, sanatı salt işlevsel bir nesne olarak ele alır. Örneğin Schiller'e göre "...sanatçı, yazar, dram yazarı ve şair... genel olarak sanatın yararsız olmadığı düşüncesindedir. İnsanlığın niyetlerine, uyumlu ve özgür olarak hem doğaya hem de erdeme uygun bir yaşama hizmet edebilirler. Bu ülkü, bireyin olduğu kadar, genel anlamıyla insanın çıkarına seslenir" (Jimenez, 2008, s. 121). Schiller de sanatın eğitsel yönüne vurgu yapar ve toplumsal kurtuluşun sanat sayesinde kazanılacağına işaret eder. "Schiller'e göre sanat her bir bireyin iç dünyasındaki bölünmeleri tedavi etmek suretiyle toplumu öyle bir şekilde değiştirecekti ki ahlaki ve siyasi eylemler artık kendini dayatan birer görev olmaktan çıkarak bölünmüşlükten kurtulan bireyin kendiliğinden bir ifadesi haline gelecekti" (Shiner, 2004, s. 232).

Toplumsal gerçekçiliğin determinizm anlayışını paylaşan "Marksist kuram sanatı yürürlükteki toplumsal ilişkiler bağlamında görerek sanata politik bir işlev ve gizilgüç yükler" (Marcuse, 1997, s. 9). Marksist anlayışa göre toplum, alt yapı ve üst yapıdan meydana gelir ve bu ikisi arasındaki diyalektik ilişki toplumun yapısını oluşturur. Üretim ve tüketim ilişkilerinden oluşan alt yapı; din, sanat, bilim, kültür, ahlak gibi üst yapıyı oluşturan kurumların yapısını belirler. Sanatla ilgili doğrudan görüşleri olmamakla beraber Marks, sanatı tıpkı ahlak gibi, ekonomik güçlerin bir yansıması olarak görür. "Marks'a göre ahlak, üretim ilişkilerinin belirlediği bir üst yapı olgusudur. Buna göre ahlak, toplum yaşamında egemen sınıf ya da güçlerin, dünya görüşlerine veya ideolojilerine göre tanımlanan iyi ve kötü kavramları ile yönlendirilen insan eyleminde ortaya çıkar" (Yelken, 2009, s. 161). Toplumdaki yerleşik ahlakın egemen ideolojiyi yansıttığını düşünen Marks için benzer bir şekilde sanat ürünleri de, üretim ve tüketim ilişkilerini belirleyen egemen sınıfın ideolojisini yansıtır. Marksist teori, sanatı içinden çıktığı toplumun ekonomik gerçekliğinin bir yansıması olarak görür. Tarihsel süreç içinde, üretim ve tüketim ilişkilerinde meydana gelen değişikliklerin toplumsal yapıyı diyalektik olarak değiştirdiğine inanan Marks, kapitalist toplumdan sosyalist topluma geçişin işçi sınıfının bilinçlenmesi sayesinde olacağını düşünür. Sanat da, bu bağlamda, işçi sınıfının bilinçlenmesi için eğitici bir işlev görmelidir. Toplumsal devrime ve dönüşüme

ancak bu şekilde katkı sağlar sanat. “Marks’a göre bir tek devrimci sanat vardır, o da devrimin buyruğuna verilmiş sanattır” (Savaş, 2003, s. 108).

Çoğu, Marks’ın diyalektik idealizminden etkilenen estetik kuramların, gösterilen doğru’nun, kendi devrimci düşüncelerini yansıtmaları gerektiğine dair güçlü bir inançları vardır. Modern toplumun emek sömürüsüne dönüşen ve insanı kendisine ve çevresine yabancılaştıran yapısına karşı çıkan bazı düşünürler, bu durumu değiştirmek için sanatın kitleleri harekete geçirmesi gerektiğini savunmuşlardır. Örneğin “Georg Lukacs, Aydınlanma’nın vurguladığı öznelliğe karşın sanatın insanı bütünleyici ve toplumla birleştirici yönünü öne çıkarır” (Erzen, 2011, s. 96). “Sanat yapıtlarının, insanları, onlardan derin duyguları düşünceleri ve kavrayışları uyandırarak etkilemelerinin temelinde -Georg Lukacs’ın işaret ettiği gibi- gerçekliğin değiştirilmesi olgusu yatmaktadır” (Yetişken, 2009, s. 67). Bu düşünceye sahip estetik teorisyenleri, yaşanan gerçeklere karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmişler fakat bunu kendi gerçeklerini empoze edecek şekilde yapmışlardır. Sanat yapıtlarının bu anlamda birer propaganda aracı haline geldiğini görürüz. Aynı zamanda, sanatı *kullanışlı bir nesne* olarak görerek kendi varlık yapısından uzaklaştırmışlardır. Sartre’ın (1963, s. 31) da belirttiği gibi, “Sanatın propaganda olmasını kabul etmek, ... edebiyatın ölümünü istemek ve yazar olmaktan vazgeçmektir”. Sanatın propaganda aracı haline gelmesini, sadece Marksist estetik kuramlarda değil, Nazi Almanya’sında ve Sovyet Rusya’da da rastlayacağımız üzere, pek çok politik oluşum içinde görmek mümkündür. Sanat, bu bakış açısına göre, benimsenen doğruları ve ahlaki değerleri yansıtmanın bir nesnesi haline gelmektedir. Yansıtma kuramlarının özelliği, “...sanatı kendi başına bağımsız bir değer olarak saymamasıdır. Sanatın değeri bilgisel olmasından, ahlak, politika, insan tabiatı gibi konularda okurlara sağladığı yarardan ileri gelir. Kısacası, sanat daha yüksek amaçlara hizmet ettiği için bir değer taşır” (Moran, 2013, s. 75).

Burada amacımız sanatın toplumsal gerçeklerle olan bağınyı yadsımak değildir. “Toplum örgüsünden soyutlanmış şiir, yitirmiştir kendini” (Uygur, 2009, s. 119). Amacımız, sanatın içinden çıktığı toplumun gerçeklerini ne şekilde ortaya koyarsa bir ahlak yargıcına dönüşmeyeceğini, ayrıca estetik bir nesne olarak varlık bulabileceğini göstermektir. “Elbette sanat yapıtları (...) gerçek dünyaya -bilgimize, yaşantımıza, değerlerimize- gönderme yaparlar” (Sontag, 1998, s. 27). Ama bunun belirli değerleri dikkate alarak belirli bir biçimde yapılmasıdır önemli olan. “Kötü sanat dünya hakkında bir yalandır...” (Murdoch, 2008, s. 93). Sanatın gerçeklerle olan ilişkisinde sanattan

beklenmesi gereken, gerçeği zedelemekten gerçeklik hakkında düşündürmesi olmalıdır. “Sanat, kendi gerçeklik temelini, her türlü biçim ve üslup kaygısından önce insanı, toplumu ve bütün bir yaşamı sorgulayabildiği, bunun için gerekli bilgi ve birikim donanımını beraberinde getirebildiği ölçüde bulabilir” (Cemal, 2015, s. 92).

Bir sanat yapıtının söylediklerini ahlak açısından onaylamak ya da onaylamamak ona dışsal bir şeydir (Sontag, 1998, s. 32). Ahlakça doğru bulunan eylemlerin gösterilmesi, sanattaki güzelliği açıklamak için yeterli değildir. Her şeyden önce, bir toplumda iyi ya da doğru olarak kabul edilen ve takdir edilen değerler, belli bir zamandan sonra yerlerini başkalarına bırakabilir. “Nitekim çeşitli ahlak öğretilerinin iyiyi tanımlaması değişiktir. İyi, haz olur, mutluluk olur, ödevi yerine getirme, doğruluk, sevgi, vb. olur” (Akarsu, 1982, s. 10). Bunun yanı sıra, ahlakça yüceltilen eylemler her zaman insandan yana da olmayabilir.

Belirli bir ilişkide eylemin mutlaka doğru olması, onun değerli ve etik bir eylem olmasını gerektirmemektedir. Bir doğru eylemin aynı zamanda değerli ve etik eylem olabilmesi, bu doğru eylemin insanın değerine en az zarar vermesi, en az harcaması, eylemin yapıldığı ortam hesaba katıldığında insanın değerini en az zedelemesi ile ilgilidir (Kuçuradi, 2006, s. 78- 81).

Şunu unutmamak gerekir ki, sanatın ahlakla olan ilişkisi, onun bir yasaya hizmet etmesi, belirli kurallar ve dünya görüşlerinin savunuculuğunu yapması anlamına gelmez. Sanatın ahlaki yönü, tıpkı etiğin ahlaki bilme konusu yaptığı gibi, ahlaki olanı göstermesi, çeşitli ahlakların insan ilişkilerini nasıl etkilediğini kendi yapısı içinde eriterek sorgulaması, bunları nasıl mesele ettiği açılarından değerlendirilmelidir. Sontag’ın (1998, s. 30) da dediği gibi, “...sanat ahlakla bağlantılıdır... Sanatın ahlakla bağlantılı olma yollarından biri, sanatın ahlaksal zevk verebilmesidir, ama sanata özgü ahlaksal zevk, edimleri onaylayanın ya da onaylamamanın getirdiği zevk değildir. Sanattaki ahlaksal zevk, aynı zamanda sanatın gördüğü ahlaksal hizmet, bilincin zekice doyurulmasından gelir”. Yani, etiğin teoride yaptığı gibi, gösterilen eylem ve insanlık durumlarını anlamamanın, bunlar üzerinde düşünmenin, hayatın akışı içinde kendimizi ve kurduğumuz ilişkiler yumağını sorgulamamızın somut bir yoludur sanat. “...iyi romanlar insanları ayıplamak, yargılamak için değil, anlamak için yazılır” (Pamuk, 2006, s. 114). Sanat, herhangi bir şeye hizmet etmenin ötesinde, insanı anlamamanın ve dünya içindeki konumumuzu anlamlandırmanın bir şeklidir.

“Sanatçı yapıtını gerçeklikle hesaplaşması içinde var der. Bu sonsuz bir hesaplaşmadır, bitmek bilmez bir hesaplaşmadır” (Timuçin, 2013, s. 10). Sanatçı, gerçeklere sırtını dönmeden, ama var olan gerçeği görünen ardında arayarak eserinde var eder. Yani, sanatın gerçekle, gerçeklikle olan bağı, daha çok, hakikati açığa çıkarmasıyla ilgilidir. “Sanat her zaman bir gizli hakikate eriştir (révélation). Çok iyi bilinen görüngülerde bile saklı yanları ortaya çıkarır o, bayağıda eşsiz olanı, olağanüstüde sıradan olanı gösterebilir” (Ziss, 1984, s. 46). Hiedegger, *Sanat Eserinin Kökeni* adlı kitabında sanatın hakikati nasıl açığa çıkardığını Van Gogh’un *Bir Çift Ayakkabı* adlı, köylü ayakkabılarını resmettiği tablosundan yola çıkarak ele alır. Sanat eserlerinin varlığın hakiki varoluşu hakkında bilgi verdiğini dile getiren Heidegger’e (2011, s. 29) göre “Var olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. ‘Koyma’ durdurmak anlamındadır. Bir var olan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığına durur. Var olanın varlığı onun görünümünün sürekliliğine girer”. Tabloda gördüğümüz sadece bir çift köylü ayakkabısı değildir, ayakkabıların varlığıyla varlık hakkında söylenen hakikattir. Çiftçinin varoluşuyla ilgili verdiği ipuçlarıdır. Kendi gerçekliği içinde bize bir aralık sunan “Eser kendi içinde yükselerek bir dünya açar ve bunu da kalıcı kılar. Eser varlığı demek bir dünya kurmak demektir” (Heidegger, 2011, s. 39).

Görüldüğü gibi, sanattan edindiğimiz yaşam ve insan gerçeği hakkındaki bilgi, bize kendimizle ve başkalarıyla ilgili hakikatleri ve varoluş biçimlerini gösterir. Ne olursa olsun “Sanat, bir bilgi kaynağıdır...Sanat aracılığıyla ulaştığımız bilgiler, soyut-bilimsel özyapı taşımamalarına karşın, bilme alanımızı genişletir” (Hauser, 1995, s. 53). Ortaya koyduğu gerçekler hakkında bizi düşünmeye davet eder. Eğitmek için yola çıkmaya bile sanat yapıtları, insanın kendi dünyasını anlamlandırmanın, aydınlatmanın bir yoludur.

Sanat, sahip olup olacağımız en eğitici şeydir, felsefe, teoloji ve bilim gibi rakiplerinden daha çok sahiptir bu özelliğe...Tabii ki sanatın resmi bir 'toplumsal' rolü yoktur ve sanatçıların 'toplumlarına hizmet etme zorunluluğunu' hissetmeleri de gerekmez. Sanatçılar hakikate bağlı kalırlar ve yaratabilecekleri en iyi sanatı (yani en güzel şeyleri) yaratmaya çalışırlarsa, topluma otomatikman hizmet etmiş olurlar. Hakikatin güzellikle bağlantısı bu noktadır: Kendisi için olma başarısını gösteren sanat, herkes için olma başarısını da göstermiş olur (Murdoch, 2008, s. 96).

Sanat, görünen gerçeklerin ötesinde, bir şeyi derinlemesine ve çok boyutlu olarak idrak etmemizi sağlar. “İyi bir romanın her cümlesi bize asıl büyük bilgiyi, bu dünyada var

olmak ne demek, bu nasıl bir duygu, bunu hissettirdiği için belki” (Pamuk, 2011, s. 28) bizi derinden etkiler. Yaşadığımız evrende, kendi dünyamızda, yaşadığımız toplumda bizi bize gösterir; ortaya koyduğumuz var oluşumuzu ve ilişkilerimizin niteliğini anlamamıza olanak tanır.

Sanat yapıtlarındaki bilginin etik ile ilişkisindeki çıkış noktamız da bununla ilgilidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanatın evreninde, insana dair, insan olmanın değerine ilişkin bilgileri, etik değerleri görmek mümkündür.

Her otantik sanatçı, yapmakta olduğunun farkında olmasa bile, soyunun vicdanın yaratılmasına içten bağlanmıştır. Sanatçı bilinçli bir niyetle ahlak yaratmaz, o sadece varlığında kendini gösteren görüyü duymak ve bunu ifade etmekle ilgilenir. Ama sonra, sanatçının gördüğü ve... yarattığı sembollerden, toplumun etik yapısı yontulacaktır” (May, 2013, s. 53).

Sanat -ister istemez- insanı en önemli değer olarak ele alır. Ahlaki bilginin, sanatın güzelliğine olan katkısı buradan gelir. “...şairleri ahlaki açıklamalar haline getiren şey bir yönetmeliğe göre yargılarda bulunmaları değil, insani değerler, anlamlar ve amaçlarla ilgilenmeleridir” (Eagleton, 2011, s. 46). İnsana dair etik değerler, insanı konu alan her şeyde kendisini gösterir. Bu anlamda sanatın ahlaki olandan asla kaçamayacağı unutulmamalıdır. “Sanat yapıtlarının ahlakileştirilmesine karşı çıkılır. Çünkü bu, sanat eserlerinin başkalarını anlamamızı ve sempati kurma becerimizi disipline eden gücünden gelen gerçek ahlaki değerini zedeler. Sanat ahlaki olarak tarafsız değildir, ama ahlaki savlar öne sürmenin ve onaylamanın kendine has yolları vardır onda” (Scruton, 2009, s. 132).

Kendine has diliyle sanat, hayatı yakaladığı yerden yeniden şekillendirerek kendi biçimi içinde var eder. “Sanat yoluyla edindiğimiz bilgi bir şeyin kendisinin (...) bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısıdır” (Sontag, 1998, s. 27). Her sanat yapıtı, kendi dünyasını kurar. Bu dünyayı kurarken de yine gerçek yaşam ve insan olur çıkış noktası. Ortega y Gasset (2013, s. 40) bunu yazar bağlamında şu şekilde dile getirmiştir: “Orada, kendi başına duran gerçeğe, gerçekdışı bir anakara ekleyerek, dünyayı genişletir şair. Yazar, (Latince) *auctor*, yani ‘arttıran kimse’ sözcüğünden türemiştir. Latinler yeni bir toprak fethederek onu yurduna katan komutanlara böyle derdi”. Sanatçı, içinde yaşadığı gerçeklikten yola çıkarak, bu gerçeği yorumlar, gerçeğe belirli bir biçim verir ve bu sayede, gerçeğin farklı bir görünümünü

sunar. “...sanatın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması yetmez, ayrıca kurulması, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekir” (Fischer, 2005, s. 11). Sanatın insana sağladığı bilgi böylelikle, görünümlerin belirli bir tarz içinde yorumları halini alır. Edebiyat, insan yaşamasını yoğurup değiştiren, bu yaşamayı belli bir anlamla bezeyen dünya görüşü bilgi(ler)i sağlar (Uygur, 2009, s. 70). Uygur’un edebiyat için söylediği bu vargıyı, diğer sanatlar için de genellersek yanılmış olmayız.

Sanattaki ahlakilik, etik değerleri sorgulatmasıyla ilgiliyken, bu ahlakiliğin güzelle, estetikle olan ilişkisi, sanat yapıtının biçimi içinde erimesi, biçimiyle birlikte var olmasıdır. Bu aynı zamanda, sanatın kendi varlık yapısıyla kurduğu ahlaki bağın da göstergesidir. Sanatçı, yapıtını öncelikle bir estetik nesne olarak gördüğü zamandır ki ona ahlaki olarak yaklaşabilir. “Bir sanat yapıtını kurtaran asla konusu değildir, heykele değer verenin maddesindeki altın olmadığı gibi. Sanat yapıtı maddesinden fazla biçimiyle yaşar, özünden yayılan güzelliği, yapısına, organizmasına borçludur” (Gasset, 2013, s. 74). Sanatçı, bunun bilinciyle yola çıktığı zamandır ki yarattığı eser hem sanata hem de insana dair işlevini yerine getirmiş olacaktır.

Sanat yapıtlarının biçimleri, onlara varlık kazandırırken onları diğer nesnelerden ayırır. Sanatta önemli olan, bir şeyi belirli bir tarzda dile getirmektir. Nitekim Sartre’ın (1963, s. 85) da belirttiği gibi, “İnsan bir şey söyleyeceğim diye yazar olmaz, bir şeyleri belli bir biçimde söylemek için olur”. Sanat yapıtlarının biçimleri, onların estetik anlamda kurulmasını sağlar. Sanat yapıtlarından aldığımız estetik haz, onların bu kurgusal niteliğinden kaynaklanır. “Çünkü sanatçının yapıtı gerçek bir nesneye (...) ilişkin güzel bir anlatımdır, salt bir nesnenin güzelliğine ilişkin değil, her şeyden önce ilgili nesne konusunda güzel bir dışavurumdur, o nesnenin bir açıklamasıdır” (Brecht, 1997, s. 162). Kurgusallık, sanat yapıtlarının özüne ilişkin bir gerçekliktir. Nitekim “Sanat ya da ‘suni’ ve ‘yapay’ sözcüklerinin kökeni ‘arte’ ortakdır” (Erzen, 2011, s. 35). Sanattaki taklit bir nevi aldatmaca gibi düşünüldüğü için, sanatsal olanın bir yanı her zaman gerçeğe ilişkiliyken bir yanının da gerçekten uzaklaşması gerektiği hissedilir. İnsanlar gerçekliği kavramanın farklı duyumlarını bulur sanat yapıtlarında. Le Guin’in (2013, s. 33) de çok güzel bir şekilde özetlediği gibi, “Çocuk tek boynuzlu atların gerçek olmadığını tabii ki de bilir ama öte yandan tek boynuzlu atlar üzerine yazılan bir kitabın, eğer yeterince iyiye, hakiki bir kitap olduğunu da bilir”. Sanat, inandırırken kandırır kişiyi. “Nietzsche’ye göre de sanat, bir hakikat değil, bir yanılsama aracıdır...gerçekliğin kendisini değil, benzerini verdiğinin farkındadır” (Megill, 1998, s. 72). Bu sanatın, varlık

nedenlerinden biridir. “İlk bakışta şaşırtıcı gelse de, yanlış olduğu düşüncesini uyandırır da sanatın dili, daha anlamlı (değerli) bir yaşama ve daha anlamlı bir insana, insanlığa giden yolu söylediği yalanlarla açar” (Savaş, 2012, s. 45).

Sanatın bu özelliği, çoğunlukla sanat yapıtlarının, deyim yerindeyse, hafife alınmasına neden olmaktadır. Platon ve Eski Yunan düşünürleri, sanatçıların topluma zararlı olduğunu düşünmüşlerdir. Gerçeklik ve kurmaca arasındaki rekabet, sanatın bir yalandan ibaret olduğu yönündeki tartışmalara yol açmıştır. Rönesans’a kadar sanatta taklitteki ustalık önemli olmuştur. Sanatın, eskiden gerçekliğin kopyasını verdiği düşünüldüğü için, yanılsama yarattığı ve gerçeğin adı bir taklidi olduğu ve bilincimizi çarpıttığı düşünülmüştür. Güzellikte görünenle yetinilmiş ve konunun güzel olması, oran, orantı ve birlik içinde düzen gibi kriterler yapıtların güzel sayılması için yeterli sayılmıştır.

Fakat zaman içinde sırf güzel bir nesnenin tuval üzerinde yeniden üretilmesinin sanattaki güzelliği açıklamak için bir ölçüt olamayacağı anlaşılmıştır. Bir sanat yapıtında çirkin konular da ele alınabilir ama sanat bakımından güzel olabilir pekâlâ (Moran, 2012, s. 103). Ne de taklitteki teknik ustalık yeterlidir sanattaki güzeli tanımlamak için. Zeuxis ile Parrhasius arasında *gerçeğine benzer* (gerçekçi demeyelim) resim çizme üzerine yapılan yarışmayı hatırlarsak, üzüm ve perdenin sahiciliğinin insanı aslında nasıl da aldattığına tanık oluruz. Üzümlü yemek için gelen kuşlar ve perdeyi gerçek sanan Zeuxis. Her iki resim de, sadece gerçeğe benzeme derecesinde şaşırtabilir ve kendilerine hayran bırakabilirler bizleri. Hatta, sahicilikteki bu aldatmaca, teknikteki bu üstün inandırıcılık, bir bakıma asıl gerçeğe olan inancı daha da pekiştirir. Yani doğada zaten var olan nesnelerin kendileri varken, sanatın bu anlamda doğanın yanında gereksiz bir illüzyon olarak görülme ihtimali vardır. “Eğer sanatçı, gerçek olguları, yaşamda ortaya çıktıkları gibi tuvaline aktarmakla, bu yaşamı yaratıcı bir yolla yansıtmaksızın, bunların düpedüz bir kopyasını vermekle yetinirse, okura, seyirciye ya da dinleyiciye yeni bir şey sunamaz, böyle bir durumda insanlar sanata ilgi duyacak yerde, yaşamın kendisine başvururlar” (Ziss, 1984, s. 78). Taklitteki ustalık (gerçeğine benzerlik) da, bir yapıtın güzel ya da değerli bulunması için yeterli değildir.

Güzelin insanla bağı kurulmadığı sürece, gösterilen güzellik, yaşamımız için bir anlam teşkil etmekten öte kalacaktır. “Sanat yapıtının değeri insana ulaşmışlıkta, insana kavuşmuşlukta, insanı açıklamada kendini gösterir” (Timuçin, 2013, s. 56). Aksi takdirde, tıpkı toplum için sanat anlayışı gibi, sanat için sanat anlayışı da, sanatı tek

boyutuyla ele alacak ve sanatın içini boşaltacaktır. Nietzsche (2003, s. 88-89) bunu şu sözlerle dile getirmiştir:

L'art pour l'art. –Sanatta amaca karşı mücadele her zaman sanattaki ahlakileştirici eğilime karşı, onun ahlaka bağımlılığına karşı mücadeledir. L'art pour l'art 'ahlakın canı cehennem!' anlamına geliyor...Ahlak vaaz etmenin ve insanı ıslah etmenin amacı sanattan dışlandığında, doğrudan şu sonuca varılıyor: Sanat tümüyle amaçsız, anlamsızdır, kısaca L'art pour l'art, kuyruğunu ısırp duran bir kurtçuk. –‘Ahlaki bir amacı olmasındansa hiç amacı olmaması yeğdir!’...Bütün bu sanat ne yapıyor?

Sanatın sırf biçim ya da içeriğini sanat açısından değer olarak almak ne kadar eksikse, onu sırf biçimi ya da içeriği için değerli saymak da bir o kadar yarım bırakacaktır açıklamalarımızı.

Sanatta biçim, içerikten ayrı düşünülemez. Biçim, onu var eden maddi özelliklerin bir araya gelmesinin yanında, bir şeyi belli bir şekilde ortaya koymak, belirli bir tarzda ifade etmektir. Dolayısıyla, söylenmek istenen şeyin nasıl dışsallaştırılacağı kendisinden kopuk bir şekilde var olamaz. “Biçim tek başına bir anlam taşımaz. Biçim, bir içeriği taşıdığı sürece kendi varlığını bulur. Yani biçimle içerik madalyonun iki yüzü gibidir, biri olmadan diğerdinden de söz edilemez” (Erinç, 2013, s. 22). Sanattaki güzel, belirli bir dünya tasarımının biçim ile varlık bulmuş halidir. Güzeli sanat yapıtının varlıksal yapısında bulan Hartmann'ın ontolojik görüşüne de bakacak olursak güzel, sanat yapıtının tinsel içeriğinin (irreal arka planının) duyusal bir biçim içinde (real ön planda) görünüşe ulaşmasıdır (Yetişken, 2009, s. 19). Yani, anlamın maddileşmesidir.

Sanat yapıtları sadece eğlendirmek istemiyorsa eğer, bir anlam teşkil ederler. Sanat yapıtları daima bir şey hakkındadır ve bundan dolayı anlamları vardır: Sanat yapıtları *cisimleşmiş anlamlardır* (Danto, 2015, s. 48). Sanatçı, hayat ve insana dair edindiği izlenimleri, dikkatini çeken hakikati açığa çıkaracak şekilde ona has biçimiyle ortaya koyar eserinde. “Bu bağlamda estetik nedir diye sorduğumuzda, onun bir güzelleme, süsleme olmadığını, biçim dolayısıyla anlam ilettiğini söyleyebiliriz” (Erzen, 2011, s. 23). Sanatçının ilettiği anlam, insan açısından bir anlamdır. Bu sayede, sanata değerini veren güzellik, insanla, insan olmanın anlamıyla kurduğu bağdan ileri gelir:

...sanatın değeri; sanatın diğer insan başarılarından ayrı olarak insan için kişilerin yaşamı için ifade ettiği şey, insanların yaşamındaki yeridir. Sanatın değerleri sanat yaratmalarında ön

planda bulundurulan hususlar, sembol, anlatış tarzı, form, kompozisyon vb.dir. Bir sanat eserinin değeri ise, o sanat alanında yaratıcı olan kişilerin gözlerinde o eserin diğer eserlere göre özelliği, tekliği, insana ve problemlerine işaret etmesindeki biricikliğidir (Kuçuradi, 2013b, s. 41).

Sanata bahsedilen biricikliğini veren, düşünsel ve eleştirel işlevidir. Biçimin içine yedirilmiş etik değerlerle olan hesaplaşması, sanatın ve sanatçının üstlendiği özgürlük ve sorumluluktur aynı zamanda. Eğer yapıtının insan açısından anlamlı olmasını, insanı mesele etmesini istiyorsa sanatçı bu ahlaki yükümlülükten kaçması mümkün değildir. Schiller'den esinlendiği bir fikirle Orhan Pamuk (2011, s. 15) şu şekilde özetler bunu: "Romancılık, aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir". Yani hem dünyayı tasvir edebileceğine inanıp hem de buna kuşkuyla yaklaşmaktır. Sanatçı, içinde yaşadığı gerçekliği sorgulamaya başladığı andan itibaren anlamla hesaplaşmaya, bir şeyleri dert etmeye başlar. "...sanatçı kendi sorunlarını icat etmek zorundadır" (Erkan, 2011, s. 36). Bu, onun entelektüel/aydın kimliğiyle de alakalıdır. "... aydın kendi içinde ve toplumdaki, pratik gerçekliğin araştırılmasıyla (...) egemen ideoloji [geleneksel değerler sistemiyle birlikte] arasındaki karşıtlığın bilincine varan insandır" (Sartre, 2014, s. 37). Entelektüel kimliğiyle sanatçı, alışlagelmiş değerlerin anlamını ve görmezden gelinenleri sorgulayan kişidir. "Edebiyatı sadece sorumsuzluğa, türkülere indirerseniz, durduğu yerde kurur. Yazılı her söz, insanın ve toplumun bütün ortamlarında yankılar uyandırmazsa, hiçbir anlamı yoktur. Bir çağın edebiyatı, edebiyatın içine sindirdiği çağın kendisidir" (Sartre, 1963, s. 89). Bu sorumluluğu alan sanatçı, takındığı entelektüel tavır ile, yapıtında insanlık adına sorgulayacağı değerleri bulabilecektir. Sanatına karşı sorumluluğunu da sanattaki estetik değerleri hesaba katarak gerçekleştirecektir.

Sanatın hem biçimsel hem de içerik açısından eleştirel bir gözle ele alınması, sanata ve sanatın işlevine karşı tutumda önemli değişikliklere neden olmuştur. Bu, kendi kendine gerçekleşen bir durum değildir. Sanata karşı bakış açılarında yaşanan değişikliklerde, dünyayı algılayış tarzlarında yaşanan değişimin etkisi büyüktür. "Her türden sanatsal yaratı, gerçeklik üzerine, belli bir döneme yayılmış bir biçim eğiliminde saklı bir dizi ikna..."dır (Eco, 1990, s. 14). Her dönem, kendi gerçeklik anlayışına göre sanatta vücut bulur. Örneğin "19. yüzyıl realist romanı Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündedir...Roman yapısında hiçbir kargaşa yoktur...En-boy-derinlik henüz bilinçaltının dipsizliğinde ayrışma uğramamış, amorflaşmamıştır...dış gerçeği yansıtmanın ana ilke olduğu *mimetik* estetiğin sanat anlayışıdır bu" (Ecevit, 2004, s. 23).

Dünyaya karşı bakış açımız değişince, sanattaki estetik öğelere karşı yaklaşım da ister istemez değişir. Sanatta ahlakiliğin de ahlakçı olmanın ötesinde, eleştirel ve sorgulayıcı bir tavır geliştirmeyeyle ilişkilendirilmesi ve bunu estetik değerleri de sanatsal açıdan sorgulayacak şekilde yapması modern çağda başlamıştır. “Eski... sanat görüşü işlevsel bağlamda zevk alma ile uyumluydu; sanatın yaratım alanı olarak ele alındığı yeni sanat düşüncesi ise derin düşünceye dayalı bir tutumu...” (Shiner, 2004, s. 25) benimsemektedir.

Modern sanatın düşünce düzleminde olması, aydınlanmayla başlayan modernizm ruhuyla ilişkilidir. Modern çağın en önemli özelliği, onun eleştirel yanıdır. “Modernlik düşüncesinin özünde gelenek ile karşıtlık vardır” (Giddens, 2004, s. 41). Aklın ve ilerleme düşüncesinin hâkim olduğu modernitede eskiden kopuş ve eskiyi eleştirme fikri yaygındır. Sanayi devriminin bir sonucu olan modernizmle birlikte, bilimde ve teknolojiye yaşanan gelişmeler, toplumsal yapıda da ilerleme düşüncesinin yerleşmesine neden olmuştur. Fakat zamanla modernizmin farklı bir yüzüyle karşılaşmıştır. “Bilimdeki, teknolojiye akıllı gelişmeler, bunun sosyo-politik yan ürünleri, insana yabancı yeni bir dünyanın konturlarını çizmektedir” (Ecevit, 2004, s. 35). Modern toplum, bir yandan insanın refah içinde yaşamasını sağlarken bir yandan da onun manevi değerlerinde birtakım değişikliklere neden olmaktadır. Bu çağın “... en belirgin özelliği sadece hız, üretim, uzay çağı gibi kategorilerde değil, aynı zamanda insanın bir ana değer olarak gittikçe kendisinden uzaklaşmasında kendini açığa vurmaktadır” (Kızıltan, 1986, s. 93). İnsan dayanaklarını yitirmiş, her şeye ve herkese, hatta kendine bile şüpheyle yaklaşmaya başlamıştır. Görecelik, belirsizlik gibi kavramlar gittikçe bilime hâkim olan neden-sonuç ilişkisini yıkarken, toplumsal hayatta beklenen ilerleme düşüncesi insani boyutta askıya alınmıştır.

“Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır” (Simmel, 2003, s. 85). Kalabalıklar arasında silik bir yüz olmaya başlayan insan giderek varlığını anlamlandırmaktan uzaklaşmıştır. Hız, değişim ve yenilik modernliğin en belirgin özelliklerindendir. “Modernliğin dinamizmi, zaman uzamın ayrılmasından ve... toplumsal ilişkilerin, bireylerin ve grupların eylemlerini etkileyen sürekli bilgi girdilerinin ışığında düşünömsel olarak düzenleme ve yeniden düzenleme sürecinden kaynaklanmaktadır” (Giddens, 2004, s. 25). Bu durum insanda huzursuzluk ve güvensizlik duygusunun pekişmesine neden olmaktadır. Ayrıca

toplumsal üretimin ve ilişkilerin kapitalist düzen sonucu parçalara ayrılması, kentlerin giderek büyümesi, insanlar arası ilişkilerde yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Yaşam mekanikleştikçe, kişi sistemin içinde giderek küçülmüştür. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasına rağmen kişiler arası iletişimsizlik artmıştır. Metaya verilen önem artmış, para en önemli değer haline gelmiştir. İnsanlar daha çok çalışmakta ve emek gibi insan da metalaşmaktadır. Para, çıkar ve ilerleme fikri modern hayatın ideolojisi haline gelmiştir.

20. yüzyılda, insanın karşılaştığı gerçek, hayatını anlamlandırabileceği dayanakların inandırıcılığını kaybetmesi ve yaşamın içeriğini yitirmesi olmuştur. Nietzsche, değerler alanında yaşanan yoksullaşmanın sinyallerini çok önceden görmüş ve değerlerin yeniden değerlendirilmesi gerektiğini aksi takdirde insanın giderek yaşamsal gücünü yitireceğini düşünmüştür. İnsana dünya içinde huzur veren her şey artık elinin altından kayıp gitmektedir. Gelenek, din, ahlak gibi değerler, modern yaşamın yarattığı sorunlara artık cevap veremez hale gelmiştir. Yaşanan büyük savaşlar ve acı sonuçları, insanın kendine olan inancını da yitirmesine neden olmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı sırasında Almanya’da ve Japonya’da yaşanan insanlık dramları bizleri, insanın insani değerlerini yitirdiğinde neler yapabileceğine dair sorgulamaya çağırmıştır. Bu dönemde varoluşçuluk da modern hayatın insanı insani olandan uzaklaştıran niteliklerine ve yaşanan değerler değişimine tepki niteliğinde ortaya çıkmıştır.

Her çağın sanatı içinde yaşadığı gerçeklikten etkilendiği kadar bu gerçekliği anlamlandırma ihtiyacından da doğmaktadır. Özellikle modern dünyada insan, gerçeği her şeyden çok arar olmuştur. Modernitede inanç değil, şüphedir bilginin temeli (Erzen, 2011, s. 147). Modern sanata eleştirel niteliğini veren de budur. Modern dönemin sanatını oluşturan gerçeklik anlayışı, iyi’nin ve kötü’nün, güzel’in ve çirkin’in birbiri içine geçtiği, büyük bir değerler karmaşasının yaşandığı döneme tekabül etmektedir. Sanatçı, ele avuca sığmaz bu değişimi kavramak durumundadır (Frisby, 2003, s. 13). Modern sanat, insanın yaşadığı anlam yitiminin hem bir yansıması hem de buna karşı gösterilen bir tepkidir. Yaşam artık insana yabancı ve anlamsız görüldüğü için, modern sanatı oluşturan değerler de bu yönde değişmiştir. Örneğin “Yeni roman yalnızca insanla ve onun dünyadaki konumuyla ilgilenir” (Robbe-Grillet, 1981, s. 46).

Ona yabancı dünyada, anlamlandıramadığı gerçeği dillendirmeye çalışan sanatçı, buna uygun anlatım yollarını keşfetme yoluna gitmiştir. Modern sanat, eski sanat değerlerinden kopuşu gerektirir. Geleneksel sanat, modern dönemin duyumunu vermekte

yetersiz kalmaktadır. “Modernliğin bakış açısından, bir sanatçı -istese de istemese de- sabit ölçütleri olan normatif geçmişten kopmuştur...” (Calinescu, 2017, s. 11). Eskinin güven veren dünyasına karşılık, uyumsuz ve fragmanlardan oluşan yeni dünya kendi biçimini de kendi yaratacaktır. Modern sanatta güzellik algısı tamamen değişmiştir. Denge ve uyum estetiğinin yerini orantısızlık ve belirsizlik almıştır.

Doğanın eksiksiz bilgisine baş koyulduğundan ve insan bilgisinden her türlü gizemin eleneceğinden zerre kuşku yoktur klasiklerde. Oysa insanın bilgisine ve eylemine ilkece açık olan bu akılcı evren yerine zorlu bir bilgi ve zorlu bir sanat var modernlerde, sakıncalarla ve kısıtlamalarla dolu, çatlaklı eksikli bir dünya temsili var, eylem kendinden kuşku duyuyor, en azından artık bütün insanların onayını elde etmekle övünmüyor (Merleau-Ponty, 2005, s. 69).

Artık biçim kişide, rastlantı sonucu oluşmuş izlenimi bırakmaktadır. Modern sanat, konturları belirsiz bir dünyanın ucu bucağı olmayan, taslak halinde, tamamlanmamış görünümlerini verir. Örneğin Manet, bir beden çizgilerini ve kabartılarını kural dışı olarak ele alır (Jimenez, 2008, s. 216). Van Gogh’un iç dünyasını yansıtan kendi içinde devinen renkleri, Cézanne’nın belli belirsiz eskizlerden oluşan *Olympia*’sı, rüya ve gerçek arasında gidip gelen Dali’nin sürrealist resimleri, Picasso’nun dağılmış kadın yüzleri ve çarpık insan figürleri, müzikte atonal yapılar, iç monoloğa dönüşen modernist romanın eyleme geçemeyen güçsüz karakterleri, insanın yaşadığı karmaşanın sanatta biçim bulmuş halleridir.

Değişen güzellik anlayışının temelinde güzelliğe kuşkuyla yaklaşılması vardır. Güzel, hoş gidenden ziyade çirkin, grotesk, kötü, adi, bayağı, ürkütücü, iğrenç, saçma vb. olmuştur. “Güzellik artık sonsuza ya da değişmeye doğru yönelmesiyle belirlenmez, var olan dünyanın basit gerçekliğinde her an beliriverir” (Jimenez, 2008, s. 213). Hiçbir şey artık daha değerli olmadığı için, modern sanatın konusu her şey olabilir. Sanatta güzelliğin bulgulanması için yüce ve iyi olanın ya da değerli bulunanın temsil edilmesinin anlamı kalmamıştır. Bu bağlamda modern sanatın öncülüğünü Baudelaire’in yaptığını söyleyebiliriz. Baudelaire şiirleriyle “Çirkin olanın güzelliğini ortaya çıkarma, böylelikle sanatını o zamana kadar üzerinde durmaya layık görmediği her şeye dikkatin çekilmesine geçerlilik kazandırma ve yaratma”yı seçmiştir (Lenoir, 2005, s. 76). “Dalalım ister cennet, ister cehennem olsun/ Yeniyi bulmak için bilinmezin dibine” diyen Baudelaire’le birlikte çok anlamlılık, gizem, esrar, karşıt anlamlılık, anlamsızlık,

karmaşıklık modernizmin dili olur' (Artun, 2013, s. 57). Her şey gelip geçicidir, kalıcı olan bir şey yoktur. Anın yakalanamaz olması, modernitenin yenilik ruhuyla ilgilidir. "Baudelaire, modernlik ile 'şimdiliği/mevcutluğu', 'an'a dair tüm özellikleriyle şimdiyi kastetmektedir" (Calinescu, 2017, s. 55). İnsanın hiçbir zaman aynı kalmayan karşısında yaşadığı ruhsal kırılma, modernliğin hem laneti hem de lütfudur. Baudelaire'e göre güzel her zaman gariptir. Bu gariplik, modern sanata yaratıcı niteliğini verir.

Modern sanat bir *karşı-sanat* estetiğidir bu anlamda. Jameson'ın (2005, s. 29) da belirttiği gibi modernizm muhalif bir sanattı; orta sınıf insanlar için çirkin, uyumsuz, bohem; ortak beğeni ve sağduyuya bir saldırı; yerleşik düzen için daima tehlikeli ve patlamaya hazır. Kuralları yıkmak isteyen yeni sanat, kendi anlatım yollarını düşünsellikle şekillendirecektir. "Bir şeyi güzel olarak nitelendirmek 'anamlı', 'karmaşık' ve 'meydan okuyucu' gibi nitelemelere kıyasla gittikçe zayıf bir iltifat kalıyordu" (Shiner, 2004, s. 371). Yeni sanatın gerçekliğini oluşturan öğeler, onun kendine dönük ve eleştirel bir niteliğe bürünmesini de beraberinde getirmiştir. Yapılmak istenen, "... yeniden değerlendirme, yeniden düzenleme, yeniden inşa etme..."dır (Frankl, 1993, s. 5). Sanatın sadece güzel ya da kullanışlı toplumsal bir nesne olmasının ötesinde artık önemli olan, sanatın kendi anlamını sorgulaması ve bunu yaparken de insan için değerini bir kez daha gözden geçirmesidir. Sanat, böylelikle insanın dünyayı yeniden inşa etmesi için bir duyum ve tasarım nesnesi olarak varlık kazanmaya başlamıştır. Modern sanatçı eserlerinde, pasif bir kimliğe bürünse bile, tükenmekte olan dünyayla inatlaşan, ona başkaldıran bir kimliğe bürünmüştür. Anlaşılma ve kendini beğendirme gibi bir kaygı gütmeyen modern sanat, izleyicisini değil, düşünen izleyicisini arayan bir sanattır (Cemal, 2015, s. 118). Kübistlerde gerçekliğin parçalanması ve çok yönlü anlatımla anlamın göreceleştirilmesi, *Godot'yu Beklerken* gibi bir sonuca bağlanmayan metinler, Brecht'in diyalektik tiyatrosunda seyircisiyle konuşan oyuncular, Kafka'nın görünmez sistemin içinde ezilen aciz, absürt ve yabancılaştırıcı karakterleri izleyiciyi yoruma ve eleştiriye davet eder. Böylelikle sanat yapıtı kendini hemen açmak yerine, alıcısının kafasında tekrar tekrar kurar. "...modern roman bir araştırmadır; anlamlandırmalarını gitgide kendisi yaratan bir araştırma" (Robbe-Grillet, 1981, s. 49).

Modern sanatın kendini sorgulayan yapısı ve biçimsel olarak deneysele yatkın *avangard* formu, sanatsal güzeli ortadan kaldırdığı için eleştirilir. Bu, biraz da modern sanatın düşünselliğinden kaynaklanan zor anlaşılır, alıcıda özdeşleşme yerine yabancılaştırıcı etki bırakan biçimiyle alakalıdır. Fakat modern "Hikâyede anlatılan

dünya, içinde yaşadığımız şu sıradan ya da olağanüstü dünyanın ta kendisidir” (Pamuk, 2006, s. 117). Modern sanatın kendisi sanatın gerçekliğini ve anlamını kendi varoluş amacını sorgular. Kimi zaman Dadaistlerin yaptığı gibi kendisinin bile anlamsız olduğunu ilan eder dünyaya. Biçimciliğin had safhada yaşandığı dada sanatı anlamsızlığa karşı anlamsızlıkla karşılık veren bir sanat akımıdır. Boş, kuru bir biçimle anlamsızlığı temsil etmek ister sadece. Hegel (1982, s. 72), kendince, sanatın sonunun geldiğini, daha başka söylersek, sanata duyulan ihtiyacın akla göre azaldığını, modern sanat ortaya çıkmadan çok önce ilan etmiştir:

Demek ki sanat-bilimi çağımızda kendisine daha çok gereksinme duyulan bir alandır, sanatın sanat olarak kendi başına yoğun bir doyum verdiği zamanlardan daha fazla gereksinen bir alan. Sanat bizleri felsefi düşünmeye çağırır; felsefi düşünme ile de o, sanatta bir yenilenmeyi, yeniliği sağlamayı değil, ama sanatın temelinde bulunanı titizlikle ve açık-seçik bilmeyi, tanımayı kendisine görev ve amaç edinmiştir.

Biraz peşin hükümlü bir yaklaşım da olsa, sanatın modern çağdaki işlevini sorgulamak ve sanattaki düşünselliği anlamak açısından Hegel’in düşüncesinde dikkate değer bir yan vardır. Sanatın sonu gelmemiştir belki ama sanat anlayışı değişmiştir. Sanata duyulan ihtiyaç aksine daha da artmıştır ama farklı bir boyutta yaşanmaktadır bu ihtiyaç.

Modern sanatla birlikte artık bir şeyin doğru mu yanlış mı olduğu sorusundan çok, yaşamı zenginleştiriyor mu yoksa yoksullaştırıyor mu sorusu sorulmalıdır (Ansell-Pearson, 1998, s. 61). Sanatın ahlakla olan bağı değişmiş ve her zamankinden daha çok estetik bir boyuta taşınmıştır. Yaşanan büyük çaplı insanlık suçları, soykırımlar, atom bombası, insan aklının ve iradesinin neler yapabileceğine dair insani olmanın sınırlarını zorlamıştır. Sanat da insanın bu *yeni kendisi*yle karşılaştığında içine düştüğü dehşeti ve benliğinde gizli kalan karanlık yönlerini gözler önüne sererek çirkinlikten ve kötülükten estetik bir obje yaratmaya çalışmıştır. “Modern sanatın büyük bölümü korkunçluğun sınırını aşağı çekmeye adanmış durumdadır. Çok fazla acı verici, şok edici ya da utanç verici olduğu için eskiden görmeye ve duymaya bile dayanamadığımız şeylere bizi alıştıran sanat, ahlakı... değiştirir” (Sontag, 2008, s. 59). Hayat bütün korkunçluğu içinde varoluş amacımızı ve insanlığımızı sorgulatma sınırına dayanmışsa eğer, sanat da etik olarak bu işlevi yerine getirmek için tüm estetik değerlerini yeniden gözden geçirmek, tüm estetik değerlerini bu yönde seferber etmek durumundadır. “Modern sanatın belirleyici amacı, izleyicileri tarafından kabul edilemez olmaktır; bu amaç tersine

çevrildiğinde, dinleyicilerin -modern anlamda izleyicilerin, gözleyen seyirci topluluğunun- varlığının da sanatçı açısından kabul edilemez olması demektir” (Sontag, 1998, s. 48). Sanat, değişen ahlak anlayışına bağlı olarak, değerlerini yeniden değerlendirme yoluna gitmiştir. Nitekim “Nietzsche’ye göre, iyilikte ve kötülükte yaratıcı olmak isteyen kişinin her şeyden önce yıkıcı olması, değerleri parçalaması gerekir” (Camus, 2000, s. 74). Yaratıcı olmak için bu şarttır. Modern sanatın yaptığı da bu olmuştur.

“Modern sanattan ve edebiyattan çoğu zaman ‘gerçekliği yok ettiği’ gerekçesiyle yakınılır” (Fischer, 2005, s. 193). Modern sanat her ne kadar gerçeklikten kopuk gibi görünse de, amaç kaybolan gerçekliği vermek olduğu için, sanat yapıtları da kayıp giden kaypak gerçeğin bir duyumunu vermeye çalışarak biçim aracılığıyla adeta bu gerçekle oynarlar. Gerçek ve kurmaca arasında gidip gelen yapıtları, hakikatin yanılsayan yönünün farkına varılmasını ister. Belki de bu yüzden, gerçeklikle bir hesaplaşma içine girerken gerçekçi olduğunu iddia eden klasik yapıtların çoğundan çok daha gerçekçi bir konuma gelirler. Bu anlamdaki “Gerçekçi yapıtları savaşımçı yapıtlar diye tanımlamamız doğru olur...başkalarında duyup işitmediğimiz sözleri bu yapıtlarda duyup işitiriz. Bize bir çelişkiyi haber verir ilgili yapıtlar ve çelişkinin sözcülüğünü yaparlar...” (Brecht, 1997, s. 122). *Sezuan’ın İyi İnsanı*, belki de gördüğümüz en gerçek kişilerden ve şehirlerden birini vermiştir sanat dünyasına. Kafka’nın *Şato*’su bizi, zaten içinde bulunduğumuz labirentin çıkmazlarında dolaştırır. Duchamp, *Fountain*’la neye sanat yapıtı denmesi gerektiğini gerçek nesnenin kendisini ortaya koyarak radikal bir dille sorguladır. Bu açıdan, aynı zamanda, daha ahlakidir modern sanat yapıtları. Ahlakçı olmaksızın yaşanan ahlakı sorgulattıkları için ahlakla daha iç içe geçmiş bir yönleri vardır. Yaşanılan gerçeğin doğasını görmezden gelemezler çünkü. Böyle bir dünya içinde yaşamak nasıl bir duygu, bunu yeni ve cesur bir şekilde dile getirirler. Yeni sanatın ahlakı, estetik öğeleri alıcısıyla yeniden inşa ederken gerçeğin çok boyutlu yönünü ve değişen değerleri eleştirmektir. “Sorun şudur: Sanat ne tür bir yaşamı öneriyor?” (Calinescu, 2017, s. 204) ve bunu ne şekilde yapıyor? Fakat yine de her bilinçli sanatçının dikkat etmesi gereken “Yeniden biçimlendirmenin gerçeği ne denli tehdit ettiği sorunu, her sanatçının karşılaşmak durumunda olduğu bir sorundur” (Murdoch, 2004, s. 321). Sanatçı, yarattığı kurmaca dünyada gerçekleri *paranteze almak*, onlara yeni bir bakışla, “fenomenolojik” olarak yaklaşmak durumundadır.

Sanatçının yapıtına neleri alıp almayacağı onun dünya görüşünden ayrı düşünülemez. “Sanatçı kendi hesabına yeniden kurar dünyayı” (Camus, 2000, s. 245). Bu dünyanın içine neleri aldığı basit bir seçme işlemi değildir; sanatçının ahlakını ele verir. Sanatçının yaşanan gerçeklere karşı tutumu sanat eserlerinde somutlaşır. Sadece modern sanatta değil, genel olarak sanatın doğasında olan, olması gereken bir gerçektir bu. “Demek ki yazmak hem dünyanın üstündeki örtüleri kaldırmak hem de onu okuyucunun cömertliğinin karşısına görev gibi çıkarmaktır” (Sartre, 2012, s. 64). Sanatın hakikatle kurduğu ilişkinin etik yönünü oluşturan, estetik öğelerle birlikte, hayatta normal karşılanan, normalleştirilen varoluş gerçeğini ne pahasına olursa olsun irdelemektir. Daha önce bahsetmiş olduğumuz gibi, insan dayatılan gerçeklerin her zaman farkına varamayabilir ve Heidegger’in tabiriyle *kötü niyet* içinde yaşayabilir. Gerçekleri görebilmek, herkesin kabul ettiği doğruların ve ahlaki değerlerin karşısına çıkabilmek kolay değildir. Nietzsche, gerçeklerle yüzleşmenin trajik bir varoluşu gerektirdiğini ve yaşamsal olanı engelleyen ne varsa yıkılıp yeniden inşa edilmesi gerektiğine inanır. Nietzsche, hakikatin insan tarafından yaratıldığına inanır (Berkowitz, 2003, s. 80). Yani insan gerektiğinde gerçekliğini değiştirebilme yetisine sahiptir. Önemli olan bunun bilincinde olunması, insanın kendisiyle ve başkalarıyla kurduğu ilişkilerde etik değerleri dikkate alarak hareket etmesidir. Sanat, içerdiği trajik öğelerden dolayı ontolojik olarak bu potansiyele sahiptir: “...Nietzsche için sanatın önemi, yaşamayı sürdürmemizi olanaklı kılması gerçeğinden kaynaklanır. Bunu da, insanların mücadelelerinin, ıstıraplarının ve başarısızlıklarının *şaşırtıcılığını*, *ulviliğini* ve önemini kendilerine göstererek yapar” (Ansell-Pearson, 1998, s. 198). Nietzsche için sanat bu anlamda insanın yaşama katılma ve kendisini yeniden yaratma döngüsünün en güçlü kaynaklarından biridir. Sanat yaşama doğru büyük bir itkidir ve yaşamın birçok çirkinlik, zorluk ve garipliğini de aydınlatır, ortaya çıkarır (Nietzsche, 2003, s. 89). Yaşanan gerçekliğin insan olmanın özünü arasındaki mesafeyi bizlere gösterebilir.

Nietzsche’den oldukça etkilenen Foucault, hakikatin iktidar mekanizmaları tarafından üretildiğini ileri sürer. “Hakikat bu dünyaya ait olan bir şeydir: Hakikat çok sayıda zorlama sayesinde ortaya çıkar. Ve düzenli iktidar etkileri yaratır. Her toplumun kendi hakikat rejimi, kendi genel hakikat siyaseti vardır...” (Foucault, 2011, s. 81). Egemen ideolojinin ürettiği hakikate, sanat da kendi hakikatini üretmek karşılık vermeyi seçebilir. “İdeoloji her zaman salt ideoloji, yanlış bilinç değildir...Sanat...ideoloji olarak, verili topluma karşı çıkar...şeyler değiştirilmelidir” (Marcuse, 1997, s. 22). Sanat bu

işlevi görebildiği zaman etikle arasında güçlü bir bağ kurulabilir. Nitekim “Etik ... inançlarımızı geliştirmek, genişletmek ve gözden geçirmek amacıyla ahlaki inançlarımız üzerine yapılan bilinçli bir düşünme biçimidir” (Hinman, 2013, s. 5). Sanat, estetik değerlerini bu yönde ürettiği ölçüde yaşanan ahlaki bilme ve düşünme ortamı yaratacaktır. “Foucault’ya göre ahlak öznelere kendi kendisi ile kurduğu ilişkidir” (Işık, 2014, s. 105). İktidar mekanizmalarının artık dışarıdan değil, söylemler aracılığıyla içerden dayatıldığını düşünen Foucault, iktidar oyunlarının bilgiyle ilişkili çok boyutlu yönüne dikkat çeker ve insanın yaşamını sanat eserine dönüştürerek kendi değerlerinin yaratıcısı olması gerektiğini dile getirir. Aksi takdirde hakikat oyununda insan kendi benliğine en büyük kötülüğü yapmış olacaktır.

İnsanın kendi değerlerinin yaratıcısı olması yanlış anlaşıldığında büyük bir anarşi ortamı yaratabilir. İyi’nin ve kötü’nün ne olduğunu tartışırken yapmak istediğimiz, bu kavramları insan olmanın özünü yoksullaştırıp yoksullaştırmaması açısından ele almaktır. Yoksa iyi ve kötü her şey olabilme tehlikesini barındırır. Sanatta da bu bağlamda her şey güzel kabul edilebilir. Hegel’e göre, “Kötülük, olması gerekenle olanın birbirini tutmamasından başka bir şey değildir” (Bozkurt, 1982, s. 44). Hegel’in bahsettiği olması gerekenin sınırları aşağı çekildiği vakit insan da güzel olandan uzaklaşır. Nitekim kötülük kavramının tarihte belli dönemlerde iyilikle çok kolay yer değiştirdiği görülebilir. Sanatın böyle dönemlerde egemen iyi anlayışına hizmet ettiği olmuştur. Sanata değerini verenin salt biçimsel güzellikle ölçülmemesi gerektiği bu dönemlerde daha çok önem kazanmıştır. Örneğin Leni Riefenstahl’ın Nazi propagandası yaptığı filmleri, estetik öğeleri güzel kullanmasından çok, hizmet ettikleri ahlaki değerler bakımından sorgulamak gerekir. Sanatın işlevi ve varlık değeri daha bir ciddiyetle ele alınır bu gibi zamanlarda. “...değerli bir şeyi olmayandan ayıran... insana kazandırdıklarıdır; başka bir deyişle, insanın yaşantı ve eylem imkânlarının genişlemesinde nasıl bir katkıda bulunduklarıdır” (Kuçuradi, 2013b, s. 43). Bu bağlamda sanata değerini verenin ne olduğuna yönelik olarak Brecht (1997, s. 153) şu sözleri sarf etmiştir:

Bir yapıtın estetik değerini saptamaya yönelik ölçütlerin, o yapıtın kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere yerini bırakması gerekiyor. ...bir yapıtın biçimi konusunda bir yargıya varırken şu soruyu sormak gerekir: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığımız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. Güzel’e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın

güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. Güzel'i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor.

Sanatın gerekliliği özellikle 20. yüzyıl sonrası daha çok irdelenen bir konu haline gelmiştir. Bazı düşünürler sanatın yaşanan dramlarla vicdani olarak boy ölçüşemeyeceğini ve bu yüzden de önceliklerin değişebileceğini ileri sürmüşlerdir:

...Jean Paul Sartre, Biafra'da bir Üçüncü Dünya ülkesinde açlıktan ölen zenci bir çocukla edebiyatı ahlaki olarak karşılaştırmış, böyle felaketler varken yoksul ülkelerde edebiyat ile uğraşmanın bir 'lüks' olduğunu açıkça söylemiş ve Üçüncü Dünya ülkelerinden yazarların edebiyatın lüks dediği zevklerinden temiz bir vicdan ile yararlanamayacaklarını ima edip, hakiki edebiyatı zengin ülkelerin uğraşı olarak görmüştü (Pamuk, 2006, s. 237).

Benzer bir şekilde tüm dünyanın kanını donduran olayların yaşandığı "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır" diyen Adorno (2015, s. 155), "Auschwitz'den sonra şiir yazılamayacağı cümlesinin mutlak bir geçerliliği yoktur, ama şu kesin ki Auschwitz geçmişte mümkün olduğu ve belirsiz bir gelecek boyunca da mümkün kalacağı için, şen sanat artık tasavvur edilemez" diye ekler. Ama aynı zamanda sanatın insan için bir tür sığınak olduğunu yine de sanatın insan için gerçeklere ve kötülöklere karşı bir dayanma nesnesi olduğunu yazar Adorno (2015, s. 152) "Sanat...gerçekliğin insanlara dayattığı hunhar ciddiyetin bir eleştirisidir...Sanatın şen yanı budur işte ve tabii, mevcut bilinçteki bir değişme olarak, ciddi yanı da".

Sanatta güzellik anlayışının ahlakla ortak paydası, sanatın insandan yana güzeli, biçimi içine yedirebilmiş olmasında saklıdır. Camus'nün (2000, s. 264) de belirttiği gibi "Güzellik, devrimler yapmaz kuşkusuz". Ama insani olana dikkat çekerek bu dünyanın daha yaşanılır olmasına katkıda bulunabilir. Postmodern düşünürler çoğu zaman, fazlasıyla hümanist ve evrensel bir görüş olduğu için buna karşı çıkarlar. Modernizmin kendine dönük bir eleştirisi olarak da nitelendirilen postmodernizmle artık anlaşılamayan gerçeği anlamlandırma çabasından vazgeçilmiştir. Çünkü "Nazizmde ve Yahudi katliamında olanlar yeni bir hoşgörülemezlik eşiği ortaya çıkardığı için olanlar yalnızca ahlaksal bilincimizi yaralamakla kalmamış; felsefemizi, bilimimizi, kültürümüzü, iyi ile kötü inançlarımızı da işin içine sokmuş ve hepsini sıfırlamaya yöneltmiştir" (Eco, 2012, s. 103). Bu eşiğin aşılmasından sonra postmodern düşünürler hakikate asla ulaşamayacağını, her şeyin, ahlaki olanın bile genellenemeyeceğini ifade ederler. Bu

çaba, gerçeğin değişken, tikel ve yoruma açık yanına uygun değildir. Çoğulculuğu savunan “...postmodernizm anlamın yok olduğu, diyalogun yok olduğu düşüncesini vurgulamış; birliğe karşı söylem üretmiş, sürgün ve vatansızlık, göçebelik söylemleri üzerinde durarak bölünmeyi savunmuştur” (Erzen, 2011, s. 149). Postmodernlere göre, büyük anlatılar çağı geride kalmıştır.

Postmodern estetik de buna paralel olarak bir kaos ortamını anımsatır. Birden fazla biçim ve türün iç içe geçtiği postmodern sanat yapıtları, her türlü sınırın ötesinde yer almak ister. Sanat biçimiyle artık oyuna dönüşmüştür. “...metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna gelir: Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordur...Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üst-kurmaca düzlemine taşınır” (Ecevit, 2004, s. 71). Postmodern yapıtlar, öz-düşünümsel (self-reflexive) yanlarıyla hakikatle oynarlar. Bu anlamda neredeyse parodi haline gelerek sanat eserlerinin sanat olma değeriyle dalga geçerler. Hakikatin ve sanatsal değerın sorgulanması açısından olduğu kadar çok-kültürcülüğü ve ötekini kucaklayan yanıyla postmodernizmin ahlakla olan bağıını kurmak mümkündür. Fakat postmodernizmin, sanatın ve etik olanın evrenselleştirilemeyeceğine dair inancı şu anlamda eleştirilebilir: Etik kurallar koymaktan çok, var olan değerleri ve ahlakı sorgulamak ister. Sanatın estetik değerlerinin yok sayılması ise, sanatın biricikliğini zedeler. Ayrıca Jameson’ın (2005, s. 31) da belirttiği gibi, postmodernizm tüketici kapitalizmin mantığını tekrarlar; toplumsal yapının adeta benzeridir. Sanat yapıtları, tüketim nesnesi olmanın ötesinde anlam ve değer varlıklarıdır. Burada amacımız bütün postmodern yapıtların tüketim odaklı ya da anlamsız olduğunu söylemek değildir. Fakat şunu da unutmamak gerekir ki “Sanat insanı her türlü kadercilikten korur. Yaşam, insanı sanat yoluyla yok olmaktan korumakla da kendini korumuş olur” (Kuçuradi, 2013a, s. 27).

İnsanın her şeyi aynı değere indirgemesi, kötülüğün sınırlarını yok etme tehlikesine açıktır. O zaman Dostoyevski’nin (1999, s. 35) *Yer Altından Notlar*’da sorduğu şu soruya kulak vermekte fayda vardır: “Biri tutar, çıkarını, kendisi için iyilik değil de kötülük istemekte görürse, hatta böyle yapmak zorunda kalırsa, buna ne demeli?” Değerlerin göreceliğine karşı Scheler ve Hartmann’ın değerlere yönelik nesnel çalışmalarından bir önceki bölümde bahsetmiştik. Buna göre, değerler kendi başlarına var olurlar. Fakat değerlerin insan eylemlerini belirlemesi doğa yasaları gibi değildir; insanların hangi değerleri gerçekleştireceği kendisine bağlıdır (Günay, 2014, s. 301). Aynı zamanda

değerler kendi başlarına iyi ya da kötü değildir. Değerler tarih-üstüdür ve insan, değerleri belirlemez. Onlara karşı yönelen bilincimiz, onların iyi ya da kötü olarak değerlendirilmelerine neden olur. Değerler insanı belirler. Yani “Değerler ideal varlıklar olarak değişmezler fakat değer duygusu her çağda ve kültürde değişir...değişen, değere farklı zamanlarda verilen anlamlardır” (Özlem, 2007, s. 403). Örneğin iyi kendi varlık tabakasında mutlak ama iyilik bilinci mutlak değildir. “...insan, değerleri, gerçekleştirilmelerinden kendisinin ‘sorumlu’ olduğu şeyler olarak hisseder ki, ‘sorumluluk’, insanı diğer doğa varlıklarından ayıran başlıca nitelik olarak görünür” (Özlem, 2007, s. 403). İnsanı ahlaksal bir varlık olmasını sağlayan da bu sorumluluk ereğidir.

Hartmann, estetik değerler ve ahlaki değerlerin varlık bilimsel açıdan bağlantılı olduğunu düşünmüştür. Fakat estetik değerleri ideal değerler olarak görmemiştir. Hartmann’a göre estetik değer sadece görünümde var olan bir şeydir. Estetik nesneler, real ön yapılarıyla (biçimsel maddi değerleriyle) irreal (ideal/tinsel/saltık) değerlerin taşıyıcısıdır. “Estetik değer gerçek bir şeyin ya da kendinde bir şeyin değeri değildir aksine sadece görünümde var olan bir şeyin değeridir” (Çelebi, 2014, s. 87). Estetik değerler görünüşe çıkabilmek için tinsel değerlere ihtiyaç duyarlar ve ona yönelen öznenin varlığı sayesinde kavranırlar. Yani sanat yapıtlarında vücut bulan irreal tinsel içerik görünüş değeri olarak ortaya çıkmaktadır. Estetik değerın anlaşılması, etik değerlerin bilgisine sahip olmakla bağlantılıdır. Aksi takdirde estetik nesneden hoşlanma da söz konusu olmayacaktır. Hartmann metafizik açıklamalardan kaçındığı için estetik objeleri salt görüntü olarak ele almış ve estetik değerleri ideal değerlerle bağlantılı olarak açıklamıştır. Hartmann’ın ontolojik yaklaşımı, değerlerin göreceliliğini düşünmemiz açısından önemlidir. Hem bir filozof hem de yazar olan Murdoch’ın (2008, s. 89) da belirttiği gibi “Sanat, görünüşten gerçekliğe yapılan uzun ve çetin yolculuk hakkındadır...”. Estetik ve etik değerlerin birbiriyle ilintisi açısından pratik anlamda düşünecek olursak, önemli olan gerçeklerin gösterilmesidir. Her şeyin yapılabilir olması, insan olmanın değerini zedelemek anlamına gelmemelidir. Sanatta her şeyin yapılabilir olması ise sanatın salt biçimsel bir obje olması ya da her şeyin sanat yapıtı olabileceği şeklinde algılanmamalıdır. Camus’nün (2000, s. 78) de belirttiği gibi, Karamazov “Hiçbir şey doğru değilse, her şeye izin vardır” derken Nietzsche, “Hiçbir şey doğru değilse, hiçbir şeye izin yoktur” der. İnsan olmanın değerini korumaktan yana bir tavrın hala önemini koruması gerektiğini söyleyebiliriz bu anlamda.

Etik, insan ilişkilerinde yaşanan yaşantı ve eylem olanaklarının insan için anlamını ve değerini sorgular. Estetik ise, sanatta güzelin ne olduğunu, güzele bu değeri verenin ne olduğunu araştırma konusu yapar. Değer, insan türünün yaşama kattığı bir bilinç boyutudur. Bir şeyin değeri kendi alanı veya benzerleri arasındaki yeridir (Kuçuradi, 2013b, s. 26). Sanatta etik ve estetik ilişkisi, her ikisinin de değerle olan ilgisi bakımından ontolojik olarak bu şekilde ortaya koyulabilir. Değerlilik ise bir şeyin insan ile ilişkisi bakımından insan için taşıdığı anlam ve önemdir. “Sanatta dile gelen, somutlaşan şey, bütün real ve ideal, gerçek ve düşünsel ilgileri içinde, insandır, evrensel insandır” (Tunalı, 2011, s. 70). Sanatın insanla olan bağı, onun insan için değerini, değerliliğini de gösterir.

Sanatın bu yönü, çoğu zaman, onun iyi’yi ve doğru’yu göstermesi gerektiği şeklinde değerlendirilir. Eski Yunan’da ve ideolojik kaygıların ağır bastığı dönemlerde sanat yapıtlarına eğitcilik ve propaganda yapma görevleri yüklenmiştir. “...romanın yazılış sebebi tarih gibi bilgi vermek, tanıklık etmek ve bilim gibi öğretmek değildir; gerçekliği yeniden kurmaktır” (Robbe-Grillet, 1981, s. 109). Fakat sanat yapıtlarına bu misyonların yüklenmesi, onların birer ahlak varlıkları sayılması yanılgısını da beraberinde getirir. Böyle olduğu vakit de sanat yapıtları, içerdikleri iyi ve doğrunun kabulüne göre güzel ya da çirkin bulunurlar. “Ne yazık ki sanatta ahlaksal güzellik... son derece kolay yok olup giden bir şeydir. Sanatsal ya da entelektüel güzellik ölçüsünde kalıcı değildir. Ahlaksal güzellik, hızla çözülerek tumturaklı anlatıma ya da yersizliğe dönüşüverme yatkınlığı taşır” (Sontag, 1998, s. 85). Unutmamak gerekir ki tek bir ahlak yoktur. İyi ve doğru, zamana ve mekâna göre değişir. “Sanat ancak kendi kendisine yaptığı baskı ve zorlamalarla yaşar, başkalarından geleceklerle ölür” (Camus, 1965, s. 47).

Sanattaki güzel, sanata kendi değerini veren şeydir. Sanat yapıtları, her şeyden önce, estetik objelerdir. Sanata bu şekilde yaklaşılması, ayrıca, onun varlık yapısıyla kurulan ahlaki bir belirlemedir.

...sanat eserinin kendine özgü bir işlevi vardır ki bu da estetik yaşantı uyandırmaktır. Estetik yaşantının bir değeri vardır ve eserinde kendisinde, bu yaşantıyı meydana getiren bazı yapısal nitelikler mevcuttur. Eser bunlar sayesinde estetik yaşantı uyandırdığı ve bundan ötürü estetik değer kazandığı için, bir yapıtın sanat eseri olabilmesi belli bir yapıya sahip olmasına bağlıdır (Moran, 2013, s. 173-174).

Sanat yapıtlarının estetik yaşantı uyandırmaları, güzel değeri ile ilişkilidir. Sanat yapıtlarındaki güzel, onun biçimsel niteliklerinin bir araya gelerek, alıcısında bir beğeni yargısına varmasına neden olur. Hiçbir çıkar gözetmeyen bu yönelim, sadece sanat yapıtının kendisiyle ilgilidir. Yani onun insan için sağladığı ahlak değeri gibi herhangi bir başka faydadan da uzaktır. Sanattaki güzel, iyi ya da doğru bilgisini vermesinin ötesinde estetik değerlerin bilgisiyle ölçülür.

Sanattaki güzellik anlayışı zaman içinde değişime uğramıştır. Eskiden güzel nesnelerin ya da hareketlerin, başı sonu belli güzel formlar içinde taklit edilmeleri güzel bulunmaktaydı. Fakat değişen toplum yapısına ve onun getirdiği gerçeklik anlayışına göre sanattaki güzel de değişmiştir. Anlaşılmıştır ki “...‘dünyayı güzel gösterme’ ile ‘güzelleştirmeye çalışma’ arasında dağlar kadar fark vardır. Ve ‘dünyayı güzelleştirmeyi’ hedefleyen sanatçı, bu işi ancak sanatının diliyle yaratacağı eleştirel bir bakışla, ...yapabileceğinin de bilincinde olmak durumundadır” (Cemal, 2015, s. 124). İnsan olmanın ne olduğu hakkında bir şeyler anlatır sanat yapıtları. “Öyleyse sanata değerini veren güzel’in ancak insan ve insana ait değerlerden yana bir güzelliği ifade ediyorsa değerli olacağı söylenebilir” (Savaş, 2012, s. 50). Sanata ahlaki yönünü veren insan olmanın değeriyle bizi yüz yüze getirmesinde saklıdır. Yaşanan gerçekliği ve insanlık durumunu biçimiyle maddileştirir sanatçı.

3.2. Sinemanın İşlevi, Film Estetiği ve Etik İlişkisi

“Sanat yaşama katlanmanın en yüksek ve doğal biçimidir”. Nietzsche

Kieslowski, “sadece film yapmış olmak için film yapmanın bir yönetmenin işleyebileceği en büyük günah” olduğunu söyler. Bu sözler, kendisiyle ve dünyayla olduğu kadar, sanatının varlık yapısıyla ilişkisinde de kendini sorumlu hisseden her sanatçı için üzerinde durulması gereken önemdedir. Kieslowski’nin burada günahı kastettiği, sadece bir eğlence aracı ya da güzel bir nesne yaratmanın ötesine geçmek isteyen her sanatçı için geçerliliğini korumaktadır. Nitekim “...insanın kendini görme gereksinimi, karşımıza sanatın kaynaklarından biri olarak çıkmaktadır” (Cemal, 2015, s. 48). Sanatın, insanın kendini ve dünyayı anlamlandırma arzusundan kaynaklandığı göz önünde bulundurulduğunda, sanatçının da eserine almak istedikleri bir mesele haline gelmektedir. “Sanatı doğru tanımlayabilmek için her şeyden önce onu bir haz aracı olarak

görmekten vazgeçmek, onu insan yaşamının koşullarından biri olarak görmek gerek” (Tolstoy, 2010, s. 48).

Doğada var olan nesnelerin aksine sanat yapıtları bir tasarımın ve seçme eyleminin ürünüdürler. Sontag’ın (2008, s. 46) da dediği gibi, “Fotoğraflamak önem bağışlamaktır”. Sanatçının yapıtına almak istedikleri, o sanatçının dünya ile bir tür hesaplaşmasıdır. Bu hesaplaşmanın sonucunda ortaya çıkan yapıt, insan olmanın bilgisi hakkında bazı ipuçları, belirli tarzda görme biçimleri sunabilir. Seçimini bu yönde kullanan her sanat yapıtı, olumlu ya da olumsuz, dikkatimizi, insan olmanın olanaklarına çekmekte, varoluşumuzu sorgulatabilmektedir. Sanatın ahlaki boyutu, etikle olan ilişkisi bu sorgulamanın bir sonucudur. Sanat yapıtları bu sorgulamayı, doğrudan değil; dolaylı olarak gerçekleştirirler. Bu dolaylılık, sanat eserlerinin birer yapıt, kurmaca olmasından kaynaklanır.

Sanatın kurmaca yapısı, çoğu zaman, onun gerçeklikle olan bağının sorgulanmasına neden olur. Sanat eserleri gerçeği açığa çıkarırlar ama kendileri gerçek değildir (Sheppard, 1987, s. 117). Fakat her nitelikli sanat eserinden, dolaylı yoldan da olsa, edindiğimiz *kendimiz* bilgisi gerçektir; yani, hayatımızda bir karşılığı vardır ve ahlaki yanımızı açığa çıkarmaya elverişlidir. Sanatın gerçeklikle olan bağı, onun ahlaki yönünü de belirler. Ama şunu unutmamak gerekir ki, “...sanatta ahlaki olan, epistemik bilgi sayesinde elde edilen gerçekle ya da doğrunun yanlıştan farkı aracılığıyla ölçülemez” (Ronen, 2014, s. 67). Her sanat eseri, bir yaratıdır fakat, gerçeklikle olan bağı, gerçeğin kendisinden çok hakikilikle, hakikatle olan bir yaratı. Le Guin’in (2013, s. 33) de belirttiği gibi “Tek boynuzlu atlar gerçek değildir. Bu gerçeğin kimseye de bir yararı görülmemiştir”. Sanatın doğruları/gerçekleri dile getirmesi, gerçekliğe bağlı kalması demek değildir. Gerçekliğe bağlı kalmak, daha çok varoluşumuz hakkında ipuçları vermek, yaşantı ve eylem olanaklarımız hakkında bir düşünme ortamı yaratmak, bu dünya içindeki yerimizi eleştirel bir tavır takınarak sorgulamaktır. Böylelikle, sanatın gerçeği, bazen gerçek hayattan daha gerçek olabilir.

Sanat, başlangıcından itibaren, gerçeklerle ve gerçeklikle bir mücadele içinde olagelmıştır. İlk, gerçekliği en mükemmel şekilde yansıtmak şeklinde algılanan gerçeklik anlayışı, insan için iyi olan doğru ve ideal tek gerçeğin yansıtılması şeklinde karşımıza çıkar. Buna uygun olarak, sanat yapıtının biçimsel olarak da bir bütünlük arz etmesi gerekir. Eski Yunan’dan modern döneme dek süregelen bu bakış açısına göre bu ideali gerçekleştiren her yapıt güzel’dir ve insan için iyi’dir. Sanata eğiticilik görevi

yükleyen yansıma kuramları, sanatı ahlaki ideallerin taşıyıcısı bir araç olarak görmüştür. Sanatın gerçeklikle kurduğu ilişki, ayrıca gerçeğin birebir kopyası (mimesis) olması şeklinde de yorumlanmıştır. Eski Yunan'da da var olan bu anlayış, Rönesans ve 19. yüzyılda da geçerliliğini korumuştur. Teknik ustalığın sınırlarını zorlayan bu anlayış, özellikle resim alanında, gerçekliğe olan sadakatiyle insanı şaşırtır. 19. yüzyıl romanı, adeta bilimsel bir gözlemcinin laboratuvarını andırır. Modernizmle birlikte ise, gerçeklik anlayışında kökten bir değişim yaşanmıştır. Modernizm, gerçeğe kuşkuyla yaklaşır. Eleştirel tavır, modern sanatın en belirleyici özelliği haline gelmiştir. Yaşanan toplumsal, ekonomik ve politik gelişmeler kaçınılmaz olarak bu değişimi de beraberinde getirmiştir.

Modern çağın en belirleyici özelliği, yaşamın her alanında gerçekleşen *gelenekten kopma* olmuştur. “Sanayi Devrimi’nin neden olduğu bu toplumsal dönüşüm, düşünceleriyle, ilişkileriyle, üretimi, tüketimi, duyuş ve sezişiyle yeni bir yaşam biçimi yaratmıştır” (Kılıç, 2008, s. 17). Bu yeni yaşam biçimi, aklın egemenliğinde gerçekleşmiş fakat zamanla paradoksal olarak aklın tüm verilerinin yitimini ve sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Bilimde ve teknolojiye yaşanan ilerleme temelli gelişmeler, toplumsal hayatta, beklenenin aksine, büyük bir hayal kırıklığı yaşanmasına neden olmuştur. 20. yüzyıl itibarıyla insanlık, büyük savaşlara, büyük acılara, inandığı değerlerin yitimine, kendine ve diğer insanlara olan inancının yok olmasına tanıklık etmiştir. “Bugün içinde yaşadığımız dünya çok gergin ve tehlikelidir. Böylesi bir durum, modernliğin ortaya çıkışının daha mutlu ve güvenli bir düzenin oluşumuna yol açacağına ilişkin varsayıma inanmak yolunda hevesimizi kırmak ya da zorlamaktan da fazlasını yapmış bulunmaktadır” (Giddens, 2004, s. 19).

Büyük kentlerin kurulması, seri üretim, kapitalist düzenin getirdiği uzmanlaşma ve yabancılaşma, iletişimsizlik, hız, görecelilik gibi olgular, kişinin değişen yaşam karşısında gittikçe silikleşmesine, manevi açıdan dayanaklarını yitirmesine neden olmuştur. “Modern yaşamın tüm koşulları -maddi şeylerin bolluğu, aşırı kalabalığı- el birliği ederek duyumsal yetilerimizi öldürür” (Sontag, 1998, s. 19). Kesinliğin sınırlarının kalktığı, yaşamın fragmanlara ayrıldığı, iyinin ve kötünün, güzelin ve çirkinin, doğrunun ve yanlışın giderek birbiri içine geçtiği modern yaşamda gerçeklik artık çelişkili bir hal almıştır. Gerçeklik anlayışının değişmesi sanatsal düzlemde yapıtlarda somut olarak gözlemlenebilen estetik ilke değişikliklerine yol açar (Ecevit, 2004, s. 18). Modern sanat, anlam yitimine bir tepki olarak değişen gerçekliğin sorgulanması, anlamlandırmaya çalışılması sonucunda ortaya çıkmıştır. “Baudelaire’e göre... sanat, modernliği savunmaz,

aksine teşhir eder. Modern dünyanın estetik temsili bu dünyaya karşıt olmalıdır...” (Artun, 2013, s. 31). Uyumsuzluğun yarattığı modern sanat, buna bağlı olarak da, kendi gerçekliğine uygun estetik fragmanlaşmanın uçsuz bucaksız dehlizinde dolanır. “Modern sanatçının tüm çabası, özellikle de katlanılması güç olan daha önce hiç karşılaşılmamış gerçekleri ifade etmektir” (Scruton, 2009, s. 171). Sanatta gerçek(çi)lik artık, başka bir boyuta taşınmış, gerçekliğin kendisi bir sorunsal haline gelmiştir. Gerçek ve kurmacanın birbirini içine geçtiği modern eserler, gerçeğin sorgulanmasına uygun bir zemin hazırladıkları için gerçeğe yaklaşırlar. Örneğin *Godot’yu Beklerken*’de “...sahnede, otantik olarak insanca iletişim kurmada topyekûn iflasımızı yaşamıncinden daha büyük boyutlarda görürüz” (May, 2013, s. 50). Modern sanatın ahlakı, gerçeğin muğlaklığını güzelliğin kalıplarını parçalayarak ortaya koyabilme cesaretinde kendini gösterir.

Teknolojinin gelişimi ve modernizmin, dünyanın farklı, daha önce hiç algılanmadığı bir şekilde duyumsanmasına kaynaklık etmesi yeni sanat dallarının ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Fotoğraf ve sinema, gerçeği daha iyi kavrama, gerçeğe yaklaşma ihtiyacının hat safhada yaşandığı modern çağın getirisi olarak ortaya çıkmıştır. Değişen yaşam ve insan gerçeği karşısında, insanın kendini aradığı bir çağda sinema yeni bir ifade şekli olarak belirmiştir. Fotoğraf sayesinde gerçekliğin yeniden üretimi teknolojik olarak ilk kez mümkün olurken, sinemayla daha da ileri boyutlara taşınmıştır. Bu yeni buluşun en belirgin özelliği, hareketi, yaşamı olduğu gibi saptayabilmesidir (Özön, 1972, s. 7). Yaşamın devingen doğasını zaman boyutuyla yakalayabilme kapasitesi, sinemanın diğer sanatlara oranla gerçeğe yaklaşmasını daha olanaklı kılmıştır. “Sinema hayatın özgün bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, başka sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur” (Tarkovski, 2008, s. 67). Bunun sonucunda ise diğer sanat dalları kendilerini yeniden tanımlama ihtiyacı içine girmişlerdir.

Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin, 28 Aralık 1895’te, Paris’te, Boulevard des Capucines’deki Grand Café’de, bir trenin gara gelişini beyazperdeye yansıtarak gerçekleştirdikleri gösteri, sinema sanatının başlangıcı olarak kabul edilir. Sinemanın kelime olarak kökeni, Yunancada *hareket* anlamına gelen *kine* ve *yazmak* anlamına gelen *graph* sözcüklerine dayanır. Teknolojik bir icat olan sinemanın temelinde hareketi zaman boyutuyla kaydetme özelliği yatar. Lumière’lerin *cinématographe* (sinematograf) adını verdiği buluş, baktığımız nesnelerin göz retinasında belli bir süre kalmasından (fi olgusu) yararlanılarak tasarlanmıştır. Art arda çekilen fotoğraflar peş peşe ışığın içinden

geçirilerek karanlık bir ortamda beyazperdeye yansıtılır ve hareketli görüntü elde edilir. Sinematografin icadından önce, hareketsiz görüntülerin (fotoğrafın/ resimlerin) sahneye yansıtılmasına dayanan *büyülü fener*, ya da *hareketli oyuncaklar*, *nickelodeon*, *zoetrope* gibi resimleri hareket ettiren birtakım düzenekler ve aygıtlar mevcuttu. Hatta görüntülü hareketleri kaydeden ve göstermeye yarayan, Thomas A. Edison tarafından geliştirilen *kinetoskop* adında bir icat da vardı. Lumière kardeşler, hareketli görüntüleri sadece bir kişinin izlemesine izin veren kinetoskop aletini alıp geliştirdiler. Oluşan hareketli görüntüyü kaydedip perdeye yansıtmayı denediler ve aynı anda birden fazla kişinin izlemesine olanak tanıdılar. Böylelikle sinema *teknik olarak* keşfedilmiş oldu.

Paul Rotha (2000, s. 33), sinemanın gelişimini bilimsel (teknik bir oluşum), tecimsel (endüstri olarak), ve estetik (dramatik bir ifade aracı) olarak üçe ayırır. Sinemanın sadece bir kayıt cihazı olarak teknik özelliklerini aşması ve tecimsel bir eğlence aracı olmanın ötesine geçmesi, anlatım olanaklarının çeşitli kuramcılar ve yönetmenler tarafından keşfedilmesi ve geliştirilmesi sayesinde gerçekleşmiştir. Lumière’ler tarafından geleceği olmadığı düşünülen sinema, giderek kurgu, mizansen (mise en scène) çerçeveleme, kamera hareketleri, ışık, ses, renk gibi dramatik özelliklerini keşfetmeye başlamıştır. İlk olarak Méliès, sinemanın, “... gerçekliğin ötesine geçerek fantastik dünyalar yaratma kapasitesini” (Ellis, 1979, s. 37) fark etmiştir. Ayrıca sinemasal anlatım tekniklerini geliştiren Edwin S. Porter sayesinde de “... sinema, bir tür yeniden üretim olmaktan çıkarak, yeni bir sanatsal etkinlik haline gelmiştir” (Ellis, 1979, s. 41). David Griffith, kamera hareketleri, açılma, kararma, geriye dönüşler ve çekim ölçeklerini geliştirerek sinemayla öykü anlatma tekniklerinin gramerini kurmaya başlamıştır. Daha sonra Arnheim, Pudovkin, Kulešov, Eisenstein, Kracauer, Bazin gibi görüntünün nitelikleri ve boyutları üzerinde düşünen ilk yönetmenler ve kuramcılar sayesinde sinema bir sanat olarak gelişmeye devam etmiştir.

Sinemanın ilk yıllarında sanat olarak tanımlanması, film görüntüsünün ontolojik nitelikleri ve sınırlılıkları üzerinde durmuş ve bu yapının sanatsal olarak nasıl kullanılacağına odaklanmıştır. Sinemanın algısal ve bilişsel yönüne vurgu yapan bu kuramlar, onu gerçekliği aktarma ya da çarpıtmadaki gücü açısından ele alırlar. Film deneyiminin gerçek dışı olduğunu savunan Arnheim, sinemanın sanat olabilmesi için yaşanan gerçeklikten farklı olarak, iki boyutluluk, sesin ve rengin olmaması, çerçevenin sınırları, kurguyla yaratılan zaman atlamaları gibi özellikleri ön plana çıkarır (Andrew, 2000, s. 36). Arnheim’a (2010, s. 35) göre, “... mekanik yeniden üretimin bitip temsil

koşullarının nesneyi biçimlendirmeye hizmet ettiği yerde sanat başlar”. Benzer şekilde Rus Biçimci gelenekten gelen Eisentein da sinemadaki kurgu ögesiyle yaratılan anlatım olanaklarını araştırmıştır. Ses ve renk üzerinde de duran Eisenstein için (1985, s. 42) “Sinema her şeyden önce kurgudur”. Kurgu sayesinde yönetmen, alternatif bir görme biçimi yaratır. “Salt gerçekçilik algılamanın hiç de doğru bir biçimi değildir” (Eisenstein, 1985, s. 49). Görüntü çatışmaları sayesinde yaratılan diyalektik etki, seyircinin algısını yönlendirebilme kapasitesine sahiptir. Sinemaya tasarlanmış bir eğiticilik misyonu da yükleyen bu bakış açısı, sinemanın kitleleri etkileme gücünü ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar propaganda aracı haline gelse de, bu sayede ‘sinemanın, kurgu ile bir kavramı, düşünceyi dile getirebildiği’ (Savaş, 2012, s. 147) keşfedilmiştir. Eisenstein’ın başyapıtı olarak nitelendirilen *Battleship Potemkin* (*Potemkin Zırhlısı*, 1925) bu şekilde kullanımıyla kurgunun sınırlarını zorlar.

Kurgunun ilkeleri, sinemanın bir sanat olarak gelişmesine ve sinemasal zamanın çeşitli şekillerde kurularak kendi gerçeklik zeminini hazırlamasına olanak tanımıştır. “Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek ayrı ayrı selüloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra yeni bir filmsel zaman doğmaktadır” (Pudovkin, 1966, s. 90). Sinemanın gerçekliği olanca gerçekçilikle kaydetmesinin yanında değiştirebilme gücü onu mekanik bir kayıt aygıtı olmanın ötesine taşır. Fakat bu özelliği aynı zamanda sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi zedeleme tehlikesini de içinde barındırır. Bu doğrultuda gerçekçi kuramcılar, sinemanın olgusal gerçekleri yakalamadaki becerisinin, yaşanan gerçekliği daha iyi anlamamızı sağladığını düşünmüşlerdir. Siegfried Kracauer ve André Bazin gibi düşünürler, sinemanın gerçekliği bozmaktan ziyade ortaya çıkarması gerektiğine odaklanmışlar, gerçekçilik temelinin sinemayı sanat yaptığına inanmışlardır.

Gerçekçi kuramcılar, gerçekliğin sinemasal görüntü aracılığıyla daha net bir şekilde görüldüğünü, yaşamda ıskaladığımız gerçeklerin kamera sayesinde açığa çıktığını savunurlar. Onların gerçekçilikten kastı, sadece kayıt etmek olarak algılanmamalıdır. Onlar, görüntünün gizil olanı vermekte tek başına yeterli olabileceğini düşünmüşlerdir. Örneğin “Kracauer, sinemayı, gerçekliğin belirli tür ve düzeylerini keşfetmeye yarayan bilimsel bir araç olarak görür” (Andrew, 2000, s. 123). Fotoğrafik görüntü, zihnimizde oluşturduğu imgeler sayesinde gerçekliğin yeniden düzenlenmesine katkı sağlar. Kracauer’e göre sinema hammaddenin ötesine geçmemeli ve dünyanın anlatımı olmalıdır

(Büker, 1996, s. 23). Yani, görüntüye sadık kalmak koşuluyla oluşan imgeler toplamı, belirli tarzda varoluş koşullarını açığa çıkarmalıdır:

Bize yaşadığımız dünyayı tanıtan sinema, tanık kürsüsünde boy göstermesi özgül sonuçlar doğuran fenomenleri sergiler. Sinema bizi ödümüzü koparan şeylerle yüzleştirir. Ve çoğu zaman bizi, gösterdiği gerçek hayat olayları ile bu olaylar hakkındaki yaygın fikirlerimizi karşı karşıya getirmek gibi zorlu bir işe girişmeye davet eder (Kracauer, 2015, s. 524).

Sinemanın klasik sanatlara göre farkı, yaşamı dönüştürmek yerine olduğu gibi aktarabilmesidir. Çünkü hammaddeyi dönüştürmeden olduğu gibi verebilme yetisine sahiptir. Bazin (2013, s. 185) yapay kurgu yerine doğal kurgunun tercih edilmesi gerektiğini dile getirir. Onun için de sinema gerçeğe bağlı bir sanattır ve montajdan olabildiğinde az yararlanmalıdır. Çünkü montaj doğal akışı bozar ve istediği gibi şekillendirebilir. Bunun yerine, mizansen içinde yaratılan kurgu ve alan derinliği, uzamsal gerçekliği verir ve bu sayede gerçekliğin çok katmanlı muğlak yapısı ortaya çıkar. (Bazin, 2013, s. 207- 208). Görünen gerçeğin ardındaki gerçeğin gizli anlamı ancak bu şekilde anlaşılabilir. “Bazin, gerçekliğin kendisinin, belirsiz de olsa anlamlı olduğunu düşünür ve pek çok durumda onun yalnız bırakılması gerektiğine inanır. Bir filme katılan ilk estetik duygu, gerçek nesneler tarafından izlenen görüntülerin çıplak gücüdür” (Andrew, 2000, s. 179).

Sinemanın, gerçekliğin doğasını değiştirebilmesinin yanında gerçekliği ortaya çıkarabilme yetisi onun farklı şekillerde sanatsal yönünü ortaya koymaya hizmet etmiştir. Gerçeklik izlenimi yaratmak ya da gerçekliği açığa çıkarmak, tüm sanat dallarında olduğu gibi, sinemanın da etik boyutuyla ilişkilidir. Fakat sinemanın gerçeği diğer sanat dallarına kıyasla yakalamadaki becerisi, sinema estetiğinin ahlakla olan bağına daha belirgin hale getirir. “...sinema gerçek yaşamı gerçek ortamında gösterebileceği için gerçek yaşam izlenimi güçlüdür” (Arnheim, 2009, s. 29). Sinemanın, doğası gereği olgusal somutluğa yaklaşma becerisi onun inandırıcılık gücünü artırır. Her ne kadar film izleyicisi film izlediğinin her zaman farkında olsa da, gördüğüne büyük oranda inanma eğilimi içindedir. Oysa ki “Sinemanın gerçeklikle ilişkisi bütünüyle sağlıklıdır. Bu, iki yönde böyledir: ekrandan izleyiciye doğru (gerçeklik hilelidir) ve kameradan ‘konu’lara doğru. Sinema, izleyiciye bir şey sunmak istiyorsa, gerçekliği rahat bırakamaz. Müdahale etmek zorundadır, hem de çoğu zaman yıkıcı bir biçimde...” (Bonitzer, 2011, s. 87). İşte bu noktada sinema, görünen gerçeği sorgulatabildiği, gerçeğin çok katmanlı ve muğlak

yönüne dikkat çekebildiği zaman kendi değerleriyle etik ve estetik açıdan hesaplaşmış olacaktır.

Şunu biliyoruz ki, “...sanat nesnesi ancak gerçek olmadığı ölçüde sanatsaldır” (Gasset, 2013, s. 24). Bu, daha çok sanatın biçimsel nitelikleriyle ilişkilidir; yani estetik bir obje olmasıyla. Gerçeklere birebir sadık kalmaksa, gerçekçi olmak anlamına gelmez. Yaşam ve insan gerçeğinden uzaklaşmak da, sanatı sırf kuru gürültü yapma tehlikesine açıktır. “...sanatın *doğruya* karşı bağlılık sorunsalı her zaman onun etik duruşunu belirlemede önemli bir rol oynamıştır” (Ronen, 2014, s. 68). Doğrunun ya da gerçeğin niteliği ve hangi doğruların ve hangi gerçeklerin ne şekilde dile getirildiği sanatta ahlakiliğin niteliğini belirler. Bu açıdan bakıldığında, gerçekliğin doğruluğu her zaman ideoloji ile ilişkili olmuştur. Sanatın da gerçeklikle ilişkisi ideolojiden ayrı düşünülemez. “...ideoloji, bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemi...” (Althusser, 2014, s. 64) şeklinde özetlenebilir. İdeoloji, toplumsal gizli bir sözleşmenin dayattığı görünmeyen kurallar ve inançlar bütünüdür. Kavramsal düzeyde oluşan ideoloji, toplumsal düzeyde pratiklerle var olur. Toplumun her alanına sinmiş ve görünmeyen ikna mekanizmaları sayesinde işler. Althusser (2014, s. 50-51) bu ikna mekanizmalarını ‘aile, dinsel, okul, hukuki, siyasi, sendikal, haberleşme ve kültürel DİA’lar (Devletin İdeolojik Aygıtları) olarak tanımlamıştır. Devlet, iktidarını ileri götürmek için bu DİA’lar aracılığıyla işlerlik kazanmaktadır. İktidar mekanizmalarının kendi devamlılıklarını sağlamaları için kendi hakikatlerini üretmeleri ve bu hakikatleri kabul ettirmeleri gerekir. Hakikat birtakım spesifik (özel) iktidar etkilerinin yüklendiği kurallar bütünüdür ve söz konusu kavga hakikat namına değil, hakikatin statüsü ve oynadığı siyasi ve ekonomik rolle ilgilidir (Foucault, 2011, s. 83).

Sinema, endüstriyel bir sanattır. Endüstriyel bir sanat olması sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ideolojik boyutta etkiler. “Endüstri, yapısı gereği, filmlerini en geniş halk kitlesine ulaştırma amacı gütmektedir. Böylece en yüksek kazancı elde etmeyi amaçlar” (Rotha, 2000, s. 14). Tecimsel kaygıların ağır basması, sinemanın bağlı olduğu ideolojiyi onaylamasını da beraberinde getirir. Bağlı bulunduğu gerçekliği yeniden üretmesi sinemanın kendi ideolojisini oluşturur.

Açıkça sinema gerçekliği yeniden üretir: İdeolojinin söylediği gibi, kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film yapımının araçları ve tekniklerinin kendisi de gerçekliğin birer parçasıdır, ayrıca gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize

edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu dillerden bir tanesidir...Nesneler, 'stiller', biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir (Comolli ve Narboni, 2008, s. 104).

Neredeyse kusursuz bir gerçeklik yanılsaması verebilen sinemada içinde yaşadığımız dünya kendini yeniden kurar ve onar. Sinema böylelikle egemen ideolojinin yeniden üretimine katkı sağlar. Nihayetinde ideolojinin temelinde, şeylerin olması gerektiği gibi olduğu izlenimini vermesi yatmaktadır (Nichols, 1981, s. 1). Film izleyicisi de içinde bulunduğu ideolojik sistemin hakikatini bir kez daha onaylar. Sinema, "... seyirciye ... gerçeklere, onlar aracılığıyla geliştirilen söyleme katılması, onlara inanması alışkanlığını kazandırır. Sinema böylece çok ince bir şekilde ideolojik bir araç olur ve önceden saptanan düşüncelerin taşıyıcılığını yapar. Bu tür bir sinema, seyirciye, alttan alta belli davranış modellerini benimsetir" (Vincenti, 1993, s. 122).

Her film için geçerli olmasa da, filmsel gerçekliğin özgül ideolojisini pekiştiren böyle bir sinema anlayışı, *geleneksel*, *klasik* ya da *burjuva sineması* olarak adlandırılır. Geleneksel anlamda sinema, "...sinema sanatının araçlarını... gerçeklik izlenimi oluşturmak yönünde kullanan bir..." (Bayram, 1997, s. 156) anlayışa sahiptir. Bu tarz sinemaya, bazı kaynaklarda *gerçekçi sinema* denmesinin nedeni de bundan dolayıdır. Buradaki gerçeklikten kasıt, filmin yarattığı dünyanın, egemen gerçeklik anlayışıyla uyumlu olması ve bu doğrultuda araçlarını gizlemesi, bilindik bir dünyanın kapılarını aralamasıdır. "Bilindiği gibi, geleneksel anlatı, dünyaya açılan bir pencere, bir ayna sunar. Bu pencerenin ya da aynanın bize sunduğu görüntü ise ağırlıklı olarak ortaklaşa, kamusal bir dünyanın görüntüsüdür" (Savaş, 2003, s. 176). Geleneksel sinema, sorular sordurtmaz. Güvenli bir dünya vadeder. İzleyici çoğu zaman bu tarz filmlere ne izleyeceğini bilerek gider. Bu beklentinin karşılanması, bilindik ve inanılan değerlere karşı bir güven ortamı yaratır. Geleneksel sinema, kabul görmek ve kitlelere ulaşmak için kolektif bir bilince seslenmek zorundadır. Geleneksel değerlerin taşıyıcısı konumundaki tipik karakterlerin bulunduğu bu tarz filmler, kabul gören toplumsal değerleri ve ahlak anlayışını peşinen kabul eder ve pekiştirir.

"Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler" (Berger, 2014, s. 8). Geleneksel sinema, biçimsel olarak da estetik öğelerini içeriğe uygun birlik ve bütünlük içinde düzenler. Tüm sanatlar da olduğu gibi, "İçerik, estetik nesnenin vazgeçilmez kurucu ögesidir ve sanatsal biçim de onunla bağıntılıdır..." (Bahtin, 2005,

s. 315). Bu bağlamda, geleneksel sinemanın biçimsel öğelerini örgütlemesi de içeriğine uygun olarak gerçeklik izlenimi yaratan geleneksel bir anlatı yapısı benimsemesini de beraberinde getirmiştir. *Anlatı*, öykünün, kişiler ve gelişen olaylar çerçevesinde dramatize edilişi, ortaya konuş şekildir. Klasik/geleneksel anlatı, Aristoteles'in dram sanatıyla ilgili *Poetika* (2002) adlı eserinde belirttiği pek çok kurala bağlıdır. Bunun yanında, Barthes, Strauss, Sassure, Propp, Todorov gibi anlatı ve söylen yapılarını araştıran yapısalcı kuramcıların, geniş bir coğrafyaya yayılmış masal ve mitlerde tespit ettikleri belirli gelenekleri izler. Özellikle Hollywood stüdyo sistemi doğrultusunda üretilen ve tür filmlerinde bu yapı görülür. Bu filmler için geliştirilen standart ölçütler mevcuttur. "Klasik anlatıda, biçim tipik olarak izleyicide, eylem için mantıklı, tutarlı bir zaman ve mekân kurmasını ister" (Bordwell, 1985, s. 163). Geleneksel anlatıda akılcılık ön plandadır. Olaylar seyircinin ilgisini ayakta tutacak şekilde bir dizi ön belirlenimlere göre sıralanır. "Bu tür bir kurgulamada izleyici yönlendirmeden habersizdir" (Andrew, 2000, s. 181). Olayların ve kişilerin tanıtıldığı *giriş* bölümü, çatışmaların yaşandığı ve bir dizi olayın yaşandığı *gelişme* ve sorunların beklenildiği gibi çözüldüğü *sonuç* bölümünden oluşur. "Çatışmaların... çözümlenmesi, toplum tarafından benimsenen değer ve inançların, bu sayede de toplumsal bir dünya görüşünün sağlamlaşmasına hizmet etmektedir" (Schatz, 1983, s. 1).

Geleneksel anlatıda, gerçekçiliği sağlamak ve filmin kendi ideolojisini sunmak, seyircinin karakterlerle ve olaylarla özdeşleşme kurmasına bağlıdır. Hollywood'un kuruluş yıllarından itibaren gelişen *star kültü*, bunun için yaratılmıştır. Geleneksel anlatı filmlerini izleyenler, "Filmlere, karakterler ve onların içinde bulunduğu gerilimli ortamlara katılmak..." (Miller, 1993, s. 36), *katarsis* yaşamak ve eğlenmek için giderler. Özdeşleşmenin sağlanması için, geleneksel sinema anlatım araçlarını gizlemek zorundadır. Kamera hareketleri, çerçeve ve kompozisyon, olaylar arası geçişler, ışık, ses, dekor, kostüm, makyaj gibi çeşitli biçimsel özellikler gerçeklik izlenimi yaratacak şekilde kullanılır. Anlatı yapısını, kendi araçlarını gizleyecek şekilde düzenleyen geleneksel sinema, izleyicinin zihnine seslenmekten ziyade kendi pazar payını düşünür. Ve sonuç olarak, bu ideolojiyi benimseyen geleneksel anlatı, sinemanın hakikati çıkarma becerisini sıfıra indirger.

Gerçekte betimlemenin tüketicisi haline gelen seyirci, aynı zamanda kendisi de tükenmektedir. Yaşantı birliği yoluyla yapıt karşısında edilgen bir duruma düşen seyircide

yapay olarak oluşmuş olan duygusal gerilim yapının doruk noktasında boşaltılır. Bu, seyircinin yaşamda üretim süreci içinde her gün ve her gün tükenmekte olan aktivitesinin, bir film boyunca yaşamdakine benzer bir yaşantı içinde bir kez daha tüketilmesinden başka bir şey değildir. Böylece seyirci kendisine sunulanları herhangi bir eleştiri süzgecinden geçirmeksizin kabullenmek zorunda kalmaktadır (Parkan, 1983, s. 18).

Geleneksel anlatı etikle ilişkili olarak düşünüldüğünde, yaşam ve insan gerçeği hakkında hem içerik hem de biçimsel açıdan ahlaki bir sorgulamadan kaçınıldığı görülür. İlginçtir ki, “Sinema dünyayı anlama ve... bu dünya içinde hareket etme tarzımızı değiştirmiştir. Bununla birlikte sinemanın varlığı devrimci olabilecekken, uygulamada genellikle böyle olmamıştır” (Monaco, 2001, s. 250). Popüler kültürün bir parçası olan sinema, alıcısına, kitlesel olarak ulaşan bir sanattır. Kitlelere hitap eden bir sanat olması, onun çoğu zaman *ortalama izleyiciyi* hesaba katarak hareket etmesine neden olur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, sinema modern çağın içinde doğmuş bir sanattır. Sinema, manevi yoksulluk, rutinleşen hayat, kısacası insanların hayat çizgilerinin standartlaştırıldığı bir çağda ortaya çıktı (Tarkovski, 2008, s. 70). “Modernliğin tarihi aklın araçsallaşmasının tarihidir. Akıl, tarihin içinde, kendi eleştirel soyutlama uğraklarından uzaklaşarak araçsal ve faydacı bir işlevin hizmetine girmiştir; toplumsal istikrarın ve verimliliğin bir aracına dönüşerek kendi kullanımını yeniden üreten teknik bir girişim haline gelmiştir” (Dellaloğlu, 2007, s. 39). *Kâr-zarar* ilkesi, modern çağın bir getirisi olan kapitalist sistemin en belirleyici özelliğidir. Kapitalizmin çıkara dayalı ilişkiler kurma mantığı, anonim piyasanın değerlerinin belirleyicisidir. Sinema da bu bağlamda, çoğu zaman, en yüksek kazanç elde etmeye yönelik bu çarkın dişlisi olur.

Modern çağda sanatın konumunu, modernizmin içinde yoğrulduğu akılcılık ve pozitivizm bağlamında ele alan bazı düşünürler, sanatın kapitalist düzenin taleplerine uygun olarak kitlesel mantıkla üretilmesini eleştirmişlerdir. Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas gibi Frankfurt Okulu düşünürleri, Marx’ın ekonomik ve toplumsal düzlemde yaptığı açıklamalardan yola çıkarak, “kitle kültürü” ve “kültür endüstrisi” kavramlarını geliştirmişler, modern çağın yaşam biçimini bireysel baskı mekanizmaları dahilinde ele almışlardır. Modern topluma yön veren aydınlanma düşüncesi, üretimde kültür endüstrisinin ve kitle kültürünün gelişimini sağlamıştır. “Aydınlanma, gelişen düşünme’nin en geniş anlamında başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştür. Ne var ki, tamamen aydınlatılmış yeryüzü bugün muzaffer bir felaketin belirtilerini taşıyor” (Horkheimer ve

Adorno, 1996, s. 19). Toplumsal anlamda ilerleme düşüncesinin belirlediği bu çağ, ne yazık ki, insani açıdan bekleneni vermemiştir:

Çağdaş insan, ticari bir metaya dönüşmüştür, yaşam güçlerini mevcut piyasa koşullarında elde edilebilecek en yüksek karı getirecek bir yatırım aracı olarak algılar. İnsanlar arasındaki ilişkiler, önemli ölçüde, kendi güvenliğini sürüye yakın olarak sağlayan ve düşüncede, duyguda veya eylemde farklı olmayan yabancılaşmış otomatların ilişkileridir (Fromm, 2004, s. 93).

Yaşam biçimlerinin standartlaştığı bu düzende bireyler farkında olmadan iktidar odaklarının yönlendirmelerine açık hale gelmiş ve pasifleştirilmiştir. Kültür endüstrisi, kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin belirlediği seri üretim ve uzmanlaşmaya bağlıdır. Seri üretim ve uzmanlaşma, insanı emeğine, kendisine ve diğer kişilere karşı yabancılaştırır. Kültür endüstrisi kapitali elinde bulunduran kişilerce yönetilir. “Temelde *kültür endüstrisi* (sözde) kültür piyasasına özellikle *rahatlama* sağlayacak ürünler tedarik etmekle ilgilenmektedir” (Calinescu, 2017, s. 266). Bireyler, çalışırken olduğu gibi, eğlenirken de standart kriterlere göre güdülenmiştir. Nitekim sistem içinde aynılan bireylerin kontrolü kolaydır. Beğeniler de standartlaşır. Bunun sonucunda ise, kitle kültürü ortaya çıkar. “...modern zamanlardaki kötü zevkin daha çok ideolojik olarak yönlendirilmiş bir zevk yanılsamasını içerdiğini düşünebiliriz. Bu yüzden kitle kültürü, oldukça uygun bir şekilde, ideoloji ya da sahte bilinç terimleriyle açıklanabilir” (Calinescu, 2017, s. 265).

Adorno, sanat yapıtlarını, modern çağın insanı tüketen gerçekliği içinden çekip çıkaracak bir tür sığınak olarak görmüştür. Bu anlamda, yaşam ve insan gerçeğini olumlamaktan, onaylamaktan ziyade sanat yapıtları, *olumsuzlama* olarak var olmalıdırlar. Yani eleştirel bir tavır benimsemelidirler. Adorno’ya (2005, s. 230) göre, “Sanat, hakikat olma yalanından kurtarılmış sihirdir”. Sanat, kurgusal yapısı gereği gerçek değilse eğer, gerçekliğin karşısında durabilecek güce muktedirdir. Özerk olmak isteyen her sanat eseri, toplumun anti-tezi olmalıdır. “Var olanın doğrulanması ve suçlanması arasındaki, ideoloji ve gerçeklik arasındaki oyun sanatın yapısının kendisi ile ilgilidir” (Marcuse, 1997, s. 20-21). Aynı zamanda, sanatın ahlaki yönünü de belirler. İçinde yaşanan dünyayı ve kabul edilmiş değerleri onayladığı ve sorgulama yoluna gitmediği sürece sanat yapıtının ahlakla olan bağı zedelenektir. Bu noktada, ahlakla ilişkili olarak sanat açısından kendimize hatırlatmamız gerekenler Sontag’ın (2005, s. 7) aşağıdaki sözleri olacaktır:

Açıkça ben roman, öykü ve oyun yazarlarını ahlaki temsilciler olarak görüyorum. Bence ... kendini edebiyata adanmış bir yazar, ister istemez ahlaki sorunlar üzerine, yani neyin haklı neyin haksız, neyin daha iyi neyin daha kötü, neyin kabul edilebilir neyin kabul edilemez, neyin acınacak neyin övgü ve sevinç uyandırdığı üzerine düşünen kişidir. Bu, doğrudan ya da ham bir ahlaki değerlendirmeyi gerektirmez. Ciddi kurmaca yazarları ahlaki sorunlar hakkında uygulamalı olarak düşünür... Anlattıkları hikâyeler büyür, çoğalır ve böylelikle empatimizi geliştirir. Ahlaki yargılama kapasitemizi eğitirler.

Bir ahlak yargıcı olmaksızın, yaşanan gerçeğe eleştirel bir bakış açısı geliştiren her sanat yapının yerine getireceği işlev, yaşanan ahlakla ilgili sorular sordurtmak ve bunun üzerinde düşündürmek olacaktır.

Sistemin dayatmaları doğrultusunda gelişen sinemanın kitle kültürünün taleplerine uygun ürünler verdiği görülür. Bu talepleri karşılayan filmler, ucu bucağı belli, birlik ve bütünlüklü bir yapı sundukları oranda güzel olarak kabul edilirler. Tecimsel anlamda izleyicinin ve film şirketlerinin beklentilerini karşılayan filmler, korunaklı dünyaların konturlarını çizerler. Fakat “Sinemadaki kapital ağırlığını koruduğu sürece, genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir” (Benjamin, 2013b, s. 66). Sinema tarihi içinde daha başlangıcından itibaren çeşitli belgesel ve deneysel-avangart çalışmaların bu doğrultuda çaba sarf ettiği görülür. Örneğin Vertov, - ileride Fransa’da gelişen *cinéma vérité* kuramına kaynaklık edecek olan- *Kino-Pravda* (sinema-gerçek) kuramıyla, filmin kurmaca yapısına karşı çıkmıştır. Vertov sinema-gerçek ile birlikte malzemeyi kurgulamanın anlatısal olmayan (non-narrative) yollarını geliştirmiştir (Armes, 2011, s. 43). Gündelik hayattan aldığı gerçek kesitlerin film yapımcıları tarafından nasıl birleştirildiğini gösterdiği *Man with a Movie Camera* (*Kameralı Adam*, 1929) gibi filmlerle Vertov, *öz-düşünümsel* (self-reflexive) bir film anlayışıyla, gerçekliğin yanılsamacı doğasına karşı insanları uyarmak istemiştir.

“Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı umutsuzluktan ve kentsoylu değerler karşısında duyulan tiksintiden kaynaklanan ve alışılmış estetiğe karşı çıkan bir hareket olarak doğan Dada...” (Coşkun, 2011, s. 109) ise, yarattığı anlamsızlık ve alaycılıkla sanatı tartışma konusu yapmıştır. Duchamp gibi Dadaistler, her şeyin anlamsızlaştığı, gerçeklerin düğüm olduğu bir dünyada, değersizleşen insan yaşamını dile getirmenin yollarını, sanatı içeriksizleştirme yoluna giderek görünür kılmak istemişlerdir. Diğer sanatlarda olduğu gibi sinemada da Dada akımı, *uylaşımsal* (conformist) anlatıma tepki göstermiştir.

“Dadacılar, geleneksel sinemanın yanılsamaya dayandığını göstermeye çalışmışlar ve yaptıkları filmlerde bu yanılsamayı kırmak için uğraşmışlardır” (Coşkun, 2011, s. 112). Benzer şekilde sürrealist filmler de bu doğrultuda soyutlamaya yönelmiştir. Anlatı yapısını yok sayan kolaj ve pastişlerden oluşan bu tarz filmler, toplumsal değerlerin çözülmesinin eşliğinde boy göstermiştir. Bütün bu deneysel-avangart ve belgesel film çalışmaları, sinemanın anlatım olanaklarının gelişmesine katkı sağlamıştır. Sinemanın estetik olarak kendini tanımlaması için biçimsel olduğu kadar düşünsel bir arka plana da sahiptirler.

Sanatta biçim, belirli bir yaşam ve insan tasarımının, başka bir deyişle, belirli bir ahlaki yaklaşımın vücut bulmuş halidir. İnsanla sahici bir iletişim kurmak isteyen, bir eğlence aracı ya da güzel bir nesnenin ötesine geçmek isteyen her sanat eserinden beklenen budur. Söz konusu olan, “...sanatçıdan yalnızca belli bir dilinin bulunmasının değil, fakat o dil ile konuşmasının, söyleyeceği bir şeylerinin olmasının beklenmesidir” (Cemal, 2015, s. 86). Yani sanattaki güzel, sadece estetik nesneler yaratmak değildir. Sanata değerini veren güzel, insani açıdan anlamlı olandır. Sanat, bir eğlence aracı olmaktansa, insan olmanın ve bu dünya içinde var olmanın nasıl bir şey olduğunu sordurtunca hayatımız için daha değerli olacaktır. Murdoch’ın (2000, s. 410) *Kara Prens* adlı kitabında dile getirdiği gibi, “Sanat sevimli değildir, taklit de edilemez. Sanat yalnızca doğruyu söyler, mutlak önemi olan doğruları”. Bu doğrular, içinde bulunulan çağın yaşam ve insan gerçeğiyle bağlantılıdır. “Sanat tüm çağların sanatı olamaz, tam tersine çağıyla belirlenir” (Camus, 2000, s. 244). Sanatçının çağdaşı olduğu değerlerle ilişkili olmayan, bu değerleri mesele etmeyen sanat eseri, gerçeklere karşı yüzünü dönmüş demektir. Sanatçının, içinde bulunduğu gerçekliğe karşı eleştirel bir tavır takınması, değerlerle hesaplaşması beklenir. Nitekim sanatçı sıradan insana göre, olan ile olması gereken arasında bir hesaplaşma ve karşılaştırma yapabilen kişidir (Cemal, 2015, s. 42). Sanatçı böylelikle çağın gerçeklerine karşı sorumluluk alabilir, bu gerçeklerle yüzleşebilir.

“Her çağda yapılması gereken, geleneği, onu alt etmek üzere olan konformizmin elinden bir kez daha kurtarmak için çaba harcamaktır” (Benjamin, 2013b, s. 40). Özellikle modern dünyada, yaşanan gerçekliğin sorgulanması daha da önemli hale gelmiştir. 20. yüzyılda, değerlerin anlamının yitirildiği bir dünyaya adım atılmıştır. Ve bu durum giderek manevi bir krize yol açmıştır. İki dünya savaşının yaşandığı, insan olmanın değerinin rakamlara ve istatistiklere indirgendiği bir çağda, eski değerler yaşanan

gerçekleri ifade etmede yetersiz kalmıştır. Modern yaşamın yarattığı sorunlara cevap vermekte zorlanan insan, kendisi ve yapabilecekleri hakkında korkunç bir gerçekle yüzleşmiştir. Bu dehşet verici gerçek karşısında Camus'nün (1965, s. 35) de dile getirdiği gibi, "... yalnızlığa hakkı olmayan tek kişi varsa o da sanatçıdır" (Camus, 1965, s. 35). Nitekim sanat, yaşanan gerçekliği görünür kılar. Çağın değerleriyle estetik düzlemde yüzleşmek, içerikte olduğu kadar buna uygun biçimsel öğeler keşfetmektir. Modern sanat bunu estetik düzlemde, empresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi akımlarla, yeni anlatım olanakları keşfederek gerçekleştirmeye çalışmıştır. "Söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını anladıktan sonra, insan bunu söylemenin bir yolunu arıyor" (Sontag, 1998, s. 51). Bu bağlamda, modern sanatçılar da, yaşanan gerçekliğe uygun, yepyeni görme biçimleri keşfetmek zorunda kalmışlardır. "Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar*'ı yepyeni bir şekilde resmetmiş olmasının nedeni, kadınlar hakkındaki hakikati kendi gördüğü biçimiyle ortaya koymak istemesidir" (Danto, 2015, s. 22). İyi'nin ve kötü'nün, güzel'in ve çirkin'in birbiri içine geçtiği modern dönemde sanat, *karşı-estetik* anlayışı geliştirmiştir. Modern sanat, yaşanan gerçeklik yitiminin hem bir temsili hem de bir karşı duruşu olmuştur. Zaten modernizmi oluşturan öğelerden biri de onun eleştirel yanıdır.

Modernizmin içinde doğan sinema, diğer sanat dallarından hem etkilenmiş hem de onların kendilerini yeniden tanımlamasına neden olmuştur. Gerçekliğe yaklaştırmaya çalışan diğer bütün sanatlar, sinemanın görme kapasitemizi artırması ve değiştirmesi sonucunda, gerçekliğe ulaşmanın farklı yollarını aramaya koyulmuşlardır. Sinema ise, gerçeklikle olan hesaplaşmasını, diğer sanat dallarına oranla daha hızlı gerçekleştirmiştir. "Sinema zaten doğası gereği, gerçeği örtbas etmekle değil, aksine aydınlatmakla yükümlüdür" (Tarkovski, 2008, s. 58). Bu sorumluluğu alan sinema, kendi anlatım olanaklarını genişletmek durumundadır. Sadece biçimsel kaygılar ya da içeriğe verilen önem değil, neyin neden anlatıldığı sorgulandığı vakit sinema da çağdaşı olduğu değerlerle hesaplaşma yoluna gitmiştir. Yaşamın bir yorumunu sanatsal düzlemde sunma başarısını gösterebilen sinema, geleneksel anlatı yapısının dışına çıkabilmiş, yeni anlatım yolları keşfetmeye başlamıştır. *Çağdaş/modern sinema* olarak da adlandırılan bu sinema anlayışı, kuralların geçerliliğini yitirdiği, aklın iflas bayrağını çektiği gerçekliği, tüm kuralları ve geleneksel estetik değerleri yıkararak resmetmiştir. Bununla bağlantılı olarak da *çağdaş anlatı yapısını* geliştirmiştir.

Modern sinema, içinde yaşanan gerçekliğe ve ahlaki değerlere karşı eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Belirsizliklerin ve anlam yitiminin kol gezdiği bir çağda

“Sinemanın özgül ideolojisini sorgulayan çağdaş anlatı sineması, gerçekmiş gibi alımlanmasına neden olacak her kuralı yıkmaya hazırdır. Bu yoldaki denemeler, sorunlara, kavramlara, tanımlanmış, adlandırılmış ilişkilere ‘başka’ biçimde bakma olanağını da elde ederler” (Bayram, 1997, s. 166). Sinemada çağdaş anlatı, uzlaşım sal görme tarzlarının yıkımı demektir. Seyircinin alışık olduğu estetik değ erlerin, gerçeğin bir duyumunu ver(e)mediğini düş ündüğü için, gelenekselleş miş biçimsel öğ eleri yerle bir eder. Çağ daş anlatı sinemasının bakışı, gerçeğe özel bir önem atfeden, araştırmacı bir gö ze sahiptir. Bu bağ lamda, “Dili görüntülerin dili olan sinema sanatı ile, ‘düş ünmek, görmeyi yeniden öğrenmektir’ diyen fenomenoloji ve fenomenolojik bakış arasında oldukça yakın ve önemli bağ lar olduğu söylenebilir” (Savaş, 2002, s. 75). Fenomenolojinin çıkış noktası, var olanın özünde yatan gerçeği kavramak için, görünenin *paranteze alınması* (epokhe) gereğ inden doğ ar. Gerçeğin çok katmanlı yapısı, görünenin ardında gizlenir. “Fenomenoloji, bizi toplumun içindeki yutucu güce karşı uyarır” (Andrew, 2000, s. 279). Her türlü *a priori* bilgiyi ve kalıplaş mış görme biçimlerini reddeden fenomenoloji, dünyaya her defasında yeni gözlerler bakan çocuğun bakışına öykünür.

Aynı zamanda, Yeni Roman’ın temelini de oluşturan bu bakış açısı, biçimsel öğ elerin deneysel olarak kullanılmasını öngörür. “Yeni Roman’ın gerçekçiliğı, yansıtma değ il, yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluş ur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer” (Ecevit, 2004, s. 39). Çağ daş anlatı sinemasının da biçimsel özellikleri, onun en dikkat çekici yan ıdır. “Çağ daş anlatı filmlerinde anlatı yapısının kurulması seyircinin hipotezinin hedefi olur” (Doğ an Topçu, 1999, s. 41). Bu sayede, seyircide tedirginlik yaratılmış, beklenen özdeşleş me kırılmış ve seyircinin gördükleri karş ısında eleştirel bir tutum takınarak düş ünmesi sağlanmış olur. Akılcılığ a ve mantığ a karşı bir tür baş kaldırı niteliğ inde olan estetik özellikleri sayesinde çağ daş anlatı sineması, seyirciyi yeni görme ve düş ünme yolları keş fetmeye sevk eder. “Bir film görüntüsünün gerçekliğı görünüş te gerçekliktir... Kendi gerçekliğıne ulaş maya çalış mak (...) demek, özgün fikirlerini şek illendirmek için özgün bir dil aramak demektir” (Tarkovski, 2008, s. 73). Biz de, çağ daş anlatı yapısıyla örülen modern sinemanın, bu özgün dilin sinemadaki karş ılığı olmuştur diyebiliriz.

Çağ daş anlatı, her şeyin göreceleş tiğı ve anlamını yitirdiğı bir çağ da, kusursuz anlatının her bir unsurunu ortadan kaldırır. “Modern dünya tam bir öykü anlatmaz. Belirli bir ahlakı, baş langıcı ya da sonu yoktur...Hiçbir şey ayrıntılarıyla anlatılabilecek kadar

tam ve anlaşılır değildir” (Orr, 1997, s. 42). Modern insanın dramı, yaşadığı boşluk ve hiçlik duygusudur. Çağdaş anlatı, öykü anlatmayı reddeder çünkü hayat korunaksız, tutarsız ve muğlaktır. Tarkovski (2008, s. 28), ‘sanatın maneviyat ihtiyacının duyulduğu yerde ortaya çıktığını’ ve ‘sanatın amacının insanı ölüme hazırlamak, onu iç dünyasının en gizli köşesinden vurmak’ (2008, s. 32) olduğunu söylemiştir. Yani sanat, bu dünya içinde var olmanın niteliğine başka bir deyişle var olmanın ahlakına vurgu yapmaktadır. Çağdaş sinema, gerçekliğini, var olunan gerçeğe ve değerlere kuşkuyla yaklaşarak kurgular ve modern insanı bu noktadan vurur. Çağdaş sinemanın ahlakı, estetik olarak, onun yaşananları gün yüzüne çıkarma potansiyelinde gizlidir. Bu durum, çağdaş anlatının gerçekliği oyun ve kurmaca düzleminde sorgulamasına neden olur. Klasik kurgu anlayışının yarattığı gerçeklik izlenimi ve saydamlık çağdaş sinema anlatısında yoktur. Yaşananların gerçek mi düş mü olduğu yönündeki belirsizlik hem sinemanın ideolojisini hem de var olan toplumsal ideolojileri ve ahlakı yerinden sarsar:

Geleneksel anlatı için öncelikli olan kurgudur ve yönetmenin denetimi, yetkesi izleyiciden saklanır. Oysa modernist anlatı için önemli olan, kurguyla yaratılan ve izleyiciden saklanan denetim değil, ‘gerçeğin göreceliği’nin dışavurumudur... İzleyicide oluşan yeni bilinç, ortaklaşa, kamusal bakışın baskısına son verir. İzleyicinin konumu değişmiş ve toplumsal ideolojik düzenek ile bu düzeneği yeniden üreten bakışı kökünden söküp atmıştır (Savaş, 2003, s. 177).

Godard’ın *Breathless (Sersemi Aşklar, 1960)* filmi, bu açıdan, bir kadın ve erkek arasında geçen aşk ve ihaneti gerçeklikle oynayarak verir. Kullanılan *atlamalı kesme* (jump cut), ve öyküdeki *eksilti*ler bunu pekiştirir. Çağdaş anlatı filmlerinde öykünün eksikli gedikli kalması, seyircinin sürekli sorular sormasını sağlar. *Sersemi Aşklar*, inandıklarımız ve gördüklerimizin birer yanılsamadan ibaret olduğunu vurgularken, aynı zamanda modern hayatta manevi değerlerin çözülüşünü, sinemanın gerçekliğini tiye alarak görünür kılar.

Çağdaş sanat sinemasında öykünün yadsınmasının bir nedeni de “Sanatçının... dile karşı duyduğu kuşkudur...dil sanıldığı gibi yalnızca gerçekliği yansıtmaz, onu kurar, oluşturur, yaratır da... (Savaş, 2006, s. 217). Dil, söylemler aracılığıyla, toplumsal ve ideolojik yapının ve ahlakın oluşturulduğu, taşındığı, aktarıldığı ve benimsetildiği bir mecradır. *Söylem* (discourse), dilin nasıl kullanıldığıyla ilgilidir (Van Dijk, 2008, s. 3). Dil, ideolojiyi aktaran bir araçtır. Fakat dil tek tek yapılarına indirgendiğinde onun ideolojiyle ilişkisi yok gibi görünür. Çünkü dil yapıları tek başlarına sadece isimler,

zamirler, edatlar, özneler ve nesneler, vb. olarak kalırlar. Dilin ideolojik bir aygıt olması, onun belirli bağlamlarda (context) ne şekilde kullanıldığı ile alakalıdır. Söylem, iktidarın ürettiği ve gücün devamlılığını sağlamaya çalıştığı bir ilişkiler ağı üretir. “Joyce romanın gerçekçiliğe karşı baş kaldırışını söylemsel dile başkaldırıyla bağlantılandırmıştır” (Adorno, 2015, s. 41). Çağdaş anlatı sinemasında da anlamsız gibi görünen diyaloglar, dilin ideolojisine ve gerçekliği dile getirmedeki yetersizliğine karşı bir başkaldırıdır.

İdeoloji, sadece söylemlerde değil, suskunluklar ve dile getirilemeyenler olarak da karşımıza çıkar. Bunun sanatta yansıması, dilsizleşme ve ötekileşmedir. Sinema hem görüntüyü hem de dili kullanan bir sanattır. Sinemaya sesin gelmesi, onu ideolojik olana daha açık hale getirmiş, ama aynı zamanda da, sesin görüntülerle birlikte yaratıcı bir şekilde kullanılması, ona daha büyük bir güç kazandırmıştır. Çağdaş sinema bu yaratıcılığı, görüntü ve diyaloglar arasındaki tutarsızlık sayesinde gerçekleştirilebileceği gibi, suskunluğun izleyiciye, tanık olduğu olaylar karşısında bir *iç ses* kazandırması şeklinde de gerçekleştirebilir. Nitekim “Geleneksel sanat, bakışı davet eder. Suskun sanat, göz takılmasını başlatır” (Sontag, 1998, s. 55). Böylelikle, izleyicinin, gördükleriyle kendi kendine bir diyalog içine girmesi sağlanır. Ayrıca neye karşı hangi noktada susulduğu, özel bir dikkati gerektirir. Bergman, suskunluğu *Persona* (1966)’da çok etkileyici bir şekilde kullanmıştır. Yarattığı güçlü imgeler ve dilin anlamsızlığına yaptığı vurgu ile *Persona*, kelimelerin duyumsanan gerçekliği ifade etmedeki başarısızlığını gösterir. Filmde Elizabeth’in hiç konuşmaması, kayboluş ve acı karşısındaki dil tutulmasıdır. Filmin başında Elizabeth, Naziler tarafından yakalanan anne ve çocuk resmine bakar fakat fotoğraf yakınlaştıkça, onu algılamak güçleşir (Saxton, 2010a, s. 70). Benzer şekilde Elizabeth de kendi içine baktıkça, yaşam gerçeğini algılayamaz hale gelir. “Serinkanlı vahyin suskun niteliği, kitlesel yıkımcılığın artık hızla küresel bir soykırıma gebe olduğu nükleer bir çağın ürünüdür” (Orr, 1997, s. 35). *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim*, Alain Resnais, 1959) de, savaşın acı sonuçlarının varoluşumuzda açtığı yarayı, konuştukça tükenen ve eksilen gerçek aracılığıyla aktarır. Yaşananlar anlatıya dönüştüğünde, gerçek hep gerçekliğinden bir şeyler kaybedecektir çünkü. “Alain Resnais, imgeyi yaşantıdan koparıp söze bağlayarak, Hiroşima’nın, orada yaşanan korkunç acının nasıl bir masal haline geliverdiğini anlatmak istemiştir” (Savaş, 2003, s. 192). Filmde, “Sen Hiroşima’da hiçbir şey görmedin” der kadın adama. Etik değerlerin yok olduğu yerde söze de gerek yoktur.

Çağdaş anlatı sineması, anlatılacak öykünün olmadığına inandığı için eksiksiz ve tamamlanmış dünyalar yaratmaz. “Çağdaş anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine, serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı tercih edilir” (Schatz, 1983, s. 232). Geleneksel sinemada neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen olay örgüsü çağdaş anlatıda ortadan kalkmıştır. Giriş, gelişme ve sonuç eğrisinde ilerleyen olayların mantıksal dizilimi artık geçerliliğini yitirmiştir. Modern film estetiği, beklenmedik durumların yaşandığı ve yaşananların bir sonuca bağlanmadığı filmler verir. “Klasik bir anlatının sonunda izleyici şöyle der: ‘Her şey olması gerektiği gibi oldu’. Modern anlatı sonunda ise: ‘Her şey pekâlâ farklı da olabilirdi’ der” (Kovacs, 2007, s. 72). Bu bağlamda filmler birer *açık yapıt* olarak çıkar karşımıza. Yaşam bir kaos içindeyse ve ahlaki değerler allak bullak olmuşsa eğer, yaşanan gerçeğe uygun parçalı (epizodik) ve dağınık bir film biçimi benimsenecektir. Çağdaş anlatıda, “...‘fragmanlara ayrılmış imgeler’ toplumsal gerçekliğin bütününe götürecek anahtardır” (Frisby, 2003, s. 21). Çağdaş sinemada, içerik açısından ele alınan yeni değerler, estetik anlamda da yeniliğe gidilmesini gerektirmiştir.

“... Godard, bir filmin başı, ortası ve sonu olması gerektiğini kabul etti ama bunların anıldıkları sıra içinde olmaları gerekmediğini de eklediğinde, tam da modern film yapımının ne olduğunu tanımlamış oldu” (Armes, 2011, s. 249). Godard’ın filmleri, biçimsel özellikleriyle film yapmanın ahlakını sorgularlar. Böylelikle seyirciyi estetik açıdan etik meseleler üzerinde düşünmeye davet ederler. Seyirci, filmle birlikte filmi kafasında yeniden inşa ederken aynı zamanda, filmin gerçekte olan hesaplaşmasını yapmış olur. Onun filmleri, bitmemişlik hissi verir. Filmin parçalarını birleştirerek imalar çıkarmak seyirciye bırakılmıştır. Önceden planlanmamış izlenimi veren filmler, temadan temaya geçiş yapar. Godard’ın “Bu gerçek bir film değildir, sinema için bir denemedir” dediği filmi *Pierrot le Fou* (*Çılgın Pierrot*, 1965), anlatının kendisi mesele olur. Amaçlılığın amaçsızlığa dönüştüğü filmde birbiri ardına gelişen kopuk parçalar, ani mekân değişiklikleri, durumların mantık dışı ilerlemesi üst üste gelerek absürt bir hal alır. Benzer şekilde Antonioni filmlerinde de beklenen nedenler beklenen sonuçları doğurmaz. *L’Avventura*’da (Macera, Michelangelo Antonioni, 1960) kaybolan kadın karakter (Anna) adeta hiç var olmamışçasına yok olur. Onu arayış, beyhude bir çaba olarak kalır. Anna’nın zihnimizde giderek soluklaşan imgesi Bresson’un kapanmayan kapıları gibi filmin sonuna kadar bizi tedirgin eder. Godard’ın da içinde yer aldığı Yeni Dalga akımı ve onun gelişimine katkı sağlayan *auteur film teorisi* kapsamında yer alan filmlerde,

Fellini'nin 8½ (*Sekiz Buçuk*, 1963), *La Dolce Vita* (*Tatlı Hayat*, 1960), *Amarcord* (1973) gibi filmleri, Buñuel'in *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (*Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*, 1972), *Belle de Jour* (*Gündüz Güzeli*, 1967) gibi filmlerinde de bu şekilde *geçişsiz anlatı* özellikleri görmek mümkündür.

Çağdaş sinemadaki *epizodik anlatı*, Brecht'in geliştirdiği Epik Tiyatro'dan etkilenmiştir. "...epik tiyatro, durumları temsil etmez, ama onları açığa çıkarır. Bu da süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla gerçekleşir" (Benjamin, 2011, s. 18). Anlatımcı bir yapıya sahip olan epik oyunlar, kabul edilen ideolojileri sorgulatmak için seyirciyi izledikleri kişilerden ve olaylardan *yabancılaştırmak* (verfremdung) ister. Oyuna yabancılaşan izleyicinin, gördüklerine yeni/yabancı bir gözle bakması, onları ilk kez görüyormuş gibi hissetmesi beklenir. Yabancılaştırma, nesneyi ilginç hale getirerek yeni bir form kazanmasını sağlar. Bu durum, *yabancılaştırma efektleri* (Y-efektleri) sayesinde gerçekleştirilir. "Yeni Y-efektleriyle amaçlanan, toplumca etkilenebilir olaylardaki aşinalık damgasını sıyrıp atmak ve onları toplumun müdahalesine açık duruma sokmaktır" (Brecht, 1997, s. 26). Yabancılaştırma efektleri, oyunculuk, *gestus*'lar, ışık, ses, ışık, dekor, müzik, vb. öğelerin belirli bir sistematik içinde mesel'e uygun bir şekilde kullanımıyla elde edilirler (Parkan, 2004, s. 41). Göstermecî oyunculuk sayesinde oyuncunun oynadığının her an farkında olan seyirci, karakterlerle özdeşleşemez. Ayrıca karakterler, geleneksel anlatının aksine, özdeşleşebilecek kahramanca ya da ahlaki kişiler değildir. *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda, bir kadının yaşadıklarından dolayı giderek kötüleşmesine tanık oluruz. Olaylar, insanda katarsis sağlamak yerine, kişide huzursuzluk yaratır çünkü epik tiyatronun amacı eğlendirmek değil; yadırgatmaktır. Yabancılaşma sayesinde biçime odaklanan izleyici, gerçekliği ve izlediğini sorgular.

Çağdaş anlatı sinemasında da yabancılaştırmacı özellikler mevcuttur. "Modern sinema heyecan planlarını kırar, planlar arasında yeni ilişkiler icat eder, sinemayı 'sıradan heyecanlar'dan koparır ve daha zor tanımlanabilen, daha zor özdeşleşilebilen yeni duyular üretir" (Bonitzer, 2011, s. 102). Çağdaş sinemada oyunculuklar çoğu zaman duygusuz, karakterler ahlaki açıdan kusurludur. "Yabancılaştırma estetiği, ... çağın insana yabancı gerçekliğiyle örtüşür" (Ecevit, 2004, s. 37). *Vivre Sa Vie*'de (*Hayatını Yaşamak*, Jena-Luc Godard, 1962), paranın insanı metaya dönüştürmesi ve insanın yaptığı işte ruhunu satması, fahişelik metaforu üzerinden verilir. Çağdaş sinema, araçlarını gizlemez. Örneğin film sırasında karakterler doğrudan kameraya bakarak izleyiciyle konuşurlar. Bazı filmlerde anlatıcı vardır. Kullanılan dış ses, izleyiciyi

olaylara yabancılaştırır. İzleyici böylelikle öznel bir değerlendirme yapabilecektir. Nitekim tek bir doğrunun olmadığına inanan “Çağdaş anlatı, çoğul bir okuma ile anlaşılabilir” (Bayram, 1989, s. 103). Çağdaş anlatı filmlerinin çoğunda çerçeveleme özensizlik hissi yaratır. Bazen sahnelerde olaylar gelişirken kamera sabit kalır ve biz, bizden gizlenen olaylar kadar gördüklerimizin gerçekliğinden de şüphe duyarız. “... sinema ekranı bir tablonun çerçevesi gibi değil, ‘olayın sadece bir parçasını gösteren bir kaş’ gibi iş görür... Görsel alana her zaman kör bir alan eklenir, görme her zaman taraf tutucu olmasa bile her zaman kısmidir” (Bonitzer, 2011, s. 84). Bunların dışında, çağdaş anlatı filmleri, daha önce de değindiğimiz gibi, kendilerini mesele edinirler. Bunun için bu filmlerde *öz-düşünümsel* (self-reflexive) özellikler görmek mümkündür. Mesela, Truffaut’nun *American Night* (*Amerikan Gecesi*, 1973) filminin sonunda, aslında film boyunca çekilen filmin kendi çekim hikâyesini izlediğimizi anlarız. Çağdaş anlatı filmleri de yadırgatıcı özellikleri sayesinde, tüketilmekten çok düşünsel estetik nesneler olurlar.

Çağdaş anlatının olay anlatmamasının bir nedeni de soyut sorunlarla ilgilenmesidir. “Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar ve her şey tartışılır, sorgulanır ama ...somut bir sorun verilse bile bu, soyut bir sorunun tartışılması için kullanılır” (Kırmızı, 1989, s. 102-103). Çünkü çağdaş insanın içine düştüğü iletişimsizlik, yabancılaşma, boşluk ve hiçlik duyguları duyumsal olarak verilmeye çalışılır. Modern sinema, durumları gösteren bir sinemadır. Bu yüzden de sorunlar kavramsal düzeyde ele alınır. Kieslowski’nin pek çok filmi buna örnek olarak gösterilebilir. *Blue* (*Mavi*, 1993) özgürlük kavramını, *Red* (*Kırmızı*, 1994) aşkın zamana ve mekâna bağlı yapısını tartışırken, *Dekalog* (*Dekaloglar*, 1989), Musevilik inancındaki 10 emirin modern insan tarafından sorgulanmasını ele alır. Soyut sorunların gösterilmesi Theo Angelopoulos sinemasının da en önemli özelliklerinden biridir. Onun filmlerinde, sevgi, özgürlük, var olmanın tanımlanamayışı, göçebelik ve mültecilik, acı, hüsrân, ölüm, kötülük, ahlak gibi temalar kavramsal olarak işlenir. Örneğin *Landscape in the Mist* (*Puslu Manzalar*, 1988), iki küçük kardeşin Almanya’da yaşayan, hiç görmedikleri babalarını bulmak için çıktıkları yolculuğun hikâyesidir. Ama film aslında, acının ve umudun, kötülüğün ve buna inat masumiyetin filmidir. Yaşadıkları olaylarla hayatın gerçekleri karşısında olgunlaşan çocukların yolculuğu, bütün var oluş ahlakımızı çeşitli tarihsel ve toplumsal göndermeler çerçevesinde sorgulamamızı sağlar.

Sinema anlayışında yaşanan değişim, zamanın çizgiselliğini kırmıştır. Ruh hallerinin olasılık ve belirsizlikle yoğrulduğu bu dönemde insan zamanı çizgisel olarak

algılamaz. Buna bağlı olarak da filmlerde zaman sürekli olarak ileri akmaz. Olaylar arası nedensellik koptuğu için, *Wild Strawberries*'de (*Yaban Çilekleri*, Ingmar Bergman, 1957) olduğu gibi zamanda ileri ya da geri atlamalar yaşanır. Çağdaş romanlardaki *bilinç akışı* (stream of consciousness) tekniği gibi, zaman çağrışımlar içinde kurulur. Bunun yanı sıra, zamanın kendisi adeta uzamıştır. Zamanın bu şekilde duyumsanması, kişiye sanki zamanın içinde yüzyormuş hissi verir. *Bicycle Thieves*'te (*Bisiklet Hırsızları*, Vittorio De Sica, 1948) bu hissiyat, baba ve oğlun başladığı ve giderek anlamsızlaşan bisiklet arama uğraşında, görüntülerin zamanda yarattığı uzam sayesinde duyumsanır. Filmde karakterler, çalınan bisikleti ararken yaşadıkları olaylar yüzünden içine girdikleri çeşitli ruh halleriyle zamanın içinde süzülürler. Bir nevi zamanın *flâneur*'leri olurlar. Zaman akarken karakterleri de adeta kendiyle birlikte sürükler. Sinemada zamanın bu şekilde duyumsanmasını Deleuze (1989), İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başladığını düşündüğü *zaman-imege* kavramıyla açıklamıştır. Zaman-imege ile yakalanan ve farklı olan şey, zamanın derin bir özgürlük kazanmışçasına geçmişin imgeleri arasında süzüldüğü tamamen geçici bir panoramadır (Deleuze, 1989, s. 55). Zaman-imege, bu hissiyatı vermek için, *uzun çekim* (long shot) ve *alan derinliği* (depth of field) kullanır. Uzun çekim ve alan derinliği Bazin'den beri bildiğimiz gibi, gerçekliğin çok katmanlı yapısını verir.

Zaman-imege, II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan insanlık durumu ve değişen hayat şartları ile bağlantılıdır. “Modern gerçek şudur ki artık bu dünyaya inanmıyoruz. Bize olan olaylara bile inanmıyoruz” (Deleuze, 1989, s. 171). Her şeyin değerini ve anlamını yitirdiği, görecelik ve belirsizliğin değerleri yok ettiği merkezsiz bir dünya içinde insan, kendisini adeta bu dünyaya fırlatılmış hissetmektedir. Sinema da duyumsanan yeni dünya ile birlikte *özel zamana* vurgu yapar. Tıpkı Bergson'un geliştirdiği *süre* kavramı gibi sinema da geçmiş ve geleceğin şimdi içinde hep birlikte var olmasının duyumunu vermektedir. Bergson'a (1986, s. 16) göre “Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir”. Yani süre (durée), geçmişin bir birikimi, bizim içimizde oluşan bir tortular bütünüdür. İçinde bulunduğumuz her şimdi akıp geçmekte fakat yok olmamaktadır. Zamanın bu şekilde biçimlendiği çağdaş filmlerin çoğu, zihinsel yolculuklardır. Gösterdikleri durumlarla izleyiciyi hep hissettikleri ama üzerinde durup düşünemedikleri anlarla birleştirirler. Sinemada deneyimlediklerimiz, bizim sürelerimize eklendiği vakit bir yaratım olmakta, içimizde yeni duyumlar yeni farklar yaratmaktadır. Bu da izleyicinin, filmin süresi ile kurduğu bağda gizlidir. Kurulan bu bağı Tarkovski (2008, s. 50) şöyle dile getirmiştir:

İnsanlar neden sinemaya giderler? Onları, karanlık bir salonda oturup bir perdeye yansıtılmış gölgelerin oyununu iki saat boyunca seyretmeye iten nedir? Orada günlük dertlerini unutmayı, eğlenmeyi mi umarlar? ... Gene de bu noktadan hareket etmektense insanların dünyayı sahiplenme ihtiyacıyla yakından ilgisi olan sinemanın temel yapısından hareket etmek çok daha doğru olur. Genelde insan, yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden sinemaya gider, çünkü sinema, başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir, hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz, adeta gözle görülür bir şekilde uzatır da. Sinemanın esas gücü budur...

İnsanın modern dünyada kaçırdığını düşündüğü şey maneviyatıdır. Çağdaş sinema da estetik özelliklerini kaybolan maneviyata vurgu yaparak kullanır. Maddi değerlerdeki artışa karşın, ahlaki değerlerde yaşanan kısırlaşma, modern sinemanın üzerinde durduğu, anlamlandırmaya çalıştığı bu çelişkidir. Modern sinema, anlatı yapısı ve biçimsel özelliklerini, yaşanan bu gerçeği su yüzüne çıkaracak şekilde, bu gerçeğin estetiğini verecek şekilde düzenler. Nitekim “... her biçim ... neyi nasıl algıladığımızın yorumunu taşır” (Sontag, 1998, s. 42). Modern sanat, iyi’nin ve kötü’nün, güzel’in ve çirkin’in sınırlarının yok olduğu bir dünyanın temsilidir. Gerçekler artık güzel ya da insan için iyi değilse, sanatın dili de buna uygun bir biçim alacaktır. “Çağdaş sanatın büyük çoğunluğu neredeyse hiç estetik değildir fakat estetiğin yerine anlamın gücünü ve hakikat olasılığını barındırır, bu ikisinin ortaya çıkması için de yorumlamaya ihtiyaç duyar” (Danto, 2015, s. 150). Modern sanatta gerçeğe yaklaşma isteği paradoksal olarak gerçekçi biçimden kaçma eğilimine dönüşmüştür. Modern sinema da diğer sanatlarda olduğu gibi estetik açıdan tamamlanmış, bütüncül bir yapıya sahip değildir. “Modern yaşamı karakterize eden şey paradokstur; kırık dökük imgelerdir, süreklilik duygusunun olmayışıdır, düzenin çöküşü ve tutarsızlıktır. Öyleyse film biçimi de bu içeriğe uygun olmalı, içerik yapının biçiminde dışlaşmalı, somutlaşmalıdır” (Savaş, 2003, s. 204).

Modern sinemanın etikle olan yakın bağı burada gizlidir. Modern sinema, sanatın modern çağdaki işlevini sorgulama ihtiyacının sinemadaki karşılığıdır. Sanatın amacı eğlendirmek ya da zaten anlamını yitirmiş olan güzeli bulgulamak değilse, sinema da estetik öğelerini, yaşanan insan gerçeğiyle hakiki bağlar kuracak şekilde kullanacaktır. Modern sinema, yaşanan gerçekliği sorunsallaştırarak etik bir sorgulama içine girer. Etik, insan ilişkilerini, yaşanan ahlaki ve insani değerlerin değerinin ne olduğunu tartışma konusu yapar. Modern sinema da ahlaki değerleri, insan ilişkilerini ve insanın bu

dünyadaki konumunu gösterir. Modern sinemanın gerçeği ve ahlaki budur. Fakat bu onun eğiticilik görevi üstlendiği anlamına gelmemelidir. Modern sinema şunun bilincindedir: “Gerçek sürekli bir oluş, değişim halindeyse ve bu oluşun ardında oluşa yön veren, her şeyi belirleyen mutlak bir öz yok ise değişmeyen değer de olamaz” (Savaş, 2003, s. 196). Sanatın ahlaki değeri, yaşam ve insan hakkında otorite olması değil, bunlar hakkında sezgisel ipuçları verebilmesi, insanı insana gösterebilmesidir. Modern dünyada sinemanın işlevi de artık bu olmalıdır.

Gerek içeriği gerek biçimiyle modern sinema, *olasılık sineması*dır. İnsanın ne olduğundan ziyade ne olabileceğine ya da olamayacağına dair ipuçları verir. Gerçek ne kadar korkunç olursa olsun buna parmak basar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği sinemada bunu ilk kez gerçekleştiren akım olmuştur. Bu akımın önemli temsilcilerinden Zavattini’nin (1968, s. 381) de belirttiği gibi, “...gördük ki, gerçek son derce zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu...Sanatçının görevi...seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye...yöneltmektir”. Fellini, *Nights of Cabiria (Kabirya Geceleri, 1957)* ve *La Strada (Sonsuz Sokaklar, 1954)*’da insani değerlerin modern yaşamda çözülüşünü acımasız, tok bir gerçekçilik içinde sunar. *Cabiria’nın Geceleri*’nde Cabiria, *Sonsuz Sokaklar*’da Gelsomino, insani değerlerin, sevginin ve fedakarlığın karşılık beklemeyen temsilcileridir. Fakat tam da bu yüzden kaybetmeye mahkumdurlar. Gerçek aşkı aramaktan vazgeçmeyen Cabiria, biriktirdiği bütün parasını onu kandıran sözde sevgilisine kaptırır. Gelsomino ise, onu sömüren bir sirk cambazı yüzünden yok olup gider. Her iki filmde de para ve iktidar hırsı, insani değerlerin önüne geçer. Fellini bu filmlerle, insanın çıkarları uğruna neler yapabileceğine dair utanç eşiğimizi sınar.

Bu gibi filmler, çağın gerçekleri içinde olabilecek sınır durumları gösterirken insan olmanın olanaklarına dair bakış açımızı zenginleştirirler. Felli’nin bahsedilen filmleri de modern dünyada, etik insan ilişkilerinin niteliğini sorgularken biz izleyenleri de ahlaki bir hesaplaşmaya davet etmiş, böylelikle, değerlerimizi insani olandan yana eleştirmemize olanak tanımıştır. Benzer şekilde Bergman, *Persona*’nın başında, Vietnam Savaşı’nda yaşananları protesto etmek isteyen Budist rahibin kendini yaktığı görüntüleri gösterir. “*Persona*’daki belgesel görüntülerinde olduğu gibi, gerçeğin ve devam eden acının resimleri, ekrandakilere karşı izleyicinin sorumluluğunu sorguladır: Bakışın ve meşru cevapların kabul edilebilir halleri nelerdir?” (Saxton, 2010a, s. 63). Modern çağın usçuluğu, olanları açıklamada yetersizdir belki ama, modern sanat yapıtlarında usçuluk,

değerleri eleştirmemize olanak tanır. Modern sinema anlayışı da, diğer sanatların yaptığı gibi, modern dönemin gerçekliğini ve geçerliliğini yadırgar. Bunun için de biçimsel olarak izleyiciyi düşünsel bir anlatının içine dahil eder. Modern sinema, yaşananlara inat, anlam arayışını henüz yitirmemiştir. Tarkovski'nin (2008, s. 170), "Ben insanlara umut ve inanç aşılayan bir sanattan yanayım" sözleri bunu özetler niteliktedir.

Buna karşılık, modernizmin açmazlarına ve ussallığına tepki olarak doğan postmodernizm, gerçeği anlamlandırma çabasından vazgeçmiştir. Değiştiremeyeceği yaşam koşullarını bir tür kabullenıştır postmodernizm (Ecevit, 2004, s. 66). Postmodern anlayışa göre modern çağ, Tanrı yerine insanı/özneyi merkeze koyan totaliter ve her şeye hâkim bir felsefeye sahiptir. Hümanizm, evrensellik, insan hakları, demokrasi, vb. vaatlerle, hala büyük anlatıların peşinde olan modernizm, sanatı da ussallaştırarak kitlelerden koparır. "Çok uluslu alana denk düşen postmodernizm, ...şu terimlerle tanımlanır: Nostalgik, geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme...cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun coşkusal yaşantılar..." (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997, s. 23-24). Hakikate ulaşmanın beyhudeliğini vurgulayan postmodernizm çoğulculuğu savunur. Bunlara bağlı olarak her şeyin mubah olduğu postmodern estetik, birden fazla türü ve biçimi içinde barındırır. Postmodern yönetmenlere Quentin Tarantino, David Lynch, Peter Greenaway, Wes Anderson, Coen kardeşler örnek gösterilebilir. Postmodern filmler, anlamın içinin boşaltıldığı, tekinsizliğin, geçiciliğin, *kitschin*, yüzeyselliğin, her türlü teşhirciliğin ve bilginin büyük bir hızla tüketildiği filmlerdir. Fakat postmodernizmin bu doğası, modernizmin iyice anlaşılmadığı durumlarda sorumsuz bir göreceliğin özü olarak kullanılabilir (Doltaş, 2003, s. 28). Postmodernizm, sınırsızlığın estetiğidir; her şeyin sanat olabileceğini ileri sürer. Godard'ın biçim ile ilgili ahlaki görüşlerini bu noktada hatırlamakta fayda vardır: Godard soykırım gibi vahşetin estetize edilmesinin etik olmadığına inanır (Saxton, 2010b, s. 26). Çok kültürlülüğe yaptığı vurgunun önemine karşılık, postmodernizmde dikkat edilmesi gereken şey, insani değerlerin korunması olmalıdır.

Camus (2000, s. 247), "Sanat gerçeğe karşı çıkabilir ama gerçekten kaçamaz" der. Sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişki, görüntüyü hareket ve zaman boyutuyla birlikte teknik olarak kusursuzca kaydetmesinden dolayı pek çok tartışmaya açıktır. Sinemanın gerçeklik izlenimi yaratmadaki gücü onu, ideolojik denetimin ve dayatmaların yeniden

Üretim mekanizması haline getirir. Sinemanın seyirciyi uyuklatma yeteneği güçlüdür (Buuel, 1968, s. 419). Çağdaş anlatı filmleri, sinemanın ideolojisini, yarattığı gerçeklik izlenimini biçimsel olarak bozarak kırarlar. “Sinema gerçekliği yansıtmaz, onu icat eder” (Bonitzer, 2011, s. 88-89). Bu bağlamda modern sinema, araçlarını görünen gerçeğin ardında saklanan asıl gerçekleri bulgulayacak şekilde kullanır. Bu gerçekler, modern dünyanın yaşam ve insan gerçeğine yön veren ahlaki değerlerin sorgulanmasıyla ilgilidir. Artık “nemli olan görünen şey değildir, insanla ilintili bir şeyin iyice görülmesidir. Hem ne olursa olsun” (Gasset, 2013, s. 65). Modern dünya, parçalanmış bir gerçeklik, manevi değerlerde yoksullama ve insana yabancı bir dünya sunduğu için sinemanın estetiği de kendini bu doğrultuda biimlendirmitir. Marcuse (1997, s. 9) sanatın politik gizilgücünü sanatın kendi içinde, genel olarak sanatın biçiminde görür. Sinema bu gücü, ağda anlatı yapısında bulmuştur. Modern dünyanın duyularımızı kreltmesine karşı, “imdi önemli olan, duyularımızı yeniden kazanabilmektir. Daha çok şeyi görmeyi, daha çok şeyi iitmeyi, daha çok şeyi duyumsamayı öğrenmemiz gerekiyor” (Sontag, 1998, s. 19). Modern sinema, estetik özelliklerini, insanın yaşantı ve eylem olanaklarını gelitirmekten yana takındığı eleştirel bir tavırla harmanlar. Modern sinemanın ahlakla olan bağı, onun kabul edilen gerçekleri ve etik değerleri sorgulama cesaretidir. Bu özelliği aynı zamanda, sinemanın estetik olanaklarının da gelişmesine katkıda bulunmuştur. Modern sinemayla anlaşılan şudur ki, “Sanatçının dünyası, ona koşullarını kabul ettiren değil, yaratmak için, gerek duyduğu dünyadır” (Astruc, 1968, s. 463).

3.3. Sanatta Etik Eleştiri

Değerler –etik değerler– kişilerin başka kişilerle ve kendileriyle ilişkilerinde yapıp ettikleri sonucu kazandıkları özelliklerdir; dürüst olma, adil olma gibi ve bu ilişkilerdeki yaşantıların tortusudur; saygı, güven gibi. İnsan ilişkilerinin olduğu her yerde, değer sorunlarıyla karılamak kaçınılmazdır. Bundan dolayı, daha önce de belirttiğimiz gibi, etik değerlerin ve ahlaka bağlı birtakım meselelerin felsefede olduğu kadar sanatta, sanat yapıtlarında da ele alınması olağandır. Nitekim sanat yapıtlarında insana dair, insan olmanın önemine dair ipuçlarına rastlamak mümkündür. “Her halis sanat eseri insan realitesinin kısmi bir yorumu olup...bize gösterdiği şey, kişi değerleri veya kişilerarası ilişkilerdeki değerler ve problemlerdir. Hayatın akışında bazı ayıklamalar yapıp, en somut şekilde bu değerlerin değerlendirmesini bize göstererek, ...bu değerlerle ilgili yaşantı imknlarına işaret etmektedir” (Kuçuradi, 2013b, s. 60). Bu tarz sanat yapıtlarının,

yaşanan ahlaka ve etik değerlere karşı eleştirel bir tavır takındığı, bunları mesele ettiği ve estetik özelliklerini bu doğrultuda kullandığı söylenebilir. İnsan olmanın olanaklarına dair -olumlu ya da olumsuz- bilme alanımızı genişleten bu tarz sanat yapıtlarını hem içerik hem de biçim açısından etik sorgulamalar olarak nitelendirmek mümkündür.

Sanat yapıtlarını etik değerlerin taşıyıcısı olarak görmek, onları etik açıdan değerlendirmeyi de beraberinde getirir. Sanat yapıtlarına etikle bakmak, yaşanan insan gerçeğini ve ahlaki değerlerin niteliğini, estetik değerleri gözeterek insan açısından ele almak demektir. Bu doğrultuda, bir sanat olarak sinemayı etik açıdan değerlendirmek de filmlerde gösterilen ahlaki değerleri ve insan ilişkilerini değer sorunları bakımından film estetiği çerçevesinde eleştirmek anlamına gelmektedir. Fakat genel olarak, sanat yapıtlarını etik açıdan değerlendirirken dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır. Sanatı etik ölçütler kullanarak eleştirmek, onun estetik niteliklerini göz ardı etme tehlikesini de içinde barındırmaktadır. Bu yüzden, etik eleştirinin ne olduğunu, niteliğini ve bu tarz bir eleştiride hangi ölçütlerin kullanılabileceğini doğru bir şekilde pek çok unsur göz önünde bulundurarak belirlemek gerekmektedir. Etik eleştirinin özelliklerini daha iyi ortaya koyabilmek için öncelikle, sanat yapıtlarını eleştirirken genel anlamda dikkat edilmesi gereken bazı hususları hatırlamakta fayda vardır.

Eleştirmek, çoğu zaman; *yergide bulunmak, yargılamak, kusur bulmak, beğenmemek, bir şeyin ya da kimsenin kötü özelliklerine dikkat çekmek* gibi olumsuz anlamlarla ilişkilendirilir. Fakat eleştirmek, olumsuz olabileceği gibi olumlu anlamlara da sahiptir. Yücel'in (1991, s. 6) de belirttiği gibi, "Eleştirinin 'yargılama'sı her şeyden önce bir anlamlandırma ve değerlendirme çabasıdır". Eleştirmek, bir şeyi belirli bir sistematik içinde akıl süzgecinden geçirerek belirli bir yöntem kullanarak incelemek ve sorgulamaktır. Bu bağlamda eleştiri, eleştirel düşüncüyü de içerir. "Eleştirel düşüncenin ereği gerçekleri açığa çıkartmaktır... eleştirel düşünce, gerçeklerle sürekli hesaplaşmayı koşullar. Bu hesaplaşma her türlü önyargıdan, saplantıdan arınmış olduğundan çok yönlüdür" (İpşiroğlu, 1998, s. 17). Eleştirel düşünce, bir şeyi kabul ya da reddetmeden önce onu, olumlu ya da olumsuz, tüm yönleriyle ele almayı gerektirir. "...sanat alanında eleştirinin görevinin, ... o yapıtı sanat yapan öğelerin ne olduğunu anlamak, açıklamak, aydınlığa kavuşturmak amacıyla keyfi değil; sistemli, tutarlı, akılcı sorular sormak ve bu sorulara yine akılcı yanıtlar vermek olduğu söylenebilir" (Savaş, 2003, s. 14).

Sanat yapıtlarını değerlendirirken eleştirel düşüncüyü benimsemek ve bu doğrultuda sistemli, tutarlı, akılcı sorular sormak, eleştirinin bilimsellikle olan bağıını gösterir. Bunun

nedeni, eleştirel düşüncenin tıpkı bilimlerdeki gibi *şüpheli* olmayı gerektirmesidir. Bir şeyi eleştirmek, ona yeni bir gözle bakmak, onun değerini belirleyen nitelikleri etraflıca irdelenmek anlamına gelir. “Bilim, bir davranış biçimi halinde yürütülen etkinliklerin oluşturduğu bütündür. Dolayısıyla bilimsellik nesnenin kendisinde değil; ona yönelik yaklaşımın içinde var olabilir ancak” (Sazyek, 2003, s. 414). Eleştirinin bilimsellikle olan bağı, aynı zamanda, belirli bir sistematığa göre yapılıyor olmasıyla ilişkilidir. “...eleştirme, mantıkla organize edilmiş bir düşünüler sentezidir” (Cöntürk, 2006, s. 31). Fakat, bilimsellik ile ilgili birtakım özelliklere sahip olmasına rağmen eleştirinin bir bilim olduğu söylenemez. Nitekim, bilimlerde bulguların her neyse, onun doğruluğu ya da yanlışlığıdır söz konusu olan. Sanat yapıtlarıyla ilgili yargılarımızın doğruluğu ya da yanlışlığıysa, bilimlerdeki gibi neden-sonuç ilişkisiyle açıklanamayacak kadar karmaşıktır; çünkü ister istemez kişiden kişiye, toplumdaki topluma ve çağdan çağa göre değişen beğeniye ve dolayısıyla öznelliğe dayanır. İnandırıcılığı yüksek ve elinden geldiğince nesnel olmaya çalışan her eleştirmenin göz önünde bulundurması gereken husus, eleştirinin *akla yatkın* olması gerektiğidir. Moran’ın (2013, s. 326) da belirttiği gibi, “...estetik yargılar doğru ya da yanlış değil, ancak ‘akla yatkın’ (plausible) olabilirler”. Akla yatkınlık, mantıki bir tutarlılık sayesinde kurulur. Bunun için de eleştiri yaparken dikkate alınan nokta her ne ise, sanat yapıtını o açıdan tutarlı bir şekilde değerlendirmek gerekir. Yani yaptığımız eleştirinin türüne göre kullandığımız bir ölçütün, belirli bir terminolojisinin ve mantığının olması beklenir. “Bilimselliğin önemli bir ilkesi de incelediğimiz meselede ona yarayacak bilgileri arayıp bulmak, bir araya getirmek, yaramayacak olanları işe karıştırmamaktır” (Cöntürk, 2006, s. 520). Örneğin bir film feminist öğeler içeriyor ve bu doğrultuda eleştirilmek isteniyorsa, kabaca tabir etmek gerekirse, filmde sunulan kadın-erkek ilişkilerinde sosyolojik ve ideolojik iktidar ilişkilerinin ele alınması, bunun dışında kalan öğelere bu eleştiride yer verilmemesi daha yerinde olacaktır. Kısaca, akla yatkın ve tutarlı bir eleştirinin yapılabilmesi için, bilimsel bir yaklaşım ve yordama sahip olunması gerekmektedir.

Akla yatkınlık, eleştirinin öznellikten olabildiğince uzak durması anlamına da gelir. Bir eleştirinin akla yatkın ve inandırıcı olması, öznel duygulara yer vermekten kaçınılmasıyla bağlantılıdır. Kişisel tecrübe ve duyguların, yapıtın niteliği hakkında olumlu ya da olumsuz yargılar vermesine engel olmak gerekmektedir. T. S. Eliot’ın (1990, s. 10) da dediği gibi, nasıl ki ‘bir şair, şahsi duygu, tecrübe ve heyecanlarından dolayı ilgi çekici ve büyük değil’ ise ‘güvenilir bir edebi eleştiri de şaire değil, onun

eserine yöneltilmiş duygulu bir değerlendirmedir' (1990, s. 6). Nesnel olmayı ilke edinmiş her eleştirmenden beklenen öncelikle yapıttan yola çıkmasıdır. Yapıtın dışında kalan her ne varsa -bu, yaratıcısının ya da eleştirmenin bağlı olduğu ideolojik, kültürel, tarihi, toplumsal ya da sanatsal kanaatler, inançlar ve değerler olabilir- eleştiriden ayıklanmalı, yapıtın kendisi dikkate alınmalıdır. Aksi takdirde, eleştirmen, sanat yapıtını alımlayanları yönlendirmiş ve onlara kendi duygu ve düşünceleri doğrultusunda, yapıt hakkında iyi-kötü, güzel-çirkin gibi yargıları benimsetmeye çalışmış olacaktır. Yapıtın kendi içinde değerlendirilmesi, kişisel yargı ve değer biçmelerden uzak nesnel bir eleştiri yapma yönünde atılacak en önemli adımlardan biridir. Bu ilkeyi benimseyen bir eleştirmenin, sanatçıya, yapıtına, alımlayana ve eleştirme eyleminin kendisine karşı gerekli sorumluluk duygusuyla hareket ettiği ileri sürülebilir.

Eleştiriye çoğu zaman, bir eser hakkında daha fazla bilgi edinmek, eseri daha iyi anlamak, eserin niteliği ve değeri hakkında fikir sahibi olmak niyetiyle yaklaşılr. Bu şekilde özetlenebilecek pratik beklentileri üstünkörü ifade edecek olursak, genel olarak eleştirmenden beklenen, eserin anlaşılması güç yönlerini aydınlatması, eser hakkında bilgi vermesidir. "Genel okuyucu eleştirmenden, bir sanat eserinde neyin değerli olduğuna dair kılavuzluk bekler. Eleştirmenin, dikkatimizi çekmek istediği değeri ve önemi kavramayı ümit ederiz. Bu aslında, her ne kadar onun yaptığı işe olumsuz anlamlar yüklense de eleştirmenlere başvurulmasının başlıca nedenidir" (Carroll, 2009, s. 14). Gerçekten de sanatçının yapmak istediğini başarıp başaramadığı, başardıysa bunu ne derece gerçekleştirdiği ve bu anlamda eserde neyin değerli neyin değersiz olduğu nitelikli bir eleştiri yazısından öğrenilebilecek şeylerdir. İdeal anlamda eleştirinin, okuyucuya farklı bakış açıları sunan, sanata değerini verenin ne olduğunu anlamaya çalışan ve bir sanat eserinde neyin önemli ya da değerli olduğunu sorgulayan bir değerlendirme olduğu ve bu anlamda okuyucuya bilgi verdiği söylenebilir.

Eleştirinin öznellikten uzak, yapıta uygun, akla yatkın olması ve gerçek anlamda eserin değerini ortaya koyabilmesi için eleştirmenden değer ve değerlendirme problemleriyle ilgili belirli meselelerle hesaplaşmış olması beklenir. Değer, bir şeyi, kendi türünden şeylerden ayırırken, "Değerlendirmek, değerlendirilenin kendi alanı içinde özel durumunu görmek ve göstermektir. Bu bakımdan değerlendirme, her şeyden önce bir bilgi sorunudur... Doğru değerlendirmeler 'objeleri'nin değerinin bilgisini sağlayan değerlendirmelerdir" (Kuçuradi, 2013b, s. 14). Kendi değerlerimizden, değer yargılarımızdan ve iyi-kötü, güzel-çirkin gibi değer biçmelerden uzak, bir yapıtın sanat

alanındaki özel yerini ve önemini göstermek, onun değerini saptamaya yönelik bir girişimdir. Fakat sanat eserine değerini verenin ne olduğuna dair saptamalar, onun varlık yapısından kaynaklanan bazı problemleri de beraberinde getirmektedir. Sanat eserine değerini verenin ne/ler olduğuna yönelik değerlendirmenin doğru bir şekilde yapılabilmesi için, öncelikle sanat ve sanat eserinin varlık yapısı hakkında bazı temel özellikleri hatırlamakta fayda vardır.

Sanatın ne olduğuna ya da olması gerektiğine yönelik sanat kuramları, öteden beri, içerik ve biçim tartışmalarına sahne olmuş, buna bağlı olarak da sanat eleştirisi yaparken içeriğe mi yoksa biçime mi önem verilmesi gerektiğine yönelik birtakım sorunlar ortaya çıkmıştır. “İçerik, konudan koparılıp, ya da konudan esinlenerek bir biçim içinde var edilen boyuttur. İçerik, bir sanatçının, alıcılarına vermek istediği iletidir, onlarda uyandırmak istediği estetik kaygının kaynağıdır” (Erinç, 2013, s. 23). Biçim (form) ise, sanat eserindeki içeriği maddeleştiren ve görünür kılan unsurdur. Sanat eseri, biçimi sayesinde var olur. Onun ontolojik özelliklerini belirleyen ve onu diğer nesnelerden ayıran biçim sayesinde belirginleşen bu varlık yapısıdır. Sanat eserinin ontolojik yapısını değer problemi açısından ortaya koymaya çalışan ve buna göre geliştirdiği ontolojik analiz yöntemiyle sanat eserini oluşturan varlık tabakalarını detaylı bir şekilde analiz eden Nicola Hartmann’a (2014, s. 209-210) göre sanat yapıtı iki varlık alanının karşılıklı etkileşiminden meydana gelmektedir: Bunlar, *real* varlık alanını belirleyen “ön yapı” (biçim) ve *irreal* varlık alanını belirleyen “arka yapı”dır (içerik). Sanat yapıtları doğada bulunan güzelden farklı olarak, sanatçının irreal varlık alanından alarak real varlık alanında *nesneleştirdiği* (objectivation) değerler bütününden oluşmaktadır (Hartmann, 2014, s. 226). Real varlık tabakası, tinsel içerik olan irreal varlığın görüntüsünü verir. Yani sanat yapıtında içerik ve biçim birbirini etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkar.

Sanat yapıtı, içinde yaşadığımız dünyaya, yaşadığımız hayata ve insana dair duygu ve düşüncelerin insan yaratımı nesneler olarak varlık kazanmasıdır. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, sanatın tek bir tanımını yapmak mümkün değildir. Bunun nedeni de sanat yapıtlarının estetik nesneler olmaları, estetiğin de öznel ve değişken yargılar içeren *güzel değeri* ile bağlantılı olmasıdır. Sanatta güzel, çoğu zaman, Platon ve Aristoteles gibi Eski Yunan düşünürlerin görüşlerinden etkilenen açıklamalara dayanan iyi ve doğru değeriyle özdeşleştirilirken (kalokagathia), Kant’ın estetik beğeni üzerine yaptığı saptamalar, güzel ve iyi arasındaki sınırın çizilmesine olanak tanımıştır. Sanatın ne olduğuna ya da ne olması gerektiğine dair sanat tarihi boyunca süregelen tartışmalar,

sanatta değerli ve önemli olanın içerikten mi yoksa biçimden mi kaynaklandığı yönünde olmuştur. Berna Moran (2013), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında sanat kuramlarını, *yansıtma* (taklit/benzetme/mimesis), *yaratım ve aktarım olarak anlatımcılık* ve *biçimci kuram* halinde üç ana başlık altında toplar. Yansıtma kuramları, sanatın ne olduğunu, onun dış dünyadan aldıklarıyla bağdaştırır. Platon’a göre sanat duygularımızla algıladığımız görüngü dünyasını, Aristoteles’e göre tümel gerçekliği, klasik sanat ve Rönesans sanatına göre ideal ve yüce olanı yansıtır. 19. ve 20. yüzyılda ortaya çıkan Marksist estetik ve buna bağlı gelişen Frankfurt Okulu’na ve toplumcu gerçekçilere göreyse sanat toplumu yansıtan bir aynadır. Bu tarz bir sanat anlayışına yönelik eleştiri biçimleri de sanat eserlerinin içeriğine önem veren tarihsel eleştiri, sosyolojik eleştiri ve Marksist eleştiri olacaktır. Yaratım olarak anlatımcılık odağına sanatçıyı ve duygularını alırken, aktarım olarak anlatımcılık ise yapıtın alımlayıcıda uyandırdığı duyguları ve estetik hazzı temel alır. Bu doğrultuda sanatçının ve alımlayıcının psikolojik analizine ve kişiliğine önem veren psikanalizci eleştiri türü kullanılacaktır. Biçimci kuram ise, sanatın özünü, sanat yapıtının doğrudan kendisini baz alarak açıklamaktadır. Rus biçimciliği, Yeni Eleştiri ve yapısalcılık esere dönük eleştiri türleridir ve eserin dışında yer alan unsurların değerlendirmeyi etkilemesini doğru bulmazlar. Sanat kuramları ve eleştiri türleri salt bunlardan ibaret olmamakla birlikte, verilen örneklerin, içerik ve biçim ile ilgili genel bir çerçeve sunması açısından yeterli olduğu düşünülmektedir. Bütün bu kuram ve eleştiri türleri, sanat eserlerinin içeriğini ya da biçimini ön planda tutan açıklamalar getirmişlerdir.

Sanat eserleri, estetik yaşantılar uyandıran ve bunu belirli biçimsel özellikleri sayesinde gerçekleştiren nesnelerdir. Estetik bir nesne (obje) olarak bir sanat eseri, sadece içerikten ibaret değildir. Sanat eserlerini içeriğe indirgemek, onların estetik niteliklerini göz ardı etmek olacaktır. Walter Benjamin’in (2013a, s. 121) de belirttiği gibi, ‘düşünme ortamının tanımı ve sanat eleştirisi, bu düşünme ortamındaki nesne bilgisi’ ise eğer, eleştirilen sanat eserini, onu o nesne yapan özellikler dikkate alarak değerlendirmek gerekir. Nitekim, bir edebiyat yapıtı toplumsal doğru ve yasaları göstermeye çalışırsa toplum bilimin alanına geçmiş ve uyruk değiştirmiş olur (Cöntürk, 2006, s. 26-27). Aynı şekilde, sanat eleştirisi de, eseri sadece içerik açısından ele alırsa, bir sanat değerlendirmesinden çok, eserin ağırlıklı olarak ele aldığı her ne ise onun eleştirisi haline gelecektir.

Bizi bekleyen görev, içeriğe verilen önemi azaltmak, böylece yapıtı bir bütün olarak görebilmektir...Sanat üzerine yapılan her türlü yorumun amacı, sanat yapıtlarını...kendimiz için daha az değil, daha çok gerçek kılmaktır artık. Eleştirinin işlevi, yapıtın *ne anlama geldiğini* göstermek değil, *nasıl o şey olduğunu*, hatta onun *o şey olduğunu* göstermek olmalıdır (Sontag, 1998, s. 20).

Benzer şekilde, sanat eserinin salt biçimsel özellikleri hakkında bilgi vermeyi hedeflemeyen her eleştirmenin yapacağı şey, onu organik bir bütün içinde ele alarak, içerik ve biçim ilişkisini açığa çıkarmak olacaktır. Sanat yapıtları içerik biçim açısından karşılıklı bir ilişkiye sahiptir ve değerlendirme yapılırken bu durumun göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

İçerik ve biçim ile ilgili tartışmalara dikkatlice bakıldığında, sanat yapıtına değerini verenin ne olduğuna yönelik, değer problemleriyle ilgili açıklamalar oldukları görülebilir. İçeriği önemseyen açıklamalar, sanat yapıtının topluma ayna tuttuğunu ve bu anlamda eğitici bir rolü olduğunu ve bu niteliklerin sanat yapıtını değerli kıldığını düşünürler. Biçime önem veren açıklamalar ise, sanatsal yaratıma ağırlık verirler ve sanat eserlerine, kendileri olmaları dışında bir görev yüklemesler. İçerik ve biçim açısından sanatta değer problemi temelde etik ve estetik değerlerle ilgilidir. Sanat eserine değerini verenin, eğitici yönü mü yoksa biçimsel nitelikleri mi olduğu yönündeki tartışma, sanatta ahlaki değerler ve estetik değerlerin önemine yapılan vurgu farkından kaynaklanmaktadır. Biçimsel özellikleri sanat yapıtlarını diğer nesnelerden ayırırken, içerik özellikleri de sanat yapıtlarına, insan ve insana bağlı değerler açısından çok yönlü bir nitelik kazandırır. Hartmann'ın estetik teorisine göre de "Görünüşte yalnızca estetik değer vardır, ancak o görünüşü temellendiren dinsel, ahlaki vs. idealar ya da değerler olabilir" (Türker, 2010, s. 6). Yani irreal tinsel içerik sanat eserinde estetik olarak; görünüş değeri olarak ortaya çıkar. Eleştiri yaparken farklı değer kategorileriyle ilgili bu ilişkiyi göz önünde bulundurmanın, doğru bir değerlendirme için önemli olduğu düşünülmektedir.

İnsanı merkezine alan sanat, yaşamımızı, bu dünyadaki varlığımızı, belirli insan ilişkilerini ve durumları anlamlandırma çabalarımızdan birisidir. Sanatın, insan hayatıyla ilgili olduğu, insani değerler hakkında fikir verdiği, yaşamın anlamına dair sorular sormamıza olanak tanıdığı, değer duygumuza seslendiği, deneyim alanımızı genişlettiği, insan olma durumunun bilincine varmamızı sağladığı; kısaca insanla, hayatla ilgili olduğu için biz insanlar için değerli olduğunu söylemek mümkündür. Nermi Uygur'un (2009, s. 13-14) da belirttiği gibi, "Edebiyat çok görünümlü bir yapıya sahiptir ve bunların belki

de en önemlisi, bir edebiyat yazısının insan açısından yazılmış olmasıdır”. Bir sanat eserine değerini vereninse, kendi varlık yapısı dahilinde, kişiyi bu değerlendirme süreciyle yüz yüze getirmesi olduğu ileri sürülebilir. Moran’a (2012, s. 168) göre genel olarak eleştirinin görevi de sanat eserinin zenginliğini ortaya çıkarmaya yönelik olmalıdır. Sanat eserinin zenginliği, yaşamla ve yaşanan insan gerçeğiyle kurduğu gerçekçi ve dürüst ilişkinin estetik öğeler aracılığıyla aktarılma biçiminde saklıdır. Sanat, insan ve yaşanan gerçeklik hakkında dünya görüşü bilgisi edinmemize olanak tanır. “İnsanı kendine öğretir bu bakımdan edebiyat. ‘Ben neyim? Kimim ben? Nasıl bir şeyim ben? çeşidinden sormadan edemeyeceğimiz soruları...aydınlayabilecek ipuçları veren etkinlik alanıdır edebiyat” (Uygur, 2009, s. 136). Bu anlamda sanatın, etik ve etik değerlerin bilgisini de verdiği görülür. Sanat eserlerinin etikle olan bağı bununla ilişkilidir ve ontolojik olduğu kadar epistemolojik bir temele dayanır.

Bir sanat eserini eleştirirken onun ontolojik yapısını ve sanat aracılığıyla edindiğimiz bilginin ne olduğunu ortaya koymaya çalışırız. “Sanat eleştirisi kavramı ne epistemolojik ne de estetik varsayımlar olmadan belirlenemez. Bunun tek nedeni de estetik varsayımların epistemolojik varsayımları içermesi değildir; eleştiri, her şeyden önce bir bilme momenti içerir...” (Benjamin, 2013a, s. 61). Bilme momenti ise, sanat eseri ve yapacağımız eleştirinin türüne göre değişiklik arz eder. Yukarıda da belirtildiği gibi, sanat eserlerinde insan gerçekliğinden kesitlerle karşılaşırız. Her sanat eserinde, amaç her ne olursa olsun, insana ve insan olmaya dair bir şeyler bulunabilir. Buna bağlı olarak, etikle ilgili meselelere neredeyse tüm sanat eserlerinde rastlamak mümkündür. Fakat bazı sanat eserlerinde, etik meselelerin ağırlıklı olarak ele alındığı görülür. Bu gibi durumlarda, sanat eserlerini etik açıdan eleştirmenin önemli olduğu düşünülmektedir. Nitekim bu tarz sanat yapıtlarının, etik değerleri tartışmaya açtığı ve estetik niteliklerini bu yönde düzenlediği söylenebilir. Örneğin Picasso’nun *Guernica* (1937) adlı tablosu, savaşın paramparça ettiği yaşamın dramını gösterir. Savaşın allak bullak ettiği hayatı, buna uygun amorf bir biçim içinde var eder. Bu açıdan, bu eser değerlendirilirken, etik değerleri göz önünde bulundurmanın ve bu değerlerin eserin estetik özelliklerini ne şekilde etkilediğini belirlemenin yerinde olacağı ileri sürülebilir. Aynı şekilde, Kieslowski’nin *Dekalog* serisini etik açıdan eleştirmenin, diğer eleştiri türlerine göre daha uygun olduğu iddia edilebilir. Nitekim seride ele alınan kavram ve değerler, manevi değerlerin sorgulanmasına yöneliktir.

Sanat yapıtlarını, etik değerler göz önünde bulundurarak değerlendirmek, etik eleştiri yapılmasını da beraberinde getirmektedir. Etik eleştiri, felsefi eleştirinin bir alt türüdür ve dolayısıyla felsefi eleştiri ile ortak noktalara sahiptir. “...felsefi eleştiride ölçüt, bir sanat eserinin doğru değerlendirilmesinin ölçütü ‘insan’dır; ‘insan ve insana bağlı değerler’dir” (Savaş, 2003, s. 16). Etik eleştiride de odağımız, sanat yapıtında yer alan insana ait değerler ve etik ilişkilerdir. Tıpkı felsefi eleştiride olduğu gibi etik eleştiride de bir sanat eserinde gösterilen yaşantıların ne’liği ve insan için anlamı ortaya konmaya çalışılır. Aynı zamanda bu, eleştiri yaparken antropolojik bir yaklaşımın benimsendiğini de gösterir. Antropolojik yaklaşımın özelliği “...yazın sorunlarını ele alırken yapıttan hareket etmesi, bunu yaparken de bir değer görüşüne... dayanmasıdır” (Kuçuradi, 2013a, s. 93). Antropoloji, insana dair bilgi alanımızı genişletir. Antropolojik yaklaşıma göre sanatsal etkinliğin ortaya koyduğu bilgi insan ve değerlerinin bilgisidir. Etik eleştiride antropolojik yaklaşımın benimsenmesi, birtakım sorunların aşılması adına önemlidir. Nitekim etik eleştiri; sansür, yaratım aşamasında yaşanan sorunlar, propaganda ve eğitim gibi pek çok teknik soruna indirgenebilecek anlamları da içinde barındırır. “Görünen odur ki, sanat eserleri etik olarak farklı şekillerde değerlendirilebilir: Üretim şekilleri, alımlayanlar üzerindeki etkileri, ya da sahip oldukları bakış açıları açısından. Etik eleştiri yapacakların en başta etik eleştirinin boyutunu belirlemeleri gerekmektedir” (Giovannelli, 2007, s. 120). Bizim için önemli olan, etik eleştiri yaparken, sanat yapıtında yer alan insan ve insana bağlı değerlerin göz önünde bulundurulması ve bunların hangi estetik değerler aracılığıyla iletildiğinin saptanmasıdır.

Etik eleştiriyle ilgili çeşitli açıklamalara bakıldığında, göz önünde bulundurulması gereken başlıca sorun, etik ve estetik değerler ve bunlar arasında karşılıklı ilişkinin niteliği hakkında yaşanan belirsizliktir. Etik değerlerin estetik değer üzerinde bir belirleyiciliğinin ya da etkisinin olup olmadığı; varsa bunun sanat yapıtının değerini ne yönde etkilediği tartışmalı bir konudur. Örneğin Oscar Wilde, etik ve estetik değerlerin birbirinden ayrı olduğunu düşünmüş, sanat yapıtının ahlaki meselelere indirgenmemesi gerektiğinin önemini vurgulamıştır: “Ahlaka uygun olan ya da uygun olmayan kitap diye bir şey yoktur. Kitap denen şey ya iyi yazılmış ya da kötü yazılmıştır. Hepsi bu” (Wilde, 2013, s. 7). Wilde’ın sanatla ilgili düşünceleri, *özerkçi* bakış açısına sahiptir. Sanat eleştirisinde *özerkçilik* (autonomism), *estetikçilik* (aestheticism) ya da *biçimcilik* (formalism) olarak da adlandırılır. Özerkçilik, *radikal özerkçilik* (radical autonomism) ve *ılımlı özerkçilik* (moderate autonomism) şeklinde ikiye ayrılır. “Radikal özerkçilik,

sanatın kati bir biçimde özerk bir uygulama alanı olduğunu ileri sürer. Bilişsel, politik ve etik değerlerle ilgilenen diğer sosyal mecralardan farklıdır. Bu farklılıktan dolayı da sanat eserlerini, bilişsel, politik ve etik olarak değerlendirmek uygun ve mantıklı değildir” (Carroll, 1996, s. 224). Wilde’ın da dahil olduğu radikal özerkçiler, bir eseri etik açıdan değerlendirmenin hatalı olduğunu düşünürler, çünkü onlara göre etik ve estetik iki farklı kategoridir.

Buna karşılık, *radikal ahlakçılık* (radical moralism), sanat eserlerini etik açıdan değerlendirmenin yanlış olmadığını ve etik değerlendirmenin eserin değerini belirlemede önemli bir yere sahip olduğunu savunur. Ahlakçılığa göre sanat yapıtında bulunan ahlaki doğrular ve iyi değeri ona güzel değerini verirken, ahlaki olarak kusurlu olduğu düşünülen değerlerin gösterilmesi yapıtın güzel değerini azaltır ya da yok eder. “Ahlakçılık, geniş anlamda, sanat eserlerinde bulunan etik değerlerin, estetik değerlerin durumunu da etkilediğini ve etik kusurların estetik kusurlara neden olduğunu savunan bakış açısıdır” (Gaut, 2007, s. 10). Platon, Aristoteles ve Tolstoy, sanatta ahlakçılığın en çok bilinen ve atıfta bulunulan temsilcileridir. Eski Yunan’dan modern sanat anlayışının geliştiği 20. yüzyıla değin sanat geleneğinde ve buna bağlı olarak sanata dair değerlendirmelerde ahlakçılığın izlerini baskın bir şekilde görmek mümkündür. Platon, sanatın, ahlaki açıdan iyi ve güzel’in bilgisini vermesi gerektiğine dair işlevsel yönüne vurgu yaparken, Aristoteles, *katarsis* kavramıyla sanatın eğitcilik rolünü ön plana çıkarmıştır. Benzer şekilde, “Pek çok 18. yüzyıl teorisyenine göre sanat, gerçekleri ve duyguları iletmenin bir yoluydu, özellikle de ahlaki açıdan önemi olan doğru ve duyguları” (Guyer, 2008, s. 5). Ahlakçılık açısından, halkı etkileme kapasitesine sahip olan sanatın, insan karakterinin gelişiminde önemli bir işlevi vardır. Tolstoy da sanatı evrensel duyguları iletmenin bir yolu olarak görmüş ve sanat eserlerinin ahlaki olarak bilinç sağladığı ölçüde değerli olduğunu düşünmüştür.

Ahlakçılık, romantizme dek pek çok sanat görüşünde ve eleştirisinde olağan karşılanmıştır. Romantik akımın temsilcileri, sanatta estetik özelliklerin biricilikliğine inanmış ve sanat eserlerinin duygular uyandırma kapasitesine vurgu yapmışlardır. Sanatın, topluma hizmet etme, ahlaki olarak iyi’nin bilgisini verme gibi işlevlerden bağımsız olduğunu düşünen romantik akım, ileride modern sanatı da etkileyecektir. İyi’nin ve güzel’in birbirinden ayrılması ve iki farklı değer olarak ele alınması daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi Kant tarafından gerçekleştirilmiştir. Buna göre estetik değerler, güzel’in bilgisini verir ve güzel yargısı (beğeni yargısı) ‘iyi’ yargısından farklı

olarak yarar gözetmez; çıkarsızdır. Diğer bir deyişle, güzel bir şey kendisi için güzel'dir ve öylece var olur ve beğeni yargımız onu değerlendirmemize olanak tanır. Ahlaki iyi ise, bir şey ya da kimse için -Kant'ın görüşlerinde ideal anlamda, tüm insanlık için- iyidir. Fakat "Kant'a göre estetik yargının temel paradokslarından kaçış yoktur: Estetik yargı hoş ama tarafsız, bireysel ama evrensel, kendiliğinden ama zorunlu, kavramsız ama entelektüel, ahlaki öğretisi olmayan ama bizim ahlaki doğamızı açığa çıkaran bir şeydir" (Shiner, 2004, s. 230). Yani dolaylı da olsa, estetik ve ahlak arasında bir bağ vardır: Estetik objeler aracılığıyla duyumsanan güzellik, ahlak yasasına uygun olan iyinin bilgisini fark etmemizi sağlayabilir.

Sanat yapıtına dışsal öğelerin onu değerlendirmede bir ölçüt olarak kullanılamayacağını savunan özerkçilik, ahlakçılığı, sanat yapıtının ontolojik niteliklerine uygun olmayacak şekilde estetik özelliklerini göz ardı ettiği ve onu ahlaki aforizmalara indirgediği için eleştirir. Sanat eseri her şeyden önce biçimsel olarak bizim ilgimizi çeker; içerik olarak değil (Carroll, 1996, s. 225). Buna göre, sanat eserlerinin kendilerine özgü varlıkça yapısı, estetik nesneler olmaları ve estetik yaşantılar deneyimlememize olanak tanımalarıdır. Bunun dışında kalan her şey ontolojik açıdan sanat eserlerini açıklamada yetersizdir. Dolayısıyla, sanat eserlerine ahlaki bir bakış açısıyla bakmak doğru değildir. Özerkçiler, ayrıca, sanat eserlerinin estetik değerini belirlemede etik değerlerin uygun olmadığını çünkü bazı sanat eserlerinde etik boyutun bulunmadığını ileri sürerler. Örnek olarak da soyut resim ve mutlak (absolute) müziği gösterirler. Ahlakçılık ise, sanatı hoş duygular uyandırmaya ya da eğlenceye indirgediği için özerkçiliği sığ bulur. Bu iki uç noktada yer alan değerlendirme türünün, sanat yapıtının içerik ve biçimi arasındaki organik bağı görmezden geldiği ileri sürülebilir. Sanat yapıtlarının her şeyden önce estetik nesneler olduğu kabul edilmekle beraber, onları salt biçimselliğe indirgemenin de sanatın insanla olan yakın bağını görmezden geldiği düşünülmektedir.

Salt estetik niteliklerinden dolayı bir yapıtın güzel değerine sahip olduğunu söylemek onu anlamsızlığa itmek olabileceği gibi, ahlaki açıdan kabul edilen doğruları empoze ettiği için onu değerli bulmak da onun varlık yapısını görmezden gelmek demek olacaktır. Bu tarz kaygıları göz önünde bulunduran ılımlı özerkçiler ve ılımlı ahlakçılar, radikal özerkçilik ve radikal ahlakçılığa karşı, ele alınan yapıtın türüne ve içeriğine göre odağın belirli noktalarda değişkenlik gösterebileceğine değinirler. "İlmlı özerkçiler, sanat eserleri etik olarak ele alınabilse de bunun, eserin sanatsal değerini belirlemede bir

hükmünün olmadığını savunurlar. İlimli ahlakçılarsa, etik değerlendirmenin bazen meşru olarak sanatsal değeri belirlemede etkili olduğunu ileri sürerler” (Giovannelli, 2007, s. 121). İlimli özerkçiler, sanat eserinin estetik boyutunun özerk olduğunu ve etik değerlendirmenin estetik değeri etkilemeyeceğini dile getirir. Yani bir eserde gösterilen ahlaki tutum, etik değerler açısından kusurlu olabilir fakat bu onun estetik anlamda değersiz olduğunu göstermez. Bunun yanında, ılımlı ahlakçılar, eserde gösterilen ahlaki doğruların belirli durumlarda estetik değerini etkileyebileceğini kabul ederler. Onlara göre bu ilişki sadece gerçekçi yapıtlarda, politik propaganda ya da öğretici şiirde vardır (Giovannelli, 2007, s. 122).

Estetik açıdan güzel bir nesne olmanın haricinde bir anlama sahip olmayan bir yapıt, estetik yaşantı uyandırmak dışında insan için değerli olamayacağı gibi, ahlaki doğrular da bir yapıtın sanat nesnesi olması için ya da güzel olarak nitelendirilebilmesi için yeterli değildir. Sanatın, insan ve insan yaşamıyla kurduğu yakın bağ, estetik bir obje olmasının yanında, onun, etik değerlerin de taşıyıcısı olduğu anlamına gelir. Daha önce etiğin, felsefenin, ahlaki değerleri ve insan ilişkilerindeki değer problemlerini sorgulayan bir alt dalı olduğunu ve sanat eserlerinin dolaylı yoldan etik değerlerin bilgisini verdiğine değinilmişti. Nitekim, “...çağı, türü ne olursa olsun, her edebiyat yapıtı evrene ilişkin, insan açısından evrene, tüm boyutlarıyla insan yaşamasına ilişkin bir yorumdur. Duyurudur, bildiridir, anlatıdır edebiyat. Dille bilinçleşme, dille bilinçleme denemesidir” (Uygur, 2009, s. 139). Ve bunu kendine has biçimiyle yapar. “Eleştirinin yapıtla ilişkisi, bir anlamın bir biçimle ilişkisidir” (Barthes, 2016, s. 57). Bu anlam, yaşanan ahlakla ve ahlaki değerlerle ilgili etik bir sorgulama içeriyorsa eğer, eleştiri yaparken dikkat edilmesi gereken nokta, etik ve estetik değerlerin birbirini ne şekilde etkilediğinin ortaya koyulmasıdır. Unutmamak gerekir ki, “En iyi eleştiri... içerik sorunlarını biçim sorunlarıyla iç içe ele alan eleştiri türüdür” (Sontag, 1998, s. 18). Etik ve estetik ilişkisinin de içerik ve biçim arasındaki organik bağ gözetilerek kurmanın, bu noktada önemli olduğu düşünülmektedir.

Genel anlamda eleştirmenler Sontag’ın da (1998, s. 39) belirttiği gibi, sanatta gerekli olanı vurgulama yanılgısına düşmüşler, sanat yapıtının önermeler ve sonuçlar getiren bir sav olduğu kanısına kapılmışlardır. Benzer şekilde etik eleştiride de yapıtta ele alınan ahlak anlayışının doğruluğunu ya da yanlışlığını ölçme yanılgısına düşülür. Oysa ki etik eleştiriden beklenen, insana, insan ilişkilerine, hayata ve topluma hâkim olan ahlak anlayışına bakışın, söz konusu yapıtta, biçimsel olarak yorumlanma tarzını

sorgulamamıza olanak tanınması olmalıdır. Etik eleştiri yaparken, yapıtın kendimizle ve var olma halimizle, ahlaki değerlerimizle nasıl hesaplaştığının ortaya konulması gerekmektedir. Genel kanının aksine, etik eleştiri bir ahlak öğretisini değerlendirmez; hangi ahlaki değerlerin ne şekilde ele alındığını inceler. “Etik eleştiri, etiği toplumsal gerçekleri önceden belirlenmiş değerlerle karşılaştıran retorik bir yöntem olarak değil; toplumun mevcudiyetinin bilinci olarak yorumlar. Eleştirel bir kategori olarak bu, toplumda kültürün gerçek mevcudiyetinin anlamı olabilir” (Frye, 2015, s. 52). Etik eleştiri, ahlak yargıçlığı ya da ahlakçılık yapmak anlamına gelmemelidir. Etik eleştiri yaparken, sanat eserlerinin propaganda amaçlı, mesaj kaygılı öğretiler olup olmadığı sorgulanmalıdır. Değilse, insana ilişkin değerlerin, yani etik değerlerin, yeniden bir değerlendirmesi söz konusudur. “Kısaca eleştiri ve genel olarak estetik, etiğin halihazırda ne yapmış olduğunu öğrenmelidir” (Frye, 2015, s. 54). Etik eleştiri, yapıtta hangi değerlerin ve insan ilişkilerinin ne şekilde ele alındığını, o yapıtın insan için, dünyamız için anlamını, iletisinin neden ve nasıl değerli olduğunu bulgulamaya çalışmalıdır.

Her sanat yapıtı, gösterdiği insan ilişkileri ve manevi değerlerle kendi ahlak dünyasını kurar. Etik eleştiri, yapıtın dünyasının hangi değerlerle nasıl kurulduğunu anlamamıza, dünyamız içindeki yerini ve duruşunu göstermemize yardımcı olur. Etik, insanın nasıl yaşadığıyla ilişkilidir ve sanat yapıtlarında da insan topluluklarının yaşam biçimleriyle alakalı olarak ahlaki dünyalarını görmek mümkündür. Eleştiri yaparken, ahlakçılıktan ziyade ahlakiliktir önemli olan. Etik eleştiri kural koymak, sansürlemek için ya da fikirleri kontrol etmek için değil, okuyucuları belirli bir tarzda düşünmeye, hissetmeye ve yargı vermeye davet etmek içindir (Gregory, 2005, s. 174). Bir yapıtın ahlaki öneme sahip olması demek, iyi kabul edilen değerleri göstermesi anlamına gelmez. Sanat yapıtlarını etik açıdan eleştirirken dikkat edilmesi gereken husus, yapıtta gösterilen değerlerin bir problem olarak ele alınmasıyla ilgilidir. Sanat yapıtında bulunan ahlaki değerlerin değerini saptamak ve nasıl sunulduğunu araştırmaktır. “Sanatın, belirli ahlaki bakış açılarını canlı tutma kapasitesi, bunlar bizim mevcut ahlaki bakışımızdan radikal biçimde farklı olsa dahi, hayattaki ihtimaller ve kendi potansiyellerimize karşı alarmda olmamızı sağlayabilir. Bu, sadece estetik ya da etik bir yarar değil; aynı anda her ikisidir” (Hanson, 2001, s. 222). Etik eleştiri, sanat yapıtlarının toplumsal ve bireysel ahlaki değerleri ne şekilde ortaya koyduğunu ve bunun biz insanlar, içinde yaşadığımız dünya ve insan ilişkileri konusunda ne gibi bir anlama geldiğini kavramak açısından önemli bir yere sahiptir.

Sanat yapıtı, belli bir düşüncenin ürünü, dışavurumdur. Topluma hâkim olan ahlaki değerleri gösteren, bireysel var olma ahlakımızı gözler önüne seren ve bu gibi özellikleri sayesinde etik bir sorgulama içine girmemize olanak tanıyan değerlerimizden birisidir. Sanatın güzelliği, estetik olanaklarının yanında, bizi gerçeklerle yüz yüze getirmesi, her ne olursa olsun, korkunç da olsa gerçekleri dürüstçe söylemesidir.

Şiirin şüphesiz ki ilk görevi bize zevk vermektir...Zannederim ki...her iyi şairin bize şiirinde zevkten başka vereceği bir şeyler de vardır...Şiirin hizmet ettiği, yukarda sözü geçen amaçların ötesinde, bize yeni bir tecrübeyi iletme, alışılanı taptaze bir şekilde ifade etmek, tecrübe alanımıza girdiği halde ifade edemediğimizi ifade edebilmek gibi şuur seviyemizi yükseltici ve hassasiyetimizi artıran görevleri de vardır (Eliot, 1990, s. 190).

Sanat yapıtının eğitcilik gibi bir görevi olmasa da bilgilendirici bir yönü olduğu yadsınamaz. Sanat yapıtları, insanı insana gösteren, kişinin kendisi ve başkaları hakkında fikir sahibi olmasına katkı sağlayan, insanların kendilerine ve hayata bakışlarında değişiklik yaratabilen estetik nesnelerdir. Sanatın ahlakla olan bağıını da bu ilişkinin belirlediği söylenebilir. Sanatın ahlaki yönü, ahlaki olanın gösterilmesi, var olan ahlaki değerlerin sorgulanmasıdır. Etiğin teorik olarak yaptığı şeyi sanat yapıtları kendi estetik olanakları çerçevesinde somut bir biçim içinde var ederek, insanlık durumlarını anlamının, bunlar üzerine düşünmenin, hayatın akışı içinde kendimizi ve kurduğumuz insan ilişkilerini sorgulamanın birer yolu haline gelebilirler. Bu şekilde, ahlaki değerlerin sorgulanmasına olanak tanıyarak eleştirel düşünme ve algılama kapasitemizi genişletebilirler. Bir insanın kendisini ve yaşamı sorgulaması, belirli bir tarzda var olma biçimini de sorgulaması demektir. Nasıl bir insan olduğunun, insan ilişkilerinde ortaya koyduğu değerlerin olduğu kadar, toplum tarafından kabul edilen değerlerin de bir değerlendirmesini yapmasıdır. Sanat yapıtları, var olan değerlerin değerinin görülmesine, bu değerlerin, insanın değerini korumaktan yana olup olmadıklarının bilgisine ulaşılmasına olanak tanırırlar. Sanat eleştirisinden beklenen de, yapıtta gösterilen değerlerin değerini akıl süzgecinden geçirmemize olanak tanıyan savları ortaya koymasındır.

Sanat yapıtının ahlaki anlamda bilgilendirici olması, gerçekçi bir yaklaşımın benimsenmesine bağlıdır. Sanatta gerçekçilik, farklı şekillerde ele alınabilir. Sanat yapıtı, yapısı gereği, gerçeğin benzerini verir. Görünen gerçekliğin aslı değil, taklididir. Bundan dolayı sanat kuramları, özellikle sanatın ilk dönemlerinde, sanatta yetkinlik ve güzelliği,

içerik ve biçim açısından gerçek hayata benzerlikle ilişkilendirmişler ve bunun için belirli kurallar ortaya atmışlardır. Fakat gerçeğin çok katmanlı yapısı ve görünen gerçeğin altında yatanların ortaya çıkarılması, özellikle modern sanat anlayışıyla birlikte, sanatta gerçekçilik anlayışının değişmesine neden olmuştur. Taklitte biçimsel ustalığın, gerçekçilik için yeterli olmadığı, yeni estetik biçimler sayesinde gösterilmiştir. Gerçeğine birebir benzeyen bir resmin gerçekçiliği teknik açıdan ona bakanı hayrete düşürebilir. Bir romanın, büyük bir çabayla kurduğu detaylı tasvirler okuyucuyu oldukça etkileyebilir. Fakat bunlar biçimsel yetkinlikten öteye gidemez. İçerik olaraksa, güzelliğin, erdemin, iyinin ve doğrunun gösterilmesi, bu kavram ve değerler göreceli ve değişken olduğu için tartışmaya açıktır.

Bir sanat yapıtında bulunan gerçeğin niteliğini saptamak, bu gerçeğin, çağın değerleri ve insan gerçeğiyle örtüşüp örtüşmediğini ortaya koymaktır. Her çağın kendine has bir duyarlılığı ve gerçeği ve buna bağlı ahlaki değerleri vardır. “... bir nesli şaşırtan değerler, ondan sonraki kuşak için çok tabii sayılabilir. Ahlak değerlerindeki değişmelere gösterilen bu uyum, bazen toplumdaki gelişmenin delili olarak memnuniyetle kabullenilir. Halbuki bu değişme olayı, gelişmeden ziyade, insanların ahlak hükümlerini ne tutarsız temellere oturtabileceklerinin bir delilidir” (Eliot, 1990, s. 99). Ahlak tek değildir, yere ve zamana göre değişir. Bu durumda, ‘yaşanan her yeni dönemde sanat kavramının yeniden sorgulanması ve yaşama ilişkin bilgi edinme yükümlülüğü ve yaşadığı zaman parçasında olup bitenlere kaç numara camlar gerekiyorsa o camların takılı olduğu gözlüklerle bakmayı önemsemek’ (Cemal, 2015, s. 91) sanatçıyı olduğu kadar eleştirmeni de ilgilendirir. Etik, yaşanan ahlak/ları sorgularken, etik eleştiri de sanat yapıtlarında gösterilen ahlaki değerlerin anlamını ve geçerliliğini sorgulamalıdır. Etik eleştiri, bir anlamda, yapıtta ortaya konulan hesaplaşmanın bir hesabını yapmaktır da denebilir.

Sanatta gerçekçilik, yaşanan gerçekliği anlamlandırma çabasıdır. Sanat yapıtlarının gerçeklerle ve gerçeklikle hesaplaşmaları, çağın tanıklığını yapmalarıyla ilişkilidir. Gerçekleri gösterme, değerlerin değerinin sorgulanmasına olanak sağlayabilir ve bu sayede yeni bir ahlak anlayışının kurulmasına yardımcı olabilir. “Yeni bir ahlak, yeni ve daha özgür bir ahlak yaratmaya yönelmemiş bir yazar, dünya görüşü ne olursa olsun, eski iplikle yeni bir kumaş dokumaya çalışıyor demektir” (Edgü, 2000, s. 17). Eleştirinin bir amacı da sanat yapıtlarının bunu ne oranda başardığını göstererek, böyle bir geleneğin oluşmasına katkıda bulunmaktır. Eleştirmenler, sanat yapıtlarını içerdikleri dünya

görüşünün niteliğine göre değerlendirdikleri vakit, sanatın ahlakla olan bağıını anlamamıza ve sanatçıların bu sorumluluğu almalarının bilincine varmalarını sağlamış olurlar. “Yeni ve değerli yaşantı ve eylem olanakları yaratmak; simgesel olarak anlatılan çağın gerçekleri içinde etik değerleri yaşayan ve öyle eylemde bulunan kişiler çizmektir. Budur sorumlu yaratma” (Kuçuradi, 2010, s. 13). Etik eleştiri de, sanat yapıtının bu sorumlu yaratmayı ne derece başardığını göstermeli, yaşanan gerçekliği, ahlaki değerleri ve bunların yapıtta nasıl bir gerçekçilik anlayışı içinde maddileştirdiğini ortaya koymalıdır.

Gerçekliği ve ahlaki değerleri sorgulamak, gerçeğe karşı çıkmaktır çoğu zaman. Özellikle modern sanat, kendine dönük yapısı ve biçimsel özellikleriyle, modern ahlakın bir eleştirisi olmuş, bir karşı-estetik anlayışı geliştirmiştir. Çağın gerçekliğine uygun biçim her ne ise, modern yapıtların biçimsel özellikleri de bu doğrultuda değişmiştir. “Sanatın eleştirel işlevi...estetik biçimde yerleşmiştir. Bir sanat yapıtı (e.d. toplumsal koşulların ‘doğru’ sunuluşu) dolayısıyla değil, ‘arı’ biçimi dolayısıyla da değil, ama içeriğin biçim olması yoluyla asıl ya da gerçektir” (Marcuse, 1997, s. 17). Modern hayatın ahlakı, değişen ahlaki değerlerin sorgulanmasıdır. Artık güzelin, iyinin ve doğrunun, bütünlükçü bir estetik anlayışıyla verilmesi söz konusu değildir. Modern sanat yapıtlarındaki eğri büğrü çizgiler, birbiri içine geçmiş renkler, zamanın ve mekânın akışkanlığını kaybetmesi, anlatıda bütünselliğin parçalanması, yaşanan gerçekliğin niteliğiyle ilişkilidir. Etik değerlerde yaşanan değişim, estetik değerlerde de değişikliği gerektirmiş, modern hayatta yaşanan gerçekliğin anlamsız ve yabancılaştırıcı doğası, estetik öğelerin düzenlenişini de bu yönde etkilemiştir. Örneğin Brecht’in geliştirdiği epik tiyatro, modern dünyanın ahlakını ve yabancılaştırıcı yönlerini belirgin kılacak bir estetik anlayışına sahiptir. “Brecht’e göre sanat ... hakikat cesaretinin koşullarının aydınlatılmasıdır. Sanat gözetim altında bir korkaklık tedavisidir. Genel anlamda korkaklığın değil, hakikat karşısındaki korkaklığın tedavisi” (Badiou, 2013b, s. 17). Benzer şekilde, empresyonizm, ekspresyonizm, fovizm, kübizm, fütürizm, Dadaizm, sürrealizm, soyut resim gibi modernist akımlar da, gerçekliğin ve güzelliğin değişken doğasını eleştirel bir tavır içinde, yaşanan gerçeği ve ahlakı yadsıyarak ya da bunlara karşı çıkarak göstermeye çalışmışlardır.

Etik eleştiri yaparken dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri, eserde gösterilen olumsuz değerlerin, olumlu değerleri açığa çıkarmak için kullanılmış olabileceğidir. Çünkü kabul edilen ahlaki doğrular, her zaman değer korumaktan yana olmayabilir. Sanatın ahlakiliği, gerektiğinde bunu gösterebilmesinden geçer. “Bir çağı tanımlamak

istediğimizde o çağda nelerin yapılmış olduğunu bilmemiz yetmez; nelerin yapılmamış olduğunu, neyin olanaksız sayıldığını da bilmemiz gerekir” (Gasset, 2013, s. 69). Sanat yapıtlarının, salt ahlaki doğruları betimlemekle sorumluluk üstlenmiş oldukları söylenemez. “...sanat eserleri, ahlaki doğrularımızı ihlal ettiği için de iyi olabilir pekâlâ” (Gaut, 2001, s. 188). Hayatı onamak, bazen bunun tam tersini gerektirebilir. Sanat eleştirmenin, bu gibi durumlarda, sanatçının niyetini doğru anlaması önemlidir. Bu tarz yapıtlar, insani olmayan değerleri göstererek farkındalığımızın artmasını, sağlayabilirler. Örnek vermek gerekirse, eleştirmenin, bir eserde gösterilen kötülük kavramına karşı sanatçının tutumunu doğru saptaması, kötülüğün hangi durumlarda normalleştirilip hangi durumlarda kötü olarak değerlendirildiğini tespit etmesi, gösterilen ahlakın ne gibi durumlarda insani değerleri ihlal ettiğini anlaması önemlidir. Nitekim, bazı hikâyeler bizim kabul etmeyeceğimiz ahlaki değerleri gösterir ama bir şekilde ahlakla ilişkisi vardır (Booth, 1998, s. 354). Bu ilişkiyi kurmak, seyircinin akla yatkın tespitlerle eseri doğru değerlendirmesini sağlamak, etik eleştiri yaparken, eleştirmene düşen görevlerin başında yer alır. “Ahlaki bir davranış, hayatı onayan bir davranıştır” (Gardner, 2005, s. 42). Etik eleştiri yaparken de dikkat edilmesi gereken, bir sanat yapıtında gösterilen iyi ve kötü ahlaki değerlerin tespit edilmesi, bunların neden ve nasıl ele alındığının ortaya koyulması, gösterilen bu değerlerin insanla olan bağının doğru bir şekilde kurulması ve etik açıdan öneminin belirlenmesidir.

3.3.1. Sinemada etik eleştiri

Etik eleştiri, sanat yapıtlarında gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini anlama, yorumlama ve sorgulama girişimi olarak özetlenebilir. Ahlakçılığa kapılmadan, ele alınan sanat yapıtında hangi ahlaki değerlerin ne amaçla gösterildiği ve nelere dikkat çekildiği ve bunların estetik olarak nasıl ortaya konduğu, etik eleştiride önem verilmesi gereken unsurların başında yer alır. Sinemada etik eleştiri, film eleştirisi yaparken sinemaya etikle bakmak ve bu bağlamda, filmde yer alan etik değerlerin estetik değerlerle olan ilişkisini ortaya koymak, gösterilen ahlaki değerlerin film estetiğini ne yönde etkilediğini nesnel bir tutum içinde irdelemektir. Etiğin sinemada problem olarak ele alınması, bir sanat olarak sinemanın ahlakla olan bağını kurmayı, estetik değerlerin buna göre nasıl biçimlendiğini göstermeyi gerektirmektedir. Sinemada etik eleştiri, film estetiğinin etik bir sorgulama olarak ele alınması adına yapılan bir değerlendirme çabası olarak görülebilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, sanatta modernizmle birlikte gerçekçilik anlayışında yaşanan değişim ve gerçeğin çok katmanlı yapısına yapılan vurgu, tüm sanat dallarında biçimsel yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Modern sanat, klasik sanat anlayışının karşısında yer alarak, iyi, doğru, güzel gibi etik ve estetik değerlerin kabul gören tanımlarını tartışmaya açmıştır. Modernliğin bir getirisi olan şüphecilik ve eleştirel düşünce, modernizmin muhalif yönünü beslemiştir. Modern sanat anlayışı, ahlakçılık ve ahlakilik arasındaki ince çizginin ayırdında olan ve alımlayıcıyı da bu yönde düşünmeye davet eden sanat yapıtlarına zemin hazırlamıştır. Modern sanatın ahlakı, gerek içerik gerekse biçim açısından eleştirel bir niteliğe sahip olmasıdır. Modernizmin en önemli özelliklerinde biri, içinde yaşanan çağın, toplumun ve bireylerin ahlaki değerlerini ve varoluş halini teşhir etmesidir. Bu özelliği modern sanat yapıtlarına, biçimsel özellikleri ne olursa olsun, oldukça gerçekçi bir nitelik kazandırmaktadır.

Sinema ise, modern dünyanın getirisi olan teknolojiye bağlı bir sanat olarak ortaya çıkmış ve doğrudan modern dünyanın kucağına doğmuştur. Sinema, modern yaşam koşulları dolayısıyla değişen yaşam ve ahlaki değerler karşısında, insanın kendini bulmaya çalıştığı ve gerçekliğe en çok ihtiyaç duyduğu bir çağda ortaya çıkmıştır. Diğer sanat dalları, gerçeğin neredeyse birebir kopyasını verebilen bu yeni sanat dalının icadıyla birlikte, gerçekçilikle ilgili iddialarını ve estetik olanaklarını sorgulama yoluna giderken, sinema da, tüm hızıyla, kendisini bir sanat olarak keşfetmeye koyulmuştur. Yaşamın akışını, zaman boyutunu da içine alarak aktarabilme yetisi, gerçeğin oldukça başarılı bir kopyasını verebilen sinemayı diğer sanat dallarına kıyasla daha inandırıcı kılar. Sinemanın gerçeğe bu kadar yakınlaşabilmesi ve oldukça başarılı bir şekilde gerçeklik izlenimi yaratabilmesi, aynı zamanda, ona yanılsamacı bir nitelik kazandırır. Bonitzer'in (2011, s. 87) de belirttiği gibi, "Sinemanın bütün düzeylerde bir çeşit hakikate aykırılık ya da yalancılıkla suçlanması, sinema denince akla numaracılığın, histerinin gelmesi belki de bundandır". Sinemanın gerçeklikle kurduğu bu çelişkili bağın, sinemaya etik açıdan yaklaşmanın daha da önem kazanmasını beraberinde getirdiği söylenebilir.

İlk keşfedildiğinde sadece görüntü kaydedebilen bir icat olarak yaklaşılan sinemayla öykü de anlatabileceği anlaşıncı, onu diğer sanatlardan ayıran estetik olanaklar da keşfedilmeye başlanmıştır. Sinema, bir sanat olarak gelişirken, onu diğer sanat dallarından ayıran özellikler de çeşitli kuramcılar ve yönetmenler tarafından betimlenmeye çalışılmıştır. Sinema kuramları temel olarak *biçimci kuramlar* ve *gerçekçi kuramlar* şeklinde ikiye ayrılır. "Gerçekçiler kısaca, filmlerinin hilesiz olduğuna, gerçek

dünyanın bir yansıması olduğuna inanmak isterler. Biçimciler ise, değiştirilmiş nesnenin gerçek nesne ile karıştırılmaması için kasti olarak hammaddeyi değiştirirler” (Giannetti, 2014, s. 2). Munsterberg, Arnheim ve Eisenstein gibi biçimci yaklaşımı benimseyenlere göre sinemayı gerçeklikten uzaklaştıran özellikler, onun sanatsal niteliğini belirlemektedir. Méliès’in bulduğu öykü anlatım teknikleri ve hilelerinin başını çektiği biçimci yaklaşım, özellikle sesin ve rengin olmadığı, kameraların hareket etmediği dönemlerde sınırlılıklardan yola çıkmıştır. Örneğin Arnheim, sessiz ve renksiz sinema görüntüsünün iki boyutlu bir ortama aktarılması nedeniyle derinlik duygusunun olmamasını ya da kurguya bağlı uzam-zaman yokluğu gibi teknik sınırlamaların yarattığı gerçeklik kaybını film sanatının hammaddesi kabul eder (Andrew, 2000, s. 37). Pudovkin, Vertov, Eisenstein gibi Rus biçimcilerse, sinemanın en önemli özelliğinin kurgu olduğunu savunurlar. Kurgunun olanaklarının keşfedilmesi, sinemada oldukça yaratıcı biçimsel gelişmelerin yaşanmasını sağlamış, fakat bu aynı zamanda, gerçekliğin aktarılması ve çarpıtılmasıyla ilgili pek çok etik meselenin de kapısını aralamıştır. “Biçimci filmler, biçimsel olarak gösterişlidir ... Biçimciler çoğu zaman, en iyi, maddi dünyanın yüzey gerçekliğini değiştirerek anlatılacak manevi ve psikolojik gerçeklerle ilgilenirler...Gerçeği yeniden biçimlendiren manipülasyon hat safhadadır” (Giannetti, 2014, s. 2).

Biçimcilere karşı gerçekçi kuramlar, gerçekliğin çok katmanlı bir yapısı olduğunu ve bunun kamera aracılığıyla yakalanabileceğini ve bu sayede görünen gerçeğin arkasındakilerin açığa çıkarılabileceğini iddia ederler. Kracauer ve Bazin gibi gerçekçi kuramcılara göre görüntü tek başına gerçekliğin yakalanması için yeterlidir ve görüntüyü gerçeklikten uzaklaştıran müdahaleler olabildiğinde az kullanılmalıdır. Filmin ontolojik özelliklerini Gestalt’ın algısal psikolojik açıklamalarıyla birleştiren Kracauer (2015, s. 518), filmin, ortaya çıkışından önce görmediğimiz, hatta göremediğimiz şeyleri görünür kıldığını ileri sürer. Kurgunun yönlendirici bir şekilde kullanılması yerine görüntüye odaklanan ve alan derinliği sayesinde gerçekliğin yakalanabileceğini düşünen Bazin (2013, s. 19-21) ise, nesnenin kendisini veren fotoğrafik görüntüyü zaman boyutuyla süreklilik içinde aktarabilen sinemanın bir dil olduğunu ve sanatsal özelliklerinin yadsınmadan gerçekliğin verilmesi gerektiğini ileri sürer. Gerçekçi kuramlar, algının yönlendirilmesinden çok ilişkilendirmeye odaklanırlar. “Gerçekçi filmlerde biçim genellikle dikkat çekmez...Bu tarz yönetmenler şeylerin nasıl gösterildiğinden ziyade ne gösterdikleriyle ilgilenirler. Kamera muhafazakârdır: Temel olarak, görülen nesneler

üzerinde yorum yapmadan, görünen yüzeyin yeniden üretimini yapan bir kayıt cihazıdır... Odak noktası basitlik, doğallık ve doğrudanlıktır” (Giannetti, 2014, s. 2). Sinemanın yönlendirici (manipulative) doğasının farkında olan ve bunun gerçeklikle ilgili sorunlar yarattığını düşünen gerçekçi kuramların izi, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında, çeşitli belgesel, doğalcı ve minimalist sinema yaklaşımlarında görülebilir.

Gerçekçilik izlenimi yaratarak gerçekliği değiştirebilme gücünün yanı sıra, bakışı davet ederek gerçekliği ortaya çıkarabilme kapasitesi, sinemanın estetik olanaklarının gelişmesine katkı sağlamıştır. Gerçeklikle olan bu değişken ilişki, diğer sanatlarda olduğu gibi sinemanın da etik boyutuyla ilgilidir. Fakat sinemanın devingen doğası içinde gerçeğin neredeyse birebir aynını veren görüntüler üretmesi, sinemanın etikle olan bağını daha da önemli hale getirmektedir. Kurguda birbiri ardına gelen görüntüler, ikinci bir gerçeklik yaratarak izleyicinin gerçeklik yanılsaması yaşamasını sağlar. Bu anlamda sinema sanatı özünde gerçeklikle sorunlu bir ilişki kurar. Sinemada gerçeğin çarpıtılması ve gerçeklik izlenimi yaratılması, sinemanın fikir empoze etmek için bir araç olarak kullanılmasına neden olduğu gibi, belirli bir dünya görüşünün normalleştirilmesine, gösterilenlerin kanıksanmasına ve içselleştirilmesine de neden olabilir. “Sinema, görüntü işlemesi yerine, izleyicinin görüntünün altındakini görmesine olanak tanımalıdır...Her konu, altında yatan sosyoekonomik yapı içinde ele alınmalıdır; her anlam...kendi işini ortaya koymalıdır. Bu şekilde dünyanın bilinçli olarak yeniden şekillenmesi sağlanabilir” (Andrew, 2000, s. 272). Sinemada etik eleştiri, filmleri bu açıdan değerlendirmemize olanak tanıyan endişeleri içinde barındırır.

Sanatta gerçekçiliğin, çağın ve içinde yaşanan toplumun yaşam koşullarını, ahlaki değerlerini ve insan ilişkilerini nesnel bir şekilde ele alan bir tavırla ilişkili olduğu söylenebilir. Sanat yapıtında gösterilen gerçeğin sorgulanması, toplum ve bireyler tarafından kabul gören doğruları tartışmaya açar. Doğrunun ve gerçeğin niteliği ve bunlara karşı yaklaşım biçimi, sanat yapıtının etik ve estetik değerini açığa çıkarır. Bir yapıtta gösterilenlerin gerçekliği, doğruluğu ve kabul edilme biçimleri ideolojiyle ilişkilidir. Sinema, endüstrinin bir kolu olduğu için, özü gereği ideolojik bir aygıttır. Üretiminin maliyetli olması nedeniyle ekonomiye bağlı tecimsel bir sanat olan sinemada, geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmek için çoğu zaman toplumun geneline hâkim olan değerleri onaylama yoluna gidilir. Bundan dolayı filmlerin çoğu, topluma egemen ideoloji ve ahlaki değerlerin taşıyıcıları haline gelirler. Aksi takdirde filmler, alıcı bulamazlar. “Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik

sistemin de parçasıdır; ‘sinema’ ve ‘sanat’ ideolojik sistemin branşlarıdır” (Comolli ve Narboni, 2008, s. 103). Bireysel tercihlerin yanı sıra, toplumsal ve ekonomik yönlendirmeler de filmin etik duruşunu ve estetik öğelerini etkiler.

Film için seçilen her görüntü ve bu görüntünün sunulma biçimi, belirli bir bakış açısının ve değerler sisteminin ürünüdür. Belirli bir dünya görüşünün temsil edilmesi, içerikle ilgili olduğu kadar, biçimsel düzenlemeyle de ilişkilidir:

Temsil görenekleri, ele alınan konu düzeyinde olduğu kadar biçim düzeyinde de işlerliktedir. Biçimsel görenekler -anlatının kapanma tarzı, görüntünün sürekliliği, dönüşsüz (non-reflexive) kamera işleyişi, karakter özdeşleştirme, dikizcilik yoluyla nesnelleştirme, ardışık düzenleme, nedensellik mantığı, dramatik güdüleme, kare ortalama, çerçeve uyumu, gerçekçi anlaşılabilirlik vb.- perdede olup bitenin belli bir görüş açısının ürünü bir kurmaca yapı değil de, nesnel olayların tarafsızca kameraya çekilmiş görüntüleri olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin yerleşmesine katkıda bulunurlar (Ryan ve Kellner, 2010, s. 17-18).

Genel olarak ele alındığında, geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerin böyle bir işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Geleneksel (klasik) sinema, gerçeklik izlenimi yaratmaya çalışan bir film estetiğine sahiptir. Geleneksel sinema anlayışına sahip filmler, izleyiciyi filmin içine çekmek için araçlarını gizlerler ve böylelikle bir gerçeklik yanılsaması sağlanır. Çoğu zaman, beklentiler doğrultusunda filmler üreten geleneksel anlatı sineması, izleyiciyi zihinsel olarak yormaz ve güvenli bir atmosfer yaratılmasına olanak tanır. Bu tarz filmlerde, karakterler tipiktir ve ortalama izleyicinin ahlak anlayışına hitap ederler. Bu filmlerde, iyiler kazanır, kötüler kaybeder. İyi ve kötü değerleri, toplum tarafından kabul edilen, genel ahlaka uygun olduğu için inanılan değerler pekiştirilir. Olay örgüsü, belirli bir mantık çerçevesi içinde neden-sonuç ilişkisinin belirlediği olaylar etrafında gelişir. Kalıplaşmış bir modelleme sunan ve özellikle Hollywood stüdyo sisteminin başını çektiği, giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin değişmez bir sırayla ilerlediği anlatı yapısı kullanılır. Karakterlerin, yaşadıkları çatışmaların ve zorlukların üstesinden gelmesi, izleyicide özdeşleşme hissi yaratarak gösterilen değerlerin onanmasını sağlar.

Geleneksel sinemanın gerçeklik izlenimi yaratan kapalı biçimi karşısında, sinemanın kendi özgül ideolojisini sorgulayan modern sinema yer alır. Çağdaş anlatı yapısına sahip bu tarz filmler, sinemanın gerçekliği yeniden yaratan doğasını daha net görmemize olanak tanırırlar. Modernizmin etkilediği modern sinema anlayışı, gerçekçiliği,

gerçeğin çok katmanlı dokusuna ve görünenlerin gerisindekilere vurgu yaparak ele alır. Modern sinema, modern dünyada iyi, doğru ve güzel değerlerinin aynı kalmadığının, insan ilişkilerine ve ahlaki değerlere yön veren yabancılaştırıcı toplumsal ve ekonomik sistemin ezici gücünün bilincine varılmasını ister. Bu doğrultuda, insan ilişkilerine hâkim olan değerler yitimini gösteren durumlara, modern insanın içine düştüğü bunalımlara, iflas eden ahlaka yer verir. Modern hayatın duyumunu ve varoluş tarzını belirgin hale getiren bir estetik anlayışa sahip olan modern sinema, araçlarını gizlemeyen, gerçeğin yanılsamacı doğasını görmemize ve sorgulamamıza olanak tanıyan çağdaş anlatı yapısını kullanır. Görünen gerçeğin ne kadar gerçek olduğunu tartışmaya açan bu filmler, açık uçludur ve bundan dolayı da izleyiciyle bir diyalog içindedir. İzleyici, film izlediğinin her zaman farkındadır. Özdeşleşmesi güç karakterlerin yer aldığı bu tarz filmlerde epizodik anlatı ve yabancılaştırıcı öğelerin de etkisiyle izleyici gördüklerini sorgular. Eksiltili anlatımı ve bir sonuca bağlanmayan sonuyla çağdaş anlatı yapısına sahip filmler, olaylardan çok durumlara odaklanır.

Gösterilen gerçeklikle oynayan ve bu oyuna seyirciyi de davet eden, gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği modern sinema, yadırgatıcıdır. “Teknik olarak söylersek, modern film bilinçten daha öteye gider. Buradalığın ve yokluğun, gerçeğin ve hayali olanın sinematik çerçevenin içinde birlikte var olduklarını açıkça gösterir. Aslında, gerçek ile hayali olan arasında kesin bir sınır yoktur” (Orr, 1997, s. 117). Seyirciye hazır cevaplar vermek yerine sorular sordurtur. Ünlü yönetmen Fellini’nin (1968, s. 471) de dediği gibi, sinemada seyirci kendi cevaplarını kendisi bulmalıdır; bir sonuca ulaşan herhangi bir öykü anlatmak etik dışıdır. Sinemanın etikle olan bağı, onun hakikatle olan belirsiz ilişkisinde saklıdır ve estetik öğelerin hakikatleri açığa çıkarmak adına düzenlenişi, etik bir sorgulama olarak ele alınabilir. Bu tarz filmler, izleyicide sorumluluk duygusu uyandırır. Örneğin Buñuel’in başı sonu belli olmayan filmleri, üst-orta sınıf ahlakını ve gerçekliğini sorgulamak için klasik film biçimiyle oynar. Bu sayede izleyici gördüklerine eleştirel bir pencereden bakar. Estetik öğelerin, görünen gerçeği sorgulatacak şekilde düzenlenmesi, toplumsal ve bireysel olarak kanıksanan doğruların ve ahlaki değerlerin eleştirilmesine olanak tanır. Modern sinemada film biçiminin oldukça görünür olmasının nedeni, gerçeklik sorgusunun, biçimsellikle daha belirgin hale gelmesidir. İletişim kuramayan karakterler, yabancılaşmış bireyler ve insan ilişkilerine hâkim değerler yitimi, bu içeriği görünür kılan ve hayatla ilgili sorular sordurtan, film bittikten sonra dahi izleyicinin kafasında devam eden bir film estetiğine sahiptir.

Sanatta biçim, belirli bir dünya ve insan tasarımının ve buna bağlı bir ahlak anlayışının maddileşmiş halidir. Modern sinemada, estetik öğelerin huzursuzluk yaratan biçimsel düzenlenişi, modernizmle birlikte sanatta güzellik algısında yaşanan değişimle ilişkilidir. Modern sanatın estetiği, içeriğe uygun biçimler geliştirmiş, bu anlayış aynı zamanda modern sanatın ahlakını da belirlemiştir. Modern sinema, topluma hâkim yaşam ve insan gerçeğini ve ahlaki değerleri sorgular ve bunun sonucunda, salt yeniden üretim olmanın ötesine geçer. Bundan dolayı da modern sinemada film biçimi, klasik anlayıştan farklı bir güzel değerine sahiptir. Modernizmle birlikte, sanatta güzelin, sadece hoşagiden nesneler yaratmak olmadığı anlaşılmıştır. Maddi değerlerin manevi değerlere karşı önemli hale gelmesi, insani değerlerde azalmaya ve sorunlu insan ilişkilerinin yaşanmasına neden olmuştur. Yaşanan bu durum, sanatta güzel'in değil çirkin'in, iyi'nin değil kötü'nün ele alınmasını da beraberinde getirmiştir. Modern sanat ve modern sinema, göreceliliğin ahlaki değerleri ve buna bağlı insan ilişkilerini etkilediği bir çağda manevi değerlerin önemine yapılan bir vurgu çabasıdır. Modern sinema, bu doğrultuda bir karşı-estetik geliştirmiş, çirkin'in ve kötü'nün de pekâlâ güzel ve iyi değerini koruyabileceğini ispatlamıştır.

Sinema, her sanat gibi, etik eğilimler ve yaşanan ahlak hakkında fikir verir ve böylelikle kişiyi insan olma durumlarıyla yüz yüze getirir. Böylelikle izleyicinin gerçeklerle hesaplaşmasına olanak tanır. "...insan kendisini yaşar bulduğu anda, kendisini o çevre, ortam ya da dünya dediğimiz şeyle hesaplaşmak zorunda bulur" (Gasset, 2011, s. 62). Sanat, insanın hayatla hesaplaşması içinde ortaya koyduğu değerlerden biridir. İnsanın, kendisiyle, hayatla, ahlaki değerler ve varoluş koşullarıyla, haksızlıkla, zulümle, cehaletle ve kötülükle verdiği mücadeledir. Sanatçının, sanatın insanları etkileme gücünün bilincinde ve sorumluluğunda olması, sanat yapıtının insani değerlerle olan bağıını gösterir. Sadece tüketim nesnesi üretmek istemeyen her sanatta olduğu gibi, sinemanın da insanla, yaşamla, içinde bulunduğumuz dünya, kurduğumuz ilişkiler ve ortaya koyduğumuz değerler hakkında söyleyecek bir şeylerinin olması beklenir. Yaşanılan çağa ve topluma egemen değerleri, doğruları, iyi ve güzel anlayışını sorgulayan filmlerin bunu başardığını söylemek mümkündür.

Sanatın bahsedilen ahlaki yönü, daha önce de belirtildiği gibi, onun eğitici göreviyle ilişkilendirilmesine neden olur. Fakat sanatın eğiticiliği, belirli bir düşünce ya da ideolojinin savunuculuğunu yapması anlamına gelmemelidir. Sanatta ahlakilik, ahlaklılıktan ziyade, bilgilendirmek ve bilinç uyandırmaktır. "Sanatın ahlaki değeri, bize

diğer insanlar hakkında imgesel bir kavrayış sunma kapasitesinde bulunur” (Erkan, 2011, s. 42). Doğru ve gerçeğin niteliği, hangi doğru ve gerçeğin ne şekilde dile getirildiği, sanat yapıtının ve sanatçının ahlakını ele verir. “... kendini bugün etik değerlerden sorumlu duyan yazardan, ayrıca günümüzde değerli yaşantı ve eylem olanaklarını göstermesi, kişiye yeniden yüzünü kazandırması beklenmektedir; etik değerleri günümüzde yaşayan kişiler çizmesi, Nietzsche’nin deyişiyle, bu değerlerin bugün ‘yeniden değerlendirilmiş’ örneklerini vermesi beklenmektedir” (Kuçuradi, 2010, s. 18). Etik eleştiriye düşen görev, filmde gösterilen gerçeğin, çağın ve toplumun gerçekleriyle ne derece uyduğunu göstermek, uyşmuyorsa bunun nedenlerini ortaya koymaktır. Filmin, eleştirel bir şekilde değerlendirmesine, filme hâkim olan ahlak anlayışının sorgulanmasına, filmde gösterilen insan ilişkilerinin yaşanan gerçeklerle bağının kurulmasına olanak tanımaktır.

Etik eleştiri, sanat yapıtının duymayı ve görmeyi unuttuğumuz ya da yadsıdığımız şeyleri gösterip göstermediğini, insani değerlerden yana bir tavır alıp almadığını sorarak, bu sorulara nesnel bir yaklaşımla makul cevaplar bulmaya çalışmalıdır. Sinemada etik eleştiri, filmde yaşanan ahlaka, normalleştirmelere ve varoluş hallerine nasıl yaklaşıldığını, tarihi, evrensel ve bireysel değerleri göz önünde bulundurarak çok yönlü bir bakış açısıyla göstermelidir. Örnek vermek gerekirse, pek çok etik meseleyi içinde barından *Sophie's Choice* (*Sophie’nin Seçimi*, Alan J. Pakula, 1982), sadece bir annenin iki çocuğu arasında yapmak zorunda kaldığı seçim sonucunda yaşadığı çatışma, travma ve suçluluk duygularını ele alan bir film değildir. Aynı zamanda, ne için yaşamaya değer, ne için yaşamaya değmez sorularını tartışmaya açan bir filmidir. Film, insani değerlerin, yaşamı katlanılır kılmak için hayati değerini, dünyanın bir yerinde yaşanan ahlak dışı insanlık suçlarının, sadece tek tek kişileri ya da belirli bir toplumu değil, herkesi etkilediğini ve ilgilendirdiğini gözler önüne serer. *Sophie’nin Seçimi* hem bireysel hem toplumsal ahlakımızı sorgulayan, seçim yapmanın ahlakla olan bağlantısını ortaya koyan, çok boyutlu etik bir tartışmadır. Filmin etik açıdan ele alınması, tüm bu bağlantıları göstermeyi ve bunun için de etik değerler hakkında bilgi sahibi olmayı gerektirmektedir.

Etik eleştiri yaparken dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta, gösterilen ahlakın insani açıdan geçerliliğini sorgulamaktır. Zira “...insan olmak demek, insan olmamak tehlikesine açık bulunmak demektir...” (Gasset, 2011, s. 40). Bir sanat eserinde, kötü değerleri, kabul edilmiş değerler olarak var olabilir. Bunlar, sorgusuz sualsiz, ‘kabul edilmiş ahlak’ olarak karşımıza çıkabilir. Nitekim tarihte, kötülüğün

normalleştirilmesinde sanatın ve sanatçıların rolünün de bulunduğu durumlara rastlanır. Örneğin II. Dünya Savaşı ve sonrasında, Almanların o dönemki ideolojisini haklı gösteren filmler yapılmıştır. Bu filmler, kitleleri etki altına almak için çekilen propaganda amaçlı filmlerdir. Teknik olarak mükemmel olsalar da, ideolojik olarak yönlendirici oldukları ve öznel bir ahlaki tutumu benimsedikleri için, bu filmlerin, sanatsal anlamda değerli olmadıkları söylenebilir. *Triumph of the Will* (*İradenin Zaferi*, Leni Riefenstahl, 1935) buna en güzel örnektir. Teknik kusursuzluğuna rağmen film, insani değerleri hiçe sayan bir ideolojinin propagandasını yapar. Bu filme karşı, yine aynı dönemle alakalı *Night and Fog* (*Gece ve Sis*, Alain Resnais, 1956) ele alınacak olursa, teknik olanaksızlıklara rağmen, kullanılan film estetiğinin gerçekliği sorguladığı ve filmde insani değerlerin tartışmaya açıldığı görülebilir. “Sanatçı ve halk birbirlerini karşılıklı koşullandırır. Sanatçı kendine sadık ve günlük değer yargılarından uzak kaldığı sürece, halkın hem algılama düzeyini yaratır hem de bunu yükseltir” (Tarkovski, 2008, s. 149). Eleştirmene düşen görev, halk ve sanatçı arasındaki bu bağı görmek, ahlakın sorgulanmasına olanak tanımaktır. Böylelikle, kabul edilen doğrular ve normal karşılanan ahlaki değerlerin yapıtta ele alınış tarzı da tartışmaya açılacaktır.

Klasik anlayıştan farklı olarak modern sinemada, kötü değeri ya da özdeşleşmesi zor karakterlerin kusurlu davranışları gösterilerek de iyi değeri açığa çıkarılabilir. Fakat ahlaki tutumlardaki görecelilik ve çeşitli ahlakların var olduğu gerçeği, eserde gösterilmek istenen şeylerin yanlış anlaşılmasına; belirli bir ahlaka göre yargılanmasına neden olabilir. Bu gibi durumlarda, eleştirinin de değer yargılarından ve değer biçmelerden uzak durduğundan emin olmak gerekir. Yani etik eleştiri, nesnel bir tavırla, hangi etik değerlerin ne amaçla o filmde yer aldığını göz önünde bulundurmalı, izleyicinin bilincini buna karşı uyanık tutmalıdır. Nitekim filmlerde neyin iyi kötü olduğu belli ise etik eleştiriye gerek kalmayacağı söylenebilir (Gardner, 2005, s. 41). Her insanın bireysel ve toplumsal olarak içselleştirdiği iyi ve kötü değeri vardır. Eleştirinin görevi, sanatçının yapıtta bu değerlere yaklaşımını tespit ederek, bu değerlerin nesnel bir değerlendirmesini izleyicinin kavrayışına sunmaktır. “Sanat, duyguları ve zihni birbirine bağlar ve sanat çalışmaları hayali esneklik ve entelektüel bir disiplinin bir araya gelmesini gerektirir. Sanata olan tepkimizi geliştirdiğimiz takdirde insan olma potansiyelimizi de geliştirmiş oluruz” (Sheppard, 1987, s. 154). Etik eleştirinin, bu potansiyeli geliştirmemize yardım ettiği ileri sürülebilir. Etik eleştiri yaparken söz konusu olan,

olması gerektiği gibi görmek değil, önemli değerlerin korunmasının ve insani yönümüzün değerini göstermektir.

Her sanat eseri, belirli bir tarzda var olma biçimidir. Sanat yapıtı, sanatçının kendisi, diğer insanlar ve dünya hakkında tasarımı, belirli bir bakışın dışavurumudur. Barthes'ın (2016, s. 40) da belirttiği gibi, "... yazar olmayı istemek özel bir statü kazanma arzusunun değil, özel bir biçimde var olma isteğinin ifadesidir". Sanat yapıtının estetik öğeleri de buna uygun bir şekilde düzenlenir. İçeriğin, biçim üzerinde belirleyici bir etkisi vardır. Brecht'in yenilikçi epik tiyatrosu, James Joyce'un, Marcel Proust'un yeni tarzda yazma biçimleri, Monet'nin, Picasso'nun ve Baudelaire'in ifade edilemez olanı ifade etmek için resim ve şiirde geliştirdikleri yeni anlatım yolları, Bergman'ın ve Antonioni'nin iletişimsizlik ve yabancılaşmayı film biçimine taşıdıkları anlatı yapısı buna örnek olarak gösterilebilir. Buradan yola çıkarak, bir sanat yapıtında yer alan ya da almayan ahlaki değerlerin, estetik değerleri etkilediği ileri sürülebilir.

Etik hiçbir zaman estetiğin basit bir eklentisi olarak karşımıza çıkmaz, sanatın özüne içkindir, onun insani özünden kaynaklanır. Ahlaka sıkı sıkıya bağlı olan sanat, ... soyut erdemleri ya da kusurları anlatmak zorunda değildir elbet... sanat, toplumun portresini insanlarla yapar ve insanların davranışlarını betimleyerek ahlaksal ilkelere destek olur ve olumsuzluklarla savaşıır. Toplumsal insanı ve toplumsal ilişkileri kendisine asıl konu olarak aldığı süreçte, sanat, kendi öz olanaklarıyla etik sorunları da çözer; ne ki sanatçı bu sorunları yapıtlarında doğrudan ele almaz. Sanatın ahlaksal içeriği, etiğin asla dışardan etkisiyle doğmaz: Tersine etik, estetiğin doğal ve geçici olmayan bir bileşenidir. Sanat her zaman iyice belli bir dünya tasarımını dile getirir. Şimdi, sanatçının ileri sürdüğü konumların ilerici ya da gerici niteliği, her şeyden önce, onun estetik idealinden ve yaşam üzerine verdiği tasarımdan kaynaklanır. Gerçeğin çarpıtılması, hakikatin değiştirilip bozulması, kaçınılmaz olarak ahlaka aykırı ilkelerin yaygınlaşmasıyla birlikte gider ve yapıtın ahlaksal gücünü hiçe indirir (Ziss, 1984, s. 63).

Sanat yapıtında gösterilen ahlaki değerlerin, yapıtın hayat karşısındaki ahlaki duruşunu etkilediği gibi, estetik değerlerini de ister istemez etkilediği görülür.

Etik eleştirinin, bu bağlamda, radikal ahlakçılık ve özerkçilik yerine daha ılımlı bir tavır benimsemesinin, yapıtı içerik ve biçim açısından daha makul bir şekilde değerlendirmeye olanak tanıyacağı söylenebilir. Etik eleştiriyi, sadece içerik eleştirisi olarak görmek, eksik bir değerlendirmedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, sanat yapıtlarında gösterilen var olma biçimleri ve ahlakı, yapıtın biçimsel özelliklerini de

etkilemektedir. Film eleştirisi yaparken bu etkileşim göz önünde bulundurulmalıdır. Sinemada etik eleştiri yapmak, filmleri etik değerlerin temsilcileri olarak görmek ve film estetiğinin bundan nasıl etkilendiğini göstermektir. Bu noktada, Moran'ın (2012, s. 167), edebiyat eleştirisiyle ilgili dile getirdiği kaygıların, film eleştirisi yaparken de dikkate alınabileceği düşünülmektedir: “Beni asıl ilgilendiren, yazarlarımızın dile getirmek istedikleri toplumsal, siyasal, ahlaksal görüşlerin romancılıklarını nasıl belirlediği idi, bir. İkincisi de, romanda başvurdukları yolları, kullandıkları teknikleri, dile getirmek istedikleri görüşleri sanat düzeyine ne derece başarıyla çekebildikleri idi”. Buradan yola çıkarak, film eleştirisi yaparken, gösterilen ahlaki değerlerin filmin ahlaki duruşunu ve biçimini nasıl etkilediği incelenmeli, o filmin sinema adına, o toplumun sineması adına ne gibi bir değere sahip olduğu ortaya koyulmalıdır. Sanatın ahlaki değeri, insan ve yaşam adına sezgisel ipuçları vererek kişide bilinç uyandırması, yaşanan gerçeği eleştirel bir bakışla sorunsallaştırarak etik bir değerlendirmeye tabi tutmasıdır. Modern sinemanın ahlakı, kabul edilenleri değil, sorumluluk almak istediği dünyayı göstererek, gerçekleri ve ahlaki değerleri etik ve estetik açıdan tartışmaya açmasıdır. Sinemada etik eleştiri, bu tarz filmlerin, etik ve estetik açıdan değerlendirilmesi olacaktır.

3.4. 2000’lerde Türkiye’de Etik Değerler

2000’lerde Türk sinemasında ele alınan etik değerlerin daha iyi anlaşılması için, bu dönemde topluma hâkim olan ve insan ilişkilerine yön veren değerlerin, tarihsel süreçlerle bağlantılı olarak ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Bu dönemde Türkiye, tüm dünyayı etkileyen neoliberal politikalar ve küreselleşmenin yanında, tarihsel süreç içinde yaşanan sosyolojik, politik ve ekonomik olayların sonuçlarından da etkilenmektedir. Türkiye’nin kendine has kültürel iklimi ve yaşadığı tarihsel süreçler, 21. yüzyılın etik değerlerini anlamak açısından önemlidir.

İlk kurulduğu dönemde Türkiye, Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte, toplumsal, ekonomik ve politik alanlarda modernleşme sürecine girmiştir. Türkiye’de modernleşme, Batılılaşma ile birlikte düşünülür. Devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bir proje olarak modernleşme, kültürel alanda pek çok değişimi ve aynı zamanda toplumsal direnci de beraberinde getirmiştir. Bunun sonucundaysa, Doğulu-Batılı değerler arasında çatışmalar, muhafazakârlık ve modernlik ayrımından kaynaklanan gerilimler ve anlam karmaşaları yaşanmıştır. Tek partili rejimin kurmaya çalıştığı modernleşme ideolojisi, belli bir zamandan sonra çözülmeye başlamış, toplumsal ve siyasal sorunlar, ne yazık ki,

darbeler ve askeri müdahalelerle bastırılmıştır. Bütün bunlar, toplumda ve bireylerde travmalara, çeşitli duygu ve düşüncelerin baskılanmasına neden olmuştur. Bu baskının belirli bir zaman sonra çözülmesi, değerler karmaşasını da beraberinde getirmiştir. 2000'lere gelindiğinde, neoliberal politikaların, küreselleşmenin, postmodernizmin ve kapitalist sistemin meydana getirdiği yeni dünya düzeni, yaşanan olayların yarattığı toplumsal bilinçdışıyla birleşince etik değerlerde de bir karmaşa ortaya çıkmıştır.

Yaşanan bu karmaşanın, içinde yaşanılan çağda ve dünya genelinde etik değerlerle ilgili ortaya çıkan muğlaklıkla da alakalı olduğu söylenebilir. Muğlaklığın nedeni, insan ilişkilerini düzenleyen kuralların artık anlamını yitirmesi, insanların kaotik bir düzende, kendi üstlerine düşeni tam kestirememesiyle ilişkilidir. Buna göre yaşanan insan ilişkileri de merkezden yoksundur. Sürekli bir değişim ve ilerleme fikrini barındıran modernlik düşüncesi, toplumsal ve bireysel varoluş şekillerinde birtakım değişimleri de beraberinde getirmiştir. Modernitenin temelinde akılcılık vardır. Akılcılık, içinde yaşadığımız dünyanın ve toplumsal ilişkilerin akıl sayesinde doğru olarak anlaşılacağı ve düzenlenebileceği ve bu sayede insanlığın sürekli olarak ileri gideceği düşüncesi üzerine inşa edilmiştir. Akılcılıkta, hesaplanabilirlik ve kontrol edilebilirliğe dair güçlü bir inanç vardır. Akılcılığın gelişiminde, Batı'da başlayan Aydınlanma Çağı'nda benimsenen pozitivizm üzerinde temellenen bilimsel buluşların ve teknolojinin payı büyüktür. Modern proje, dünyayı insanın yeti ve gereksinmelerine göre rasyonel bir şekilde tasarlayan günahsız bir yaşam vaat etti (Bauman, 2001, s. 12). İnsanın kendi değerlerini oluşturabileceğine dair güçlü inanç, modern insanın başat değeri haline geldi. Bu bağlamda ön plana çıkan bireycilik düşüncesi, modernitenin en büyük vaadi ve aynı zamanda en büyük hatasıdır. Ne yazık ki, insanın kendine olan bu inanç ve güveni zaman içinde temelinden sarsılmıştır. Zamanla, benimsenen bu iyimserlik, ahlaki anlamda büyük bir yarılmaya ve insan ilişkilerinde değerler kaybına neden olmuştur.

Modernleşmeyle birlikte, bilimsel ve toplumsal anlamda araçsal değerlerde bir ilerleme kaydedilirken, insani değerler giderek anlamını yitirmeye başlamıştır. Araçsal değerler; para, mal mülk, sahip olunan eşya, teknolojik aygıtlar, vb. gibi kişinin kendi dışındaki şeylere verdiği önemdir. Kapitalizmle gelişen ve fayda-maliyet ilişkisini temel alan araçsal aklın başat değer olduğu modern toplum, hesaplanabilir kategorilerin mekanik ağı içinde kişinin özgürlüğünü yok ederken, insan ilişkilerinde de değerlerin değersizleşmesine neden olmuştur. Modern toplumsal örgütlenme modelleri, insan ilişkilerinde yabancılaşma ve uzaklık yaratan bir düzen oluşturmuştur. İnsan ilişkileri,

çoğu zaman, bürokratik bir şekilde kurulmakta, “... modern birey, genel uyarlanma modelleri doğrultusunda ‘otomatik tepkiler’ veren bir konuma...” (Horkheimer, 2005, s. 122) gelmektedir.

Modern dünyanın ilerleme mantığı, kapitalist dünya düzeninin bir getirisiidir. Kapitalizm, kazanç ile hep yenilenen verimlilik peşindedir (Weber, 1999, s. 17). Sermaye ve paranın en önemli değer sayıldığı bu düzende, insan ilişkileri yerini çıkara dayanan bir alış-veriş ilişkisine bırakmıştır. Önemli olan emeği üreten insan değil; emeğin ürünü olan nesnedir. Tüm eski manevi değerlerin tersine çevrildiği kapitalist düzende, insani değerlerin yerini, nesneler arası ilişkilerin kapitali beslediği bir düzen almıştır:

Ürünlerin üzerine etiket gibi yapışan değer olma özelliği, birbirleri karşısına tekrar tekrar değer nicelikleri olarak çıkmaları ile kararlılık kazanır. Bu nicelikler, üreticilerin iradeleri, öngörülleri ve davranışlarından bağımsız olarak durmadan değişir. Bunlar için kendi toplumsal etkinlikleri, nesnelerin etkinlikleri biçimini alır ve onlar nesneleri yöneteceğine, nesneler onları yönetir (Marks, 2003, s. 175).

İnsan ilişkilerini mekanikleştiren ve çıkar mantığının yerleşmesine neden olan kapitalist bakış açısı, kişilerin birbirlerine yabancılaşmasına neden olmuş, daha da önemlisi, bu durumu rasyonelleştirerek normalleştirmiştir. Yeni bir varoluş tarzının kanıksanmasına neden olan “Kapitalizmin toplumsal üretkenliği arttırma vaadini yerine getirdiğine kuşku yok, ama bunu toplumsal üretkenliği insan mutluluğundan ayırma pahasına yapabilmıştır. Kapitalizmin başardığı şey tatmin değil, düş kırıklığıdır; yaratıcılık ve güven değil, ara sıra erişilen tatminin noktaladığı sonsuz tekrardır” (Poole, 1993, s. 193).

Kapitalizm ve modernliğin çıkış noktası ilerlemeci ve olumlu temellere dayanır. Her ikisinin de özünde, insanların dünyayı değiştirebileceğine ve ilerleyeceğine dair bir inanç vardır. Modernizmle birlikte, daha yenilikçi bir dünyaya adım atıldığı yadsınamaz. Akıl, bilim, verimlilik, eleştirel düşünme, demokrasi, ilerleme düşüncesi, teknolojik gelişmeler, vb. modernizmin getirileridir. Fakat uygulamada, modernlik ve kapitalist sistem, insanları belirli konularda hayal kırıklığına uğratmıştır. Modernliğin vaadi, toplumsal ve bireysel refahken, ortaya çıkan tablo, ilerleme ve kazanç adı altında yapılan her tür eylemin mubah olmasına neden olmaktadır. İnsanlar dünyayı değerli kılmaya çalışırken bir değer yitimi sürecinden geçmekte olan değerlerdir söz konusu olan (Ansell-Pearson, 1998, s. 247). Bunun sonucunda da ahlaki değerlerde bulanıklık ve değer harcamaya yönelik insan ilişkileri ortaya çıkmaktadır. Tüm dünyada olduğu gibi,

Türkiye’de de etik değerlere bakıldığında, modernleşmenin ve evrensel kapitalist değerlerin etkilerini görmek mümkündür.

Türkiye’de modernleşmenin, -Osmanlı’nın son dönemlerindeki belli başlı ıslahatların varlığı yadsınmamakla birlikte- esasen Cumhuriyet ile başladığı kabul edilir. Özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında, Batı’nın yaşadığı gelişme ve toplumsal ilerleme fikri, Türkiye’ye uyarlanmak istenmiştir. Türkiye’de modernleşme, devlet eliyle gerçekleştirilen Batılılaşma çabasının bir parçasıdır. “Türkiye’yi modernleştirmeye çalışanlar, modernleşmeyi Avrupa medeniyetinde yer alacak şekilde Batılılaşma olarak tanımlamışlardır. Modernleşme onların bakış açısına göre Avrupa’yı modern yapan kültürel özelliklerin kucaklanmasına ve içselleştirilmesine dair bir projedir” (Keyder, 2000, s. 37). Yapılan bütün değişiklikler, modernleşmenin doğal bir süreci olarak kabul edildiği haliyle; geleneksel değerlerin ve yaşam biçimlerinin yadsınmasıyla sonuçlanmıştır. Bu bağlamda Batılı değerlerin, görünüşte de olsa, hayata geçirilmesi, modernleşmenin göstergesi olarak kabul edilmiştir. “Türkiye’nin kendine has kültürel, ekonomik ve tarihsel nedenlerinin etkisi ile İnkılap... ‘Batı’ya rağmen Batı’ anlayışı ile özetlenebilecek, kapitalizm-merkezli Batılı hedeflere yönelmiştir” (İrem, 2011, s. 28). Bu durum, kültürel farklılıklar ve toplumsal direnç mekanizmalarıyla karşılaşınca Batı’dakinden daha farklı bir modernleşme süreci ortaya çıkmıştır. Bütün bunlar, yaşanan siyasi olaylar ve ekonomik dalgalanmalarla beraber pek çok anlamda değerler karmaşasına neden olmuştur. Doğulu-Batılı değerlerin çatışması, kentleşme sürecinin aksaklıkları sonucunda meydana gelen kent-taşra ikilemi ve zıtlığı, ileri kapitalizmin bir getirisi olan neoliberal politikaların da derinleştirdiği zenginlik-yoksulluk kavram ve değerleri, özellikle 1980 sonrasında para ekonomisine verilen önemin yarattığı tüketim kültürü, ahlaki değerlerin belirsizleşmesini ve anlamsızlaşmasını da beraberinde getirmiştir.

Batılı değerlerin toplumun tamamı tarafından benimsenmek istenmemesi ve yeterince anlaşılamayan modernleşme olgusu, toplumsal yapıya tam olarak uyum sağlayamamış ve hedeflenen modernleşme süreci istendiği gibi gerçekleşmemiştir. “...Türk modernleşmesi, büyük geleneği yaratan siyasî seçkinlerin yarattıkları siyasal geleneğe halka ait küçük gelenek kültürünü -her ne kadar büyük kültüre belirli bir oranda entegre etse de- görünür bir şekilde siyasal alandan dışlama uğraşını temsil eder” (Dönmez, 2011, s. 48). Sonuç olarak, devlet tarafından gerçekleştirilmeye çalışılan bir proje olarak modernleşme, toplumsal yapı içine yedirilememiştir. Modernizmin en

önemli amacı olan bütünleşmeyi engelleyen en önemli unsur devletin modernleştirici ideolojisine bağlı olmayan düşünce ve istekler meşruiyet alanı bulamayacağından siyasal katılım ve temsil krizleri ortaya çıkar (Çetin, 2003, s. 17). Cumhuriyetin kurulmasından 1950'ye kadar süren tek partili siyasi iktidar, karşıt görüşlerin bastırılması ve görmezden gelinmesini de beraberinde getirmiştir. Bu durumda modernleşmeye direnç gösterenler ötekileştirilip topluma rağmen modernleşme sürdürülmüş; sonuçta modernleşen sadece görüntü olmuştur (Çetin, 2003, s. 18).

Çok partili dönemde Demokrat Parti'nin (DP) seçimleri, Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) karşısında kazanmasıyla birlikte, bastırılan geleneksel/muhafazakâr kesim kendi değerlerini görünür kılmaya başlamıştır. "Kemalizm'in ... egemen ...devlet elitine karşı 'mazlum milletin' oluşturduğu bir karşı blok vardır. Din 'hor görülen milletin' en başat değeri olarak ön plana çıkarılması gereken ve seçkinci elite karşı kullanılması gereken bir araçtır" (Dönmez, 2011, s. 49). Aynı zamanda ekonomik olarak devletçilik anlayışı bir noktaya kadar bırakılmış, ekonomide yeni düzenlemelere gidilmiştir. Bu düzenlemeler, daha çok dışa bağımlılığı artırırken, görünürde tarımsal reformlara, kentlere göçün başlamasına ve lüks tüketim araçlarının popülerlik kazanmaya başlamasına olanak sağlamıştır. Bir yandan bastırılan muhafazakârlık ve İslami değerler toplum içinde kendini göstermeye çalışırken, diğer yandan halk ekonomik anlamda refah ve tüketim kültürünü benimsemeye başlamıştır. Zamanla DP'nin artan gücü karşısında muhalefet sert tepkiler vermiştir. Bunun nedenlerinden biri, ülkenin devlet eliyle kurulan elit kesiminin eski güç kaynaklarını yavaş yavaş kaybetmeye başlamasıdır. DP iktidarı, 27 Mayıs 1960 askeri darbesiyle sonlandırılmıştır. Toplumsal ve siyasi belleğimizde ağır yaralar açan bu darbe, daha sonraki askeri müdahalelerin de yolunu açmış; ne yazık ki, demokratik yönetim anlayışının çok kez sekteye uğramasına neden olmuştur.

Darbe sonrasında, 9 Temmuz 1961'de kabul edilen 1961 Anayasası yürürlüğe girmiştir. 1961 Anayasası, temel hak, hürriyet ve ödevleri insan hakları çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde düzenleyerek toplumsal hayatta bireye ve bireyin özgürlüğüne ağırlık vermeye çalışmıştır. Bunu garantilemek adına, Parlamento'dan geçen yasaları denetlemesi için Anayasa Mahkemesi kurulmuştur. 1965'e kadar kurulan koalisyon hükümeti, Adalet Partisi'nin (AP) seçimi kazanmasına kadar iktidarda kalmıştır. 1965'te Süleyman Demirel'in başkanlığında iktidara gelen AP iktidarı, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırasına kadar sürmüştür. 1973'teki seçimlere kadar siyasi bir iktidarsızlık yaşayan Türkiye'de, seçimlerde hiçbir parti tek başına iktidar olacak çoğunluğu sağlayamamıştır.

Kısa süreli koalisyon hükümetleri, ülkede siyasi istikrarsızlık ve güvensizlik ortamı oluşmasına neden olmuştur. “1970’lerin sonu büyüyen ekonomik depresyona ve politik krize sahne olmuştur. Göç yüzünden ortaya çıkan kültürel ve sosyal ayrılıklar derinleşmiş, kırsal alandan kente göç edenlerin kentlerde kalıcı olduğu anlaşılmıştır” (Özbek, 2000, s. 219). Olumsuz ekonomik ve toplumsal gelişmeler, huzursuzluk ve çatışmalar giderek artınca, yaşanan şiddet olayları gerekçe gösterilerek 12 Eylül 1980’de yeni bir askeri darbe yapılmıştır. Bu dönem 24 Kasım 1983’e kadar devam etmiştir. Büyük bir baskı ortamı ve kaynak kıtlığı yaratan bu dönemde, her türlü muhalif görüş ve farklı siyasi görüş engellenmiş, sivil toplum kuruluşları kapatılmış, sonuç olarak da demokratik süreç sekteye uğramıştır. Daha da önemlisi bu dönem, daha ileriki dönemleri de etkileyecek şekilde travmatik izler bırakmış ve toplumun apolitikleşmesine neden olmuştur. 1982’de değiştirilen Anayasa ile, bireysel hak ve özgürlükler sınırlandırılmıştır.

80’li yıllar pek çok açıdan Türkiye tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Darbeyle birlikte toplum edilginleşmiş, darbe sonrasında Özal iktidarının pekiştirdiği bir aşırılıklar düzenine adım atılmıştır. Gösterişin ve aşırılıkların dışa vurumu, kendini ifade etmeye çalışmanın farklı görünüşleri, tüketimin artması, farklılıkların bir yandan hoşgörü adı altında kucaklanması bir yandan derinleşmesi, ahlaki değerlerde de değişime neden olmuştur. 50’li yıllarda başlayan ‘köşeyi dönme’ ve ‘her mahallede bir milyoner’ anlayışı, 80’lerde daha da perçinlenerek, çıkarıcılık ve kâr anlayışının başat değerler haline gelmesini de beraberinde getirmiştir. Bunların yanı sıra, bu dönemde, bastırılan ne varsa görünür hale gelmek için bir fırsat yakalamıştır. Belki de bu yüzden 80’ler her anlamda ikilemlerin dönemi olmuştur. 80’ler, “Bir yandan bir ret, inkâr ve bastırma dönemi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kısıktıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı, diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir ‘Konuşan Türkiye’” (Gürbilek, 2001, s. 9).

Bastırılan her şeyin büyük bir patlama yaşanarak biçim değiştirdiği bu dönem, dünyayı etkisine alan neoliberal politikalarla da büyük oranda etkilenmiştir. 70’lerin ortalarında ortaya çıkan ve serbest piyasa anlayışının hâkim olduğu neoliberalizm, 80’lerde tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de hız kazanmıştır. “Neoliberalizm, genellikle hükümet müdahalesine zıt olarak piyasa ve özel çıkar ideolojisi şeklinde tanımlanır... Temel olarak egemen sınıfın güç ve gelirini, gerilime durumunda yeniden yapılandırdığı yeni bir zihinsel tutum ve sosyal düzendir” (Duménil ve Lévy, 2005, s. 9). Neoliberalizm, bireyciliği ve girişimciliği özendirir ve herkese eşit fırsat ve olanaklar

sunulduğu izlenimi yaratır. Bunun sonucunda kişiler, sistemden pay alabileceklerine inanırlar. Kişisel özellikler ve çalışkanlık yüceltilir ve bu sayede başarı ya da başarısızlık, bireyin sorumluluğunda ya da onun kişisel özellikleriyle bağlantılıymış gibi algılanır. “Neoliberalizm tipik olarak bireyi girişimci olarak tahayyül eder. Girişimcilik bireyin tüm davranışlarını yönlendirmesi gereken temel bir haslet olarak yaygınlaştırılmaya çalışılır. Girişimci, kendi hayatı üzerinde girişimde bulunarak yaşam kalitesini arttırmaya çalışan, aktif, sorumlu, rasyonel, tercih sahibi bireydir” (Özkazanç, 2011, s. 17). Neoliberalizm, bu anlamda, kendi etiğini yaratır: İnsanlar sisteme ne kadar çok uyarsa parayı, statüyü ve başarıyı da o kadar çok hak edecektir. Yeni milenyumda, ne kadar etik olursak o kadar güçlü kapitalistler haline gelmemiz ironik gözükmemektedir çünkü neoliberalizm bizim etiğimizi bize karşı kullanmaktadır (Bloom, 2017, s. 17).

Neoliberalizm öncesinde dünyaya egemen olan liberalizmin mantığında, belirli bir sınıfı hegemonik kılmak ve ona ayrıcalıklar tanımak vardır. Ulus-devlet, eşitlik, yurttaşlık, evrensel hak ve özgürlükler, liberalizmin vaatleridir. “Liberalizmin ana varsayımı, modern toplumların ve devletlerin inşasında bireyin merkezi rol oynadığıdır... 14. yüzyılda türeyen egemenlik fikri, sadece bireysel haklarla sınırlanmakla kalmaz; bireyden devralınan bir iktidara dönüşür. Liberalizmde hak devlete değil, bireye içkindir” (Gambetti, 2009, s. 150). Neo-liberalizmde ise esas, piyasanın kendi değişkenlerini ve değerlerini yaratmasıdır. Piyasa kendi kendini belirleyen ve sürekli doyurulması gereken bir mecradır. Ondandır pay almak isteyen, onun tahmin edilemez doğasına uygun hareket etmelidir. “Neo-liberalleri, neoliberal yapan temel unsur piyasanın temel değişken olarak öne çıkarılmasıdır. Neo-liberallere göre ekonomi ancak kendi içsel dinamikleri ile yani dışsal bir müdahale olmadan daha etkin ve daha rasyonel sonuçlar üretir” (Ercan, 2001, s. 110). Neoliberalizm için önemli olan piyasanın kendidir.

Neoliberalizm ve küreselleşme çoğu zaman bir arada düşünülür. Küreselleşme ve neoliberalizm, farklı şeyler olmakla beraber, birbirini pekiştiren durumlar yaratır. “...sosyoekonomik ve politik bağlılığın ulusal sınırların dışında yoğunlaştırılmasını nitelendiren ‘küreselleşme’ kelimesi 1990’larda popülerleşti. Kabul edilen bir görüşe göre küreselleşme, sosyal ilişkilerde ‘zaman ve mekânın sıkıştırılması’ şeklinde nitelendirilirken, kimilerince de egemen politikanın ulus üzeri ve ötesi büyüyen gücüne vurgu yapar...” (Colás, 2005, s. 71). Küreselleşme, ülkeler-arası sınırların kalkmasını, uzam ve zaman farkının teknolojinin olanaklarıyla azalmasını, hatta anlamsızlaşmasını kapsadığı kadar, az gelişmiş ülkelerin gelişmiş ülkelere ekonomik ve politik

bağımlılıklarının artmasını da içerir. “Küreselleşme, ...bilgi ve iletişim devrimi ile, uluslararası sermayenin de etkisiyle, bir örnek tüketim davranışlarını evrensel bir kültür olarak tüm dünyaya yaymaktadır” (Kongar, 2007, s. 41). Küreselleşme, egemen sınıf ve kapitalist düzenin çıkarlarıyla ilişkilidir. Bu anlamda da neoliberalizmle bağlantılıdır. “Neoliberal fikir ve yapıların ardındaki asıl itici güç iktisadi küreselleşmedir. Küreselleşme, ulusal ekonomilerin, kenetlenmiş küresel ekonomi şeklinde birleşmesine tanık olmuştur. Küresel düzlemde üretim uluslararası nitelik kazanmış ve ülkeler arasında sermayenin serbestçe, çoğunlukla da, anında aktığı görülmektedir” (Heywood, 2007, s. 69). Piyasanın kendi kendini denetlediği ve insanları kendine tabii ettiği bu düzen, insan ilişkilerini de tüketim ve kazanç ilişkilerine indirger. “Toplumsal değer neredeyse tamamen piyasa değerine göre tanımlanmıştır” (Bloom, 2017, s. 12).

80’lerde, Türkiye’de yapılandırılan özelleştirme politikaları, ihracatın artırılması, işbirlikçilik ve kuralsızlık, dünyaya egemen olan neoliberal politikaların etkisinde gerçekleşmiştir. Bora’nın (2017, s. 554) da belirttiği gibi, Özal dönemi, resmiyet kültürünü istikrarsızlaştırmış ve bunu siyasal bir iddia haline getirmiştir. Zenginlik, kolay yoldan para kazanma ve kendini her ne şekilde olursa olsun gerçekleştirme özendirilirken, yaşam biçimlerinde ve zevklerde aşırılık artmış, her şey ve herkes tüketilebilir hale gelmiştir. “Türkiye’nin 80’li yıllarını anlamak için kullanılan ‘vahşi kapitalizm’ ve ‘ilkel sermaye birikimi’ gibi kavramlar Türkiye’de piyasanın son derece keyfi, kuralsız, yasadışı ve dizginsiz bir gelişme gösterdiğini işaret ederler” (Özkazanç, 2011, s. 21). Bu dönemde iktidarı besleyen en önemli damar, o güne dek bastırılmaya çalışılan ve dışarıda bırakılan kitle ve toplulukların, arzu ve beklentilerini karşılamaya yönelik potansiyeli hissettirmek olmuştur. Oluruna bırakma mantığıyla hareket eden siyaset, farklı kitlelere hitap ederken aynı zamanda, toplumsal yapıda melezleşmelerin, kentleşmenin ve modernleşmenin çarpık biçimlerinin oluşmasına da neden olmuştur. Toplumda oluşan mikro düzeydeki yeni yapılanmalar, toplumsal çözülmenin oluşmasını da beraberinde getirmiştir.

80’li yılların bir diğer önemli olgusu göçtür. 80’lerde, kentlerin nüfus yoğunluğu giderek artmıştır. Taşradan göç edenler gecekonduya yerleşmiş ve buralarda kendilerine has bir yaşam biçimi geliştirmişlerdir. Kentli olamayan ve taşradaki yaşamlarını kentlere taşıyan bu kitle, yeni bir kültürü, *arabesk kültürünü* ortaya çıkarmış ve popülerleştirmiştir. “80’lerde arabesk, büyük şehre sızmaya çalışan taşralı kalabalığın sesini duyurma, kendini kabul ettirme, görüntüler piyasasında kendine bir yer edinme,

girdiği yabancı kültür içinde yönünü bulma, onu bozma ve kendine benzetme isteğinin adıdır” (Gürbilek, 2001, s. 25). Yüksek kültürün karşısında kendi varlığını ve isteklerini ilk kez ortaya koyabilen bir aşağı kültür olarak arabesk yaşam biçimi, giderek bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. 80’lerde gelişen arabesk kültür ile ilgili yazılan pek çok kitapta belirtildiği üzere, arzuların aşırılık derecesinde dışa vurumu ve tatminidir söz konusu olan. Dışlanmışlığa karşı gelişen hınç duygusu, her şeyden pay almaya çalışan, aşırı istekli ve tutkulu fakat temelsiz bir varlık kazanmıştır. Gürbilek’in (2012, s. 17) deyişiyle, “Geçmişte arzuya eşlik eden onur birden anlamsızlaşmıştı”. Tüketim çılgınlığının yarattığı sahip olma isteği, her yolun mubah olduğu anlayışının normalleşmesini de beraberinde getirmiştir.

Bu dönem, sadece aşağı kültürün değil, etnik gruplar ve İslami cemaatlerin de belirginleşmeye başladığı bir dönemdir. Özal’ın yeni sağ anlayışının barındırdığı fikirler, girişimci birey ve İslami muhafazakâr kimlik üzerinde devlete karşı çıkarılan ‘millet’ idi (Özkazanç, 2011, s. 23). Mikro oluşumlar, pragmatik temellere dayanıyordu. Özal hükümeti, “Toplumsal sonuçları doğrudan doğruya ekonomik ve maddi gelişmelere bağlayan teknokratik bakışın tipik bir temsilcisiydi...serbest piyasayı bizzat bir değer olarak benimsemişti” (Bora, 2017, s. 550). Böylelikle yeni bir üst-sınıf tabakalaşması da oluşmaya başlamış, daha önce dışlanan ve bastırılan kimlikler gerek ekonomik gerekse toplumsal alanda görünür hale gelmiştir.

1980 sonrasında tecrübe edilen diğer bütün dönüşümlerin yanında, iletişim, taşıma ve veri işleme teknolojilerinin yaşadığı devrimle şekillenen, küçülen, ama sonsuz çeşitlilik, heterojenlik ve derin bir toplumsal eşitsizlik arz eden küresel(leşen) dünya, bir yandan karşılıklı bağlılık, kenetlenme, ulus-aşırı ağlar gibi mefhumların telaffuzlarını netleştirirken, aynı anda kopma, iletişimsizlik, karşıt hareketler ve yok sayılmayı da üreten yeni bir zaman-mekân düzeni. Bu düzen aynı zamanda içinde yerelliklerin, melezlenmelerin ve yabancılaştırmanın çarpıştığı bir gezegen, (sürekli) geçiş halindeki yeni bir toplumsal örgütlenme(me) biçimini (Özbay, 2010, s. 102) de beraberinde getiriyordu.

1990’lı yıllara gelindiğinde ise, ülke kendisini tam bir kaosun ortasında bulmuştur. 80’lerden miras alınan yağma kültürü ve rant paylaşımı 90’larda hızla devam etmiştir. 90’lar, ekonomik ve politik istikrarsızlıklara sahne olmuş, topluma tam bir güvensizlik ve aidiyetsizlik ortamı hâkim olmuştur. 20. yüzyılın son çeyreğinde, toplumda tam bir anomi, kuralsızlık, kurumlarda yozlaşma görüldü: İnsanlar ilerleme vaatlerinin boşa

çıkıldığını gördü ve ulus-devlete olan inançları gittikçe azaldı (Keyder, 2000, s. 37). Bu esnada, medyatiklik giderek ön plana çıkmıştır. Paparazzi programları, insanların özel hayatlarına olan gereksiz ilgiyi artırmış, haber programlarının formatını dahi magazinselleştirmiştir. Sansasyonel magazin haberleri, yaşanan toplumsal sürecin adeta panzehri haline gelmiştir. Medya, ayrıca, neoliberal ahlak ve kültürün yerleşmesine de önyak olmuştur. Tüketim ve girişimcilik üzerinden tanımlanan birey fikri, çeşitli köşe yazarları ve haber programcıları tarafından desteklenen medya sayesinde şekillendi (Özkazanç, 2011, s. 30). Kuralsızlığın mubah hale geldiği toplumsal yapı, bireyin kendi ve başkaları üzerinde denetimini, ahlaki değerleri kendince uyarlayarak çarpıtmasını da beraberinde getirmiştir. Çağ atlama, modernleşme, dünya ve ülke ekonomisinden pay alma, toplumun içinde bulunduğu istikrarsızlıkla birleşince, ahlaki değerlerin bulanıklaşmasına, görmezden gelinmesine ve kişisel çıkarlar doğrultusunda yorumlanmasına yol açmıştır.

2000’li yıllara gelindiğinde, Türkiye’de halk, siyasette ve ekonomide bir istikrar arayışı içine girmiştir. Neoliberal politikaları, neo-muhafazakârlık, çok kültürlülük ve demokratik bir söylem içerisinde birleştiren Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), kuruluşundan bir sene sonra 2002’de tek başına iktidara geldi. AKP’nin başarısının etkin unsurları olarak, neoliberal politikaları doğru bir şekilde kullanması, bastırılmış kimlikler siyasetini iyi yönetmesi, daha önce görmezden gelinen taşraya ve ezilene, İslami kesime vurgu yapması, vb. sıralanabilir. Uzun zamandır dışlanan ve bastırılan, şekil değiştiren kimlikler, nihayet tam anlamıyla ifadesini bu dönemde bulmuştur. 2000’lerde, toplumsal düzende o güne dek yaratılmaya çalışılmış, ama tam anlamıyla içselleştirilememiş, başarısız bir modernleşme projesinin hali hazırda bekleyen sorunlarından beslenen bir siyaset hâkimdir. 2000’li yıllar, İslami muhafazakâr kesimin oluşturduğu yeni elit sınıfın yanında garibanizmin kucaklamasına ve kutuplaşmalara sahne olmaktadır.

Laçiner’in (2016, s. 36) de belirttiği gibi, “AKP’nin 3 Kasım 2002 seçiminde tek başına iktidara gelişi, yüz yılı aşkın modernleşme tarihimizin tüm sancıları içinde taşralarda oluşan otantik Türkiye burjuvasının nihayet merkezi güç(lerden biri) konumuna geldiğinin kanıtıdır”. Daha önce de belirtildiği gibi, Türkiye’de modernleşme süreci, pek çok çelişkiyi içinde barındırmaktadır. Tepeden inme ve devlet eliyle oluşturulmaya çalışılan ayrıcalıklı bir sınıfın varlığı, modernleşmeyi tam olarak gerçekleştiremediği gibi, kent-taşra ayrımını da daha belirgin hale getirerek, sınıflar arasındaki farklılıkların artmasına ve dolayısıyla ötekileş(tir)menin yaşanmasına neden

olmuştur. Türkiye’de modernleşme projesi, “...geçmişle arasında radikal bir kopuş varmış gibi göstererek geçmişi ötekileştirir. Bu bağlamda bakıldığı zaman Türk modernleşmesi Batı-dışı bir modernlik olduğu için, gelenek ve modernlik arasında kopukluk görülür” (Dönmez, 2011, s. 47- 48).

Geçmiş değerler Türkiye’de muhafazakâr ve taşralı değerlerle özdeşleştirilir. Dolayısıyla, ötekileşen tarihimiz olduğu kadar modernleşme ve sekülerleşmeye direnen kesim olmuştur. 80’lerden itibaren değişen bu durum, 2000’lere gelindiğinde, pek çok çelişki ve problemi de içinde barındıracak şekilde, tersi yönde gelişmeye başlamıştır. Muhafazakâr kesim Batılı anlamda modernleşmenin karşısında yer alırken tam anlamıyla dönüştürülemeyen taşralılık, 2000’ler Türkiye’inde, neoliberalizm ve postmodernizmin harmanladığı yeni formlarda ortaya çıkmaktadır. “Batı dünyasının tersine, Türk modernizmi tanımını yerel değerlerin ve toplumsal örüntülerin evriminden almamıştır” (Göle, 2011a, s. 173). Taşra, Türkiye’de her anlamda, mağduriyetin ve mahrumiyetin merkezi olmuştur. Gerekli eğitim, sağlık, ürün ve hizmete ulaşamamanın yanında, bunları hak edememiş olmanın haklı çıkarıldığı yerdir taşra. Taşralı, şehrin olanaklarından mahrumdur ve bu kanıksanmış bir kaderdir adeta. “Taşra kavramı...Türkiye’de vurgulu bir hiyerarşiyi, güçlü bir başkalık tınısını içeren gerilim yüklü bir hiyerarşiyi anlatır” (Laçiner, 2016, s. 14). Merkez (büyük kent), taşrayı ezer, aşağılar ve öteler. Taşra ve kent, birbirini ve içerdikleri yaşam biçimlerini, varoluş hallerini, karşılaştırmalı olarak çağrıştıran yerlerdir. Taşra dendiğinde, şehir gelir aklımıza çoğu zaman. Büyük şehrin hareketli yaşamına ve olanaklarına tezat oluşturacak şekilde kasvet, yavaşlık, sıkıcılık, bilgisizlik ve görgüsüzlükle özdeşleştirilir taşra.

Fakat, küreselleşmenin ve ilerleyen teknolojinin kaçınılmaz bir sonucu olarak artık taşranın merkezin olanaklarından eskisi kadar mahrum kaldığını söylemek mümkün değildir. Taşra, yukarıda bahsettiğimiz özellikleri hala belli oranda içermekle beraber, daha farklı bir yapıya bürünmektedir. Merkezin ve taşranın ayrı coğrafyaları, ayrı sosyoekonomik-politik formasyonları ve bunlar arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ifade ettiği dönem bitmiş, bu gerilim şimdi ülkenin tüm sathına taşınmıştır (Laçiner, 2016, s. 36). Taşra, içinde bulunduğumuz yüzyıl itibariyle, büyük oranda merkezden haberdardır. Merkezdeki ürün ve hizmetlere (ya da benzerlerine) taşrada da ulaşmak mümkündür. “Taşrada birçok il ve iri kıyım ilçe merkezi, şehir kültürünün ürünleriyle ve imgeleriyle alışveriş içinde. Kültür endüstrisi, davranış kodlarına ve imge paketlerine doldurduğu şehirliliği genişleyen ölçekte ve mekânda pazarlıyor” (Bora, 2016, s. 41). Fakat, taşra, bu

ürün ve hizmetlerle birlikte gelen yaşam biçimini kendi yapısı içinde yorumlamakta, kendince tüketmektedir. Taşra, şehirden devşirdiği olanakları ve şehirli yaşam tarzını, kendi süzgecinden geçirerek dönüştürmektedir. Bu durum, şehirli yaşam standartlarının taklitlerini yaratırken, taşranın kendine has yapısının da değişmesine neden olmaktadır. Ne tam şehirli olabilen ne eskisi gibi masum kalabilen taşra, arada kalmışlığın garipliğiyle örselenmekte ve şekillenmektedir. “Taşranın geleneksel ortak mekânları (kahvehaneler, çarşı...) tahrip olurken, yeni umumi yerler ‘kamulaştırıcı’ olmaktan uzak. Toplumsal-kültürel eş zamansızlıklar yoğunlaşıyor. Bu eş zamansızlıkları derleyip toparlayıp bütünlüklü ve anlamlı bir hayat tasavvuru üretmek zorlaşıyor” (Bora, 2016, s. 46). Taşrada her şey yarım yamalak yaşanmaktadır. Modernlik ve gelişmişlik tüketmekle, markalı ürünlerin benzerlerine sahip olmakla özdeşleştirilirken; şekilcilik önem kazanmaktadır. Sonuç olarak da taşra, giderek daha çelişkili, daha yapay ve bundan dolayı da sömürülmeye daha açık hale gelmektedir.

Taşralı olmak sadece taşrada yaşamak değil; kentleşememiş olmakla, şehir yaşantısına uyum sağlayamamış olmakla, şehrin içindeki yabancı olmakla da alakalıdır. Hatta, şehrin içindeki taşralı hem şehirlinin gözündeki hem de kendi gözündeki daha bir taşralıdır. Taşralı olmak, tam modernleşememiş olmak, Batılı değerleri özümseyememek, şehir hayatına uyum sağlayamamaktır. Şehirde hemen göze çarpar taşralı. 80’lerden itibaren hız kazanan taşralının artık mağdur rolünü üstlenmek istememesi durumu, 2000’lere gelindiğinde, taşralı olmanın övünülecek bir şey olması haline gelmiştir. Modern olmamak, Batılı olmamak, şehirli olmamak ya da bunları tam içselleştirememiş olmak, utanılacak şeyler değildir artık. “Türk modernleşmesi, mecburi kültür değişmelerine abanmanın yol açtığı açmazla maluldü” (Bora, 2017, s. 358). Bu açmazlar, belirli bir noktadan sonra, bastırılan kimliklerin büyük bir karşı-tepkiyle geri dönmesine neden olmuştur.

Bu durum, modernleşmedeki aksaklıklar kadar tüm dünyada yaşanan post-modernizmin de bir getirisidir. Postmodernite ile birlikte, modernleşmenin temelinde yer alan Aydınlanmacı pozitivist değerler geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. Yaratılan evrensel değerlerle her şeyin iyiye gideceğine dair güçlü inanç, zamanla yerle bir olmuştur. Özellikle savaşların sonuçları ve küresel ölçekte yaşanan politik ve ekonomik buhranlar, insanların mutlak değerlere karşı olan naif inancını yok etmiştir. Post-modern dünyada, mutlak doğrular yoktur. Modernizmin, dayatmacı doğasına karşıt oluşturacak şekilde, “...çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir...” (Ecevit, 2004, s. 66).

Postmodernizmde, modernlerin elitist tavrına yer yoktur. Her şey mümkündür ve kabul edilebilir. Post-modernizm, çoğulculuğun, o güne dek görmezden gelinen kimliklerin, yerelliğin ve olanaklılığın bir tür dışavurumudur. “Postmodern kültür yerelliğin, çeşitliliğin, farklılığın, neredeyse göreceliğin serbestçe dolaşımını...ifade etmektedir. Kısacası farklılıkların sahiplenilmesi, yeni modernizmin katılım ilkelerini belirlemektedir. İletişim çağının kültürel modeli postmodernizm, sanayi kültüründen farklı olarak evrenselliğe değil yerelliğe, türdeşleştiren (homojenleştiren) değil çeşitlenen değerlere ve pratiğe prim vermektedir” (Göle, 2011a, s. 178). Post-modern durum, yapısı gereği, herkesi ve her şeyi kucaklar. Sınırların kalktığını iddia eder.

Türkiye’de devlet eliyle sağlanmaya çalışılan modernleşme, daha başlangıcından itibaren çözülmeye başlamıştır. Batı’nın değerleri, İslami ve muhafazakâr değerlerle, benimsenen örf ve adetlerle halkın çoğunluğu tarafından benimsenememiştir. Gösterilen tepki, Türkiye’nin Batı’ya karşı kapalı ve temkinli bir toplum olmasıyla ilişkilidir. 2000’lerde ise, modernleşmeye direnen muhafazakâr kesim, modern değerlerin çözülmesiyle birlikte, kendi eşitlik ve ahlak ilkelerini görünür kılmaya başlamıştır. Bu durum, bir tür etkiye karşı tepki şeklinde düşünülebilir. Fakat, aynı zamanda, bunun post-modernizmle, neoliberal politikalar ve küreselleşmeyle olan yakın bağı dikkat edilmesi gereken önemli hususlardır. Şimdiye değin bastırılan ya da görmezden gelinen kimlikler, çoğulluğa ve melezleşmeye kucak açan postmodernizm ve evrensel düzeyde girişimciliği ve çok ulusluluğu desteklerken aynı zamanda yerelliği ön plana çıkaran neoliberalizm ve küreselleşmenin de etkisiyle görünür hale gelmiştir.

Muhafazakârlık da bu kimliklerden birisidir. Aslında taşra ve muhafazakârlık birbiriyle yakından ilişkilidir. “Taşra muhafazakâr ideolojinin yurtdur sahiden” (Bora, 2016, s. 52). Muhafazakârlık, genel anlamda kapalılığı, geleneksel ve dini değerlere olan bağlılığı betimler. “Muhafazakâr ideoloji, aydınlanma felsefesini rehber edinerek biçimlendirilmiş toplum düzenine karşı kötümser ve endişeli bir eleştiriye dayanır” (Akçaoğlu, 2018, s. 21). Türkiye’de, 50’lerden başlayarak ve 80’lerde hızlanarak, taşralılık ve muhafazakârlık kimliği öne çıkmaya başlamıştır. 2000’lere gelindiğinde ise, taşra, muhafazakârlık ve İslamcılık, siyasette ve kamusal alanda daha da vurgulu hale gelmiştir. “Bir anlamda bugünkü İslamcı hareketlerin yükselişi, ilerleme fikriyle birlikte tarihten dışlanmış Müslüman aktörlerin yeniden tarih sahnesine geri dönme çabasını ifade etmektedir” (Göle, 2011a, s. 177). Bunda neoliberal politikaların, küreselleşmenin ve

post-modernizmin etkisi büyüktür. “Neoliberalizm, neo-muhafazakârlıktan ayrı düşünülebilecek bir olgu değildir” (Gambetti, 2009, s. 152).

Neo-muhafazakârlık, demokrasi ilkesini temel alır. “...demokrasinin evrensel bir insani değer olan özgürlüğü içerdiğini, özgürlüğün de sadece demokratik bir yapı içinde garanti altına alınabileceğini düşünmektedir. Yeni muhafazakârlara göre özgürlük, demokrasinin tek normatif kurucu unsurudur” (Telatar, 2012, s. 160). Geleneksel değerlere, aileye, dini ve milli değerlere önem verir. Liberalizmin bireyciliğinin, ahlaki değerlerde zayıflama yarattığı iddiasındadır. Buna karşılık neoliberalizm ideolojisi de liberal politikadan çok farklı gözükmektedir. “Neoliberalizm, Keynesyen sosyal refah devletinin içine girdiği global krize, ‘eski’ liberalizmi (...) geç-kapitalizm koşullarında rehabilite ederek bulunan çözümün formülüydü. Yeni muhafazakârlık ise, muhafazakârlığı kadim motiflerini modern bir surette, değişim/yenileşme vaat eden bir söylem çerçevesinde sunar” (Bora, 2017, s. 555). Neo-liberalizm, küresel boyutta piyasa ekonomisinin kurulmasını hedefler.

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye de 2000’li yıllarda neo-liberalizmden, küreselleşmeden ve post-modernizmden büyük oranda etkilenmiştir. Bu etkilerde, Türkiye’nin tarihinden getirmiş olduğu bir takım kültürel değerlerin ve modernleşme sürecinde yaşanan aksaklıkların payı büyüktür. “20. yüzyılın sonunda neoliberalizmin açmış olduğu yarık, sadece yeni ve şaşırtıcı olmasından değil, müphemliğin kaide haline gelmesinden de kaynaklanır...postmodernizm, çok-kültürlülük veya küreselleşme kavramlarıyla ifade edilmeye çalışılan müphemlik...” (Gambetti, 2009, s. 146) söz konusudur. Her şeyin kâr ve zarar ilkesine göre biçim aldığı bu düzen içinde, bireysel olarak ahlaki kararlar vermek, piyasaya bağlıdır. Ahlak, günümüzde yeni kapitalizmin itkisiyle araçsal hale gelmekte genel ahlaki sistemden kopuk bireysel ve amaca hizmet edici bir mecrada tutulmaktadır (Aytaç ve İlhan, 2008, s. 203). Kişiler, kendi başarıları ve maddi kazançları için her şeyi yapabilecekleri bir sistemin içinde yer alırlar. Türkiye’de de özellikle 1980 sonrası dönemde gelişen neoliberal politikalar, 2000’lere gelindiğinde, insan ilişkilerinde çıkarıcılığın ve maddi değerlerin önem kazanmasına neden olmuştur.

Bütün bunlar, kuruluşundan itibaren Türkiye’de yaşanan değerler çatışmasının daha da derinleşmesine, büyük bir kimlik bunalımı ve anlamsızlık duygusunun yaşanmasına neden olmaktadır. Tarihsel olarak miras alınan çelişkilerle birlikte 2000’lerde, Doğulu-Batılı değerler çatışması, kent-taşra ikilemi ve zıtlığı, ileri

kapitalizmin bir getirisi olan neoliberal politikaların da derinleştirdiği zenginlik-yoksulluk kavramı ve değerleri, para ve tüketime verilen önemin artması, ahlaki değerlerin belirsizleşmesini ve anlamsızlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Toplumsal, ekonomik ve politik olayların sonucunda meydana gelen kültüre ve kendi insanına yabancılaşma, sınıflar arası uçurum ve iletişimsizlik, çeşitli modernleşme yorum ve uygulamaları ve bunların neden olduğu ahlaki değerlerde yaşanan karmaşa, bugün Türkiye'nin önemli sorunları arasında gösterilebilir.

3.5. 2000'ler Türk Sinemasında Etik ve Estetik Değerler

“Soğuk olan hava değil Mahsun. İnsanlar soğuk. Hayat çok soğuk. Keşke bu kadar soğuk olmasaydı da dünya, sen de bu kadar üşümeseydin...”. Bir hayatta kalma, kendi küçük dünyası içinde varoluşunu sürdürmeye çalışma hikâyesi olarak özetleyebileceğimiz Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filminde geçen bu repliğin, bir yandan Türkiye'de yaşanan etik değerler hakkında, diğer yandan da 2000'lerde Türk sinemasının gidişatı hakkında ipuçları verdiği söylenebilir. Hayatın hoyratlığından başka bir şey görmeyen Mahsun ve etrafındakiler, toplumdaki değerler yitiminin de göstergeleridir. Film boyunca izlediğimiz ve Mahsun'un etrafında dönen olaylar, insan ilişkileri ve etik değerlerin, yaşanan sosyoekonomik, politik olaylardan ve bunların yarattığı kavram ve olgulardan ne yönde etkilendiğini ortaya koymaktadır. Karnını doyurmak, bir yer edinmek, şefkat görmek isteyen -kısaca en temel insani ihtiyaçlarını gidermek isteyen- fakat toplumun dışına atılmış, her zaman bir “öteki” olarak kalmaya yazgılı Mahsun karakteri, Türkiye'de o dönemde yaşanan ve gelecek on yıllarda daha da hoyratça yaşanacak olan ahlaki varoluşun sembolüdür. Soğuk ve gri havanın içimizi üşüttüğü film, etik değerlerde yaşanan krizin ve kısırlığın, bir insan hayatı üzerindeki etkilerini göstermektedir.

Tabutta Rövaşata'da gösterilen insan ilişkileri ve yaşam biçimleri, kişilerin varlıklarını gerçekleştirme şekillerine ve toplumsallığın yarattığı bireysel sonuçlara odaklanmaktadır. İnsanlar duyarsızdır ve ahlak, insan ilişkilerinin anlamlı yaşanmadığı her yerde bir kısır döngü içine girmiştir. *Tabutta Rövaşata*, 2000'lerde Türk sinemasının sanatsal kanadında yaşanacak olan değişimin pek çok açıdan öncüsü olmuştur. 2000'ler Türk sinemasında ister toplumsal ister bireysel ahlaka gönderme yapan çoğu filmde; bencillik, iki yüzlülük, kötülük, vb. gibi kavramlarla gösterilen etik değerlere yer verildiği ve bu değerlerin sorunsallaştırıldığı görülür. Bu tarz filmlerin 2000'lerdeki vurgusunun,

kişilerin hayatlarındaki *değerler yitimi* olduğu söylenebilir. Çoğu filmde gösterilen etik değerlerin, insanı korumaktan yana değil, daha çok değer harcamaktan yana olduğu ileri sürülebilir. Daha çok popüler filmlerde ele alınan iyilik, doğruluk ya da dürüstlük gibi olumlu değerlerinse, abartılı bir nostalji havası içinde verildiği gözlemlenebilir. Daha gerçekçi, sanatsal filmlerdeyse, ahlaki çelişkiler ve değerlere karşı bir şüphe hâkimdir. Suçun ve kötülüğün, iyiliğin ve doğruluğun sınırları değişmiştir bu filmlerde.

Bu çalışmanın amacı, 2000'ler Türk sinemasında hangi etik değerlerin ne gibi estetik öğeler aracılığıyla ele alındığını göstermektir. Bunun için de, öncelikle, bu dönem sinemasının tarihsel olarak Türk sinemasının hangi evresinde olduğunu saptamak ve genel olarak dönemin özelliklerini ortaya koymak gerektiği düşünülmektedir. Toplumsal, kültürel ve sanatsal mirasın her yeni döneme etki ettiği göz önünde bulundurulduğunda, bu dönem sinemasının tarihsel koşullardan ve kendi tarihsel gelişiminden bağımsız olamayacağı bir gerçektir.

Osmanlı döneminde sinema ilk olarak 1910'lu yıllarda saraya gelmiş ve daha sonra çeşitli pasajlarda da film gösterimleri yapılmıştır. 1914-1922 yıllarını kapsayan bu dönemde sinema, yabancıların işlettiği sinemalarda çeşitli gösterimlerin yanı sıra, ordu tarafından ülkenin içinde bulunduğu savaşın belgesel kayıtlarını tutmak için kullanılmıştır. 1922'den 1939'a kadar ise, Türk sinemasının kurucusu sayılan Muhsin Ertuğrul'un egemenliğinde "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan döneme girilmiştir. Çoğunluğu tiyatro oyunlarından uyarlanan bu dönemdeki filmler, sabit kamerayla, iç mekânlarda, dekor kullanılarak ve tiyatro oyuncularıyla çekilmiştir. Bu dönem sineması, ilerleyen yıllarda, sinema dilinin gelişmesini engellediği ve Türk sinemasının teatral bir yapıya bürünmesine neden olduğu için eleştirilir. Bundan sonraki dönem, Türk sineması için bir "Geçiş Dönemi" olmuştur. Şehir tiyatrosu dışından birçok kişinin sinemaya girmesiyle beraber, tiyatro mantığı da yavaş yavaş yıkılmaya başlamıştır. Fakat Avrupa'da yaşanan II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle, Amerikan ve Mısır filmlerinin istilasına uğrayan Türk sineması, kalıplaşmış melodram mantığını da bu dönemde benimsemiştir.

50'lerde çok partili hükümete geçilmesiyle birlikte uygulanan küresel liberal politikalar, köyden kente göçü arttırmış, yolların yapılması, elektriğin yaygınlaşması ile birlikte sinema, Anadolu'da popüler bir eğlence tarzı haline gelmiştir. 1970'lere kadar süren ve "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılan bu dönemde Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Orhon Arıburnu, Atıf Yılmaz, Muharrem Gürses, Memduh Ün, Halit Refiğ,

Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu ve Orhan Elmas gibi yönetmenler sinema dilini geliştirmeye çalışmıştır. 1961 Anayasası'nın ilk zamanlar getirdiği ifade özgürlüğünün de bunda katkısı olmuştur. Aynı zamanda, bu dönemde, Türk sineması halk tarafından bir hayli benimsenmiş ve Yeşilçam ile birlikte en üretken dönemini yaşamıştır. Yeşilçam, klasikleşmiş kalıplarla, birbirinin nerdeyse aynı, yıldız oyuncuların yer aldığı melodram tarzı filmlerin seri üretim sistemini geliştirmiştir. Bu tarz filmlerin nitelikleri yüksek olmasa da yılda ortalama 200 film üretilmiştir (Suner, 2004, s. 305). Türk sineması, bir yandan sinema dilini geliştirmeye çalışırken, bir yandan da popüler türlerin ve kalıplaşmış anlatı yapısının temelleri bu dönemde atılmıştır. Halkla iç içe olan ve halkın istediği filmlerin çekildiği bu dönemde sinema, toplumsal dokudan ve gerçekçilikten de bir o kadar uzak, hayali bir dünyanın resmini çizmiştir.

Bu gidişat, 1970'lerin sonlarından itibaren kaybolmuş ve Türk sineması büyük bir kriz içine girmiştir. Yapımcıların sinema sektörüne yatırım yapmaması, yıldız sisteminin maliyetli yapısı, sinema endüstrisinin gelişmesini engellemiştir. Türk sineması, başlangıcından itibaren, arz-talep mantığıyla hareket eden bir sistem yarattığı için Türkiye'de sinema sermayesi gelişmemiştir. Bu dönemde ayrıca televizyon, ülke genelinde yaygınlaşmaya başlamıştır. Yaşanan toplumsal olaylar ve çatışmalar da halkın sinemadan uzaklaşmasına neden olmuş, yapımcıların yaşanan ekonomik krizden düşük maliyetli seks filmleri çekerek kurtulmaya çalışmasını da beraberinde getirmiştir. Aslında Türk sineması bu dönemde, pek çok yaklaşımın ortaya çıktığı ve bununla beraber ateşli sinema tartışmalarının yaşandığı yıllara da tanıklık etmiştir. 1965 yılında Onat Kutlar'ın başkanlığında kurulan Sinematek Derneği'ne bağlı gelişen "Genç Sinema" hareketi, Halit Refiğ tarafından öne sürülen "Ulusal Sinema" anlayışı, Yılmaz Güney sinemasıyla varlığı hissedilen "toplumcu gerçekçi" yönelimler, yaşanan büyük anlaşmazlıklara rağmen, bu dönemde sinemayı besleyen gelişmeler olmuştur. Özellikle Yılmaz Güney, 1970 yılında yaptığı *Umut* filmiyle, sinemamızı ileriye taşıyacak olan gerçekçi film anlayışının öncüsü olmuştur. "Türkiye'de 1960'ların ikinci yansından 80'lerin ortasına kadar, sınıfsal çelişkiler, toplumsal adaletsizlik, köyden kente göç, Doğu'da feodal ilişkilerin ve ağalık sisteminin yarattığı ekonomik ve toplumsal çarpıklıklar gibi sorunları eleştirel bir yaklaşımla irdeleyen ... isim kuşkusuz Yılmaz Güney'dir" (Suner, 2006, s. 32).

Türk sineması zaten büyük bir ekonomik krizin içindeyken, 12 Eylül 1980'de yaşanan askeri darbe de hayatı durma noktasına getirmiştir. Maddi ve manevi anlamda büyük kayıplar yaşanmış, ülke büyük bir travma içine girmiştir. Darbenin ağır sonuçları,

etkisini gelecek on yıllarda da sürdürecektir olan derin bir yabancılaşmaya, güvensizliğe ve karamsarlığa yol açmıştır. Toplumsal değerler sarsılmış, değersizlik duygusu ve yıkıcı bir nihilizm ülkeye hâkim olmuştur. Özellikle halk ve aydın arasında büyük bir çözülme süreci de bu dönemde yaşanmaya başlamıştır. Bütün dayanaklarını ve inancını kaybeden aydınlar, halka ve kendilerine olan güvenlerini de kaybetmişlerdir. “12 Eylül, ... ahlaki bir çözülme ve ruhsal yıkım projesine dönüşmüştür... Türk sineması; en kişisel, en bencil, en halktan kopuk eserlerini bu dönemde vermeye başlamıştır” (Tunç, 2012, s. 161). Bütün bunlardan dolayı bu dönem sineması, bunalım sineması olarak da adlandırılır. “Siyasal eleştiri yapamamaktan, geleceğe ilişkin düşlerini özgürce paylaşamamaktan, askerî darbenin baskıcı ortamından bunalan aydın ve sanatçıların, bu sıkışmışlıklarının dışavurumu olan bunalım filmleri yaygınlaşmıştır 1980’ler sinemasında” (Kuyucak Esen, 2010, s. 186). Toplumdaki duyarsızlaşma, sinemayı bu şekilde etkilemiştir. Yaşadığı çözülme ve aidiyetsizlik duygusuyla baş etmekte güçlük çeken insanın iç sıkıntısını, kişisel hesaplaşmalarını yansıtmıştır bu dönemde sinema.

Askerî darbenin ardından 1983’te Anavatan Partisi’nin (ANAP) iktidara gelmesiyle birlikte, para ve tüketimin yön verdiği bir yaşam tarzı benimsenmeye başlamıştır. Uygulanan neoliberal politikalar, çıkarıcı ve ikiyüzlü bir ahlak anlayışının toplumda kabul görmesini de beraberinde getirmiştir. “1970’lerin politize ortamına karşılık 1980’ler aşırı depolitizasyon ortamı yaratmış, bireyselliği, çıkarıcılığı, köşe dönücülüğü körüklemiştir. Kuralsız bir liberasyon, ekonomik ve siyasal alanda, güçlüye, kurnaz olana, ‘işini bilene’ haksız servet kazanma olanağı vermiştir” (Kuyucak Esen, 2010, s. 178). Arabesk filmler furyası da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Arabesk filmler, köyden kente göç edenlerin sesini duyurma ve toplumda bir yer edinme, kentte görünür olma çabası olarak özetlenebilir. Çarpık kentleşmenin, modernleşememenin, kentte bir yabancı olmanın ortaya çıkardığı, Doğulu-Batılı, köylü-kentli, geleneksel-modern değerler arasında sıkışıp kalmış bir kitlenin dışavurum filmleridir arabesk filmler. Neoliberal politikaların, sınıfsal çatışmaların, her şey mubahtır anlayışının getirdiği ahlaki yozlaşmanın izleri de bu filmlerde; yüzeysellik, köşeyi dönme, özenme ve sahip olma isteği şeklinde görülür. “Ekonomi ile birlikte, Türk toplumu, özellikle şehir ve kasabalarda radikal bir değişime uğramış ve 1980’ler, 1950’lerden bu yana süregelen bir sürecin tırmanışına tanıklık etmiştir. Türkiye, sıklıkla... ‘sahip olanlar’, ‘sahip olmayanlar’ ve ‘çoğa sahip olanlar’ toplumu olarak tanımlanmıştır” (Ahmad, 2003, s. 208).

Darbenin getirdiği görünen görünmeyen sansür uygulamaları, gerçekçi ve eleştirel filmlerin önünü tıkarken “İleriye dönük bir adım olarak kadın kahramanların rollerinin değiştiği filmlerin sayısında artış görülmüş, kadının cinsel özgürlüğü ve bunalımları da sinemada yer almaya başlamıştır” (Pöstecki, 2004, s. 11). Fakat yine de dönemin bu tarz filmleri, genel anlamda, kaçış filmleri olarak değerlendirilir. Türk insanı bir yandan küresel değerler ve neoliberal politikalar eşliğinde modernleşmeye ve kentlileşmeye uyum sağlamaya çalışırken, kadın filmlerinin ortaya çıkması olağan olmakla birlikte, resmi ya da gayri resmi sansür uygulamalarının bu durumu tetiklediği yadsınamaz. Sansür uygulamaları, Türk sinemasının başlangıcından itibaren gerçekçi ve eleştirel nitelikte filmlerin yapımını engellemiştir. Elbette bu durumun, sanatsal anlamda yaşanan kısırlık, eleştirel düşünce eksikliği, modernleşme sürecinde ortaya çıkan aksaklıklar ve melezleşmeler, geleneksel baskı mekanizmaları gibi pek çok nedeni olduğu söylenebilir. Fakat sansür mekanizmasının, sanatçılar üzerinde yaptığı büyük baskının ortaya çıkan tabloda payı büyüktür. 23 Eylül 1977’de Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Tüzüğü yürürlüğe girmiştir. Bu tüzük, 1939 tarihli sansür tüzüğüne daha ağır maddelerini içermektedir.

90’lı yıllar, Türk sinemasının en büyük çöküşünü yaşadığı yıllardır diyebiliriz. “Türk sinema sektörü 90’lı yılları kriz içindeyken karşılamıştır. Amerikan majörlerinin dağıtım ağına hâkimiyeti artmış, Türk filmleri salon ve seyirci bulamaz olmuştur” (Tunç, 2012, s. 166). Bu dönemde medyada sansasyonel haberler, itiraflar, paparazzi programları geniş yer bulurken, özel hayata olan saygı azalmakta, ahlaki bir çözülme yaşanmaktadır. 90’ların politik olayları da bir o kadar sansasyonel ve karanlıktır. Derin devlet tartışmaları, terör eylemlerinin artması ve ekonomide yaşanan yüksek enflasyon, toplumda güvensizlik atmosferi yaratmış, halkın eski değerlere olan inancı kalmamıştır. “Barınma sorunu, işsizlik, kültürel ve ahlaki bozulma, kentten beklentilerin boşa çıkması, yalnızlaşma ve yabancılaşma olgusunun artması 90’lı yılların atmosferini belirler” (Özçınar Eşli, 2011, s. 219).

Fakat 2000’lerde Türk sinemasında yaşanacak gelişmelerin tohumları da bu dönemin ikinci yarısından itibaren atılmaya başlanmıştır. Her ikisi de 1996 yılında yapılan *Eşkıya* (Yavuz Tuğrul) ve *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim) filmleri, ileri dönemde gelişecek olan sinemanın popüler ve sanatsal anlayışının temellerini atmıştır. Bir yandan Amerikan filmlerinin seyirci çeken tematik, teknik ve biçimsel öğeleri kullanılırken diğer yandan sanatsal kaygıları olan filmler yurtdışındaki film

festivallerinde ses getirmeye başlamıştır. Yeşilçam filmlerinin halk tarafından benimsenen çeşitli kültürel özellikleri ve anlatı biçimini, Amerikan sinemasının popüler öğeleri ve pazarlama mantığıyla harmanlayan, yapım şirketlerinin büyük paralar harcadığı ve büyük gişe hasılatı yapan popüler filmler, sektörün gelişmesine olanak sağlamıştır. Bağımsız yönetmenlerin kendi bireysel tarzlarını ortaya koydukları sanatsal yönü ağır basan filmlerse, devlet desteği, çeşitli sponsorlar, ortak yapımlar, Eurimages Fonu gibi yardımlar aracılığıyla çekilmiştir. Yeni bir sinema anlayışının geliştiğini gösteren bu filmler, ne yazık ki çok fazla izleyiciye ulaşamamış, fakat yine de sinemayı boş zaman geçirmenin dışında, bir anlam ve anlatım sanatı olarak benimseyen belirli bir izleyici kitlesi oluşturmayı başarmıştır.

Türk sinemasında genel olarak, geleneksel değerler ve değer yargıları filmlerde sunulan insan ilişkilerinin çerçevesini belirlemiştir. Kadın-erkek ilişkilerinin sunumundan, zengin-fakir, mazlum-güçlü, vb. temsillerine değin çoğu etkileşim, yüzeysel bir ahlak anlayışıyla verilmiştir. İdeolojik öğeler irdelenmeden kabul edilmiş ve halk tarafından daha da çok içselleştirilmiştir. Bunun bir nedeni olarak, Türk sinemasının ekonomik yapısı gösterilebilir. Salonların dolmasını garantilemek isteyen yapımcıların riske girmek istememeleri sonucunda geliştirdikleri ve halktan ön ödeme aldıkları 1950'lerde yaygınlaşan *pursantaj* uygulaması da bu durumu körüklemiştir. Türk sinemasında, ortalama izleyicinin beğenisine göre şekillenen bir sinema anlayışı benimsenmiştir. Ortaya çıkan sinema, toplumsal gerçeklerden uzak, kalıplaşmış biçimsel özelliklere sahip ve ahlakçı bir bakış açısına sahiptir.

Türkiye'de sinema, insanların (halkın) hayallerini yitirdiği için mi, yoksa filmlerin mi insanların hayallerine yer vermemesinin neticesinde kan kaybetmiştir? Acımasız olacak ama, Türk Sineması (...) gerçekçileştikçe güç kaybetmiştir. Türk halkı; karakterleri (ve taşıdıkları ahlaki değerler) bakımından kendisine/gerçeğe yakın tipleri her zaman bağrına basmış, olayların meydana gelişi ve sonuçları açısından düşleri (olması gerekenleri/istenenleri) gerçeğe yeğlemiştir (Tunç, 2012, s. 203).

Popüler filmlerin doğası gereği bu durum kaçınılmazdır. Klasik anlatı filmleri, bütünlüklü bir yapı sundukları için izleyicinin yorumuna kapalıdır. Belirli bir sırayı takip eden olaylar tamamlanmışlık duygusu yarattığı için, kişide bir güven duygusu oluşturur. İzleyici, karakterle özdeşleşir ve gördüklerine inanır. Her ne kadar Türk filmlerinin inandırıcılığı halk tarafından eleştirilse de, yine de, bu filmlerin eleştirel filmlere göre

daha çok izleyici çekmesi, geleneksel ahlaki değerlerle olan uzlaşmacı tavrından ve sınırları belirli bir dünyanın güvenli dünyasını yansıtmışından dolayıdır. Ve bu, ayrıca, toplumsal kabul ve normalleştirme mekanizmasının ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.

1960'ların ortalarından itibaren, Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Ömer Kavur, Bilge Olgaç, Yılmaz Güney, Erden Kıral gibi yönetmenlerin, Yeşilçam'ın klişe anlatım tarzının karşısında bir film dili geliştirmeye çalıştıkları görülür. Onların çabaları, ilerleyen dönemlerde Türk sinemasını olumlu yönde etkilemiştir. Fakat yine de 2000'lerde Türk sinemasının, konu, tema, dünya görüşü, anlatım tarzı, film tekniği, yapım aşaması, konuya yaklaşım biçimleri açısından önceki dönemlere göre daha farklı bir tutuma sahip olduğu söylenebilir. Bağımsız yönetmenlerin artması ve uluslararası arenada alınan başarılar, konular ve yaklaşım biçimlerinin değişmesi, bu dönem sinemasının “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılmasını da beraberinde getirmiştir. Çeşitli sinema tarihçileri, yazarlar ve yönetmenler, 2010'da “Yeni Sinema Hareketi” adı altında bir basın açıklaması yapmışlar ve yeni Türk sinemasının temel prensiplerini özetlemişlerdir; fakat bu, bir dayanışma çabası ve sinemamız adına umut dile getirmekten öteye gitmemiştir (Daldal, 2014, s. 92-93).

Her şeyden önce, yeni Türk sineması tanımlaması, bir akım tanımlaması değildir. Türk sinemasında daha önce de akım olarak adlandırabilecek nitelikte bir dönem hiç yaşanmamıştır. Biçim ve öz olarak bir yenilik, farklı bir anlayış getirmediği müddetçe sadece konu, sanatsal anlamda bir “akım” yaratma gücünden yoksundur ve bu sebeple Türkiye'de akım tartışmaları, günün sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarından kaynaklanan, bunlara göre hareket eden “moda”lar... (Coşkun, 2009, s. 11) olarak kalmıştır. Türkiye'de akım tartışmaları adı altında ele alınan, “Ulusal Sinema”, “Genç Sinema”, “toplumcu gerçekçilik”, “Milli Sinema” hareketleri, yaklaşım ya da yönelim olmaktan öteye gidememişlerdir. Uzun soluklu, biçim ve özün birbirini beslediği, yeni bir anlatım tarzı, Türk sinemasında oluşmamıştır. Türkiye'de akım oluşmamasının bir nedeni de Cumhuriyetle birlikte hem Türk geleneklerini yaşatmaya çalışıp hem de Batı'ya dönmemiz ve bunun sonucunda yaşanan değerler karmaşası olmuştur (Coşkun, 2009, s. 13). 2000'lere baktığımızda, yönetmenlerin daha çok kendi bireysel üsluplarını, *autuer* kimliklerini vurguladıklarını görüyoruz. Genel bir sinema hareketi olmasının ötesinde 2000'ler Türk sinemasının yine de belirli ortak özelliklerinin olduğu bir gerçektir ve bundan dolayı “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılır.

Asuman Suner (2006, s. 28- 44), *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek (New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory)* adlı kitabında, yeni Türk sineması tanımını, *çerçeveleme sorunları* başlığı altında toplamış ve öncelikle “ulus” ve “yeni” kavramlarına açıklık getirmiştir. Suner’in yaptığı değerlendirmeyi takiben, biz de kısaca yeni Türk sinemasını oluşturan bu iki temel parametreye açıklık getirmeye çalışacağız. Ulusal sinema ile ilgili tartışmalar, dünya literatüründe, Ernest Gellner, Benedict Anderson, Susan Hayward, Stephen Crofts, John Hill ve Andrew Higson gibi yazarlarca kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Genel olarak bakıldığında, ulusal sinema terimi, çeşitli tartışmalara ve sorunlara temel oluşturur. Bunun nedeni, “ulus” ve “ulusal” kavramlarının içerdiği çeşitli ideolojik çağrışımlardır:

Yeni Türk sinemasının çerçevesini çizerken, “ulusal sinema” parametresi hem en temel ve gerekli kavramsal dayanağı oluşturur, hem de en sorunlu kategoridir. “Ulusal sinema”, ulus mitinin yeniden üretilmesi ve meşrulaştırılması, ulusal kimliğin ulusal ve uluslararası platformda inşası, ulus-devletin egemen ideolojisinin yaygınlaştırılması gibi alanlarda sinemanın üstlendiği kritik rolün irdelenebileceği bir kavramsal çerçeve ortaya koyar (Suner, 2006, s. 38).

Buna karşılık, ulusal sinema kavramının Hollywood sinemasının egemenliğine ve kültürel emperyalizme karşı kullanıldığı, filmlerde eleştirel ve sanatsal yönün önemine vurgu yapıldığı durumlar çoğunluktadır. Higson’ın (2002, s. 52-53), *The Concept of National Cinema in Film and Nationalism* adlı yazısında dile getirdiği gibi, ulusal sinema basitçe belirli bir ulus-devlet içinde üretilen filmleri kastetse de, terimin sadece bu kullanımı yoktur: Ekonomik açıdan bakıldığında, yerli film endüstrisi; metin esaslı yaklaşımla filmlerin içeriği ve oluşturulan ulusal karakter; gösterim ya da tüketim odaklı bir yaklaşımla ülke sinemasının kültürel emperyalizme karşı izlenme oranı; eleştiri merkezli bir yaklaşımla, sanat sineması kategorisindeki filmler düşünülür. Post-modern bir bakış açısı göz önünde bulundurulduğunda ise, bazılarının dile getirdiği şekliyle “yerel” sinemaların, ulus-aşırı/sınır-ötesi niteliklere sahip olduğu söylenebilir. “...sınırlar daima geçirgendir ve özellikle yaşadığımız küresel dünyada, sınır aşırı hareketler tarafından sürekli aşındırılmaya mahkumdur. Böyle bakıldığında ‘yerli’ olanın, saf, katışıksız ve sabit olmasını beklemek olanaksızdır” (Suner, 2006, s. 39). Bundan dolayı, “ulusal sinema”, “dünya sineması” olarak da adlandırılır.

Ulusal sinemayı tanımlamak için öncelikle onu diğer sinemalardan ayıran özelliklere bakılır (Higson, 2002, s. 55). O ülkenin, kültürel mirası, diğer sanat dallarında ortaya koyduğu yapıtlar, yaşam biçimleri, sosyoekonomik ve politik gerçekleri, filmlerde içerikte ve biçimde belirli öğelerin belirginleşmesini olanaklı kılar. “Ulusal sinemaları birbirinden ayıran etik ve estetik özelliklerle, bu özelliklerin kaçınılmaz bir sonucu olarak beliren içerik ve biçim farkları, aslında yapıldıkları ülkelerin toplumsal düzenleriyle yakından bağlantılıdır” (Gevgilili, 2014, s. 285). Filmlerdeki dünya görüşleri, kültürel öğeler, insan ilişkileri, varoluş koşulları, toplumsal gerçekler, filmlerde hangi biçimsel öğeler aracılığıyla işlenmektedir? Belirli bir ulusal sinemanın kültürel kimliğini incelemek dolayısıyla, filmlerin içeriklerini ve anlatı yapılarını göz önünde bulundurmak olacaktır. Egemen sinema anlayışına karşı alternatif oldukları için (özellikle Avrupa) film festivalleri, ulusal sinemaların tanımlanması ve tanınması açısından önemli rol oynar.

Türkiye’de ulusal sinema tartışmaları, bir anlamda, yukarıda belirtilen değerlendirmelerle ilgili olarak, 1966-67 yılları arasında Halit Refiğ’in ortaya attığı ve Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad gibi önemli yönetmenlerin de desteklediği, önceleri “Halk Sineması” daha sonra “Ulusal Sinema” olarak nitelendirdiği sinema anlayışı çerçevesinde başlamıştır. Refiğ, Türk modernleşmesinin Batılı modernleşmeden farklı geliştiğini, Türk sinemasının dayanağının Türk halkı, kültürü ve folkloru olduğunu, Yeşilçam sinemasının Türk örf ve adetlerini, gelenek ve göreneklerini yansıttığını savunmuştur. “Türk sineması yabancı ulusların deneylerine değil, kendi ülkemizin ve halkımızın tarihsel özelliklerine dayanacaktır” (Refiğ, 2009, s. 59). Avrupa sanat filmlerinden etkilenen ve Batılı filmlerin evrensel değerler taşıdığına inanan Sinematek çevresiyle yaşanan polemikler bu döneme damgasını vurmuştur. Refiğ, aydınların halkı anlamadığından yakınmıştır. *Yeni Sinema* dergisi etrafında kurulan Sinematek’i destekleyenler, Yeşilçam’ın intihaller ve formüllerden oluşan bir kaçış sineması olduğunu ve insanların duygularını sömürdüğünü ileri sürmüşlerdir (Erdoğan, 1998, s. 261). Nitekim Türk filmleri çoğu zaman, belirli kalıplar çerçevesinde gelişen, melodram yönü ağır basan, yaşanan toplumsal gerçeklerden uzak, hayali dünyalar yaratmıştır. *Haremde Dört Kadın* (Halit Refiğ, 1965), *Bir Türk’e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1965), ulusal sinema anlayışının izlerini taşıyan başarılı filmlerin bazılarıdır. Yeni Türk sinemasında Refiğ’in ileri sürdüğü tarzda ulusalcılık tartışmasına benzer bir eğilim olmamakla birlikte, bu döneme ulusal sinema çerçevesinde

açıklık getirmek istememizin nedeni, 2000’lerde sinemamızı belirgin kılan öğeleri doğru saptama gereğidir.

2000’lerde popüler filmler, ulusal kültürel değerleri, Yeşilçam’ın hala kabul gören; aile, dostluk, arkadaşlık, aşk, intikam, evlilik gibi konularını ve melodram özelliklerini, Hollywood filmlerinin biçimsel öğeleriyle birleştirerek, bir nostalji havasında yeniden üretmeye devam etmektedir. *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan, 2004), *Neredesin Firuze?* (Ezel Akay, 2004), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005), *İssiz Adam* (Çağan Irmak, 2008), *Anlat İstanbul* (2005) gibi filmler buna örnek verilebilir. “Geçtiğimiz on yıldır popüler sinemada...geçmişin nostalji duygusuyla ve ‘çocuksulaştırılarak’ yeniden kurulduğu filmlere sıkça rastlıyoruz. Bu filmlerde bugünün Türkiye’sine dair olumsuzluklar ‘eski’ ile karşıtlık ilişkisi içinde ortaya konur. Bir başka deyişle ‘bugün’, masalsı bir ‘eski zaman’la, bir masumiyet çağıyla karşılaştırılarak anlamlandırılır” (Suner, 2006, s. 44). Şimdinin değerleri sorgulanmak yerine, geçmişin temiz değerlerine duyulan özlem katarsis etkisi yaratmak için kullanılır. Yeşilçam filmlerindeki masalsı hava, şimdinin popüler filmlerinde *çocuk(su)luk* öğesiyle zenginleştirilir. Burada çocuksuluktan kasıt, geçmişi temize çekmeye, geçmişe özlem duymaya, kısaca kutsal(laştırılan) geçmiş zamana dair bir tür masumluk parodisidir. Geçmiş kutsallaştırılırken şimdi yaşanan değerleri değiştirmek için herhangi bir eleştirel bakış açısı sunulmaz. Biçimsel öğeler, klasik anlatı yapısında, izleyiciyi filme çeken, olaylara odaklanan, genellikle mutlu sonla biten bir görme ve izleme biçimini pekiştirir.

Bu dönemde, sanatsal yönü ağır basan sinema, daha bireysel ve bağımsız filmler ortaya koymuştur. İçerik olarak kimlik ve aidiyet temalarına odaklanırken; mekân olarak taşrada ya da İstanbul’un kenar mahallelerinde geçen, şehri bir cazibe noktası olarak göstermekten ziyade, sıkıntıların yaşandığı, bireysel kaygıların ağır bastığı bir yer olarak gösteren; sıradan insanlara odaklanan, tüm bunları yaparken içinde yaşadığımız dönemde yaşanan ahlaki değerleri sorunlu insan ilişkileri çerçevesinde toplumsal ve ekonomik göndermelerle ortaya koyan minimalist bir anlayış benimsenmiştir. Bu tarz filmlerin, içinde yaşanan kültürü, dönemi, yaşanan değerleri ve insan ilişkilerindeki sıkıntılı yönleri ortaya koyduğu görülür.

Süalp’in (2014, s. 240) de belirttiği gibi, 90’ların ortalarından itibaren lümpen tutumları ve boşunalık duygusunu idealize eden felsefi düşünceleri yeniden üreten filmler, 80’lerde görülen apolitik ve yavan gündelik hayatın değerlendirilmesi, toplumsal eleştirinin önemsenmemesi ve reddi sonucunda gelişmiştir. Zeki Demirkubuz’un, Nuri

Bilge Ceylan'ın erkek karakterleri bu tarz bir nihilizm içindedirler. Duyarsızlaşma ve ahlaki körlüğe karşılık yeni dönem Türk sinemasının eleştirisi, sadece göstermek, yaşanan çıkmazları sergilemek olmuştur. Belki de ahlaki çözülüşün nedenlerini anlamak için yapılan araştırmalardır bu filmler. Yaşanan olumsuzlukları, insan ilişkilerindeki yozlaşmayı, iddiasız varoluşu, yenilgiyi, yaşanan güçlükleri, değişen ahlaki değerleri gösterirler. Sancılı modernleşme sürecini, geleneksel öğelerle çatışan Batılı değerleri, arada kalmışlığı, amaçsızlığı, toplumsal ahlakın insan ilişkilerini ne yönde etkilediğini, bireysel ahlakı, kötülük düşüncesini bu filmlerde yalın ve gerçekçi bir şekilde görebiliriz. Ve bütün bunlar, yaşanan değerleri ve kültürü görmemize olanak tanıdığı için yeni Türk sinemasının “ulusal” özellikler taşıdığını söylemek mümkündür.

Yeni Türk sineması, ulusal kimliğin ve güç çatışmalarının farklı yüzlerini temsil eden öğeleri, yerel, sosyal, dini ve politik alanlarda farklı şekillerde göstermiş, son elli yıldır tarihi açıdan Türk olmanın önemli mevzularını, başta hayat ve kimlik çıkmazları olmak üzere, İstanbul, taşra ve bu ikisinin çatallaşan ekseninde ele almıştır (Ottone, 2017, s. 10).

Zamansal olarak baktığımızda, Türk sinemasında “yeni” kavramını tanımlamanın, ulusal kavramıninkine benzer birtakım zorluklara sahip olduğunu görürüz. Öncelikle, her dönem, kendinden önceki dönemlerin yenisidir. Ayrıca, dönemleri kesin ve net sınırlarla bir diğerinden ayırmak oldukça güçtür. Suner'in (2006, s. 42) de belirttiği gibi, kültürel hareketlerin dönemsel çerçevelerini çizme çabaları, kültürün karmaşık akışları içinde kesin çizgilerle ifade edilebilecek başlangıçlar ve bitişler olmadığı için ister istemez bir parça rastlantısal ve keyfi kalmaya mahkumdur. Örneğin yeni Türk sinemasının mekânı diyebileceğimiz taşra, daha önceki dönemlerde de -özellikle- Ömer Kavur, Yılmaz Güney, Şerif Gören, Lütfi Ömer Akad, Nesli Çölgeçen gibi bazı yönetmenler tarafından ele alınmıştır. Yabancılaşma, iletişimsizlik gibi temalara daha önce de yer verilmiştir. Sinema dilini değiştirmeye dair çabalar hep var olmuştur. 60'larda Sinemacılar Dönemi'nden itibaren gelişen bir “yeni” fikrinin Türk sinemasına her dönem hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki Yılmaz Güney'in 1970'de çektiği *Umut* filmi, sinemamızın en yenilikçi, en çılgır açıcı filmlerinden biri olmuştur.

Genel olarak diğer sinemalara baktığımızda da, Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Özgür Sinema, DeneySEL Sinema, Yeni Sinema gibi sinema hareketlerinin kendilerini daha önceki dönemlere göre tanımladıklarını görürüz. “Yeni sinema, geleneksel sinemanın karşısında durur” (Güngör, 2014, s. 135). Her ne kadar eski öğeler bir çırpıda

unutulmasa da yeni sinema örnekleri, devrimci bir bakış açısıyla yeniyi arar. Bu anlamda, dünyada yaşanan yeni hareketleriyle kıyaslandığında, 2000’ler Türk sinemasının, film diline tamamen yeni bir bakış açısı getirdiğini söylemek güçtür. Konular çoğunlukla değişmiş olsa da biçimsel olarak anlatı yapısı klasik anlatıya daha yakındır. Farklı anlatıların denendiği filmlerde ise, biçimin içerikle tam örtüşmediği ve dolayısıyla -tabiri caizse- biçimsel öğelerin sadece *denenmiş* havası içinde, havada asılı kaldığı görülür. Fakat, bu dönem Türk sinemasının eskiye nazaran, daha yenilikçi, farklı üslup denemelerine daha açık olduğunu ve bunları daha çok melezleyerek ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema* adlı derleme kitapta, Murat Akser ve Deniz Bayrakdar (2014, s. xix-xx), *Ten Propositions on Possibility of A New Cinema* adlı giriş yazısında, kitap boyunca yazarların yeni’yi ele alırken ortaya koydukları önermeleri şu şekilde özetlemişlerdir:

Yeni Türk sineması; sinema eğitimi almış yönetmenlerin, bir yandan popüler bir yandan sanat filmlerinin, festival filmlerinin, aidiyet, göç, unutmama, bellek, kaybediş, travma konularının, yeni teknolojilerin, yeni türlerin, yeni kentsel hayatın ve yabancılaşmanın, kurmaca ve belgeselin bir aradalığının, Kürt ve kadın filmleri gibi azınlık sinemasının, köyden kente göç, yeni kent yaşamı ve yabancılaşmanın, yeni bir film eleştirisiyle beslenen yeni bir seyircinin örneklerini vermektedir.

Yeni Türk sinemasının, popüler kanadı, Yeşilçam’ı yeniden yorumlarken, sanatsal kanadı da toplumsal, ekonomik ve siyasal olaylara daha felsefi, daha gerçekçi ve eleştirel bir bakış açısı getirmiş, estetik öğelerin daha yaratıcı bir şekilde kullanımını sağlamıştır.

2000’lerde Türk sinemasında yaşanan yenilik bir anlamda kaçınılmazdır. “Türkiye’de sinema yeniden yapılanmak zorundaydı çünkü Türk sinemasının geçmişinden getirdiği sosyolojik ve ontolojik söylem artık yerli seyirciyi ilgilendirmemekteydi” (Atam, 2010, s. 57). Değişen değerler, ister istemez, sinemadaki değerlerin değişmesine de neden olmuştur. Göktürk’ün (2002, s. 133) de belirtmiş olduğu gibi, “Her sanat yapıtı, bir toplumsal, tarihsel bağlamın sorunlarına sanatçının yanıtı olarak da görülebilir. Bu açıdan görüldüğü an sanat yapıtının kavranışı, metin dışı bir geçmiş, gelecek, şimdi ilişkisinin de göz önünde tutulmasını gerektirir”. Nitekim, yeni bir çağa girerken, değişen dünya düzenini oluşturan küreselleşme, neoliberal ekonomik politikalar, postmodernizm gibi unsurlar, tüm dünyayı olduğu gibi ülkemizi de etkilemiştir. Eskinin değerleri artık yerini yenilere bırakırken, değişen toplumsal düzen,

yeni varoluş koşullarını da beraberinde getirmiştir. İnsan ilişkilerinin niteliği ve toplumsal yapı değişmiştir.

Yeni dünya düzeninin yarattığı neoliberal politikalar, teknolojinin yaygınlaşan kullanımı, tüketim kültürü, modernleşme, postmodernizm, küreselleşme gibi unsurlar, 80'lerden itibaren Türkiye'yi de etkisi altına almıştır. "Neoliberalizm, kapitalist çözümlere, sosyoekonomik problemler halinde tedavi reçetesi sunar... Ekonominin tüm hedefi, ülkenin ya da bölgenin gelişmişlik durumu ne olursa olsun, hizmetleri özelleştirmek, devletin müdahalesini azaltmak, piyasayı ve finansal sektörü güçlendirmektir" (Bloom, 2017, s. 5). Zengin seçkin sınıfın güç mücadelesi haline gelen neoliberal ekonominin kökeninde kuralsızlık vardır. Önemli olan sermayenin ve piyasanın devamlılığıdır ve oyunun kuralı, sistemin işlemesi için her şey mubahtır anlayışıdır. Neoliberal yönetim, nasıl ki piyasa kendi kendisinin yönetimini yapıyorsa, bireyin de kendi denetimini yaptığı bireysel sorumlulukla ilişkilendirilir (Bloom, 2017, s. 6). Artık yeni yüzyıla, bencillik ahlakı hâkimdir. Aslında neoliberalizm, bir tür aşırı tahakküm biçimidir. "Eşitlik ve adalet kavramlarının değersizleştiği, özgürlüğünse güçlünün 'serbestliği' olarak algılandığı bu uğrakta sayıları giderek artan bir kitle/çokluk kaybedenler safına itiliyor ... adil gibi görünen bu oyunda dışlanmış olmak, kişinin kendi kusuru olarak görüldüğü için ... kahredici bir tahakküm biçimini alıyor" (Özkazanç, 2011, s. 15).

Bu anlamda, neoliberalizm postmodern durumla ilişkilendirilir. Şu bir gerçektir ki, modernizmin açmazlarından dolayı, hakikate duyulan inanç yok olmaya yüz tutmuştur. Akılcılığın sorunları çözeceğine ve toplumsal refahın sağlanacağına dair inanç, insanlığı yüz üstü bırakmıştır. Modernliğin yeknesaklık anlayışı çözülmüştür. Bazı kesimlerce, modernizmin ileri hali olarak da nitelendirilen postmodernizm, çoğulculuğu, farklılıkları, sınırsızlığı, sahiciliği, yerellikleri ve bireyselliği kucaklar görünür. "Postmodern bakış açısı, bilgiye yönelik heterojen görüşlerin çoğulluğunu kabul eder..." (Giddens, 2004, s. 12). Fakat, neoliberalizmle iç içe geçen postmodern bakışın, ahlaki anlamda kuralsızlık ilkesinin benimsenmesi gibi bir tehlikeyi de içerdiğini belirtmekte fayda vardır. Bu durumun, ahlakın müphemleşmesine yol açtığını söyleyebiliriz. Postmodernite, sınırsızlığı vurguladığı için her şey normalleşme tehlikesine de açıktır. Ayrıca, sınırsızlık ve heterojenlik kavramları, tanımlamalarla hareket edecekleri için, sınırlandırmayı da en çok içeren kategorileri yapacaklardır.

Türkiye’de de 80’lerden itibaren özendirilen özel girişimcilik giderek daha hoyrat ve keyfi bir hal almış, sadece kamusal alanda değil, gündelik hayatta da bireysellik, bencillik ve çıkarıcılık topluma nüfuz etmiş ve başat değerler haline gelmiştir. Bastırılmanın ve dışlanmanın verdiği psikoloji, gelir düzeyinin düşmesi, işsizlik, kamusal alanda görünmeme, uygulanan baskıların sonuçlarından bazılarıdır. Girişimcilik, öne çıkma, rekabet ve elde etme isteği, insani ilişkilerde de ikiye bölünme ve çıkarıcılığın normalleştirildiği bir ahlak anlayışının gelişmesine neden olmuştur. Kapitalistleşmenin de etkisiyle Türkiye’de tüm sınıf ve katmanlarda hedonistik/narsistik söylem içselleştirilmiş ve bireycilik ön plana çıkmıştır (Pösteği, 2004, s. 20). Dünyayı duyumsayıp, dünyaya bakış farklı bir hal almış; değişen yaşam koşulları ve dünyaya eklemlenme şekilleri, gündelik hayat ve insan ilişkilerinde de kendini hissettirmiştir. Bir önceki bölümde de belirttiğimiz gibi, bu dönemin var oluş koşullarını etkileyen en göze çarpan değerler, duygular ve olgular; duyarsızlık, kayıtsızlık, çıkarıcılık, zayıflık, ikiye bölünme, bıkınlık, yabancılaşma, araçsal akıl, yağmacılık, kötülük, madunluk, dışlanmışlık, hınç, yetersizlik, utanç duygusunun değişimi, hor görme, hor görülme, kıskançlık, vb. olmuştur.

Yaşanan değişimin yarattığı olumsuz durumların en büyük nedenlerinden biri, Türk toplumunun modernleşmeyi en başından beri tam olarak içselleştirememesidir. Pamuk’un (2006, s. 166) da belirttiği gibi, “Bizi modernlikten, modern olmaktan uzaklaştıran şey, alelacele bir an evvel modern olma gayretimizdir”. Kültüre yabancılaşma, sınıflar arası uçurum ve iletişimsizlik, yoksulların zenginlerin hayatlarına özenmesi, sağlıklı bir modernleşmenin hiçbir zaman gerçekleşmemesinden kaynaklanır. Geleneksel değerler yok olurken yerlerine pozitif modern değerler konulamamıştır. Dünyada ilk kez Batı’da ortaya çıktığı ve bundan dolayı Batı toplumları örnek alındığı için modernleşme, Türk toplumunda Batılılaşma ile özdeşleştirilir. Batılılaşma, geleneksel ve İslami değerlerle çatışan özelliklere sahip olduğu için, kimi kesimlerde direnç mekanizmasıyla karşı karşıya kalmıştır. Bunun için uygulanan formüllerden biri, modernleşmenin sadece maddi unsurlarını benimsemek, manevi değerleri korumaya çalışmak olmuştur. Fakat çoğu durumda, direnç mekanizmaları bastırılmış ya da görmezden gelinmiştir.

“...Türk modernleşmesi, farklılaşma ve çoğulculuk üzerinde yükselen sivil toplumun girişimci ve yaratıcı gücü üzerinde yükselmemiştir. Tersine, yerel örüntülerin ve geleneksel değerlerin dışlandığı bir medeniyet projesidir. Rasyonalist ve pozitivist

değerlere yabancı yerel İslam, bu medeniyet projesi çerçevesinde tarihin dışına itilmiştir” (Göle, 2011a, s. 171). Çok partili döneme geçişle birlikte, İslami muhafazakârlık kendine bir çıkış yolu bulmuştur. 1980’lerde Özal yönetiminin benimsediği çok sesli politika, muhafazakâr yapılanmalara olanak tanımıştır. Modernleşme teorisinin tahminlerine karşı çıkarak Türkiye’de İslamcılık, hızla büyüyen kentlerden tahliye edilen kesim tarafından ve orta-sınıf meslek sahiplerince yeni sosyal temeller bulmuştur (Gülalp, 2000, s. 52). 2000’lerde yaşanan muhafazakârlık, daha önceki dönemlerden daha farklıdır. Tüm bunlar, eski muhafazakâr değerlerin yeniden yapılanmasını, bastırılan ve reddedilen kimliklerin görünür hale gelmesini de beraberinde getirmiştir.

Modernleşme çabaları, devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bir proje olduğu için, -özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında- halktan kopuk kalmıştır. Halk tarafından tam olarak benimsenmese de, gelişen teknoloji ve küreselleşme ile birlikte, modernleşme süreci devam etmiş, kültür onu kendine göre yorumlamıştır. Bu sırada melezleşmiş, form değiştirmiş ve çok çeşitli şekillerde varlık koşulları bulmuştur. Arabesk kültür bunlardan biridir. Türkiye’de güçlü bir burjuva sınıfı hiçbir zaman oluşmadığı için, modernleşmeye istekli kesimlerde de Batı’dakine benzer, kültürün, sanayileşmenin, teknolojinin, sanatın, kısaca maddi ve manevi değerlerin aynı yönde değiştiği bir modernleşme sağlanamamıştır. Sonuç olarak, modernleşme çeşitli şekillerde yorumlanmış, kentte ve taşrada karma bir durum ortaya çıkmıştır. Bu durum, Doğulu-Batılı, geleneksel-modern, köylü-kentli, İslami/muhafazakâr-laik gibi çok yönlü, büyük bir değerler çatışmasını da hep içinde barındırmıştır. Modernleşme, Türkiye’de her zaman arada kalmışlıkla koşut gitmiş, Türk modernleşmesi, çoğu noktada görüntüden ibaret kalmıştır.

Tüm bu olgular, değerlerde de bir karmaşa yaratmıştır. Arada kalmışlık durumu, ahlaki ilişkilerde de hissedilmektedir. Türk toplumuna, ikircikli bir ahlak anlayışı hâkimdir. Kültür, maddi değerlere göre daha yavaş modernleştiği için, kişiler, yaşanan etik ilişkilerde hangi değerleri seçeceklerine ya da hangi değerlerin daha değerli olduğuna karar vermekte zorlanırlar. Ya da tüm bunlara aldırmazlar. Bu aslında, yukarıda da belirtildiği gibi, içinde yaşadığımız çağın getirdiği yaşama biçiminin görünümleridir. Nitekim İnam’ın (1998, s. 103) da belirttiği gibi, “Çağımız insanı, hedefi olan, sonuç aldırıcı, etkisi olan, işleyen ilkelere yana”. Genel anlamda, içinde yaşadığımız çağda, maddi değerler daha önemlidir. Bu durum, insani değerlerde bir karmaşaya, değerlerin değerini yitirmesine neden olmaktadır. “Düşünüp de yaşanamayan, yaşanıp da

düşünülemeyen ahlak ya da ikisinin birbirinden kopukluğu (...) çağımız insanında gözlemleyebileceğimiz ahlak yaşantılarıdır” (İnam, 1998, s. 98).

Bu durum, güçlünün güçsüzü ezemeye çalıştığı, belirsizlik duygusunun hınç ve öfkeye dönüştüğü, duyarsızlaşma ve gerekçelendirmenin normalleştiği, diğerkamılığın yerini bireyselliğin ve bencilliğin aldığı, yetersizlik duygusunun hınca, vicdani tamirinin haklılaştırmaya dönüştüğü bir varoluş şeklini de beraberinde getirmektedir. Yeni dönem Türk sinemasında bunun örneklerini görmek mümkündür. Çıkarların her türlü eylemi normalleştirdiği, kötülüğün iyiliğe tercih edildiği, ikiyüzlülüğün samimiyeti yok ettiği bu filmlerde, küçük hesapların zedelediği insan ilişkilerine şahit oluruz. Zeki Demirkubuz’un filmlerinde bencilik, umursamazlık ve can sıkıntısıyla işlenen suçlar buna örnek olarak gösterilebilir. Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde insan ilişkilerinde yaşanan küçük hesaplar ve suçluluk duygusu, ikiyüzlülük kavramıyla iç içedir. Her iki yönetmen de kişiler arası ilişkilerde sorunlu etik durumları ortaya koyarlar. Zeki Demirkubuz’un filmlerinde sınıfsal ekonomik durumlar daha belirgin, Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri, ahlak anlayışını daha felsefi bir açıdan sunar. Ötekilerin, azınlıkların, ezilenlerin, güçsüzlerin hayatlarına odaklanan Yeşim Ustaoglu’nun filmleri, daha politik bir söyleme sahiptir. Reha Erdem, acımasız koca bir dünyada büyümekte olan ve bireysel hakları ezilen çocuklara ve çocuk kalan büyüklere odaklanır. Seren Yüce, sınıfsal çatışmalar bağlamında bireysel duyarsızlaşma çeşitlerini gösterir. Emin Alper, kısıtlanmış bireyleri, bencilik ve kıskançlık duygularını işler. Örnekler çoğaltılabilir. Filmlere genel olarak, sorunlu insan ilişkileri ve ahlaki duyarsızlaşma hâkimdir.

2000’ler Türk sinemasıyla ilgili yazılan yazı ve kitaplarda, çoğunlukla aidiyet ve kimlik meselesinin bu dönemde sinemaya hâkim olduğu üzerinde durulur. Özellikle Asuman Suner, filmlerdeki aidiyet ve kimlik kavramlarını kapsamlı bir şekilde açıklar. Daha pek çok kaynakta da geçmişten gelen ve şimdiki zamanı etkileyen bir *evde hissedememe* duygusunun, gerek popüler gerekse sanatsal filmlerde işlendiğine değinilir. Modernleşme olgusunda yaşanan aksaklıkların, çarpık kentleşmenin, kentteki taşranın, taşranın dışlanmışlığının, ekonomik krizlerin, Doğulu-Batılı, geleneksel ve modern değerlerde yaşanan çatışmanın, kişilerde bir huzursuzluk hissi yarattığı üzerinde durulur. Bu hissiyat, filmlerin büyük çoğunluğuna hâkimdir. Popüler filmlerde bu durum, nostalji duygusuyla verilirken, sanatsal filmlerde daha gerçekçi bir bakış açısıyla; toplumsal, ekonomik ve politik göndermelerle ele alınır. 2000’ler Türk sinemasına hâkim olan ve sanatsal filmlerde işlendiği şekliyle, aidiyet ve kimlik meselelerinin, gösterilen insan

ilişkilerinde de bir tür huzursuzluk duygusu yarattığını, etik ilişkileri de etkilediğini ileri sürebiliriz. Filmlerde yer alan karakterlerin referans aldığı ahlaki değerlerin, izleyicide bir tür ahlaki huzursuzluk yarattığını, filmlerin izleyiciyi etik bir sorgulama içine soktuğunu söylemek mümkündür.

2000’ler Türk sinemasının, daha önceki dönemlere göre, etik değerler bakımından daha gerçekçi bir bakışa sahip olduğu söylenebilir. “Türk sineması yıllarca toplumun çoğu kesitinin gerçek bir yansımasını verememişti...Toplumun genel bir panoramasını, onu duyarlığı ve diliyle ortaya koymaktan yoksun kalan Türk sineması, şematik bir tekrara mahkûm olmuştu” (Gevgilili, 2104, s. 171). Yeşilçam filmleri, gerçeklerden kopuk masalsı dünyalar kurmuş ve işin ilginç bu yüzden kabul görmüştür. Toplumsal konulara değinmek isteyen filmlerin çoğu, temel sorunları meselenin kaynağına inmeden ele almıştır. Şimdiki filmlerin büyük oranda bunu kırdığı söylenebilir. 2000’ler Türk sineması, yansıttığı sıradan insanların hayatlarında olup bitenler aracılığıyla, toplumun bir panoramasını vermektedir. Fakat bu dönem sinemasında bazı yönetmenler -özellikle Nuri Bilge Ceylan- politik bir duruş sergilemedikleri için eleştirilir. Sanatta böyle bir zorunluluk olmamakla birlikte, belki de bu yönetmenler aldıkları başarılar ve gerçekçilikleri nedeniyle bu tarz bir eleştiriye maruz kalmaktadırlar. “Yeni Türkiye sineması, ezilenlerin politik mücadelesinden ziyade, iktidar ilişkilerinin gündelik hayattaki tezahürlerine yöneliyor” (Maktav, 2015, s. 136). Bu, bireyselleşmenin ve bağımsızlaşmanın bir sonucu olarak da değerlendirilebilir.

Etik açıdan bakarsak, gösterilen küçük detaylarda gizlenen insan ilişkileri, kişilerin ahlakını ele verir. Bu tarz filmlerin, ahlaki varoluş koşullarına dair gözlemci ve eleştirel bir bakış açısı sunduğu söylenebilir. Gündelik hayatın gidişatı içinde gösterilen sıradan insan ilişkilerindeki detaylar, toplumsal olanla ilintili olarak felsefi, etik bir eleştiriye açıktır. Rutin hayatlar ve sıradan insanın çabalarına ısrarla vurgu yapan 2000’ler Türk sineması, bakış ve nesne, eylem ve tepki arasındaki belirsizliğin eleştirel bir temsili olarak okunabilir (Katsanis, 2015, s. 174). Elbette, doğrudan politik kaygıları olan filmler daha farklı okumalara açıktır.

Çağdaş sinemada aslolan, karakterleri geliştirirken, içinde yaşanan ortamı açıklamaya çalışmak, onun gerçek bir betimlemesini ortaya koymaktır. Bu, bir yerde, “dünyayı değiştirme” eyleminin de ön koşuludur ...Sinemayı salt bir oyalanma ya da politika aracı olmaktan alıkoyan ona toplumsal, ulusal ve sanatsal niteliklerini veren bu karmaşık yapıdır (Gevgilili, 2104, s. 170).

Politik olmayı, eleştirel olmak şeklinde yorumlarsak eğer, aslında bu filmlerin politik bir tavır sergilediği düşünülebilir. “Demirkubuz ve Ceylan’ın filmlerinin politikası, kişinin iç gerçekliğini aynı şekilde dışa vuran otantik bir sesin varlığının, tıpkı bir eve, topluluğa ve vatana ait olma hissinin verdiği huzur gibi, bir mit olduğu önermesi etrafında şekillenir” (Suner, 2004, s. 323). Yani bu yönetmenlerin filmlerinin politik tavrı sessizliktir. 60’larda doğan ve 80’lerde genç olan bu yönetmenlerin eleştirelliklerinin bu şekilde olması, aslında, bir bakıma anlaşılırdır. 80’lerde yaşanan toplumsal travma, bastırılma ve apolitikleşmenin getirdiği psikoloji, beraberinde suskunluğu, suskunlaşmayı getirmiştir.

Suskunluklar ve az konuşma, Reha Erdem’in, Zeki Demirkubuz’un, Nuri Bilge Ceylan’ın ve daha başka yönetmenlerin pek çok filminde anlatıyı desteklemek için yaratıcı bir şekilde kullanılmıştır. Örneğin Semih Kaplanoğlu’nun *Yusuf Üçlemesi*’nde yer alan *Bal*’da (2010), konuşulan kelimelerin insanları birbirine bağlamada yüzeysel kaldığına odaklanılmış ve sessizliğin ya da başka iletişim yollarının onları daha mutlu ettiğine odaklanılmıştır (Raw, 2107, s. 74). Kelimelerin, yaşanan içsel çatışmaları açıklamakta yetersiz kaldığı, sözün anlamını yitirdiği durumlarda da suskunluklara başvurulur. Yaşadığımız döneme hâkim olan yabancılaşma duygusunun, iletişim kopukluğunun, anlaşılamanın, uzaklığın ve mesafenin yansımalarıdır suskunluklar. Özellikle *Üç Maymun*’da (2008) sessizlikler, anlatıyı destekleyen estetik bir öge olarak kullanılmıştır. Örneğin Eyüp’ün oğluna sorduğu ‘Başka kimsemiz var mı bizim?’ sorusu karşısında karşılaştığı sessizlik, diğer pek çok soru gibi cevapsız kalır; baba-oğul anlamı birbirlerinin gözlerinde ararlar (Katsanis, 2015, s. 176). Film boyunca, konuş(a)mamanın, kişilerin duygularını ve işledikleri suçları geçiştirdikleri ahlaki vicdan rolü yerine geçtiği durumlara odaklanılır. Konuşmanın ağır geldiği, anlamsızlaştığı durumlarda sessizlikler çok şey anlatır. Gerçeğin sırtımızda yük olduğu durumlarda sessizlikler, doğrunun yerine geçer. Ahlaki sorular sormamıza olanak tanır.

Yeni Türk sineması, çok çeşitli stiller ve anlatı yaklaşımlarıyla bezeli kişisel bir sinemadır. Fakat, tamamen modern bir perspektiften bakılırsa, söylenmeyen ve konuşulmayan görsel temsili, böylelikle, gündelik hayatın monotonluğu ya da derinlemesine bir hissiyatının açıkça ifadesi ortak bir özelliği açığa vurur. Son yirmi yılın en önemli filmlerinin neredeyse hepsi, iletişim kurmakta zorlanan, kelimelerle kendini ifade edemeyen, konuşmalar dahi, kendilerini diğer kişilere anlatamayan karakterlere odaklanır. Gerçek bir diyalogun yokluğu, direk olarak, kişisel sorunlarını karşılıklı konuşmayla çözüme kavuşturamamakla alakalıdır.

Bu, kısıtlı dil kullanımının olduğu kadar, üzüntü ve engellenmişliğin de göstergesidir. Dahası, pek çok durumda, söylenmeyenler, ayrımcılık, önyargı, saklanan şiddet, kimlik bunalımları ve kültürel unutkanlık gibi Türkiye’ye has sosyo-politik konularla ilgilidir (Ottone, 2017, s. 11).

Sessizlik aynı zamanda, kendimize ve karşımızdakine uyguladığımız bir tür ceza ya da şiddet şeklidir. Zeki Demirkubuz’un filmlerine hâkim olan iletişimsizlik hali, sessizliğin şiddete dönüştüğü can sıkıcı durumlarla bizi yüzleştirir. *Bekleme Odası* (2003) filminde, sessizliğin kelimelerden daha anlamlı olduğunu ve Ahmet’in Serap’ı görmezden geldikçe kendi hayal gücünün yetersizliklerine karşı onu cezalandırmak istemesini daha iyi anlarız (Raw, 2107, s. 53). Benzer şekilde, Seren Yüce’nin *Çoğunluk* (2010) filminde de suskunluklar, bastırılmanın ve psikolojik şiddetin yerine geçer. Filmde, kendisini toplumsal ve sınıfsal değerler çatışması içinde bulan Mertkan karakteri, duygularını ve isteklerini açıklamaktan acizdir. Açıklamak istediğinde de sesi bastırılır; susturulur. Filmde, annenin babayla ve oğluyla iletişim kurma ve güzel söz duyma ihtiyacı önemsizleştirilir. Bunu da kadın-erkek ilişkilerinde, görünenin yanında görünmeyen şiddetin ve iktidar kurma modelinin bir yansıması olarak ele alabiliriz. “Bu filmler, dışa vurulmayan duyguları, aidiyetsizliği ve önceden belirlenmiş sosyal kodlarla özdeşleşmeye karşı direnci gösterirler. Bundan dolayı, hegemonyanın gizlenen dinamiklerinin aydınlatılmaya ve doğal karşılanan davranışların kabulünün sorgulanmaya çalışılması tekrarlanan bir özelliktir” (Ottone, 2017, s. 11). Suskunluklarla ilgili açıkladığımız bu olgular ve durumlar, sessizliğin hangi ahlak durumlarını ortaya koyduğunu, ahlaki çatışmalarda ne şekilde kullanıldığını göstermektedir. Toplumsal değerlerle özdeşleşme aşamasında yaşanan çatışmalar, kadın-erkek ilişkilerinde kurulan hegemonya, suçun ve şiddetin sessizlikle kovuşturulması, ahlaki yargılar hakkında olduğu kadar ahlaki seçimler ve davranış biçimleri hakkında da ipucu verir.

Suskunluğu veren biçimsel özellik yavaşlıkla (durağanlık) birlikte ele alınır. Yavaşlık, 2000’ler Türk sinemasının sanat filmlerinin belirleyici ritmidir. Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerindeki yavaşlığın ve uzun sessizliklerin estetiği, karakterlerin yaşadığı içsel çatışmayı deneyimlememize izin verir; belki de, onların dünyalarına hâkim olan katlanılması güç acıyı anlamamızı sağlar (Katsanis, 2015, s. 173). Yavaşlık, üzerinde durmadığımız durumlar ve duygular üzerine bizi düşünmeye davet eder adeta. Hayatın akışı içinde durup düşünmeye fırsat bulamadığımız durumları sindirmek için bir süre yaratır bu filmler. Semih Kaplanoğlu’nun filmlerinde- özellikle *Yumurta* (2007), *Süt*

(2008) ve *Bal* (2010)'da- kullandığı yavaşlıkla akan sessiz zamanlar, yakalanmak istenen duygunun izleyiciye de geçmesini, karakterlerin duygu durumlarını anlamamızı sağlar. Böylelikle sessizlik gibi, yavaşlık da anlatı yapısına katkı sağlar.

2000'li yıllarda Türk sinemasının çok tekrarlanan teması olan aidiyet/sizlik, mekânla ilişkili olarak görselleştirilir. Tekinsiz mekânlar, terkedilmiş alanlar, kentin içindeki kenar mahalleler, sınır mekânlar, asık yüzlü insanlarla dolu kentler ve taşra, kapalı alanlar ve bozkır sıklıkla gösterilen yerlerdir. Bu tarz mekânlar, izleyicide tedirginlik hissi yaratır. Tutunamayan insanların kısıtlanmışlıkları ve yalnızlıkları, mekânların düşmanca ve kasvetli havasıyla desteklenir. Aidiyet meselesi, yersiz yurtsuzluk bağlamında, “aksanlı sinema”nın açıkladığı bir kavramdır. Göç, diaspora, sürgünlük, yersiz yurtsuzluk durumlarıyla ilgili olarak yapılan filmlerin ya da bu durumları yaşayan yönetmenlerin çektiği filmler *aksanlı sinema* olarak tanımlanır. Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* adlı kitabında konuyu kapsamlı bir şekilde ele alır. Naficy'nin (2001, s. 5-6) de mekân ile bağlantılı olarak belirttiği üzere,

Sınırlar, tüneller, havaalanları, limanlar, oteller gibi geçiş mekânları ve yerleri, tren, otobüs ve bavul gibi taşımaya ve taşınmaya yarayan araçlar, aksanlı filmlerde sıkça karşımıza çıkar. Bu tarz mekânlar ve araçlar, kimliğe karşı mücadele ve yolculuk incelemesi olarak ele alınabilir. Aksanlı film yönetmenleri, ...ev arayışı, evsizlik ve eve dönüş şeklini alan yolculuk konusuna yönelir. Bu yolculuklar sadece fiziksel değil, psikolojik ve felsefidir.

“Aksan” kelimesi, yönetmenin filmlerine yansıttığı kültürel geçmişi, kimlik, aidiyet, tarihsel bellek, vb. ile ilgili göndermeleri içerir ve her yönetmen için aksan değişik kullanımlara açıktır. 2000'ler Türk sinemasının hem popüler hem sanat filmlerinde, evsizlik, yersiz-yurtsuzluk, eve dönüş, ev/yurt arayışı temalarına yapılan vurgu dolayısıyla verilen aidiyet ve kimlik çatışmaları, bu filmlerin aksanlı sinemayla bağlantılı olarak değerlendirilmesini de beraberinde getirmiştir.

Popüler filmlerde, ev ve buna bağlı aidiyet ve kimlik kavramları, genellikle geçmişe dönük hesaplaşmaların uzlaşmalarla sonuçlandığı yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. *Babam ve Oğlum* (2005) ve *Vizontele* (2001/2004) serileri buna örnek olarak gösterilebilir. Eski Türk filmlerine ya da eski dönemlere göndermelerle dolu bu filmlerde mekân, klasik ve popüler anlatı yapısını destekler. Genel olarak ele alındığında “Türk sinemasının anlatı evreni içinde mekân, tarihsel ve toplumsal bağlamından kopuktur”

(Özçınar Eşli, 2011, s. 167). İlk yıllarından itibaren Türk filmlerinin vazgeçilmez mekânı haline gelen İstanbul, filmlerde genellikle bir fon olarak kullanılmış; anlatı yapısına katkı sağlayan sinematografik bir öğe olarak değerlendirilmemiştir. Fakat 2000’lerde mekânın daha gerçekçi ve biçimsel öğelere katkı sağlayacak şekilde kullanıldığı görülür. “1990 sonrası Yeni Türkiye Sineması anlatısının fonu, kent sayısız parçayla ayrılrsa da, sınırların hem var hem yok olduğu, hayatı da bir bütün olarak görmenin imkânsızlaştığı bir İstanbul olacaktır” (Maktav, 2015, s. 159). Popüler olmayan filmlerde, İstanbul bir metropol olarak, daha gerçekçi bir şekilde ele alınmaktadır. İnsan kalabalıklarının içinde terkedilmiş mahallelere, öylesine mekânlara ve yerlere odaklanan yeni dönem filmlerde, sıkıcı, soğuk ve gri bir havanın hâkim olduğu şehre yabancı ve tutunmaya çalışan insanların hikâyeleri anlatılır. İstanbul’un ücra köşeleri, İstanbul’un ve burada yaşayanların taşrasıdır. Kentin içinde belli belirsiz silik karakterler, yaşamlarını idame ettirmeye çalışırlar. Kentin en zalim ve hoyrat hali *Tabutta Rövaşata* filminde gösterilmiştir.

2000’ler Türk sinemasında mekân olarak en çok kullanılan yer taşradır. Türk sinemasında taşra, daha önce de ele alınan bir mekândır. Ömer Kavur’un filmleri taşranın boğucu monotonluğunu, gelenekselliğini, arada kalmışlığını ve hapsedilmişliğini gayet gerçekçi bir şekilde dile getirmiştir. *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981), modern değerleri tam olarak benimseyemeyen taşrada, aşkın imkânsızlığını ve geleneklere teslimiyeti ortaya koyar. Mekânlar, Antonioni filmlerindeki gibi, filmin anlatımına yabancılık hissiyatı vermek için kullanılır. Fakat 2000’lerin mekân vurgusu özellikle taşra olmuştur. Bu, bir tür yüzleşme estetiği olarak da düşünülebilir. Türkiye’de, modernleşmenin bir proje olarak uygulanmaya çalışılması, geleneksel değerlerin görmezden gelinmesine neden olmuştur. Doğulu ve geleneksel kimliğimizle yüzleşmekten uzun yıllar kaçınılmıştır. Belki biraz postmodernizmin de etkisiyle 2000’lerde sinemamız geleneksel tarafımızla daha gerçekçi bir şekilde yüzleşme yoluna gitmiştir. Daha önceki bölümde de bahsedildiği gibi taşra, aidiyetsizliğin, modernleşmeyle ilgili yaşanan aksaklıkların, her türlü değerler çatışmasının en iyi görülebileceği yerdir. Taşraya dönmek, kendimizle yüzleşmek, toplumu kuran insan ilişkilerini sorgulamak açısından elverişli bir yer seçimidir ve sinema açısından düşünürsek, zengin bir malzemeye sahiptir. Taşra, yeni nesil yönetmenler tarafından varoluşsal çatışmaların yaşandığı, çok boyutlu özellikleriyle daha karmaşık ve yaratıcı bir şekilde değerlendirebilecekleri ilham verici bir yer olarak işlenir (Ottone, 2017, s. 10). Nuri Bilge Ceylan filmleri, taşradaki insan ilişkilerinden,

aidiyet bunalımından, taşranın çelişkilerinden, değerler çatışmasından ve ahlakından yola çıkarak, ülkenin karmaşık yapısını ortaya koyar.

Özetlersek, 2000’ler Türk sinemasının mekânı, kentin unutulmuş ücra köşeleri, otel odaları, kişiliksiz mekânlar, geçici yerler; kısaca, insanın kendisini evinde hissedemediği yerler ve taşranın kendisidir. Etik değerler açısından ele alacak olursak, filmlerdeki mekânların huzursuzluk ve aidiyetsizlik hissiyatını, değerler yitimi ve çatışmasıyla ilişkilendirebiliriz. Kişinin kendisine bile yabancı olduğu hayatta bir yere ait olamaması, onun ahlaki olarak da belirsizlikler içinde yaşamasına neden olmaktadır. Mekân filmlerde, ahlaki çelişkilerin ve müphemlik duygusunun, kötücül insan ilişkilerinin yaşandığı ve belirginleştiği estetik bir öge haline gelir. Ömer Kavur’un son filmi *Karşılaşma* (2003), adeta unutulmuş küçük bir adada geçer. Kasvetli ve boğucu bir havası olan ada, filmin en önemli estetik ögesidir. Bir yolculuk filmi olan *Karşılaşma*, kişilerin kendileri ve geçmişleriyle yüzleşirken yaşadıkları ahlaki çelişkileri gösterir. Zeki Demirkubuz filmlerinin hepsi, geçici mekânlar, otel odaları ve boğucu iç mekânlarda, sevimsiz evlerde geçer. Kişiler, yalıtıldıkça ve isteklerine ulaşamadıkça, insani değerlerinden uzaklaşırlar ve suç işlerler. *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2005), *Hayat Var* (Reha Erdem, 2008), *Kosmos* (Reha Erdem, 2010), *Abluka* (Emin Alper, 2015), *Gişe Memuru* (Tolga Karaçelik, 2011), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) gibi filmlerde de kapalı mekânlar, terkedilmiş yerler, insan ilişkilerinde yaşanan sıkıntıların, nihilist ruh durumlarının daha da belirgin hale gelmesini sağlar. Taşrada geçen filmler, yavaşlığın ve monotonluğun kaçma hissi yarattığı, geleneksel ve modern değerler çatışmasının kimlik ve aidiyet çatışmalarına neden olduğu durumları gösterir. Nuri Bilge Ceylan’ın *Mayıs Sıkıntısı*’nda (1999) Saffet, köyünü beğenmez; kente kaçmak ister. Reha Erdem’in *Beş Vakit* (2006) filminde acımasızlık kavramı, taşranın umursamazlığı içinde verilir. Tüm bu filmlerde, kısıtılmışlık ve umutsuzluğun insan ilişkilerini nasıl etkilediği, mekânla birlikte daha da görünür hale gelir.

Popüler filmlerin dışında kalan 2000’ler Türk sinemasındaki filmler durağan akar. Neden-sonuç ilişkileriyle sıkıca birbirine bağlanmış olayların yarattığı trajik öğelere rastlamayız bu filmlerde. Trajik öğeler yok denecek kadar azdır ama etik çelişkiler ve sorgulamalar, bu filmlere trajiklik katar. Nuri Bilge Ceylan filmlerine değinirsek, “Bu filmler sıradan, fazlasıyla sıradan yaşamlar süren karakterlerin önemsiz karşılaşmaları, alışverişleri ve deneyimlerinde olağanüstü olanı ortaya çıkarır” (Diken, Gilloch ve Hammond, 2018, s. 196). Örneğin *Uzak* (2002)’ta, Mahmut ve iş bulmak için evine

kalmaya gelen akrabası Yusuf arasında geçen olaylar, herhangi belirgin bir gerilim ya da son vermez. Fakat, ikisi arasında geçen olaylar, etik çelişkilere ve çatışmalara, bundan dolayı da gerilim hissedilmesine yol açar. Mahmut'un Yusuf'u, öyle olmadığını keşfetse bile, saatini almakla suçlaması, ahlaki bir sorgulama içine girmemize, bencilliğin zedelediği insan gururunun yaralanmasını izlerken utanmamıza neden olur.

Bu tarz ahlaki çatışmaların ve çelişkilerin en önemli nedenlerinden biri, değerler çatışmasından kaynaklanır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Türkiye'de değerler atışması, Doğulu-Batılı, geleneksel-modern, köylü-kentli, muhafazakâr-lik, yoksul-zengin gibi çok yönlü bir şekilde yaşanır. Toplumun yapısına sinmiş bu çatışma modelleri, kişilerin *habitusunu* ve var olma koşullarını etkiler. *Habitus*, ğrenme, eğitim ve dahil olma süreçleri sonucunda ortaya çıkan kalıcı yaşam biçimi eğilimleridir (Bourdieu, 2020, s. 26). Filmlerde karakterlerin yaşadığı ahlaki bocalamalar, değer harcamalar ve çelişkiler, yaşanan sosyoekonomik ve politik olaylardan kaynaklanır. Maddiyatın ve çıkarıcılığın giderek başlıca değer haline geldiği ve insan ilişkilerinde değer harcamaların ve değer bimelerin başlıca nedeni olan neoliberalizm, tüm insan ilişkilerini etkilemektedir. İleri kapitalizm olarak da adlandırılan bu düzende para en önemli değerdir. Maddi ve manevi değerler arasında yaşanan çatışmaya *Takva* (Ömer Kızıltan, 2005) rnek olarak gösterilebilir. Film, din ve ekonomi arasındaki ilişkiyi tartışmaya açar; saf inanç ve organize olmuş din arasındaki çelişkiyi gösterir (Thwaites Diken, 2018, s. 5). *oğunluk* (2010) filminde yaşanan çatışmaların çoğu maddiyat ve etnik kimlikle ilişkilidir. Filmde Mertkan'ın duygusal olarak Gl'den uzaklaşmasının nedeni, Gl'n etnik ve ekonomik olarak ondan farklı olmasıdır. Gl'n yaşadığı zorluklar ve hayal kırıklıkları karşısında Mertkan ve ailesinin gösterdiği duyarsızlık, insan ilişkilerine hâkim olan araçsal değerler ve toplumsal önyargıyla alakalıdır.

Para ve kirlenmenin bireyler üzerindeki etkisine Derviş Zaim'in ilk iki filminde de rastlanır. *Tabutta Rövaşata* (1996) ve *Filler ve imen* (2000), paranın konuştuğu ve herkesin çıkar peşinde birbirini harcadığı, bozulan toplumdaki umursamazlığın gösterildiği filmlerdir (Raw, 2017, s. 17). Para, bireylerin birbirleri üzerinde kurdukları tahakkümü ve iktidar ilişkilerini haklı gösteren bir sermaye değeridir. Yoksulluk, ezilmişliğin, haksızlığın ve dışlanmışlığın simgesidir; madun olmaktır, madunluğun benimsenmesidir. Gndelikilik yapan Nesrin'in hayatına odaklanan *Toz Bezi* (Ahu ztrk, 2015), para ve iktidar kurma hevesinin, insan ilişkilerinde meydana getirdiği değersizlik duygusuna güzel bir örnektir. Demirkubuz'un *nc Sayfa* (1999) filmi,

yoksulluğun ve sıradan insanların gündelik hayatlarına hâkim olan iktidar ilişkilerinin, onlarda yarattığı değerler kaybını gösterir. Filmde, Meryem karakteri, onu yok sayan, ezen ve ötekileştiren insanlara ve düzene, kendi ahlak anlayışla meydan okur adeta. Kirli işleri için komşusu İsa'yı kullanır. İktidar mücadeleleri ve yoksulluk, paranın egemen olduğu düzende kişileri suça yöneltir. İşlenen suçlar, etik değerlerdeki yitimi gösterir. Meryem her fırsatta İsa'yı kandırır. Katlanmak zorunda olduğu hayata karşı kendi ahlak ölçütlerine göre yaptığı şeylerde haklıdır. Demirkubuz'un filmlerinin anlatı yapısına katkı sağlayan monolog, *Üçüncü Sayfa*'da yalanın ve gerçeğin belirsizleştiği bir estetik unsur haline gelir. Meryem'in itiraf şeklindeki monoloğu, bedenin kendi gerçeği gibi değil, bedeni kaplayan ona yabancı olan bir mevcudiyetin varlığından çıkıyormuş izlenimi verir (Suner, 2004, s. 322). Meryem'in sesine yapılan senkronizasyon bozukluğu, itirafın yalanla karıştığı biçimsel bir öge olarak kullanılır.

Birey ve toplum arasında yaşanan değerler çatışmasının gündelik görünüşleri, biraz daha farklı bir açıdan, Reha Erdem filmlerinde de görülebilir. "Erdem'in filmleri toplumsallaşma aşamasında, dünyaya katılım sürecinde hâkim değerlere eklemlenmede bireyin sorunlarını anlatır. Bireyler çelişkilerle dolu olan toplumsal oluşumla problem yaşarlar. Bu problemler ekonomik ya da politik olmaktan çok, toplumun kültürel değerleriyle bireyin kişisel dünyası arasında yaşanan çatışmalardır" (Özçınar Eşli, 2011, s. 291). Çocuk kalan büyükler, büyümeyi reddeden gençler Erdem'in filmlerinde tekrarlanan karakterlerdir. Kendi değerleri ve toplumsal dayatmalar arasındaki uçurum, *Kosmos* 'taki Kosmos ve Neptün gibi, *Hayat Var* 'daki Hayat gibi, toplumsal olana uyum sağlayamayan karakterler yaratır. "Reha Erdem'in filmleri, problematiği, insanın özgürlük ve mutluluk arayışlarındaki çatışmalar üzerine kurulu bir araştırmanın parçaları gibidir" (Altıntaş, 2014, s. 253). Tüm bu çatışmalar yaşanırken, Hayat'ı taciz eden mahalle bakkalı örneğinde olduğu gibi, gündelik hayatın bir parçası haline gelmiş ikiyüzlü ahlak anlayışını ortaya koyan etik ilişkiler gösterilir. Sesi ve sessizliği kullanma tarzı, Reha Erdem'in filmlerinin önemli bir estetik ögesidir. Hayat'ın konuşmaması, onun dış dünyanın değerlerine karşı geliştirdiği bir savunma mekanizması, büyüklerin ahlak anlayışını savuşturma yöntemidir.

Değerler çatışmasının çok yönlü ve detaylı görülebileceği filmler, Nuri Bilge Ceylan filmleridir. Özellikle Doğulu ve Batılı değerler arasında yaşanan çatışmaların ve bunların insan ilişkilerinde yarattığı çelişkilerin en iyi örneklerine Ceylan'ın filmlerinde rastlanır. Nuri Bilge Ceylan filmleri, Türk toplumunun en gerçekçi ve nesnel şekilde

görülebileceği filmlerdir. Onun filmleri, yüzleşmekten kaçtığımız ahlaki değerlerimizi, ahlaki çelişkilerimizi ve arada kalmışlığımızı doğalcılıkla ele alır. Doğulu ve Batılı kimlik arasında yaşanan çatışmalar, modernleşmenin Türkiye’de bir proje olarak başlamasından kaynaklanır. Türk toplumunun yaşadığı ahlaki çatışmaların belki de en büyük nedeni, modernleşme sürecinde yaşanan aksaklıkların sebep olduğu, geleneksel ve modern değerler arasındaki çatışmalardır. Türkiye toplumu, devlet müdahalesiyle gerçekleştirilmek istenen modernleşme sürecini, en başından beri içselleştirememiştir. Kültürel ve manevi değerler çok yavaş değişirken, küreselleşme ve sanayileşmeyle birlikte maddi değerler daha hızlı değişmiştir. Köylerden kentlere göç, kentlerde geleneklerinden kopamayan, kent hayatına adapte olamayan karma bir yaşam ve kendince bir modernleşme şekli ortaya çıkarmıştır. Taşra ise, kaçılması gereken, hor görülen bir yer haline gelmiştir. Kendi kimliğimizle yüzleşemediğimiz değerlerimizin yeridir taşra. Çünkü taşra, modernleşemediğimiz gerçeğinin en önemli ispatıdır. Bir yüzümüz hep taşradır.

Dahası, modernleşmenin karşıtı olarak kurulan köyden farklı olarak, taşranın kendine has bir “modernliği” vardır. Ne köyün katıksız yoksunluğu ne büyük kentin sonsuz imkânları... “Taşra”yı tanımlayan belki en çok bu “ne o ne öteki” olma hali, bu müphemlik, bu arada sıkışmışlıktır. Bu nedenle, “köy filmleri”nde öne çıkan, feodal yapı ve ekonomik geri kalmışlık karşısında yaşanan mahkumiyetin öyküsüye, “taşra filmleri” ister istemez “hüzün” gibi, “burukluk” gibi daha ele gelmez duyguların etrafında gezinen öyküler anlatacaktır (Suner, 2006, s. 56).

Taşra, Doğulu kimliğimizin mekânı iken, şehir Batılı yüzümüzü temsil eder. Fakat her ikisi de ne tam Doğulu ne tam Batılıdır artık. “Ne Doğulu olma ne Batılı olma süreci, iki toplum içinde de yaşama, ikisine de yeterince aidiyet hissetmeme, aynı zamanda ikisine de dışsal olarak bakabilme durumu, anlamsal ve değersel bir belirsizlik yaratır...insan kendi değerlerini, anlamlarını, ahlaki kodlarını yeniden yaratmak durumunda kalır” (Atam, 2010, s. 102). Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* ve *Kış Uykusu* filmlerinde, Doğulu ve Batılı değerler arasındaki çatışma çeşitli toplumsal çelişkilerle, kişiler arası ilişkilerde yaşanan ahlaki erozyonu gösterir. *Uzak*’ta (2002) Mahmut karakteri, taşradan gelip iş bulmak için onda kalan akrabası Yusuf’u taşralılığından dolayı küçümser. Pek çok yerde onun kolaycılığını, taşralı ve cahil olmasıyla ilişkilendirir. *Kış Uykusu*’nda (2010) Aydın karakteri, şehirde yaşamış, tiyatro eğitimi almış fakat emekli

olunca taşradaki memleketine geri dönmüştür. Aydın, güçlü ve varlıklıdır. Burada yaşayan insanlara, onların yaşam tarzına ve en önemlisi de ona muhtaç olan kişilere tepeden bakar. *Bozkır'ın Sesi* adlı şehir gazetesine, kardeşinin kira borcu için ricaya gelen İmam Hamdi'nin, ona göre "pasaklılığı", "pişkinliği" ve "ne idiği belirsizliği"nden yola çıkarak bir yazı yazar. Hamdi'nin kardeşi için fedakârlık yapmasına, gururunu hiçe saymasına dikkat etmez; ona karşı aşağılayıcı bir tavır içindedir. Aydın'ın bu tarz yaklaşımı, entelektüel ve halk arasındaki, Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri yaşanan ve 80'lerde iyice açılan kapanmaz bir uçurumu da hissettirir. Halkı hakir gören fakat kendisine halkı eğitmek gibi bir misyon yüklemekten geri de kalmayan Aydın, aslında halktan kopuktur. Yaşanan sıkıntılardan ve insan onurunun anlamından kendisini adeta yalıtmıştır.

Değerler çatışmasının ilişkilendirebileceği bir diğer mesele de *kötülük* kavramıdır. 2000'ler Türk sinemasında, kötülük kavramı, kötücül değerler ve bunlara bağlı duygu durumlarıyla ilişkili olarak insan ilişkilerine hâkimdir. Öz çıkar peşinde koşan bencil karakterlere, küçük hesapları için değer harcayan kişilere, işine gelmeyince suç işlemekten geri kalmayan insanlara, bu dönemin sanatsal filmlerinde sıklıkla rastlarız. Çoğu zaman büyük sonuçları olmasa da, bu filmlerdeki kötücül insan ilişkileri, etik değerlerimizi sorgulamamıza olanak tanır. Toplumsal değerleri, değerler yitimini ve ahlaki çelişkileri gözden geçirmemizi, topluma ve yaşanan insan ilişkilerine daha gerçekçi bir şekilde bakmamızı sağlar. Kötülük, çok boyutlu ve bir o kadar da göreceli bir kavramdır. Bir dönemin, topluluğun ya da kişinin doğruları, kolaylıkla başka bir dönemde, toplulukta ya da bir başkası için yanlış olarak değerlendirilebilir. Kötülük, benimsenen ahlaka ve değerlere göre sıradanlaştırılıp normalleştirilebilir ya da haklı çıkarılabilir. İyi ve kötü değerler arasında ince bir çizgi vardır.

Kötülük kavramı, Türk sinemasının geneline bakacak olursak genellikle basit bir şekilde, şablonlarla ele alınmıştır. Bu, içinde yaşadığımız kültürle ilişkili olarak, diğer sanat dallarında da görülen bir özelliktir. Edebiyat yapıtlarına bakıldığında, modern Türk edebiyatının başlangıcını da kapsayacak şekilde, kötülüğün bir korku ve yabancılık unsuru yaratacak şekilde, dışarıdan gelen bir kişi, güç ya da müdahale sonucu ortaya çıkan örneklerine rastlanır. Modern Türk edebiyatının ilk örneklerinde kötülük, toplum ahlakının dışında kalanı kapsar ve ötekilik algısına dayanır (Şen-Sönmez, 2017, s. 276). Benzer şekilde, Türk sinemasında da uzun yıllar kötüler, kesin çizgilerle iyilerden ayrılmış, belirli tiplerle, kadın namusuyla, dini değerlerden sapmayla ve Batılı değerlerle

ilişkilendirilmiştir. Örneğin Yeşilçam sinemasında, iyi olmayan karakterler, geleneksel değerlerden uzaklaştığı oranda modern bir yaşam süren, Batılı değerleri benimseyen ve genellikle zengin karakterlerdir. Fakir aileler ya da kişiler, geleneksel değerleri temsil eden iyilerdir. Kötüler toplum tarafından kabul gören değerleri benimsemedikleri için mutsuzluğa mahkumdur. Filmlerin sonunda, iyiler ödüllendirilirken, kötüler cezalandırılır. Kötülüğü ötekine yüklemek ve ötekileştirmek kötülüğü basitleştirmiş ve yüzeyselleştirmiştir (Şen-Sönmez, 2017, s. 293). Kötülük uzun yıllar edebiyatta, tiyatrodan, diğer sanat dallarında olduğu gibi, sinemada da teolojik bağlamlarıyla ele alınmıştır. Ele alındığı şekliyle kötülük, eğitici bir misyona sahip, psikolojik boyutu eksik, sığ bir işlevsel öge olarak kullanılmıştır.

Batı’da kötülük, teolojik bağlamlarından Kant ile birlikte sıyrılmıştır. Kant’ın ortaya attığı *radikal kötülük* kavramı, kötülüğü insan doğasının temel bir eğilimi olarak ele alır ve insana sorumluluk yükleyen modern kötülük anlayışının temelini oluşturur. “Modern kötülük anlayışına göre kötülük, kategorik olarak yıkıcı ve zarar verici bir niyetin/istencin varlığına dayanır” (Oranlı, 2017, s. 26). Ahlak yasasına göre hareket etmek istemeyen kişi, iyi yerine kötü maksimini seçer. Bu tamamen kişinin kendisiyle alakalı özgür bir seçimdir. Kişi çıkarları doğrultusunda amaçladığı mutluluğa ulaşmak için, iyi değerlerinden ve dolayısıyla ahlak yasasının gereklerinden vazgeçebilir. Kant’a göre “...kötülük, pratik akılla ilişkilidir: Bize mutluluk verecek şeyler uğruna, yapmamız gereken şeylerden bilinçli olarak sapma girişimidir” (Anderson-Gold ve Muchnik, 2010, s. 2). Ahlaki önceliklerimiz, isteklerimize ve seçimlerimize göre sıra değiştirir. Yani kötülük, bireysel seçimlerin sonucunda ortaya çıkan eylem ve durumların yarattığı sonuçlardır. İyi gibi kötü değerleri seçmek de akılcılıkla ilişkilidir. Kişi bilinçli bir şekilde kötüye yönelebilir.

2000’ler Türk sinemasında kötülük kavramının derinlik ve nitelik bakımından önceki dönemlere göre daha detaylı ve çok boyutlu işlendiği görülür. Filmlerin çoğunda, kötülük, kişinin kendi seçimlerine bağlı, sonuçlarına katlandığı, bile isteye, çıkarları doğrultusunda yaptığı eylemleriyle ilişkilidir. Bu seçimlerse; toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik temelleri olan, ahlaki varoluşumuzu etkileyen birtakım durumların sonucunda ortaya çıkar. Zeki Demirkubuz filmleri, kötülük kavramının sosyoekonomik temelli iktidar ilişkileri ve kapitalist düzenle ilişkili olarak ele alındığı filmlerdir. İçinde yaşadığımız çağın ve toplumun çıkarıcılığı, maddiyatçılığı ve bunların insan ilişkilerini ne şekilde zedelediği, bu filmlerin en belirgin temalarıdır. Ahlaki bozulma ve duyarsızlık,

kötülüğün hem nedeni hem de sonucudur. Onun karakterleri aldatır, birbirine kazık atar, sadece kendi çıkarlarını düşünür ve birbirlerini sırtından vurur. “Karakterler ağırlıkla nihilist, toplumsal değerlerin sınırında yaşayan, kendine ve topluma yabancılaşmış, değerlerden bağımsız, arayış içinde, suça meyilli davranabilen kişilerdir” (Boz ve Takımcı, 2005, s. 277). Kötülüğün sınırı ince bir çizgiyle belirlenir. İyi kişiler de kötülük yapabilir. Filmlerde, beklentileri karşılanmayan, nihilist ve takıntılı kişiler, bir arayış içindedir. Arayış, parasızlık, yalnızlık ve mutsuzluk, ahlaki olarak kötüyü seçmenin temel nedenleridir. Demirkubuz’un hedefi olmayan nihilist karakterleri, ahlaki açıdan karamsar bir tablo çizer. Kapalı, karanlık mekânlarla desteklenen kötülük teması, insanların birbirini araçsallaştırdığı bir düzenin yansımasıdır.

Kötülük her zaman büyük suçlar ya da eylemlerde kendini göstermez. Kötülük, aynı zamanda kötü niyeti de içerir. “Meseleye bir açıdan bakıldığında, kötülük sadece, kınamaya, suçlamaya ya da korkuya karşı tutumlarımızı belirtmek için kullandığımız bir kelimedir” (Wood, 2010, s. 145). Nuri Bilge Ceylan filmleri, bununla bağlantılı olarak ele alınabilir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde kötülük kavramı, toplumsal olduğu kadar felsefi bir şekilde ele alınır. Sınıfsal olarak daha üst konumda olan, daha varlıklı ve güçlü kişilerin, diğer kişiler ve canlılar üzerinde kurduğu her türlü baskı ve bu zorbalığın neden olduğu eylemler, gündelik hayatta gördüğümüz, yaptığımız, sessiz kaldığımız kötülüğün derecelerini ve çeşitlerini gözler önüne serer. *Kasaba*’da (1997) küçük bir çocuğun kaplumbağayı ters çevirmesinden tutun da *Üç Maymun*’da (2008) Servet’in Eyüp’e parasıyla istediğini yaptırmasına kadar pek çok kötülük örneğine rastlanabilir. Ceylan’ın karakterlerinin kötülüğü hesaplı kötülüklerdir. Genellikle, küçük hesaplar ya da çıkarları peşinde olan kişiler, kötülüğü işlerken akılcı bir seçim yaptıklarının farkındadırlar. Vicdani bir sorgulama içine girdikleri halde kötülüğü seçmeleri, yaptıklarının bal gibi bilincinde olmaları, Ceylan’ın filmlerindeki kötülük kavramına derinlik katar. “Bu filmlerin karakterleri, filmlerde kendi hayatları üzerinde düşünürler, hayatla cebelleşirler, kendilerince umutlara kapılıp hayal kırıklığı yaşarlar, bütün insan ilişkilerinde belli bir kuşkuculukla...inanmazlıkla yaklaşır. Birbirleri karşısında herkesin kendisine gizlediği bir öz-fikri vardır” (Atam, 2010, s. 117).

Kötülük kavramının çok boyutlu, psikolojik, sosyolojik ve felsefi dayanaklarla ele alındığı film örnekleri çoğaltılabilir. Reha Erdem filmlerinde sosyolojik ve felsefi temelli, iktidar kurma ve tahakküm mekanizmasının bireysel hakları ihlal ettiği şekliyle kötülük fikrine rastlanır. Emin Alper’in, Yeşim Ustaoglu’nun filmlerinde kötülük, daha politik

temelli iktidar ilişkileri kapsamında ele alınır. Yağmur Taylan ve Durul Taylan'ın yönettiği *Vavien* (2009) filmi, hor görme ve nefretin neden olduğu kötü niyeti ve kötülüğü trajikomik bir şekilde gösterir. İnan Temelkuran'ın yönettiği *Bornova Bornova* (2009) filmi, Zeki Demirkubuz'un filmlerini hatırlatacak derecede ekonomik ve sınıfsal nedenlerden kaynaklı, intikam ve suçla sonuçlanan kötülüğe odaklanır. Tolga Karaçelik'in *Gişe Memuru*'nda (2010) sistemin kişiyi nasıl köleleştirdiğine ve kötülüğe karşı nasıl duyarsızlaştığına tanık oluruz. Yönetmenin *Sarmaşık* (2015) filmi ise, hiyerarşik toplumsal düzenin metaforu olarak kötülüğü üreten sistemin eleştirisidir. Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) filmi, statünün, etnik ve sınıfsal farkların; *Rüzgarda Salınan Nilüfer* (2016) filmi, kıskançlığın neden olduğu kötülük tercihlerini ve eylemlerini gösterir. Yeşim Ustaoglu'nun *Treddüt* (2016) filminde ele aldığı travmatik olay, toplumdaki iki yüzlü ahlak anlayışının, normalleştirilmiş bir çürüme ve kötülük içinde nasıl var olduğuna odaklanırken, İlksen Başarır'ın *Atlı Karınca* (2011) filmi, aile içinde yaşanan kötülüğe ve kokuşmuşluğa değinir.

Bu gibi filmlerden yola çıkarak genelleme yapacak olursak, 2000'ler Türk sinemasında kötülük kavramının, içinde yaşadığımız toplum ve çağın ahlak anlayışıyla ilgili çeşitli ipuçları verecek şekilde ele alındığı söylenebilir. İnam'ın (1998, s. 103) da belirttiği gibi, çağımız insanı, çıkarlarını korumaya çalışan, ahlak üzerine düşünmeyen çünkü ayakta durmaya ve hayatta kalmaya çalışan bir insandır. İleri kapitalist düzenin, para ekonomisinin yarattığı yabancılaşma ve iletişimsizlik gibi durumlar insani ilişkileri olumsuz yönde etkilemektedir. İnsani değerlerde kötülüğe ve kötü niyete neden olacak şekilde bir değer kaybının yaşanmasının en büyük nedeni, kişinin seçimlerini araçsal değerlerden yana kullanmasında yatar. "Nitekim bugün Türk toplumu her alanda etik boşluğun yol açtığı sorunları, kargaşayı yaşamaktadır. Güç parayla özdeşleştikçe paranın egemenliği her alana nüfuz etmekte..."dir (Göle, 2011b, s. 57). Çıkarıcılığın, ikiyüzlülüğün, güç ve iktidar ilişkilerinin neden olduğu vurdumduymazlık ve kötü niyet, her türlü insan ilişkisinde etik değerlerin müphemleşmesine yol açmaktadır. Kötülük kavramının ve buna bağlı yaşanan değerler kaybının pek çok filmde işlenmesi, kuşkusuz tesadüf değildir. Film içeriklerindeki değişim, toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları, inançları ve bakış açılarındaki değişmeyi de gösterir (Güçhan, 1992, s. 70). Burada dikkat edilmesi gereken nokta, ele aldığımız filmlerde değişen değerlerin onanması değil, eleştirel bir tavırla ele alınmasıdır.

Sinema, inandırıcılık özelliği yüksek bir sanat dalıdır. Hareketi ve zamanı eş zamanlı olarak kaydedebilmesi, üç boyutlu bir evrene sahip olması, sinemanın inandırıcılık gücünü artıran estetik öğelerdir. Sinema, hayatın kendisine diğer sanat dallarına göre daha yakın olduğu için, gerçeklik izlenimi yaratmak onun doğasında vardır. Sinema kolaylıkla seyirciye “...filmdeki gerçeklere, onlar aracılığıyla geliştirilen söyleme katılması, onlara inanması alışkanlığını kazandırır. Sinema böylece çok ince bir şekilde ideolojik bir araç olur ve önceden saptanan düşüncelerin taşıyıcılığını yapar. Bu tür bir sinema, seyirciye, alttan alta belli davranış modellerini benimsetir” (Vincenti, 1993, s. 122). Gerçeklik izlenimini kusursuz bir şekilde verebilme kapasitesi, sinemanın kendi ideolojisidir. Daha önce de belirtildiği gibi, ideoloji, şeyleri olduğu gibi kabul etmeye yarayan bir gerçeklik içinde yaşanmasını sağlar ve bunu çeşitli toplumsal denetim mekanizmalarıyla destekler. Gerçekliğin olduğu gibi kabul edilmesi, ideolojinin temel koşuludur. Gerçekliğin yansıtılması iddiası, geleneksel anlatı kalıplarını benimseyen popüler filmlerde karşımıza çıkar.

Geleneksel anlatı yapısını benimseyen popüler filmler, ideolojilerin kabul edilmesine ve pekiştirilmesine katkı sağlarlar. “...popüler filmsel anlatılar, inandırıcılıklarıyla ‘gerçekliğin’ meşrulaştırılmasına katkıda bulunurlar” (Abisel, 2005, s. 220). Filmin biçimsel özellikleri ve kullandığı söylem, bu meşrulaştırmayı, izleyici bunun farkına varmadan yapar. “Filmin ideolojisi, kültür hakkında doğrudan ifadeler ya da bakış açıları halinde bulunmaz. Daha çok anlatı yapısında ve imge, mit, görenekler ve görsel biçimler aracılığıyla verilen söylemlerde gizlidir” (Turner, 2003, s. 173). Neden-sonuç ilişkisine dayalı geçişli anlatı yapısı, karakterlerle sağlanan özdeşleşme ve hoşlanma, anlamın açık olması (saydamlık), tekli anlatım, kapalılık ve kurmaca özelliklerinden dolayı, geleneksel anlatılara dayalı popüler filmler, seyircide gerçeklik izlenimi yaratırlar. Sinema, ekonomik temellere dayandığı için bu tarz filmler, seyirci çekmeye yöneliktir. Bu yüzden, var olan değerleri ve topluma hâkim olan ideolojiyi desteklerler. “Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle, toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir” (Güçhan, 1992, s. 69). Popüler filmlerde, topluma hâkim olan ahlak anlayışı ve buna bağlı değerler, eleştirilmez; aksine pekiştirilir.

Türk sineması uzun yıllar, toplumsal olaylardan ve bağlamlardan uzak, masalsı hikâyeler anlatsa da toplum tarafından kabul görmüştür. İzleyiciler, bu filmlerin gerçekçilikten uzak olduğunun bilincinde olarak filmlere gitmişlerdir. Hatta ‘Türk filmi

gibi' betimlemesi, zevksizlik ve banallikle özdeşleştirilen komik bir şaka haline gelmiştir (Suner, 2004, s. 306). Belki de toplumsal sorunlardan uzaklaşmak ve eğlenmek o dönemin koşullarında bir savunma mekanizması olarak herkes tarafından benimsenmiştir. Gerçekçilikten bu kadar uzak ama halka bir o kadar yakın bu filmlerin kabul görmesi, geleneksel değerlerle ve toplumsal ahlak anlayışıyla çatışmamalarından kaynaklanmaktadır. Türk sineması ve özellikle Yeşilçam filmleri, genel anlamda, gelenekseldir. Bunun en belirgin örneğine, aile kurumuyla ilgili kavramlar ve değerlerde rastlanır. “Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan çok elverişli bir ortamdır” (Abisel, 2005, s. 206). Geleneksel anlatı yapısına sahip popüler Türk filmlerinde aile kutsanan yüce bir kurum olarak ele alınır. Aile, dayanışmanın hâkim olduğu ve kişinin kendisini güvende hissettiği bir kurum olarak gösterilir. Kadın-erkek ilişkileri, topluma hâkim, doğruluğu tartışılmadan kabul edilen değerler çerçevesinde çizilir. “Fedakârlık -özellikle kadının- dürüstlük ve sadakat vazgeçilmez değerler olarak vurgulanmıştır” (Abisel, 2005, s. 207). Erkek eve ekmek parası getiren, kadını koruyup kollayan bir figürdür. Namus kavramı, kadınların geleneklere uygun yaşam tarzıyla ilişkilendirilir. Yapılan eylemlerin doğruluğu ve yanlışlığı, geleneklere uygunlukla bağlantılı iyi ve kötü değerlerine göre yansıtılır. Aile kurumunun sembolü olan ev, çatışmaların her zaman tatlıya bağlandığı, kişiye güven ve aidiyet hissi veren bir yuva, bir yurt olarak verilir. Tüm bunlar, toplumdaki egemen ideolojinin ve değerlerin kabulünü pekiştirir.

2000'ler Türk sinemasında -özellikle sanatsal kaygıların ağır bastığı filmlerde- gösterilen insan ilişkileri ve değerlere yaklaşımın, önceki dönemlere göre daha gerçekçi ve eleştirel olduğunu söylemek mümkündür. Mesela “Türk sinemanın klasik kalıplarına ters düşecek şekilde, erkek karakterlerin çoğu zayıf, kırılgan, beceriksiz ve aciz olarak temsil edilmiştir” (Çakırlar ve Güçlü, 2013, s. 167). Popüler olmayan filmlerde ele alınan konular, temalar ve durumlar, etik değerlerde yaşanan değişimler ve ahlaki çelişkilerle ilişkilidir. Bundan dolayı, var olan ideolojiyi desteklemezler. Örneğin Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filminde aile, önemli ahlaki çatışmaların, çelişkilerin ve değerler kaybının yaşandığı bir kurum olarak gösterilmiştir. Bu filmde “...yönetmen, kutsal ‘aile’ kavramının etrafında örülmüş haleyı paramparça eder; güç kimin elindeyse onun tarafından insani-toplumsal değer olarak sunulanların değersizliğini, yazılı ahlak kurallarının ya da yazılı olmayan gelenek-göreneklerin ‘çıkar’ ilişkisine dayanan

ahlaksızlığını ve ikiyüzlülüğünü en inandırıcı haliyle aktarmayı başarır” (Savaş, 2017, s. 73). Aile, toplumu temsil eden en küçük birim olarak, çürümüşlüğü ve korkunun, ihanetin ve çıkmazın sembolü olmuştur. Bu ailenin yaşadığı ev de, gerek mimarisi gerek içinde bulunduğu mahalle dolayısıyla sakil, bir o kadar da kapalı bir kutu izlenimi verir. Diğer pek çok filmde de ev artık, şiddetin ve huzursuzluğun mekânı olmuştur. “Yeni Türk sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği ‘hayaletli evler’de geçen tekinsiz öyküler anlatır bize” (Suner, 2006, s. 16).

Suner bu tespitini hem popüler filmleri hem de sanat filmlerini kapsayacak şekilde yapmıştır. Bu bağlamda, popüler filmlerde de geleneksel değerlerle özdeşleştirilen anlamda bir ev figürünün giderek azalması söz konusudur. Popüler filmlerin anlatı evreni, her ne kadar ahlaki değerleri sorgulamaya yönelik bir amaca hizmet etmese de, bu filmlerde de yaşanan gerçeklere dair bir takım ipuçları bulunabilir. “Özel bir bilgi aracı olarak sanat neredeyse doğru bilgi kaynağı gibi işlev görürken aslında tam olarak ideolojinin seyirliğini yaratır. Böylece ideolojinin varlığını ve etkinliğini ortaya çıkarır ve hatta somutlaştırır” (Klinger, 2008, s. 116). Bu anlamda popüler filmler, aslında, var olan ideolojinin en çok görünür olduğu filmlerdir denebilir. Fakat popüler olmayan filmlerde gösterilenler, bir gözlemci olarak izleyicinin sorgulamasına açıktır. Biçimsel olarak da geleneksel sinemadan farklı olan filmler, gerçek insandan, gerçek duygulardan ve yaşanan gerçeğin kendisinden beslenirler. “...gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır” (Vincenti, 1993, s. 122). Bu filmlerin bunu başardığı söylenebilir.

Modern sinemadan ve çağdaş anlatının özelliklerinden etkilenen bu filmlerde estetik öğeler, izleyicinin gördüklerini yadırgamasını sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Filmler, biçimsel olarak da ele aldıkları konuları desteklemektedir. “Modern sinemanın en büyük niteliği, kendisini çağdaş bir yorumla, içeriği, özel duyarlılığı, somut ortamı ve anlatım ve biçim özellikleri aracılığıyla ortaya koyabilmesidir” (Gevgilili, 2014, s. 170). Yerleşik anlatı kalıplarının yıkılmasına hizmet eden biçimsel öğeler, kurmaca ve belgesel arasında gelip gider. Filmlerin belgeselci tavrı, gerçekçiliğe katkı sağlar. Filmlerin ritmi çoğu zaman yavaştır. Zaman ve mekânın akışı gerçek hayattaki gibidir. Diyaloglar daha gerçekçi, gündelik hayata daha yakındır. Örneğin Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde “... diyalog kullanımındaki gündelik hayata, konuşma biçimine, kimi zamansa yerel

kullanımlara yer verilmesi, ... diyalogların belirli bir sıraya göre söylenmesi yerine, gelişigüzel, kimi zaman birbirinin üzerine binen şekilde kullanılması, gerçeğin temsilini daha da kuvvetlendirir” (Erdal Aytekin, 2015, s. 264). Bu filmlerde hayat akışı içinde yakalanmaya çalışılır. Diyalog, bu tarz çoğu filmde azdır. İletişimsizliğin ve yabancılaşma temalarının ağır bastığı filmlerde diyalogun az kullanılması, durumu pekiştirir. Konuşmaların azalması, ayrıca, imgeler yoluyla anlatının desteklenmesine olanak tanır. Seyirciden özel bir dikkat bekleyen bu filmler, eksilteli anlatıyla, seyircinin gördüklerini eleştiri süzgecinden geçirerek filmle diyalog kurmasına olanak tanır. Nitekim “...çağdaş sinema doğrudan değiştirmek gerektiğini söylemez ama değişmesi gerekeni, görüntülerin yarattığı genel izlenim yoluyla duyurup algılatır” (Gevgilili, 2014, s. 170). Böylelikle söz konusu bu filmler, sinemanın ideolojisini kırmış olurlar.

Yeni Türk sinemasının sanat filmlerinde, minimalist öğelere rastlanır. Bağımsız film çekmenin yarattığı maddi güçlüklerin yanında, yönetmenlerin kendi bireysel tarzlarını ve meselelerini anlatmak için uygun gördükleri minimalist yaklaşım, gerçekçiliğin keskinleşmesini sağlar. Amatör oyuncuların yer aldığı, oyunculukta sadelik ve doğaçlamanın tercih edildiği, sade bir dekorun, doğal ışığın, uzun planların, az kamera hareketlerinin, sesli çekimin kullandığını, efektsiz ve dış müziğin olmadığı minimalist sinema (Özdoğru, 2004, s. 65), filmlerin inandırıcılıklarını artırmaktadır. Minimalist yönelim, sinemamızda 50’li 60’lı yıllardan itibaren benimsenmeye başlanmıştır aslında. Lütfi Ömer Akad ve Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin filmlerinde minimalist sinema anlayışının izlerine rastlanır. Son dönem Türk sinemasının sanatsal filmlerinin neredeyse hepsinde minimalist estetik öğeler göze çarpar. Nuri Bilge Ceylan’ın ilk dönem filmleri amatör oyunculardan oluşur. Kamera hareketleri yok denecek kadar azdır. Mekânlar gerçektir. Zeki Demirkubuz’un filmleri, çoğu zaman evin içinde geçer. Kurgu anlatı yapısını kurmak için değil, filmin anlatısını güçlendirmek için kullanılır. Yeşim Ustaoglu’nun filmlerinde mekânlar, oyuncular, ışık, ses gibi öğeler minimal şekilde kullanılır.

Modernist bakış açısına sahip sanat filmlerinde neden-sonuç ilişkisine dayanmayan olayların yarattığı durumlar ele alınır. Böylelikle seyirci, geleneksel anlatıda benimsenen aksiyondan ziyade, durumların yarattığı kavramlara ve fikirlere odaklanır. Karakterlerin eylemlerine yön veren olayların nedenselliği değildir. Daha çok durumdan duruma savrulan karakterler, parça parça ilerleyen epizodik bir anlatının içindedir. *Tabutta Rövaşata*’da oradan oraya savrulan Mahsun’un yaşadıkları kısaca anlatılmak

istendiğinde, olaylardan çok onun iç dünyasının, içinde bulunduğu durumların ele alındığı görülecektir. Yine aynı şekilde, Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta, Süt, Bal* filmlerinden oluşan *Yusuf Üçlemesi*'nde yönetmenin anlatmak istediklerini kavramsal düzeyde işlediği görülür. David Bordwell'in (1979, s. 58) belirttiği gibi, sanat filmlerindeki insanlık durumu (la condition humaine) modern hayata yapılan bir vurgudur. İnsanı kendisine ve başkalarına yabancılaştıran, insan ilişkilerinde soğukluğun, resmiyetin, paranın, çıkarıcılığın ve ikiyüzlülüğün hâkim olduğu modern yaşamın yarattığı durumlara odaklanan filmlerde, bunlara uygun bir biçim benimsenmesi ve estetik öğelerin bu yönde düzenlenmesi kaçınılmazdır. Son dönem Türk sinemasının sanat yönü ağır basan filmlerinde, biçimsel estetik öğeler, içerikle uyumlu olarak, daha modernist bir bakış açısıyla ele alınmaktadır.

Sanat yapıtları, insan ilişkilerinin doğasının, etik değerlerin, yaşanan ahlakla ilgili durumların görülmesi açısından oldukça önemli ipuçları verir. 2000'ler Türk sinemasının sanatsal kanadında yer alan filmlerin, daha önceki dönemlerle kıyaslandığında, toplumsal olaylara daha gerçekçi baktığı ve içinde yaşanan çağ ve toplumun ahlaki değerleriyle ilgili önemli ipuçları verdiği söylenebilir. Bu anlamda, değerler etiğinin meselelerini bu filmlerde görmek mümkündür. Biçimsel olarak da ele alınan etik değerleri görünür hale getiren bir sinema estetiğine sahip bu filmlerin, etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koyduğu düşünülmektedir. "İnsanın ve insanın anlam, değer dünyasının sorun olduğu yerde felsefe ve sanat ortak bir paydada buluşmuş demektir" (Savaş, 2012, s. 180). Yeni dönem Türk sinemasının sanatsal yönü ağır basan filmlerinde bu ilişkiyi görmek mümkündür.

4. BULGULAR VE YORUM

Bu başlık altında, 2000'ler Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini göstermek için örnek olarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Ahlat Ağacı* (2018) adlı filmleri, ontolojik analiz metodu ve etik eleştiriye göre incelenmektedir.

4.1. Nuri Bilge Ceylan Sineması ve Etik ve Estetik Değerler İlişkisi

Nuri Bilge Ceylan, 2014 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü alan filmi *Kış Uykusu* (2014)'nın basın toplantısında, filmde geçen, kötülüğe karşı koymamak diyalogundan yola çıkılarak, filmdeki bu diyalogun, ülkenin gündemiyle alakalı politik bir gönderme olup olmadığına dair sorulan soruya şu şekilde yanıt vermiştir:

...Ben film yaparken hani şu anki duruma gönderme yapayım böyle düşünmem zaten, düşünmezsiniz... Sinemanın güncelliği koruması hem zor hem de gerekli değil bence...bir gazetecilik yapmasına gerek yok. O nedenle sosyal konular benim ilgimi çekmiyor...Sanatçının görevi bence gazeteciden öte yani güncel olayları toplumun farkında olmasını sağlamaktan öte daha başka bir şey olmalı bence... o kültüre yeni bir anlayış enjekte etmek gibi...eğer sanat aracılığıyla biz bu kültürün içine onur, gurur, ...utanma duygusu gibi duyguları enjekte edebilirsek yani insanların utanma eşiklerini düşürebilsek bir yerde başka bir deyişle belki bunlar olacaktır, yani daha çok böyle bir şeye hizmet etmek zorunda durumunda yoksa bir olayda suçluları bulmak ya da o olayı insanların duymasını sağlamak bu daha çok gazetecilerin yapması gereken bir şey gibi geliyor yani tamam sanatçı da yapabilir o da işe yarar da öbürü daha önemli geliyor bana yani insanların ruhuna sızmak bir şekilde sanat yoluyla; çünkü sanattan başka bir şey yapamıyor bunu kolay kolay yani kendi zayıf taraflarımızla yüzleşmek mesela bu da mesela bizim kültürde çok yaygın bir şey değildir. İnsanın kendini kandırması daha kolaydır doğuda, doğulu toplumlarda...dolayısıyla bu tip sosyal reflekslerle film yapmak bana çok motive edici gelmiyor. Onun yerine insan ruhunu anlamak anlamaya çalışmak diyebilirim daha çok kendi filmlerimin yapılma sebebi olarak (Ceylan, 2014).

Bu uzun cevabın, Nuri Bilge Ceylan sinemasının ilkelerini ve filmlerini anlamak açısından oldukça önemli olduğu söylenebilir. Kendisinin de belirttiği gibi, filmlerinde, toplumsal gerçekleri göstermek gibi bir kaygısı yoktur. Onun filmleri daha çok, insan olma bilincinin niteliğine, insan olmaya, insani değerlerin ne olduğuna dair incelemelerdir. Nuri Bilge Ceylan sineması, farklı kültürel pratiklerden insanları, onların dünyaya bakış açılarını, varoluş koşullarını ve tarzlarını, etik ilişkilerde hangi ahlaki

değerleri ortaya koyduklarını oldukça tarafsız bir şekilde gösterir. Filmlerindeki karakterler ve insan ilişkileri, ahlaki kimliğimizle ve değerlerimizle yüzleşmemizi sağlar. Onun filmleri, nasıl bir varoluş içinde yaşadığımızla, etik ilişkilerde hangi değerleri koruduğumuz ya da harcadığımızla ilgilidir. Nuri Bilge Ceylan sineması, didaktik bir sinema değildir fakat insan olmanın gerekleri ve benliğimizle bizi yüzleştirdiği için, ahlaki olarak kendimizi sorgulamamıza olanak tanır. Onun filmlerinin, gösterdiği insan ilişkileri, ortaya koyduğu etik ve estetik değerlerle bir tür bilinç yarattığı söylenebilir. Sanatçının sanatına karşı gösterdiği etik tutum, öncelikle onu, herhangi bir düşüncenin hizmetine sunmadan, estetik bir obje olarak ele almasıdır. Nuri Bilge Ceylan sinemasının bunu gerçekleştirdiği ileri sürülebilir.

Nuri Bilge Ceylan filmleriyle ilgili yurt içinde ve yurt dışında en çok tartışılan noktalardan biri, onun filmlerinin politik bir iddiası olmamasıyla ilgilidir. Bu nedenle onun filmleri bir yandan çeşitli eleştirilere maruz kalırken bir yandan da çeşitli yazılarda politik bir duruşla ilişkilendirilmeye çalışılmaktadır. Filmlerindeki diyaloglar, temalar, sınıfsal farklar, uzun çekimler, küçük insan ilişkileri, günlük rutinler, çeşitli kaynaklarda ülke gündemini geçmişte ve günümüzde etkileyen sorunlar ve politik olaylarla bağdaştırılır. Suner'in de (2011, s. 14) belirttiği gibi, "Ceylan politik film geleneğinin hiçbir zaman bir parçası olmamıştır. Bunun yerine, insan ruhunun kişisel sorgulanmasına odaklanmıştır. Ama yine de bu, filmlerinin politiklikle ilişkisinden asla bahsedemeyeceğimiz anlamına gelmez". Onun filmlerinde, evrensel bir insan kavramı ele alınırken aynı zamanda, toplumsal değerlerin, ekonomik ve politik olayların insan ilişkilerinde ortaya koyulan ahlaki değerleri ve değer yargılarını ne yönde etkilediğinin ipuçlarına ulaşılabilir. "Sanatçı bir ahlakçı değildir. Ama ne var ki, yaşamı derinliğine ve aslına uygun bir biçimde yansıtırsa, yapıtındaki imgeler, dönemin yaşamsal gereklerini, başlıca eğilimlerini kavırıyorsa, yüksek duyguları ve etkili düşünceleri dile getiriyorsa, sanat, toplumda yüksek bir çevre yankılanmasına (résonnance) erişir" (Ziss, 1984, s. 126). Ceylan'ın filmleri, politik bir duruş sergilemese de, gerek içerik gerekse biçimsel olarak, gördüklerimize karşı eleştirel bir tavır takınmamızı teşvik eder.

Eski Türk sineması, özellikle de Yeşilçam filmleri, gerçeklerden kaçtığı ve toplumsal olayları görmezden geldiği konusunda olumsuz yönde eleştirilir. Bir kaçış sineması olarak da nitelendirilen Yeşilçam filmleri, toplumsal olaylardan uzaktır. Belki de buna bir tepki olarak, genel anlamda gerçekçi film çekmek, Türk sineması tarihinde, toplumsal olaylara değinmekle bağlantılı düşünülür. Bunun nedenleri olarak, yaşanan

çalkantılı toplumsal olaylar ve sansür yasakları gösterilebilir. 2000’ler Türk sinemasının bunu bir noktaya kadar aştığı söylenebilir. Fakat bu dönemde Türk sinemasının toplumsal ve eleştirel politik yönü 60’lardaki toplumcu gerçekçi eğilimden farklıdır. Yeni Türk sinemasındaki politik filmlerin, daha az didaktik, daha edilgen bir tavrı vardır. Gerçekçi olarak nitelendirebileceğimiz ve politik olmayan filmlerde de benzer bir tavır söz konusudur. Daha önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi, 80 döneminde yaşanan darbenin ve bunu takip eden dönemin siyasal ortamı, insanları sessizliğe, karamsarlığa ve nihilizme yöneltmiştir. 2000’ler Türk sineması, edilgin tavrı, yavaşlığı ve sessizliğiyle toplumsal olaylar sonucu yaşanan ruh halinin bir yansıması olmuştur. Yeni Türk sinemasının sessizlik ve yavaşlık estetiği, karakterlerin içsel çatışmalarını ve onların dünyalarını etkileyen acıyı anlamamıza olanak tanır (Katsanis, 2015, s. 173). Ceylan’ın filmlerini bu açıdan ele aldığımızda, onun sinemasının apolitik tavrı tarihsel bağlam içinde daha net anlaşılabilir. Ceylan’ın politikayla ilgisi temel olarak gündelik hayatımıza olan etkisi bağlamında düşünülmelidir (Raw, 2017, s. 158).

Nuri Bilge Ceylan filmleri, bir düşüncenin savunuculuğunu yapmak misyonunun ötesinde, sanatsal ve felsefi bir tutuma sahiptir. Ahmet Cemal (2015, s. 16) *Sanat Üzerine Denemeler* adlı kitabında, sanatın politik olmasını, günlük politikanın gelgitlerine karışması anlamında değil, olup bitenlere karşı belirli bir tutum alması şeklinde eleştirelilikle ilişkilendirerek ele alır. Ceylan’ın filmlerine bu şekilde yaklaşmanın, onun sineması açısından daha uygun olduğu söylenebilir. Onun filmleri, içerdiği değerler kapsamında insancıl belgeler olarak değerlendirilebilir. İnsan olmakla ilgili meseleleri, çeşitli insan ilişkileri, ilişki kurabilme becerisi, özgürlüğümüz, kendimiz ve başkalarıyla ilgili düşüncelerimiz, yargılarımız, imajımız etrafında kuran Ceylan sineması, insanlığımız hakkında, bu dünyada var olma halimiz hakkında felsefi sorgulamalar içerir.

Nuri Bilge Ceylan sineması, felsefi göndermeleri olan ve edebiyattan beslenen çağdaş bir sinemadır. Onun filmleri, ilişkilerin çekilmezliği, kendimizle, başkalarıyla ve etrafımızdaki dünya ile bağlantı kurmanın çaresizliği ve insan olmanın acılı bir süreç olması hakkındadır (Harvey-Davitt, 2016, s. 250-252). Temelde insanı mesele ettiği için onun sineması, *hümanist* bir sinema olarak da adlandırılmaktadır. Ceylan’ın filmlerinde, insan olmanın çeşitli boyutlarına tanıklık ederiz. Bundan dolayı onun filmlerinde insan psikolojisine dair meseleleri de görürüz fakat psikolojik sorunları görmeyiz. Toplumsal, ekonomik, politik sorunlar da vardır dikkatli bakıldığında. İçinde yaşadığı toplumdan beslendiği için yerellik de vardır. Onun sinemasında Türkiye’ye, Türk toplumuna dair

önemli detayları, kültürel öğeleri yakalamak, toplumsal sorunları, sınıfsal farkları, ekonomik dar boğazları görmek mümkündür. Bu yerelliğin içinde evrensel insani değerler ve insan olma sorunu, insan ilişkilerindeki etik değerler, hayatın anlamı, insan olmanın anlamı gibi felsefenin önemli evrensel sorunları da vardır.

Ceylan bu evrenselliği birkaç şekilde ortaya koyar. Öncelikle, olağandışı sessiz kendi halindeliğiyle büyük soru(n)larla yüzleşir: Hayatlarımızla ne yapıyoruz ve neden, geçmiş şimdiki zamanı ve geleceği nasıl etkiler, gerçeğin hayal kırıklıklarının yanında ideallerimizi ve ihtiyaçlarımızı nasıl uzlaştırırız, aile ve arkadaşlarla olan ilişkilerimiz, dünya bu kadar çabuk değişirken ve insanlar elde ettiklerinin yerine sürekli daha iyi şeyleri koymaya çalışırken nasıl devam edebilir? (Andrew, 2010, s. 3)

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde ele aldığı meseleler ve temalar, zamansızdır. Kendisinin de bir röportajında belirttiği üzere, “Temelde, nerede yaşarsak yaşayalım, oldukça aynıyız ve aynı değerleri paylaşıyoruz. Bundan dolayı gayet ‘yerel’ filmler yaparken, dünyanın her yerindeki insanlar filmlerimi anlıyor” (Andrew, 2012, s. 30). Nitekim Ceylan, özellikle 19. yüzyıl Rus edebiyatından oldukça etkilenmiştir fakat etkilendiği yapıtları, Türk toplumuna, Anadolu insanına kolaylıkla uyarlayabilmiştir. Örneğin *Kış Uykusu*’nda Çehov’un *Karım* ve *İyi İnsanlar* öykülerinden fazlasıyla etkilenmiştir fakat bu oyunları bilmeyen birisi için bu filmler oldukça Türkiyelidir.

Nuri Bilge Ceylan'ın ele aldığı meseleler, gündelik hayatta göremediğimiz ya da görmek istemediğimiz, kanıksadığımız, normalleştirdiğimiz durumları gösterir. Bu bir bakıma, insanın kendisine karşı, hayatına, karanlık yönlerine ve değerlerine karşı bir tür meydan okumadır; yüzleşmedir. İnsanın kendini anlamaya çalışması, buna bir türlü ikna olamamasıdır. Nuri Bilge Ceylan sineması, değişmeyen yanıma, insan olmanın inceliklerine ve zorluklarına vurgu yaparken, çeşitli etik değerleri, ahlaki sorunları, insan ilişkilerinin aksayan yönlerini, varoluş ahlakımızı sorgulamamıza olanak tanır. Bundan dolayı, onun sineması, etik sorgulamalar içeren felsefi bir sinema olarak ele alınabilir. Kendisinin, yukarıda bahsedilen Cannes basın toplantısında, sanatın ve kendi sinemasının işleviyle ilgili dile getirdiği, “o kültüre yeni bir şeyler enjekte etmek”, “utanma eşiğini düşürmek” gibi açıklamalarını, filmlerinin etik yönüyle bağdaştırmak mümkündür. “Film, bilim gibi, felsefeyle ortak bir şeyler paylaştığı için değil, fakat hayatımıza nüfuz eden, karmaşık ve derin bir etkileme potansiyeline sahip olduğu için felsefeye uygundur; etik hayatımızdaki öyküsel anlatımın öneminden dolayı” (Jones, 2011, s. 3). Ceylan'ın, aynı konuşmanın devamında “insan ruhuna sızmanın sanat yoluyla daha etkileyici

yapılabildiği”ni ileri sürmesi, sinemanın bir sanat olarak estetik olanakları dolayısıyla insanı derinden etkileme gücüyle ilişkilendirilebilir.

Nuri Bilge Ceylan filmleri, derin felsefi kavramlar içerir fakat basit konulardan yola çıkar. Onun filmleri, birkaç cümleyle özetlenebilecek, aksiyonsuz, durum ve kavram odaklı, görselliği güçlü filmlerdir. Nuri Bilge Ceylan sineması, pek çok kaynaktan *yavaş/durağan sinema* (slow cinema) olarak adlandırılmaktadır. Yavaş sinema, hızlı kurgudan sakınarak daha uzun ve aralıksız çekimlerin tercih edildiği filmler için bu yüzyılın başından beri kullanılan bir terimdir (Rattee, 2017, s. 208). Yavaş sinema, genellikle *uzun çekimlerden* (long takes) oluşan, minimalist öğelere sahip, diyalogun az yer tuttuğu, olay ya da hikâye odaklı olmayan sinemadır. Theodoros Angelopoulos, Andrei Tarkovski, Béla Tarr, Yasujirô Ozu gibi yönetmenlerin filmleri, yavaş sinemaya örnek olarak gösterilmektedir. Kamera açısı değişmeden ya da sahne geçişleri olmadan karakterlerin ve olayların tek planda çekildiği uzun çekim, yavaş sinemanın en belirgin özelliğidir. Nuri Bilge Ceylan’ın ilk filmlerinden itibaren hareketsiz kamera ve uzun çekimleri sıklıkla kullandığı görülür. *Kasaba*’da (1997) karakterlerin doğa içindeki yürüyüşleri, *Mayıs Sıkıntısı*’nda (1999) iç ve dış mekânlarda kamera sabit dururken kişilerin kadrajın dışında hareket etmesi, *Uzak* (2002) filminin açılışında Yusuf’un otobüse binmek için karlar içinde yürüdüğü sahne, *İklimler*’in (2006) başında antik harabelerde geçen çekimler Ceylan’ın filmlerinde kullandığı pek çok uzun çekime örnek olarak gösterilebilir.

Uygulanan bu teknik, filmlerde belirli bir atmosferin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Öncelikle, çekimler arası hızlı geçişler olmadığı için seyircinin, karakterin içinde bulunduğu ruh halini özümsemesine, sahnenin duygusunun seyirciye geçmesine, seyircinin karakterin duygu durumunu ölçüp tartmasına olanak tanır. Emre Çağlayan’ın (2018, s. 202), *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom* adlı kitabında belirttiği gibi, Ceylan’ın filmlerindeki yavaşlık, alışageldiğimiz anlatı yapısını kırarak izleyiciyi, gizli ve derin gerçekleri anlamak için yoğun bir inceleme içine sokan, ruh hali ve atmosferi destekleyici bir anlatının kurulmasına katkı sağlamaktadır. *Uzak*’ta Yusuf’un kısıtılmışlık hissinin, *İklimler*’de Bahar’ın mutsuzluğunun, *Kış Uykusu*’nda Aydın’ın içinde bulunduğu yenilgi ve yalnızlık duygusunun içselleştirilmesi, uzun çekimlerin, bu duygu durumları üzerinde düşünmek için izleyiciye süre tanıması sayesinde gerçekleşir. Böylelikle, karakterlerin duygularını, atmosferi, ilişkilerdeki gerilimi ve altta yatan niyetleri sezmemiz beklenir. Bu tarz filmler, özel bir dikkat

gerektirir. Yavaş filmler, sadece ele aldığı konuların karamsar olması nedeniyle değil, hareketi, diyalogu ve gösterişi kısıtladığı, durağanlık ve boşluk hissi yarattığı için de izleyiciyi zorlar (Jaffe, 2014, s. 36-37). Bu nedenle, karakterlerle özdeşleşmek de bir o kadar zordur. Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerle aramızda büyük bir mesafe vardır. *Uzak*'ta Mahmut, *İklimler*'de İsa, *Kış Uykusu*'nda Aydın, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan karakterleri, içinde bulundukları melankolik ve bencil hallerinden dolayı izleyiciye yakın gelmezler. Bu filmler, karakterleri ve atmosferleri itibariyle yabancılaştırıcı bir etkiye sahiptir.

Bu filmler içerdikleri konular kavramlar, temalar ve kullanılan teknikler dolayısıyla, izleyicide *sıkıntı hissi* (boredom) uyandırır. Bu durum, pek çok ana akım film izleyicisi tarafından aksiyon yokluğu, belirli bir konunun olmayışı, karakterlerle özdeşleşememekten kaynaklı nedenlere dayandırılır. Çoğu zaman, sinemanın hoşça vakit geçirmek için bir eğlence aracı olarak görülmesi, filmlerin ilgi çekici konulara sahip olması gerektiği fikrinin kanıksanmasına neden olmaktadır. Fakat sinemayı sanat olarak ele aldığımızda, onun hem düşünsel hem de estetik olanaklarına odaklanmak mümkün olmaktadır. Böylelikle sinema, eğlendirmekten öte bir anlam kazanır. Bu açıdan bakıldığında, sıkıntının, estetik bir öge olarak film diline katkı sağladığı söylenebilir. Sıkılmak genel anlamda, anlam yoksunluğu, bıkkınlık, yabancılaşma, hissizlik, duygu yoksunluğu gibi kavramlarla birlikte ele alınır. Fakat Heidegger'in *derin can sıkıntısı* (profound boredom) olarak ele aldığı ve herhangi belirli bir nedenden ya da şeyden kaynaklanmayan sıkıntı türü, felsefi bir düşünüşü tetiklediği için olumlu bir anlamda kullanılır (Quaranta, 2020, s. 2-7). Varoluşsal bir kaygının duyulmasına neden olan bu tür sıkıntı, sinemada kullanıldığında, izleyicinin karakterlerle ve olaylarla özdeşleşmesini engelleyerek, gördüklerini sorgulamasını sağlamaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde de sıkıntı uyandıran durumlar estetik bir öge olarak kullanılır. Ceylan'ın filmlerindeki sıkıntıyı Türkiye'nin yaşadığı modernleşme sürecinin bir parçası olarak görmek, hatta sıkıntıyı modernliğe karşı bir direniş biçimi olarak değerlendirmek mümkündür (Gezgin ve Canbolat, 2019, s. 70). Sıkılmak anlam yitimiyle alakalı olduğu için, modern hayatın yarattığı mekanik yaşam biçimi, bürokratik ve mesafeli ilişkiler, akıp giden, hızla değişen hayata karşı hissedilen güçsüzlük duygusu, gündelik hayat rutini, pek çok faktöre bağlı değerler karmaşası gibi mevzular kişilerde sıkıntı hissi yaratır. Sıkılmak, bu gidişatın sorgulanması ama buna karşı bir şey yapılamaması sonucunda oluşan bir bunalım şeklinde ele alınabilir.

Durağanlık, ele alınan konular, temalar ve biçimsel özelliklerin yarattığı buhran hissi, özellikle modern sinema olarak adlandırılan ve II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan sinema anlayışının bir özelliğidir. Modern filmler ve sanat filmlerinde, neden-sonuç ilişkisine bağlı olaylar zinciri önemsiz hale gelir ve bunun yerine bir insani durumun ve çevrenin çok katmanlı tanımı yapılır (Kovacs, 2007, s. 63). Amaçsızlık, açmazlar, iletişimsizlik, yabancılaşma gibi durumlar, soğuk ve öylesine mekânlar, dağınık olay örgüsü, ritmik zamandan farklı bir zaman algısı, minimalist bir sanat yaklaşımı, doğal aydınlatma, doğal oyunculuk ve durağanlık gibi estetik öğeler aracılığıyla sunulmaktadır. “Savaş-sonrası sinema, görüntüyü yavaşlatarak ya da durdurarak, karakter odaklı sinemayı terk etmiştir ve kendi içsel imkânsızlığını sanki yeniden fotoğrafikleşerek dışa vurmuştur. Bundan dolayı, II. Dünya Savaşı sonrası tanık olduğumuz durağanlık, hesaba katılması gereken yeni ve orijinal bir durumdur” (Katsanis, 2015, s. 170). Yaşanan hayal kırıklıkları, insanın kendine ve insanlığa olan inancını yitirmesi, güvensizlik hissi ve kayıp duygusu savaş sonrası döneme damgasını vurmuştur. Bunun sonucunda, sinema artık dünyanın farklı bir duyumunu vermek durumunda kalmıştır. Fransız filozof Gilles Deleuze bunu *zaman-imge sineması* olarak adlandırmıştır. Ceylan’ın sineması, durağanlığı, kamera hareketleri, minimalist öğeleri, içerdiği konu ve temalar, biçimsel özellikleri itibariyle, Deleuze’ün *zaman-imge sineması*yla birtakım benzerliklere sahiptir.

Deleuze yazdığı *Sinema I- Hareket-İmge (Cinema I- The Movement-Image)* ve *Sinema II- Zaman-İmge (Cinema II- The Time-Image)* kitaplarında, sinema hakkında görüşlerini kendi felsefi kavramlarıyla bağdaştırarak dile getirmiştir. Deleuze’e göre sinema kendi içinde iki döneme ayrılır. Bu ayrımın II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan büyük trajediler sonucu meydana geldiğini düşünen Deleuze, sinema ile yaratılan imgeyi, savaş öncesi *hareket-imge*; savaş sonrası *zaman-imge* olarak ele alır. Bu sayede “Deleuze hayatı temsil etmeye çalışan bir gerçekçilikten yola çıkan sinema tekniğinin nihayetinde hayatın olası algılanışını değiştirecek biçimde nasıl geliştiğini açıklamaya yönelir” (Colebrook, 2013, s. 47). Deleuze, sinemanın, İtalyan Yeni Gerçekçiliğine kadar sadece hareket-imesi verdiğini ve zamanın harekete bağlı yansıtıldığını düşünür. Değişen dünya ve dünyayı algılama şeklimizin sinemada yansıması olarak, zaman-imgenin zamanı, hareketten ve mekândan bağımsızlaştırarak dolaysız bir şekilde aktardığını dile getirir.

Sinema, ilk dönemlerinde, kendi olanaklarını yeni yeni keşfeden bir sanattı. Sinemanın hareketli görüntüleri kaydetmesi onun en önemli ve ilk keşfedilen özelliğidir.

Sinema, sadece bir kayıt cihazı, görülenlerin algısının temsili değildir. Sinema, duygu ve düşünce yaratma potansiyeline sahiptir. Kamera hareketleri, çekim, kesme ve montaj (kurgu), sinemanın hareket açısından keşfettiği yaratıcı olanaklardan bazılarıdır. Deleuze, sinemanın hareket ile ilgili özelliklerini ve anlatım olanaklarını *hareket-imge* kapsamında değerlendirir:

Sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır (Deleuze, 2014, s.14).

Hareket-imge, neden-sonuç ilişkisine dayalı, eylem odaklı, karakterlerle özdeşleştiğimiz *duyu-motor* bağlantıları harekete geçirir. Hareket-imge, Griffith, Eisenstein, Vertov, Hitchcock gibi yönetmenlerin filmlerinde, duygu ve düşünce yaratmak için oldukça başarılı bir şekilde kullanılmıştır. “Hareket-imgesi, karakterlerin durumlara tepki vermesi ilkesi etrafında kurulur. İzleyici, karakterle özdeşleşerek kendisini duyu-motor devinim sürecinin parçası olarak algılar. Hareket-imgesinin en belirgin biçimi olan “eylem-imesi”, doğrudan ana karakterin anlatı mekânı içindeki amaçlı eylemliliği etrafında örgütlenmiştir” (Suner, 2006, s. 121). Her ne kadar insan algısından farklılaşan yönleriyle dünyanın farklı bir sunumunu olanaklı kılarsa da hareket-imge zamanın dolaylı bir sunumunu vermektedir. Zamanın dolaylı yoldan sunumu, onu harekete ve mekâna bağımlı kılar. “Montaj, hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur” (Deleuze, 2014, s. 48). Yani zamanı sadece belirli hareketlerin, belirli bir uzamda olup bitmesi şeklinde algılarız.

Kurgunun ve hareket-imgenin en yaygın kullanımına, Sovyet sinemasında ve Hollywood filmlerinde rastlamak mümkündür. Daha önceden belirlenmiş ve amaçlanmış fikirlerin neden-sonuç zinciri içinde verilmesi ve seyircinin belirli bir tarz düşünceye sevk edilmesi, hareket-imgenin bu amaçlar doğrultusunda kullanılmasıyla sağlanabilmektedir. Deleuze için belirlenmişlikler, insanları kısıtlayıcı şeylerdir. Deleuze, özellikle görsel-işitsel enformasyonun giderek arttığı bir çağda, sanatın, insanlarda edilginliği değil, yaratıcı itkileri tetikleyici öğeleri barındırması gerektiğini düşünür. Kurgunun ya da hareket-imgenin amaca yönelik kullanımını, ya da sadece temsili bir şekilde algı-imge seviyesinde ayrıcalıklı hareketlerin seçilerek sunulmasını desteklemez. “Montaj, bütünü, ideayı, yani zamanın imgesini çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlemdir. Böyle

bir imge zorunlu olarak dolaylıdır, zira hareket-imgelerden ve onların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilmiştir” (Deleuze, 2014, s. 47). Sovyet Rusya’sında ve Nazi Almanyası’nda kitleleri etkilemek ve harekete geçirmek için kullanılan bu tarz filmler, propaganda sinemasının en başarılı örneklerini vermiştir. Rus yönetmen Sergei Eisenstein, kurguyu en etkili biçimde kullanan yönetmenlerden biridir. Onun, ani etkilerle çağrışımlar yaratan filmleri, seyirciyi yönlendirir. Bu çağrışımlar, zıtlıkların yarattığı diyalektik bir süreç içinde meydana gelirler. Rasyonel bağlantı ve art arda gelmeler psikolojik otomatlar yaratır. Benzer bir durum, klasik anlatı sineması için de geçerlidir.

II. Dünya Savaşı sonrası sinema, büyük bir değişim içine girmiştir. Artık hareket-imge sineması, insanın içinde bulunduğu varoluş koşullarını iletmede yetersiz kalmaktadır. İnsanlık, kaotik bir dünyaya adım atmıştır. Her şeyin değerini ve anlamını yitirdiği, merkezsiz bir dünya içinde insan, kendisini adeta bu dünya içine fırlatılmış gibi hissetmektedir. “İnsan ve dünya arasındaki bağ kopmuş durumdadır... sadece inanç insanın gördüklerini ve duyduklarına onu bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyadaki inancı göstermelidir” (Deleuze, 1989, s. 171). Artık insanlar yeni dünya düzeni içinde, yaşadıklarını anlamlandıramamakta, modernliğin hızı ve hayal kırıklıkları altında ezilmektedirler. Hayatın sunduğu yeni durumlara karşı inançlarını yitiren insan, sanatta da yeni anlatım yollarına başvurmak zorundadır. Modern sanatlarda görülen belli belirsiz renkler, bitmemişlik hissi yaratan çizimler, edilgin karakterler, mutsuz yüzler, soğuk mekânlar, zamanın uzamdan kopması, sanatçıların modern dünyadaki durumumuz ve hissiyatımız üzerine yorumlarıdır. Hatta, pek çok modern sanat yapıtı, bu yorumun nasıl yapılacağına dair denemelerdir. Sinemada bu, çağdaş anlatı yapısıyla mümkün olmuştur.

Deleuze’ün zaman-imge kavramı, sinemada oluşan (ya da oluşmak durumunda kalan) yeni görme tarzını açıklar. Zaman-imge ile birlikte, zaman artık hareketi ölçmeye yarayan bir araç değildir; hareket, zamanın bir boyutu haline gelmiştir (Deleuze, 1989, s. 22). Zaman-imgenin çıkış noktası olan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte sinema yeni duyuları ve hayatın yeni kavranış şeklini verirken aynı zamanda sinemanın farklı bir yönünü keşfeder. “Anlamı çoktan verilmiş bir gerçeği temsil etmek yerine, Yeni Gerçekçilik her daim anlamının çözülmesini bekleyen belirsiz gerçeğin peşindedir; işte bu yüzden uzun çekim, temsili montajın yerini almıştır” (Deleuze, 1989, s. 1). Önceleri harekete bağımlı olan sinema, artık hareketten çok, zamana odaklanmaktadır. Zaman, hareketin belirleyicisi konumuna gelmiş; sinema, duyu-motor anlatımın belirlenmişliklerinden kurtulmuştur. Eylemlerin yönlendirdiği algı, zamanın uzamdan

özgürleşmesiyle beraber kısıtlamalardan sıyrılmıştır. Deleuze (1995, s. 25) bunu, *Hamlet*'ten etkilenecek, ünlü “Zamanın çivisi çıktı” metaforu ile pekiştirmektedir. Karakterler, zamanın askıya alındığı bu filmlerde, amaçsızca salınırlar. Artık mekân, anlamlı bir bütün oluşturmaya yarayan bir mecra değildir. Klasik sinemada, hareketin yarattığı süreklilik duygusuyla bütünlüklü bir yapıda sunulan mekânların yerine, Deleuze'ün *öylesine-herhangi-mekân* (any-space-whatever) diye tanımladığı kopuk kopuk parçalara ayrılan yeni tür bir mekân gelmiştir (Suner, 2006, s. 121).

Zaman-imge ile birlikte mekân ve olaylar, adeta kafamızın içinde gerçekleşen düşsel bir gerçekliğe bürünür. İnsan, adeta içinde oradan oraya savrulduğu, ıssız ve yabancılaşmış dünyada kendi gerçekliğini yeniden yakalamak, benliği ve hayat arasında yeniden bağ kurmak istemektedir. Zaman-imge sinemasında gördüklerimiz, geçmişin ve geleceğin şimdi içinde resimleştirilmesi, belirli bir duygu durumunun -sanki- dondurularak vurgulanmasıdır. Tarkovski'nin *Ayna* (1975) filmi, zaman-imgenin etkin bir kullanımını verir. *Ayna*'da geçmiş ve gelecek şimdiki zaman içinde eriyerek mekânın dayatmaların kurtulmuştur. İç içe geçen anılar, geçmişe duyulan özlem duygusunu, mekânın dayatmalarını kırarak aktarır. Benzer bir duyguyu Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi olan kısa metrajlı *Koza* (1995) filminde de görmek mümkündür. *Koza*, zaman-imgenin yaratıcı bir şekilde kullanılarak belirli bir duygu ve kavramın yaratılmasına iyi bir örnektir. Kaybedilmiş geçmiş, yakalanamamış zaman, anıların yükü ve acımasızlığı iki yaşlı insanın bilincinde birbiri içinde eriyerek yaşamı, insan ömrünü, yaşayışımızı, gerçekleşmemiş beklentileri, yitik umutları, bu dünyada var olmanın ağırlığını kavramsal düzeyde duyumsatmayı başarır.

Zaman-imge, ritmik olarak ölçtüğümüz, ardışık ilerleyen heterojen zamandan farklı bir zamana vurgu yapar. Deleuze, zaman-imgeyi açıklarken, Bergson'un *Time and Free Will* ve *Creative Evolution* adlı kitaplarında ele aldığı *süre* (durée) kavramından etkilenmiştir. Bergson'a (1986, s. 16) göre “Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir”. Yani süre, geçmişin bir birikimi, bizim içimizde oluşan bir tortular bütünüdür. İçinde bulunduğumuz her kaypak *şimdi* akıp geçmekte fakat yok olmamaktadır. Saf süre iç içe giren, birbiri içinde eriyen, sadece keyfiyet halinde meydana gelen değişimlerdir (Bergson, 1990, s. 98). Süre kavramı, bir değişim fikrini içermektedir. Geçmişin biriktirdikleri, adeta genleşip sürekli büyüyerek varlığımızı hiç durmadan yenilemektedir. Bu anlamda, zamana kendi dışımızda gerçekleşen bir olgu olarak bakmak, onu doğru bir şekilde anlamamızı güçleştirir. Zaman,

dışımızda değil, bizzat kendi içimizde gerçekleşmektedir. “Şimdi yoktur, şimdi bir oluştur. Geçmişin var olmayı bıraktığını düşünürüz... Oysa şimdi yoktur... ama eylemde bulunur. Geçmişin var olmadığını söyleyemeyeceğiz, çünkü o, ... varlığın kendinde saklı durmasının biçimidir” (Deleuze, 2006, s. 86). Anılarımız, belleğimizdir; belleğimiz de süremiz. Yaşadıklarımız, deneyimlerimiz, süremiz, bizi biz yapan özellikler olduğu gibi, bizim şimdilerimize eklemlenerek, bizi değiştiren şeylerdir de. Sürekli oluş içinde, sürekli farklılaşan ve asla yok olmayan, hep bizimle yoğrulan birikimlerimizdir geçmiş.

Zamanı bu şekilde duyumsamak, hayattaki oluşu ve devinimi yakalamamızı sağlamaktadır. Sinemada zamanın süre olarak yakalanması zaman-imge ile mümkün olmaktadır. Zaman-imge, bize sürenin ve dolayısıyla hayatın duyumunu verebilir. Tarkovski (2008, s. 7), bunu şiirsel bağlantı olarak tanımlar. Şiirsel bağlantı, daha önceden tasarlanmış bir bütün olmaktan ziyade, oluş içine dahil olmamıza olanak tanır: “Şiirsel bağlantılar, olağanüstü duygusal bir ortam yaratarak seyirciyi harekete geçirir. Seyircinin hayatı tanıma faaliyetine katılmasını özellikle sağlar, çünkü ne hazır bir sonuç sunmakta ne de yazarın katı talimatlarına dayanmaktadır” (Tarkovski, 2008, s. 7). Zaman-imge ile birlikte, sinema artık anlatısal olmaktan çıkmıştır. Bu tarz sinema, öykü anlatmaz. Filmlerin belirli bir başlangıcı ve sonu yoktur. Zaman-imge sineması, geçmiş ve geleceğin şimdi içinde hep birlikte var olmasının duyumunu vermektedir. Bu, bir anlamda, yitirilen zamanın da telafisini yapmak gibidir. Sinemada deneyimlediklerimiz, bizim sürelerimize eklendiği vakit bir yaratım olmakta, içimizde yeni duyumlar yeni farklar yaratmaktadır. Bu da izleyicinin, filmin süresi ile kurduğu bağda gizlidir. Film, bittikten sonra, bizim deneyimlerimizle bağ kurmaya devam edecektir.

Deleuze, zamanın doğrudan sunumunu *saf optik-ses imgesi* olarak tanımlar. “Artık, duyu-motor imgelerin uzanımları yerine, bir yandan ‘saf optik imge ve seslerin’ daha karmaşık çevrimsel ilişkileri, diğer yandan zamandan ve düşünceden gelen imgelerin ıssızlığın bedenleri ve ruhlarını oluşturan bağlantılarının bir arada oluşu vardır” (Deleuze, 1989, s. 47). Bu şekilde her türlü kalıplaşmış düşüncüyü bir kenara atan izleyici, yeni yaratımlara açık olacaktır. Kendi süremize eklemlenen film, bizde çağrıştırdıklarıyla geçmişten getirdiklerimiz ve gelecekte yaşadığımız tecrübelerle yenilenmeye devam edecektir. “Tipik olarak sessizlikler, boşluklar ve belirsizlikler etrafında şekillenen bu sinema anlayışında, ‘optik imge’, bedende cisimleşmiş duyusal deneyimlere (koku, tat, dokunuş) seslenerek, bellek süreçlerini harekete geçirir” (Suner, 2006, s. 124). Optik imge, akılcı bir düzenlemeden ziyade, edebiyatta James Joyce’un da sıklıkla kullandığı

bilinç akışı (stream of consciousness) tekniğinde olduğu gibi, zihnimizdeki imgeler adacağından seçimler yaparak bizimle diyalog içine girer. Bu aynı zamanda, saf optik-sesten oluşan imgenin, öznel bir değerlendirmeye de açık olduğu anlamına gelmektedir. Böylelikle belleğimizde ve düşlerimizdeki sanal imgelere seslenen bu yeni imge türü zihnimizde çağrışımlar yaratır. Duyu-motor bağların anlamını kaybettiği bu imge türünü Chaudhuri ve Finn (2003, s. 44- 45) *açık imge* olarak adlandırırlar. Anlamın açık uçluluğuna vurgu yaparlar.

Nuri Bilge Ceylan sineması, Deleuze’ün zaman-imesiyle birtakım benzerliklere sahiptir. Öncelikle, Ceylan sinemasının, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başlayan ve Yeni Dalga gibi çeşitli akımlarla gelişen modern sinemayla ortak özellikleri vardır. Nuri Bilge Ceylan sineması öykü değil, imge sinemasıdır. Onun sineması, bir hikâye anlatmaktan çok bir atmosfere ve duruma, insan olma haline, insanın iç dünyasına, çatışmalarına, yalnızlık ve çalkantılarına göre biçimlenen bir sinemadır (Savaş, 2017, s. 63). Daha önce de belirtildiği gibi, Ceylan’ın filmleri, bir iki cümle ile özetlenebilecek konu odaklı olmayan filmlerdir. Fakat içerdikleri imgeler dolayısıyla, çeşitli kavramlara ve durumlara aracılık ederler ve böylelikle çeşitli duyumlar üretirler. Söz konusu bu duyumlar, ahlaki varoluşumuz, hayatı yaşayışımız, kavrayışımız ve insani varlığımızı sürdürme şeklimizle ilişkilidir. Öykü odaklı olmadıkları için onun filmlerinde nedensellik zinciri yok denecek kadar azdır. Örneğin *Koza*’da kopuk kopuk imgelerin toplamı bir kavramı algılamamızı sağlar. Birbirinden bağımsız ve zamansız mekânlar, düşsel bir hissiyatın duyumunu verir. Filmdeki yaşlı çift, yitirilmiş zamanın, gerçekleşmemiş beklentilerin, akıp giden hayatın ardından yas tutar adeta. Zaman, mekânın düşsel parçaları içinde birleşerek zihnimizde bir imge yaratır. Kronolojik zamanın kırıldığı bir diğer örneğe *Üç Maymun* filminde rastlanır. Filmde, Hacer’in Servet ile ilk kez buluşmaya gittikten sonra arabasına bindiği sahneler arasında geçen zaman, kronolojik olarak işlemez. Seyirci olayların gerçekliğini sorgular. Aynı zamanda, Hacer’in içsel zamanına, belleğine ve algısına davet edilir. Suner’in (2006, s. 122) de belirttiği gibi, en çok öznel imgelerde, çocukluk anılarında, düş ve fantezilerde belirginleşir zaman-imge. Ceylan’ın filmlerinde zaman-imgeye, zamanın adeta durduğu, bazen çocukluk özlemini dile getiren, nostaljik anıları harekete geçiren imgelerde rastlamak mümkündür. Örneğin *Kasaba*, geçmiş zamanın tortusunu içimizde hissettirirken aynı zamanda, ‘var olmayan bir sılanın insanın burnunda tütmesi ve sılada kapana kısılmış olmaktan gelen müthiş rahatsızlık’ hissini verir (Diken ve diğerleri, 2018, s. 63). Bunun yanında, *Kasaba*’da, *İklimler*’de ve *Üç Maymun*’da olduğu

gibi, vicdan azabının ve bilinçaltının içinden çıkıp gelen düşsel sahneler, zaman-imge yaratır.

Ceylan'ın filmlerindeki durağanlık ve kamera hareketlerinin yok denecek kadar az olması, zamanın süre olarak algılanmasına katkı sağlar. Böylelikle ilğimiz karakterlerin ruh durumlarına ve oluşan atmosfere odaklanır. Uzun çekimler, biçimsel olarak bir duygunun iletilmesine olanak tanır. *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmdeki elmanın yuvarlanma sahnesinde olduğu gibi. Elmanın uzun uzun yuvarlanması, o sırada pek çok şeyi düşünmemizi sağlar. Film bizimle diyaloga geçer. Belleğimizdeki pek çok anıyı uyandırır. Elma, kafamızdaki imgesiyle birleşir, yuvarlandığı süre boyunca filmdeki imgesiyle arasında zikzak dokur. Elma belki de çocukken hepimizin gördüğü bir anının yeniden karşımıza çıkmasıdır. Belki de hayatın akışı, hayat karşısında çaresizliğimizdir. Bu sahnede, biz elmanın peşinden giderken, filmin süresi de askıya alınır. Elmanın yuvarlanması, filmde yaşanan olaylardan kopuk görünür çünkü filmin geneliyle bağlantılı bir eylem üretmez. Herkes maktulü ararken elmanın oradaki olaylarla ilgisi yoktur. Fakat filmin atmosferine katkı sağlar. Ceylan'ın filmlerinde bu tarz araya girişlere çokça rastlanır. Askıya alınan zaman, ya da başka bir deyişle *ölü zaman* (dead time), filmin akışı içinde *dikkat dolu bir fark ediş* (attentive recognition) ulaşmamızı sağlar. Bu tarz sahneler estetik bir öge olarak yaratıcı bir şekilde kullanılır. Deleuze (1989, s. 44-56) bu kavramı yine Bergson'dan alarak sinemadaki *saf optik-ses imgesi* ile ilişkilendirmiştir. Dikkat dolu fark ediş, gördüğümüz imgelerin belleğimizdeki imgelerle kurduğu bağ sayesinde gerçekleşir ve zihinsel bir katılım sürecini içerir.

Ceylan'ın filmlerinde kullanılan yakın çekimler de bu dikkat dolu fark edişin örnekleridir. “Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranin dahice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşamımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar!” (Benjamin, 2013b, s. 72). Pascal Bonitzer'in (2011, s. 26) de *Kör Alan ve Dekadrajlar* kitabında detaylı bir şekilde ele aldığı yakın plan çekimler, her bir nesneye ya da insan bedenindeki bir noktaya bir yüz kazandırır. Tanıdığımız şeyler yabancılaşırken, bize uzak şeyler yakınlaşır ve kendini açığa çıkarır. Örneğin *Kasaba*'da kullanılan yakın plan çekimlerle yüzlerdeki detaylara yapılan vurgu, karakterlerin duygularını, gerçek niyetlerini ve ruh hallerini anlamamızı sağlar. Farklı kuşaktan bireylerin bir araya geldiği aile, gece ağaçların arasında çeşitli aile meseleleri ve tarih hakkında konuşurken yapılan yakın plan çekimler,

onların hayata karşı duruşlarını, yorgunluklarını, sıkıntı ve özlemlerini görünür kılar. Benzer şekilde *Üç Maymun*'da yakın plan çekimlerle kişilerin yüzlerine yapılan vurgu, onların ruh halleri ve niyetleri hakkında fikir yürütmemize olanak tanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'daki yakın plan çekimler de aynı işlevi yerine getirir. Yakın plan çekimler ayrıca, film süresini askıya alarak, filmin akışını nedensellik bağlarından uzaklaştırır. Gördüklerimiz üzerinde düşünmemiz için bize süre tanır.

Öyküye dayalı bir sinema olmadığı için Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde çatışma yaratan olaylar, heyecan veren gelişmeler yaşanmaz. Çatışmanın olmaması, durağanlığı artırır. "Ceylan'ın filmlerinde seyirci, neredeyse hiçbir bağlamı olmayan karmaşık bir senaryoyla baş başa bırakılır. Bir problem olduğu bilinir fakat tam resim asla verilmez. Karakterler sessizdir ve sıradan alışkanlıklarını gerçekleştirirler; sahnede hareket yok denecek kadar azdır" (Katsanis, 2015, s. 171). Senaryonun karmaşıklığı öyküden değil, eksiltili anlatıdan kaynaklanır. Yaratılan boşluklar seyirci tarafından doldurulur. Ceylan'ın filmlerinde çatışma çoğu zaman, karakterlerin egoları üzerinden, hareketlerle, imalarla gösterilir ya da diyalog boyutunda kalır. Fakat konuşmalar çoğu zaman iletişim kurmaya yaramaz; iletişimsizliğe yol açar. Diyaloglar çözümsüzdür. Örneğin *Kış Uykusu*'nda karakterler birbirini dinlemeden ya da hiçe sayarak konuşur. Herkes kendi doğru bildiğini dile getirmek, birbirini iğnelemek için adeta yarışır. Öte yandan, gösterilen olaylar ve diyaloglar, durum yaratmak için kullanılır Ceylan'ın filmlerinde. *Kış Uykusu*'nda Necla ve Aydın arasında geçen diyaloglar ve çatışan egoları, ikisinin birbirinden uzaklaşmasına neden olur ve Necla ortadan kaybolur. Benzer şekilde, Necla ile Nihal ve Nihal ile Aydın arasındaki imalı konuşmalar da onları birbirinden iyice uzaklaştırır. Ceylan'ın filmleri, ruh halleri geçişlerinin, kabullerin, yitiklik ve yenilgilerin filmleridir. Yaşanan küçük çatışmalar, karakterlerin düştüğü zıtlıklar, kavram düzeyindedir.

Ceylan'ın karakterleri çoğu zaman nihilist, bencil, melankolik ve özdeşleşmesi zor karakterlerdir. "Filmleri, anlamlı ve kalıcı toplumsal ve cinsel ilişkiler kurmaktan acizliklerine bir çare veya buna karşı bir tedbir olarak, ironik bir şekilde yalnızlık peşinde koşan yabancılaşmış karakterlerle doludur" (Diken ve diğerleri, 2018, s. 14). Kendi içlerinde yenik, hayattan beklediklerini elde edememiş, bu yüzden de zamanın onlar için durduğu kişilerdir. Zaman onlar için, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda çocukluklarının geçtiği yerlerde, *Uzak*'ta ıskalanan bir anda, *Üç Maymun*'da evde dolanan bir hayalde, ya da *Bir Zamanlar Anadolu'da* eski günlere duyulan özlem dolu anlarda donup kalmıştır.

Karakterlerin içinde bulundukları ruh halleri, özlemleri, amaçsızlıkları onların takılı kaldığı zamanı gösterir. Bu kişiler, nerede olurlarsa olsunlar memnuniyetsiz, inançsız, hayal kırıklığına uğramış, yerinden edilmiş ve olduklarından başka yerde olmayı arzularlar (Diken ve diğerleri, 2018, s. 17).

Nuri Bilge Ceylan'ın karakterleri eyleme geçmez, geçse de eylemleri onları daha çok yaralar. Adeta kendilerine dışarıdan, bir manzaraya bakıyormuş, olaylar onların başına gelmiyormuş gibi izlerler. Bundan dolayı da, şimdiki statüleri ne olursa olsun, *aylaktırlar*. Ceylan'ın karakterleri yetenekleri olmadığı için değil de başlangıçtaki amaçlarını ve hayallerini gerçekleştiremedikleri için neredeyse farkında olmadan ruhlarını şeytana satmışlardır (Andrew, 2010, s. 3). Fakat egoları güçlü olduğu için, rutinlerinden ve konfor alanlarından taviz vermezler ve kendilerini onaylama konusunda uzmandırlar. Aslında kendi oldukları kişi ve imajları arasındaki uçurumu gizlemeye çalışırlar. Bu uçurumun başkaları ve kendileri tarafından fark edilmesi onları bunalıma sürükler. *Kış Uykusu*'nda Aydın, her şeyi bildiğini, en zeki ve makul insanın kendisi olduğunu düşünür ve bundan dolayı diğer insanlarla gerçek bir ilişki içine giremez (Neher, 2015, s.100). Onlarla çatışma yaşadığında kendisini üstün görür. Benzer şekilde *Ahlat Ağacı*'nda Sinan, olmak istediği yerde olmadığı için her şeyi ve herkesi küçümser. Hıncını insanlardan çıkarır. Bu durumu bir anlamda, Nietzsche'nin köle ahlakıyla bağdaştırabiliriz. Nitekim köle ahlakının temelinde hınç duygusu vardır. "...köle insan ve onun düşünme şekli, 'hınç' ile, yani daha iyi ve daha güçlü olanları cezalandırmaya ve onlara üstün gelmeye yönelik öfke dolu arzularına ulaşma çabalarının sonuçları arasında bir eşitsizlik olduğunda hınç tahtına oturur" (Berkowitz, 2003, s. 122). Hınç, içinde barındırdığı öfke dolayısıyla insanda başkalarına karşı güvensizlik ve düşmanlık hissi yaratır.

Ceylan'ın filmlerinin merkezinde erkek karakterler yer alır. Kadın karakterler, erkeklerin egoları altında ezilen, silik ve güçsüz kişilerdir. Bununla ilgili eleştirileri Ceylan (2011, s. 129) şu şekilde açıklar: "Erkeklerin kişiliği birçok parçaya bölünmüştür, dolayısıyla daha sorunludur. Bu onları hayatın kompleks durumlarını anlatmak için daha olanaklı kılar. Kadın ruhu gene de daha dengelidir". Örneğin *İklimler*'de İsa karakteri, Bahar'dan daha karmaşık bir yapıda sunulmuştur. İsa'nın eylemlerini neden yaptığını, etrafındakilere karşı neden bu kadar duyarsız olduğunu anlamakta güçlük çekeriz. Buna karşın Bahar daha dengeli ve tutarlıdır. Fakat kırılgan bir yapıya sahiptir. "İsa'nın var olduğu dünyada değer diye bir şey yoktur. Bahar'ın ise değerlerinin bir dünyası yoktur.

İsa yolunu kaybetmiştir, Bahar ise ümitsizdir” (Diken ve diğerleri, 2018, s. 102). Bir anlamda yönetmenin kadın karakterlere daha sempatik yaklaştığını bile söylemek mümkündür. Bahar’ın hayalleri ve umutları vardır fakat İsa, kendisi için dahi bir şeyler için çabalamaktan acizdir. Erkek karakterler, daha duygusuz ve duyarsızdır. Bu, belki de erkek dünyasının acımasızlığından kaynaklanmaktadır. Mesela *Bir Zamanlar Anadolu’da*’da, erkek egemen bir coğrafyada, erkekler arası iktidar ilişkilerinin sevimsizliği, muhtarın kızının çay getirdiği sahneyle bir süreliğine de olsa unutulur. *Ahlat Ağacı*’nda Sinan, annesini ve tüm kadınları aşırı duygusal oldukları için alaycı bir şekilde eleştirir. Ceylan’ın filmlerinde erkekler sürekli bir çelişki ve umutsuzluk içindedir. Bu da onları daha sorunlu yaptığı için bir yandan daha karmaşık ve anlaşılmaz diğer yandan da daha sevimsiz hale getirir.

Ceylan’ın kinik karakterleri kötülük kavramını, etik değerleri ve ahlaki varoluşumuzu sorgulamamızı sağlar. Kendilerine küskün bu karakterler, kimseyi umursamazlar ve her durumda haklı çıkmak için başkalarıyla olan ilişkilerini yok sayarlar. İnsan ilişkileri sorunludur ve karşılındakileri zedeler. Etik, insan ilişkileriyle, kişiler arası ilişkilerde yaşanan ahlaki boyutla ilgilidir. “Ahlak yanlış ve doğru, iyi ve kötü, erdem ve kusur ile, yaptıklarımızı ve yaptıklarımızın sonuçlarını değerlendirme ile ilgilidir... Kullandığımız ahlak terimlerini ve ahlaki yargılarımızın statüsünü analiz eden etik, takındığımız ahlaki tutumlarımız ardında yatan yargılarımızı ele alır” (Nuttall, 2011, s. 15). İnsanların eylemleriyle birbirlerini ne yönde etkilediği, yaşanan ilişkilerin insanlar üzerinde yarattığı ahlaki etkinin niteliği etik değerlerin bilgisini gerektirir. “Etik ilişki değerleri... bir kişinin başka belirli bir kişiyle ilişkisinde değerlilik yaşantılarıdır: Bir kişinin başka bir kişiye yaşattığı tortu bırakan yaşantılar. Bu aynı değerler, onlara insan açısından bakıldığında ise, değerlilik yaşantısı olanaklarıdır” (Kuçuradi, 2011, s. 185-186). Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki insan ilişkileri de etik değerlerin sorgulandığı, ikili ilişkilerde neyin doğru neyin yanlış, neyin iyi neyin kötü, neyin ne kadar ahlaki olduğunu düşünmemize olanak tanıyan ilişkilerdir. Ceylan’ın filmleri, genel olarak, aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk, iletişimsizlik ve taşra temaları üzerinden değerlendirilir. Bütün bunların yanında, onun filmlerini etik sorgulamalar olarak ele almak mümkündür. Nitekim, Ceylan sineması, ilişkiler sinemasıdır (Diken ve diğerleri, 2018, s. 15). İnsan olmanın ve insan kalabilmenin anlamı, ahlaki varoluşumuz ve etik değerlerin ne olduğuyla ilgili yaptığımız sorgulamalardır.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine genel olarak, kötülük kavramı ve kötü niyet hâkimdir. Onun filmleri, kötülüğün doğasını ve insan ilişkilerini nasıl etkilediğini ele alır. Kötülüğün sadece büyük şeylerde değil, önemsiz gibi görünen küçük insan ilişkilerinde de bulunabileceğini gösterir. Kötülüğün, salt kötülük yapmak için değil de, değişen şartlara göre şekillendiğini, bazen tepkisizliğin de kötülük unsuru olabileceğini gösterir. Kötülüğü gösterirken, iyilikle arasındaki sınırları, sınır durumları sorgular. Türk sinemasında kötülük, uzun yıllar kalıplaşmış bir şekilde tek boyutlu ve somut olarak, zengin-fakir, geleneksel-modern, Doğulu-Batılı, güzel-çirkin ayrımında ele alınmıştır. Bu filmlerde, kötüler çok kötü, iyiler çok iyidir. Her zaman dostluğun, dayanışmanın ve iyiliğin kazandığı filmlerde, kötülük belirli bir motivasyon çerçevesinde kahramanın eylemlerini haklı çıkarmak, engellemek ve bu sayede çatışma yaratmak için kullanılmıştır. Bu tarz filmlerde, kötülüğü fark etmek kolaydır. Nitekim Türk edebiyatında da böyle bir gelenek söz konusudur. “Türk romanı, kötülük unsurları bakımından zengin fakat kötülüğün kavramsal derinliği ve niteliği bakımından zayıftır...” (Şen-Sönmez, 2017, s. 292). Bundan dolayı da yüzeyseldir. Türk sinemasında roman uyarlamalarının sayısı düşünüldüğünde, filmlerde kötülüğün basite indirgenmesi anlaşılabilir. Fakat 2000’ler Türk sinemasında bunun değiştiği söylenebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri kötülüğü karmaşık bir şekilde ele alır. Onun filmlerinde karakterlerin iyi ya da kötü olduğuna karar vermek güçtür. Bunun yerine, kötülüğün ve iyiliğin niteliğidir söz konusu olan. Sıradan ilişkilerdeki küçük hesaplar, gündelik hayatın içindeki kötü niyet ele alınır. Onun sinemasında, ilişkilerin doğasını, imkânsızlığını ve değişen yönünü sorgularız. Böylelikle daha inandırıcı ve gerçekçi bir kötülük kavramıyla karşı karşıya kalırız. Örneğin *Kış Uykusu*'nda Aydın, özdeşleşmesi zor bir karakterdir. Kaprisli, kendini beğenmiş (narsist) ve bencil bir kişiliği vardır. Eski bir tiyatrocı olduğu ve entelektüel bir çevreden geldiği için, şimdi içinde bulunduğu yerde kendisini diğer insanlardan farklı ve üstün görür. Taşrada turistik otel işleten ve bir hayli varlıklı olan Aydın, ona bağlı olan insanlara karşı duyarsızlık derecesinde mesafelidir. Bu mesafeyi de yardımcısı Hidayet sayesinde bürokratik yollarla korur. “Elbette Aydın'ın kötü bir insan olduğu söylenemez. Fakat kötülüğün ortaya çıkması için kötü insanlara ihtiyaç yoktur. Bu noktada Hidayet'in (ve Aydın'ın avukatlarının) filmdeki can alıcı görevleri ortaya çıkar: Kayıtsızlık ve ahlaki nötrleştirme” (Diken, 2015, s. 11). Aydın, bu sayede vicdanını temize çekerek insanların zor durumda kalmasına karşı duyarsızlaşır. Bu sayede, onların içinde bulundukları durumu düşünmemek kolaylaşır.

Kirasını ödeyemeyen kiracısını, durumunun kötü olmasına aldırış etmeden evinden attırmak ister. Bunun üzerine gelişen olaylarda da kendini değil, onların cehaletini, iş bilmezliğini, hatta -kendi tabiriyle- pasaklılığını suçlar. Onlardan daha üstün olduğunu düşündüğü bir iğrenme duygusuyla kendini durumdan uzaklaştırır ve haklı çıkarır.

Yaşanan bu olay, kapitalist ve bürokratik ilişkilerin etikle olan ilgisi açısından da ele alınabilir. “Kapitalizm, toplumun sermaye birikimi merkezli örgütlenmesi demektir. Modern toplumlar, sermaye birikiminin gereklerine göre biçimlendirilmiştir... İnsani varoluş daha fazla üretmek ve daha fazla tüketmek üzerine inşa edilir” (İnsel, 2005, s. 55). Kapitalizmin doğasındaki insani olmayan bürokratik ilişki modeli, etik ilişkileri insan faktöründen arındırarak düzenler. Tıpkı Arendt’in kötülüğün sıradanlaşması fikrinde belirttiği gibi, “... emre itaat söz konusu olduğunda aslında modern düşüncenin sorumluluk ve özgürlük bağlamında dönüştürdüğü kötülük düşüncesindeki insan faktörü, iradesini teslim etmiş bir insana dönüşerek önemsizleşir” (Şen-Sönmez, 2017, s. 265). Sorumluluk almayan insan, yaptıklarını haklı çıkaracak bahaneler ve yollar bulacaktır. Tepkisiz kalarak kötülük yapmış olacaktır. Bürokratik ve sosyal ilişki modelleri, ahlaki sorumluluk almayı, vicdani olmayan duyguları sıfıra çekerek temize çıkarır. Önemli olan kâr-zarar ilişkisidir. *Kış Uykusu*’nda, kırılan bir camın maliyeti, küçük bir çocuğun gururundan daha önemlidir. Diyet olarak ödenen tokadın, para değeri olarak hiçbir karşılığı yoktur. İnsanın onurundan götüren bedel, vicdani yükümlülükler duyulmaması için sözüm ona güçlü kişileri adeta uyuşturur. Aydın, kiracısı olduklarını bile bilmediği insanları gördüğünde içi buruklaşsa da kendi yaptıklarını haklı çıkaracak bahanelerden taviz vermez.

Bunun yanında, Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde iyilik de keskin ayrımlarla iyi değildir. *Kış Uykusu*’nda Nihal, eşi Aydın’a göre hayırsever ve karşısındaki insanlara karşı düşünceli bir profil çizer. Fakat Nihal’in aslında iyiliği neden, nasıl ve kimin için yaptığı tartışmaya açıktır. Nihal, çeşitli derneklere yardım eder ve civardaki okulların ihtiyaçlarını karşılamak için girişimlerde bulunur. Ama bunları, eleştirdiği ve kaçmaya çalıştığı, üstelik de bu çalışmalardan özellikle uzak tutmak istediği eşinin parasıyla yapar. Onun parasıyla iyilik dağıtır fakat ona karşı acımasız ve iğneleyicidir. Bu yüzden de Aydın’ın kız kardeşi Necla’nın gözünde parazitten farkı yoktur. Necla onun çabalarını yapmacık bulur. Necla’ya göre bu tarz davranışlar gösteriştendir. Nihal kendince etik bir tavır sergilemek ister. Doğru olduğuna inandığı iyilik düşüncesini hayata geçirmek için çabalar. Fakat yaptıklarının ardında görünmeyen bir çıkar ilişkisinin

olduğunun farkında değildir. İyiliği kendi doğasından dolayı değil, tatmin edici yönünden dolayı yapar. *Kış Uykusu*, pek çok karakter ve değerler açısından bir yüzleşme filmidir. *Kış Uykusu*'nun etik boyutu maskelerin düşürülmesidir (Savaş, 2017, s. 86). Nihal'in yüzleşmesi, üzerinde çok düşünmediği iyi niyetinin ardındaki motivasyonu yardıma muhtaç olduğunu düşündüğü kişinin gururunda görmek olacaktır. Filmin belki de en can alıcı sahnesi budur. Nihal, Aydın'ın kiracıları Hamdi ve İsmail'in evine, Aydın'dan aldığı parayı vermek için gider. Fakat beklentisinin aksine, İsmail parayı almaz ve gözünün önünde ateşe atar. Bu hareket, pek çok açıdan etik tartışmaya açıktır. İsmail'in eylemi, bu dünyadan kovulmuş lanetlilerin ve kötülerin payını sembolize eder ve Nihal'in hayırseverliğiyle acımasızca alay eder (Diken, 2015, s. 21). Paranın başat değer olduğu kapitalist düzene ve değerlere karşı bir meydan okumadır. Nihal, İsmail'in sadaka olarak gördüğü parayı kabul edip mutlu olacağını düşünerek insan gururunu hiçe saydığının farkında değildir. Ceylan bu sahnede, melodramatik bir havadan kaçınmış ve üst çekimle gösterdiği İsmail'e tehditkâr ve acımasız bir hava vermiştir (Dolcerocca, 2015, s. 4). Böylelikle de eylemin şiddetini artırmıştır. Etik bir değerlendirme yapmayı, karakterleri yargılamayı ya da yargılamamayı bize bırakmıştır. Karakterlerin eylemlerinin değerliliğini ve bizim dünyamızdaki karşılıklarını sorgulamamıza olanak tanımıştır: İyilik ve kötülük kime göre, neye göre iyidir ya da kötüdür? Sınırları nelerdir? Ne olmalıdır? Değerlerimiz nereye kadar ahlakidir ve nereye kadar insan onurundan yanadır?

Nuri Bilge Ceylan sinemasında mağdur ne tam mağdur, iyi ne tam iyi, kötü de ne tam kötüdür. Herkesin yaptıklarında kendince geçerli nedenleri vardır. Herkes kendi çıkarına göre hareket ederken ortaya koyulan değerler seyirciyi, insan olmanın gereklerine dair pek çok soruyla baş başa bırakır. Onun filmlerinde, canilik boyutunda bir kötülük fikrinden ziyade, küçük insan ilişkilerindeki kötü niyetin bir başkasını ve kendimizi hangi farklı şekillerde yaraladığına dair durumlara şahit oluruz. Fakat bu kötülüğün olmadığı anlamına gelmez. Kant'ın özellikle *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din* (*Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*) adlı kitabında dile getirdiği *radikal kötülük* kavramına bu noktada göz atmakta fayda vardır. “Radikal kötülük kavramı, insanların kötülüğü sadece kötülük için yapması değildir...Kant'a göre, bir eylemin ahlaki özü bize olumlu bir caydırıcı gibi görünmüyorsa, ahlak yasasından sorumlu tutulamayız ve ahlaki kişiler olamayız...ödev, pozitif bir caydırıcı olsa dahi, daha az rasyonel seçimler yapmaya yatkınsızdır” (Wood, 1999, s. 285). Kant'ın radikal kötülük kavramı, onun ödev ahlakında belirttiği özgür seçimler yapabilme yetimizle

ilişkilidir. İnsan, doğuştan getirdiği kötüye yönelme itkisini, ahlak yasasına uymayı seçerek göz ardı edebilir. Bu tamamen özgür seçim kabiliyetiyle ilgilidir. “Kant’a göre insan doğal nedenselliğin seçimlerini belirlemesine izin verdiğinde, kendi çıkarını ahlak yasasının önüne koymuş olur. Radikal kötülük bu kendi çıkarını düşünme eğiliminin Kant tarafından kavramsallaştırılmasıdır” (Oranlı, 2017, s. 220). Yani seçtiğimiz maksim, bizim ahlaki kişiliğimizi belirler. Kötülüğü isteme, ahlak yasasından sapmadır. Kendi kişisel çıkarlarımıza göre mi yoksa, ahlaki öze göre mi eyliyoruz? Ceylan’ın karakterleri seçimlerini, hesaplı kötülükten yana kullanır çoğu zaman. Doğru olmadığını çok iyi bilseler de kendi çıkarlarını her şeyin önüne koyarlar.

Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki eylemlerin ya da karakterlerin kötü niyetine, *İklimler*’deki İsa karakteri güzel bir örnektir. İsa, bencil, narsist bir karakterdir ve kendi egosunu tatmin etmek için, başka insanların duygularını sömürür. Sevgilisi Bahar’la adeta oyun oynar. Bencilliği, sevgisizliği ve yalanları Bahar’ın mutsuzluğuna neden olur. İlişki tıkanıldığında oldukça umursamaz bir tavır içine girmesi Bahar’ı örselerken, ayrıldıktan sonra onun hayatına yeniden müdahale etmesi Bahar’da büyük bir kırılmaya neden olur. Bahar’ın hayatına devam etmesini kıskanır ve kendi duygularından emin değilken sırf egosunu tatmin etmek için, üşenmez; Bahar’ın işi gereği çekimler için bulunduğu Ağrı’ya Bahar’la konuşmaya gider. Değiştiğini ve onunla yeniden birlikte olmak istediğini söyleyerek Bahar’ı ikna eder. Fakat onu oracıkta yeniden terk eder. Bahar’ın üzülmesi ya da burukluğu onu üzmez. Ceylan’ın belki de en az özdeşleşebileceğimiz karakteri İsa’dır desek yanlış olmaz. Başkalarının mutluluğunu kıskanması ve kendi nihilizminin acısını başkalarından çıkarması, onu oldukça itici yapar. Kötü niyeti, etrafındaki insanların mutsuzluğuna neden olur. Ceylan’ın diğer filmlerdeki karakterlerinin iç çelişkilerini anlamak için çeşitli fırsatlar yakalarız. Fakat İsa’nın dünyasında hiçbir değer yoktur. İsa, kendi içinde çatışmaları, çelişkileri olan biri değildir. Herhangi bir şeyi gerçek anlamda istemez. Hiçbir şey ve hiç kimse ona mutluluk veremez. Onun kötü niyetinin kaynağı nihilizmidir.

Kötü niyetin, nihilizmin ve bencilliğin zedelediği insan ilişkilerini Nuri Bilge Ceylan’ın başka filmlerinde de görmek mümkündür. *Üç Maymun*’da kötülük ve kötü niyet, insanların suç işlemesine kadar varır. *Bir Zamanlar Anadolu*’da’da yine gerçek bir suç örneğine rastlarız. Bunun yanında, Ceylan’ın filmlerinde bazen kötü niyet, ilişkileri ya da kişileri zedelemeyiz; sadece görülen ve sezilen bir kötü niyet vardır. Böylelikle bireysel ahlak anlayışındaki öznelliği sorgularız. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer’in diğer

insanlarla kurduğu ilişki buna örnektir. Film çekmek için köyüne giden Muzaffer, oradaki insanlarla kendine faydası olacak şekilde ilgilenir. Onların ihtiyaçlarını, duygu ve düşüncelerini görmezden gelerek sadece kendi işinin hallolmasına odaklanır. Kimseye gerçek anlamda bir kötülük yapmaz ya da kimseyi incitmez ama insanları umursamaması onun eylemlerini ahlaki açıdan sorgulamamıza neden olur. Pire Dayı'nın yanına çekimlere gittiğinde, onun, eşini kaybettiği için ne kadar üzgün ve yalnız olduğuna aldırmaz etmez. Onu dinlemez; hatta azarlar. Benzer şekilde babasıyla yaptığı çekimlerde de babasının ağaçları için verdiği mücadeleyi görmezden gelir. Ona yardımcı olmaz, dertlerini hiçe sayar ve filme yeteri kadar kendini vermediği için onu zorlar. Akrabası Saffet'ten çekimler için yardım alır. Büyük şehirde iş bulmak için heveslenen Saffet'e işi bittiğinde, kent yaşamının zorluğundan dem vurarak yardımcı olmaz. Nuri Bilge Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in filmini çekmek için etrafındaki insanları nasıl kullandığını gösterirken aynı zamanda, sanatın ve sanatçının etik yönelimiyle ilgili birtakım soruları da açığa çıkarır: Sanatın, nihai bir amaç olup olmaması gerektiğini, insana verilen değerin göstermelik olup olmadığını sorgularız.

İyilik, kötülük, kötü niyet gibi kavramların yanında, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde etik değerleri toplumsal, kültürel ve ekonomik bağlamda oluşan ilişkiler kapsamında görmek de mümkündür. Dünyanın hemen her yerinde görülen sınıfsal farklar ve bu farkların yarattığı önyargılar, değer yargıları ve değer biçmelere, Ceylan'ın filmlerinde yerellik unsuruyla birlikte rastlanır. Bu anlamda onun filmleri toplumsal ipuçlarına ve yorumlara açıktır. Ceylan'ın filmleri; zengin-fakir, şehirli-taşralı, muhafazakâr-modern, Doğulu-Batılı değerler gibi pek çok ayrımı gösterir. Söz konusu bu toplumsal ve kültürel farklılıklar, insan ilişkilerini etik değerler bakımından etkiler. Türkiye'de modernleşme, devlet eliyle gerçekleştirildiği, elit bir kesme hitap ettiği ve taşrada büyük bir dirençle karşılaştığı için, sınıfsal farklılıkların derinleşmesine, kültürel olarak birbirini dışlayan kutuplaşmaların oluşmasına neden olmuştur. “1980 sonrası uygulanan neoliberal ekonomi politikalarının ortaya çıkardığı en önemli sonuçlardan biri, alt ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçurum olmuştur” (Suner, 2006, s. 21). Modernleşme süreci yıllar içinde her ne kadar taşrada ve muhafazakâr kesimde bir noktaya kadar gerçekleşse de arada kalmışlık duygusu ve melezleşen, birbiri içine geçen değerler ve yaşam şekilleri ortaya çıkmıştır. Taşra masumiyetini kaybederken kent taşralı değerleri baskılamaya ve dışlamaya çalışmıştır.

1950’lerde başlayan ve 80’lerde uç noktasına ulaşan göç dalgası, kent içinde gecekondulaşmaya bunun sonucunda da arabesk kültürün oluşmasına neden olmuştur. 21. yüzyıla gelindiğinde ise, çeşitli kültürlerin, etnik grupların ve sınıfların yaşam biçimlerinin büyük bir mozaik oluşturduğu bir tablo ortaya çıkmıştır. Türkiye, çok uluslu mirası ve sorunlu modernleşme sürecinden kaynaklanan, aktif ve reaktif güç dengelerinin büyük kimlik bunalımlarına ve inşalarına neden olduğu bir coğrafyaya sahiptir. Etnik çatışmaların yanında, en büyük kimlik çatışmaları, Batılılaşmış modern üst sınıf ve bastırılmış, modernleşememiş yoksul, muhafazakâr ve taşralı kimliği etrafında gelişmektedir. Yaşanan kimlik çatışmaları ve aidiyet meseleleri, sadece tek bir yönden değil, pek çok farklı açıdan kişiyi ve kişiler arası ilişkileri etkilemektedir. Örneğin Doğulu- Batılı değerler çatışmasının içinde, Doğu-Batı değerleri olduğu kadar, modern-muhafazakâr, merkez-taşra, zengin-fakir ayrımıyla ilgili değer yargıları ve ahlaki çatışmalar bulunabilir. Bütün bu değerler, Bourdieu’nün (2020, s. 7-47) *habitus* kavramında belirttiği gibi, hal ve hareketlerden yaşanan mekânlara, bir eylemi yapma biçiminden estetik kaygılara kadar her şeyde görülebilir. Kuruluşundan itibaren, modern değerlerin muhafazakâr değerleri dışladığı Türkiye’de, 2000’lere gelindiğinde, Batılı-modern kimliğin ön plana çıktığı değer yargıları yavaş yavaş yön değiştirmiştir. 2000’lerde artık, geleneksel kitleler ve temsil ettikleri değerler ön plandadır.

Sınıfsal ve kültürel farklar, *Uzak*’ta, Mahmut ve Yusuf arasında yaşanan ikili ilişkide birtakım çelişkilere ve çatışmalara yol açar. Filme adını veren “uzak” kavramı, kişinin kendisine ve iki insanın birbirine olan uzaklığının yanı sıra, iki farklı sınıf kültürünün ve ahlaki değerlerin de birbirine olan uzaklığıdır. Film boyunca Mahmut ve Yusuf arasında yaşanan gerilim ve iletişimsizliğin en büyük nedeni, Mahmut’un hayata karşı yeniklik duygusuna, konfor alanından çıkmak istememesine ek olarak, bir zihniyet meselesidir. Mahmut, İstanbul’a iş bulmak için gelen ve evinde kalan akrabası Yusuf’u iş bilmezliği ve cahilliğinden dolayı küçümser. Onun kibri ve sevgisizliği, sigarasını içerken, soğuk havada balkon kapısını Yusuf’un arkasından kapatacak kadar komik bir hinliğe ve buna benzer içten pazarlıklara neden olur. Yusuf’un, iş için Mahmut’tan tanıdıkları vasıtasıyla yardım istemesi, içten içe Mahmut’u kızdırır. Mahmut, Yusuf’un bu şekilde hazır konmak istemesini, taşra zihniyetiyle bağdaştırır. Bu ve buna benzer olaylarla, sınıfsal ahlaki değerlere ve bu değerlerin yarattığı farklara, ahlaki çelişki ve yozlaşmaya Ceylan sinemasında jest ve mimiklerden, tavırlardan konuşmalara, oturuştan kalkışa ve kıyafete kadar pek çok şeyde rastlanabilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın, sınıfsal ve kültürel çatışmaların ve farklılıkların en çok göze battığı filmi *Kış Uykusu*'dur denebilir. Eski bir tiyatro oyuncusu olarak belirli bir entelektüel birikimi olan ve Kapadokya'da otel işleterek hayatını sürdüren Aydın, taşradaki insanların tavırlarından ve görgüsüzlüğünden şikâyet eder. Onların kıyafetlerinden hijyenine kadar her şeyini küçümser. Onları eleştirmeyi kendisine iş edinir. Ayrıca kendisinin cömert olduğunu düşünecek kadar yanılsama içindedir. Aydın, kiracısı İmam Hamdi ve kardeşi İsmail'le yaşadığı sorunun uzaması ve bunun yanında kardeşi Necla ve eşi Nihal'le yaşadığı tartışmalar sonucunda kendisiyle sessiz ama büyük bir yüzleşme içine girecektir. “Filmin ana çatışmasının ev sahibi oyuncu ve kiracı olan İmam Hamdi arasında yaşanması bir rastlantı değildir. Bu içsel çatışmaları ve çağdaş Türk toplumundaki dindar alt kesim ve ‘aydın’ elitler arasında yaşanan içsel çatışmaların ve kutuplaşmaların bir yansımasıdır” (Dolcerocca, 2015, s. 2). Aydın, onunla konuşmaya gelen Hamdi'nin çamurlu ayakkabılarını tiksinererek ittirir, daha sonra ayak kokusundan şikâyet eder. İmam Hamdi'nin, -ortada bunu gerektirecek bir durum olmasa da- vakur bir şekilde eğilip büzülerek özür dilemek için uzun bir yoldan yürüyerek gelmesi, onun için önemli değildir. Hatta, *Bozkırın Sesi* adlı yerel bir gazeteye yazdığı bir köşe yazısında, “bu tip cahil ve görgüsüz insanların nasıl din adamı olduğunu” hayretler içinde eleştirir. Necla'ya bu yazısını okurken, “Adam pasaklılığıyla, pişkinliğiyle, ne idiği belirsizliğiyle köşe yazısına konu olmayı başardı” diyecek kadar kendisini büyük görür. Aydın'ın kibri ve Hamdi'nin vakurluğu, Doğulu-Batılı değerleri olduğu kadar, sınıfsal farklılıkları da gösterir. Hamdi, özür dilemesi için yanında getirdiği yeğeni İlyas'a zorla özür diletme ister. Fakat İlyas bu durumu kaldıramaz ve bayılır. İnsan onurunda açtığı yaradan kendini kolaylıkla sıyrabilecek bir ahlak anlayışına sahip Aydın, bu durumdan kendini sorumlu tutmaz.

Özetleyecek olursak, Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki Aydın ve Mahmut gibi karakterler, insanlarla kurdukları ilişkilerde bireysel özelliklerinin yanında, mensubu oldukları sınıfsal ahlaki değerleri de temsil ederler. Batılı, modern, laik, burjuva olmanın yanında bu karakterler aynı zamanda, entelektüel donanıma sahip kişilerdir. Onlar aracılığıyla, Türk modernleşmesinin entelektüele (aydına) biçtiği rolü ve süreç içinde, entelektüelin günümüzde ne gibi değerlerle yaşadığını görmek olasıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren, halkın modernleşmesi için belirli bir elit sınıf oluşturmaya çalışmış ve aydına, halkın Batılı değerleri kazanması için eğiticilik misyonu yüklenmiştir. Bundan dolayı da Cumhuriyetin ilk dönem romanlarında

görüreceği üzere aydın, halktan daha çok bilen, didaktik ve değerler dayatan eğitici kişi olarak resmedilmiştir. “Türk modernizmi eyleme öykünme üzerinde kuruludur. Esasında analist olması gereken entelektüeller ve sanatçılar Türkiye’de eylemciliğe, yani toplumu dönüştürmeye, eğitmeye, kurtarmaya, vs. yönelerek kolektif bir kimliği sahiplenmişler ve ‘aydın’ ve ‘ideolog’ konumuna gelmişlerdir” (Göle, 2011b, s. 8). 1980 darbesiyle birlikte entelektüelin toplum içindeki konumu ve kendi gözündeki değeri değişmiştir. İnandığı değerlerin yıkıldığını gören entelektüel kesim, karamsarlık ve yenilmişlik duygusuyla içine kapanmıştır. Kendisini halktan daha farklı bir yerde konumlandıran Türk entelektüeli bu sefer de inandığı değerler yıkıldığı ve hayal kırıklığına uğradığı için kabuğuna çekilmiştir. Türk aydını hem kendisine hem de topluma küskündür artık.

Kış Uykusu’ndaki Aydın’ı ve *Uzak*’taki Mahmut’u Türkiye’de entelektüelin konumu açısından değerlendirecek olursak, Aydın’ın Mahmut’a göre daha eski kafalı bir entelektüel olduğunu görürüz. Kendine, halkı eğitme misyonuna adanmış bilirkşi rolü biçmiştir; yazdığı yazılar da bu yöndedir. Aydın için düşünmek bir kabul görme, onaylanma meselesidir (Diken, 2015, s. 14). Yazdığı yazıları o kadar çok beğenir ki, Necle ve Nihal’le paylaşır. Ona gelen bir mektupla dalga geçer. Mahmut ise, 80 sonrasında entelektüel olarak sanatçının içinde bulunduğu duruma örnektir. Mahmut, kendi ideallerinden uzaklaşmış, hayatla girdiği bütün kavgaları kaybetmiştir. Ayrıca, reklam fotoğrafçılığı yapan ve sanatsal çalışmalara olan inancını kaybeden Mahmut, kapitalist sistemin çarkları içinde değerlerinden ve bir zaman olduğu kişiden uzaklaşmıştır. *Uzak* hakkındaki bir röportajında Ceylan, Mahmut’tan yola çıkarak entelektüeller hakkında şu değerlendirmeyi yapmıştır (Andrew, 2010, s. 4):

İstanbul’daki ... entelektüellerin alışkanlıkları daha problemlidir -özellikle para kazandıkları zaman başka insanlara ihtiyaçları yoktur. Bundan dolayı başkalarından bir şey istemezler ve karşılığında da onlara bir şey vermezler. Sanki, ekonomik olarak yardıma ihtiyaçları olmadığında başkalarına yardım etmemek için yeteri kadar kazanmışlardır.

Temize çekmeler, denklemler ve kıssadan hisselerle Türkiye’de entelektüel, halktan kopuktur. Kendine kurduğu fil dişi kulesinde halkı hakir görür. Suyu sabuna dokunmadan kendi varlığını sürdürür. Ve yine, ideal şartlarda entelektüel olması beklenen sanatçı, tıpkı *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer’in yaptığı gibi, değerlerini geride bırakmıştır. *Uzak*’ta da başta inandığı ideallerine yabancılaşmış ve idealleri için çabalamayla bırakmış bir sanatçı görürüz. Mahmut, onu var eden değerler yerine, inanmadığı değerlerle yaşar.

Bunun dışında, sınıfsal ve toplumsal değerler bağlamında ele alınabilecek bir diğer mesele, şehir-taşra değerleri ve çatışmasıdır. Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra teması oldukça belirgin bir yer kaplar. Şehirde geçen filmlerinde dahi, taşra görünür haldedir. Şehirde geçmesine rağmen *Üç Maymun*, değişen, yozlaşan değerleriyle şehirdeki taşrayı ve alt sınıf değerlerini gösterir. *Uzak* da şehirde geçer fakat Yusuf'un varlığı Mahmut'a kendi taşralı geçmişini hatırlattığı için, taşralılık bu filmde, kaçınıldıkça görünür hale gelir. Ayrıca şehir, Ceylan'ın filmlerinde, yabancı ve soğuk bir mekân olarak gösterilir. Şehir, taşradan gelene düşmandır. Gri renklerin hâkim olduğu öylesine mekânlarda gösterilen karakterler, asık suratlı ve yalnızdır. Taşra her ne kadar yeknesak ve sıkıcı olsa da, özellikle ilk filmlerinde Ceylan, taşrada insanları daha içten ve doğayla baş başa gösterir. Kendi çocukluğu da kasabada geçen yönetmenin taşraya bakışında nostaljik duygular hissedilir. Özellikle ilk filmlerinde taşra, çocukların gözünde zamansız ve düşsel bir imge olarak yer alır. Fakat Ceylan'ın taşrası, popüler filmlerdekinin aksine oldukça doğal, gerçekçi ve inandırıcıdır. Onun filmlerindeki nostaljik öğeler, masalsı dünyalar kurmaz. "Ceylan'ın filmleri, geçmişte var olduğu tasavvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır" (Suner, 2006, s. 107).

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde taşra gençler için umarsız ve boğucu bir mekân haline gelmiştir. Taşra, yabancılaşmanın, monotonluğun, sıkıntının, kısıtılmışlığın ve arada kalmışlığın zamansız mekânıdır. "Taşrayı kuran şey kendisi değildir...merkezle ilişkisi hatta bizatihi merkezdir...zira taşraya sinen yoksunluk duygusu, merkezin, kendisini hükümrân bir kabalıkla öne çıkaran bu çağrışımların gücüne yenik düşmenin duygusudur" (Çiğdem, 2016, s. 104). *Kasaba*'da Saffet, köy hayatının gençlere hiçbir şey vadetmediğinden ve onu çürüttüğünden yakınır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet yine, taşranın olanaksızlıklarından yakınır ve İstanbul'a gitme hayaliyle fabrikadaki işini bırakır. *Uzak*'ta Yusuf, taşranın kısıtlı imkânlarından kaçıp İstanbul'da iş bulmaya gelmiştir. "Mekân kavramı, zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar" (Lefebvre, 2014, s. 25). Tıpkı eski Türk filmlerinde olduğu gibi, Ceylan'ın filmlerinde de şehir-taşra karşıtlığı, imkânsızlıklar bağlamında ele alınır. Şehre gelenler aradıklarını bulamazlar ve şehirle çatışırlar. Fakat eski Türk filmlerinden farklı olarak onun filmlerinde olaylar sadece bu duruma odaklanmaz. Olay örgüsü, karakterin yaşadığı zorlukları gösteren aksiyonlardan oluşmamıştır. Onun filmlerinde taşra daha kişiseldir.

Nur Bilge Ceylan filmlerinde taşradaki insan, şehirdeki yabancıya göre daha bilgisiz ve masumdur. Fakat sosyoekonomik yönden taşra, aynı zamanda bir değişim içindedir. Fabrikaların kurulması bunu gösterir. Gelenekler de değişen yaşam şartlarına göre acımasızca değişmektedir. Yabancıllığın mekânı olan taşrada insan artık hem saftır hem de pratik çıkarlar peşinde koşmasını bilir. Bu bir anlamda, Türkiye’de yaşanan modernleşme sürecinin, kapitalizmin ve neoliberal politikaların etki ettiği ve edemediği alanları gösterir. Taşra, yıllar içinde kapitalizmden payını almıştır. Geleneksel değerlerin farklılaşarak devam ettiği taşranın, her türlü imkândan haberi vardır. Taşradan gelenler bu imkânlarla sahip olmak isterler fakat kapitalist sisteme yabancıdırlar. Örneğin *Uzak*’ta taşradan gelen Yusuf’un saf, temiz yönleri vardır ama kolaycılığa kaçmayı da bilir. Akraba ilişkilerinin, bireyselliğe izin vermediği bir kültürden geldiği için, konukluğunun Mahmut’u rahatsız ettiğini fark etmez. Mahmut’un sırf evinden bir an önce gitsin diye onu hırsızlıkla suçlayabileceğini düşünmez. Ona gerektiğinde yardım eder. Ama iş bulmak için çabalamaz. Bunun yerine kendi çapında çapkınlık yapmaya çalışır. Aylaklık yapar. Onun değerleri büyük şehrin değerleriyle örtüşmez. Şehirde ona yer yoktur. *Üç Maymun*’da, taşra kökenli ailenin değerleri de büyük şehre uyum sağlayamamış, uyum sağlamak zorunda kaldığı noktada da geleneksel aile değerleri sarsılmıştır.

Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmlerinde taşra, imkânsızlığından dolayı kaçılacak bir yer değil, bazen zorunlu olarak gidilen bir yerdir. Köyden kente hareketlilik, *Kış Uykusu*’nda, *Bir Zamanlar Anadolu’da*’da ve *Ahlat Ağacı*’nda tersine dönmüştür. Kentten zorunluluktan ya da kendi isteğiyle kasabaya, taşraya dönen karakterler çıkışsız bir arayış içindedir. *Kış Uykusu*’nda, eski bir tiyatro oyuncusu olan Aydın ve çevirmen kız kardeşi Necla oldukça iyi eğitim almış, İstanbul’da uzun yıllar yaşamış, belirli bir entelektüel çevreyi terk ederek, babalarından kalan mülklerine göz kulak olmak için Kapadokya’ya yerleşmişlerdir. Bunda kendi kişisel yenilmişliklerinin de payı yok değildir. Onlara bir sığınak olan taşra, aslında onların kısıtlanmışlıkları ve kendi içlerinde hissettikleri sürgünü ve yenilmişliği görünür kılmaktadır. Aydın, (filme açıkça belirtilmese de) oyuncu olarak istediği yere gelememiş; Necla ise suçluluk duygusu içinde, başarısız bir evliliğin yaralarını yıllar geçmesine rağmen saramamıştır. Ceylan’ın filmlerinde mekân, filmin biçimsel diline katkı sağlayan bir estetik unsur olarak işlev görür. Karla kaplı bozkırın ortasında kendi dünyalarına hapsolan karakterler *Kış Uykusu*’nda, genellikle kapalı mekânlarda, az ışıklı odalarda gösterilmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu’da*’da taşra, bitimsiz bir rüzgarla örselenen bozkırın ortasında ucu bucağı

olmayan soğuk bir çöl misali uzanır. İnsanı yutan, kendisini küçük ve aciz hissettiren ve ölüm duygusunun her an hâkim olduğu acımasız bir yerdir taşra.

Nuri Bilge Ceylan filmlerinde neresi olursa olsun mekân, karakterlerin içinde bulunduğu yersiz yurtsuzluk hissini destekler. Bazen ucu bucağı olmayan bozkır, bazen bir ev, bazen bir doğa manzarası, bazen sevimsiz binalar ve metropol, yaratılan atmosferi güçlendirir. Nuri Bilge Ceylan sineması, başka yer sinemasıdır (Diken ve diğerleri, 2018, s. 17). Ceylan'ın filmlerinde insanlar, başka yerde olabileceklerini hayal ederler. Hiç bulunmadıkları ya da daha önce mutlu oldukları yerlerin özlemini duyarlar. Ya da onları acıtan neresiyse oradadırlar. Nerede olurlarsa olsunlar, içsel huzuru yakalayamayan karakterlerin yaşadıkları yerlere, evlerine baktığımızda, bir manzara karşısında uzun seyirlerine ortak olduğumuzda, onlarla birlikte biz de başka bir yerin ya da ulaşılamayacak bir zamanın sılasında gibi hissederiz. Sanki geçmişte kalan ya da hiç yaşanmamış bir anın özlemini duyarız. Bu duygunun biçimsel olarak verilmesi, zaman-ingenin kurulmasıyla desteklenir. İçinde bulunulan mekânlar, zihinsel süreçlerin, ortaya çıkan durumların pekiştirilmesini sağlar. Araya giren ve uzun uzun gösterilen bir manzara, yuvarlanan bir elma, yakın plan yüz çekimleri, sobaya damlayan su gibi detaylar, filmin süresini askıya alır. Böylelikle dikkatimiz olaylardan çok atmosfere ve duygulara çekilmiş olur. Ceylan'ın filmlerinde mekân, anlamı desteklediği için, estetik bir öge olarak film diline katkı sağlar. *Kasaba*'da taşra, sadece bir yer değil aynı zamanda gelenek, aile ve geleneklere bağlılığın temsil edildiği bir zihniyet meselesidir (Raw, 2017, s. 143). Taşranın sınırları sadece kendi içinde değildir. Taşra bazen insanın kendi içinde bazen de şehrin göbeğindedir. *Uzak*'ta buna şahit oluruz.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında, karakterlerin mekânı ne şekilde duyumsadıkları, geçmişin ve geleceğin birleştiği ve içinde eridiği şimdiki zamanın izlenimiyle verir. Filmde yaratılan zaman ve mekân kavramı, bizim kendi içsel süremizle birleşerek yeni çağrışımlara açık hale gelir. Tıpkı Proust'un romanlarında olduğu gibi... “Proust, muhayyilede gezinirken, somut olarak ‘ben’in dışında duran zamanı ‘kayıp zaman’ olarak nitelendiriyordu... Mekânla muhayyile arasında, eşya ile soyut hatıralar arasında bağlantı kurması, empresyon sanat anlayışının bir izleğidir” (Aliyev, 2019, s. 16). Ceylan'ın sineması da çoğu kaynakta *izlenimci* (empresyonist) bir sinema örneği olarak gösterilir. Ceylan'ın sineması, renkler ve aydınlatmanın yanında, zaman ve mekânı bu şekilde kullandığı için de izlenimci bir sinemadır. Taşra üçlemesi olarak da geçen *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'ta mekânın duyumu, yaşanan coğrafyada duyumsanan zamanın imgesi

sayesinde verilir. “*Kasaba*’nın anlattığı taşrada zamanın akışından ziyade, akmayışıdır. Film, zamanın akışının biteviye bir yinelenme döngüsünden ibaret olduğunu söyler gibidir” (Suner, 2006, s. 109). Zamanın aktığını gösteren şey, değişen mevsimlerdir. Taşrada insan, doğaya ve zamana karşı güçsüzdür. Zaman akışının içsel süreyle olan ilişkisi *İklimler*’de, değişen mevsimler ve mekânlarla belirgin hale gelmiştir. Her geçen mevsim ve değişen mekân, Bahar ve İsa’nın ilişkisinde bir aşamayı ve buna bağlı yaşanan durumları görünür kılar.

Zaman-mekân ilişkisinde, Ceylan’ın filmlerinde kentin, modernleşmenin getirdiği bir zaman anlayışının mekânı olduğu görülür. “Modernite mekânının belirgin özellikleri vardır: Homojenlik -parçalılık-hiyerarşiklik” (Lefebvre, 2014, s. 26). Özellikle bir metropol olarak İstanbul’da, zengin-fakir, Doğulu-Batılı, dindar-laik, geleneksel-modern, taşralı-şehirli, vb. bir aradadır. Buna bağlı olarak, gökdelenler ve gecekondular sınırlarla ayrılrsa bile, buradaki insanlar ve yaşam şekilleri, sosyal alanlarda, ulaşım ve çeşitli yerlerde birbirleriyle karşı karşıya gelir. Göle (2011b, s. 173), gelenek ve modernlik arasında radikal kültürel bir kırılmanın yarattığı kentsel mekân ve zamanı, kronolojik bir zaman boyutunun olmadığı, üst üste, yan yana farklı zamana ait pratiklerin karşınıza çıktığı akortsuz bir zaman ve kaotik bir mekân düzenlemesi şeklinde tanımlar. Ceylan’ın filmlerinde kent, izlenimci bir anlayışla, bir kavram ve duygu iletir. Farklı ekonomik ve kültürel geçmişe sahip insanların yan yana olduğu, etkileşim içine girdiği, ikili ilişkilerinde birbirini ahlaki olarak etkilediği bir mekândır. Yaşanan kent aynı olsa da birbirine teğet geçen yaşam biçimleri ve kentin algılanışı farklıdır. Örneğin *Üç Maymun*’da kent ve kullanılan mekânlar, alt sınıf bir ailenin gözünden, kısıtlanmış oldukları sosyal çevre ve diğer sınıftan kişilerle olan ilişkilerin onları nasıl etkilediğini görünür hale getirir. Genellikle insan ilişkilerinin sınıfsal ve ekonomik olarak sürdürüldüğü, insani unsurun yok denecek kadar az olduğu, birbirini sömüren, görmeyen, görmezden gelen, duyarsızlaşmış umursamaz insan yığınlarının yalnızlıkları içinde yaşadığı yerdir kent. İstanbul, Ceylan’ın filmlerinde, diğer yeni dönem Türk filmlerinde olduğu gibi, yabancılaştırıcı ve ayrıştırıcı bir yerdir. Cazibe merkezi olmasına rağmen, her insana aradığını vermez. İstanbul, tüm güzelliğine rağmen, Ceylan’ın filmlerinde en ücra köşeleri, sevimsiz beton yığınları ve gri havasıyla çıkar karşımıza.

Bütün bunların yanında, Nuri Bilge Ceylan sinemasının en önemli özelliklerinden birisi oldukça gerçekçi olmasıdır. Fakat onun sinemasında gerçekçilik, sosyal bir gerçeklik anlayışından farklıdır. Onun filmlerinde gerçekçilik, toplumsal olayların

gösterilmesi, toplumsal meselelerin aydınlatılması değildir. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde yer alan sosyal gerçeklere ve olgulara mesafelidir ve felsefî bir açıdan yaklaşır. Gösterilen değerler, tarafsız bir şekilde ele alınır ve izleyicinin değerlendirmesine açıktır. Onun filmlerinde sosyal gerçekçilik ya da politik kaygılardan ziyade, insan ilişkilerinin bu gibi durumlardan nasıl etkilendiğine dair tetikleyici fikirler vardır. Gerçekçilik meselesinin kendisi için sosyal gerçekçilikten farklı anlamlar taşıdığını dile getiren Ceylan'ın (2011, s. 151) filmlerini daha çok, insana dair durumlar hakkında doğruluk payı ve inandırıcılık düzeyi yüksek filmler olarak tanımlamak mümkündür. Onun filmlerinde gerçek-üstü öğelere bile rastlanabilir. *Kasaba*'da Ali'nin gördüğü rüya sahnesi, *Üç Maymun*'da ailenin evinde gezinen hayalet figürü, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın babasının bebekliğine dair gösterilen sahneler buna örnektir. Ceylan (2011, s. 132), hayatın aklın dış geçiremeyeceği bir boyutunun var olduğuna ve bunun da gerçeğin bir parçası olduğuna inandığını dile getirmiştir. Fakat metafizik öğelere yer verse de onun filmleri yine de gerçekçidir. Nitekim Nuri Bilge Ceylan, inandırıcılığı güçlü karakterler ve durumlar yaratır. Onun filmlerinde, her gün karşılaştığımız insanları, ilişkilerimizde yaşadığımız uyuşmazlıkları, nefreti ve bıkkınlığı görmek mümkündür. En önemlisi de onun filmleri, kendi iç çelişkilerimizi, korkularımızı, kaygılarımızı, ahlaki değerlerimizi gördüğümüz için gerçekçidir. Onun filmlerinde, bizi ahlaki çelişkilerle baş başa bırakan her durum, kendimizle ilgili bir değerlendirme yapmamıza olanak tanır. Ceylan, insan gerçeğini, insan ruhunu ve içine düştüğü durumlar karşısında insanın nasıl bir etik tavır aldığını gerçekçi bir şekilde, karakterlere ve durumlara müdahale etmeden, seyirciyi yönlendirmeden, oldukça tarafsız bir şekilde gösterir.

Nuri Bilge Ceylan sinemasının en belirgin biçimsel unsurlarından biri, gerçek ve kurmaca arasında kurduğu hassas dengedir. Onun filmlerinde, kurmaca ve gerçek arasında gidip gelen bazı biçimsel öğeler, bir yandan gerçeğin doğası ve gerçekçilik hakkında sorular sormamızı sağlarken diğer yandan da ahlaki değerlerin sorgulanmasına olanak tanır. Bundan dolayı Nuri Bilge Ceylan, çoğu zaman İranlı yönetmen Abbas Kiarostami ile karşılaştırılır. Tıpkı Kiarostami'nin filmlerinde olduğu gibi, Ceylan'ın filmlerinde de gerçek ve kurmacanın sınırları birbiri içine geçer. Gerçek ve yalanın iç içe geçtiği bazı durumlarda gerçeğin doğruluğu ve doğası tartışmaya açıktır ve etik sorularla karşılaşırız. Fakat Kiarostami'nin filmleri belgesel daha yakınken Ceylan'ın filmleri - ilk dönem filmlerinde belgesel film biçimine benzer unsurlar bulunsa da- daha çok, empresyonist ve şiirseldir. Ceylan'ın filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan yüzleşme,

kendini ve başkalarını kandırma, kanma, inandırıcılık, duyguların gerçekliği ya da sahteliği, sinama, sinanma, itiraf, suç, suçluluk, arayış, vicdan gibi etikle ilgili tema ve kavramlar, film biçimindeki gerçek ve kurmaca arasındaki ince çizgi sayesinde belirgin hale gelir.

Onun filmlerinde gerçek, en çok saklandığı noktada kendini ele verir. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde insanı tüm zaafı ve insani özellikleriyle ele alır. Kendisinin (2011, s. 150) de belirttiği gibi, insanoğlu genelde kolay ve kendini kandırmaya yardımcı olanı hemen bağrına basıp onaylamaya hazır bir yaratıktır. Bunu yaparken de diğer insanlarla girdiği ikili ilişkilerde oynadığı birtakım oyunlar, onun ahlaki kişiliğini ve ahlak anlayışını ele verir. Ceylan'ın filmlerinde gerek konu içinde gerekse biçim içinde kullanılan oyun kavramı, etik değerleri görmemiz açısından önemlidir. Oyun, ikili ilişkilerde kişilerin birbirlerini sınadıkları, aldatmaya ve kandırmaya çalıştıkları etik bir mesele olarak karşımıza çıkar. Bunu Winnicott'ın oyun kuramına benzeten Suner'in (2006, s. 140) de belirttiği gibi, Ceylan'ın filmlerinde yetişkinler tıpkı çocukların oyunları gibi, gündelik yaşamda ilişkilerini, kişinin hayatla, çevresiyle ilişkisini sınaması gibi kurar ve oyunların içinde daima bozgunu, bozmayı, bazen bozup bırakmayı içeren ahlaki sonuçlar vardır. Kendi gerçek yüzünü saklayan, olduğundan farklıymış gibi davranan karakterler kendilerine, başkalarına ve seyirciye karşı mahcup kalırlar. Film biçiminin kendisi de oyunlaştırılarak etik sorular çoğaltılır. Örneğin *Mayıs Sıkıntısı*'nda, film çekiminin kendisi bir oyun haline gelir. Ceylan'ın filmlerinde rüyalar ve hayaller, izlediğimiz gerçekliğini sorgulatır. Bu tarz sahneler, görünenin altındaki gerçekleri sezmemiz ve çıkarım yapmamız için yoruma açıktır.

Ceylan'ın filmlerinde oyun kavramıyla ilgili etik meseleleri hem küçüklerin hem büyüklerin dünyasında görmek mümkündür. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ali, babası istediği müzikli saati alsın diye, cebinde kırk gün yumurta taşımak zorundadır. Halasıyla böyle bir anlaşma yapmıştır. Tüm masumluğuyla yumurtayı kırmamak için elinden geleni yapan Ali, başta hile yapmayı düşünmezken, yumurtanın kırılmasıyla daha önce Muzaffer'in bahsettiği hilelerden birini yapmak zorunda kalır. "Halasının sorumluluk öğretmek için başlattığı oyun, başka şeyler öğretmiştir Ali'ye. Hayatta bazen biraz 'hilelik' gereklidir" (Suner, 2006, s. 149). *İklimler*'de İsa ve Bahar arasındaki ilişki, tükendiği noktada adeta bir satranç oyununa dönüşür. Bahar'ın, motosiklet yolculuğu sırasında İsa'nın gözlerini kapaması, sonrasında İsa'nın onu uçurumdan aşağıya atmakla tehdit etmesi, gerçekçi olmayan ve gerçeği ertelemek için yaptıkları oynusu

denemelerdir. İsa son raddede bu ikili oyunu kazanmak ister. *Uzak*'ta Mahmut ve Yusuf arasında geçenler, Mahmut'un küçük hesapları yüzünden komik bir oyuna dönüşür. Filmde bir yerde Mahmut, Yusuf'u salondan gitmeye ikna etmek için Tarkovski filmi açar fakat o gidince porno film izler. Yusuf'un kadınları takip etmesi ve onları dikizlemesi de kendi içinde komik bir oyundur. Benzer şekilde *Kış Uykusu*'nda Aydın'ın eşi Nihal'i uzaktan uzağa duvar arkasından gizli gizli izlemesinde de bir tür oyunsuluk vardır. Eşi ve kardeşiyle arasındaki diyaloglar, üstünlük kurmaya dair oyunlardır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da, savcı ve doktor arasında yaşanan diyaloglar, aslında her ikisinin de gerçeği bildiği fakat bilmiyormuş gibi yaptığı bir oyuna dönüşür. Oyun ve gerçek arasındaki gerilimden kaynaklı etik sorgulamalar, Ceylan'ın karakterlerini komik duruma düşürür. Ceylan'ın filmlerinde ince bir mizah anlayışı vardır. Ve bu mizah, ikili ilişkilerde yer alan küçük hesapların, hesapçılığın ve iktidar kurma hırsının yarattığı ahlak anlayışından kaynaklanır.

Gerçeğin gerek içerik gerekse biçim aracılığıyla kurulan oyun kavramıyla sorgulanması, modern sinemayla birlikte ortaya çıkmıştır. Çağdaş anlatı yapısının kullanıldığı modern sinema, diğer modern sanat örneklerinde olduğu gibi, gerçeğin doğasının sorgulanmasını ister.

Modern sinema fiziksel bir dünyayı değil, ama bunun var olan bir dünya olduğu inancı temeline dayalı dünyanın zihinsel bir imgesini temsil eder. Modern sinema dünyanın kötü bir yolda olduğunu ve düzeltilmesi gerektiğini ya da dünyanın belirli temsillerinin yanlış ya da hatalı olduğunu söylemez. Fiziksel gerçekliğin herhangi bir imgesi zorunlu olarak çağımızın zihinsel gerçekliğiyle çelişir, yani şeylerin onları gördüğümüz gibi olduğuna inanamayız. Modern sinemanın özgüllüğü bu zihinsel gerçekliği -gerçekliğin bir eleştirisini değil, fiziksel temsil yanılmasının zihinsel bir doğrulamasını göz önünde bulundurmasıdır. Fiziksel gerçekliğin sahteliği ve fiziksel bağlantıların yerine zihinsel ilişkilerin geçmesi, modern sinemada merkezi unsurlar haline gelir (Kovacs, 2007, s. 42).

Brecht'in epik tiyatro anlayışından bir hayli etkilenen çağdaş sinema, modern dünyada kaybolan değerlere ve inançsızlığa karşı bir tepki olarak doğmuştur. Kaybolan değerlerin yerine koyacak hiçbir şeyi kalmayan insan, yaşadığı anlam yitimini sanatta, sınırları kaybolmuş, muğlak, iynin ve kötünün iç içe geçtiği, her şeyin anlamsızlaştığı dünyalar yaratarak gösterir. Sinema, hareketli görüntüler ve zaman ögesi dolayısıyla gerçeğin kopyasını mükemmel bir şekilde üretebildiği ve inandırıcılık özelliği güçlü olduğu için diğer sanat dallarına göre gerçeğin doğasını sorgulamak açısından daha

etkilidir. Bu aynı zamanda sinemanın paradoksudur: Bir gerçeklik yanılsaması gibi görünen sinema aslında yanılsamanın gerçekliğini verir. “Sinemanın bir paradoks olarak gerçeklik yanılsaması değil, yanılsamanın gerçekliği olduğunu ve gerçeği gerçekle anlatan tek sanat olduğunu fark eden Godard, sinemada çağdaş anlatıya giden yolu da açar” (Savaş, 2015, s. 34). Godard’ın filmlerinde parodi tadındaki sahneler, kelimelerle görüntünün birbirini tutmaması ya da yalanlaması, karakterlerinin ikiyüzlülüğü ve nihilizmi, birbirinden kopuk zaman ve mekân, görülen gerçekliğin sorgulanmasını sağlar. Çağdaş sinema, gerçeğe olan inancımızı sarsar; gördüklerimizin ve duyduklarımızın doğruluğundan şüphe ederiz. Modern sinema, gerçekle oyun oynadığı için gerçekçidir çünkü izleyici, film izlediğinin her zaman bilincindedir. Karakterlerin söyledikleri, davranışları, jest ve mimikleri filmin biçimiyle birlikte çözümlenmeyi bekler. Yoruma açık imgeler, izleyicinin filmle diyalog içine girmesine olanak tanır.

Nuri Bilge Ceylan filmleri de film bittikten sonra kafamızda devam eder. İzlediklerimizin gerçekliğini, karakterlerin niyetini ve samimiyetini yadırgar, dolayısıyla sorgularız. Bu durum, Ceylan’ın filmlerindeki anlatının etik boyutuyla ilgilidir. Kesin çizgilerle iyi-kötü karakterlerin olmadığı Ceylan filmlerinde ilişkiler ve eylemler, iyiliğin ve kötülüğün geçirgen doğasını ve şartlara bağlı olarak nasıl değişebileceğini ya da işine geldiği noktada nasıl da her yöne çekilebileceğini gösterir. Onun filmleri bu sayede ahlaki değerlerin sorgulanmasına olanak tanır. “Bir anlatı yaratmak, belirli tarzda karakterlerin seçimini içerir, ki bu da, bu karakterlere karşı kendi içinde belirli bir tutum sergileyen seçimlerdir; aslında, belirli türde karakterlerin anlatılmaya daha değer olduğunu gösterirler” (Jones, 2011, s. 6). Nuri Bilge Ceylan, karakterlerine karşı belirli bir tutum takınmaz ama yaşananları seyircinin kendi ahlak süzgecinden geçirmesini bekler. Seçtiği karakterlerin, belirli tarzda etik ilişkileri ve değerleri sorgulamamız doğrultusunda bizi teşvik ettiği söylenebilir. “Bir film, karakterleri için izleyiciyi belirli tarzda bir tavır almaya davet diyorsa, onlara ahlaki varlıklar olarak seslenir...” (Jones, 2011, s. 10). Ceylan sinemasındaki karakterler ve yaşanan insan ilişkileri, bizim kendimizle yüzleşmemizi sağlar. Onun karakterleri bize, durumlar ve şartlar değişirse, herkesin kendinden yana bir tavır içine girerek başkalarını görmezden gelebileceğini, çıkarlar ve egolar çatışınca herkesin her şeyi yapabileceğini, insanın bazen durumlar karşısında kendisinin bile tahmin etmediği şeyler yapabileceğini gösterir. “...Ceylan’ın karakterlerinin çoğu sahtelikleri hakkında alçaklık derecesinde pasif ve bilinçli görünür”

(Diken ve diğerkleri, 2018, s. 186). Onların pasif nihilist tavırları, girdikleri ilişkileri ahlaki açıdan zedeler.

Nuri Bilge Ceylan filmleri, sıradan insan ilişkilerindeki detayları gösterir. Fakat önemsiz gibi görünen küçük yalanlar ve değerk harcamaya yönelik tutum ve davranışlar, aslında büyük ahlaki değerklerle ilgilidir. Toplumsal gerçekçilik gibi bir kaygısı olmasa, politik filmler yapmasa da Ceylan'ın gösterdiği detaylar, insanı ve toplumu ilgilendiren etik değerklerin sorgulanmasına olanak tanır. "Ceylan'ın filmleri çoğunlukla bireysel temsil üzerinden toplumsal temsile ulaşmaktadırlar. Bireyin, gündelik neredeyse önemsiz hayatının fonuna yerleştirilen ... değerkler, genelden bakıldığında geniş bir toplumsal çerçevelemeye sahip değerk gibi görünse de birey üzerinden genele yansımaktadır" (Erdal Aytekin, 2015, s. 264). Onun filmleri, insan ilişkilerinde değerklerin korunmasındansa, değerk harcamaya yönelik tutumların, etik ilişkileri ne şekilde etkilediğini görünür kılar. Başkalarına karşı sorumluluk almak istemeyen, herkese ve her şeye büyük bir kuşkuyla yaklaşan, yaptıklarını ahlaki olmadığını bile bile yapan, zorda kaldığında kolaylıkla yalan söyleyen, seçim yapmaları gerektiğinde tercihlerini kendilerinden yana kullanan yenik ve pasif nihilist Ceylan karakterleri, içinde bulunduğumuz çağın ve toplumun ahlak anlayışını ele verir. Onun filmleri, genel olarak insana ve özelde de Türk insanına dair etik sorgulamalardır.

Etkisi birbirini sıfırlayan eğilimler-güzellik ile sıradanlık, zarif ile azap verici, derin ile abes, narsisizm ile nihilizm-arasında gidip gelen, daha doğrusu bunlarla oynayan Ceylan filmleri, bizi büyüü bozulmuş çağımızda bireyin ve toplumsal olanın yazgısıyla ve aynı zamanda müthiş derecede şevk kaçırarak bir zamanda yaşadığımızı düşünürsek, şevkin yazgısıyla da karşı karşıya getiriyor (Diken ve diğerkleri, 2018, s. 39).

Modern dünya, inançların ve değerklerin yitirildiği bir dünyadır. Bir yandan teknoloji ve ekonomi hız kazanırken, diğerk yandan, ilişkilerde insani unsur giderek önemsiz hale gelmiştir. İçinde yaşadığımız çağ, bürokratik ilişkilerin insanı yok saydığı, paranın başat değerk olduğu, kâr-zarar ilişkisinin ahlaki değerkleri yozlaştırdığı bir çağdır. "Modern dünyadaki başat rasyonalite biçimi araçsal rasyonalitedir" (Poole, 1993, s. 59). Araç değerkler, manevi değerklerin önüne geçmiştir. Türkiye'de, modernleşme süreci pek çok çelişkiyi de bünyesinde barındırır. Hızlı bir modernleşme projesi içine giren Türkiye, daha sonra yaşanan köyden kente göç, siyasi çatışmalar, darbeler, kimlik çatışmaları ve bunalımları, ekonomik krizler gibi olaylar sonucunda modernleşme sürecinde aksaklıklar

yaşamıştır. Türkiye’de özellikle 80 sonrası dönemde benimsenen ileri kapitalist neoliberal politikalar, çıkarıcılığı ve parayı en önemli değer haline getirmiştir. Darbe sonrası inançları ve değerlerini yitiren eğitilmiş aydın kesim de nihilist bir tavır içine sürüklenmiştir. Geleneksel değerlerin yerine tam olarak neyi nasıl koyacağını bilemeyen, taşra ve kent yaşam tarzları arasında sıkışan Türk insanı, giderek kendi harmanladığı bir değerler yığını içinde anlam arayışı içine girmiştir. Nitekim, “Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında özel bir kopukluktan, süreksizlikten söz etmek mümkün. Geleneksel toplum klişesinin aksine, bu toplumların geleneksizleştirildikleri söylenebilir” (Göle, 2011b, s. 172). Türk toplumu da eski ve yeni arasına sıkışmıştır. Çeşitli kültür ve sınıftan insanın farklı sentezler eşliğinde yaşadığı değişim, Doğulu-Batılı, geleneksel-modern, kentli-taşralı, zengin-fakir ikiliklerinin yarattığı bir değerler karmaşası yaşanmasına neden olmuştur. Sonuç olarak insan ilişkileri, insani olanı korumaktan yana değil harcamaktan yana bir tavır geliştirmiştir.

Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki karakterlere ve insan ilişkilerine bakıldığında da kötü niyetin ve ahlaki yozlaşmanın insan ilişkilerine verdiği zarar görülebilir. “Yersiz yurtsuzluğun, arada kalmışlığın, askıda kalma ve belirlenmemişliğin arafının sinemasıdır bu, ‘ne/ ne de’ sineması” (Diken ve diğerleri, 2018, s. 14). Onun filmlerinde, ekonomik gücün ve iktidar ilişkilerinin, sınıflar arası ilişkileri ne şekilde etkilediğini görürüz. Bu mikro düzeydeki ilişkilerden toplumsal ve insani düzeyde bir saptama yapmak mümkündür. Ceylan sineması, insanın başkalarıyla olan etik ilişkilerinde ortaya koyduğu ahlaki değerlerin, yine kendisiyle olan ilişkisinde başladığını ve bireysel ahlakın toplumsal ahlaktan ne derece etkilendiğini ortaya koyar. Onun filmleri, belirli bir zihniyet meselesini ve dürüstlük anlayışını tartışmaya açar. Bireysel ahlakın toplumsal ahlaktan ne şekilde etkilendiğini ortaya koyarken insan ilişkilerindeki değerler yitimini gösterir. “Sanatın öncelikli işlevi, dünyayı, yaşamı, insanı ve insan yaşamını yeni bir açıdan görme, idrak etme, yorumlama ve değerlendirme biçimi sunmasıdır” (Savaş, 2015, s. 25). Nuri Bilge Ceylan sineması da her gün karşılaştığımız, alışık olduğumuz ve normalleştirdiğimiz bir takım ahlaki yargılarımızı, etik değerlerdeki bozulmayı görünür kılar. Kendimizle yüzleşmemizi ve ahlaki değerlerimizi bireysel, toplumsal ve evrensel açıdan sorgulamamızı sağlar.

Sanatın işlevinin, içinde yaşadığı toplumun, kültürün eksikliğini duyduğu temel insani dürtülere, değerlere işlerlik kazandıracak manevi iklimi yaratmak olduğunu söyleyen Nuri Bilge Ceylan, pek çoğumuzun gizlemeye, üzerini örtmeye, saklamaya çalıştığımız suçlarla,

pişmanlıklarla, acılarla yüzleşirken; kimseye, kendimize bile söylemekten korktuklarımızı, sorumluluğunu taşımaktan kaçtığımız şeyleri, itiraf edemediklerini birer birer itiraf ediyor (Savaş, 2017, s. 65).

Nuri Bilge Ceylan filmleri, günlük hayatımızda karşılaştığımız benzer durumlarla ve kendi gerçekliğimizle bağ kurar. Biçimsel olarak yaratılan atmosfer, deneyimlerimizin oluşturduğu imgelere sızar ve belirli kavram ve duyguları duyumsatır. Bu filmlerdeki etik ilişkiler, değerler ve ahlaki sorgulamaların hayatımızdaki karşılığı, yaşadığımız gerçeklik hakkında bilgilendirici olmalarıdır denebilir. “Sanat, ancak ahlaki bir ideali ifade etmek adına çaba gösterirse gerçekçidir. Gerçekçilik, gerçeğe ulaşma çabasıdır ve gerçek her zaman güzeldir” (Tarkovski, 2008, s. 100). Yaşanan gerçekliğin, ahlakın, varoluş tarzlarının, insani değerlerin, normalleştirilen kötülüğün sorunsallaştırılmasıdır. Sanat böylelikle, insan olabilme, insan kalabilme olanaklarımızı genişletmemize yardımcı olur. “İnsanın yaşantı ve eylem olanaklarını genişletmek...insanın gerçeğini insanların gerçeği içinde anlatmaktır: Sanatçının kendi insan imgesini kendi çağının gerçekleri içine yerleştirmesi, kendi insanını ... çağının sorunlarından seçtiği ilişkiler içine sokmasıdır (Kuçuradi, 2010, s. 13). Ceylan’ın filmlerine etik açıdan bakıldığında, bu filmlerde değer korumaktan yana olmayan insan ilişkilerinin ve kişi değerlerinin gösterilerek ahlaki değerlerin sorgulandığı ve bu sayede insani olanakların gelişmesine katkı sağlandığı söylenebilir. Estetik öğelerin de bu şekilde düzenlendiği görülür. Özet olarak, Nuri Bilge Ceylan sinemasının hem içerik hem biçim olarak, sanata ve insana dair etik sorgulamalar olduğu ileri sürülebilir.

4.1.1. Üç Maymun

Bir sanat yapıtının, kabul edilen iyi değerlerini, özdeşleşilen karakterler aracılığıyla ortaya koyması, büyü bozulmuş bir çağda inandırıcılığını yitirmiştir. İyi kitapların okuyucuyu ahlaklı olmaya davet ettiği yönündeki bakış açısı artık eskisi kadar destek görmemektedir (Gardner, 2013, s. 45). Modernizmle birlikte, kötünün ve bayağının da iyi değerini koruyabileceği, estetik öğelerin bu doğrultuda düzenlenerek çirkinin de güzel değerini ortaya çıkarabileceği görülmüştür. İyinin bilgisini vermese, alımlayanda hoş duygular uyandırmasa da sanat yapıtının bilinç uyandırabileceği ve beğenilebileceği anlaşılmıştır. Modern sanat bizi, tıpkı içinde yaşanılan dünya ve gerçeklik gibi, iyi-kötü, güzel-çirkin ayrımının müphemliği ile yüz yüze getirip, ahlaki değerlerimizi sorgulatır. “...ahlaki olmayan sanat eserleri de bilgi vericidir” (Kieran, 2005, s. 62). Kötülüğün,

nefretin, bayağı ve çirkinin derecelerinin oluşma koşulları, insanların hangi durumlarda ne gibi etik değerleri ortaya koyabilecekleri, bu yapıtlar aracılığıyla kavranabilir. İçerik ve biçim olarak klasik güzellik anlayışından ayrılan ve karşı-estetik geliştiren modern sanat yapıtları, ahlaki tavrın ürünleridir. Etik değerlerin sanat yapıtlarında bir mesele olarak ele alınışı, estetik değerlerle birlikte yeni anlatım yollarına da olanak tanır. Anlatımdaki yenilik ve ustalık, gerçekliğin ele alınış biçimi ve dürüstlük, modern sanat yapıtlarının beğenilme nedenleridir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filmi, ahlaki değerlerin sorgulanmasına olanak tanıyan ve estetik öğelerin bunu belirginleştirecek şekilde düzenlendiği bir film olarak değerlendirilebilir. *Üç Maymun*, çürümüş ahlaki değerleri ve bunların normalleştirilmesini ele almaktadır. Ceylan'ın filmi, ele alınan meselelerin, toplumsal, ekonomik ve kültürel nedenleri üzerine etik bir değerlendirmeye izin veren, yoruma açık, açık uçlu bir anlatıya sahiptir. İçerik ve biçim açısından klasik bir estetik anlayışa sahip olmayan film, kötülük ve suçun sıradanlaştırılmasına yönelik olarak iyi karakterler ortaya koymaz. *Üç Maymun*, toplum içinde yaşanan ahlaki değerler yitimini, ideal şartlarda ahlaki olarak onay görmemesi beklenen seçim ve eylemler kapsamında ele alır. Film, özdeşleşmesi imkânsız karakterlerin kusurlarını ve yozlaşmış ahlaki değerleri gösterir ve buna uygun bir film biçimine sahiptir.

Üç Maymun, gece ıssız bir yolda arabayla giderken direksiyon başında uyuyakalan Servet'in (Ercan Kesal) birine çarpmasıyla başlar. Servet, kimseye görünmeden olay yerini terk eder ve seçimlerde aday olduğu için, suçu şoförü Eyüp'ün (Yavuz Bingöl) üzerine almasını ister. Bunun için para teklifinde bulunur. Eyüp, teklifi kabul eder ve hapse girer. Eyüp'ün, bir şirketin mutfağında çalışan eşi Hacer (Hatice Aslan), kocasının yokluğunda oğlu İsmail'in (Ahmet Rifat Şungar) serserilikleriyle uğraşır. Üniversite sınavını kazanamayan oğlunu beladan uzak tutmak için ona iş bulmaya çalışır fakat aradığı yerlerden olumsuz yanıt alır. İsmail babası gibi şoför olup okul servisçiliği yapmak ister ve servis arabası alabilmek için annesini babasından habersiz Servet'in vereceği paradan avans almaya ikna eder. Bu olay, Hacer ve Servet arasında bir yakınlaşma başlamasına neden olur. İsmail, annesi ve Servet arasındakileri tesadüfen keşfeder ama sessiz kalır ve kızgın olmasına rağmen babasına olanlardan bahsetmez. Eyüp hapishaneden çıktığında karısındaki değişimi fark eder ve durumu sorgular. Fakat Hacer gerçeği saklamaya devam eder. Daha sonra Servet'in, Hacer ile olan ilişkisine bir süredir son vermeye çalıştığını ama Hacer'in zorluk çıkardığını öğreniriz. Bir gece yarısı

polis Hacer ve Eyüp'ü Servet'in ölümünden şüphelendikleri için sorguya götürür. Eyüp, Hacer ve Servet arasındaki ilişkiyi burada öğrenir, ama eşine bir şey söylemez. Eve döndüklerinde İsmail, cinayeti kendisinin işlediğini ailesine itiraf eder. Geceyi dışarda geçiren Eyüp, yaşadığı durum karşısında ne yapacağını bilemez. Sabaha karşı, mahalledeki kahvehanede çalışan müşkül durumdaki çaycı Bayram'a (Cafer Köse), tıpkı Servet'in başta ona yaptığı gibi para karşılığı suçu üzerine almasını teklif eder.

Üç Maymun, ona karşı kör, sağır, dilsiz de olsak gerçeğin hep var olacağını, insani değerlerin yok sayıldığı yerde giderek palazlanan hesaplı kötülük anlayışının ahlaki anlamda yarattığı huzursuzluğu gösterir. Filmde, gerçekleri yadsıyarak birbirine tutunmaya çalışan bir ailenin yaşadığı ahlaki çatışmalara yer verilir. Üçüncü sayfa haberlerinde görmeye alışık olduğumuz bir konu, filmde etik değerleri tartışmaya açarak, son derece gerçekçi tespitlerle çarpıcı bir şekilde ele alınmıştır. Yabancılaşma, huzursuzluk, iletişimsizlik ve umutsuzluk gibi temaların yanında etik olarak müphem ve bariz şekilde ahlaksız karakterler etrafında örülü *Üç Maymun*'da Nuri Bilge Ceylan, suç ve dram türünü kara film öğeleriyle buluşturarak işçi sınıfı bir ailenin hayatını ve ahlaki bunalımlarını gösterir (Çağlayan, 2018, s. 181). Vicdanın ve onurun, yozlaşan ahlaki değerler sonucu ortadan kalktığı film, seyirciyi hem tanık hem yargıç olmaya davet eder. Toplumsal statünün, sınıfsal güç dengelerini görünmez sınırlarla belirlediği bir düzende, suç ve kötülüğün normalleştirilmesine tanık oluruz.

Üç Maymun için Cannes'da verilen en iyi yönetmen ödülünü alırken yaptığı konuşmada Nuri Bilge Ceylan'ın, "Bu ödülü tutkuyla sevdiğim yalnız ve güzel ülkeme armağan ediyorum" cümlesi, farklı kesimlerce farklı yönler çekilmiştir. Türk basınında anlaşılması zor bir yönetmen olarak lanse edilen ve filmleri -maalesef- yeterince izleyici çekmeyen yönetmenin filmleri bir anda ilgi görmeye başlamıştır. Pek çok kişi için söyledikleri, Batı'ya karşı kötü insan hakları ve demokrasi uygulamaları yüzünden Türkiye'yi eleştiren entelektüellerin tersine ülkemizi onurlandırmıştır (Suner, 2011, s. 14). Milliyetçi kanat tarafından bu söylem içselleştirilirken, filmin adından ve öyküde bir politikacı olmasından dolayı bazı kesimlerce filmde çeşitli olaylara dair politik göndermeler aranmıştır. Nuri Bilge Ceylan, doğrudan politik ya da sosyal sorunları mesele eden bir yönetmen değildir. Filmlerinde herhangi bir düşüncenin savunuculuğunu yapmak istemediğini, onu asıl ilgilendirenin, insanın değişken doğasını anlamaya çalışmak olduğunu defalarca dile getirmiştir. Bir röportajında da söylediği gibi, toplumsal veya politik detaylar, bireyin iç dünyasıyla ilgili ayrıntıların yanında, daha net ve

çerçevesi belli durumlar olduğu için, onları filme yedirmek o kadar zor değildir, insan malzemesiyle ilgili kararlar çok daha zor verilmektedir (Kural, 2014). Ceylan'ın asıl meselesi, filmleriyle bu zorluğu çözmektir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* da dahil, bazı filmlerinde olduğu iddia edilen politik göndermeler, açık uçlu bırakılan anlatıdan kaynaklı yorumlardır. Ceylan, işçi sınıfının problemlerinden bahsetmez belki ama burjuva sinema anlayışını yıkarak izleyicinin beklentilerine meydan okur (Daldal, 2017, s. 182). Onun filmlerindeki politiklik daha çok, varoluş koşullarına karşı kabuller, suskunluklar, pasif-agresif tepkiler dahilinde verilen bireysel anlamlandırma ve başa çıkma yöntemleri olarak değerlendirilmelidir. Kendisinin de bir söyleşisinde belirttiği gibi, bilen insan rolünü oynayan, eserleriyle bildiriler sunan sanatçılar hiçbir zaman yönetmenin ilgisini çekmemiştir (Atasoy, 2008). Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde çeşitli ahlaki sorular sorar ve insan olmanın ne kadar zor olduğunu, ilişkilerin zorluğunu ve çıksızlığını, insan ilişkilerini etkileyen faktörleri ve imkânsızlıkları gösterir. Karakterlerini iyisiyle kötüsüyle yansıtır. İçinde bulunduğu topluma, çağa, değerlere ve insanlık durumuna tanıklık eder ve bu tanıklığa bizi de davet eder. Harvey-Davitt'in (2016, s. 254) deyiimiyle Ceylan, çatışma içindeki insana odaklanarak hümanizmle politika nasıl yapılır bunu gösterir. *Üç Maymun*'da da sınıf farklarının, iktidar ilişkilerinin, kapitalist ve neoliberal ekonominin yarattığı hiyerarşinin ve toplumsal şiddetin bireyler üzerindeki görünmez ahlaki etkilerini ele alır.

Eyüp ve ailesi, toplumun alt tabakasını oluşturan işçi sınıfa mensup, yoksul bir ailedir. Toplumun en çok görmezden geldiği, en çok ezilen tabakasına mensupturlar. Toplumun onlardan, onların toplumdan çok da beklentisi yoktur. Servet'in istediklerini kolay bir şekilde bu aileden alması ve onları sömürmesi tesadüf değildir. “Özellikle Servet karakterinde belirginleşen yeni zengin tipolojisi, varlığa kavuşmak için her yoldan geçtiği vurgusu, kendisi yerine şoförünün hapse girmesini istemesiyle tescillenir” (Erdal Aytekin, 2015, s. 257). Yoksulluk sadece ekonomik kaynaklı bir durum değil aynı zamanda kültürel sonuçları olan bir durumdur. Yoksulluk, kendini ifade edecek araçlara sahip olmamak, düzgün cümleler kuramamak, soruları anlamamak şeklinde de kendini gösterir (Erdoğan, 2007, s. 14). *Üç Maymun*'daki aile, yaşananların üstünü örtmek dışında bir ahlaki tavrın bilgisine sahip değildir. Ailenin ayrıca, kaybedecek bir şeyi yoktur. Eyüp'ün dünyası zaten bir hapisanedir. İçeri ve dışarının onun için çok da farkı yoktur. Bu yüzden kabul eder Servet'in teklifini. Bu anlamda filme nihilist bir hava

hâkimdir. Filmdeki yıkıcı nihilizm, karakterlerin ezilmişliğinin yanında, aynı zamanda onların ihtiraslarını ve hınç duygularını da körükler. Statü olarak güçlü bulduğu Servet, Hacer için büyük bir ihtiras nesnesi haline gelir. İsmail ise, tüm yaşananlara neden olan ve ailesinin gurunu hiçe sayan Servet’e ses çıkaramadığı için ona karşı hınç duymaya başlar ve sonunda kendince ondan ailesinin intikamını alır.

Bütün bunlar ahlaki olarak değerlendirildiğinde, çıkar ve güce dayalı hak ve adalet kavramlarıyla ilgili etik sorular akla gelir. *Üç Kuruluşluk Opera*’da Brecht, “Önce aş sonra ahlak gelir” der. Kazanacak şeyimiz olmamasına ve hatta kaybedecek şeyimiz olmasına rağmen ahlaklı davranmak, haksızlığa meydan okumak, özellikle içinde yaşadığımız çağda oldukça zor, zor olduğu ölçüde önemlidir. Hayatın değersiz olması ya da kendi hayatının değersiz olduğunu hissetmek, ahlaki bir nihilizmi de beraberinde getirmekte ve bu da toplumsal uyuşmanın nedenlerinden biri haline gelmektedir. “Erdem başımıza gelenlerle değil, onlarla nasıl başa çıktığımızla alakalıdır” (Neiman, 2016, s. 354). *Üç Maymun*’daki aile, ahlaki olarak değerlerin ne kadar kolay kaybedileceğini, bir yalanın başka yalanları doğuracağını mikro düzeyde göstermiş olur.

Kişinin kendi adına düşünme becerisinden vazgeçmesi, ahlaken iyi ile kötü arasında bir tercihte bulunamaması oldukça önemli bir sorundur. Bu noktada temelde epistemolojik bir sorun olan düşünmeme ve bilmeme sorunu ahlaki bir mesele haline gelir. Kişi, itaati seçerken beraberinde fikirsizliği ve düşünce yoksunluğunu da tercih etmiş olur. Bu durum, o kişi için ahlaken bir uyku hali meydana getirir (Başok Diş, 2017, s. 191).

Üç Maymun’da etik değerlerin sorgulanması, suç ve kötülük kavramlarıyla başlar. Suç, suçluluk duygusu ve bununla beraber gelen kötülük kavramı ve vicdani sorgulamalar, filmin atmosferine hâkimdir. Suçun adeta hayalet gibi ortada dolandığı film hem karakterlerin hem de izleyicinin üzerinde büyük bir ağırlık yaratır. Filmin daha açılış sahnesinde istenmeden de olsa işlenen bir kaza sonucu ortaya çıkan suça tanık oluruz. Servet yaptığı kazadan sonra kimseye görünmeden olay yerini terk eder ve suçu şoförünün üstlenmesini ister. Eyüp ise, isteksiz de olsa Servet’in suçunu kabul ederek masumiyetini kaybeder ve ondan devraldığı suçun sinsice yavaş yavaş etrafındakilere sıçramasına neden olur. Suça karşı çıkmamanın, yaptığından şüphe duymamanın ve kötülüğe ortak olmanın da bir suç olduğunu ve görmezden gelinse de bunun da bir bedeli olduğunu görürüz filmde. Suçun kendisinden çok insanların sonrasında bu suçla ne yaptığı, bir takım ahlaki soruları da beraberinde getirmektedir. Suçu örtbas etmek, suça

alet olmak kişisel bir seçim olduğu kadar toplumsal ve kültürel nedenlerden de etkilenebilir. Vicdan, hafıza yetisine dayanır. Ötelenen, görmezden gelinenler unutulmaya çalışılır. Bir şey hakkında konuşmamak suçlu vicdanı rahatlatmaz belki ama insanlıktan çok şey götürür.

Görünmez güç dengelerini maddileştiren para, bir değişim değeri olarak insan ilişkilerindeki etik değerleri etkiler. Kazanç ve verimlilik mantığı, içinde bulunduğumuz çağa hâkimdir. “Etik değer, sıkı bir şekilde ve neredeyse tamamen çağın baskın finansal değerleri tarafından belirlenmektedir” (Bloom, 2017, s. 2). Modern çağa hâkim kapitalist ekonomik düzenin ve neoliberal politikaların başat değeri paradır. Gürbilek (2015, s. 73), *Sessizin Payı* adlı kitabında, Orhan Kemal’in kitaplarında kâr duygusunun ar duygusunu kovduğu bir düzende insanın hem aç hem de başının dik olmasının zor olduğunu gösterdiğini söyler. *Üç Maymun*’da para, insanların onurlarını ve vicdanlarını bir kenara bırakmalarını hızlandırırken, güçlünün güçsüzü ezmesini haklılaştırır. Servet’in sadece vadettiği para değil, nüfuslu bir insan olması, siyasi hayatı ve işveren olması da Eyüp’ün durumu kabullenmesini kolaylaştırır. Eyüp’ün Servet’in suçunu üzerine alması -filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılacağı üzere- suçluluk duymaya yatkın olmasının yanında, statü olarak Servet’ten aşağıda olmasıyla da ilgilidir. “Sınıf farklılıkları, bireyleri ve grupları sadece ekonomik çıkar çerçevesinde değil, toplumsal saygınlık ölçütlerine göre de derecelendiren statü ayrımlarında ifade bulur” (Swartz, 2011, s. 212). Eyüp’ün sus payının karşılığı paradır; nedeni ise, çaresizliği ve zayıflığıdır. Bu çaresizliğin ve yetersizlik duygusunun kaynağı, iktidar mekanizmalarının yarattığı görünmeyen ama var olduğu bilinen otoritenin kendisidir.

İktidar ilişkileri, toplumsal olarak güç ve paranın yarattığı tahakküm mekanizmasıyla bağlantılıdır. İktidar ilişkileriyle ilgili Foucault’dan (2000) yola çıkarak iktidarın, insanların görünmeyen denetleme mekanizmalarına farkında olmadan boyun eğmeleri sonucunda oluştuğunu söyleyebiliriz. Eyüp’ün ödediği kefareti, görünmeyen denetleme mekanizmalarının içselleştirilmesi sonucunda tahakküm altındaki alt sınıfın da ödediği bir bedeldir. Bu durum, *habitus* kavramıyla ilişkilendirilebilir: “Habitus, sosyal olarak anonim olduğundan kişiden kişiye aktarıldığı için, sınıf kavramı açısından yapılandırılabilir” (Bourdieu, 2020, s. 30). Habitus kavramına göre, belirli bir yaşam tarzından yeme-içme, giyinme gibi günlük pratiklere kadar davranış modelleri, kişilerin bağlı bulunduğu sosyal sınıfı ele verir. “Habitus, dışsal yapıların içselleştirildiği ilk sosyalleşme deneyimlerinin ürünüdür. Bunun sonucunda, sosyalleşme yoluyla,

tabakalaşmış bir toplumdaki belirli bir grup için neyin olanaklı neyin olanaksız olduğunu gösteren geniş parametreler ve sınırlarla ilgili içselleştirilmiş yatkınlıklar gelişir” (Swartz, 2011, s. 147). Yani davranış modelleri, bize dayatılan ama görmediğimiz tahakküm mekanizmaları sonucu içselleştirilir ve kişi bunun dışına kolay kolay çıkamaz.

Otoriteye dayalı iktidar ilişkileri, kimin güçlü kimin güçsüz olacağını sessiz bir anlaşmayla kabul ettirir. Bu sessiz anlaşma, bilginin temellendirildiği simgesel yapılarda kendini gösterir. Kişilerin sahip olduklarından davranış biçimlerine kadar simgesel iktidarın gerekçelendirilme örnekleri sıralanabilir. “Simgesel iktidar kavramı hem tahakküm kuranın hem de tahakküme uğrayanın rızasını sağlayan bir meşrulaştırma gücüdür (Swartz, 2011, s. 129). Filmde, vicdanen en rahat görünen karakter Servet, denetim mekanizmasını elinde bulundurduğu için kendisini kolaylıkla haklılaştırır. Onun vicdanı, otoritesine dayanır çünkü neyin makul olabileceğini o belirler. Diğer insanlar Servet için araç değeri haline gelmiştir. Eyüp’ün vicdanı ise, dış geçiremeyeceğini bildiği otoriteye bağımlıdır. Mazlum rolünü oynamak, göze görünmemek ve kabullenmek Eyüp için normalleşmiş yaşam modelidir.

Görüldüğü gibi yararcılık ilkesi, toplumsal tahakküm mekanizmalarının da yardımıyla etik ilişkilerde geliştirilen ahlaka yön verir. Bauman’ın (2004, s. 148) da belirttiği gibi, ahlaki güdüler kazanma güdülerıyla çatışır çünkü kazanmaya yönelik eylem, kendini düşünmekten ve acımasızlıktan yanayken ahlaki eylem çıkar gözetmeden yardım gerektirir. Buna göre mutluluk, hesapta kâr-zarar ilkesine bağlıdır. Fakat *Üç Maymun*’da kâr-zarar hesabıyla üstü örtülmeye çalışılanlar, kişilere mutluluk getirmeyecektir. Sorgulamadan suça ortak olan Eyüp ve ailesi, mağdur rolünü üstlenirken, hesapta olmayan şeyler mağdurluğun da bir yere kadar olduğunu gösterecektir. Suç zincirleme bir şekilde, kişiden kişiye dolaşırken, ortaya çıkan ilişkiler yumağında kötülük kavramı, izleyicinin ahlaki değerleri sorgulamasına neden olacaktır. Burada, kötülüğün niteliği de önemlidir. Ceylan’ın diğer filmlerindeki gibi küçük hesaplardan kaynaklı bir kötülük değil, büyük ahlaki sonuçları olan ve insan ilişkilerinde hayati kayıplara sebebiyet veren bir kötülüktür söz konusu olan. *Üç Maymun*’un klasik Türk filmleriyle çeşitli benzerliklerine rağmen filmi modern yapanın, kötülüğü çok yönlü etik meselelerle kavram düzeyinde ele alması olduğu söylenebilir.

Türk toplumunda kötülük kavramı teolojik temellere dayalıdır. Bunun etkisi sanatta da uzun yıllar sürmüştür. İslam coğrafyasında sorgulamanın mümkün olmamasından dolayı kötülük kavramsal olarak derinleşememiştir fakat Batı’da Aydınlanma ile gelen

dönüşüm sorumlulukları kendinde olan yeni bir insanı doğurmuştur (Şen-Sönmez, 2017, s. 267). Kötülüğün insanın kendisinden, kurduğu ilişkilerin niteliğinden ve ahlaki önceliklerden kaynaklandığı gerçeği, sinemamızda ağırlıklı olarak, yeni dönem filmlerde yer bulmaya başlamıştır. Toplumsal değer yargılarından etkilenen kötülük, politik ve ekonomik temellere dayansa da, bireysel vicdan ve ahlakla da ilgilidir. Fakat insanlar artık kötülükten Tanrı'yı sorumlu tutmadıkları gibi kendilerini de sorumlu tutma eğiliminde değildirler. Modern toplumlarda kötülük, kapitalist bürokratik ilişkilerde sorumluluğun paylaşıldıkça azalmasına benzer bir şekilde, bireysel anlamda da suçu üzerinden atma mantığının gelişmesiyle ortaya çıkar. Kötülüğün pek çok şekli, pek çok görünüşü vardır modern dünyada. *Üç Maymun*'da da aynı şekilde kötülük, toplumsal tahakküm mekanizmalarının yarattığı davranış modellerinden olduğu kadar bireysel seçimlerin, suskunlukların doğurduğu suç ve suçun savuşturulmasından kaynaklı bir ahlak anlayışından dolayı da ortaya çıkmaktadır.

Üç Maymun, Yılmaz Güney'in *Baba* (1971) filmiyle birtakım benzerliklere sahiptir. *Baba* filminde de işlemediği cinayet suçunu para karşılığı üstlenen bir adamın hikâyesini görürüz. Hapisten çıktıktan sonra kızını ve oğlunu kötü insanların arasında bulan Cemal (Yılmaz Güney), hapisteyken eşine göz koyan, yıllarının harcanmasına neden olan adamdan intikam almaya çalışır. Melodramatik öğelere sahip, duygu dozu yüksek *Baba* filmi, temelde yoksulluğu ve toplumsal adaletsizliği ele alan tipik bir Yılmaz Güney filmidir ve klasik Türk sinemasından izler taşır. Ceylan'ın filmi, konu olarak Güney'in filmiyle ya da Türk sinemasından başka örneklerle benzerliklere sahip olsa da konuyu ele alış biçimi olarak oldukça farklıdır. Angaje sinemaya has bir özellik olan sınıfsal farklara yer vermesine ve melodram öğeleri taşımasına rağmen *Üç Maymun*, bu türlerden farklı olarak, ele aldığı konuları oldukça kavramsal düzeyde işler. Eyüp'ün acı dolu hikâyesi değildir bizi ilgilendiren. Bizi asıl ilgilendiren, Eyüp'ün seçiminin sonuçları, yarattığı ahlaki kirlenmedir. Sözlük anlamına göre melodram, müziğin duygusal etkilere eşlik ettiği dramatik bir anlatı türüdür ve genellikle kurbanın bakış açısına odaklanır (Elsaesser, 1991, s. 74, 86). Melodramda kahraman acı çeker ve izleyici bu acıyla özdeşleşir. Kişilerin psikolojisine odaklanmak yerine dikkatimiz, abartılı duygular ve hızlı gelişen olaylara çekilir.

Türk melodramlarında ahlak şematik olarak namusla ilişkilendirilir ve namus özellikle kadın üzerinden işleyen örf ve adetleri kapsar. *Üç Maymun*'da ise ahlak ve namus, dürüstlük, onur ve vicdanla ilgilidir. Bu film, acizlik ve açgözlülükle tıkanan bir

toplumdaki ahlaki bozulmanın acı öyküsünü anlatan ve melodramla kara filmi birleştiren bir filmidir (Ottone, 2017, s. 16-17). Eyüp, Hacer'in Servet'le olan ilişkisini öğrendiğinde, Türk filmlerinde kalıplaşmış ve toplumun genelinde kabul gören bir erkek rolünü oynamaz. Eyüp bu gerçeği bilmezden gelmeyi tercih eder ve bu durum onu daha karmaşık bir karakter haline getirir. Eyüp, bütün bunlara biraz kendinin neden olduğunu düşündüğü fakat daha çok, durumu başkası bilmediği için, her şeye rağmen onsuz yapamayacağını anladığı karısını affeder. Ne de olsa utanç, tanık gerektirir (Ahmed, 2015, s. 134). Bir olayı kimsenin bilmemesi, kabullenilmesini kolaylaştırır. Hacer, kocasından af dileyip yaptığından pişmanlık duyarsa kaybedeceğini bilir. Mutsuzluğunun nedeni, kendine ait küçük dünyasında bir süreliğine de olsa isteklerini yerine getirmenin hazzını daha uzun yaşayamamasıdır. Servet'i güçlü olduğu için arzular. Bundan dolayı da gururunu ayaklar altına alır. Fakat yaptıklarından asla pişman değildir. Hacer için, kocasının olayı görmezden gelmesi, olayın kapanması için yeterli olur. Benzer şekilde İsmail de annesinin Servet'le olan ilişkisini keşfettiğinde önce sessiz kalmayı tercih eder. Daha sonra annesiyle yüzleşir fakat tam o noktada Servet varken tepki vermez ya da sonrasında babasına durumu anlatmaz. Bunda suçluluk duygusunun da payı vardır, işleri bozmak istememesinin de, babasından korkmasının, onu üzmemek istememesinin de... Araba almak için annesini Servet'e para istemeye gönderdiği için bu duruma kendisinin neden olduğunu bilir. Fakat her ne olursa olsun, filmde İsmail'in durumu keşfettiği dakikada tepki vermemesi, tepki vermesinden daha inandırıcıdır. Nuri Bilge Ceylan, bunu şöyle açıklamıştır:

Klasik Türk melodramında gurur, kaybedildiğinde insanı bitiren bir şeyken, buradaki karakterler gururu üzerlerinden atma eğiliminde... Zaten beni böylesi bir öykünün içine yönelten şey biraz da insanların gururdan vazgeçtiği anları göstermeme olanak sağlayacak olaylar sunması. Karakterlerimin zayıf taraflarını ortaya çıkarabilmek için her zaman fırsat kollamışımdır. Çocuk, annesini başka bir adamla gördüğü zaman, çeşitli şeyler yapabilirdi, içeri de dalabilir, kavga da edebilir, başka şeyler de yapabilirdi. Fakat ben böyle durumlarda insan ruhundaki zayıf tarafı gösterecek seçeneği dikkate almayı tercih ederim çoğunlukla. Çünkü beni meraklandıran, korkutan ve hayretlere düşüren taraf o. Diğer taraf zaten personamız, maskemiz, topluma göstermeye çalıştığımız şey. Ama gerçek, topluma göstermediğimiz, sakladığımız tarafta. Öyle bir durumda kendini ortaya çıkarıp bağırıp çağırarak, kavga edecek yürekliliği gösteremeyip ortadan sıvışacak insan tabi ki çok vardır (Yücel, 2008).

Üç Maymun, melodramdan aldıklarını yaratıcı bir şekilde kullanarak ahlaki bozulmayı, toplumu oluşturan en küçük birimden, aileden yola çıkarak göstermiştir. “...yönetmen, kutsal ‘aile’ kavramının etrafında örülmüş haleyi paramparça eder, güç kimin elindeyse onun tarafından insani-toplumsal değer olarak sunulanların değersizliğini, yazılı ahlak kurallarının ya da yazılı olmayan gelenek-göreneklerin ‘çıkart’ ilişkisine dayanan ahlaksızlığını ve ikiyüzlülüğünü en inandırıcı haliyle aktarmayı başarır” (Savaş, 2017, s. 73). *Üç Maymun*, didaktik olmadan, duygu sömürsü yapmadan, ahlaki değerleri etraflıca sorgulamamıza olanak tanır. Nuri Bilge Ceylan sinemasında genel olarak hiçbir şey tipik değildir. Onun filmlerinde yerel öğeler ele alınır, eski Türk filmlerinden özelliklere rastlanır, Anadolu insanı gösterilir ama bunların hiçbirisi alışıldık şekliyle yapılmaz. Ceylan, her gün gördüğümüz, bildiğimiz, kanıksadığımız değerlere, insan ilişkilerine oldukça dürüst yaklaşır ve bu ilişkilerin temelinde neyin yattığını araştırır. Onun filmlerindeki dürüstlük, ahlaki olarak iyiyi değil kötüyü göstererek seyircinin zihninde ortaya çıkması beklenen bir şeydir. *Üç Maymun*’da, bütün karakterler yalan söyler. Kişiler ne kendilerine ne de diğerlerine karşı dürüsttür. Katlanılamayan gerçekten kaçmak, ahlaki doğruların sınırını da yok etmektedir. Film, yüzleşmesi zor şeyleri göstererek değerlerin sorgulanmasını sağlar.

Bu tarz bir dürüstlük anlayışı, Felski’nin (2010, s. 160) şok edebiyatıyla ilgili söyledikleriyle ilişkilendirilebilir: “Şok estetiği bize dehşet verici ya da tiksindirici gelen her şeyle, birbiriyle çatışan arzu ve tiksinti itkileriyle, bilinç düzeyine çıkmamış ruhsal endişe ve müphemlik dramlarıyla bağlantı kurar”. Ceylan’ın filminde de toplumsal olarak kabul edilen doğrular yerine, gerçekler gösterilerek seyirci şoka uğratılır. Maskeler olmadan insanların ne yapacağı gözler önüne serilir. Filmde toplumsal açıdan iyi, güzel ya da doğru kabul edilenler gösterilerek ahlakçılık yapılmamıştır. Gösterilenlerin ahlaki olarak kirli doğası, olması gereken üzerine izleyiciyi düşündürdüğü için daha gerçekçi ve inandırıcı bir hal almıştır. Böylelikle kötü ve çirkin bir şey, ahlaki olarak filmin hem etik hem de estetik değerine katkı sağlamıştır. “Şok edebiyatı, toplumsal gelişimi ilerlettiği gösterilince değil, tam da bunu yapmakta düpedüz çuvallayınca, bizim meşrulaştırma çerçevelerimizden kaçıp en candan değerlerimize direnç gösterince hakiki anlamda rahatsız edici bir hal alır (Felski, 2010, s. 138).

Filmin eksilteli anlatısı, şok değerini artıran bir diğer unsurdur. *Üç Maymun*’da karakterlerin yaptıklarından çok yapmadıkları bizi dehşete düşürür. Gösterilenler değil, gösterilmeyenler huzursuzluk yaratır. Üstü örtülenler tiksintinin kaynağıdır. Filmi

izlerken biz de kirlenmiş hissederiz. Nuri Bilge Ceylan, olayları göstermek yerine bunların etkilerini göstererek olabilecek şeyler hakkında düşünülmesini istediğini dile getirmiştir (Yücel, 2008). Filmde, Servet'in yaptığı kaza, Hacer ve Servet arasında yaşananlar ve ilişkilerinin neden bittiği, Eyüp'ün hapisane hayatı, İsmail'in cinayeti nerde ve nasıl işlediği gösterilmez. Bunlarla ilgili cevaplara kafamızda alternatifler üretmek, filmdeki gerilim ve dehşet ögesini artırır. Açık uçlu bırakılan eksiltili anlatı sayesinde, filmle diyalog içine girerek olaylar hakkında fikir yürütürüz. Filmin anlatısı bu anlamda, izleyiciyi de belirli noktalarda üç maymunu oynamaya zorlar. Asuman Suner'in (2011, s. 16) *A Lonely and Beautiful Country: Reflecting upon the State of Oblivion in Turkey through Nuri Bilge Ceylan's Three Monkeys* adlı yazısında detaylı bir şekilde ele aldığı üzere *Üç Maymun*'un hikâyesi ve görsel organizasyonu yokluk duygusu üzerine kuruludur ve film boyunca kayıp, boşluk, boşunalık, anlamsızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik, huzursuzluk, mutsuzluk ve sessizlik gibi tema ve durumlara odaklanılır.

Yokluk duygusu, filmin anlatısı ve görsel düzenlemesinden duygusal tonu ve yaratılan atmosfere kadar her türlü estetik öğeyle desteklenmektedir. Filmin en başından itibaren aile içinde nedeni tam anlaşılamayan karamsar bir gizem havası olduğu hissedilir. Daha sonra ailenin aslında bir oğlu daha olduğunu fakat küçük yaşta öldüğünü ve aile bireylerinin bundan dolayı travma yaşadığını öğreniriz. Ailedeki kasvetli tedirginliğin nedeni, bu yokluk duygusundan ve buna bağlı suçluluk hissinden kaynaklanmaktadır. Filmde, çocuğun nasıl öldüğüne dair herhangi bir bilgi verilmez fakat aile bireylerinin bir şekilde çocuğun ölümünden sorumlu olabileceği ve suçluluk duygusu duyduğu hissettirilir. Ailede bir kayıp olduğunu, Eyüp hapisaneden çıkınca ölen oğlunun mezarını ziyaret etmek istediğinde anlarız. Çocuk, filmde sadece, bir fotoğrafta ve iki sahnede hayalet olarak görünür. Bunun dışında, çocukla ilgili herhangi bir sahnenin ya da diyalogun olmaması, ailenin bu kayıpla gerektiği gibi yüzleşmediğini, yüzleşemediğini düşündürür. Çocuğun ölümüyle ilgili, çocuğun hayaletinin görüldüğü sahnelerde üzerinin ıslak olması, onun boğulmuş olabileceğine dair bir ima içerir. Çocuğun film boyunca annesine hiç görünmemesi ve sadece birer kez abisine ve babasına görünmesi de baba ve abinin çocuğun ölüm anına şahit olduklarını ya da bir şekilde istemeden ölümüne neden olduklarını düşündürür. Ceylan'ın da belirttiği gibi, "Ölmüş olan çocuk biraz o konuda suçluluk duyanlara görünsün istedim. Çünkü suçluluk duygusu o anıyı daha diri tutar. Eğer birisi başkasını suçlayabiliyorsa bir konuda, onu üzerinden atar bir bakıma" (Yücel, 2008). Küçük çocuğun yokluğu, onun çağrıştırdığı hislerin

varlığıyla yer değiştirmiştir ve ailenin yaşadığı evin odalarında, gittikleri her yerde bu his olarak yaşamaya devam etmektedir. Küçük çocuğun yokluğu ayrıca, ailenin suç ve suçluluk duygularına daha önceden aşina olduğunu ve suçu görmezden gelme konusunda sessiz bir anlaşma yaptığını göstermektedir.

Sinema sanatı, ilk keşfedildiğinden beri, gösterilenlerin gerçekliğiyle ilgili yaratıcılığa oldukça açık tartışmalara sahne olmuştur. Görüntülerin çekim sırasında ya da kurguda düzenlenmesi, özellikle belgesel sinemada, izleyicinin manipüle edilmesiyle ilgili pek çok etik soruyu da beraberinde getirmiştir. Fakat bunun yanında, bu durumun zekice kullanımı, sinemaya oldukça yaratıcı anlatım olanakları da kazandırmıştır. Özellikle Yeni Dalga yönetmenleriyle birlikte sinemanın, gerçekliği sorgulattığı noktada bir bilmeceye dönüşeceği, izleyiciyi uyanık tutacağı görülmüştür. Görsel anlatım olanakları sayesinde gerçeklikle oynamak, modern sinemanın en belirgin özelliklerinden biridir. Ekranda görülenler kadar görülmeyenler, gösterilenler kadar gizlenenler de anlatıma katkı sağlar. Bonitzer'in (2011, s. 122), *Kör Alan ve Dekadrajlar*'da belirttiği üzere, "Çerçevenin, ekranın, görüntünün yapısı daha baştan -bilinçdışı da olsa- bir seçim, gösterilenle gizlenen arasında bir ayrım gerektirir, gösterilenin -kabataslak da olsa- örgütlenmesini, gizlenenin dışa atılmasını şart koşar". Bazen anlatılmayanlar, anlatılanlardan daha çok şey söyler. Anlatıda gizlenenler, hayal gücümüzü aktive eder ve daha çok fikir yürütmemizi sağlayarak daha ilgi çekici hale gelir. Benzer şekilde, *Üç Maymun*'da da temel olayların bir kısmı anlatıda yoktur. Olmayan bu kısımlar, filmdeki ahlaki çürümüşlüğü nedenleriyle ilgili ipuçları verir.

Anlatıdaki eksiklikler ve kameranın göstermediği görüntüler de filmdeki yokluk duygusunu perçinler. Filmin sunduğu görüş alanı ve görüş açısı yokluğu, kritik sekanslarda kameranın kullanılma şekliyle de desteklenir (Suner, 2011, s. 19). Örneğin bir sahnede Servet'i telefonda sinir olmuş bir şekilde konuşurken görürüz. Seçimleri kazanamadığı için onu teselli etmeye çalışan birisiyle konuşmaktadır. Belli ki arayanın niyeti Servet'e moral vermek değil onun mağlubiyetini yüzüne vurmaktır. Bu duruma sinir olan Servet, telefonu kapattıktan sonra kendi kendine söylenmeye başlar. Bu sırada kamera birden Hacer'i gösterir ve aslında tüm bunlar olurken, Hacer'in masada Servet'in karşısında oturduğunu anlarız. Burada kullanılan teknik, sadece bizi şok etmekle kalmaz; görüntünün saklanarak sonradan verilmesi, Servet ve Hacer arasındaki sınıfsal farkın görülmesini sağlar. Ayrıca, Servet'in yaklaşım tarzını, ahlaki değerlerini de ele verir. Servet, kendisinden aşağıda olduğunu düşündüğü insanlara kötü davranır, onları

görmezden gelir ve kullanır. Sekreterini arayıp Hacer'in yanında, "Her arayana bağıyorsunuz, her geleni alıyorsunuz" diye azarlaması da sınıfsal ayrıcalıklarını otorite kurmak için kullandığını gösterir. Kamera, olaylar olurken çoğu yerde sabit kalır; olan olayları ya da kritik olaylar yaşanırken karakterlerin yüzlerini, verdikleri tepkileri göstermez. Görüş alanı yokluğuna, İsmail'in annesinin gizli ilişkisini keşfettiği an da örnek olarak gösterilebilir (Suner, 2011, s. 19). Başta evde yalnız olduğunu sanan İsmail, annesi ve babasının odasından gelen sesleri duyar ve kapı deliğinden içeriye gözetler. Kapının ardında neler olduğunu göremeyiz, sadece İsmail'in kapının diğer tarafından bakışını görürüz ve odadan gelen belli belirsiz sesleri duyarız. Hacer ve Servet'in tarihi yıkıntıların olduğu bir kalede bulunduğu başka bir sahnedeysen, görüş açısı yokluğu görsel olarak filmdeki yokluk duygusunu destekler. Bu sahnede, Hacer ve Servet'in yüzleri neredeyse görülmez, sesleri duyulur. Servet'in ilişkilerini bitirmek istediğini fakat Hacer'in ısrarla ayrılmak istemediğini görürüz. Kamera sabittir ve oldukça uzakta kalır. Aynı sahne devam ederken, görüş açısı bir noktada hafif de olsa değişir. Bu sayede, İsmail'in annesinin ve Servet'i gizlice takip ettiğini ve gözetlediğini düşünürüz.

Filmdeki yokluk duygusu aynı zamanda yaratılan zaman kavramıyla da ilişkilidir. Daha önceki bölümde de ele aldığımız üzere, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki zaman kavramı, Deleuze'ün *zaman-imge* kavramıyla benzerlikler taşır. *Üç Maymun*'da zaman atlamaları, eksiltili anlatıyı ve yokluk duygusunu destekler. İsmail'in trene bindiği ilk sahnede nereye gittiğini bilmeyiz. Daha sonra, hapishanedeki babasını ziyarete gittiğini anlarız. Babanın, kazayı üstlendikten sonra aileye bir açıklama yapmasını bekleriz. Fakat bu açıklama gerçekleşmez. Bunun yerine, aradan bir hayli zaman geçmiş olabileceğini düşünürüz. Benzer şekilde, Hacer ve Servet'in ilişkisiyle ilgili zaman atlamaları, ilişkinin ne zaman başladığını, ne kadar sürdüğünü ya da ne zaman, neden bittiğini belirsiz bırakır. Ceylan, her kesmenin bir zaman aşımı olabileceğini ya da devam ediyor zannettiğimiz her şeyin, sadece belli detaylardan değil, biraz da karakterlerin psikolojisini takip ederek içinde bir zaman aşımı barındırabileceği sezgisinin izleyicide oluşmasını umduklarını belirtmiştir (Yücel, 2008). Filmde zaman atlamaları ve bazı sahnelerde zaman akışının hızlandırılıp yavaşlatılması, zamanın *süre* olarak verilmesini sağlamıştır. Yaratılan zaman-imge, karakterlerin içsel zamanını, psikolojilerini ve olayları algılama tarzlarını anlamamıza olanak tanır. Böylelikle, karakterlerin içsel zamanlarını hissederek, gerçekliğin göreceliğini görmüş oluruz. *Üç Maymun*'da ayrıca, film hızıyla oynanması

ve sahnelerin farklı bölümlerinin küçük bir miktar hızlandırılıp yavaşlatılmasıyla belirli bir duygusal ton yakalanmıştır (Suner, 2011, s. 15).

Hacer'in, Servet'ten avans almak için konuşmaya gitmesinden Servet'in onu evinin yakınlarında bir yerde bırakana kadar geçen sekansta, filmde kullanılan zaman atlamaları, karakterlerin psikolojik zamanını ve aralarındaki uzaklığı biçimsel olarak yaratıcı bir şekilde vermiştir. Servet'in ofisindeyken Hacer'in telefonu çalar. Telefonunu çantasının içinde bulamaz. Gürültülü bir şekilde çalan telefon gerginlik hissini artırır ve Servet odayı terk eder. Servet'i daha sonra, bir fanın önünde serinlerken görürüz. Servet dışarıya bakar ve birden Hacer'i otobüs durağına giderken görürüz. Hemen sonrasında, Servet birden otobüs durağının önünde arabasıyla bitiverir. Bu olaylar arasında ne kadar zaman geçtiğini bilmeyiz. Geçen zaman belirsizdir. Neler olduğunu da bilmeyiz. Servet, Hacer'i arabaya binmeye ikna eder ama arabanın içindeyken de zaman ikisi için farklı akıyor gibidir. Konuşma ve görüntüde bazı yerlerde senkron yoktur. "Hacer ve Servet'in klasik açı karşı-açı çekimine rağmen, senkronize olmayan diyalogları iletişimlerini asla doğrulamaz" (Katsanis, 2015, s. 179). Servet, yol boyunca kendi hakkında ve seçimleri kaybetmesi hakkında konuşurken, Hacer çoğu yerde onu dinlemiyor gibidir. Arada Servet'e, arada yola bakan kadın daha çok, kendi içinde yaşadığı zaferin mutluluğunu yaşamaktadır. Servet'in arka planda, ağzının oynamadığı sahnelerde bile susmayan sesi, onun aslında kendisini onaylamak için yine kendi kendini teselli ettiğini gösterir.

Filmin biçimsel olarak en can alıcı yeri olan ve Hacer'in atlamaya yeltendiği teras sahneleri, zaman-imgenin yetkin bir kullanımını verir. Bu sahneler, sanki birbirinin üç farklı versiyonudur. İzlediklerimizden tam olarak hangisinin doğru olduğunu bilemeyiz. Bu çekimler, karakterlerin duyumsadığı zamanı, onların kafasından geçenleri, ya şöyle olsaydı şimdi ne yapardım dedikleri durumları gösterir adeta. İlk teras sahnesinde, Hacer tek başına masada oturmaktadır ve birden yanına İsmail gelir. Hacer ağladığını, gizli ilişkisini bilen oğlundan saklamaya çalışır. Fakat İsmail'in beklenmedik itirafı onu bu yas halinden çıkarır. Bu sırada Eyüp terasa çıkar. Kapıda birden duraklar ve kapının girişinde gölgede kalan bir yere saklanır. Hacer tek başına terastan atlamaya yeltenmektedir. Bunu gören Eyüp onu durdurmaya çalışmaz, Hacer teras duvarına çıkarken sanki atlasın diye saklanır. Ne olduğunu görmeyiz. Trenin sesi geceyi bastırırken kamera Eyüp'ün yüzüne odaklanır. Ceylan bu sahneyi şu şekilde açıklamıştır: "... Eyüp'ün hayatının belki de en önemli hesaplaşmasına tanık oluyorduk. Onun iç dünyasına yakın planla girip karısının önce ölmesini istemesinden başlayıp, yavaş yavaş vicdanının idareyi ele alıp bundan

vazgeçmesinin nüanslarını hissettirebilmeyi denedik” (Yücel, 2008). Ses gidince Eyüp saklandığı yerden çıkar ama az önce yaşadıkları sanki rüyaymış gibi, bu sefer masada oturup konuşan Hacer ve İsmail’i görür. Daha sonraki sahnede, evden çıkarken eşiyle tartışır ve Hacer dış kapıyı kapattıktan sonra Eyüp’ü yeniden terasın girişinde, daha önce olduğu yerde görürüz. Fakat bu sefer duvardan bacaklarını sarkıtan ve atlamaya hazır Hacer’den saklanmaz. “Saçmala in aşağı” diyerek içeri doğru gider. Eyüp ve Hacer’in yalnız olduğu sahnelerden hangisinin gerçek hangisinin düş olduğunu ayırt edemeyiz. Fakat önemli olan yaratılan zaman kavramıdır. Film bu sayede, karakterlerin içsel zamanlarını, ruh hallerini, gerçekleşmesini istedikleri şeyleri, vazgeçişleri bir arada vermiştir. Bu teras sahnelerinin aynı zamanda “bilmiyorum, görmedim, duymadım” anlamına gelen “üç maymun”u görselleştirdiği de söylenebilir. Hacer’in intihar girişimi, görmemezlikten, duymazlıktan ve bilmezlikten getirilerek geçirilmiştir.

Görüldüğü gibi, *Üç Maymun*’da eksilteli anlatı, görüş alanı ve görüş açısı yokluğu, belli belirsiz muğlak görüntüler, yokluk duygusunu biçimsel olarak maddileştirir. Sinemanın estetik öğelerinin bu şekilde yaratıcı olarak kullanılması, filmin etik olarak anlatmak istediklerini görselleştirmiştir. *Üç Maymun*’da anlatının etik boyutu, gizlenen şeylerin ahlak yoksunluğunu ele vermesidir. Değerlerin olmaması hem içerik hem de biçimsel olarak yokluk duygusuyla desteklenir. Zaman atlamaları eksilteli anlatıyı pekiştirirken, yaratılan zaman-imge ve süre kavramları da gerçekliğin sorgulanmasını sağlar. Filmdeki yokluk duygusu, ses ve diyalogun kullanılma tarzıyla da desteklenir. Suner’in (2011, s. 20) de belirttiği gibi,

Yokluk kavramı, filmdeki diyaloglarında, ya da daha doğrusu diyalogların olmayışında da fark edilebilir. *Üç Maymun*’daki karakterlerin iç dünyalarının hissiyatlarını söyledikleriyle değil fakat sessizlikleri dolayısıyla ediniriz. Karakterler konuştuklarında birbirleriyle iletişim kurmayı beceremezler. Filmdeki baskın konuşma tarzı tekrarlayıcı, tutarsız ve bir yere varmayan bir yapıdadır. Birisi bir soru sorduğunda aldığı cevap da genellikle soru şeklindedir.

Filmde diyalog yok denecek kadar azdır. Müzik hiç yoktur. Konuşmalar çoğu zaman iletişim sağlamaz. Karakterler bazen soruya soruyla cevap verir. Konuşmalar çoğu zaman gergin bir havada yapılır. Suskunluk, iletişim eksikliğinin bir göstergesi olduğu gibi, aynı zamanda bir direnç mekanizmasıdır. Bir şey hakkında hiç konuşmamak, onu yadsımaya çalışmak demektir. *Üç Maymun*’daki insanlar, gerçekleri görmezden geldiği gibi, onun

hakkında konuşmayarak da gerçekten kaçacaklarını zannederler. Fakat bastırılan ve inkâr edilen gerçekler, bazen bir hayalet, bazen bir suç, bazen yaşamdan vazgeçiş, bazen de istenmeyen başka bir gerçek olarak geri döner.

Ceylan'ın filmi, gerçeklerin saklandığı, konuşulmadığı ve görmezden gelindiği bir film olduğu için çeşitli kaynaklarda Haneke'nin *Caché* (Saklı, 2005) filmiyle karşılaştırılır. Haneke'nin filmi, güvenliğin simgesi evimizin aslında, eskinin yalanları ve saklanan gerçekleri yüzünden belki de o kadar güvenli olmadığını ortaya koyar. “*Caché* bizi, ‘ev’ fikrinin zihnimizdeki hayali ve evin kurulması için, içeri girmesine izin verdiğimiz ve ısrarla dışarıda bıraktığımız psikolojik ve fiziksel yollar hakkında düşünmeye zorlar” (Ezra ve Sillars, 2007, s. 215). *Caché*'de belirli bir tarihi olaya gönderme varken, *Üç Maymun*'da doğrudan tarihi bir olaya gönderme yoktur. *Üç Maymun*'daki diyalog eksikliği ve diyalogun iletişim sağlamadaki yetersizliği, bastırılan gerçeğin yarattığı huzursuzluktan kaynaklanır. Filmde, görmezden gelmenin normalleştirilmesi ahlaki bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır.

Üç Maymun'da sessizlikler, anlatıyı destekleyen estetik bir öğe olarak kullanılmıştır. Bu açıdan, Bergman'ın *Persona* (1966) filmiyle Ceylan'ın filmi arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Liv Ullmann'ın canlandırdığı Elisabet Vogler karakteri film boyunca kendisini ve etrafındakileri suskunlukla cezalandırır. Susmak filmde kendi kimliğini arayış olur. Kelimelerin duygularını açıklamakta yetersiz kaldığını gören Elisabet, yaşadığı anlamsızlık duygusunun üstesinden bu şekilde gelmeye çalışır. Topluma karşı, toplumun ahlaki değerlerine karşı bir tepki gösterir sessiz kalarak. Aynı zamanda etrafındakileri cezalandırır. *Üç Maymun*'a hâkim olan sessizlik, bireysel olduğu kadar kolektiftir. Kelimeler yaşanan durumlar karşısında anlamını yitirdiği için kişiler suskun kalır. Sessiz kalmanın ahlaki nedenleri olduğu gibi ahlaki sonuçları da vardır. Filmde suskunluk, ahlaki çürümenin yaşandığı durumlarda ortaya çıkar. Suskunluk aynı zamanda karşıdaki kişiye uygulanan bir ceza ve şiddet şeklidir. Eyüp hapisten eve geldikten sonra Hacer'le yatak odasında yaşadıkları buna örnek olarak gösterilebilir. Hacer, geceliğini giymiş, biraz tedirgin ama hareketsiz bir şekilde Eyüp'ün yatağa gelmesini bekler. İçeri girip parayı neden Hacer'in istediğini soran Eyüp, bir şeylerden şüphelenir fakat eşine bunu nasıl soracağını bilemez. Belirli bir noktadan sonra Hacer'i itelemeye başlar. En sonunda “N'oluyo lan sana?” diye bağırır. Hacer “Sapma sapan konuşma, sana n'oluyo?” diye üste çıkmaya çalışır ve sonrasında histerik bir şekilde gülmeye başlar. Eyüp bu noktadan sonra Hacer'e şiddet uygulamaya başlar ve odadan

çıkarken bir terlik fırlatır. Hacer'in suskunluğu, kocasından korktuğu kadar onu cezalandırmak istemesinden de kaynaklanır. Gerçeği saklayarak, kocasına boyun eğmeyerek Hacer, fiziksel şiddet görse de aslında kendisi de Eyüp'e psikolojik şiddet uygulamış olur. Eyüp gerçeği öğrenemez.

Üç Maymun'da sessizlik gibi ses de bir anlatım ögesi olarak yaratıcı bir şekilde kullanılmıştır. Filmde sesler, görüntüyü çoğu yerde sekteye uğratar. Arka plandaki sesler görüntüyü bastırır, film adeta durur. Böylelikle bir duyu, diğer bir duyunun kaybolmasına neden olur. Bu da olayların belirsiz kalmasına neden olur. Filmde bunun en belirgin örneği Hacer'in teras duvarına tırmandıktan sonra Eyüp onu gizlice izlerken birden geçen tren sesinin görüntüyü askıya almasıdır. Bir yandan kamera yakın çekimde Eyüp'ün yüzüne odaklanırken, diğer yandan trenin sesi hareketi böler ve olup biteni görmek daha da imkânsız hale gelir. Başka bir örnek ise, Hacer'in cep telefonunun kritik noktalarda uzun uzun ve gürültülü bir şekilde çalmasıdır. Hacer'in telefonunu ilk olarak Servet'in ofisine avans istemeye gittiğinde duyarız. Hacer'in telefonu uzun süre çantasında bulamaması ortamın gerilmesine neden olur. Hacer'in telefonu çaldığında, sahne telefondan gelen yüksek sesle dolar ve adeta filmin zamanı askıya alınır. Filmin sonlarına doğru Eyüp'le olan bir sahnede de benzer bir duruma rastlanır. Telefon yine çantanın içinde Eyüp açana dek uzun uzun çalar ve filmin ilerleyişi adeta durur.

Filmde kullanılan tek müzik Hacer'in telefonundan gelen bu sestir. Filmde bunun dışında müzik kullanılmamıştır. Müzik, popüler filmlerde anlatıyı desteklemek için kullanılan yardımcı bir unsurdur. Müziğin bu şekilde kullanılması, görüntünün işini kolaylaştırır. *Üç Maymun*'da müzik yerine sesin ve sessizliğin yaratıcı bir şekilde kullanılması, filmin anlatısını kuvvetlendirir. Hacer'in telefon zili, müzisyen ve şarkıcı Yıldız Tilbe'nin arabesk tonlarında bir şarkısıdır. Şarkının sözleri de oldukça manidardır ve Hacer'in dünyasıyla ilgili ipuçları verir. Şarkıda geçen "Sen de sev ama sevilme/ Aşk acısı çek benim gibi/ Çok özle ama kavuşma/ Kavuşamadığım gibi" sözleri, Hacer'in ihtiraslarını, yenilmişliğini ve yalnızlığını özetler adeta. Şarkı, aşk acısının yarattığı kin ve beddua üzerinedir. Özellikle 80'ler Türkiye'sinde, alt sınıfın bir dışavurum simgesi haline gelmiş arabesk müzik, toplumun alt tabakasında halen bir isyan simgesi olarak işlev görmektedir. 80'li yılların simgesi haline gelen arabesk, özgürleştirici olmuştur çünkü kenar sınıfların, Ortadoğulu kimliğin dışa vurulmasına ve taşınmasına ve yerli bir kentlilik biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Göle, 2011b, s. 10).

Bunların dışında *Üç Maymun*'da sesin kaynağı ve uzaklığıyla ilgili oynamalar yapılmıştır. Fakat bu filmin gerçekçiliğini zedelemeyi aksine artırır. Arka plandaki sesler ya da kaynağa uzak seslerin belirgin bir şekilde verilmesi, izleyicinin ilgisini, karakterlerin dikkatini çeken şeylere odaklar. Gerçek hayatta da bu şekilde sesteki seçicilik, algılarımıza ve odaklanmak istediklerimize bağlıdır. Nuri Bilge Ceylan, buna bağlı olarak sesle ilgili düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

Seste kulağın aşırı seçici oluşu yüzünden gerçekliği bozmadığını düşünüyorum. Ve seyirciyi, harmoniyi bozmadan yönlendirmede de pratik bir yol. Bozmadığı gibi uyumun oluşturulmasına özellikle hizmet edebilecek bir şey. Ne de olsa, bir planın kesilmesinin rahatsız edici etkisi bile sesin yumuşatma gücüyle anında yok edilebiliyor. Kulak binlerce sese maruz kalıyor sürekli ve içinden duymak istediğini duyuyor sadece. Bir tanesini duyuyor, gerisini eliyor. Eğer böyleyse, bunu bilinç yapıyorsa, ben de bilincimi kullanarak seyirciyi yönlendirmek için sesleri istediğim gibi seçebilirim diye düşünüyorum... Ses, bir yönetmenin kendine has bir stili olduğunu hissettirmede en az görüntü kadar önemli bir rol üstlenir... Filmlerimde az diyalog ve ifadesiz yüzler sevdiğim için sesin işlevi biraz daha artıyor. Uzun ve konuşmasız bölümlere anlam katmak veya kendini belli etmeyen, ifadesiz poker yüzü bir karakterin görüntüsü üzerine farklı sesler koyarak, o karakteri farklı duygulara yöneltmek mümkün. Ama tabi benim için sesin en mucizevi tarafı, bir atmosfer yaratma konusunda en büyük yardımcımız oluşudur (Yücel, 2008).

Hacer ve Servet'in harabelerde bulunduğu sahnede kamera gözetleyici konumunda uzaktan çekim yaparken, sesleri net bir şekilde duyarız. Ailenin ölmüş olan çocuğunun, abisi İsmail'e görüldüğü sahnede görüntü yavaşlar belli belirsiz uzaktan görünen çocuğun hayaleti, su damlalarının sesiyle belirginleşir. Bunların yanında, Servet'in Hacer'i arabasıyla evine bıraktığı sahnede Servet'in konuşması kesintisiz olarak devam eder fakat buna rağmen bazı yerlerde ağzı kıpırdamaz. Birden başka bir açıdan çekime geçildiğinde, ses kaynağına geri döner. Bu şekilde devam eden sahne, Hacer'in Servet'in anlattıklarına değil, kendi yaşadığı mutluluğa odaklandığını gösterir. Aynı zamanda, Servet'in yalancılık konusunda ustalığını da belirginleştirir.

Ceylan'ın diğer filmleri gibi *Üç Maymun* da oldukça yavaş tempoda ilerler. Ağır tempo, karakterlerin ruh hallerine, yaratılan atmosfere dikkatimizi çekerken, yaşanan olaylar, jest ve mimikler üzerinde, ikili ilişkilerin niteliği, niyetler ve saklananlar hakkında düşünmemiz için bize süre tanır. Yavaşlık, filmin ağır ilerleyen temposundan kaynaklandığı gibi, bazen sessizlikle bazen çok da anlam ifade etmeyen diyaloglarla

sağlanır. “Ceylan’ın filmlerinde duraklamalar mecazi bir şekilde kullanılır. Bu boş anlar, hikâyenin ilerleyişini yavaşlatıp durdurarak zamanı askıya alır ve böylelikle karakterlerin ruh hallerini izleyiciye aktarır” (Çağlayan, 2018, s. 203). Filmin yavaşlığını sağlayan bir diğer unsur olarak, araya giren ve hikâyenin ilerleyişine herhangi bir katkısı yokmuş gibi görünen yakın çekimler gösterilebilir. Ceylan’ın filmlerinde yakın çekim önemli bir yer kaplar. Onun filmlerinde yakın çekim, anlatı içinde işlevsel bir rol üstlenmeksizin, nedensellik zincirinin dışında, özerk, bağımsız, kendiliğinden bir varlık kazanarak çıkar karşımıza (Suner, 2006, s. 127). Karakterlerin yüzüne yapılan yakın plan vurgu, onların korkuları, endişeleri, gizledikleri, yaşanmışlıkları ve yorgunlukları hakkında durup düşünmemizi sağlar. *Üç Maymun*’da karakterlerin yüzüne yakın plan çekimlerle yapılan vurgu, onların ne düşündüğünü araştırmamıza olanak tanır. Bu çekimler sayesinde, gizlenenlerin, kötülüklerin, sırların ve yalanların sanki bir haritasını görürüz. Hacer terastan atlamaya yeltenmişken Eyüp’ün yüzüne odaklanan kamera bu sayede aslında o sırada yaşanan korkuyu, dehşeti ve suçluluk duygusunu yakınlaştırır. Yönetmen de, burada özellikle yakın plan çekimler kullandığını, bakışta veya mimiklerdeki nüanslarla karakterlerin duygularını vermek istediğini ve Eyüp’ün, teras duvarına atlayacak gibi oturmuş karısının blöf yapıp yapmadığını anlamaya çalıştığını hissettirmeyi amaçladığını söylemiştir (Yücel, 2008).

Nuri Bilge Ceylan sinemasının en belirgin özelliklerinden biri, filmlerinde yakaladığı atmosferin yaratılmasında büyük payı olan mekân seçimi ve kullanımıdır. Ceylan’ın filmlerinde mekân ve mekânın kullanımı, filmin içerdiği konu ve temaya uygunluk gösterir. Kovacs (2007, s. 111), mekânla ilgili olarak, modern sinemada karakterlerin çoğu zaman aynı ve sınırlayıcı bir mekân içinde kaldığını söylemiştir. *Üç Maymun*’daki karamsar ve tedirgin edici hava, seçilen mekânlar sayesinde yoğunluk kazanır. Filmin çoğunluğu ailenin yaşadığı evde geçer. Evin karanlık ve dar odaları, görünen deniz manzarasını bile bastırır. Yedikule tren istasyonuna yakın bir gecekondu mahallesinde köhne ve eğri büğrü bir binada yer alan evin, tıpkı filmdeki aile gibi, yıkıldı yıkılacak bir hali vardır. “Ceylan’ın filmlerinde ev, hep ikili bir anlama sahiptir: bir yandan konfor ve rahatlığın kaynağı iken diğer yandan tuzak ve kısıtlanmışlığın kaynağıdır. *Üç Maymun*’da da ev, içinde yaşayanlar için hem bir sığınak hem bir hapisanedir. Evin dışarıdan görüntüsü bile tekinsizliğinin göstergesidir” (Suner, 2011, s. 20). Her an yıkılacakmış gibi duran, yamalı pencerelerin kat kat iliştiirildiği bina, ailenin kendisi kadar tekinsiz ve dışlanmış görünür. Ailenin yaşadığı semt ve ev, bağlı

bulundukları sınıf itibariyle yoksulluklarını, dışlanmışlıklarını ve görünmezliklerini belirgin hale getirir. “Yabancılaştırma, mekânsal ayırmanın ana işlevidir. Ötekinin görüşünü indirger, zayıflatır ve bastırır...” (Bauman, 2012, s. 109). Filmde kullanılan mekânlar, yaratılan atmosferi güçlendirirken, toplumsal olgular hakkında da ipuçları verir. Ev, toplumdan tecrit edilmiş gibi durur. Evin bu dışlanmış halinden yola çıkılarak, Ceylan’ın filmi, şehrin taşrasına, arabesk söyleme, melodramik etkiye yakın çizgiler çekerek şehrin içine yerleşen taşrayı anlatan bir film olarak görülebilir (Erdal Aytekin, 2015, s. 259).

Üç Maymun, karanlık çekimler ve renklerdeki oynamalardan dolayı pek çok kaynakta dışavurumcu bir film olarak değerlendirilir. Fakat Nuri Bilge Ceylan, Andrew (2009) ile yaptığı bir röportajında buna yönelik soruya, böyle bir niyetinin olmadığı, dışavurumculuktansa, duyguları belli belirsiz verdiği ve izleyiciyi daha aktif olmaya yönlendirdiği için izlenimciliği tercih ettiği yanıtını vermiştir. Ceylan’ın filmi oldukça kasvetli, karanlık, görüntüdeki kontrastın artırıldığı, yakın çekimin duygu ve düşünceleri, ruh hallerini ortaya çıkardığı bir filmidir. Filme hâkim olan kötülük ve suç temaları, filmin görsel biçimini oluşturan karanlık ve sarı tonlarına eşlik eden yoğun gölgelerle vurgulanmıştır. Karakterlerin niyetleri, gizledikleri, yalanları, ihanetleri ve suçları, yüzlerine düşen gölgelerle, karanlık iç çekimlerle belirgin bir hal almıştır. Böylelikle, ahlaki çürümüşlük ve suç ortaklığına dayalı ilişkilere uygun bir atmosfer yakalanmıştır. Ceylan aynı röportajın devamında, karakterleri yalıtılmış olarak vermek istediğini ve bunun için onlar dışında başkalarının yüzünü göstermediğini ve renklerde kullandığı kontrastın da bu yalıtılmışlık duygusuna katkı sağladığını dile getirmiştir (Andrew, 2009). Filmin renk tonu ve çekimleri bu sayede, biçimsel olarak içeriğin vurgulanmasına olanak sağlamaktadır.

Filmde kullanılan sabit kamera da ailenin kısıtlanmışlığını görünür kılar. Karakterlerin çaresizliği ve içinde bulundukları durumdan kendilerini kurtaramamaları, filmin genelinde sabit duran kamera sayesinde izleyiciye aktarılır. Bunun yanında, *Üç Maymun*, melodram ve kara film türlerinin belirgin özelliklerine sahip olsa da bu türlerin kalıplaşmış özelliklerini taşımaz. Geleneksel anlatı yapısının aksine filmde düğüm ve çözüm kısımları yoktur. En önemli olaylar zaten gösterilmez. “Geleneksel öykünün yokluğu, karakterleri anlatısal çıkmaza düşürür. Onların tutsaklığı, filmin tek bir kişiye odaklanmayan anlatısı sayesinde güçlendirilir” (Katsanis, 2015, s. 176- 177). Hapsolmüşlük ve kapalılık duygusu, filmin anlatısındaki döngüsel yapı sayesinde

artırılmıştır. Filmdeki döngüsellik, başta yaşanan olayların neredeyse aynı şekilde biterken de tekrar etmesine dayanır. Eyüp, çay ocağında çalışan, kimsesi ve gidecek yeri olmadığı için orada yatıp kalkan Bayram’dan, İsmail’in suçunu üstlenmesini ister. Tıpkı başta Servet’in yaptığı gibi, Eyüp de Bayram’a para teklif eder. Hapis hayatının, şimdiki hayatından çok da farklı olmadığını söyleyerek onu ikna eder. Nuri Bilge Ceylan, döngüsel yapı ve başta yaşanan şeyin sonda tekrarlanmasıyla bir kader duygusu yaratmak istediğini dile getirmiştir (Yücel, 2008).

Filmde yaratılan kader duygusu, suça batan ve battıkça kurtulamayan karakterlerin, düştükleri kısır döngü içinde başladıkları yere geri dönmeleridir. Kader, karakterler tarafından ortak olarak paylaşılır fakat aynı zamanda herkes kendi yükünü tek başına taşır. Aile bireyleri, çaresizlikleriyle tek başlarına, kendi içlerinde mücadele eder. *Üç Maymun*, sürekli bir hayal kırıklığı üzerinedir. Filmde, kimse istediğini elde edemez, yalanlar işe yaramaz. Fakat kimsenin bu kısır döngüden çıkmak gibi bir çabası da yoktur. Ailenin bir bütün olarak tüm yaşananlara rağmen bir arada kalmaya ve hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına devam etmesi, suçun sorumluluğuna ortak olmalarıdır. Filmdeki döngüsel kader duygusu, aynı zamanda, mazlumluğun ve yoksulluğun göreceli ve kişilere bağlı olduğunu gösterir. “Yoksul ve mağrur olan böylece yoksul ve ikiyüzlü olana dönüşür ve toplumsal değişim, yoksulluğun mağrurluğundan, yoksulluğun riyakârlığına doğru geçişle temsil edilir” (Erdal Aytekin, 2015, s. 258- 259).

Üç Maymun’da, ahlaki çöküntünün gündelik bir şey haline gelerek normalleşmesi gösterilmiştir. Filmde kullanılan biçimsel özellikler bu durumu pekiştirir. “Filmin adından da anlaşılacağı üzere, suç ortaklığı, ahlaki ölçütün olmadığı yerde bir sığınak işlevi görür ve filmin anlatısı, suç ve suçluluk duygularını merkeze alarak, şiddetin normalleşmiş bir döngüsünü gündelik bir durummuş gibi göstererek vurgular” (Katsanis, 2015, s. 176). Filmde kayıtsızlık ve eylemsizlik, bir direnç mekanizması olarak işlev görür. Ahlaki boşluk, ahlaki bir ölçütün olmaması, bu sessiz direnç ve üstünü örtme ile vurgulanır. Karakterlerin suç karşısında sessiz kalmaları, kadere karşı kendilerini korumak için ve düzenlerini devam ettirmek için verdikleri pasif bir tepkidir. Kötülük kavramı filmde kendisini bu eylemsizlik ve normalleştirme şekli olarak gösterir. Suç ve kötülük günümüz dünyasında sessizlikler halinde kendini göstermektedir. Filmdeki ailenin geliştirdiği ahlak, kötülüğe ortak olmaktır. Sosyal belirlenmişliklerin yanında, bireysel zayıflıkları da ailenin etik değerlerini yok eder. Aslında, bu sayede, değerlerle yaşamının önemi ortaya çıkar filmde. Bağışlamak ve görmezden gelmek, bireysel

çıkarlar ve konfor için yapıldığında gerçekler er ya da geç huzursuzluk yaratacaktır. Değerlerin olmadığı bir dünyada mutlu olmak da mümkün görünmemektedir.

Üç Maymun'da, kötülüğe ortak olmanın bulaşıcılığı, ahlaki olarak insanı kirletir. Film, ahlakın insani değerler etrafında kurulmadığı yerde, nasıl da başkasının vicdanına muhtaç olunacağını gösterir. Ahmet Cemal'in (2015, s. 345) de belirttiği gibi, sanatsal eylem, düşünceyi estetik imgeye dönüştürmenin yoludur. Nuri Bilge Ceylan'ın kullandığı estetik öğeler, filmdeki ahlak yoksunluğunu, kötülük kavramını ve değersizleşmeyi biçimsel olarak görünür hale getirecek şekilde düzenlenmiştir. Ahlaki değerler yitiminin ne gibi etkileri olabileceği, bir aile örneği üzerinden gözler önüne serilmiştir. Ahlakın olmadığı yerde geride kalan büyük bir boşluk duygusudur. "İstanbul'un kasvetli karanlığına yağın yağmurla başlayan film, Yedikule'de aynı yağmurla sonlanırken, izleyicinin içinde de temizliğinden emin olduğu değerlere ilişkin renkleri sorgulayan ve her soruda rengi biraz daha solan, giderek filmin kahverengisine, karasına (noir) çalan sıkıntılı, mahcup bir boşluk oluşur" (Savaş, 2017, s. 73). *Üç Maymun*'da yaratılan boşluk duygusu, toplumsal ve evrensel anlamda yaşanan değerler yitimine karşı ahlaki bir tavır olarak değerlendirilebilir.

4.1.2. Bir Zamanlar Anadolu'da

"En uzak yer varamadığın varamayacağın yer değildir. En uzak yer senin ardından bıraktığın, bir daha dönemeyeceğin, dönsen de bulamayacağın yerdir". Ferit Edgü

İtalyan Barok ressam Caravaggio'nun 1601-1602 yılları arasında, Yuhanna İncili'nin John 20:24-9 pasajından yola çıkarak resmettiği *Şüpheli Thomas (Incredulità di San Tommaso)* adlı yapıtı bizi, ışık ve gölgenin derinleştirdiği estetiğin yanı sıra, pek çok etik soruyla baş başa bırakır. Caravaggio bu tabloyu, Hz. İsa'nın çarmıha gerildikten sonra dirilişi sırasında orada olmayan havarisi aziz Thomas'ın bu duruma ancak Hz. İsa'nın mızrakla delinen göğsündeki yaraya dokunduğu takdirde inanacağına dair söylediklerinden yola çıkarak yapmıştır. Resimde, Hz. İsa'yı, dingin bir yüz ifadesiyle, Thomas'ın parmağını göğsündeki yaradan, adeta otopsi yapar gibi içeri sokmasına izin verirken görürüz. Resimde yer alan diğer iki havari de -durumu bilmelerine rağmen- en az Thomas kadar şaşkın ve meraklı resmedilmiştir. Tabloda, İsa'nın yarasına benzer bir şey daha vardır ki, o da Thomas'ın kıyafetindeki yırtıktır. Bu da bize, Thomas'ın varlıklı olmadığını çağırıştırır. Thomas, yıpranmış yüzü ve kıyafeti, nasırlı ve kirli elleriyle

aslında halkı temsil eder. Caravaggio kendine has bir yorumla, alt kesimdeki insanların, sosyal adaletsizliklerden dolayı kiliseye ve aristokrat kesime şüpheyile yaklaştığını ima etmiştir. Hem Thomas'ın şüpheciliği hem de Caravaggio'nun yorumu, etik ile ilgili çok yönlü sorulara açıktır. Thomas'ın inançsızlığı ayıplanmalı mıdır yoksa alkışlanmalı mıdır? Thomas'ın şüpheciliğinin temelinde toplumsal sorunların payı nedir? Bir şeye körü körüne inanmak mı daha iyidir yoksa inanmamak mı? Gerçekler ne zaman inandırıcı olur? Gerçek ve bilgi arasındaki ilişki nedir ve nasıl değişir? İnsan bir fikre ne zaman alışır? Bireysellik inançsızlığın/şüpheciliğin neresindedir? Bütün bu sorulara cevap ararken bakış açımız bizi ne yönde etkiler?

Etik, felsefenin en temel dalıdır ve etik ile ilgili sorular oldukça zorlayıcıdır. Bunun en önemli nedeninin, etik soruların insan hayatını doğrudan etkilemesinin yanında, görecelilikle ilgili birtakım sorunlardan kaynaklandığını söyleyebiliriz. Etik ile ilgili sorduğumuz her ahlaki sorunun cevabı, kişisine göre olma tehlikesini de içinde barındırmaktadır. Sanat yapıtlarındaki etik meseleler ise ontolojik ve estetik birtakım problemleri de beraberinde getirdiği için sorular katlanarak çoğalır. Sanat yapıtları ahlaki değerleri gösterirken, içerik ve biçim ile ilgili dikkat edilmesi gereken sorunlar ortaya çıkar. Bir yapıtın içindeki ahlaki meselelerin, o yapıtın sanatsal değerini etkileyip etkilemediği çok yönlü tartışmalara açıktır. Sinema sanatındaki gerçeklik ile ilgili meselelerin çokluğu ise, sanatın gerçeklere karşı sorumluluğu, kişilere bilinç kazandırması gibi konuların daha çok tartışmaya açılmasını da beraberinde getirir. Bir bütün olarak ele aldığımızda, sanat yapıtının estetik olanaklarının insani değerlerden yana kullanılmasının, onu daha kalıcı ve daha değerli kıldığı ileri sürülebilir. Şüphenin kendisinden bile şüphe duymamızı sağlayan Caravaggio'nun versiyonuyla *Şüpheci Thomas*, sadece işaret ettiği değerler yüzünden değil, estetik olarak bu değerleri sorgulamamıza olanak tanıdığı için de etkileyici ve önemli bir tablodur.

İyi ve kötünün, doğru ve yanlışın, inançla şüphenin, yalan ve kanıtın iç içe geçtiği *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın (2011) da izleyici üzerinde benzer bir etki yarattığı söylenebilir. 64. Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü'nü alan film, değerler dünyamızı deşerek, doğum ve ölüm arasındaki kısacık ömrümüzde gerçek ve gerçeklerin kullanılma ahlakına dair sorularla bizi baş başa bırakır. Film, Caravaggio'nun tablosunda yer alan Thomas gibi, parmağıyla yarayı yoklar yoklamasına fakat bulduğu, inanç değil, inançsızlığın yarattığı kederdir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* gerek içerik gerekse biçimsel özellikleriyle, kendimize itiraf ettiklerimiz kadar edemediklerimizi, herkesin kendisinden

bile sakladığı gerçekler olduğunu, güzellikler kadar acı ve pişmanlığın da yaşama dair olduğunu, hayatın her şeye rağmen devam ettiğini ve hayatı katlanılır kılanın masumiyet ve güzellik olduğunu gösterir bize. Anadolu insanının portresini gösteren film, taşıdığı evrensel insani değerlerle aynı zamanda bir insanlık dramı sunar. Bozkırın orta yerinde bir avuç insanın bir cinayeti araştırmak için bir araya geldiği *Bir Zamanlar Anadolu'da*, Türkiye panoraması çizerken, beklentileri ve hayal kırıklıklarıyla yalnızlığı içindeki insanı gösterir.

Bir Zamanlar Anadolu'da'nın öyküsü yok denecek kadar azdır. Filmde, Kırıkkale'nin küçük bir kasabasında, işlenen bir cinayeti çözmek için bir araya gelen Savcı Nusret (Taner Birsell), Doktor Cemal (Muhammet Uzuner), Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan), Arap lakaplı şoför Ali (Ahmet Mümtaz Taylan), Polis Memuru İzzet (Murat Kılıç) ve katil zanlıları, Kenan (Fırat Tanış) ve kardeşi Ramazan (Burhan Yıldız), jandarma ve diğer birkaç görevli, gece boyunca maktul Yaşar'ı (Erol Eraslan) arar. Kenan, olay gecesi alkollü olduğu için maktulün yerini tam olarak hatırlayamadığını söyler. Bozkırın ortasında boş arazilerde arama çalışmaları sürer fakat sonuç alınamaz. Yorulan ekip, dinlenmek için yakın bir köyde muhtarın (Ercan Kesal) evine konuk olur. Zanlı sabaha karşı ekibi olay yerine götürür ve maktul bulunur. Ekiptekiler daha sonra bağlı oldukları ilçeye gider ve film hastanede otopsi sahnesiyle biter. Görüldüğü gibi, filmin, kısa bir olay örgüsü vardır. Fakat filmin içindeki diyaloglar, yan hikâyeler, karakterlerin kişilik özellikleri, ikili ilişkilerde yaşanan güç savaşları, ortaya çıkan etik değerler ve bunların görselleştirilmesi oldukça detaylı ve zengindir. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, insan hayatına dair çarpıcı gerçekleri gösterirken Anadolu insanının ve Türkiye'nin zamansız bir oto portresini çizer. Bunu da belirli bir hikâyeye anlatarak değil, durumların yarattığı insanlık hallerini göstererek yapar.

Elias Canetti *İnsanın Taşrası* (2015) adlı kitabında, kitabın açıklamasında geçtiği üzere, kendi kendisiyle en maskesiz şekilde hesaplaşmayı etik bir ilkeye dönüştürür. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da da filmde yer alan karakterler üzerinden ortaya çıkan küçük hikâyelerle, insanın kendi içine bakarak etik olarak hesaplaşması ele alınır. Filme hâkim olan hesaplaşma kavramı, insanın yalanlarla ve gizledikleri gerçeklerle aslında ne kadar da kendi uzağına düşmüş olduğunu gösterir. Gece başlayıp sabaha kadar süren film, suçun kanıtı aranırken, insanların itirafları ve kendileriyle yüzleşmeleriyle sonlanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, toplumsal statünün, güç dengelerinin belirlediği ilişkiler ağı içinde, suçun ve gizlenen gerçeklerin deşilmesiyle başlar, ahlaki değerlerin ve gerçeklerin

istendiği yöne çekilebileceğini göstererek biter. Filmde etik değerlerin sorgulanması, toplumsal ve kültürel değerler üzerinden yapılırken insanın değişken doğasına ve insan ruhunun en kuytu köşelerine odaklanılır. Filmde yer alan karakterlerin, tıpkı Canetti'nin kitabında olduğu gibi, kendi içlerine baktıklarında gördükleri, kendi taşraları olur. Hüznün, acının ve yitilik duygusunun hâkim olduğu film, yalana ve gerçeklere karşı ahlaki tutumumuzun koşullara göre değişebildiğini gösterir.

Bozkırın uçsuz bucaksız düzlüklerinde geçen *Bir Zamanlar Anadolu'da*, kullanılan mekânla ve mekânın çağrıştırdığı nostaljik zaman kavramıyla adeta özdeşleşir. Film, yarattığı ağır atmosfer ve keder duygusuyla, bozkırın çoraklığını ve acımasızlığını biçimleştirir. Çetin hayat şartlarının hâkim olduğu bozkır belki de sonsuzluk ve ölüm duygusunun en çok hissedildiği yerlerden biridir. Çeşitli edebiyat yapıtlarına da bu şekilde konu olmuştur: Edip Cansever'in "Ey bozkır! Ey saçmalara, karabina kurşunlarına takılı/ Acı kuş, Turgut Uyar'ın "Ben denizi şimdi gördüm çünkü bozkırdan geldim", Oruç Aruoba'nın "Bir karışıklık ve geçip gidicilik içinde yalnızca: Anlık bir görüntü" şeklinde tanımladığı bozkır, adeta zamanın durduğu, tabiatın insanı bilemediği bir yer, mahrumiyetin ve kısırlılığın merkezidir. İnsanın belki de bir tek canıyla var olduğu bu yerde, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgi daha da belirgin bir hal alır. *Bir Zamanlar Anadolu*'nun daha ilk sahnelerinde Arap Ali, Doktor Cemal'e, bu yörede hayatın acımasız olduğundan bahseder ve kendini korumak için gerektiğinde acımasız olmanın şart olduğunu söyler. Güçlünün güçsüzü ezdiği bu coğrafyada, ezilmemek için ezmeyi öğrenmek gerekir. Bozkır, bir mücadele yeri, bir er meydanıdır. Burada var olmak için, oyunun kurallarını iyi bilmek gerekir.

Bozkır ve taşra, Anadolu'nun ayrılmaz iki mekânıdır. Bozkırın çorak topraklarında kaderine bırakılmış bir şekilde uzanan taşra, popüler Türk filmlerinde, nostaljik ve herkesin dayanışma içinde yaşadığı masalsı bir yer olarak gösterilir. Söz konusu filmlerde, adeta ütöpik bir yer haline gelen taşra ve mitleşen Anadolu bilgeliği, 2000'ler Türk sinemasının sanatsal filmlerinde daha gerçekçi bir şekilde ele alınır. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde yer aldığı şekliyle taşra, zamanın yavaş aktığı, imkânsızlıkların ve mücadelenin mekânıdır. Taşra çoğu zaman, merkeze karşı bir değer olarak, onun dışında bir yer olarak var olur. "Dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin -teknolojiyle daha da derinleşebilen- kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu alem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan 'yabani' bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği..." (Bora, 2016, s. 40) ile taşra, merkezin

zıddıdır. İnsan ilişkileri basit ve çıkarlar üzerine kuruludur. Ceylan'ın filmlerinde, karakterlerinin içsel çatışmaları ve insan ilişkilerine yön veren ahlak anlayışı, doğal ve sosyal çevrenin etkileriyle birlikte ele alınır. Onun sineması politik olmasa da ele alınan karakterler ve gösterilen insan ilişkilerinde, kültürel, ekonomik ve politik olguların yarattığı sorunlara ve bunların ortaya çıkardığı sonuçlara ve yaşam biçimlerine rastlanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'ya baktığımızda da film, bir cinayeti araştırıyor gibi görünse de, aslında güç savaşlarını, varoluş ahlakını ve bunların bireyler üzerindeki etkilerini konu alır. Farklı sosyal sınıftan insanları bir araya getiren *Bir Zamanlar Anadolu'da*, farklı toplumsal gruplar arasındaki kültürel farkları, bürokratik ilişkileri ve güç dengelerini gözler önüne serer. Film, merkez-taşra, geleneksel-modern, Doğulu-Batılı gibi çok yönlü ekonomik, kültürel ve politik sorunların yarattığı değer çatışmalarını göstererek Anadolu insanının yaşadığı ikilemlere, iktidar ve güç ilişkilerine odaklanır. Bu anlamda aynı zamanda sistem eleştirisi de yapar.

Bir Zamanlar Anadolu'da, güçlünün güçsüzü ezdiği bu çorak topraklardaki iktidar ilişkilerinin gündelik hayata ve diyaloglara yansımaları gösterir. Filmin daha başında, Komiser Naci ve Polis Memuru İzzet arasında hakiki manda yoğurdu hakkında geçen diyalog, film boyunca yaşanacak ikili ilişkilerin niteliği hakkında ipucu verir. Komiser, vakti zamanında yediği hakiki manda yoğurdunu ballandıra ballandıra anlatırken, kaldıkları polis lojmanlarının altındaki mandırada da aynısının yapıldığını söyleyerek araya giren polis memurunu tersleyerek susturmaya çalışır. Böylesine önemsiz bir konu yüzünden ortaya çıkan gerilim ve polis memurunun yaşadığı mahcubiyet, aslında iktidar ilişkilerinde güçlünün haklılığının sınıandığı ve onandığı durumlar yaratır.

Taşralılık gündelik yaşamın tamamına sirayet etmiş bir iktidar hiyerarşisi, bir ezme-ezilme yarışı ve değişime kapalı bir biçim olarak ortaya çıkar...insanların birbiriyle konuşmalarını belirleyen asıl şey, taşralılığın temelinde yer alan 'sınırlar' ve bu sınırlar içindeki 'güç' ilişkisidir. Bu ilişkide en üstte olan, her zaman doğrudan doğruya söz hakkına sahiptir. Haliyle manda yoğurdunun en iyisini bilen de o, hangi köye gidilmesi gerektiği konusunda yolu gösteren de. En büyük güce sahip olan, herkesin üzerinde muktedir ve herkes ona saygı duyar (Sütçü, 2012, s. 103).

Adeta, herkesin kendisinden daha güçsüz olanı azarlama ve ezme hakkına sahip olduğu gizli bir anlaşma yapılmış gibidir. Filmde yaşanan bu tarz durumların güç dengeleriyle olan bir diğer ilişkisi, bürokratik emir-komuta zincirine dayanan resmi ilişki türünden de

kaynaklanır. Polis memurunu azarlayan komiser, yeri geldiğinde savcıdan azarı yer. Savcı, maktulün yeri bulunamadıkça komisere çıkışır. Hiyerarşi basamağının en üstünde Savcı Nusret yer alır. Bu yüzden, film boyunca, tek ona “Savcı Bey” diye hitap edilir. Yeri geldiğinde onun herkesi azarlamaya hakkı vardır. Savcı Nusret, konumu gereği, kendisini pis işlerden uzak tutar ve her şeyi usulüne, adabına göre yapmaya çalışır. Bu sayede saygınlığını koruyacağını iyi bilir. Savcının bürokratik anlamda olmasa da kişilik açısından dış geçiremeyeceği tek kişi Doktor Cemal olur. Bu ikili arasında, savcının geçmişte yaşanan ilginç bir olayı anlatmasıyla başlayan güç oyunu, doktorun zaferiyle bitecektir.

Nuri Bilge Ceylan’ın daha önceki filmlerine kıyasla daha çok diyalogun bulunduğu *Bir Zamanlar Anadolu’da*, banal konuşmaların yanında, absürt (uyumsuz) durumların da yarattığı kara mizah öğeleri içerir. Alışılmadık olayların, sıradanlıkla bir arada yaşanması, filme absürtlük kazandırır. Manda yoğurdu hakkında geçen diyalogun kendisi kadar, kendi derdine düşmüş katil zanlısı Kenan arabadayken yapılması da gariptir. Yaşanan kötü olay ve bunu resmi bir şekilde halletmeye çalışan görevlilerin, böyle bir durumda böylesine gereksiz bir konuşma yapmaları, seyircinin beklemediği bir şeydir. Bu ve benzeri durumlar, filme absürtlük öğesiyle yoğrulan bir kara mizah anlayışı kazandırır. “Absürt olan ya da kara mizahı yaratan şey hayat gailesine ilişkin bu sıradan, küçük ayrıntıların, doğal insan hallerinin ölümle, cinayetle, ihanetle, suçla, vicdan muhasebesiyle ve tüm bunların bir araya gelerek oluşturduğu o büyük sıkıntıyla, kaygıyla yan yana, iç içe oluşudur” (Savaş, 2012, s. 127). Arap Ali’nin, maktulün bulunduğu ve tutanağın yazıldığı sırada bir tarladan kavun toplaması ve daha sonra kavunları, bagaja konulan maktulün yanı başına bırakıvermesi de filmdeki absürt durumlardan bir tanesidir. Olağandışı durumların olağanlaştırılması taşrada normaldir. Çünkü taşrada hayat tekdüze ve sıkıcıdır. Her şey ve her yer birbirine benzer. Bundan dolayı da yaşanan sıra dışı olayların bir önemi yoktur; yaşam ve ölüm, olağan ve olağandışı yan yanadır. Taşranın varoluş ahlakını belirleyen, sıradanlık duygusunun her şeyi sıfırlamasıdır.

Taşra hem orada doğup büyüyenlere hem de oraya dışardan gelenlere huzursuzluk hissi verir. Fakat bu huzursuzluğun kaynağı sadece mekânla ilgili değildir. Ceylan’ın diğer filmlerinde olduğu gibi *Bir Zamanlar Anadolu’da*’ya da yersiz-yurtsuzluk duygusu hâkimdir. Filmde yer alan ana karakterler, yoğun bir huzursuzluk içindedir. Onların huzursuzluğunun kaynağı, aidiyetsizlik ve bundan kaynaklanan mutsuzluklarıdır. Kendilerinin uzağına düşmüş bu kişiler, ellerinden kayıp giden yaşamları karşısında

acizdirler. Bazıları bu durumu kabullenmişken, bazıları bu duruma katlanmak zorundadır, bazıları buna doğmuşken, bazıları da bu kabuğun içine saklanmayı seçmiştir. Filmdeki karakterlerin yaşadığı yersiz-yurtsuzluk duygusu, ıskalanan şeylerden, gerçekleşmeyen beklentilerden ve mutluluğa duyulan özlemden kaynaklanır. Kendilerine ve başkalarına karşı yaklaşım tarzları, ikili ilişkilerde ortaya koydukları ahlaki değerler, bu duygu karşısında takındıkları tavırla yakından ilişkilidir.

Doktor Cemal, görev için geldiği taşraya da taşralılığa da yabancıdır. Kendini olabildiğince diğer kişilerden ve olaylardan uzak tutmaya çalışan ve olanlara bir gözlemci havasıyla yaklaşan doktor, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanındaki yabancı gibi, bu coğrafyaya ve onun yaşam tarzına ait değildir. Çok konuşkan olmayan doktor, duruşu ve tavrıyla, taşralı değerlerin karşısında yer alan merkezi ve şehirli değerleri temsil eder. Fakat onun yaban olmasının asıl nedeni, ruhunun sürgün olmasıdır. Film boyunca doktor hakkında, tavırları dışında çok da bilgi edinemeyiz. Herkesin gitmek istediği bu yerde, geçmişte bıraktığı hayatından kaçmak için kendisi isteyerek kalır. Severece yaptığı işi dışında bir sığınağı yoktur. Sadece doktorun değil, diğer karakterlerin de kaçtıkları bir geçmişleri ya da kısılmış kaldıkları hayatları vardır. Komiser Naci, kendi evinde hapis hayatı yaşar. Romantik bir aşka duyduğu özlem, çalan telefon müziğinden belli olan komiser, oğlunun hastalığı ve sürekli şikâyet eden eşi yüzünden aradığı mutluluğu ve huzuru asla bulamayacağını bilir. İş onun için bir kaçış yeridir. Benzer şekilde, Savcı Nusret de kendi içinde huzursuzdur. Doktor gibi savcı da taşraya yabancıdır. Fakat doktor kadar yabancılık çekmez. Savcının hissettiği yersiz-yurtsuzluk hissinin kaynağı, geçmişine dair bir türlü yakasını bırakmayan ve üstünü örtmeye çalıştığı fakat içten içe onu kemiren suçluluk duygusudur. Savcı, geçmişinden ve en önemlisi de kendisinden kaçır. Onun yaşadığı, kendisiyle yüzleşememenin yarattığı boşluk ve yitklik duygusudur. Savcının içinde bulunduğu ve hayatının sonuna kadar yaşamak zorunda olduğu bu ruh halinin nedenini, film boyunca belirli aralıklarla doktorla yaptığı konuşmalardan çıkarırız.

Filmde yer alan yersiz-yurtsuzluk duygusunun nedeni olarak karşımıza nihilizm kavramı çıkar. “Nihilizm, tarih sürecinde bir anlam (bir ereklilik) bulunduğu inancının terk edilmesini gerektirir” (Ansell-Pearson, 1998, s. 60). Nihilizm, modern dünyada insanın yaşadığı en yoğun duygulardan biridir. Nihilizm, akıl kategorilerinin uydurma olduğunu görmektir (Kuçuradi, 2009, s. 57). Yaşanan anlamsızlık duygusu, insan hayatına yön veren değerlerin değerini yitirmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Fakat

yaşamına anlam katan inançlar geçerliliğini yitirirken insan da kendisine olan inancını kaybetmiştir. “Nihilizm, artık belli bir takım nihai anlamlara ve değerlere inanmak imkânsız olduğu için değil, en önemli anlam kaynakları ve en önemli değerler kendi kendilerine karşı dönmüş oldukları ve kendi değersizliklerini ve anlamdan yoksunluklarını sergiledikleri için modern dünyanın kapısında beklemektedir” (Poole, 1993, s. 99). Nihilizm, aktif ve pasif olarak, yapıcı ya da yıkıcı şekilde kendini gösterebilir. Dışarıdan dayatılan değerlere karşı bir protesto olabileceği gibi, insanın kendisini ve çevresindekileri nötrlediği bir değersizlik kümesi haline de gelebilir. Filmdeki karakterler nihilizm duygusunu farklı şekillerde yaşarlar. Komiser için nihilizmin nedeni, özgür olamamak, çekip gidememek, hassas ruhuna uygun hassaslıkta bir yaşam sürememektir. Savcının nihilizmi yıkıcı bir nihilizmdir. Onun değer dünyası, kendisinin ön planda olduğu, başkalarının ona tabi olduğu bir dünyadır. Doktor ise, kendine ve yaşama olan inancını kaybetmiştir.

Karakterlerin farklı şekillerde yaşadığı nihilizm, onların hissettiği derin boşluk duygusunu aynı zamanda körükler, varoluşsal bir acıya dönüştürür. Komiserin üzerindeki büyük sorumluluk, onun özgürlüğünü kısıtlar, hayattan tat alamaz. Doktora yapmasını söylediği gibi, istese de pılsını pırtısını toplayıp çekip gidemez. Komiserin çıkışsızlığı, onun dışındayken, doktorun çıkışsızlığı, kendi içindedir. Doktorun geleceğe dair bir hedefi yoktur (Savaş, 2012, s. 128). Filmin sonunda baktığı eski fotoğrafları, güzel mutlu günlere olan özlemini gösterir. Fakat buna nasıl erişeceğine dair değerlerini ve anlam duygusunu yitirmiştir. Varoluşsal bir boşluk yaşar. Heidegger, dünyaya atılmış olduğumuzu, seçim hakkımız olmadan belirli bir varlık alanı içinde yaşadığımızı ve bu açmazdan kurtulmak için otantik bir varoluşa sahip olmamız gerektiğini söyler (Billington, 2011, s. 210-212). Endişe olmadan, kaygı duymadan yaratıcı varoluş olamaz. Varoluşçu felsefenin, otantik varoluşu gerçekleştirmek için gerekli olduğunu ileri sürdükleri kaygı, insanın kendini gerçekleştirmesi ve değerler yaratması için gereklidir. “... insanın ‘kendi-olma’sını sağlayacak koşul ‘kaygı’ olarak ileri sürülmektedir” (Delius, 2007, s. 355). Bu anlamda doktorun yaşadığı nihilizm, onun kendi yaşamına yön vermesini engeller. Ne yapacağını nereye gideceğini bilemeyen doktor kendi hayatını yönlendirmek adına kaygı duymaz.

Doktorun nihilizmi, hayatındaki bütün değerleri nötrler. Fakat öyle bir an gelir ki, doktor bir seçim yapmak, belirli değerler karşısında bir tavır takınmak durumunda kalır. Bu seçimi zorunluluktan değil, tamamen kendi verdiği karar doğrultusunda yapar. Seçim

yapmak, belirli bir değerlendirme yapmayı gerektirir ve bu yüzden de ahlakla doğrudan ilişkilidir. Seçimin olmadığı yerde ahlaki yargıdan söz edilemez (Billington, 2011, s. 52). Doktor, filmin sonundaki otopsi sahnesinde, maktulün ölüm sebebini tutanağa eksik yazdırır. Otopsiyi yapan görevlinin itirazına rağmen, yalan söylemeyi tercih eder, gerçeği saklar. Filmin başından itibaren iş ahlakıyla dikkat çeken ve işi insanları yaşatmakla ilgili olan birinin neden böyle bir yalan söylediğine başta anlam veremeyiz. Fakat Ceylan'ın da bir söyleşisinde belirttiği gibi, bunun birden fazla nedeni olabilir. Doktorun neden yalan söylediğine dair White'ın (2011, s. 72) sorusuna yönetmen şu şekilde cevap verir:

Bu adamın, aslında kendi içinde ölü olmasına rağmen, değişme potansiyeli olduğunu göstermek istedim. Nihilist bir tavra sahip; hayata dair anlam yaratmak onun için zor. Hayatın anlamsız olduğunu hissediyor. Ama nihilist insan aynı zamanda, dışarıdan dayatılan anlamları reddederek, kendi anlamını yaratma olanağına da sahiptir. Gecenin sonunda, sabahleyin, kasabada yürüdüğü sahneleri, değişme potansiyelini göstermek için özellikle koydum. Bu sahnelerde doktor kasabaya sanki detayları hayatında ilk kez görüyormuş gibi bakar. Anlam sıfırdan yaratılır... Doktorun verdiği karar Kenan'ın yararına çünkü eğer yalan söylemezse Kenan belki de hapiste daha fazla yatacak...Yani, eğer Kenan çocuğun babasıysa, kararı çocuğun yararına...Bunun dışında onun motivasyonunu gerçekten etkileyen şeyi bilmiyoruz. Bir başkası başka bir açıklamayla gelebilir...Belki de bunu kadın için yaptı. Belki de diğer memurlardan intikam almak istedi çünkü komiser, zanlıya sigara verdiği sahnede doktoru, masum ve saf olduğunu söyleyerek küçük düşürmüştü. Belki bu, küçük düşürülmeye bir cevap. Ya da Kenan sigara olayından sonra ona teşekkür ettiği için.

Nasıl bir motivasyonla olursa olsun, doktorun verdiği karar, yani yalan söylemesi, onun değerler dünyasında yaşanan değişikliğin bir göstergesidir. Verdiği kararın ahlaki açıdan doğruluğu tartışmaya açıktır. Nitekim, doktor çok ciddi bir suçun sebebini ortada hiçbir gerekçe yokken, tamamen kişisel denebilecek nedenlerden dolayı çarpıtır. Doktorun o anda verdiği bu ani karar, gerçeğin anlamsızlığına karşı aldığı bir tavır olarak değerlendirilebilir. “Gerçek çok önemli olmaktan çıkmıştır artık. İnsanların çektiği çileyi hafifletmeyecekse, gerçeğin bir anlamı yoktur...Yaşar'ın diri diri gömülmesi gerçeği, zanlının cezasını artırmaktan başka bir işe yaramayacaktır. O zaman gerçek değerli değildir, göz ardı edilebilir ve sahtekârlık daha sağaltıcı hale gelir” (Güzelsoy, 2012, s. 79). Ölümün anlamsızlığı karşısında, önünde uzun bir hayat olan çocuğun, büyüklerin cezasını daha fazla çekmesini istemez belki de.

Doktorun ortaya koyduğu ahlaki özerklik, onu suça ortak eder. Bu suçla yaşamayı göze alan doktorun yaşadığı değişim, bir açıdan, sistemin onu da kendine uydurması şeklinde değerlendirilebilir. Nitekim otopsi sırasında, tam da yalan söylediği anda, doktorun yüzüne kan sıçrar. Asistanının kinayeli bir şekilde, “Size de bulaşmasın” diyerek uyardığı doktorun sistemden payını alması ve masumiyetinin bozulması bu şekilde görselleştirilir. Doktor, yüzüne sıçrayan kanı eliyle silerek temizler fakat küçük olan leke kalır. Daha büyük olan leke diğerini unutturur, küçüğünü hissetmemesine neden olur (Ceylan, 2011, 144). Son sahnede doktor, camdan maktulün karısı ve oğluna, okul bahçesinde oynayan çocuklara bakarken, ekranda yüzünün kanlı tarafı görünür. Doktorun yaptığı seçim, onun ahlaki değerler sisteminde değişikliğe yol açmıştır. Sıçrayan kanın yüzünde kalan kısmı, oldukça detaylı düşünülmüş bir görselleştirmedir. Nitekim sadece suçun doktora bulaşmasını değil, aynı zamanda, lekenin yeri ve şekli, film boyunca bir güç savaşı içine girdiği savcının yüzündeki lekelerle benzetilmiştir. “Otopsi sahnesinde doktorun yüzüne sıçrayan kan damlaları savcının yüzündeki çopurluklara gönderme yapar. Doktorun üzerine savcının kanı sıçramıştır” (Güzelsoy, 2012, s. 79). Aslında doktor filmde, anlattığı hikâyede savcının yalanını ortaya çıkararak, birden fazla otopsi yapmıştır. Aynı zamanda, bu leke, doktorun da yalan söyleyerek biraz savcıya benzediğine yorulabilir. Doktorun yüzündeki kan lekesi, farklı şekillerde yorumlanabilir.

Filmde, savcı ve doktor arasında geçen konuşmalar, ikili arasında yaşanan güç savaşına sahne olurken aynı zamanda, savcının ikiyüzlülüğünü ve yıllar boyunca büyük bir aldaniş içinde yaşadığını gözler önüne serer. Savcı, arama çalışmalarının başında, kendisine statü ve kültürel olarak yakın gördüğü doktorla bir diyalog başlatır. Sıradan şeylerden yola çıkarak ona, sözde bir arkadaşının karısının yaşadığı enteresan bir olayı anlatmaya başlar. Epizotlar halinde, savcının, muhteşem güzellikte bir kadın olarak tanımladığı kadının, ani ve beklenmedik ölümünün hikâyesini dinleriz. Araya giren arama çalışmaları ve başka diyaloglarla bölünen bu hikâye, filmde görünen öykünün gerisinde başka bir ölüm olayının daha aydınlığa kavuşmasını sağlar. Film boyunca adeta doktora günah çıkaran savcı, yüzleşemediği bir gerçekle yüzleşir. Arkadaşının karısı olarak anlattığı aslında kendi karısının ilginç ve bir o kadar da manidar ölümü karşısında yaşadığı, alttan alta bildiği ama bir türlü itiraf edemediği, kendi payına düşen suçu, filmin sonuna doğru kendine itiraf eder.

İtiraf, ister dinî bir sistematik içinde yer alsın ister bireyin ruhunda beliren bir ihtiyaç olarak başka şekillerde ortaya çıksın, sağaltıcı bir potansiyel taşır...İtiraf yüzleşmeyen insan,

insan ilişkilerinde de kendiyle olan ilişkisinde de belirli bir noktadan öteye geçemez. Aslında bildiği ama kendini aksine inandırmaya çalıştığı acı verici bir gerçeğe, acısını dindirecek, öyle ya da böyle yeni bir formülasyon getirebilecek birine ihtiyacı var savcının. Bir mucize umuyor. Daha doğrusu iş biraz mucizeye kalmış...bizim savcımız da Zosima'nın peşindeki adam gibi kendi celladını aramakta biraz" (Ceylan, 2011, s. 136-137-138).

Doktor, itirafın yapılması için gerekli ipuçlarını, bilimsel gerçeklerle birleştirerek bir araya getirir. Karısını aldattığı için dolaylı yoldan suçlu olan savcı, geçmişte yaşanan bu suçun, ağır ağır, otopsisinin yapılacağı delilleri diyaloglar arasında doktora ulaştırır. Nuri Bilge Ceylan'ın da belirttiği gibi,

Savcıyı yönlendiren, suçlu bilinçtir. Aslında derinlerde bir yerlerde, karısının kendisini öldürdüğünü bilir fakat onun ölümüyle ilgili başka bir açıklama olabileceğine ikna etmek ister. Bu hikâyeyi insanlara anlatmak istemesinin nedeni de fikrini değiştirmeleri için bir sebep yaratmaları. Bu fırsatı değerlendiriyor-belki de bu hikâyeyi, mucizevi bir açıklama tam tersi yönünde ikna etsin diye, daha önce başkalarına defalarca anlattı. Fakat doktor bu iş için fazlasıyla mantıklı ve analitik birisi. Sonuç, savcının istediğinin tam tersi yönünde geliyor ve gerçeklerle yüzleşiyor. Ve kim bilir, belki de böylesi onun için daha iyi olmuştur" (White, 2011, s. 71)

Yıllarca yaşadığı vicdan azabı ve kuşku, Savcının sırtında bir yük olmuştur. Karısı, kendisini aldattığı için intihar ederek kocasından intikam almıştır. "İntikamın temel motivasyonu, aşağılanmanın faili olarak görülenlere acı çektirmektir" (Tokdoğan, 2018, s. 150). Fakat Savcı, karısının olayı büyütmediğine kendisini inandırdığı için, onun intikam için kendini öldürdüğüne ihtimal vermekte güçlük çeker. Savcı'nın nihilizminin kaynağı, tam da bu yüzden, onun kendine söylediği yalandır. Bu yüzden, varoluşçuluk açısından bakarsak Savcı'nın, *kötü niyet* içinde yaşadığını söyleyebiliriz. Varoluşçular tarafından kötü niyet, insanın kendisine uzak kalması, insani değerlerini unutmasıdır. Varoluşçu felsefeye göre ahlaklılığın ölçütü kendi-olmaktır (Delius, 2007, s. 354). Kendini kandıran insan, kendisinin uzağına düşmüş demektir. Savcı Nusret, açıkça varoluşçu kötü niyetin, yani kendi kendine söylediği yalanın kurbanıdır; karısının durup dururken öldüğüne kendini inandırmasının (Savaş, 2012, s. 128). Savcı, ahlaki olarak kendisine karşı dürüst değildir ve kendisine karşı dürüst olamayan, diğer insanlardan da gerçek yüzünü saklar. Meselâ, Savcı, Doktorun yardımını alırken asla güçsüz görünmek istemez. Bu yüzden de konuşmaları boyunca intihar eden karısından, arkadaşının karısı

olarak bahsetmeye devam eder. Fakat, epizotlar halinde devam eden bu oyunu, en nihayetinde doktor kazanacaktır. Çünkü savcı, suçu ve takındığı ikiyüzlü ahlak anlayışı açığa çıkınca, doktorun gözünde mahcup düşmüş hissedecektir. Doktor ise, galibiyetinin tadını çıkarır. Savcının küçük düştüğünü hissetmesi, onun için yeterlidir. Fakat, filmin sonunda, kendisi de Savcı gibi yalan söyleyecektir. Bu yüzden de yüzüne gelen kan lekesiyle belirginleştirildiği biçimde, savcıya benzeyecektir.

Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da, pişmanlıklar ve kederin, beklentiler ve hayal kırıklıklarının, saklananlar ve yüzleşilemeyenlerin, anlamsızlığın etrafında kalın duvarlar ördüğü hayatlar dolayısıyla, insan ruhunun gizli kalmış, kuytu köşelerini gösterir. Kendisinin de belirttiği gibi, her filminde, insan hakkında, insanın iç dünyasında ne olduğu ve hayatın anlamı hakkında belki de asla yanıtı olmayan soruları araştırır (White, 2011, s. 69). *Bir Zamanlar Anadolu'da*'ya bakınca, insan ruhunun derinlerinde yatan gizli kalan, bastırılmış duyguları görürüz. Şiddet de bunlardan biridir. Nuri Bilge Ceylan bunu şöyle açıklamıştır: “İçimizde her zaman, uygun zamanı kollayan bir şiddet duygusu vardır...Herkesin pek çok kez suçlu olduğu durumlar olmuştur. Bu duygular bir araya geldiğinde ne olabileceğini kimse bilemez” (White, 2011, s. 71). *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da, şiddetin kendisi gösterilmez belki ama şiddetin sonuçları gösterilerek, gerçekçi bir şekilde ele alınır. Filme ağır bir şiddet duygusu hâkimdir, filmin çıkış noktası bir cinayet öyküsüdür. Nuri Bilge Ceylan sineması, gösterdiklerinden çok göstermedikleriyle katı bir gerçekçilik duygusu yaratır. Çünkü, seyircinin ne olduğuna ya da ne olabileceğine dair kafasında oluşan imgeler ve olasılıklar, filmdeki etkiyi artırır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da, görünmeyen şiddet, yönetmenin insanın değişen şartlara ve durumlara göre, her insanın içindeki şiddet duygusunu gözler önüne serer. Filmde fiziki olarak gösterilmeyen şiddet, insan ilişkilerinde kendini hissettirir. Filmdeki karakterlerin birbirleri üzerinde kurmaya çalıştıkları tahakküm, intikam ve nefret duygularıyla harmanlanan şiddet duygusunun nasıl açığa çıktığını da gösterir. Doktorun verdiği karar, belki de kendi ruhunun derinlerinde bilmediği bir şiddet ve intikam duygusundan kaynaklanmaktadır. Komiser Naci öfkesini Kenan'ı tartaklayarak çıkarır. Doktorun Savcı'ya karşı kurduğu üstünlük, ona karşı uzun süren bir oyunun sonunda kazanılmış bir zaferdir. Yönetmen, filmdeki karakterler aracılığıyla, insanın belirli şartlarda neler yapabileceğini gösterir.

Nuri Bilge Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* da, iyi ve kötü, doğru ve yanlış iç içedir, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi... Her ne kadar

filmde gerçek bir suç, üstelik de bir cinayet geçse de, iyi ve kötü kesin sınırlarla çizilmemiştir. Filmdeki iyi ve kötü anlayışı daha çok, kişilerin psikolojilerinden, motivasyonlarından, korku ve kişiliklerinden kaynaklanan, uygun şartların ortaya çıkması halinde yapılan ahlaki yanlışlardan kaynaklanır. Örneğin film boyunca, vicdanlı ve profesyonel iş ahlakına sahip bir kişi olarak gördüğümüz doktorun, otopsi odasında yalan söylemesi, yaptığı şey doğru olmasa da onu kötü bir insan yapmaz. Benzer şekilde her fırsatta zanlıyı tartaklayan komiser de aslında yufka yürekli biridir. Kenan'ın anlattıkları karşısında üzülür, ona daha fazla kızamaz. Kenan bile zanlı olmasına rağmen, cinayeti büyük ihtimalle, yasak ilişki yaşadığı kadını korumak için işlemiştir ve yaptığından pişmandır. Savcının kötülüğü ise duyarsızlığıdır. Savcı, karısına yaptığı kötülüğü bile yıllarca görmezden gelmeyi başarmıştır. Fakat vicdanı rahat değildir. Filmde, iyilik ve kötülüğün sınırları, ahlaki olarak kabul edilen doğru ve yanlışlar dahilinde verilen kararlar sonucunda belirsizleşir. Karakterlerin yaptıkları iyi-kötü edimleri, onları ahlaki açıdan karmaşıklştırır. Suçun faili olarak Kenan'ın daha çok ceza alması gerekirken, doktorun söylediği yalan, büyük ihtimalle ileride, (Kenan'dan olduğu söylenen) çocuğun yararına olacaktır. Doktorun aldığı ahlaki inisiyatifin, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kesin bir ayrımı yoktur.

Bir Zamanlar Anadolu'da'da, iyinin ve kötünün ötesinde, yaşam ve ölüm vardır. Ölümün gündelik bir olay olarak karşılandığı bir coğrafyada, bir ölünün aranmasıyla başlayan film, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi gösterir. Taşrada, ölüm de yaşamın olağan bir parçası olarak kabul edilir. “Kırsal kesimde ölüm hayatın içindedir...Sanki içlerinde bu beklenmedik olayı yerleştirebilecekleri hazır bir bölge var gibidir” (Ceylan, 2011, s. 147). Babasını hastane odasında ölü yatarken gören çocuğun, annesiyle birlikte evlerine giderken, okul bahçesinden kaçan topu yakalayıp diğer çocuklara atması, ölümün buralarda, şehirdekine oranla daha normal karşılandığını gösteren ayrıntılardan biridir. Hayat her şeye rağmen devam eder. Ceylan, ölüm ve yaşam aracılığıyla, insan ruhunun farklı yönlerini göstermek istediğini dile getirmiştir (Harris, 2012). Karakterlerin ölüme verdiği tepki, bireysel olduğu kadar kültürelidir. Filmde, yaşamın terk ettiği fiziki ölümün yanında, farklı tarz ölümler de vardır. “Başka bir deyişle, her ne kadar aranan ve ortaya çıkartılan tek bir maktul olsa da, aslında bu filmde birden fazla maktul olduğu söylenebilir ki onlardan birisi Savcı Nusret ise birisi de Komiser Naci'dir” (Savaş, 2012, s. 129). Biri varoluşsal kötü niyet içinde olan, diğeri de aradığı mutluluğu bulamayan bu iki karakter, yaşarken ölmüştür. Suçlu vicdanının rahat bırakmadığı savcı, adeta,

kabullenemediği gerçeklerin örttüğü toprağın altında kalmıştır. Komiser, ona hayatı zindan eden birisine, çocuğu için katlanmak zorundadır. Çok istese de çekip gidemez. Filmde asıl mesele, ölmek değil, o mutlak, kaçınılmaz sona diri olarak ulaşmak, yani gerçekten yaşamış olarak varmamaktır (Savaş, 2012, s. 129).

Ölümün ve kederin hep bir yerlerde beklediğini gösteren film, hayatı katlanılır kılanın masumiyet ve güzellik olduğu mesajını verir. “İnsana insan olduğunu, rüzgâra maruz kalan otlar, naylon poşetler gibi savrulmadığını ya da dalından düşen elma gibi yuvarlanıp sürüklenmediğini hatırlatan şey için, Nuri Bilge Ceylan’ın verdiği yanıtlardan birisi vicdan ise diğerinin de kadının varlığıyla somutlaşan ‘güzel’ olduğunu, güzellik olduğunu söyleyebiliriz” (Savaş, 2012, s. 129). Lambanın ışığıyla aydınlanan duru bir yüzle görselleştirilen masumiyet, muhtarın kızı Cemile’nin saf güzelliğinde vücut bulur. Rüzgârlı ve karanlık geceyi aydınlatan bir kadının varlığı, erkek egemen bu hikâyede, adeta zamanı durdurur, olayların akışını değiştirir. Dinlenmek için muhtarın evine gelen ekibe, elektrikler kesilince çay getiren Cemile, taşıdığı lambanın ışığında adeta melek gibi görünür. “Bütün erkekler, kızın lambayla aydınlanan yüzünü görünce, manevi bir aydınlanma yaşarlar” (Jeffries, 2012). Onun yüzündeki çocuksu masumiyet, herkesi etkiler, hatta zanlının, maktulün yerini itiraf etmesine sebep olur. Sabaha karşı arama çalışmaları devam ederken, herkes muhtarın kızının güzelliğinden bahseder. Güç savaşlarının körelttiği yaşamlarına bir anlık da olsa giren bu masumiyet duygusu, karakterleri bir hayli etkiler. Herkesin hayatında güzelliğe ihtiyacı vardır belki de.

Türk filmlerinde genellikle kadınlar ikinci plandadır. Yeşilçam sinemasında, erkeği tamamlayan kadınlar, kadın filmlerinin arttığı 80’lerde de eleştirel bir bakış açısıyla, erkek tarafından baskılanan, özgürlüğünü gerçekleştiremeyen, dişiliğini ortaya koymaya çalışan bireyler olarak gösterilmiştir. Türk sinemasında kadının, toplumsal ve kültürel konumu gereği, özellikle feminist kesim tarafından, toplumsal kadın sorunları düşünülerek temsil edilmesi beklenmektedir. Nuri Bilge Ceylan da çoğu kez, kadınları ikinci planda tuttuğu, hatta kadınlara hiç yer vermediği için eleştirilir. Herhangi bir ideolojik kaygısı olmayan Ceylan’ın filmlerinde kadınlar, ön planda olmasa da yönetmenin, erkeklere kıyasla, kadınlara daha sempatik yaklaştığı söylenebilir. 2000’ler Türk sinemasında taşradaki kadınlar, gerçekçi bir şekilde, suskunluklar içinde verilir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* da çok az gördüğümüz kadınlar neredeyse hiç konuşmaz. Toplumsal hayatta varlıklarıyla yokluklarının bir olduğu bu görünmez karakterler, aslında filmdeki olaylarda kilit rol üstlenirler. “Filmdeki en dikkat çekici noktalardan biri,

bütün ana karakterler erkekken, hikâyeyi götürenlerin kadın olmasıdır. Cinayet muhtemelen bir kadın yüzünden işlendi. Savcının karısı, kocasının sadakatsizliğine karşı intikam almak için, çocuğunun doğduğu günle aynı gün intihar etti” (Jeffries, 2012). Filmde azıcık da olsa gördüğümüz iki kadın ise birbirinden tamamen farklıdır. Cemile ne kadar masumsa Gülnaz da o kadar masumiyetten uzak bir ifadeye sahiptir. “Zanlı, suçu Gülnaz için işler. Gülnaz’ın yüz ifadesi ve siyah çoraplarda ve siyah topuklu ayakkabılarda sallanan ayağı, Cemile’nin gaz ışığının altında ışık saçan masum yüzünün aksine, kaybolmuş masumiyeti akla getirir” (Masdar Kara ve Eşitti, 2017, s. 215).

Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmlerinde olduğu gibi, *Bir Zamanlar Anadolu’da*’ya da belirsizlik duygusu hâkimdir. Yönetmen, sinemada izleyicinin hayal gücünü aktive edip derinlere gitmesi ve herkesin kendi gerçekliğini yaratması için filme olabildiğince belirsizlik ögesi eklemeye çalıştığını dile getirmiştir (Andrew, 2012, s. 32). *Bir Zamanlar Anadolu’da*’ya hâkim olan bu duygu, kişilerin verdiği tepkilerle açığa çıkar. İnsan ruhunun derinlerinden geleceklere karşı hep bir belirsizlik vardır. Örneğin doktorun, kendinin bile bilmediği ani kararı, beklenmediktir. Bunun dışında, filmde, itirafın da suçun da sınırları belirsizleşmiştir. Savcı, itirafını, belli belirsiz yapar. Neye suç dendiği, durumlara göre değişir. Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir; görünürdeki güç mücadelesinin altında, kişilerin kendi içsel çatışmaları ve savaşları vardır. İnsanları tanımak zordur ve belirli durumlar karşısında verdikleri tepkiler, kendilerinin bile bilmedikleri yönlerini açığa çıkarabilir.

Belirsizlik duygusu, Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmlerinde olduğu gibi *Bir Zamanlar Anadolu’da* da, yarı hayal, yarı gerçek sahnelerle görsel olarak da pekiştirilir. Gerçekçi filmler yapmasına rağmen Ceylan’ın filmlerinde rüyayı andıran metafizik sahneler rastlanır. *Bir Zamanlar Anadolu’da*’da, muhtarın evinde elektrikler kesildikten sonraki sahnelerde, ışık ve gölge oyunları ile masalsı bir atmosfer yaratılmış, gerçek ve Kenan’ın gördüğü rüya birbiri içine geçmiştir. Yönetmenin de söylediği gibi, “Rüyalar da hayatın bir parçası. Gizlemek istediğimiz şeyleri göstermeyi seviyorum ve bu, acı ve stres içermeli. Bu tarz rüyalar, kendimizden bile saklamak istediğimiz tarzda rüyalar. Karakterin bilinçaltını temsil ediyor (...). Genellikle, bunun arkasında suçlu vicdan vardır” (White, 2011, s. 70). Cemile, gaz lambasının aydınlatığı odada çay ikram ederken, Kenan birden ölmüş olan Yaşar’ı köşede otururken görür. Şaşkınlık içinde, öksürükler içindeki Yaşar’a bakarken, onu uyandıran sesler sayesinde, birden Kenan’ın rüyada olduğunu anlarız. Kenan daha sonra maktulün yerini söyleyecektir. “Katilin

gördüğü sanrıya neden olan ve onu çözülmeye, itirafa iten şey belki de karşısındaki yüzün o duru güzelliğinde kendi aczini, kötülüğünü, çirkinliğini görmesinden başka bir şey değil” (Savaş, 2012, s. 130). Kenan’ın vicdanıyla hesaplaşmasına neden olan bu olayın manevi yönü, gerçekle rüyanın birbiri içine geçtiği bu sahneyle görselleştirilir. Rüya sahnesi, gerçeğin açığa çıkmasına yarar.

Nuri Bilge Ceylan’ın diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de farklı tekniklerle oluşturulan zaman-imgeden bahsedilebilir. “Zaman-imgede zamanı mantıksal bir bağlantı veya ilerleme olarak görmeyiz, bunun yerine aralık, kesilme veya farklılık olarak görürüz...” (Colebrook, 2013, s. 82). *Bir Zamanlar Anadolu’da*’da kronolojik akan zamanın sekteye uğratıldığı anlar vardır. Aynı sahne içinde zaman atlamaları, iç içe kurgulanarak, duyumsanan zamanı ve karakterlerin içsel sürelerinin hissiyatını verir. Belirli estetik öğeler bu hissiyatı biçimselleştirir. Örneğin yukarıda bahsedilen sahnede, gerçek dünyadan rüyaya geçiş arasında herhangi belirgin bir an yoktur. Büyük ihtimalle Kenan, Cemile çayları ikram ettikten sonra uyuyakalmıştır. Fakat Cemile’nin hala çayları ikram ettiğini görür. Aradan ne kadar zaman geçtiğini, Kenan’ın ne zaman ve ne kadar uyuyakaldığını bilemeyiz. Kenan’ın rüya gördüğünü biz de sonradan anlarız. Bunun dışında, kullanılan başka teknikler de zaman-imge oluşumuna katkı sağlar. Yönetmen, daha önce *Üç Maymun*’da kullandığına benzer bir diyalog sahnesiyle, sesi ve görüntüyü senkronize olmayan bir şekilde kurgulayarak, zamanın farklı bir akışını yakalamış ve bunun duyumunu biçimsel olarak da seyirciye iletmeyi başarmıştır. Filmin daha ilk başlarında, arama çalışmaları devam ederken, araba farlarının gece karanlığında, rüzgârda savrulan kuru otları aydınlatığı sahnede, doktor ve Arap Ali konuşurlarken, sesin kaynağının belirsizleştirilmesiyle (non-diegetic), karakterlerin hissettikleri zaman algısını ve ruh hallerini duyumsarız. Arap Ali ve doktor konuşurken, sesleri sanki iç ses gibi verilmiştir. Karakterlerin ensesi görünecek şekilde onları arkadan çeken kamera hilesi ve sesteki oynama yüzünden, kimin neyi söylediğini anlamakta güçlük çekeriz. Konuşmalar duyulur ama konuşan görülmez. Üstelik konuşma sesleri devam ederken, karakterlerin yüzünün görüldüğü çekimlerde, bazı yerlerde ağızları kıpırdamaz. Bu şekilde konuşmaları birbiri içine geçen karakterlerin, psikolojilerine, duygu ve düşüncelerine odaklanarak, neyi neden söylemiş olabileceklerini düşünmeye başlarız. Nuri Bilge Ceylan, bu sahneyle ilgili açıklamasında şunları dile getirmiştir:

İzleyicinin karakterlerin konuşup konuşmadığından emin olmamalarını istedim. Bu, karakterin yüzünde söylenenden başka bir şey göstererek karakterin içsel psikolojisini göstermemi sağlıyor...bu yöntem, izleyicinin pek çok farklı şeyi aynı anda anlamasını sağlıyor, özellikle de karakterin ifadesi ya da düşünceleriyle söylenenler arasında bir çelişki varsa (White, 2011, s. 69).

Bu sayede, konuşmalar devam ederken, karakterlerin ruh halleri hakkında çıkarım yapma şansı kazanırız. Doktorun söylediklerini, ilk etapta, Arap Ali mi yoksa doktor mu söylüyor, Arap Ali karşılık verene kadar anlayamayız. Her şey en sonda netleşir. Filmin zaman duygusu, kullanılan bu tekniklerin dışında, farklı biçimsel özellikler sayesinde de pekiştirilmiştir. Öncelikle, kullanılan mekân dolayısıyla film, modernlikten uzak, hangi zamanda yaşandığı belli olmayan olayları gösterir. Yaşananlar, eski dönemlere de ait olabilir, içinde yaşadığımız dönemde de gerçekleşmiş olabilir. Zira, taşrada zaman adeta durmuş gibidir. Yönetmen, bunun için, özellikle zamansızlık duygusu yaratmaya çalıştıklarını, çünkü insan doğasının ebedi özelliklerini göstermek istediğini dile getirmiştir (White, 2011, s. 70).

Zaman, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde, karakterlerin duygularını ve atmosferi verecek şekilde düzenlenir. Onun filmlerinde aksiyon yoktur, zaman ağır akar. Uzun plan çekimler, zamanın yavaş akmasına ve durağanlığa katkı sağlar. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da da olan olaylar kurguyla kesilmez, ritim kurguyla sağlanmaz. Kamera hareketleri yok denecek kadar azdır. Olan olayları, karakterlerin ya da nesnelerin hareketlerini, neredeyse başından sonuna kadar görürüz. Örneğin arabaları, yolun başından olay yerine gelene dek izleriz. Yuvarlanan elmayı, başından sonuna kadar izleriz. Cemile'nin tepsiyle çay getirmesini ve ikramını en başından sonuna dek görürüz. "Durağanlığı ve yavaşlığı (...) bizi filmin ve karakterlerin dünyasına çeker. Sahneler, bir cinayete tanık olma adrenalinini içermez. Daha çok, ruh hallerini, suçun sonucunda ortaya çıkan duygu ve düşünceleri gösterir. Uzun plan çekimler, bunun gerçekleşmesi için hayatidir" (Rattee, 2017, s. 208). Uzun plan çekimler, filmde belirli bir ton ve atmosfer yaratılmasını sağlamıştır. Filmdeki karakterlerin yitikliği, kederi ve melankolik ruh halleri, uzun plan çekimlerle daha da belirgin hale gelmiştir. Ayrıca, uzun plan çekimler, izleyicinin dikkatini belirli şeylere çekerek düşünmesini sağlamakta ve böylelikle, estetik bir öge olarak işlev kazanmaktadır. "Uzun plan çekimler, belirgin bir öyküleme işlevine sahip değilken, gerçeklik algımız ve dünya içindeki maddi varlığımız için temel oluşturan duyuşsal bir deneyim sunarlar" (Rattee, 2017, s. 218). Nur Bilge

Ceylan'ın filmlerine durağanlık kazandıran uzun plan çekimler, aynı zamanda, filmdeki varoluşsal sıkıntıyı ve nihilizm duygusunun hissiyatını artırır. İzleyicinin alışkanlıklarını zorlayan durağanlık, sıkıntı hissinin izleyiciye de geçmesini sağlar.

Filmde yaratılan atmosfere, yakın plan çekimlerin, aydınlatmanın ve renklerin kullanımı sayesinde yaratılan *dokunsal görsellik* (haptic visuality) de katkı sağlamıştır. Laura U. Marks (2000, s. xi), dokunsal görsellik, görüşün dokunsal olabileceğini, izleyici ve gördükleri arasında dokunsal bir etkileşim sağlanabileceğini ileri sürer. Yakın çekimler, dokunsallığın iletilmesini sağlar. Bir nesnenin yüzeyinin yakın çekimi, onun dokusunu, sertliğini, kuruluşunu, sıcaklığını düşünmeye teşvik eder (Rattee, 2017, s. 209). Ceylan'ın filmlerinde, karakterlere yapılan yakın çekimler, yüzeyde görünen kırışıklıklardan, yüzdeki yorgunluk belirtilerinden, ter damlalarından, bazen de küçük bir mimikten, onların zihninden geçenler hakkında düşünmemize olanak tanır. Gösterilen yüzeye dokunsal bir özellik kazandırılarak yakın çekim, estetik bir anlatı ögesi haline gelir. Doktor ve polis memurunun arasında, uyuklayarak giderken Kenan'ın yüzüne yapılan vurgu, onun hakkında pek çok şey düşünmemize ve sormamıza olanak sağlar. Giderek yaklaşan görüntü, yanağında çizgisi ve asık suratıyla bakışında bir tehdit iması olan bu adamın, neden burada olduğu, ne düşündüğü ya da ne hissettiği gibi sorular sormamıza neden olur (Rattee, 2017, s. 215). Adamın yüzündeki dokuyu, mimiklerini, bakışını ağır ağır yakınlaştıran çekim, yarattığı dokunsal görsellik sayesinde, karaktere odaklanmamızı sağlar. Yakın çekimlerin, dokunsal görsellik dışında, başka bir estetik işlevi daha vardır, yakın çekimler, öykünün ilerleyişini sekteye uğratır. Anlatısına katkısı yok gibi görünen bu *ölü zamanlar* (dead times), filmde yer alan temaların, iletilmek istenen duygu ve düşüncelerin görselleştirilmesini sağlar.

Filmde, belirli duygu ve düşünceleri görselleştirmeye yarayan bu gibi biçimsel özelliklerin bir diğeri de, *çerçeve içinde çerçeve* (frame-within-the-frame) kompozisyonuyla elde edilmiştir. Çağlayan (2018, s. 209), bunu *röntgenci* (voyeuristic) bakışa benzetir ve yönetmenin, dikkatimizi bakma eyleminin kendisinden ziyade, değişiklikler fark edilmeyecek şekilde çekimleri uzun uzadıya göstererek, altta yatan gerçekleri kavramadaki yetersizliğimizi vurgulamak için sinema-pencere analojisini kullandığını ileri sürer. Bu çekimlerde hareket yok denecek kadar azdır. Çekimlerin süresi ve yavaşlığı, dikkatimizi görsel olarak sahnenin kendisine yoğunlaştırırken, düşünsel olarak da çıkarımlar yapılmasına olanak tanır. Filmde yer alan, gerçeğin çok katmanlı doğası, bazı sahnelerdeki iç içe çerçevelemeyle elde edilen yoğun alan derinliği ve

görüntünün flulaştırılması sayesinde biçimselleştirilir. Gerçeğe ulaşmanın imkânsızlığı, bu teknikler aracılığıyla daha da derin bir anlam kazanmıştır. İlk sahnede, katman katman çerçevelenen, giderek netlik kazanan görüntü, filmde yer alan gömülü gerçekler, gizlenen niyetler ve üstü örtülen suçlar hakkında ipucu verir. Bu sahnede, kirli bir pencere camının arkasından flu bir görüntünün arkasında hareket eden siluetler görünür. Yavaş yavaş içeriye doğru yaklaşan kamera, görüntüyü netleştirerek, rakı sofrasında oturmuş eğlenmiş üç kişiyi gösterir. Daha sonra yeniden uzaklaşan kamera bu sefer, karakterlerin bir oto-lastikçi dükkanında olduğunu açık eder. Hiç kesme olmadan süren bu sahne, bakışımızın sınırlı dünyasında, film boyunca vurgulanan, gerçeklerin kavranmasındaki güçlüğün habercisi gibidir.

Gerçek basittir ama ona giden yollar, gerçek tam karşımızda olsa bile dolambaçlıdır. Filmde öğrenemeyeceğimiz ve açık uçlu bırakılmış bazı eksik bilgiler vardır. Örneğin filmde, cinayeti kimin işlediğine dair bir belirsizlik hissi yaratılmıştır. Suçu, Kenan'ın değil de kardeşinin işlediğine dair şüphe duyarız. Fakat ima edilip geçirilen bu durumun aslını asla öğrenemeyiz. Benzer şekilde, çocuğun gerçek babasının kim olduğundan kimse emin olamaz. Gerçek bizi şaşırtabilir. Ya da her gün gördüğümüz şeyler, yeni bir anlam kazanabilir. Gerçekle karşılaşma anı, kişide büyük bir şok etkisi yaratabilir. Bir *Zamanlar Anadolu'da*, sezilen gizli gerçeklerin, insanı huzursuz eden, ortaya çıktığında onu şaşırtan doğasını gösterir. Bu şaşkınlık, aşına olunan şeylerin yeni bir yüzle görünmesinden de kaynaklanır. Felski'nin (2010, s. 39) de belirttiği gibi tanıma, yenileme değildir, daha önceden bulanık bir şekilde bilmeye başladığımız şeyleri belirgin hale getirir. Tıpkı, Savcı Nusret'in yaşadığı aydınlanma gibi. "... yeni biçimler, görme biçimlerimizi değiştirirken, alışıldık görme biçimlerimize meydan okuyarak, gördüğümüz şeyi de değişime uğratar" (Felski, 2010, s. 143). Nuri Bilge Ceylan'ın kullandığı çerçeveleme ve flulaştırma gibi teknikler, sinemada yeni biçimler olmasa da, kullanılma şekli ve niyeti dolayısıyla, farklı görme biçimlerine olanak tanır.

Bir Zamanlar Anadolu'da'da kullanılan, algımızı yöneten çerçeveleme stratejileri, gerçeğin çok katmanlı doğasını açığa çıkarırken, aynı zamanda, estetik görüntünün etik ile ilişkili yönüne de vurgu yapar. Filmde kullanılan görsel düzenleme, gerçekle yüzleşmenin zorluğu ve gerçekleri saklamanın nedenleriyle ilgili etik sorularla bizi baş başa bırakır. Doktorun gerçeği neden sakladığını tam olarak bilemeyiz. "Film, bu belirsizliği görsel olarak özetleyecek şekilde, dışarıdaki dünyanın bulanıklaşmış görünümünü veren, çerçeve içinde çerçeve kompozisyonuyla biter... Aşırı pozlanmış bu

görüntü, dışarıdaki manzarayı görmemizi engeller...” (Çağlayan, 2018, s. 211). Gerçekleri görmenin zorluğu, görüşün engellenmesiyle biçimselleştirilmiştir. Sinematik görüntülerin etik boyutunu ortaya koyan bu biçimsel görselleştirme teknikleri, etik ve estetik arasındaki ilişkiyi görmemize olanak sağlar. Görüntüler aracılığıyla, değerler dünyamızda muhakeme yaparız. Etik meseleleri görselleştiren film, estetik anlatım olanaklarını, ahlaki değerleri irdeleyeceğimiz şekilde düzenler. Grønstad’ın (2016, s. 4) *Film and the Ethical Imagination* adlı kitabının başında “Filmin etik içeriği nedir ve bu içeriği, dil-bazlı etikten farklı olarak nasıl kavramsallaştırabiliriz?” gibi etğin görselleştirilmesine dair sorduğu sorulara, Ceylan’ın filminden örneklerle, bu şekilde cevap verilebilir. Kullanılan estetik formüllerle, görünen gerçeğin ardına bakmak, gerçeği araştırmak, görsel olarak da etik bir yaklaşım benimsemektir denebilir.

Görsel olanaklarını etik bir değerlendirmeye açık şekilde düzenleyen film, bu anlamda, seyirciyi etik bir tavır almaya davet eder. Açık uçlu bırakılan bazı önemli noktalar ve eksiltili anlatı yapısı, çok yönlü ahlaki bir değerlendirmenin yolunu açar. Fakat seyirciden beklenen, ahlakçı bir tavır geliştirmesi ya da belirli bir şekilde yönlendirilmesi değildir. Nuri Bilge Ceylan sineması, devrimci bir bilinç değişikliği peşinde değildir. Ceylan’ın, seyircinin aktif olarak politik bir rol alması gibi bir kaygısı yoktur. Fakat Ceylan filmlerinin, seyirciden, ahlaki bir değerlendirme yaparak etik bir tavır almasını talep ettiği ileri sürülebilir. Rancière (2010, s. 10-16) *Özgürleşen Seyirci* adlı kitabında, öğretici rolü üstlenmiş *cahil hoca* mantığını eleştirir ve sanatçının izleyiciye, zekaların eşitliğinin kabul edildiği entelektüel özgürleşme imkânı tanıyan yapıtlar sunmasının daha doğru olduğunu söyler. Sanatçı ve izleyici arasında kurulan iletişim, öğreticilikten ziyade, onun özgürce düşünmesine olanak tanıyan bir mantığa sahip olmalıdır. Ceylan’ın da filmlerinde bunu gerçekleştirdiği söylenebilir. Ceylan, ahlaki yargılardansa, iyi ve kötünün, doğru ve yanlışın birbiri içine geçtiği durumlar yaratarak karakterlerin verdiği tepkilerin anlaşılmasını ister. Fakat ikiyüzlü bir ahlak anlayışına, insani değerleri harcamaktan yana olan eylemlere eleştirel yaklaşır. İzleyicinin de bu eleştiriyi görmesini bekler. Açık uçlu bırakılan, çözüme kavuşmayan olaylar, düşünsel bir çaba gerektirir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* da karakterlerin eylemleri, yaptıkları ve yapmadıkları üzerinden etik bir değerlendirmeye izin verilir.

Ceylan’ın filmlerinde, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisi neredeyse yoktur. Sıradan denebilecek, birbirinden kopuk olayların birleşerek bir düşünce ilettiği bu filmlerde öykü yerine, imgelerle yaratılan duygular ve kavramlar ön plana geçer. *Bir*

Zamanlar Anadolu'da'da da karakterlerin konuşmaları, kişiliklerini ele veren eylemleri ve sakladıklarıyla, gerçeğe karşı ahlaki tutumlarımızın otopsi yapılr. Ölümlü evrende kurduğumuz ölümsüz yasa eleştirilir (Gürbilek, 2020, s. 163). Bu, filmin geneline yayılan, parça parça düzenlenmiş hikâyeler, görüntü ve imgelerle sağlanır. Araya giren ve tabloyu andıran doğa görüntüleri, uzun plan çekimler, yakın çekimler, durup düşüncelere dalan insanlar, oradan oraya savrulan boş bidonlar, bazen de odayı aydınlatan bir lamba, bu etkinin yakalanmasına olanak tanır. Suner'in (2006, s. 125-135) *açık-imge* dediği bu görselleştirme, Ceylan'ın filmlerindeki dramatik gerilimden yoksun durağanlık, nedensellik bağının yokluğu, sonuçsuzluk, eylemsizlik ve muğlaklık, farklı çağrışımlara ve bellek süreçlerine açılabilir yapıdadır. Açık imge, kendi başına özerk bir yapı içindedir. Daha önce, yakın plan çekimlerle ilgili yorumlarda bahsedildiği gibi, açık imge, olayların ilerleyişini askıya alarak, kavramlar, duygu ve düşünceler üzerine düşünülmesini sağlar.

Bir Zamanlar Anadolu'da'da yuvarlanan elma sahnesi, buna güzel bir örnektir. Filmde arama çalışmaları devam ederken, elmanın daldan düşerek yokuştan yuvarlanmasını, sonra dereye düşerek suda sürüklenip düşen başka elmaların yanındaki yerini almasını uzun uzadıya izleriz. Bu sahnenin, filmin olay örgüsüne katkısı yoktur. Fakat anlatıda alakasız gibi görünen kendi başına özerk bu imge, filmdeki yaşam ve ölüm temasının pekiştirilmesine katkı sağlar. "Çekimin değeri, elmanın hareketini takip eden sürede, dünya ile karmaşık, çok yönlü duyusal karşılaşma anlarımıza odaklanmasında yatmaktadır" (Rattee, 2017, s. 214). Yuvarlanan elma, yaşam ve ölüm arasındaki ince çizgiyi getiririverir aklımıza; hayatlarımızın geçiciliğini ve doğanın, ölüme karşı kayıtsızlığını. Hayat, gidenlerin ardından biteviye devam eder. Elmanın hareketi, çok farklı yorumlara açıktır. Elmanın serüveni, yaşam ve ölümün yanı sıra yasayı, herkesi kuşatan sistemi çağırıştırır. Elma, düzenin karşısındaki insan gibidir. "Elma yuvarlanır. Daha önce ağaçtan düşmüş, şimdi çürümeye başlayan elmaların arasındaki yerini alır...Elma, bizi çürüten dünyaya yollar. Biz bozkırın ortasında ölümsüz Yasa'yı işletmeye çalışırken..." (Gürbilek, 2020, s. 162).

Nuri Bilge Ceylan'ın, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da kullandığı estetik öğeler, değindiği kavramları, duyguları, düşünceleri ve etik meseleleri verecek şekilde düzenlenmiştir. Filmde yer alan evrensel ve toplumsal ahlaki değerler ve tutumlar, film biçimiyle belirginleşmiştir. Film, olayları görme ve algılama şeklimizin nasıl biçimlendiğine dair mükemmel bir örnektir (Rattee, 2017, s. 207). Ceylan'ın sineması,

yeni bir anlatım biçimi üretmese de, modern sinemanın anlatım olanaklarını, yeni bir görme ve düşünme biçimi oluşturacak şekilde kullanır. Sinemanın etikle olan ilişkisi, görüntünün değeri, görüntü aracılığıyla iletilebilen değerler, görüntülerin sözcüklerden bağımsız, etik deneyim ve bilgi biçimlerini iletilip iletilemeyeceğiyle ilgili soruları da beraberinde getirir (Grønstad, 2016, s. 4). Görüntünün kendisi iyi ya da kötü değildir, görüntülerin birleşme tarzının etik bir meseleyi iletmesi önemlidir. Bu sayede film, gösterilenler karşısında, seyirciyi etik bir değerlendirmeye davet eder. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, açık uçlu anlatısı ve gerçeğin çok katmanlı yapısını ileten görselliğiyle, ahlaki olarak tartışmaya açık durumlar yaratarak, etik bir değerlendirmeye olanak tanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, insanın yalanlarla yaşayamayacağını, yaşasa da ölü bir hayat yaşadığını, iyi ve kötünün belirli bir sınırının olmadığını, doğrunun ve gerçeğin insan tarafından düzenlenebildiğini, sistemin eziciliğini ve toplumsal değerleri, yitik ruhları, anlamın kaybolduğu bir zamanı, bütün bunlar olurken hayatın tüm hızıyla devam ettiğini estetik öğelerini bu doğrultuda düzenleyerek gösterir.

4.1.3. Ahlat Ağacı

James Joyce'un ilk romanı, *The Portrait of the Artist as a Young Man* (*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, 1916), Stephen Dedalus'un, bir genç adam ve bir sanatçı olarak gelişimini anlatır. Otobiyografik özellikteki kitapta Joyce, Yunan mitolojisindeki Deдалus gibi, bütün bağlarından kurtularak özgürce her şeyin üzerinde uçabileceği kanatlar inşa etmek ister. Romanda, yetişkinliğe yeni adım atan Stephen, sanatçı olma yolunda ilerlerken, Katolik kilisesine ve İrlanda geleneklerine karşı çıkarak, her şeyi; ailesini, gelenekleri, çeşitli ideolojileri ve toplumsal kısıtlamaları geride bırakır ve sanat eğitimi için İrlanda'dan Fransa'ya gider. Joyce kitabında, sanatçı ile toplumsal normlar, dini inançlar arasındaki çatışmaları göstererek, gelenekler ve kısıtlamalar içinde sanatın yeri ve gelişimini sorgular. Sanatçının yaşadığı güçlükleri, içsel çatışmalarını ve gelişimini, toplum karşısındaki yalnızlığını ortaya koyar. İsyanının karşısında "öteki" olarak tecrit hayatı yaşayan yazarın, tüm bunların yanında, en büyük engelin yine kendisi olduğu vurgulanmıştır. Güzelliğin sanatta ve insan hayatındaki yerini sorgulayan yazar, bireysel bilincin gelişimini ortaya koyarken, geride bıraktığı değerlerin ve geldiği yerin onun hep bir parçası olarak kalacağını bilir. Bireyin, çeşitli kısıtlamalara rağmen, arzularının peşinden gitmesini ve büyümesini ve bir sanatçı olarak gelişimini anlatır.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filminde yer alan bazı konu ve kavramlarla, Joyce'un kitabındakiler arasında bir bağ kurmak mümkündür. Nitekim *Ahlat Ağacı*'nda da yazar olmak isteyen genç bir adamın olgunlaşması, ailesi ve toplumla, sistemle ve kendisiyle çatışmaları ele alınmıştır. *Ahlat Ağacı* (2018), Çanakkale'de okuduğu üniversitenin sınıf öğretmenliği bölümünden mezun olduktan sonra, Çan'da yaşayan ailesinin yanına gelen Sinan'ın (Aydın Doğu Demirkol), yazdığı kitabı bastırmaya çalışırken yaşadıklarını ve gelecek kaygılarını anlatır. Babası İdris'in (Murat Cemcir) kumar borçları yüzünden Sinan, annesi Asuman (Bennu Yıldırımlar) ve kız kardeşi Yasemin (Reyhan Asena Keskinci) geçim sıkıntısı yaşarlar. İdris'in sorumsuz tavırları ve iş bilmezliği, aile arasında para yüzünden çıkan tartışmalar yaratır. Sınıf öğretmenliği yapan İdris, emekli olunca köye yerleşmek ister. Geleceğiyle ilgili büyük bir belirsizlik yaşayan Sinan ise, umutsuzluk içinde, kitabını bastırmak için para bulmaya çalışır. Bu sırada, görüştüğü ve karşılaştığı insanlarla yaşadığı diyaloglar, Türkiye'nin içinde bulunduğu toplumsal, ekonomik ve politik süreçler hakkında pek çok tartışmalı konuyu açığa çıkarır. Gençliğin sıkıntıları ve açmazları, suya düşen hayaller ve gerçekleşmeyen umutlar, varoluşsal kaygılar, sanatsal ve etik meselelere de değinilerek ele alınır. Her ne kadar Joyce'un kitabında, yetenekli genç yazar adayının, kendi istekleri doğrultusunda, zor da olsa kendine bir hareket alanı yaratabildiğini görsek de, Ceylan'ın filminde, yeteneğine dair herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız Sinan'ın, sistem içinde sıkışmışlığını daha çok hissederiz.

Sinan için isteklerinin peşinden gitmek hiç de kolay değildir. Sistemin ezici gücü, kâr-zarar mantığının ağırlığını iyiden iyiye hissettirdiği neoliberal politikalar ve kapitalist ekonomik düzen karşısında bireyin çaresizliği, *Ahlat Ağacı*'nda yoğun bir şekilde hissedilir. *Ahlat Ağacı*'nda, geleneksel değerlerin ve toplumsal tahakküm mekanizmalarının birey üzerindeki baskısı, içinde yaşadığımız sistemin acımasız para ekonomisi ve işsizlik sorunu, Türkiye gerçekleri çerçevesinde ele alınmıştır. Filmde, dini, etik ve sanatsal meseleler, evrensel olduğu kadar yerel değerler çerçevesinde gösterilir. "Sanatçının modern dünyadaki rolü, yaratıcı dünyanın mükâfatları ve zorlayıcı yönleri, edebiyatın ve öğrenmenin değersizleşmesi, gençlik ve deneyim arasındaki çatışmalar ve Türkiye'de İslam ve muhafazakârlık gibi son derece önemli konuları ele alınır" (McConnel, 2018). Sinan film boyunca kaygılı ve çaresiz bir şekilde, kendini gerçekleştirmeye çalışırken, günümüz Türkiye'sini ve gençliğin geleceğini ilgilendiren önemli pek çok sanatsal, kültürel ve ekonomik konu etik açıdan tartışmaya açılır. *Ahlat*

Ağacı, bireyin yalnızlığı, sürgünlüğü ve çaresizliği karşısında, sistemin duyarsızlığını ve saçmalığını alaycı bir şekilde ele alırken, tüm bunlara karşı bireysel olarak neler yapılabileceğine dair sorular sormamıza olanak tanır. Filmde, toplumsal aksaklıklar gösterilse de toplumsal bir değişime dair ipucu veren herhangi politik bir motivasyona rastlanmaz. Toplumsal değerlerin birey üzerinde yarattığı baskı, gelecek kaygıları ve çeşitli etik sorunlar, bireysel bir aydınlanma ve olgunlaşmayı kapsayan bir çıkış mantığıyla ele alınır. Yaşam karşısında en büyük engel aslında bireyin kendisiyken birey, kurtuluşu yine kendisinde bulacaktır.

Nuri Bilge Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi, *Ahlat Ağacı*'nda da politik bir kaygı güdülmemiştir. Fakat, toplumsal gerçeklere ve bireylerin, özellikle de genç insanların yaşadığı çeşitli sorunlara karşı filmin seyirciyi eleştirel bir tavır almaya teşvik ettiği söylenebilir. Ceylan'ın filmlerinin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesinin herhangi bir ideolojiden kaynaklanması, onun sinema anlayışına uygun değildir. Onun tüm filmlerinde, bireyler üzerinden, toplumsal ahlaki değerlerin ve sistem eleştirisinin yapıldığı görülebilir. Ceylan'ın filmlerinde eleştiri, toplumsal ve kültürel öğelerin fon olarak kullanıldığı felsefi temeller üzerinden yapılmaktadır. *Ahlat Ağacı*'nın, bu anlamda, onun diğer filmlerine göre daha çok toplumsal eleştiri içerdiği söylenebilir. “*Ahlat Ağacı*'nın ağır edebiliği, acımasız bir mizah ve keskin, zeki bir sosyal eleştiriyle mayalanmıştır. Film ve filmdeki karakterler açıkça politiklikten uzak olsa da içinde yaşadıkları dünya, para, güç ve çıkarıcılıkla bezenmiştir” (Scott, 2019). Film, günümüz Türkiye'siyle ilgili işsizlik, geçim sıkıntısı, neoliberalizm, din ve muhafazakârlık, taşra-merkez çatışması, sanat ve sanatçının konumu gibi önemli konuları bireysel ve toplumsal ahlak üzerinden ele alır. *Ahlat Ağacı*, bireysel ve toplumsal açmazlar üzerinden, etik ilişkilerde ortaya konan ahlaki değerleri irdelememizi sağlamaktadır.

Film, Ceylan'ın diğer filmlerindeki temalara benzer şekilde, aile hayatının gerginliği ve rahatlığı, taşra ve şehir gelenekleri arasındaki çatışma, insanın kendisine ve başkalarına karşı dürüst olmasının güçlüğü ve önemi, kişinin hayatta yolunu nasıl bulacağı, nasıl sorumluluk alacağı ve doğru şeyi nasıl yapacağı, büyük düzen içinde kendi önemsizliğiyle nasıl yüzleşeceği hakkındadır (Andrew, 2018, s. 46).

Ahlat Ağacı, Nuri Bilge Ceylan'ın özellikle ilk filmlerindeki gibi, sosyoekonomik yönden bireylerin psikolojisini, varoluş tarzlarını ve ahlaki değerlerini etkileyen merkez-taşra gerilimini içermektedir. Filmde taşralı olmak, değişen taşralı değerler, yerellik ve

yerelliğin insanlar üzerindeki etkileri, yoksunluk, sıkışmışlık ve muhaliflik üzerinden ele alınır. Ceylan'ın filmlerinde taşra, büyük bir gerçekçilikle, romantik nostaljik öğelerle bezenmiş masalsı bir diyar olarak değil, orada yaşanan gerçeklik ve günümüz şartlarının yarattığı mevcut durumlarla birlikte gösterilir. Onun filmlerinde, taşra-merkez gerilimi, gitmek ve gidememek üzerinden tartışılır; merkez vadeder ancak taşra hep bir gidememe halidir (Özçınar, 2018, s. 1340). *Ahlat Ağacı*'nda da, ailesi taşrada yaşayan, edebiyata ilgi duyan, okumuş yazmış bir genç olan Sinan, üniversiteyi bitirip geri dönmek zorunda kaldığı Çanakkale'nin küçük bir ilçesi olan Çan'dan kurtulmaya çalışır. Fakat ailesinin ekonomik durumu buna müsaade etmez. Doğu'da öğretmenlik yaparak ya da meziyetleriyle alakasız, zar zor bulduğu bir işte çalışarak gençliğini harcamaktan korkan Sinan'ı, kaba saba insanı, çamurlu patikası, zevksiz mekânları ve köhne gelenekleri, yani olanca ıskallılığıyla taşra hayatı da boğmaktadır (Çağiltay, 2018). Yapmak istediklerini gerçekleştiremeyen Sinan için taşra, kimseyle dertleşemediği, konuşacak kimseyi bulamadığı bir sürgün yeri gibidir. Sinan, potansiyelini ve değerini asla gerçekleştiremeyeceği bir yer olarak gördüğü için taşrayı suçlar ve buradan kurtulmak ister. Sinan'ın durumunda taşra, ona bir şey vadetmeyen kısır bir yerdir.

Taşralı değerler ve merkezi temsil eden değerler arasında sıkışıp kalan Sinan, hangi değerleri ne şekilde hayatının merkezine koyacağını bilemez. “Sinan, fakir ama geldiği yere göre oldukça eğitilmiş bir genç olarak geride bıraktığı insanlarla ve onların dar görüşlü yaşam biçimleriyle kendisini bağdaştıramaz; yaratıcı zaferle bezenmiş hayalleri vardır fakat bunları gerçekleştirme yollarından yoksundur” (Pinkerton, 2018, s. 77). Hayatında bir kız arkadaşı olmamasını köylülüğüne ve parasızlığına bağlarken, aynı zamanda, kendisini oradaki halktan ayırıştırarak konuşur. Sinan, açık bir biçimde, taşrayı ve taşrada yaşayan insanları, taşralı zihniyetini hakir görür. Nitekim, “Küreselleşmiş bir dünyada yerel kalmak, toplumsal sefaletin ve alçalmanın bir göstergesidir” (Bauman, 2012, s. 9). Taşrada hayat, basittir ve sıradanlığı onaylar. Taşra zihniyeti, farklılıkları kabul etmez. Sinan'ın deyimiyle “bezelye taneleri gibi herkesin birbirine benzediği” bu yerde, bireyselliğe yer yoktur, farklı olan sevilmez. Elindekiyle kanaat etmeyi bilmek, gelenek ve göreneklere göre yaşamak taşralının yaşama zihniyetidir. Bu anlamda Sinan, tıpkı babası İdris gibi, taşranın içine sıkışıp kalmış bir ötekidir. Sinan gerek eleştirel kişiliği gerekse taşrada bir yabancı olması nedeniyle bir ötekidir. Onun önem verdiği değerlerin taşrada karşılığı yoktur. Ebru Ceylan (2018), Sinan'ın durumunu ve taşralı olmayı bir söyleşisinde şu şekilde açıklamıştır:

Bana göre taşra bir duygudur daha çok. Bir uzaklık, yalnızlık ve yoksunluk duygusu. “Taşra” dediğimiz yer, mekânsal olarak bu tür duyguların yeşermesi için uygun bir ortam olsa da asla sebebi değildir. Sebebi insanın kendisidir. Bazı insanlar kendi taşrasını içinde taşırlar. Uzaklık, yalnızlık ve yoksunluk taşraya değil kendine ait özelliklerdir. Nitekim mekânsal olan taşradaki büyük çoğunluk, kendini merkezde sanır. Asıl taşralılık bence budur. Filmimizin kahramanı Sinan, bu anlamda gerçek bir taşralı değildir zaten. O taşrayı kendine bahane eden bir yabancıdır. Bilakis taşra onun sığınağıdır (Özfırat, 2018).

Sinan, isteklerini gerçekleştirememesinin nedeni olarak taşrayı görür fakat bu suçlama psikolojisinden çıkması gerektiğini fark etmez. Taşra, onun için hem kaçması gereken bir yer hem de bir sığınak haline gelir.

Taşra, Türkiye’de merkezin olanaklarından mahrum kalmayı ve bu olanaklara belki de asla sahip olamamayı akla getirir. “...Türkiye’de taşra bir yoksunluk olarak algılanmakta ve taşra merkez karşısında ezilen-hor görülen yani bir güç-güçsüzlük ekseninde algılanan bir kavram olmaktadır. Bunda Türkiye’de modernleşme tarzının önemli bir etkisi bulunmaktadır” (Özçınar, 2018, s. 1340). Daha önce de belirtildiği gibi, Türk modernleşmesi, zoraki temellere dayandığı için Türkiye’de sorunlu bir modernleşme süreci yaşanmıştır. Merkezin, eğitici ve öğretici bir mantığa sahip elit bakış açısı, taşrada büyük bir direnç mekanizmasıyla karşılaşmıştır. Taşrayı ötekileştiren ve zamanla taşrayı dışarıda bırakan bu bakış, modernleşme süreçlerinde aksaklıkların yaşanmasına neden olmuştur. Taşra, mahrumiyetin ve tutuculuğun merkezi olarak uzun yıllar dışlanmıştır. Bu durum hala geçerliliğini korusa da 1980 sonrası dönemde, taşra merkezi istila etmeye ve kendi varlığını görünür kılmaya başlamıştır. Türkiye’de taşra, 1980 sonrası benimsenen neoliberal politikaların da etkisiyle bir değişime uğramıştır. “Yerelliğin patladığı, bir kültürel çoğullaşmanın yaşandığı yıllardı 80’ler... Bir yer duygusunun geliştiği yıllardı 80’ler, ama bu duygu kaçınılmaz olarak bir yerellik ideolojisini, yerel olanın asıl sahibinin kim olduğunu belirlemeye yönelik bir iktidar mücadelesini de beraberinde getirmişti” (Gürbilek, 2001, s. 9). Çılgınca özendirilen tüketim kültürü ve bastırılanın her ne şekilde olursa olsun sesini duyurma isteği, giderek daha melez kimliklerin ortaya çıkmasına ve çözülemeyen değer çatışmalarının yaşanmasına neden olmuştur. Türkiye, 1980’lerde yeni bir zaman dilimine girmiş ve kendisini girişimcilik üzerine yükselen, bugünden evrilen değişime bırakmıştır (Göle, 2011b, s. 7).

Özendirilen tüketim ve alım gücünün artmasıyla, modernleşme görüntüde hızlanırken, kültürel anlamda yavaşlamış ve giderek önemsiz hale gelmiştir. Geleneksel değerler hala geçerliliğini korurken, taşranın ve taşralının eski mütevazılığı gitmiş, para en büyük değer haline gelmiştir. İç göçün etkisiyle, ezici bir çoğunluğunun şehirlerde de varlık bulduğu ve muhafazakârlığın sembolü olan taşra kendi içinde değişmeye başlamıştır. Taşra artık politikada aktif ve etkilidir. 2000'lere gelindiğinde, modernleşme çabası içinde bastırılan muhafazakâr ideoloji, değişen değerlerle kendini toplumun çoğunluğuna kabul ettirmeyi başarmıştır. Geleneksel değerlerden beslenen, milli ve ulusal değerleri günümüz ekonomik koşullarına uyarlayan bu bakış, çevrenin merkeze karşı ezici gücünü ispatlamıştır. “Günümüzde...taşra-merkez algısı, modernleşme sorunsalından sıyrılıp, neoliberal politikalar içinde düzenlenmektedir...Merkez taşra üzerinde belirleyen rolünü kaybetmiş ve taşra siyasette, gündelik hayatta ve toplumsal belirleyenlerin hemen hepsinde söz sahibi hale gelmiştir” (Özçınar, 2018, s. 1341). Bunun sonucu olarak da taşralı algısı ve taşralının kendi algısı değişime uğramıştır. Taşra hala muhafazakârdır, taşralı da hala muhafazakâr ideolojinin sahiplenicisidir fakat taşralı artık muhafazakârlığından eskisi gibi gocunmamaktadır. Taşralı değerler ve yerellik baskınlaşmıştır. “... *Ahlat Ağacı* filmi, piyasalaşmanın taşrada ortaya çıkardığı dönüşüm sonrasında, günümüzde, taşra, taşralılık ve taşrada insanın merkezini araması konularını irdeleyen bir tartışma yürütmekte ve taşranın günümüzde aldığı biçimi ve bu biçimin ortaya çıkardığı davranışları çarpıcı bir biçimde göstermektedir” (Avcı ve Kıran, 2019, s. 261).

Ahlat Ağacı'nda taşra, sıkıcılığı, yoksunluğu ve tutucu değerleriyle birlikte, bu değişimi gösterecek şekilde ele alınmıştır. Neo-liberalizmin hâkim olduğu bir dünyada, para ekonomisinin giderek betonlaştırdığı taşranın kültürel yapısı, toplumun geneline hâkim olan kâr-zarar mantığına uyum sağlamıştır. Neoliberalizm, değerlerini, girişimcilik ve kazanç üzerine kurar ve bireysel refah için, araç değerleri ön plana koyar. Kültürel ve toplumsal hayata nüfuz eden neoliberal sistemde, insan ilişkilerinde neyin değerli neyin değersiz olduğuna artık araç değerler yön vermektedir. “Piyasa içinde her bireyin kimliği, özgül faaliyetlerden ya da ilişkilerden bağımsız olarak verilir. Bireyi eylemde bulunmaya iten değer, kendisinin uzun vadeli refahına gösterdiği araçsal anlamda rasyonel ilgidir” (Poole, 1993, s. 77). Filmde yer alan karakterlerin de karar verme ve seçimlerini etkileyen başat değer paradır. Örneğin Sinan'ın eskiden romantik bir ilişkisi olduğu anlaşılan liseden arkadaşı Hatice, aşk değil mantık evliliği yapmak

mecburiyetindedir. Hayatın, ona kalbinin sesini dinlememesi gerektiğini öğrettiği bu genç kadın, ne kadar istemese de, en nihayetinde bir kuyumcuyla evlenir. Kendisini kurtarmak için seçmesi gereken yol, hayalini kurduğu ama ulaşmanın imkânsız olduğunu kabul ettiği özgürce yapabilecekleri değil, sistemin onayladığı yaşam biçimi olur.

Sadece taşrada değil, Türkiye’de değişen değerlerle ilgili olarak *Ahlat Ağacı*’ndaki en önemli noktalardan biri, eskiden taşranın aydınlık yüzü olan ve taşrayı eğitmek için büyük bir ülküyle yola çıkan öğretmenin rolünün itibarsızlaşmasıdır. Okumuş, saygı duyulan, aydın öğretmen figürünün düşüşünü görürüz filmde (Avcı ve Kıran, 2019, s. 256). Atanamayan yeni mezun öğretmen adayları, başka işlere geçmeyi daha cazip görürken, eski öğretmenler de ülkülerinden uzaklaşmışlardır. Sınıf öğretmenliğinden emekli olmak üzere olan İdris, inandığı eski değerleri yitirmiştir. Eşi Asuman’ın hayıflandığı bir durum olarak, kendi tabiriyle, eskiden okul müdürleri gibi önemli şahsiyetlerle birlikte vakit geçiren İdris, şimdi işe yaramaz kişilerle zaman geçirmektedir. İdris, kumar borçları yüzünden saygınlığını yitirmesinin dışında, kendince denediği bilimsel yollardan dolayı da köylü arasında alay konusudur. Bu durum, öğretmenin aydın rolünün değiştiğinin göstergelerinden birisidir. Eskiden çocuğuna bir dolu oyuncak alabilen öğretmen, taşradakiler için merkezi değerleri ve eğitici rolünü temsil ederken, artık giderek yoksullaşmış ve bundan dolayı da itibarını kaybetmiştir. Sinan’ın annesi Asuman’ın yaptığı gibi, eskiden bir öğretmenle evlenmek bir saygınlık meselesiyken, artık durum farklıdır. Oğluyla yaptığı bir konuşmada Asuman, şimdi para sıkıntısı çekseler de İdris’in konuşmalarının, hal ve hareketlerinin etrafındaki diğer erkeklerden farklı olduğunu, yine olsa yine İdris’le evleneceğini dile getirir. Asuman’ı etkileyen, İdris’in güzel sözleri, kibarlığı ve okumuş yazmışlığıdır. Fakat artık bu tarz şeyler, Hatice’nin evlilik tercihindan de anlaşılacağı üzere, paranın yanında önemsizdir. Sinan, annesinin, babası gibi bir adamla evlenmiş olmasını anlamakta bu yüzden güçlük çeker.

Ahlat Ağacı’nda, değişen değerler ve bakış açısındaki dönüşüm, saygınlık duyulan kişilerin değişmesinden de anlaşılabilir. Paranın başat değer olduğu bir çağda, parayı yöneten, saygı duyulan kişi haline gelmiştir. Para nerdeyse, değer oradadır. Para, en büyük güç göstergesidir. Kurulan fabrikalar, bacalarıyla ve sevimsiz gri beton binalarıyla taşranın çehresini değiştirirken, sözü geçenler, kişiliğine ve meziyetlerine bakılmaksızın parası olanlardır. Paranın bu kadar önemli bir değer olması, yararcılık ahlakıyla ilişkilidir.

...yararcı hesaplama dostluk ve sevgi gibi olumsuzluklara hiçbir temel gönderme yapmaz. Bunların haz ya da acının kaynakları olarak kendi araçsal değerleri ya da değersizlikleri vardır, ama sonuçta öbür tüketim biçimleri de aynı işi görür. Yararcılık bize tüm mutluluk ve acı konularını eşit saymamızı ve kendimize yakın olanlara ya da hoşlandıklarımıza özel bir önem vermememizi sıkı sıkıya tembihler. Yararcı ahlak ödül ve cezalarını dağıtmada piyasa kadar gayri şahsi bir tutum takınır (Poole, 1993, s. 24).

Görüldüğü gibi, yararcılık ahlakı, değeri yararda bulur. Kişiyi yarara götüren her yol mubahtır. Kişi, gerektiğinde, para için, inanılan ya da önem verilen değerlerden vazgeçebilir ve bu normaldir. Önemli olan, sonuç aldırıcı pratik eylemi gerçekleştirmektir. *Ahlat Ağacı*'nda, yararcılık ahlakıyla ilgili pek çok durumla karşılaşılır. Filmde, kişilerin çoğu yerde, kendi yararlarını düşünerek hareket ettiklerine ya da böyle davranmak zorunda kaldıklarına şahit oluruz. Sinan'ın kitabını bastırmak için sponsor arayışı, onu çaresiz bırakan zorlu bir yolculuğa dönüşür. Sinan'ın yaşadığı olaylar ve karşılaştığı kişiler dolayısıyla, kâr-zarar mantığına yön veren yararcılık ilkesinin, değerlerin önem sırasını değiştirdiğini görürüz.

Sinan, kitabını bastırmak için ilk olarak ilçe belediyesine gider. Burada belediye başkanıyla yaptığı konuşma, bürokratik ilişkilerin, gerektiğinde geçerli bahaneler üretmek engeller yaratmak için kullanılabileceğini gösterir. Kitabın basılması için gerekli paranın “atla deve olmadığı”nı dile getiren başkan, Sinan'ın, “ilhamını bu topraklardan alan ama belli bir edebi kaygıyla dramatize edilmiş kişisel metinler”, “hiçbir ideolojinin, inancın, otoritenin etkisinde kalınmadan yazılmış samimi itiraflar” olarak tarif ettiği kitabını, ilçenin tarihi önemini vurgulayan turistik bir tanıtım yazısı olmadığı, bireysel görünümlü serbest bir çalışma olduğu gerekçesiyle geri çevirir. Sinan'ın bir sonraki sponsor durağı, kum ocağı işleten, belediye başkanının çok kitap okuduğu için tavsiye ettiği arkadaşı İlhami'dir. Kitaplığında birkaç kitap ve ansiklopedi bulunan İlhami'nin Sinan'la arasında geçen diyalog, yararcılık ilkesinin giderek artan önemine vurgu yapar. Kitaba şöyle bir göz atan İlhami, daha konuşmanın başında, yaptığı ve yapacağı harcamalardan bahsederek Sinan'ın hevesini kırmaya çalışır. Çalışmanın önemini ve bu tarz şeyleri sevdiğini söyleyerek Sinan'ı tebrik eder fakat Sinan'ın, “hayata, buraların yaşam kültürüne, insana dair bir yazı” olarak tarif ettiği kitabına sponsor olmaya yanaşmaz. İşin daha çok edebi yönüyle ve ilginçliğiyle ilgilenen Sinan için, çok defa anlatılan kahramanlık öykülerini ve tarihi olayları bir kez daha anlatmaya gerek yoktur. Sinan'ı, gençlerin manevi değerlere sahip çıkması gerektiği konusunda uyaran İlhami için

hayat, kazanmanın en önemli değer olduğu basit bir denkleme sahiptir. Sinan'ın yaşam kültürü diye anlattığı hikâyelerin, onun değerler dünyasında karşılığı yoktur. Okumanın, eğitim sahibi olmanın, her şeyin hızla değiştiği bu düzende karın doyurmuyorsa bir önemi yoktur. Onun için bir kitaba sponsor olmak da müşterileriyle arasını iyi tutmak için yaptığı bir tür alışveriştir. Bu anlamda, kâr olmadan yatırım yapmak mantıksızlıktır. Sinan ve işletmeci arasında geçen konuşmalar, para kazanmanın önemine, pratik araçsal akla olan talebi ve güveni gösterir. Kısaca, edebiyatın karın doyurmadığı bir düzende, çıkarlara hizmet etmeyen bir kitabın değeri yoktur.

Yararcılık ahlakına sahip olmayanların pay alamadığı bu düzen karşısında Sinan iyiden iyiye köşeye sıkışmış hisseder. Para ve makam sahibi her iki adamın da gençlerin bu ülkenin ve manevi değerlerin umudu olduğuna dair söylemlerine karşılık Sinan, büyük bir umutsuzluk içine sürüklenir. Çıkış yolunun, yazdığı kitabı bastırmak olduğuna kendini inandıran genç adam, giderek daha hoyrat, daha iğneleyici ve ukala bir tavır içine girer. Kurtuluş yolunu bir türlü bulamayan Sinan, ona haşın davrandığını düşündüğü dünyaya karşı daha da haşınleşir. Çaresizliğinin ve yenilgisinin nedenini kendi dışında arar, herkesi ve her şeyi suçlamaya başlar. Sinan'ın yazdığı kitabın edebi içeriği ya da Sinan'ın yeteneği hakkında filmde herhangi bir bilgi yoktur. Fakat bundan bağımsız olarak, Sinan'ın kitabına yaklaşımında da yararcılık mantığının izlerine rastlamak mümkündür. Kendisini etrafındaki insanlardan farklı görerek özel birisi olduğunu düşünmek Sinan'ın tek avuntusudur. Kitabını, yaşadığı yerden, atanırsa Doğu görevinden, atanamazsa istemediği bir işi yapmaktan kurtulmak için bir çıkış yolu olarak görür. Yani, Sinan'ın kitabını tamamen edebi kaygılarla yazdığından emin olamayız. Sinan, sponsor arayışı sırasında, kitabında yaşadığı yerin yaşam kültürünü tanıttığını, bunun da anlatılmaya değer olduğunu dile getirir. Sinan'ın, sevmediği bu yerleri kitabında kullanmasında bu anlamda filmde ince bir alay söz konusudur. Sinan, Çanakkale'nin tarihi üzerinden kimlik ve varoluş bulmanın peşindeki kişileri eleştirir eleştirmesine fakat söyledikleri, kitabı için tercih ettiği şeyleri, bilinçli olarak, bir hedefe ulaşmak için özellikle bir araç olarak seçtiği izlenimine kapılmamıza neden olur. Ve bunun da pazarlanabilir olanın cazibesinden kaynaklandığı söylenebilir. Yerel olanın pazarlanabilir olması, piyasalaşmanın taşraya yansıma biçimlerinden biridir ve filmde taşranın ancak otantik bir hale getirilerek maddi değer kazanabildiği vurgulanmaktadır (Avcı ve Kıran, 2019, s. 260). Sinan, her ne kadar, tarihi özellikleriyle meşhur bu yere farklı bir bakış açısı getirmeye çalışsa da aslında o da düşündüğü kadar samimi değildir.

Ceylan'ın da bu anlamda, eleştirisini tek taraflı değil, her iki taraf için yaptığı görülür. Bir yandan, para ekonomisine dayalı yararcılık ahlakı eleştirilirken, diğer yandan niyetlerdeki dürüstlük ve samimiyet sorgulanır.

Çıkarıcılık ve yararcılık temalarıyla birlikte ele alınan dürüstlük kavramı ve bu kavram etrafında kişilerin ortaya koyduğu etik değerler, *Ahlat Ağacı*'nin merkezinde yer alır. Dürüstlük kavramı çerçevesinde, kişinin ahlaki varoluşunu etkileyen çeşitli toplumsal ve evrensel sorunlar ele alınır. Film boyunca, niyetlerdeki samimiyetin ve dürüstlüğün sorgulandığı durumlarla karşı karşıya kalınır. Sinan'ın kitabını bastırmaya çalışırken yaşadıkları ve diyalog içine girdiği kişiler aracılığıyla Ceylan, sanata, inançlara, bireysel ve toplumsal ahlaka, ahlakçılığa ve ahlakiliğe dair pek çok etik ve estetik meseleyi tartışmaya açar. Örneğin deneyimli bir yazar olan Süleyman (Serkan Keskin) ve yazar adayı Sinan arasında, ego çatışmaları ve sinir krizleriyle süren uzun diyalog, sanatla ilgili önemli sorulara zemin hazırlar. Bu ikili arasında geçen iğneleyici konuşmalar, sanatın hangi motivasyonla ve kim için yapıldığına, sanatçı olmak için gereken özelliklere, sanatın neye yaradığına, sanatçının toplumdaki rolüne ve sanata karşı tavrına dair bir takım etik sorularla bizi baş başa bırakır. Aynı zamanda, eski ve yeni kuşak arasındaki uçurumu ve iletişimsizliği gözler önüne serer. Sinan'ın kendi entelektüel donanımını Süleyman'a kanıtlamak ve onu aşağılamak için kullanmaya çalıştığı, karşılığında da Süleyman'ın sesini yükselterek Sinan'ı azarladığı bu sahneler, izleyicinin, sanatçının ahlaki sorumlulukları ve kişiliği hakkında birtakım değerlendirmeler yapmasına yol açar.

Sinan, bir kitapçıda rastladığı, taşralı bir yazar olan Süleyman'ın masasına oturup onunla konuşmak ister. İsteksizce teklifi kabul eden Süleyman'a kitabını, “yaşam kültürü üzerine sayıklamalar”, “kendi üzerine kitlenmiş oyuncaklı bir meta-roman” olarak tanıtır ve “tanıtıcı şeyler yazmadığını”, “zihnini ve emeğini o denli yerele saplamadığını” söyler. Onun kitabını bu şekilde tanıtmaya çalışması, toyluğundan, kendini kanıtlama çabasından olduğu kadar, kendini bir hayli önemsemesinden de kaynaklanmaktadır. Sinan, burada kendisiyle büyük bir çelişki içine girer. Bütün kitaplarını okuduğu Süleyman'ın da davetli olarak katıldığı *Taşra Edebiyatı Sempozyumu*'nda, yazarların biyografilerinde kendilerini anlatırken yaptıkları seçimlerin, anlatmaya değer buldukları şeylerin, insanın kendi imgesiyle bir imtihanı olduğunu söyleyerek yazılanların egoistçe olduğunu ve okur çekmek için abartıldığını ima eder. Fakat kendi kitabını tanıtırken, süslü kelimeler kullanmaktan ya da çalınır endişesiyle kitabının içeriğini Süleyman'dan saklamaktan geri

durmaz. Yazarların kişiliğindeki eksiklikler ve egoistlikleri hakkında kendince Süleyman’a ders vermeye çalışır. Yazarların edebi yönlerini kişiliğine göre değerlendirmenin doğru olup olmadığına varan bu konuşma, genel anlamda, sanatla ilgili önemli birtakım sorular hakkında düşünmemize olanak tanır: Sanat yapıtlarını, sanatçının kişiliğinden ayırmak mümkün müdür? Eğer mümkünse, doğru mudur? Ya da Sinan’ın sorduğu gibi, kendi gerçeğini görmeyen bir yazarın başkaları hakkında söyledikleri ne kadar inandırıcı olabilir?

Belirli bir okur kitlesine sahip bir yazar olarak Süleyman’ın, Sinan’ın yazarın vicdan muhasebesiyle ilgili sorduğu soruya verdiği yanıt, Süleyman üzerinden, sevdiğimiz yazar ve sanatçıların da kişiliğinde sevmediğimiz noktalar olabileceğini gösterir. Süleyman, vicdaniyla halledebiliyorsa, yazar için her şeyin mubah olduğunu, yazarın tehlikeleri, riskleri alabilen bir insan olduğunu dile getirir. Ceylan’ın ilk filmlerinden itibaren, sanatçının kişiliğiyle ilgili bu tarz etik soruları filmlerine dahil ettiği görülebilir. Sanatçının, yapıtı için, gerektiğinde yalan söylemesinin, başkalarını sömürmesinin ya da onların saflığından yararlanmasının ahlaki açıdan doğruluğu, Ceylan’ın pek çok filminde sorgulanır. *Ahlat Ağacı*’nda Sinan ve Süleyman arasında geçen konuşma, yazarın kişiliğini ve etrafındaki insanlara karşı sorumluluğunu bir kez daha tartışmaya açar. Sinan, kitabını bastırabilmek için, dedesine ait, manevi değeri büyük, eski bir Kur’an-ı Kerim’i gizlice sattığı için -az da olsa- vicdan azabı duymaktadır. Yaptığı şeyin kendi hayatını kurtaracağına olan inanca karşılık hissettiği alçaklık duygusu, edebiyatta çok tartışılan bu soruyu sorması için bir fırsat doğurur.

Bu anlamda, sanatta inanılan değerler ve sanatçının kendisine ve okuyucusuna/izleyicisine karşı dürüstlüğü ve sorumluluğu bağlamında, sanatçının entelektüel yönü de tartışmaya açılır. Entelektüel, “... insan düşüncesini ve insanlar arası iletişimi kısıpacı altına alan klişeleri ve indirgeyici kategorileri ...” (Said, 2013, s.10) sorgulayan kişidir. Entelektüel olmak, akıl ve bilgiyle ilişkili olduğu kadar toplumsal ve evrensel ahlaki değerlerin ayırdına varmakla da alakalıdır. Sanatçının entelektüel tavrı onun, sanata, topluma, insana ve kendine karşı, vicdaniyla hesaplaşarak geliştirdiği dürüstlük ve sorumluluk anlayışında gizlidir. Sadece sanat açısından değil, genel insani değerler açısından da erdemin, erdemsizliğin, doğrunun ve yanlışın, kişinin vicdanının elverdiği ölçüde, çıkarlar doğrultusunda esnetilebilmesi ve bunun normalleştirilmesi, filmde bu sayede tartışmaya açılır. Kişinin amaçlarına ulaşmak için, bütün değerleri sıfırlaması, gerektiğinde alçakça ve ikiyüzlü davranabilmesi, utanç duygusuyla birlikte

sorgulanır. Özellikle, manevi değerin, piyasa değerinin ve araç değerlerin gerisinde kaldığı bir dönemde bu soru daha da önemli bir hal alır. Etik değerler açısından, kişiyi hedefe ulaştıran eylem her zaman doğru bir eylem değildir. Filmde, vicdan denen duygunun, araç değerlerden önemli olduğu durumlar gösterilerek ahlaki değerlerin gözden geçirilmesine olanak tanınır.

Taşra Edebiyatı Sempozyumu'na katılmayan bir yazarın, sempozyumu eleştiren mektubu ve muhalifliği üzerinden gelişen tartışmadaysa Süleyman ve Sinan arasındaki gerilim iyice artar. Kendisini su katılmamış bir taşralı olarak tanıtan bu yazarın, herhangi bir topluluk içinde yer almak istememesi, Sinan için, “sanatın en temel motivasyonu olarak mutlak yalnızlığı ileri sürebilen birinin umut verici varlığı” iken, Süleyman için “romantik atılganlık” ve “toy aşırılık”tır. Süleyman’a göre bu hareket, önemsenmek için ayrıksı bir şeyler yapma çabasından ibarettir. Sinan ise, mektubu yazan kişiyle arasında ortak bir şeyler bulur. Bir topluluğa ait olmamanın, tıpkı yazdığı kitaba adını veren, yalnız başına dağda tepede bitiveren ahlal ağacı gibi olmanın, bir yazarın farklı ve yetenekli olduğunun ispatı olma ihtimali bile Sinan için bir avuntudur. Bu avuntuyu da, edebi çevrenin ne kadar gerekli olduğu, yazarın yalnızlığı ve yeteneği, yazma eyleminin kim için yapıldığı gibi, yazıyla ve edebi tavırla ilgili etik sorular sorarak onaylamaya çalışır. Sinan, Süleyman’la yaptığı konuşma boyunca, edebi çevrelerde gördüğü ve eleştirdiği zoraki bir entelektüel olma çabasını eleştirir. Kendisinin dürüst olduğunu ispatlamaya ve başkalarının ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarmaya çalışırken, aslında, Sinan’da bu çevrelere girememenin verdiği burukluk hissedilir.

Sinan’ın detaylı sorularına Süleyman’ın verdiği ortalama cevaplar, iki kuşak arasındaki farkları gösterirken, sanatçının kendi sanatı üzerine düşünmesinin, ahlaki sorular sormasının önemi ve gerekliliği sorgulanır. Süleyman’ın, her soru için verilecek reçetelerden oluşan cevapları vardır. Belirli bir yere gelebilmiş Süleyman için Sinan’ın kaygıları, basit, gereksiz ve komik romantikliklerdir. Ukalalıkları karşısında, kitabını okumayı reddederek kızgın bir şekilde uzaklaşan Süleyman’ın onu bıraktığı yerde Sinan’ın dikkatini, köprünün üzerinde duran, kırık kolu tutturulmuş bir deniz kızı heykeli çeker. Sinan, heykeli, nedensiz bir şekilde akan suya atar. Çaresizliği ve çabalarının boşa çıkması yetmiyormuş gibi, yazarlık ve edebiyatla ilgili ideallerinin ve takıntılarının küçümsenmesi, Sinan’ın içinde bir şeylerin daha kırılmasına neden olur. Sanatın hakikiliği, kırılğanlığı ve işleviyle ilgili sorular, heykelle birlikte somutlaşır. İdeallerin olmadığı yerde sanatın varlığından söz etmek pek de mümkün görünmemektedir.

Sinan'ın, heykelin atıldığını gören insanlardan kaçarak kendisini Truva Atı heykelinin içinde bulması da tesadüf değildir. İhanetin, yalanın ve hayal kırıklığının sembolü haline gelmiş Truva Atı, Sinan'ın içinde yaşadığı kırılmayı gösterir. Belki de inandığımız ve uğruna her şeyi göze alabileceğimiz değerler, gün gelecek, bizi kuşatacaktır. Sinan kendisini, çaresiz yapayalnız ve kısıtlanmış hisseder.

Ahlat Ağacı'nda, idealler ve saplantılar arasındaki ince çizgi, kişilerin hayatını etkileyen önemli bir mesele olarak ele alınır. Bu anlamda, Sinan her ne kadar babasına kızsı ve yöredeki insanların tavırlarından dolayı, yeri geldiğinde, onun oğlu olduğunu söylemekten utansa da onunla benzeyen yönleri vardır. Sinan'ın kitap bastırma hayali ve babası İdris'in su çıkarmak için kazdığı kuyu, sonu gelmeyen bir çabaya, hayata karşı oynadıkları bir kumara dönüşür. Sinan'ın Sisifos taşı kitabı olurken, İdris'ininki de kuyudur (Aşlak, 2018). İkisi de muhalif olmanın, öteki olmanın sonuçlarına katlanır. Yaşadığı yeri tanıtıcı yazılar yazsa belki de kitap bastırıp para kazanabilecek Sinan ve herkesin dalga geçmesine ve aksini söylemesine rağmen kuyudan su çıkacağına inanan İdris, ideallerine saplantı derecesinde bağlıdır. Baba-oğulun, takıntı haline gelen idealleri, birey toplum arasındaki çatışmayı da gözler önüne serer. "Toplumsal ahlak yetkesini buyurganlığından alır" (Gürbilek, 2015, s. 54). İnadıkları değerlere olan sadakatleri, Sinan ve İdris'in toplum tarafından onaylanmamasına neden olur; ikisi de yalnız kalır. "Kuyu, baba karakterinin kendince anlam yüklediği, 'onlar'a karşı bir evren bulduğu ve inşa ettiği, gittikçe derinleşen bir saplantı olarak hayatta ayakta kalabilmenin, ona tahammül edebilmenin yolu haline gelmiştir" (Sezgin, 2018). Yazar olmak da Sinan'a, taşradan kurtulmanın, farklı olmanın ve geleceği için bir çıkış noktası bulabilmenin yolu olarak görünür. Her ikisi de ideallerini, hayata karşı verdikleri mücadelenin anıtları haline getirirler. İkisi de, her şeye rağmen, kendi bildikleri yoldan gitmek ister. Toplumsal denetim mekanizmasına karşı kendi direnç mekanizmalarını oluştururlar. Onları onaylamayan ve kabul etmeyen topluma karşı tutundukları dal, idealleri karşısında sürdürdükleri sadakatleri olur.

Ahlat Ağacı'nda, sadakat-ihanet çatışması ekseninde, aynı zamanda, bireysel sorumluluk kavramının ahlaki açıdan sorgulandığını görürüz. Filmde baba-oğulun, isteklerini gerçekleştirmek için, bencillik seviyesinde davranabildiklerine, başkalarını düşünmeden hareket ettiklerine şahit oluruz. Sinan, kitabını bastırmak için sponsor arayışları boşa çıkınca, amacına ulaşmak için, manevi değeri yüksek olan ve başkalarına ait olan şeyleri gizlice alıp satmaktan geri durmaz. Başka çaresi kalmadığında, cebindeki

paranın kaybolmasından sorumlu tuttuğu babasını cezalandırmak için babasının çok sevdiği köpeğini satmayı kendine hak görür. İdris ise, tüm borçlarına ve ailesini zor durumda bırakmasına rağmen, gizlice at yarışı oynamaya devam eder. Oğlunun sınava giderken annesinin komşudan borç alarak eline sıkıştırdığı yol harçlığına göz koyar. Onlar için, düşkünlükler için yapılanlar, kendi içinde haklılığa sahiptir. Fakat, onların öncelikleri, başka insanların hayatını etkiler. Başkalarının hayatına olan etkimiz ve hayata karşı aldığımız tavır, anlamsızlığa karşı alınan tavır, kendi doğru bildiklerimizi her ne olursa gerçekleştirmenin bir yandan cazibesi ve zorluğu, birbirini etkileyen insan ilişkilerinin ördüğü ağ içinde tartışmaya açılır.

Bireysel ahlak ve toplumsal ahlak arasındaki çatışmalar inanç açısından bakıldığında da çeşitli çelişkilere gebe. Filmde en uzun diyalogun gerçekleştiği sahnelerden biri, Sinan'ın iki genç imamla karşılaştığı sahnedir. İnanç, kader ve özgür irade, dinde yenilikçi bakış açısı ve muhafazakârlık çatışması, mütevazilik ve modern yaşamın getirdiği materyal değerler arasındaki çelişkiler, üç genç insanın bağlı olduğu değerler ve hayatın onlara sunduğu gerçekler çerçevesinde tartışılır. İronilerle dolu bu konuşma boyunca, dürüstlüğün zorluğu ve gerekliliği ile ilgili ahlaki sorular, din kavramı üzerinden ele alınır. Bütün bu konuşma boyunca, kişisel fikirler belirtilirken genellemeler üzerinden, imalarla konuşulur. Bunun nedeni, Nuri Bilge Ceylan'ın da dile getirdiği gibi, Türkiye'de hayatın önemli bir yönünü oluşturan din hakkında açıkça konuşmanın zorluğu ve bunun sonucunda, özellikle genç insanların din hakkında konuşmak istiyorlarsa, açıkça ve doğrudan konuşmak yerine metaforlar kullanmayı tercih etmeleridir (Joshi, 2018). Din, Türkiye'de hassas, tabu kavramlardan biridir. Ceylan, bu uzun diyalog boyunca, dinde yenilikçi ve muhafazakâr bakış arasındaki farka ve kendi ahlakını özgür irade üzerinden kurmaya çalışan bakış açısına yer vermiştir. Bireysel ve toplumsal ahlakın zıtlıklarını ve çelişkilerini, kişilerin gündelik yaşamını etkileyen sosyoekonomik ve kültürel gerçeklerle birlikte din kavramı çerçevesinde göstermiştir.

Türkiye'de din ve dini değerler, modernleşme ve Batılı değerlerle olan zıtlığı içinde düşünülür. Nitekim, Türkiye'de modernleşme çabaları, cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte, Batılaşmak ve bunun için gerekli görülen, dini de kapsayacak şekilde, geleneksel değerlerden uzaklaşmak anlamına gelmiştir. Bu yüzden, devlet eliyle gerçekleştirilen bir proje olarak modernleşme, toplumsal ve kültürel açıdan pek çok direnç mekanizmasıyla karşı karşıya gelmiştir. Bunun sonucunda da Doğulu-Batılı değerler, modern ve geleneksel ayrımından kaynaklanan çeşitli çatışmalar, kimlik

çatışmaları ve anlam karmaşaları ortaya çıkmıştır: “Genel olarak Türk insanı, özel olarak Türk genci, ciddi bir değer ve kültür bunalımı içindedir. Kır ve kent kültürleri, laik ve İslami değerler, geleneksel ve çağdaş yaşam biçimleri, hep tam bir karşıtlık içinde...”dır (Kongar, 2007, s. 204). Çoğunluğunu Müslüman nüfusun oluşturduğu bir toplumda, Batılılaşma çabalarının en çok dirençle karşılaştığı alan din olmuştur. Batı’nın bilimsel ve teknolojik gelişmeleri yani maddi yönleri bir dereceye kadar kabullenilirken, kültürel yani manevi değerleri toplumun büyük bir kısmı tarafından benimsenmemiş, yadsınmıştır. “İslami özne, hem Müslüman kimliğin geleneksel tanımlarından ve rollerinden özgürleşerek hem modern toplumsal düzene karşı çıkarak oluşmuştur” (Göle, 2011b, s. 35). Dolayısıyla, Türkiye’de İslami kimlik, Batılılaşan bir toplum içinde Batı’nın üstünlüğünü reddederek, gerçek İslami değerleri sürdürmek ve dine yenilikçi bir bakış açısı kazandırmak arasında bir gerilim yaşar. Bu gerilim, Türkiye’de modernleşme çabalarından uzak düşünülemez.

Ahlat Ağacı’nda, toplumsal yapının her alanına sinmiş, Doğulu ve Batılı değerler arasındaki çatışmayı ve karmaşayı oluşturan bu ikilem ve bu ikileme karşı muhafazakâr bakışın geliştirdiği tepki, filmde yer alan iki genç imamın konuşmalarına da yansımıştır. Veysel Hoca (Akın Aksu), muhafazakâr bir bakış açısına sahipken, Nazmi Hoca (Öner Erkan), daha yenilikçi ve eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Nazmi Hoca ve Veysel Hoca’nın dine yaklaşımlarında bazı fikir ayrılıkları göze çarpar. Veysel Hoca, Nazmi Hoca’nın Müslüman toplumlar hakkında yaptığı yorumların ve fikir yürütmelerin gereksiz olduğunu, her şeyin bir reçete halinde kutsal kitapta belirli olduğunu dile getirir. Nazmi Hoca, Müslüman toplumların içinde bulundukları durumu, kendilerine dönük eleştiri yapmamalarına bağlarken Veysel Hoca, teslimiyetin huzurlu gölgesinde yaşandığı takdirde insanların zaten sorun yaşamayacağını ileri sürer. Nazmi Hoca ve Veysel Hoca arasındaki, dinin hayata geçirilme biçimine ilişkin fikir ayrılığı, sadece Türkiye bağlamında ya da İslamiyet açısından değil, evrensel anlamdaki inanç meselesiyle de ilgili bir sorgulamadır. Tüm dinlerin çıkış noktası olan ve kişinin sorgusuz sualsiz teslimiyetini esas alan inanç meselesi, Batı’da Aydınlanma ve bunun sonucunda ortaya çıkan modernizmle birlikte eleştirilmeye başlanmıştır. Kişinin inancına karşılık, ideal bir toplum içinde huzurlu ve güvenli bir yaşamı vaat eden dini inanış, temelde, eleştirel bakış açısına kapalıdır. Filmde, inanç ve eleştiri arasındaki çatışma, bu anlamda evrensel değerlerle de ilgilidir. Fakat bunun nasıl sorgulanacağı konusu, Türkiye’deki

değerlerle ilişkilidir. Dinin eleştirilmesi, Türkiye’de tabu bir konu olduğu için, Nazmi Hoca, Veysel Hoca’nın tepkisiyle karşılaşır.

Veysel Hoca’nın söyledikleri, Sinan’ın itirazına neden olur. Her şeye karşı büyük bir şüphe ve inançsızlıkla yaklaşan Sinan’ın dünyasında değerler giderek önemini kaybetmektedir. Yaşadığı çıkmazlar ve çaresizlik duygusu, onun dünyasındaki değerleri yerle bir etmiştir. Bireysel sorumluluğun, kitlesel bir denetim mekanizmasına karşılık üstün olabileceğini düşünen Sinan, dinin bireysel ahlakla olan karşıtlığını tartışmaya açar. Bu sayede, modernizmin şüpheciliği ve bunun sonucunda ortaya çıkan olumlu ve olumsuz değerler hakkında düşünmemize olanak tanınır. Sinan, özeleştiriyi yapmanın ve özgür iradenin, dinin hazır sunduğu ahlak anlayışına karşı daha önemli olabileceğini ileri sürer. Kişinin, özgür iradesiyle baş başa kalıp değerlerini sıfırdan yaratmasının önemini vurgular. İnanmayanların çoğunlukta olduğu ülkelerdeki suç oranlarının düşük olduğunu söyleyerek, özgür iradesiyle kendi kendine hesap vermenin kötülüğü azaltmada daha etkili olabileceğini ima eder. Teslimiyetin de bir tür özeleştiriyi olduğunu ve inananların daha çok sorumluluk hissettiğini savunan Veysel Hoca ise, kişinin inançlarını yitirdiğinde mutsuz olduğunu, intiharların bu yüzden Sinan’ın bahsettiği ülkelerde daha çok yaşandığını dile getirir. İkili arasında geçen bu diyalog, özgür iradeyle oluşturulan ahlak anlayışı ve dışarıdan kazanılan ahlak arasındaki ayrılığı ve her iki ahlak anlayışının getirdiği olumlu ve olumsuz yönleri, gündelik yaşamı etkileyen sonuçlar kapsamında ele alır. Bireysel ahlak anlayışı, kişiye sonsuz bir özgürlük ve eleştiri imkânı tanırken, aynı zamanda kişiyi, değerlerin tamamen yok olduğu ya da tüm değerlerin eşitlendiği bir dünyanın kapısını da aralama tehlikesiyle baş başa bırakır. Postmodernizmin de en büyük çıkmazlarından biri haline gelen değerlerdeki görecelilik, bireysel ahlak anlayışının önündeki en önemli etik çelişkilerin temelini de oluşturmaktadır.

Ahlak, kişinin yaşam biçimine ve seçimlerine yön veren bir değerler bütünüdür. “...ahlaklı olmak belli türden bir kişi olmak ve buna uygun olarak nasıl davranılması gerektiğini bilmek demektir. Karakterin bir biçimidir ahlak” (Poole, 1993, s. 83). Kişi, ahlak anlayışını, kendi dışında ya da içinde belirlediği değerler neticesinde kurabilir. Sinan’ın söyledikleri, kişisel seçimlerin akıl süzgecinden geçirilerek yapılmasına yönelik gelişen, Aydınlanma sonrası ortaya çıkan ve bireyin önemini vurgulayan modernizmin getirdiği dünya görüşüyle ilişkilidir. Buna göre, kişi kendi özgür iradesiyle değerlerini kendisi yeniden yaratabilir, nasıl bir insan olacağını kendisi belirleyebilir. Oldukça idealist bir temele sahip bu bakış açısı, kişiye büyük bir sorumluluk yükler. Nietzsche’nin

üst insan modelinde ve Foucault'nun kendilik etiğinde bu bakış açısının izleri görülebilir. "Nietzsche'nin düşündüğü gibi belki nihilizm – 'değer, anlam ve arzulanabilirliğin reddi' - modernliğin kaderidir. Ama Nietzsche'nin kendisi bile, bu sonucu kabullenerek yaşamak şöyle dursun, bu sonuç üzerinde düşünmenin bile az rastlanır bir kahramanlığı gerektirdiğini düşünüyordu" (Poole, 1993, s. 101). Nitekim bireyin, dışarıdan gelen dayatmaları reddetmesi, onu, anlamın tamamen yok olduğu yıkıcı bir nihilizm tehlikesiyle de baş başa bırakır. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın yaşadığı çözülme, onu yıkıcı bir nihilizmle karşı karşıya getirmiştir. Mutluluğu bu dünyada arayan modern düşüncenin bireye verdiği sorumluluk, anlamın yok olduğu bir dünyada onun kendine olan inancının yok olması anlamına da gelebilir. Ayrıca, bireysel sorumluluğu gerektiren ahlak anlayışı, dogmatik ve keyfi olma tehlikesine de açıktır ki, modernizm sonrası Avrupa'da bunun acı örneklerine rastlanır. İnsani değerler, bireysel kaprislerin gölgesinde kalabilir. Buna karşılık, Sinan'ın deyimiyle "tabakta sunulmuş ahlak anlayışı" da, inanılan doğru ve değerleri sorgulamamak ve özeleştirme yapmamak için bahaneler üretmek anlamına gelebilir. Bu aslında sadece din açısından değil, sorgulanmadan kabul edilen her türlü ideoloji ve değerler bütünü için geçerlidir. Önemli olan, değerlerin değerinin sorgulanması ve seçimlerin insani değerlerden yana yapılmasıdır.

İnanç ve dürüstlük arasında kuvvetli olması beklenen bağ, dini değerlerin materyal değerlerden arındırılması gerektiği düşüncesini de beraberinde getirir. *Ahlat Ağacı*'nda, dinin, ahlakla olan bağı, materyal değerler ve dürüstlük kapsamında eleştirilir. Araç değerlerin öneminin giderek arttığı bir çağda, dinin yaşanma biçiminin, ideal bir konumda kalıp kalmadığı tartışmaya açıktır. Özellikle dinin kamusallaşmasıyla birlikte, dini vecibelerin gerçekleştirildiği yerlerle ve dini temsil eden kişilerle ilgili bu tarz sorular daha çok gündeme gelmeye başlamıştır. "İslam'ın kamusallaşmasıyla birlikte bireysel arzular ile kolektif eylem, inanç dünyası ile laik yaşam tarzları, farklılık istenci ile küresel modernlik, günlük yaşam ile ideolojik ilkeler arasındaki gerilimli alanlar su yüzüne çıkmış ve doğaldır ki üzerine düşünölmeye başlanmıştır" (Göle, 2011b, s. 15). *Ahlat Ağacı*'nda, niyet ve eylem arasındaki çelişki, genel anlamda bir ahlak ve dürüstlük kavramı üzerinden ele alınmaktadır. Fakat, ahlak ve dini değerler arasındaki güçlü bağ, söz konusu tartışmanın daha görünür hale gelmesine olanak tanımıştır. Aslında Sinan, dedesinin Veysel Hoca'ya verdiği altını geri almak derdindedir. Yolda giderken, Veysel Hoca'yı, tesadüfen arkadaşıyla birlikte başkasının bahçesinden elma aşırırken görünce, ona karşı eline bir koz geçtiğini düşünür ve yol boyunca ahlaki açıdan dürüst olmanın

önemiyle ilgili çeşitli meseleleri gündeme getirir. Amacı, Veysel Hoca'nın borcunu ödemesini sağlamak ve onu yaptığı küçük hesaplarla yüzleştirmektir. Nuri Bilge Ceylan'ın da belirttiği gibi, “Sinan aslında genç imamın dedesine olan altın borçlarını almak ve bunu kitabını bastırmakta kullanabilmek düşüncesiyle yanaşiyor imamlara. ...Sinan, bir yandan borcu gündeme getirecek fırsatlar kollarken, bir yandan da erkekler dünyasına has bir üste çıkma mücadelesinin girdabına kapılmadan da edemiyor” (Kolukısa, 2018). Bir din adamının, herkesten daha dürüst ve ahlaklı olması beklendiği için, borcunu ödememesi, yaşlı birine kendi işini yaptırması ya da motosikletine aşırı önem vermesi, Sinan'a kendini ispatlaması için bir fırsat yaratır.

Sinan, Veysel Hoca ve Nazmi Hoca arasında geçen uzun konuşma, dürüstlük ve inanç, araç değerler ve din, bireysel ahlak ve toplumsal ahlak arasındaki hassas sorunları ortaya koymaktadır. Filmde, üç genç arasında köy yolunda başlayıp köy kahvesinde biten diyalogun sonunda, başkalarını eleştirmek kolayken, kişinin kendisini ve sistemi eleştirmesinin zorluğu gösterilir. Babası İdris'in kumar bağımlılığı yüzünden düştüğü durum hakkında söylenenlere karşılık Sinan'ın, yeri geldiğinde eleştirdiği babasını savunmasının burukluğunun yanında, kader ve başkaldırı kavramları ele alınır. Sinan, her şeyi kader diye açıklamanın kolaycılığına karşılık, başarısızlıkların kişiye mal edildiği bir sistemde, aslında herkesin görünmez iplerle birbirine bağlı olduğu gerçeğini haykırır. Sinan, her ne kadar içinde bulunduğu durumdan dolayı yaralı olduğu için bu durumu eleştiriyor gibi görünse de, aslında, modern kapitalist yaşamın yarattığı düzen içinde söyledikleri kaçınılmaz gerçeklerdir. Birisinin düşkünlüğünün, başkasının boğazından geçen lokmanın faturasını ödediği bir düzende, farkına varılmaksızın doğru ve yanlışın sınırları birbiri içine geçmiştir. “Nasıl her toplum kendi ahlak biçimini inşa ediyorsa, bunun gibi her toplum kendine uygun akıl anlayışlarını da inşa eder” (Poole, 1993, s. 213). Geliştirilen akıl anlayışları, Sinan'ın da söylediği gibi, ister kader ister nedensellik adı altında, kişilerin hayatlarını derinden etkiler.

Bu akıl anlayışlarına karşılık geliştirilen bireysel tepkiler, *Ahlat Ağacı*'nda hayatla başa çıkma yolları olarak karşımıza çıkar. Örneğin İdris, hayatın anlamsızlığına karşı anlamsızlıkla karşılık verdiği bir başkaldırı içindedir. Sonu gelmeyen kör bir kuyuyu saçma olduğunu bile bile kazmak onun için, hayallerinin tükenme noktasına geldiği sisteme karşı verdiği mücadelenin bireysel sembolü haline gelmiştir. Filmde, daha önce Hatice ve Sinan arasında geçen konuşma da Hatice'nin, sistemin çarkları içinde belirlenmiş bir kadere karşı haklı isyanını gözler önüne serer. Kişinin en yakınındaki

hayatı seçmek zorunda olması, zorunda olmasa bile bunu aşacak gücü kendinde bulamaması ve bunun bilgisine sahip olmaması, Hatice'nin mutsuzluğunun kaynağıdır. İsyanının son durağında, Sinan'la karşılaştığı yerde, Sinan'ın dudağını kanatarak konduruverdiği busenin izi, film boyunca Hatice'nin dile getirdiklerini hatırlamamızı sağlar. Sinan ise yazdığı kitapla, belirlenmiş kaderi ve imkânsızlıkları aşmaya çalışır. Sinan, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde rastladığımız çoğu karakter gibi edilgin değil; çaresiz ama öfkeli. Kendi geleceği için bir şeyler yapmaya çalışırken, hayatın anlamsızlığına ve sistemin çıkışsızlığına olan hıncını, sözleriyle iğnelediği insanlardan ve en çok da babasından çıkarmaya çalışır. Ceylan'ın da belirttiği gibi, hayatta yaptığımız her şey büyümemizi sağlar, verdiğimiz tepkiler bizi şekillendirir (Joshi, 2018). Sinan'ın filmin sonunda kendisiyle ve babasıyla barışması, onun kadere karşı gösterdiği asıl başkaldırısı haline gelir. “En nihayetinde *Ahlat Ağacı*, hayal kırıklığı ile başa çıkmayı öğrenme üzerine bir filmidir” (Scott, 2019). Sinan, filmin sonunda, dibi görmeden yukarı çıkılamayacağını anlar. Babasının pes ettiği yerden kuyuyu kazmaya devam etmesi, Sinan'ın yaşadığı değişimi gösterir. Anlamsızlığa ve kadere inat, inançlarının peşinden gitmek, hiç değilse bunu denemek bile aslında kendi içinde bir tür başkaldırıdır.

Ahlat Ağacı'nda yer alan dürüstlük, ikiyüzlülük, kader ve başkaldırı gibi ahlaki değerlerle ilişkili temel meselelerin, film biçimiyle daha da belirgin hale geldiği görülür. *Ahlat Ağacı*, Nuri Bilge Ceylan'ın filmografisinde şu ana kadar en çok diyalog içeren filmidir. Fakat diyaloglar, kolaycılık anlayışına sahip değildir. Aksine, filmin içeriğine katkı sağlayan bir işlevi yerine getirmektedir. Ceylan'ın, özellikle *Üç Maymun*'dan sonraki filmlerinde artan, niyet ve söz arasındaki ayrılık, sıkça rastlanan bir konuşma şekli haline gelmiştir. Böylelikle, kişilerin söyledikleri ve asıl niyetleri arasındaki zıtlık, ahlaki sorular sormamıza olanak tanır. İlk filmlerinde diyaloga oldukça az yer veren Ceylan'ın, daha önce suskunluklarla kurduğu estetik işlevi, giderek diyaloglarla, bu şekilde sağladığı ileri sürülebilir. Nuri Bilge Ceylan bir röportajında, kelimelere inanmadığını, genel olarak insanların yalan söylediğini, doğrunun saklananların, söylenmeyenlerin altında yattığını, gerçeklerin konuşmadığımız yerlerde olduğunu ve insanların güçsüz yönlerini saklamaya çalıştıklarını dile getirmiştir (Andrew, 2010, s. 6). Onun filmlerinde suskunluklar, asıl söylenmek istenenlerin yerine geçen, kelimelerden daha gerçek bir şekilde duyguları ve niyetleri ifade eden biçimsel bir öğe olarak kullanılır. *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da, *Kış Uykusu*'nda ve *Ahlat Ağacı*'nda oldukça fazla olan

konuşmalarına, niyet ve yalan arasındaki farkın ince bir mizahla görülmesine olanak tanıdığı söylenebilir.

Ahlat Ağacı'ndaki diyalogların çoğunda, imalı konuşmalara ya da kişinin kendisinden bile saklamaya çalıştığı gerçek niyetlere rastlanır. Bu durum, karakterlerin söylediklerinden şüphe duyulmasına neden olur. Böylelikle izleyici, etik bir değerlendirme içine girer. Neyin doğru neyin yalan olduğu, biçimsel öğelerle izleyicinin değerlendirmesine sunulur. Belediye başkanının, makam odasındaki kapıyı, “kimseden saklımız yok”, “kapımız herkes açık”, “halkla mesafeli olmak eskilerde kaldı” derken, yanında çalışanını bekletmesi ve Sinan’a yardımcı olmamak için bahaneler üretmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Sergilediği tavır ve söyledikleri arasında fark vardır. Filmde, her şeyi ve herkesi eleştiren ve etrafındakilerin asıl niyetlerini ortaya çıkarmaya çalışan Sinan’ın bile yeterince dürüst olmadığı durumlarla karşılaşılır. Sinan, aslında, kendisine de mesafeli davranacak kadar her şeyin farkındadır. Kendisini de bu duruma düşürmemek ve biraz da kendini onaylama gereği duyduğu için, yeri geldiğinde kendi hakkında küçük mütevazilikler ya da özeleştiriler yapmasını bilir. Fakat yeri geldiğinde, gerçek niyetini saklar. Örneğin Süleyman’la karşılaştığı kitabevinde konuşması sırasında kitabından bahsederken Süleyman’a kitabın konusunu söylemek istemez. Bunun ardında da “Yanlış anlamayın, çalınacağı için söylemediğimi düşünmeyin” diyerek hem asıl niyetini açık etmiş olur hem de Süleyman’ı zan altında bırakarak üstünlük kurma niyetini belli eder. Ayrıca Süleyman’ın da, Sinan’la olan konuşmasını bitirdiği köprüde ona kızarak “Şu anda Nobel verseler gidip almam” diye bağırması da hiç inandırıcı değildir. Yine benzer şekilde, Sinan’ın, aslında dedesinin altınını alabilmek için imamlarla yaptığı imalı konuşmalar sayesinde, niyet ve dürüstlük arasındaki fark iyice görünür hale gelir. Film boyunca, kişilerin kendilerini kandırdıkları ve gerçek niyetlerini sakladıkları, yer yer komik diyaloglarla belirginleşen bu tarz durumlar ve imalı konuşmalar vardır.

Ahlat Ağacı’nda, diyalogların oldukça fazla yer tutması ve uzun olması, ele alınan konuların derinliğiyle ilişkilendirilebilir. Ceylan’ın diğer filmlerinde olduğu gibi, *Ahlat Ağacı*’nda da evrensel felsefî kavramlar, ülke genelinde rastlanan sosyokültürel, politik ve ekonomik olgulardan kaynaklanan sorunlar eşliğinde ele alınmıştır. İkili ilişkilerde ortaya konulan etik değerler, bireysel ve toplumsal ahlak sorunsallaştırılarak gösterilmiştir. Filmde sanatsal, kültürel ve dini değerlerle ilgili sorunlar gündelik konuşmalar eşliğinde oldukça kapsamlı bir şekilde işlenmiştir. Sinan’ın yolculuğunda, kafasının içinde olup bitenlerin bir yansıması olarak ele alınan konuların çeşitliliği içinde

dolandığımız film, neden-sonuç ilişkisine çok da bağlı kalmayan bir yapıda ilerler. “...ana akım senaryo yazım kurallarının dışına çıkan, gündelik yaşama ve dile yedirilmiş sinematografik dille güçlendirilmiş felsefi münazaralar...” (Aşlak, 2018) eşliğinde, biz de Sinan’ın karşılaştığı ve diyaloga geçtiği insanlarla, konudan konuya geçeriz. “...*Ahlat Ağacı*, onu epizodik ve tutarsız gibi gösteren, genişletilmiş pikaresk bir konuşma metni olarak tanımlanabilir fakat öyle değildir” (Andrew, 2018, s. 46). Bu konuları ve insan ilişkilerini birleştiren ortak nokta, gündelik yaşamın bir parçası olan ve bireylerin hayatını etkileyen çeşitli meselelerin ahlaki açıdan irdelenmesidir.

Filmin anlatı yapısı, her ne kadar, klasik anlatının bütünlüklü yapısına sahip olmasa da kendi içinde bir tutarlılığa sahiptir. Filmde, olayların başlangıcı ve ilerleyişi birbirinden çok da kopuk değildir fakat Ceylan’ın diğer filmlerinde olduğu gibi, bu filmde de olaylar arası geçişlerde nedensellik birincil derecede önem taşımaz. Örneğin Sinan ve Hatice’nin karşılaşması, tamamen tesadüf eseri gerçekleşir. Sinan, kitabını bastırmak için sponsor arayışından eli boş, mutsuz bir şekilde dönerken, yolda Hatice’ye rastlar. Hatice’yle olan konuşması, filmin ana konusunu oluşturan Sinan’ın kitap bastırma çabalarından bağımsız gelişir. Yine benzer şekilde, Sinan’ın sınav için gittiği Çanakkale’de kahvede otururken, piyango satan biriyle yaptığı konuşma, eski lise arkadaşlarıyla birlikte göl kenarına gittiği sahne, filmin ana eksenini oluşturan konunun dışında yer alır. Bu gibi sahneler, nedensellik zincirini sekteye uğratır. Fakat, genel anlamda, filmin merkezinde yer alan kavramlara ve ruh hallerine hizmet eder. *Ahlat Ağacı*’nın doğrusal olmayan anlatı yapısı, filmde yer alan zaman atlamaları ve zamanla ilgili belirsiz geçişlerde de görülebilir. Filmin eksiltili bir anlatıya sahip olmasını sağlayan zaman atlamaları, seyircinin filmde gördükleriyle ilgili düşünsel bir süreç içine girmesine olanak tanır. Örneğin Sinan’ın filmin sonunda askere gitmesi ani bir zaman değişimi yaratır. Bununla ilgili eleştirilere karşılık Ceylan, Sinan’ın tutumundaki değişimin gerçekleşebilmesi için zamana ihtiyaç olduğunu, suçlu bir bilincin değişmesinin zaman gerektirdiğini dile getirmiştir (Andrew, 2018, s. 49).

Filmde, doğrusal olarak kullanılmayan zaman, *zaman-imgenin* kurulmasına katkı sağlamaktadır. Deleuze’ün modern sinemayı belirleyen temel bir öge olarak ortaya koyduğu zaman-imgede zaman, mantıksal bir sırayla ilerlemez. İrrasyonel kesmeler ve atlamalar, alışıldık dünyadan ve görme biçimlerinden sıyrılıp farklı bir görme ve bilme biçimi kazanılmasına olanak tanır. “...zaman-imge, dünyayı ‘izlediğimiz’ tek zaman ufkunu yıkar. Zamanı farklılaşan, dallanıp budaklanan diziler ve akışlar bütünü olarak

görürüz artık” (Colebrook, 2013, s. 96). Klasik anlatı sinemasındaki hareket-imgedeki gibi eyleme bağlı olmayan zaman, filmde yer alan duygu ve düşüncelerin iletilmesini sağlar. Dizisel anlatımın kısıtlamalarından kurtulmuş, hayal gücü bakımından zengin, salt görsel ve işitsel durumların olduğu sinemaya zaman-imge sineması denir (Diken ve diğerleri, 2018, s. 19). Geçmiş ve geleceğin şimdiki zamanda toplanıp birleştiği zamanın *kristal rejimini* (Deleuze, 1989, s. 126-130) veren bu zaman kavramı, *süre* olarak belirir. Ceylan’ın filmlerinde, zamanın süre olarak duyumsanmasını sağlayan ve karakterlerin duygu ve düşüncelerini biçimsel olarak belirginleştiren zaman-imge, karakterlerin öznel zamanını aktarır. Önemli olan zamanın, eyleme bağlı olarak sebep-sonuç ilişkisi içinde aktarımı değil, içsel zamanın, öznel sürenin duyumunu vermektir. *Ahlat Ağacı*’nda, Sinan’ın içine düştüğü çıkmazlar, hayal kırıklıkları, yenilmişlikleri, uyumsuzluğu, hayatla ve sistemle olan kavgası ve içinde biriktirdikleri, zaman-imge sayesinde görünür hale gelir.

Ahlat Ağacı’nda, yer alan rüya sahneleri de zaman-imgeyi ortaya çıkaran bir diğer unsurdur. Gerçek ve hayalin birbiri içine geçtiği düş sahneleri, filmin süresini askıya alarak akışı böler. Doğrusal akmadığını fark ettiğimiz zaman bu sahnelerde sekteye uğrar. Karakterlerin bilinçaltılarını, duygu ve düşüncelerini açığa çıkaran düş sahneleri, filmin duygusunu estetik olarak belirginleştirir. Sinan’ın içine düştüğü çıkmazlara karşı bilinçaltının verdiği tepkiler olarak gördüğü rüyalar, rüya mı gerçek mi belirsiz olan sahneler, film izlediğimizi hatırlatırken, sinematografik olarak görselliği bir duygu ve düşünceyi iletmek için düzenler. İletilen bu duygu ve düşünceler, Sinan’ın yaşadığı çaresizlik durumu ve gerek ikili ilişkilerde gerekse kendi içinde yaşadığı uyuşmazlıklar arttığında ortaya çıkar. Süleyman’la yazarlıkla ilgili sanatı ilgilendiren bireysel ve toplumsal ahlaki meseleler üzerine yaptıkları ego çatışmalarıyla süren konuşmanın sonunda Sinan, bir başına kaldığı köprünün üzerindeki belediyeye ait heykeli suya atınca var gücüyle insanlardan kaçmaya başlar. Arka sokaklardan koşarak şehir merkezine çıkar ve Çanakkale’nin simgesi haline gelmiş, meydandaki tahta Truva Atı heykelinin içine saklanır. Onu kovalayan insanlar, heykelin kapağını açıp Sinan’ı yakalayacağı sırada, bir muavin minibüsün içindeki Sinan’ı uyandırır. Süleyman’la olan konuşmasının ve yaşadığı korku dolu anların, nereye kadar gerçek, nereye kadar rüya olduğunu anlayamadığımız bu sahneler, olay örgüsünü durdurur ve Sinan’ın içsel zamanında akmaya devam eder. Böylelikle Sinan’ın, kitabını bastırmak için yaptıklarından dolayı yaşadığı suçluluk duygusunu ve vicdan azabını, Süleyman’ın azarından dolayı hissettiği

dışlanmışlık ve çaresizlik hissini, biçimsel olarak da görmüş oluruz. İhanetin ve hayal kırıklığının sembolü olarak şehrin kaderini hatırlatan Truva Atı heykelinin, aynı zamanda, Sinan'ın ait olduğu toprakların da simgesi olarak, onu kuşatan korkulara ve yadsımaya çalıştığı taşralılığına karşı kaçacağı tek yer olması da bir hayli ironiktir. Sinan'ın gördüğü rüya aynı zamanda, kendi benliğiyle yüzleşmesi olarak değerlendirilebilir.

Zaman-imgenin kurulmasını sağlayan, gerçek ve düşün iç içe geçtiği sahnelere bir diğer örnek, Sinan'ın, uzaktan babasını, tarladaki yamaçta bir ahlat ağacının gölgesinde boylu boyunca serilmiş yatarken gördüğü sahnedir. Sinan, İdris'i ağacın altında öylece yatarken görünce onun öldüğünü zanneder. Bunun üzerine, babasının yanına gitmek ve kaçmak arasında bocalayan Sinan, gerisin geri giderken son anda döner ve babasının yanına gittiğinde, her yerini karıncalar sarmış olan İdris'in, aslında uyuduğu ortaya çıkar. İdris'in rüyasının içinde mi yoksa Sinan'ın bilinçaltında mı gerçekleştiği belirsiz olan bu iki yönlü düş sahnesi, baba ve oğul arasında yaşanan çatışmayı ve hınç ve öfkenin yaraladığı bir ilişkiyi de gözler önüne serer. Sinan'ın başta babasına hemen koşmaması, onun yanına zoraki gitmesi ve uyandığında ona kızması, babasına karşı yaşadığı hayal kırıklığının ve öfkenin, ahlaki açıdan sorgulanmasını sağlar. Ailevi ve toplumsal dayatmaların baskısına karşı, kişinin kimsenin onaylamadığı bireysel seçimlere göre yaşamak istemesi, onun görünmezliğinin ve hafife alınmasının bir nedeni olarak tartışmaya açılır. Sinan'ın, İdris'in her şeyden çok sevdiği köpeğini satarak kazandığı parayla kitap bastırması da bu tutumun ve babasına duyduğu öfkeye karşı kendince kazandığı haklılığın ve öç duygusunun bir yansımasıdır. Zaman-imge, bir düş havası verilerek çekilen, ormanda bir çınar ağacının altında yaprakların hışırtıları içinde, Hatice ve Sinan'ın karşılaştığı sahnede de hissedilir. Hatice Sinan'ı öpmeden önce, ağaç yapraklarının arasından güneşe yapılan vurgu ve değişen açı, zamanın duyumunu değiştirir. Bu durum, yaşananların gerçekliğinden şüphe duymamıza neden olur. Fakat Hatice'nin Sinan'ı öperken ısırarak dudağında bıraktığı iz, bu masalsı sahnenin gerçekten yaşandığını kanıtlar. Hatice'nin özgürlük arayan ruhunda hissettikleri ve bunu gerçekleştirememenin verdiği üzüntü, kısacık da olsa gerçek hayattan kopararak zamanı adeta Hatice ve Sinan için durduran bu sahneyle bir avuntu bulur.

Filmde, pek çok açıklaması olabilecek bir metafor olan kuyu da karakterlerin duygu durumlarını ve içsel süreçlerini anlamamıza olanak tanıyan zaman-imgenin kurulmasına katkı sağlamaktadır. Belirli aralıklarla gördüğümüz kuyu imgesi, Sinan'ın değişimini

belirginleştiren biçimsel bir öge olarak işlev görür. Sinan'ın, babasının herkese inat kazdığı kuyuya karşı inançsız yaklaşımı, filmin başındaki gibi kalmaz. Filmin başında kuyuyu kazmaya zoraki gönüllü olan Sinan, filmin sonunda kuyuyla mesafesini aşar ve babasının bıraktığı yerden kendisi kazmaya devam eder. Bu durum, Sinan'ın değiştiğini ve babasıyla kendi içinde barıştığını gösterir. Bunun yanında kuyu, filmin sonunda, Sinan'ın gördüğü bir düşe de sahne olur. Kar ince ince yağarken, Sinan ve kitabının tek okuyucusu olan babası, tarladaki kulübenin bahçesinde, kitabın “Ahlat Ağacı” bölümüyle ilgili konuşurlar. Bir müddet sonra, konu değişir ve yüzlerine yapılan yakın çekim vurgudan uzak çekime geçilir, çakal seslerinin doldurduğu sahnenin tonu değişir. Sinan, kuyuya doğru bakar ve kamera kuyuya yaklaştıkça kuyuya inen organın sallandığı; daha sonra, kamera biraz daha yaklaşıncaya, Sinan'ın kendini kuyuya astığı görülür. İlk başta, düş mü gerçek mi belli olmayan bu sahne, Sinan'ın duygu durumunu biçimselleştirir. Bu sahneyi, karanlık düşüncelerle ilgili melankolik bir sahne olarak tanımlayan Nuri Bilge Ceylan, hayat bize çok uzak görüldüğünde, hayattan bir tür soyutlanma yaşadığımızı belirterek, burada, Sinan'ın zihninde olup bitenleri gördüğümüzü dile getirir (Joshi, 2018). Daha sonra değişen sahnede, İdris'i tarladaki günlük işlerini hallederken görürüz. İdris'le beraber, yavaş yavaş derinlerden gelen kazma seslerine kulak veririz. Sinan'ın intihar etmediğini, bir önceki sahnenin bir düş olduğunu anlarız.

Seyircinin özgürce kendi anlamlarını çıkarmasını istediğini ve opaklığı sevdiğini dile getiren Nuri Bilge Ceylan (Joshi, 2018), gerçek ve rüyanın birbiri içine geçtiği ve zaman-imgenin kurulmasını sağlayan bu sahnelerle modern bir anlatı yakalar. Sinan kuyuyu kazarken biten film, belirli bir sonuca bağlanmaz ve açık uçlu bırakılır. Film bu sayede, bizim içsel sürelerimizle birleşerek zihnimizde devam eder. Sinan, bakış açısında ve değerlerinde yaşadığı değişimi, kuyuyu insanlara inat kazmaya devam ederek ve babasına yardım ederek eyleme döker. Filmin sonunda, düşünüyü gerçekleştirip intihar etmek ya da yoluna devam etmek arasında bir seçim yapan Sinan, seçimini, zihninin kuytu köşelerinden ve karamsarlıktan kurtularak, her şeye rağmen her şeyi kabullenip kendisiyle yüzleşerek yoluna devam etmekten yana kullanır.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, aksiyonun olmadığı yavaş ilerleyen durağan filmlerdir. Olaylardan çok ruh hallerine ve ikili ilişkilerde ortaya çıkan insanlık hallerine verilen önem, onun filmlerinin temposunu yavaşlatır. Uzun yürüyüşler, doğa manzaraları, insanların yüzüne yapılan yakın plan vurgular, filmlerin temposunu yavaşlatırken, olay akışını da durdurur. Durağan estetik, ana akım sinemadan farklı olarak, filmin anlatısıyla

alakasız görüntüler aracılığıyla alışılmış çizgisel anlatı yapısını kırar (Quaranta, 2020, s. 17). Böylelikle, kişilerin içinde bulundukları duygu durumları ve kavramlar üzerine düşünmek mümkün hale gelir. *Ahlat Ağacı*'nda, Sinan'ın tek başına yürüdüğü sahneler, umutsuzluk hissini kuvvetlendirir. Ceylan'ın diğer filmlerinde olduğu gibi, *Ahlat Ağacı*'nda da, özellikle Sinan ve Hatice'nin yakınlaştığı sahnede, rüzgarda salınan yaprakların hareketine yapılan vurgudaki gibi görebileceğimiz doğa çekimleri, karakterlerin duygu ve düşüncelerini daha iyi anlamamız ve içselleştirmemiz için bize süre tanır. Minimal kullanılan kamera hareketleri de filmin durağan havasını artırır. Bunun dışında, çekim ölçekleri de, filmdeki hassas noktaların ve karakterlerin niyetlerinin, duygu ve düşüncelerinin ortaya çıkmasına ya da saklanmasına katkı sağlayacak, filmde ele alınan kavramları biçimsel olarak pekiştirecek şekilde düzenlenmiştir. Örneğin belediye başkanının, halkla arasındaki mesafeyi aşmak için söktürdüğü kapıdan bahsederken, görevliyi elindeki klasörle imza için beklettiği sahnede, gelen görevliye karşı tutumu ve söyledikleriyle eylemleri arasındaki uyumsuzluk, görevlinin çerçevede bütün olarak yer almamasıyla biçimsel olarak pekiştirilmiştir. Böylelikle, başkanın görevliye tepeden bakışı belirginleşir. Sinan'ın Hatice'yle olan konuşmasında, Hatice konuşurken Sinan'ın yüzüne yapılan vurgu da, birisinin onları görmesinden korkan Sinan'ın tedirginliğini ve Hatice'nin söyledikleri karşısındaki şaşkınlığını gösterir.

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde karakter odaklı anlatımı tercih etmez. Olaylardan çok durumlar ve tepkiler, karakterin yaşadıklarından çok kavram ve temalar daha önemlidir. Bu anlamda *Ahlat Ağacı*, Ceylan'ın diğer filmlerinden farklı olarak, Sinan karakteri üzerine yoğunlaşmaktadır. Fakat Sinan, Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki pek çok karakter gibi özdeşleşmesi zor bir karakterdir. "Seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini sağlamak geleneksel sinemanın kendi ideolojisini (gerçeklik izlenimi) üretmesinin yollarından biridir" (Bayram, 1997, s. 163). Bunun tam karşısında duran çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinema, seyircinin eleştirel bir tavır almasını sağlamak için özdeşleşmesi zor karakterler çizerek sinemanın kendi özgün ideolojisini kırar. Ceylan'ın filmlerindeki pek çok karakter gibi, Sinan ve *Ahlat Ağacı*'nda yer alan karakterler, kolaylıkla sempati duyabileceğimiz kişiler değildir. Kendisi de bir röportajında bu durumu, "Benim için izleyicinin Sinan'ı sevip sevmedikleri hakkında kararsız kalmaları önemli, aynı şey babası için de geçerli- aslında bütün karakterler için. Tam olarak, iyi ya da kötü olduklarını söyleyemiyoruz. Aynen gerçek hayattaki gibi"

şeklinde açıklamıştır (Andrew, 2018, s. 48). *Ahlat Ağacı* bu anlamda, izleyicinin ahlaki bir değerlendirme yapmasına olanak tanımaktadır.

Ahlat Ağacı'nda karakterlerin, iyilik ve kötülükten ziyade, ahlaki açıdan doğruluk ve yanlışlık bağlamında ele alındıkları ve doğru ve yanlışlarıyla gerçekçi bir şekilde resmedildikleri ileri sürülebilir. Örneğin Sinan'ın burukluğu ve çaresizliğine bir yandan üzüldürken diğer yandan onun aşağılayıcı tavırlarını ve iğneleyici laflarını sinir bozucu ve antipatik buluruz. Sinan her ne kadar babasına kızsada da, babası gibi umursamaz ve sorumsuz olabilir. Sinan'ın, dedesine ait manevi değeri büyük bir eşyayı ve babasının çok sevdiği köpeğı, kitap parası için satmasını doğru bulmayız. Fakat onun yalnızlığına, kendine bir yer edinme çabasına, toyluğuna ve umutlarına ortak oluruz. İdris ise, güçlü ve destekleyici bir baba figürü olmanın çok ötesinde, kumar oynamak için çocuğunun borç olarak alınmış harçlığına bile göz koyan, belki de cebindeki parayı aşırana, yüzşüz ve zayıf bir kişidir. Fakat aynı zamanda, Sinan'ın kimsenin okumadığı kitabını okuyan tek kişi ve oğlunun kitabına “en iyi arkadaşım” diyen içli bir babadır. Aykırı kişiler olarak diğer insanların gözünde işe yaramayan işler peşinde koşan Sinan ve İdris, pratik değerleri yadsıyarak, insanların önemsizleştirmelerine karşılık onlara karşı umursamaz ve iğneleyici davranarak sempatiklikten arındırılmışlardır. Benzer şekilde, filmdeki diğer karakterler hakkında da tam bir yargıya varmamız zordur. Herkesin kendi şartları ve gerçekleri dahilinde, kendince haklı olduğu yönler vardır. Örneğin Süleyman, Sinan'ın kışkırtıcı cümlelerine rağmen ona karşı uzun bir süre sabırlı davranmaya çalışır. Onun, Sinan'a verdiği kestirme öğütleri beğenmeyiz, vicdanla ilgili söylediklerini onaylamayız fakat Sinan'ın kitabını okumak istememesini anlayabiliriz.

Ahlat Ağacı, dürüstlük ve samimiyet, bireysel ve toplumsal ahlak, materyal ve manevi değerler, kâr-zarar ilişkisi çerçevesinde etik değerleri ortaya koyar. Filmde yer alan insan ilişkilerindeki etik değerler, günümüz Türkiye'sine hâkim olan sosyoekonomik, politik, kültürel ve dini meseleler üzerinden gösterilmektedir. Filmde aynı zamanda, sanatta etik değerler, sanatçının ve sanatın hayattaki yeri ve değeri, sanatçı, toplum ve çevresi gibi konular tartışılmaktadır. *Ahlat Ağacı*, doğrunun ve yanlışın çıkarlar doğrultusunda esnetildiğı, herkesin kendini kurtarma derdinde olduğu bir düzende bireyin ideallerine sarılmasının zor ama imkânsız olmadığını gösterir. Genç insanların içine düştüğü gelecek kaygısını, hayal kırıklıklarının yıprattığı hevesleri ve insan ilişkilerindeki değerler yitimini, bir büyüme hikâyesi eşliğinde ele alır. *Ahlat Ağacı*'nda, ahlaki değerlerdeki değişim, yitirilen umutlar, sistem ve kader karşısındaki çaresizlik ve

uyumsuzluk, film biçimine de yansıyacak şekilde ortaya koyulmuştur. Biçimsel olarak estetik olanaklarını ahlaki bir değerlendirmeye açık bırakan filmin, seyirciyi de etik bir tavır almaya yönelttiği söylenebilir. Nuri Bilge Ceylan açıkça politik filmler yapmasa da iyi ve kötünün doğru ve yanlışın iç içe geçtiği, açık uçlu, eksilteli anlatıma sahip filmler yaparak ahlaki değerlendirmeyi seyirciye bırakır. Onun seyirciden beklediği, ahlakçılık değil, ahlaki bir değerlendirmedir. “Kurmaca anlatılara karşı izleyiciler olarak aldığımız tavrın bizim için önemli olduğu gerçeği, ahlaki açıdan bir şeyi reddetme ya da karşı koyma gibi anlatıların bizi davet ettiği tavır almalarda ortaya çıkar” (Jones, 2011, s. 11).

Ahlat Ağacı’nda, küçük hesaplar ve çıkar ilişkilerinin yönettiği bir ağ içinde gösterilen insan ilişkileri ve etik değerler, seyirciyi yönlendirmekten ziyade seyircinin eleştirel bir tavır almasına olanak tanır. İroni ve imalarla gelişen absürtlük derecesine varan diyaloglar, etik değerlerin sorgulanmasını sağlar. *Ahlat Ağacı*, filme adını veren, bir uçurumun kenarında, bir kayanın dibinde dahi delice bitiveren biçimsiz, kekremsi meyvesini hemen herkesin beğenmeyeceği ahlat ağacı gibidir. Uyumsuzluğu hırçınlığa kaçan Sinan’ın içinde bulunduğu yitiklik ve çaresizlik duygusu, içinde bulunduğu topluluğa kendini ait hissedememesi, çatıştığı ahlaki değerler ve anlam yitimi, filmin estetiğine de yansımıştır. Nuri Bilge Ceylan *Ahlat Ağacı*’nda, değerlerdeki değişimi ve azalmayı, kırılan umutları, sisteme ve kadere karşı umutsuzluğun duyumunu verecek bir film biçimi kullanmıştır.

5. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde, ayrı başlıklar altında sonuç, tartışma ve önerilere yer verilmektedir.

5.1. Sonuç

Bu çalışmanın amacı, Nicolai Hartmann'ın ontolojik analiz metodu ve etik eleştirisi'den yararlanarak, 2000 sonrası Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymak olmuştur. Araştırma için, Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmleri örnek olarak seçilmiştir. Hartmann (2014) *Estetik* adlı yapıtında, kendi kurduğu yeni ontolojinin ışığında bir sanat ontolojisi geliştirmeye çalışmıştır. Ontolojik analiz metoduna göre sanat yapıtı, ontik tabakaların oluşturduğu bir bütündür (Tunalı, 2014, s. 113). Ontik tabakalar, *real* (ön yapı/homojen) ve *irreal* (arka yapı/heterojen) varlık alanı şeklinde kendini gösterir. Real varlık alanı yapıtın biçimsel özelliklerini kapsarken, irreal varlık alanı tinsel bir niteliğe sahiptir. Real yapı, öznenen bağımsızken, irreal yapının varlığa çıkması onu anlayan bir öznenin varlığına bağlıdır. Hartmann'ın (2014, s. 228-229) da belirttiği gibi, estetik nesnede madde sanatın çeşidine göre değişir fakat bütün bunlar, ruhsal bir varlığın anlam vermesi olmaksızın bir anlam teşkil edemezdi. Hartmann'ın geliştirdiği ontolojik çözümleme, estetik objedeki değer tabakalarını ve bu doğrultuda etik ve estetik değerler ilişkisini görmek açısından önemlidir. Ontolojik analiz metodu, sanat yapıtındaki içerik biçim ilişkisini etik ve estetik değerler açısından ele alır. Buradan yola çıkarak, ontolojik analiz metodunun, etik değerlerin yapıtın estetik değerini ne derece ve ne şekilde etkilediğini tartışacak yönde etik eleştirisiyle ilişkilendirilebileceği düşünülmüştür. Etik eleştirisi, daha çok anlatıya dayalı sanatlarda etik ve estetik değerler ilişkisini irdeleyen bir eleştirisi türüdür. *Özerkçilik* ve *ahlakçılık* gibi iki *radikal* şekli olan etik eleştirisi bu çalışmada daha *ılımlı* bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Tarihsel süreçle bağlantılı olarak Türkiye'de 2000'lerde yaşanan sosyoekonomik ve politik olayların sonuçları ve bunların insan ilişkilerine olan etkileri, 2000'ler Türk sinemasında çeşitli filmlerde görülebilir. Bu filmlerde ele alınan ahlaki değerlerin film estetiğini etkilediğini söylemek mümkündür. Bu doğrultuda seçilen filmler, dönemin ahlaki değerlerinin sinema estetiğine olan etkisini bulgulayacak şekilde incelenmiştir. Filmlerde ele alınan insan ilişkilerinde gösterilen ahlaki değerlerin, dönemin gerçekleriyle ve yaşam biçimleriyle ilişkisi kurulmuş, bu değerlerin estetik olarak sinemada nasıl mesele edildiği araştırılmıştır.

Sanatta etik ve estetik değerler ilişkisinden yola çıkan bu çalışmada öncelikle etik ve estetik kavramları tarihsel gelişimleri içinde açıklanmış, araştırma için önemli olan unsurlar vurgulanmıştır. Etik ve estetik ilişkisi kurulurken dikkat edilmesi gereken tartışmalı yönler ele alınmış, böylelikle çalışmanın asıl meselesi için gerekli olan çatı kurulmuştur. 2000 sonrası Türk sinemasını konu edinen bu çalışmada, Türkiye’de 2000’lerin sosyoekonomik, politik ve kültürel iklimi, tarihsel süreçlerle bağlantılı olarak açıklanmıştır. Döneme hâkim olan etik değerler ve insan ilişkilerinin “Yeni Türk Sineması” olarak da adlandırılan 2000 sonrası Türk sinemasında karşılıkları bulunmaya çalışılmış ve bunların bu dönem film estetiğini nasıl etkilediği gösterilmiştir. Bunun için, ahlaki değerlendirmeler yapmaya olanak tanıyan felsefî bir zemine ve buna uygun bir estetik anlayışa sahip olan Nuri Bilge Ceylan sinemasından  film rneği ele alınmıştır. Film incelemeleri yapılırken, ontolojik analiz metodu ve etik eleştirinin ilkeleri göz önünde bulundurulmuştur. Bu bağlamda biçimin arkasında ifade edilmek istenen etik değerlerin 2000 sonrası Türk sinemasında film estetiğini nasıl etkilediği gösterilmiştir.

Film incelemeleri için kullanılan yöntemlerden biri olan ontolojik analiz metodu sayesinde, araştırmada kurulmak istenen etik ve estetik değerler ilişkisi, içerik biçim ilişkisini ortaya koyan real ve irreal yapılar göz önünde bulundurulurken ele alınmıştır. Böylelikle bu iki değer tabakası arasındaki farkların ve etkileşimin görülmesi amaçlanmıştır. Araştırmada kullanılan diğer bir yöntem olan etik eleştiri de, etik ve estetik değerler ilişkisinin kavranmasını ve bu iki farklı değer kategorisi arasındaki sınırların çizilmesini sağlamıştır. Böylelikle, 2000 sonrası Türk sinemasında, estetik öğelerin etik bir değerlendirmeye olanak sağlayacak şekilde kullanılıp kullanılmadığı irdelenmiştir. Çalışmada, rneklem olarak seçilen filmlerin değerlendirmesinde, sanat ontolojisi temelli antropolojik bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu sayede, filmler, ontolojik özellikleri göz ardı edilmeden insani değerler açısından ele alınmaya çalışılmıştır.

Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, çalışma sonunda varılan sonuçlar şu şekilde özetlenebilir:

- Sanatın bilgilendirici yönü ve ahlakla olan bağı genellikle, insanları ahlaki yönden eğitmesi şeklinde algılanır. Sanatın ahlaki yönünün, hayata dair bakış açımızı zenginleştirmesi, insan olmanın anlamıyla bizi yüz yüze getirmesi şeklinde ele alınmasının, daha doğru bir tutum olduğu söylenebilir.

- Sanattaki ahlakilik, etik değerlerin ve gerçekliğin sorgulanmasıyla ilgiliyken; ahlakiliğin güzelle, estetikle olan ilişkisi, ele alınan gerçekliğin ve etik değerlerin sanat yapıtının biçimi içinde erimesi, biçimiyle birlikte var olmasıyla ilgilidir.
- Bir sanat yapıtını değerlendirmek, o yapıtın ontolojik yapısını ve yapıt aracılığıyla edindiğimiz bilginin ne olduğunu ve niteliğini ortaya koymaya çalışmaktır. Bu anlamda aslında sanat yapıtına değerini verenin ne olduğunu belirlemeye çalıştığımız söylenebilir. Estetik bir nesne olarak bir sanat yapıtı, içerik ve biçimin oluşturduğu organik bir bütündür ve sanat yapıtlarında insana ve insan olmanın onemine dair bilgiye ulaşmak mümkündür.
- Modern toplumda yaşanan toplumsal, ekonomik ve politik gelişmeler kaçınılmaz olarak klasik sanat anlayışından kopmayı da beraberinde getirmiştir. Sanatın düşünsel boyutu özellikle modernizmle birlikte önem kazanmıştır. Modern ağda sanatçı, yaşanılan gerçekliğin, topluma egemen olan ideolojiyle arasındaki bağın bilincindedir ve bunu yeni ifade yolları arayarak sanatıyla göstermeye çalışır. Modernizmle birlikte sanatlar, ahlaki varoluşumuzu sorgulamanın onemine yönelik bir estetik anlayış geliştirmişlerdir. Modern sanatın ahlakı, estetik niteliklerini etik bir sorgulamaya dönüştürme kabiliyetidir denebilir.
- Sinemada bu sorgulamanın modern sinema anlayışıyla birlikte ele alındığı görülür. Çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinemanın, dünya içindeki yerimiz ve insan olmanın anlamı hakkında sorular sorarak varoluşumuz üzerine düşünmeye zemin hazırladığı ve buna bağlı olarak etik bir değerlendirmeye olanak tanıdığı söylenebilir.
- 2000’lerde Türkiye’de sinema sektörü, önemli gelişmelere tanık olmakta, gerek popüler gerekse sanatsal anlamda üretken bir dönem yaşamaktadır. Bu dönemde, özellikle sanatsal yönü ağır basan filmlerde, mevcut ahlaki değerlerin sorunsallaştırıldığı ve bu sorunsallaştırmanın film estetiğini etkilediği ileri sürülebilir. Nuri bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Seren Yüce, Reha Erdem, Emin Alper, Semih Kaplanoğlu, Tolga Karaçelik gibi yönetmenlerin çeşitli filmleri, söz konusu etik ve estetik değerler ilişkisini göstermektedir.
- 2000’ler Türk sinemasında, ağırlıklı olarak, çıkar ilişkilerinin ve kâr-zarar mantığının etkilediği insan ilişkilerine yer verildiği görülür. 2000’lerde Türkiye’de, dünyayı da etkisi altına alan küreselleşme ve neoliberal politikalarla birlikte pek çok toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik değişim yaşanmaktadır.

Kuruluşundan itibaren modernleşme çabaları ve uygulamalarıyla ilgili çeşitli sıkıntıların yaşandığı Türk toplumunda giderek artan Doğu-Batılı, geleneksel-modern, taşra-merkez çatışması, toplumsal ve bireysel anlamda değerlerle ilgili büyük bir karmaşanın yaşanmasına neden olmuştur. Alt ve üst sınıflar arasındaki ekonomik ve toplumsal fark büyürken, bireysellik ve zenginliğe özenme artmış ve buna bağlı olarak kazanç ve tüketim mantığı yaygınlaşmıştır.

- 2000’ler Türk sinemasında, popüler olmayan filmlerde genel olarak uyumsuzluk, aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk, yalnızlaşma, bencillik, yabancılaşma, iletişimsizlik, kötülük, anlamsızlık gibi kavramlar etrafında ortaya çıkan varoluş şekilleri ve ikiyüzlülük, çıkarıcılık, art niyet, düşüncesizlik, duyarsızlık, saygısızlık gibi kötücül ahlaki değerlerin ele alındığı görülür. Söz konusu filmlerde çoğunlukla, yaşamlarına yön veren değerlerden yoksun, silik, mutsuz ve nihilist karakterlere rastlanır. 2000 sonrası Türk filmlerinin çoğunda bu tarz karakterlere yer verilmesi, tarihsel süreç içinde yaşanan toplumsal travmalar, çatışmalar ve bunların sonucunda ortaya çıkan değerlere karşı inançsızlık durumuyla açıklanabilir.
- Toplumsal, ekonomik ve politik bağlamları olsa da bu filmlerin, topluma değil daha çok bireye odaklandığı görülür. Bu durum, tüm dünyada ve ülke özelinde gelişen ekonomik ve toplumsal düzenlemeler sonucunda giderek topluma hâkim olan bireyselleşmeyle ilişkilendirilebilir. Hedefi olmayan pasif karakterlerin, travmalar yaşamış bir toplumda karamsarlık ve amaçsızlık içine düşen bireyin yansımaları olduğu söylenebilir.
- Aidiyetsizlik, anlamsızlık, bıkkınlık gibi olumsuz kavramlar ve bunlara bağlı kötücül değerler, biçimsel olarak bu kavram ve değerleri belirgin hale getiren bir estetik yönelimi de beraberinde getirmiştir. Mekân olarak genellikle taşrayı ve İstanbul’un ücra köşelerini kullanan bu filmler, geleneksel-modern, merkez-taşra, Doğulu-Batılı değerler arasındaki çatışmayı gözler önüne serer. Suçluluk ve edilgenlik duygularının hâkim olduğu bu filmler, kötü niyet ve çıkarıcılık etrafında gelişen insan ilişkilerini kapalı ve kasvetli bir atmosfer içinde verir. Ahlaki açıdan yadırgatıcı edimlerin ve değer harcamaya yönelik insan ilişkilerinin yer aldığı bu filmler, biçimsel olarak da yadırgatıcıdır. Diyalogların az yer tuttuğu, suskunlukların ve sessizliğin kimi zaman edilgenliği, muğlaklığı ve anlamsızlığı pekiştirdiği kimi zamansa bir tür ceza olarak kullanıldığı bu filmlerde ahlaki

tutarsızlık içindeki bencil karakterlerle özdeşleşmek neredeyse imkânsız görünmektedir. Sıradan insanların sıradan hayatlarını konu alan bu filmlerde öykü önemli bir yer tutmaz. Eksiltili anlatı, izleyicinin gördükleri üzerinde düşünmesini sağlar. Minimalist öğeler içeren bu filmlerin, izleyicinin ahlaki değerlendirmeler yapmasına olanak tanıyan insan ilişkilerini modern bir bakış açısıyla ele aldığı söylenebilir.

- Nuri Bilge Ceylan sineması, gösterdiği insan ilişkileri, ele aldığı kavram ve temalar dolayısıyla, etik değerler açısından incelenmeye oldukça uygundur. Onun filmleri, insan olmanın anlamı, kendimiz ve başkalarıyla kurduğumuz ilişkinin ahlaki boyutu ve insani değerler hakkında felsefi sorular içerir. Aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk, sevgisizlik, hınç, çıkarıcılık, yabancılaşma gibi kavram ve duygulara yer veren Nuri Bilge Ceylan filmlerinin, temelde, etik değerleri mesele ettiği görülür. Gündelik hayat içinde küçük hesapların yönlendirdiği insan ilişkilerinde kabul edilemez olanı görünür hale getiren Ceylan sineması, insan ilişkilerinde yaşanan tıkanmışlık ve ikiyüzlü ahlak anlayışına odaklanır. Modern bir sinema anlayışına sahip Nuri Bilge Ceylan filmleri, yaratılan güçlü imgelerle, içeriği destekleyecek şekilde izleyiciyi düşünmeye sevk eder.
- Bu çalışmada, etik değerlerle ilgili sorunların nasıl mesele edildiği, gösterilen insan ilişkilerinde hangi etik değerlerin ele alındığı, bunların insani değerler açısından önemi ve sinema estetiğine olan etkisi değerlendirilmiştir. Örneklem olarak seçilen Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinin analizi sonucunda, 2000 sonrası Türk sinemasında ele alınan etik ve estetik değerler arasında, içerik biçim ilişkisi açısından karşılıklı bir etkinin olduğu sonucuna varılmıştır. Filmlerin, 2000'ler Türk toplumunu çeşitli açılardan ifade ettiği; etik ve estetik değerler ilişkisini, içerik ve biçim ilişkisi kapsamında detaylı bir şekilde örneklendirdiği düşünülmektedir. Ahlaki değerleri evrensel ve toplumsal olarak ele alan bu filmler, estetik açıdan Türk sinemasının 2000'lerde yaşadığı dönüşümü göstermektedir.
- Bu araştırmada, daha çok plastik sanatlar ve edebi yapıtlar için uygulanan ontolojik analiz metodunun, sinema sanatına da uygulanabileceği; çalışma için ayrıca kullanılan etik eleştirinin, sinema çalışmaları için elverişli bir eleştiri yöntemi olduğu gösterilmek istenmiştir. Seçilen film incelemelerinin bu varsayımları desteklediği düşünülmektedir.

5.2. Tartışma

Çalışma sonunda elde edilen bulguların, 2000 sonrası Türk sinemasını tanımlayan unsurlar ve bu dönem sinemasında yer alan etik ve estetik değerler ilişkisine dair birtakım tartışmalara zemin hazırlayabileceği söylenebilir.

Bunlardan ilki, çalışmada kullanılan yöntemlerden biri olan ontolojik analiz metoduyla ilgilidir. Bu çalışmada, 2000 sonrası Türk sinemasında etik ve estetik değerler ilişkisi, Hartmann'ın geliştirdiği ontolojik çözümleme metodunda yer alan real ve irreal yapılar göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Fakat film incelemelerinde, Hartmann'ın plastik sanatlarda ya da edebiyat yapıtlarında uyguladığı gibi sistematik tabakalar analizi tercih edilmemiştir. Bunun yerine, daha bütüncül bir yaklaşımla, içerik ve biçim ilişkisinden yola çıkılmış, etik değerlerin filmi oluşturan görüntü, zaman, mekân, ses, ışık, çerçeve, kompozisyon, kurgu, anlatı yapısı, oyunculuk gibi dramatik estetik öğelere etkisi ele alınmıştır. Ontolojik analiz metodunu geliştirdiği dönemde sinema sanatı henüz yeni bir sanat olduğu için Hartmann, bu alanda herhangi bir uygulama örneğine gitmemiştir. Fakat Tunalı'nın (2014, s. 113) da belirttiği gibi, ontolojik analiz tüm sanat yapıtlarında uygulanabilecek pratik bir metottur. Başka sinema çalışmalarında, ontolojik analiz metodunun bu araştırmada kullanıldığı halinden farklı bir uygulama yoluna gitmek pekâlâ mümkündür.

Çalışmada kullanılan diğer bir yöntem olan etik eleştiriyle ilgili de göz önünde bulundurulması gereken birkaç nokta vardır. Etik eleştiri, “radikal ahlakçılık”, “radikal özerkçilik”, “ılımlı ahlakçılık” ve “ılımlı özerkçilik” gibi farklı yaklaşımlara sahiptir. Radikal ahlakçılar sanat yapıtındaki etik değerlerin estetik değeri etkilediğini, radikal özerkçiler ise estetik değerın etik değerden bağımsız olduğunu ileri sürerler. İlimli ahlakçılık ve ılımlı özerkçilik ise bu iki değer kategorisinin sanat yapıtının değerini belirlemede karşılıklı bir etkileşime sahip olduğunu bir noktaya kadar kabul eder. Etik değerlerin estetik değerler üzerindeki belirleyiciliği ile ilgili yaklaşımlar tartışmaya oldukça açıktır. Bu çalışmada, ılımlı bir yaklaşım benimsenmiştir. Etik eleştiriye, sanat yapıtlarında gösterilen insani değerlerin niteliğini sorgulayan, insanın kendisi ve başkaları hakkında yaptığı bir araştırma yöntemi olarak yaklaşılmıştır. Bu çalışmadaki amaç, filmleri etik öğretiler olarak değerlendirmek olmamıştır. Belirli bir ahlakı savunmadan, sanat yapıtlarını öncelikle estetik nesneler olarak ele alan her etik değerlendirmenin yapacağı şey, yapıtta gösterilen ahlak anlayışının ve insani değerlerin anlam ve önemini ortaya koymaktır. Bu çalışma, böyle bir bakış açısına sahiptir. Etik

eleştiriyile ilgili dünya alan yazınına bakıldığında, bu eleştiri türünün ağırlıklı olarak edebi yapıtlar için kullanıldığı görülür. Fakat etik eleştirinin, sinema çalışmaları için de oldukça uygun olduğu düşünülmektedir. Görüntünün niteliği, kullanımı ya da üretim aşamalarıyla ilgili tartışmalı konuların dışında sinemada etik, daha felsefi bir tutum benimsenerek insan ilişkileri ve varoluş ahlakıyla ilgili olarak değerlendirilebilir.

Çalışmada değinilen ve önemli olduğu düşünülen başka bir konu da Türk sinemasında estetik öğelerin kullanımıyla ilgilidir. 2000’ler Türk sinemasında, içerikle ilişkili olarak, modern sinema anlayışına sahip, yeni anlatım olanakları deneme yoluna giden filmlerin varlığından söz edilebilir. Ulusal ve uluslararası arenada bu anlamda kendini kanıtlamış yönetmenlerin yenilikçi sinema yönelimlerinin özellikle bu dönemde yaygınlaştığı görülür. Yine de “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılan bu sinemanın tamamen yenilikçi bir sinema anlayışının sözcüsü olduğunu iddia etmek olası değildir (Cerrahoğlu Zıraman, 2015, s. 83). Bu filmlerde, çağdaş anlatı yapısının bazı özelliklerine rastlamak mümkün olmakla birlikte söz konusu filmlerin yeni bir biçim anlayışına sahip oldukları söylenemez. Fakat bu filmlerde modern sinemadan etkilenen belirli biçimsel düzenlemelere gidildiği görülebilir. Buna rağmen, bu dönemde filmlerde yaygın olarak görülen sinema estetiğinin, yeni bir sinema anlayışının öncüsü olduğunu söylemek çok da mümkün görünmemektedir.

Çalışmanın odak noktası olmasa da, yeni Türk sineması olarak da adlandırılan 2000 sonrası Türk sinemasının bu şekilde adlandırılmasının tartışmaya açık yönleri olduğunu belirtmekte fayda vardır. Öncelikle, bu dönem için kullanılan “yeni” nitelendirmesiyle ilgili göz önünde bulundurulması gereken birkaç husus vardır. “Yeni” kavramı, eskinin ya da başka bir deyişle geleneksel olanın karşısında yer alır. Türk sinemasında yenilikçi yönelimler 60’lardaki sinemacılar döneminden beri hep söz konusu olmuştur. *Yeni*, kültürel çalışmalarda kesin sınırlarla belirlemesi zor bir kavramdır. 2000’ler Türk sinemasının genel özellikleri arasında yer alan yabancılaşma, iletişimsizlik, aidiyetsizlik gibi tema ve kavramlara, mekân olarak kullanılan taşra ya da İstanbul’un ücra köşelerine daha önceki dönemlerde Ömer Kavur, Yılmaz Güney, Şerif Gören, Lütfi Ömer Akad gibi yönetmenlerin filmlerinde de yer verilmiştir.

Bunun yanında, yeni Türk sineması tanımlaması, sinemada bir akım tanımlaması değildir. Çeşitli bireysel anlatımlar ya da “Ulusal Sinema”, “Milli Sinema”, “toplumcu gerçekçilik”, “Genç Sinema” gibi yönelimler ya da yaklaşımlar olmakla birlikte Türk sinemasında başlangıcından bu yana herhangi bir akım hiçbir zaman ortaya çıkmamıştır.

2000’lerde bazı ortak eğilimlere rastlansa da, bu dönem sinemasının da bir akım yarattığı söylenemez. Bu dönemde Türk sineması popüler ve sanatsal anlamda daha üretici bir döneme girmiş, önemli başarılarla imza atan yönetmenlerin sayısı artmıştır. Sanatsal kanatta *auteur* kimlikleriyle ön plana çıkan yönetmenlerin, ortak bir üslup geliştirme kaygısı taşımadıkları görülür. Genel anlamda bağımsız ve modern bir sinema anlayışına sahip bu yönetmenlerin, dönemin toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel olaylarına gerçekçi ve eleştirel bir tavırla yaklaştıkları söylenebilir. Bu bağlamda, kimlik ve aidiyet temalarına odaklanan, dönemin ahlaki değerlerini gösteren insan ilişkilerini konu alan filmlerin, bu dönem sinemasını tanımlayan en belirgin özellikler olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada araştırılan etik ve estetik değerler ilişkisinin, 2000 sonrası Türk sinemasının önemli ayırt edici bir özelliği olduğu düşünülmektedir. Bu tarz bir yaklaşımın daha önceki çalışmalarda bulunmamasından yola çıkarak, yaptığımız bu araştırmanın, bu dönem Türk sinemasıyla ilgili yapılacak çalışmalar için farklı bir bakış açısı sunduğu ileri sürülebilir. Ontolojik analiz metodu ve etik eleştirinin, sinema çalışmalarında uygulanmasının da ayrıca, bu alanda daha farklı çalışmalar için fikir sağlayacağı umut edilmektedir.

5.3. Öneriler

Bu çalışmanın sonunda, gelecekte yapılabilecek araştırmalar için çeşitli öneriler ortaya çıkmıştır:

- Çalışmada uygulanan ontolojik analiz metodu ve etik eleştirinin, sinema çalışmaları ve Türk sinemasıyla ilgili araştırmalarda, etik ve estetik değerleri kapsayacak farklı problemler etrafında gelişen çalışmalar için kaynaklık edeceğine inanılmaktadır.
- Kullanılan yöntemlerin yanında, konu itibarıyla da bu çalışmanın, Türk sinema çalışmaları açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Türkiye’de film felsefesiyle ilgili çalışmaların genellikle zaman ve mekânla ilgili konulara odaklandığı görülür. Bunun yanında, sinemada etik daha çok belgesel sinema, görüntünün üretimi ve içeriği, bireysel ya da toplumsal hak ve özgürlük meseleleri kapsamında değerlendirilmektedir. Bu anlamda etik, çoğunlukla, aile, cinsiyet, insan hakları, kadın ve çocuk hakları gibi bağlamlarda konu edilmiştir. Bu çalışma, etik ve etik değerleri felsefi bir bakış açısıyla ele almak isteyen

araştırmalar için rehber olabilir. Dünya sineması ya da Türk sinemasıyla ilgili etik değerleri konu alan başka çalışmalar yapılabilir.

- Bu çalışmada, etik ve estetik değerler ilişkisi, 2000’li yıllar Türk sinemasındaki sanatsal filmler kapsamında ele alınmıştır. Bu ilişki, 2000’lerde çekilen popüler filmlerde de araştırılabilir. Popüler filmler daha fazla seyirciye ulaştıkları için, anket ya da görüşme yöntemiyle, seyirci odaklı bir çalışma da yapılabilir.
- Türk sinemasında ya da başka ülke sinemalarında, popüler filmlerde ya da komedi filmlerinde gösterilen değerlerin, yaşanan gerçeklerle bağdaşıp bağdaşmadığı araştırılabilir.
- Masalsı bir evrene sahip Yeşilçam filmlerinde gösterilen ahlaki değerlerin, klasik anlatı yapısına bağlı geleneksel sinema estetiğiyle ilişkisi incelenebilir. Yeşilçam filmlerinde gösterilen insan ilişkileri ve olayların, dönemin gerçekliği ile örtüşüp örtüşmediği sorgulanabilir. Bu tarz bir çalışma ideoloji ve söylem kavramlarıyla da ilişkilendirilebilir.
- 2000’lerde Türkiye’de geniş bir izleyici kitlesine sahip dizi film sektörü için de benzer bir çalışma yapılabilir.
- Çalışma, ayrıca fotoğraf ve belgesel sinemayla ilgili etik çalışmalar için fikir verebilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Adorno, T. (2005). *Minima moralia*. (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. (2015). *Edebiyat yazıları*. (S. Yücesoy ve O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahmad, F. (2003). *The making of modern Turkey*. London: Routledge.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akarsu, B. (1982). *Ahlak öğretileri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Akçaoğlu, A. (2018). *Zarif ve dinen makbul: Muhafazakâr üst-orta sınıf habitusu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akdeniz, E. (2013). Nietzsche’de dekadans ve kültür eleştirisi olarak trajik bilgelik. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (15), 111-126. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48615/617599>
- Akser, M. and Bayrakdar D. (2014). Introduction: Ten propositions on the possibility of a new cinema. In M. Akser and D. Bayrakdar. (Eds.), *New cinema, new media: Reinventing Turkish Cinema* (pp. xi-xxii). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Alataş, B. (2012). *Etik öznenin kurulumu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Bilgi Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Albrow, M. (1996). *The global age: State and society beyond modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Aliyev, T. (2019). Sanatın içinde sanat: Proust mu Dostoyevski mi? *Türk Dili*, CXVI (808), 10-20.
- Althusser, L. (2014). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Altıntaş, G. (2014). In betweenness as a mode of resistance in Reha Erdem’s cinema. In M. Akser and D. Bayrakdar. (Eds.), *New cinema, new media: Reinventing Turkish Cinema* (pp. 253-266). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Altuğ, T. (2007). *Kant estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.

- Anderson-Gold, S. and Muchnik, P. (2010). Introduction. In S. Anderson-Gold and P. Muchnik. (Eds.), *Kant's anatomy of evil* (pp.1-12). New York: Cambridge University Press.
- Andrew, J. D. (2000). *Sinema kuramları*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Andrew, G. (February, 2009). Guardian interviews at the BFI. World cinema: Nuri Bilge Ceylan. Interview with N. B. Ceylan.
<https://www.theguardian.com/film/2009/feb/06/nuri-bilge-ceylan-interview-transcript>
- Andrew, G. (2010). Beyond the clouds: An interview with Nuri Bilge Ceylan. In B. Cardullo (Eds.), *Waves from the East: New World Cinema, Asian Style, Essays and Interviews* (pp.1-10). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Andrew, G. (2012). Journey to the end of the night. Interview with N. B. Ceylan. *Sight & Sound*, 22(4), 28-32.
- Andrew, G. (2018). The return of the native. *Sight & Sound*, 28(12), 46-49.
- Ansell-Pearson, K. (1998). *Kusursuz nihilist*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arat, N. (1996). *Etik ve estetik değerler*. İstanbul: Telos.
- Aristoteles. (1997). *Nikomakhos'a etik*. (S. Babür, Çev.). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Aristoteles (2002). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnheim, R. (2009). *Sanat olarak sinema*. (R. Ü. Tandoğan, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.
- Arnes, R. (2011). *Sinema ve gerçeklik*. (Z. Ö. Barkot, Çev.). İstanbul: Doruk yayıncılık.
- Artun, A. (2013). Baudelaire'de sanatın özerkleşmesi ve modernizm. C. Baudelaire (Yazar), *Modern hayatın ressamı* içinde (s.7-86). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, U. T. (2020). *Kat, Sinema ve Etik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aslan S. ve Yılmaz A. (2010). Modernizme bir başkaldırı projesi olarak postmodernizm. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Astruc, A. (1968). Yaratma gücümüzün katedralleri. (O. Duru, Çev.). *Türk Dili*, Ocak (196), 464-465.
- Aşlak, M. C. (2018). Ahlat Ağacı (2018). <https://www.muratcanaslak.com/ahlatagaci>. (Erişim tarihi 09.02.2020).
- Aydın, A. (2001). *İnsanca var olma sanatı*. İstanbul: ALFA.

- Atam, Z. (2010). “Yeni sinemanın” dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Atasoy, A. (21 Mayıs, 2008). Nuri Bilge Ceylan: Bilen insan rolü oynayan sanatçılar ilgimi çekmiyor. N. B. Ceylan ile söyleşi.
<http://www.radikal.com.tr/kultur/nuri-bilge-ceylan-bilen-insan-rolu-oynayan-sanatcilar-ilgimi-cekmiyor-878791/>
- Avcı, M. G. ve Kıran, E. (2019). Ahlat Ağacı: Taşrada dönüşümü izlemek. *Sinecine*, 10 (2), 241-262.
- Aytaç, Ö. ve İlhan, S. (2008). Yeni kapitalizmin kaotik evreni: Belirsizlik, sömürü ve ahlaki kriz. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10 (1), 182-210.
- Badiou, A. (2013a). *Etik: kötülük kavrayışı üzerine bir deneme*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, A. (2013b). *Başka bir estetik*. (A.U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve sorumluluk*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Eleştiri ve hakikat*. (E. Bildirici ve M. I. Durmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Başok Diş, S. (2017). Kötülüğün sıradanlığı karşısında özerk birey. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (23), 180-201.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat: Post-modern ahlak denemeleri*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2004). *Sosyolojik düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern etik*. (A. Türker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme: Toplumsal sonuçları*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayram, N. (1997). Yalancı Carmen. *Avrupalı yönetmenler içinde* (s. 155-167). Ankara: Kitle Yayınları.
- Bazin, A. (2013). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

- Benjamin, W. (2011). *Brecht'i anlamak*. (H. Barışcan ve G. Işısağ, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2013a). *Sanatta ve edebiyatta eleştiri*. (E. Gen ve M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2013b). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Berger, J. (2014). *Görme biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekamül*. (Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Bergson, H. (1990). *Şuurun doğrudan doğruya verileri*. (Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Berkowitz, P. (2003). *Nietzsche bir ahlak karşıtının etiği*. (E. Demirel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Billington, R. (2011). *Felsefeyi yaşamak*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bloom, P. (2017). *The ethics of neoliberalism: The business of making capitalism moral*. New York: Routledge.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadraj*. (İ. Yaşar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Booth, W. C. (1998). Why ethical criticism can never be simple? *Style*, 32(2), 351-364.
- Bora, T. (2016). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak içinde* (s. 37-66). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar: Türkiye' de siyasi ideolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1979). The art cinema as a mode of film practice. *Film Criticism*, 4 (1), 56-64.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (D. Fırat ve G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Bourdieu, P. (2020). *Habitus and field*. (P. Collier, Trans.). P. Champagne, J. Duval, F. Poupeau and M. C. Riviere, Eds.). Cambridge: Polity Press.
- Boz, M. ve Takımcı, D. (2015). Zeki Demirkubuz filmlerinin ortak anlatı yapısı: Tema, zaman, mekân, karakter, sinematografi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. (72), 255-288.
- Bozkurt, N. (1982). Hegel'in Felsefesine kısa bir giriş. (N. Bozkurt, Çev.). G. W. F. Hegel (Yazar), *Estetik içinde* (s. 28-60). İstanbul: Say Yayınları.
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve estetik kuramları*. Bursa: Asa Yayınları.

- Brecht, B. (1997). *Sanat üzerine yazılar*. (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Buñuel, L. (1968). Şiir ve sinema. (N. Özön, Çev.). *Türk Dili*, (196), 419-422.
- Büker, S. (1996). *Film dili*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. ve Öztürk, S. R. (1997). Postmodernizm ve sinema. S. Büyükdüvenci ve S. R. Öztürk (Der.), *Postmodernizm ve sinema* içinde (s. 13-30). Ankara: Ark Yayınları.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin beş yüzü*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.
- Canetti, E. (2015). *İnsanın taşrası*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Camus, A. (1965). *İsveç Söylevi*. (T. Saraç, Çev.). Tercüme. (84), 18-53.
- Camus, A. (2000). *Başkaldıran insan*. (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Carroll, N. (1996). Moderate moralism. *British Journal of Aesthetics*, 36 (3), 223-238.
- Carroll, N. (2000). Art and ethical criticism: An overview of recent directions of research. *Ethics*, 110 (2), 350-387.
- Carroll, N. (2009). *On criticism*. New York: Routledge.
- Cemal A. (2015). *Sanat üzerine denemeler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cerrahoğlu Zıraman, Z. (2015). 1990 sonrası Türkiye sineması ve Reha Erdem filmleri. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (74), 67-85.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2011). Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak. *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı 2011*, 119-153.
- Ceylan, N. B. (Director). (2014). Cannes 2014 – Winter Sleep: Press Conference 13.29’-20.27’ https://www.youtube.com/watch?v=Sah_29qMHH0
- Chaudhuri, S. and Finn, H. (2003). The open image: Poetic realism and the New Iranian Cinema. *Screen*, (44), 38- 57.
- Colás, A. (2005). Neoliberalism, globalization and international relations. In A. Saad-Filho and D. Johnston (Eds.), *Neoliberalism a critical reader* (pp. 70-79). London: Pluto Press.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Comolli, J. C. ve Narboni, J. (2008). Sinema/ ideoloji/ eleştiri. (M. Temiztaş, Çev.). S. Büker ve G. Topçu (Der.) *Sinema: tarih/ kuram/ eleştiri* içinde (s. 99-112). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Basımevi.
- Cooper, M. and Blair, C. (2002). Foucault’s ethics. *Qualitative Inquiry*. 8(4), 511-531.
- Coşkun, E. (2009). *Türk sinemasında akım araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

- Coşkun, E. (2011). *Dünya sinemasında akımlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Cöntürk, H. (2006). *Çağının eleştirisi*. Birinci kitap. İstanbul: YKY.
- Çağiltay, M. (2018, 21 Haziran). Hüsrânların çan eğrisi: *Ahlat Ağacı*.
<https://www.otekisinema.com/ahlat-agaci-2018/> (Erişim tarihi: 12.03.2021)
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of slow cinema: Nostalgia, absurdism, boredom*.
Newcastle Upon Tyne: Palgrave MacMillan.
Retrieved from <https://doi.org/10.1007/978-3-319-96872-8>
- Çakırlar, C. ve Güçlü, Ö. (2013). Gender, family and home(land) in contemporary Turkish cinema: A comparative analysis of films by Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem and Ümit Ünal. In K. Laachir and S. Talajooy (Eds.), *Resistance in contemporary Middle Eastern cultures* (pp.167-183). London: Routledge.
- Çelebi, V. (2013). Michel Foucault'da bilgi, iktidar ve özne ilişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*. 5(1), 512-523.
- Çelebi, V. (2014). Nicolai Hartmann'ın yeni ontolojisinde varlık ve değer ilişkisi. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 7(2), 74-97.
- Çetin, H. (2003). Gelenek ve değişim arkasındaki kriz: Türk modernleşmesi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. (25), 11-40.
- Çiğdem, A. (2004). *Bir imkân olarak modernite: Weber ve Habermas*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiğdem, A. (2016). Taşra karalaması: Küçük bir sosyolojik deneme. T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak içinde* (s.101-114). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Daldal, A. (2014). The concept of “national cinema” and the “New Turkish Cinema”. In M. Akser and D. Bayrakdar (Eds.), *New cinema, new media: Reinventing Turkish cinema* (pp. 92-111). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Daldal, A. (2017). Ceylan's Winter Sleep: From ambiguity to nothingness. *Cinej Cinema Journal*, 6(2), 181-199. doi: 10.5195/CINEJ.2017.180
- Danto, A. (2015). *Sanat nedir?* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dedeoğlu, M. M. (2002). *Trajik insan ahlakı*. Ankara: ÜBL.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2- Time-Image*. (H. Tomlinson and B. Habberjam, Trans.). Minneapolis: The Athlone Press.
- Deleuze, G. (1995). *Kant'ın eleştirel felsefesi*. (T. Altuğ, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer, Çev.). İstanbul: Otonom.

- Deleuze, G. (2014). *Sinema I- Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Delius, H. (2007). Etik. D. Özlem (Der.), *Günümüzde felsefe disiplinleri içinde* (s. 333-359). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Demirdöven, İ. H. (2014). Etikte örneklerle düşünmek üzerine. B. Çotuksöken, G. Uygur ve H. Şimga (Ed.), *Çağın olayları arasında içinde* (s. 266-273). İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Diken, B. (2015). *Kış Uykusu- Sosyal bir topoloji olarak yok oluş*. (Çev. M. Z. Doğan). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. (74), 9-28.
- Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan sineması*. (A. N. Bingöl, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Doğan Topçu, Aslıhan. (1999). *Filmsel zamanın oluşturulmasında kullanılan zaman atlamalarının geleneksel ve çağdaş anlatı sinemasında anlatsal yapı ile ilişkileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi SBE, Eskişehir.
- Dok, B. (1996). *Nietzsche'nin nihilizmi*. Ankara: Seba Yayınları.
- Dolcerocca, Ö. N. (2015). Cine-ethics and class struggle: A review of 2014 Palme d'Or Winner *Winter Sleep*. *Potemkin Review*, (1).
[http:// www.potemkinreview.org/winter-sleep.html](http://www.potemkinreview.org/winter-sleep.html) (accessed 15 May 2019).
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm eleştirisi*. Ankara: İnkılap kitabevi.
- Dostoyevski, F. Y. (1999). *Yer altından notlar*. (M. Özgül, Çev.). İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Yayınları.
- Dönmez, R. Ö. (2011). Adalet ve Kalkınma Partisi: İslamcılıktan Post-Kemalist bir anlatıya doğru. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (58), 37- 57.
- Duménil G. and Lévy, D. (2005). The reoliberal (rounter-)revolution. A. Saad-Filho and D. Johnston (Eds.), *Neoliberalism: A Critical Reader* içinde (pp. 9-19). London: Pluto Press.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl okunur?* (K. Genç, Çev.). İstanbul: Agora.
- Eagleton, T. (2015). *Edebiyat nasıl okunur?* (E. Ersavcı, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2004). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca bir dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Eco, U. (1990). Angaje Antonioni. N. Tolman (Der.), *Michelangelo Antonioni* içinde İstanbul: YKY.
- Eco, U. (2012). *Beş ahlak yazısı*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Edgü, F. (2000). *Tüm Ders Notları – Deneme*. İstanbul: YKY.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film dili*. (N. Özön, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Eliot, T. S. (1990). *Edebiyat üzerine düşünceler*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ellis, J. C. (1979). *A history of film*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Elsaesser, T. (1991). Tales of sound and fury: observations on the family melodrama. In M. Landy (Ed.), *Imitations of life: a reader on film and television drama* (pp.68-91). Michigan: Wayne State University Press.
- Ercan, F. (2001). *Modernizm, kapitalizm ve azgelişmişlik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erdal Aytekin, P. (2015). Nuri Bilge Ceylan sinemasının anlatısal dönüşümü: Fotoğrafik anlatımdan, öyküsel anlatıma. *Selçuk İletişim*, 9(1), 247-265.
- Erdoğan, N. (1998). Narratives of resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965-1975. *Screen*, (393), 259-271.
- Erdoğan, N. (2007). Yoksulları dinlemek. N. Erdoğan (Ed.), *Yoksulluk halleri: Türkiye’de kent yoksulluğunun toplumsal görünimleri* içinde (s. 13-26). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erinç, M.S. (2013). *Sanatın boyutları*. Ankara: Ütopya.
- Erkan, M. (2011). *Iris Murdoch: Bir ahlak filozofu olarak sanatçının portresi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ezra, E. and Sillars, J. (2007). Hidden in plain sight: bringing terror home. *Screen*, 48 (2), 215- 221.
- Fellini, F. (1968). Mesleğim. (N. Özön, Çev.). *Türk Dili*, (196), 469-472.
- Felski, R. (2010). *Edebiyat ne işe yarar?* (E. Ayhan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Fischer, E. (2005). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Frankl, V. E. (1995). *İnsanın anlam arayışı*. (S. Budak, Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Frisby, D. (2004). Sunuş/Georg Simmel- Modernitenin ilk sosyoloğu. (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). G. Simmel (Yazar), *Modern kültürde çatışma* içinde (s. 9-53). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Foucault, M. (2000). *Özne ve iktidar*. (I. Ergüden ve O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2011). *Entelektüelin siyasi işlevi*. (I. Ergüden, O. Akinhay ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freeman, D. (2014). *Art's emotions: Ethics, expression and aesthetic experience*. New York: Routledge.
- Fromm, E. (1995). *Erdem ve mutluluk*. (A. Yörükan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Fromm, E. (2004). *Sevme sanatı*. (M. Batmankaya, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin anatomisi*. (H. Koçak, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gambetti, Z. (2009). İktidarın dönüşen çehresi: Neoliberalizm, şiddet ve kurumsal siyasetin tasfiyesi. *I.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*. (40), 143-166.
- Gardner, J. (2005). *Premises on art and morality*. In S. K. George (Ed.), *Ethics, literature and theory: An introductory reader* (pp.31-53). Maryland: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.
- Gardner, J. (2013). *On moral fiction*. New York: Open Road Integrated Media.
- Gasset, J. O. (2011). *İnsan ve herkes*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gasset, J. O. (2013). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler*. (N.G. Işık, Çev.). İstanbul: YKY.
- Gaut, B. (2001). The ethical criticism of art. In J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and ethics: Essays at the intersection* (pp. 182-203). New York: Cambridge University Press.
- Gaut, B. (2007). *Art, emotion and ethics*. New York: Oxford University Press.
- Gevgilili, A. (2014). *Çağını sorgulayan sinema*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Gezgin E. ve Canbolat, A. A. (2019). On boredom in *Winter Sleep*. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(18), 68-85.
- Giannetti, L. (1982). *Understanding movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2005). *Sosyoloji*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Giovannelli, A. (2007). The ethical criticism of art: A new mapping of the territory. *Philosophia*, (35), 117-127.

- Gregory, M. (2005). Ethical criticism: what it is and why it matters. In S. K. George (Ed.), *Ethics, literature and theory: an introductory reader* (pp. 129-208). Maryland: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.
- Grønstad, A. (2016). *Film and ethical imagination*. London: Palgrave Macmillan.
- Göktürk, A. (2002). *Okuma uğraşı*. İstanbul: YKY.
- Göle, N. (2011a). *Modern mahrem: medeniyet ve örtünme*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Göle, N. (2011b). *Melez desenler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Guignon, C. (2004). Introduction. In C. Guignon (Ed.), *The existentialists critical essays on Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, and Sartre* (pp.1-15). Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.
- Guyer, P. (2008). Is ethical criticism a problem? A historical perspective. In G. L. Hagberg Ed.), *Art and ethical criticism* (pp. 3-32). Singapore: Blackwell Publishing Ltd.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal değişme ve Türk sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gülalp, H. (2014). *Kimlikler siyaseti: Türkiye’de siyasal İslam’ın temelleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülay P.S. (2016). *Ludwig Wittgenstein düşüncesinde ahlak*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Günay, M. (2014). İnsan ve değer ilişkisine tarih bilinciyle bakmak. B. Çotuksöken, G. Uygur ve H. Şimga (Ed.), *Çağın olayları arasında içinde* (s. 298-306). İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Gündoğan, A. O. (1995). *Albert Camus ve başkaldırma felsefesi*. İstanbul: Birey Yayınları.
- Güneş, C. (2013). Michel Foucault’da söylem ve iktidar. *Kaygı*. (21), 55-69.
- Güngör, A.C. (2014). From past to present: A cognitive work on “New Turkish Cinema”. *Cinej Cinema Journal*, 4(1), 123-153. doi: 10.5195/cinej.2014.121
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde yaşamak: 1980’lerin kültürel iklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2015). *Sessizin payı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020). *İkinci hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güzelsoy, İ. (2012). Her gerçek bir hayal kırıklığıdır. *Psikeart*, (23), 76-81.
<https://www.nuribilgeceylan.com/movies/anatolia/press-psikeart.pdf>

- Hanson, K. (2001). How bad can good art be? In J. Levinson (Ed.), *Aesthetics and ethics: Essays at the intersection* (pp. 204-226). New York: Cambridge University Press.
- Harris, B. (Jan 4, 2012). Nuri Bilge Ceylan, *Once Upon a Time in Anatolia*. Interview with N. B. Ceylan. <https://filmmakermagazine.com/36954-nuri-bilge-ceylan-once-upon-a-time-in-anatolia/#.XkLhzS2B3-Y>
- Hartmann, N. (2010). *Ontolojinin ışığında bilgi*. (H. Tepe, Çev.). Ankara: TFK.
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics*. (E. Kelly, Trans.). Berlin/Boston: De Gruyter. E-ISBN (EPUB) 9783110381344
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford University Press: New York.
- Harvey-Davitt, J. (2016). Conflicted selves: The humanist cinema of Nuri Bilge Ceylan. *New Review of Film and Television Studies*, 14 (2), 249-267. doi: 10.1080/17400309.2015.1136123.
- Hauser, A. (1995). Yaşamın ve sanatın bütünlüğü. (Çev. A. Cemal). *Anadolu Sanat*, (4), 50-56.
- Hegel, G. F. W. (1982). *Estetik*. (N. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki.
- Heinemann F. (2007). Etik. D. Özlem (Der.), *Günümüzde felsefe disiplinleri içinde* (s. 361-388). İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Heywood, A. (2007). *Siyasi ideolojiler*. (A. K. Bayram vd. , Çev.). Ankara: Adres Yayınları.
- Higson, A. (2002). The concept of national cinema. In A. L. Williams (Ed.), *Film and nationalism* (pp. 52-67). New Jersey: Rutgers University Press.
- Hinman, L. M. (2013). *Ethics: A pluralistic approach to moral theory*. USA: Wadsworth Cengage Learning.
- Horkheimer, M. Ve Adorno, T. (1996). *Aydınlanmanın diyalektiği*. (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Horkheimer, M. (2005). *Akıl tutulması*. (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Huhnerfeld, P. (1994). *Heidegger: Bir filozof, bir Alman*. (D. Özlem, Çev.). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Işık, S. (2014). Foucault'da kendilik etiği ve sanat yapıtı olarak yaşam. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (17), 101-116.
- İnam, A. (1998). Halsiz kalmış bir ahlakın cehenneminde: ahlakı hak saklasın bir yârim var içinde. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (4), 97-109.

- İnceoğlu, Ç. (2014). Türkiye’de sinemayı konu alan doktora tezleri üzerine bibliyometrik bir çözümleme. *İletişim*, (21), 31-50.
- İnsel, A. (2005). *Neo-liberalizm: Hegemonyanın yeni dili*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (1998). *Eleştirinin eleştirisi*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- İrem, N. (2011). Türk muhafazakâr modernleşmesinin sınırları: Kültürcü özgünlük ve eksik liberalizm. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (58), 27-36.
- İyi, S. (2014a). Etik nedir? İ. Kuçuradi ve D. Taşdelen (Ed.), *Etik* içinde (s. 1-21). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- İyi, S. (2014b). Etik tarihinde ana yaklaşımlar. İ. Kuçuradi ve D. Taşdelen (Ed.), *Etik* içinde (s. 22-45). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Jaffe, I. (2014). *Slow movies: Countering the cinema of action*. Wallflower Press. ISBN 978-0-231-85063-6 (e-book)
- Jameson, F. (2005). *Kültürel dönemeç*. (K. İnal, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Jeffries, S. (29 Feb, 2012). Yoghurt and murder with Nuri Bilge Ceylan. Interview with N. B. Ceylan. <https://www.theguardian.com/film/2012/feb/29/nuri-bilge-ceylan-Interview>
- Jimenez, M. (2008). *Estetik nedir?* (A. Karaçoban, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Jones, W. E. (2011). Philosophy and the ethical significance of spectatorship: An introduction to ethics at the cinema. In W. E. Jones and S. Vice (Eds.), *Ethics at the cinema*. (pp. 1-19) New York: Oxford University Press.
- Joshi, N. (October 31, 2018). “Everything seems meaningless and dark to me” says Turkish director Nuri Bilge Ceylan. Interview with N. B. Ceylan. <https://www.thehindu.com/entertainment/movies/everything-seems-meaningless-and-dark-to-me/article25383208.ece>
- Kagan, M. (1982). *Güzellik bilimi olarak estetik ve sanat*. (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kant, I. (1999). *Pratik aklın eleştirisi*. (İ. Kuçuradi, Ü. Gökberk, F. Akatlı, Çev.). Ankara: TFK.
- Kant, I. (2006). *Yargı yetisinin eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kant, I. (2015). *Ahlak metafiziğinin temellendirilmesi*. (İ. Kuçuradi, Çev.). Ankara: TFK.

- Katsanis, V. D. (2015). Non-affirmative time-images in Nuri Bilge Ceylan's *Three Monkeys* (2008) and the political aesthetics of New Turkish Cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 13(2), 169-185.
doi: 10.1386/ncin.13.2.169_1
- Kelly, E. (2014). Translator's introduction: Hartmann on the mystery and value of art. in *Aesthetics* (by N. Hartmann) (pp. 17-55). (E. Kelly, Trans.). Berlin/Boston: De Gruyter. E-ISBN (EPUB) 9783110381344
- Keyder, Ç. (2000). Whither the project of modernity, Turkey in the 1990s. In S. Bozdoğan and R. Kasaba (Eds.), *Rethinking modernity and national identity in Turkey* (pp. 37-51). Seattle: University of Washington Press.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve sinemanın toplumsal tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kırmızı, N. (1989). *Geleneksel anlatılar ve söylen: Türk güldürü filmleri üzerine yapısal bir çözümleme*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Anadolu Üniversitesi SBE, Eskişehir.
- Kızıltan, G. S. (1986). *Çağımızda yabancılaşma sorunu: Kişinin silinen yüzü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kieran, M. (2005). Forbidden knowledge: The challenge of immoralism. In J. L. Bermúdez and S. Gardner (Eds.), *Art and morality* (pp. 56-73). USA New York: Routledge.
- Kieran, M. (2010). Emotions, art and immorality. In P. Goldie (Ed.), *The Oxford handbook of philosophy of emotion* (pp. 681-794). Oxford: Oxford University Press.
- Klinger, B. (2008). Sinema/ ideoloji/ eleştiri üzerine: İlerici metin. Sinema/ ideoloji/ eleştiri. (M. Temiztaş, Çev.). S. Büker ve G. Topçu (Der.) *Sinema: tarih/ kuram/ eleştiri* içinde (s. 113-136). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Basımevi.
- Kodal, N. (2003). *Zygmunt Bauman'da politika ve etik*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi SBE, Ankara.
- Kolukısa, E. (29 Mayıs, 2018). Nuri Bilge Ceylan: Hissetmek değil anlamak önemli. N. B. Ceylan ile söyleşi. http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/985762/Nuri_Bilge_Ceylan__Hissetmek_degil_anlamak_onemli.html
- Kongar, E. (2007). *21. yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Kovacs, A. B. (2007). *Screening modernism: European art cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press Ltd.
- Kracauer, S. (2015). *Film teorisi*. (Ö. Çevik, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (2009). *Nietzsche ve insan*. Ankara: TFK.
- Kuçuradi, İ. (2010). *Çağın olayları arasında*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2011). *Etik*. Ankara: TFK.
- Kuçuradi, İ. (2013a). *Sanata felsefe ile bakmak*. Ankara: TFK.
- Kuçuradi, İ. (2013b). *İnsan ve değerleri*. Ankara: TFK.
- Kural, N. (2 Mayıs, 2014). Gerçekliği ortaya çıkan eserde aramak lazım. (N. Kural, söyleşiyi yapan). N.B. Ceylan ile söyleşi.
<http://www.milliyetsanat.com/haberler/sinema/-gercekligi-ortaya-cikan-eserde-aramak-lazim-/3992>
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları: dönemler ve yönetmenler*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Küçükalp, D. (2010). Efendi-köle ahlakı vs. efendi köle diyalektiği. *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, XXIX (1), 53-63.
- Laçiner, Ö. (2016). Merkez(ler) ve taşra(lar) dönüşürken. T. Bora (Der.), *Taşraya bakmak* içinde (s. 13-36). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Le Guin, U. (2013). *Kadınlar rüyalar ejderhalar*. (M. G. Sökmen, B. Somay, M. Ahıska, D. Erksan, N. Gürbilek ve S. Tural, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lenoir, B. (2005). *Sanat yapıtı*. (A. Derman, Çev.). İstanbul: YKY.
- MacIntyre, A. (2001). *Ethik'in kısa tarihi*. (H. Hünler, S. Z. Hünler, Çev.). İstanbul: Paradigma.
- Maktav, H. (2015). Türkiye sinemasında kahramandan anti-kahramana metropol insanı. A. O. Sümer (Der.), *Sinema neyi anlatır?* içinde (s. 135-168). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik boyut*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Marks, K. (2003). Kapital. B. (K. Somer, A. Kardam, S. Belli, vd., Çev.). B. Erdost (Der.), *Yabancılaşma* içinde (s. 166-200). Ankara: Sol Yayınları.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham and London: Duke University Press.

- Masdar Kara F. and Eşitti Ş. (2017). Women in the cinema of Nuri Bilge Ceylan. *Cinej Cinema Journal*, 6(2), 200-221. doi: 10.5195/cinej.2017.186
- May, R. (2013). *Yaratma cesareti*. (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- McConnel, A. (2018, July 7). Reflections (2) on Nuri Bilge Ceylan's "Ahlat Ağacı" (The Wild Pear Tree). <http://www.serbestiyet.com/yazarlar/adam-mcconnel/nital-reflections-2-on-nuri-bilge-ceylans-ahlat-agaci-the-wild-pear-tree-846946> (Erişim tarihi: 12.03.2021)
- Megill, A. (1998) *Aşırılığın peygamberleri*. (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan dünya*. (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Miller, W. (1993). *Anlatı filmleri ve televizyon için senaryo yazımı*. (Y. Büyükerşen, Y. Demir ve N. Esen, Çev.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murdoch, I. (1961). Against dryness. *Encounter*. 16(88), 16-20.
- Murdoch, I. (2000). *Kara prens*. (A. Babacan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Murdoch, I. (2004). Felsefe ve edebiyat: Iris Murdoch ile söyleşi. B. Magee (Ed.), *Yeni düşün adamları: Çağdaş felsefeyi yaratanlardan kimileriyle söyleşiler* içinde (s. 317-344). (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Murdoch, I. (2008). *Ateş ve güneş*. (S.R. Kırkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Naficy, H. (2001). *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Neher, E. (2015). Men and their egos. *The Hudson Review*, 68(1), 97-103.
- Neiman, S. (2006). *Modern düşüncede kötülük*. (A. Sargüney, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Neiman, S. (2016). *Ahlaki açıklık: yetişkin idealistler için bir kılavuz*. (Çev. N. Tokdoğan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nichols, B. (1981). *Ideology and the image: social representation in the cinema and other media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nietzsche, F. (2003). *Putların alacakaranlığı*. (H. Kaytan, Çev.). İstanbul: Babil.
- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın soykütüğü*. (Z. Alangoya, Çev.). İstanbul: Kabalcı.

- Nuttall, J. (2011). *Ahlak üzerine tartışmalar*. (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oranlı, I. (2017). Kötülük. *Cogito*, (86), 26-29.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik*. (A. Bahçıvan, Çev.). Ankara: Ark Yayınları.
- Ottone, G. (2017). *New Cinema in Turkey: Filmmakers and identities between urban and rural space*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Özbay, C. (2010). Neoliberalizm ve erkekliğin halleri. A. Öztürk (Ed.), *Yeni Sol, Yeni Sağ* içinde (s. 101-132). Ankara: Phoenix.
- Özbek, M. (2000). Arabesk culture: A case of modernization and popular identity. In S. Bozdoğan and R. Kasaba (Eds.), *Rethinking modernity and national identity in Turkey* (pp. 211-232). Seattle: University of Washington Press.
- Özçınar Eşli, M. (2011). *Türk sinemasının felsefi arka planı*. İstanbul: Doruk yayınları.
- Özçınar, M. (2018). Taşra-merkez ikilemi bağlamında *Ahlat Ağacı* filminin çözümlenmesi. *Social Mentality And Researcher Thinkers Journal*, 4(14), 1339-1345.
- Özdemir Akgündüz, G. (2013). Foucault'da iktidar ve beden ilişkisi. *Akademik bakış Dergisi*, (38), 1-16.
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Özfırat, Ö. (2018). Ebru Ceylan: Taşra yalnızlık, uzaklık ve yoksunluk duygusudur. Ebru Ceylan ile söyleşi. <https://www.birgun.net/haber/ebru-ceylan-tasra-yalnizlik-uzaklik-ve-yoksunluk-duygusudur-220847>
- Özkazanç, A. (2011). *Neo-liberal tezahürler: Vatandaşlık-suç-eğitim*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özlem, D. (2007). Değer felsefesi. D. Özlem (Der.), *Günümüzde felsefe disiplinleri içinde* (s. 389-418). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Özlem, D. (2014). *Etik*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Özön, N. (1972). *100 soruda sinema sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Pamuk, O. (2006). *Öteki renkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve düşünceli romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Pieper, A. (2012). *Etiğe giriş*. (V. Atayman ve G. Sezer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pinkerton, N. (2018, December). The Wild Pear Tree. *Sight & Sound*, 77-78.

- Platon. (2016). *Devlet*. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Poole, R. (1993). *Ahlak ve modernlik*. (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pösteği, N. (2004). *1990 sonrası Türk sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın temel ilkeleri*. (N. Özön, Çev.). İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Purvis, T. and Hunt, A. (1993). Discourse, ideology, discourse, ideology, discourse, ideology.... *The British Journal of Sociology*, 44(3), 473- 499.
- Quaranta, C. (2020). A cinema of boredom: Heidegger, cinematic time and spectatorship. *Film-Philosophy*, 24(1), 1–21. doi: 10.3366/film.2020.0126
- Rancière, J. (2010). *Özgürleşen seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Rattee, J. (2017). The search for meaning in *Once Upon a Time in Anatolia* (Nuri Bilge Ceylan 2011). In J. Gibbs and D. Pye (Eds.), *The long take: Critical approaches*. (pp. 207-219). London: Palgrave Macmillan.
- Raw, L. (2017). *Six Turkish filmmakers*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Refiğ, H. (2009). *Ulusal sinema kavgası*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Robbe-Grillet, A. (1981). *Yeni roman*. (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Yazko.
- Ronen, R. (2014). *Art before law*. Canada: University of Toronto Press.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın öyküsü*. (İ. Şener, Çev.). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sahakian, W. S. (1997). *Felsefe tarihi*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.
- Said, E. (2013). *Entelektüel*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, J.P. (1963). *Çağımızın gerçekleri*. (S. Eyüboğlu ve V. Günyol, Çev.). İstanbul: Çan Yayınları.
- Sartre, J.P. (2012). *Edebiyat nedir?* (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, J.P. (2014). *Aydınlar Üzerine*. (Aysel Bora, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Savaş, H. (2002). Fenomenolojik bakış ve sinema. *Kurgu Dergisi*, (19), 67-83.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve varoluşçuluk*. Ankara: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Savaş, H. (2006). Doğunun paradoksu, Batının özdeşliği ve çağdaş anlatı sineması. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(2), 212-220.
- Savaş, H. (2012). *Kiraz mevsimi ve sinema bileti*. Ankara: Nirengi Kitabevi.

- Savaş, H. (2015). Sinema insanı anlatır. A. O. Sümer (Der.), *Sinema neyi anlatır?* içinde (s. 21-37). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Savaş, H. (2017). *...Rağmen sinema*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Saxton, L. (2010a). Ethics, spectatorship and the spectacle of suffering. L. Downing and L. Saxton (Authors), in *Film and ethics* (pp. 62-75). *Film and ethics*. New York: Routledge.
- Saxton, L. (2010b). 'Tracking shots are a question of morality': Ethics, aesthetics, documentary. L. Downing and L. Saxton (Authors), in *Film and ethics* (pp. 22-35). New York: Routledge.
- Sazyek, H. (2003). Kuram, teori, eleştiri üzerine. *Hece*, (77/78/79), 414-417.
- Schatz, T. (1983). *Old Hollywood/ New Hollywood: Ritual, art, and industry*. Michigan: UMI Research Press.
- Scott, A. O. (2019, January 29). "The Wild Pear Tree" review: A gambler and a writer at odds. <https://www.nytimes.com/2019/01/29/movies/the-wild-pear-tree-review.html>
- Scruton, R. (2009). *Beauty*. New York: Oxford University Press.
- Sezgin, E. (2018, 6 Eylül). *Ahlat Ağacı*: Yeraltından gökyüzüne bir topografya. <https://manifold.press/ahlat-agaci-yeraltindan-gokyuzune-bir-topografya>
- Sheppard, A. (1987). *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2004). *Modern kültürde çatışma*. (T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sontag, S. (1998). *Sanatçı örnek bir çilekeş*. (Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2005). At the same time ... (The novelist and moral reasoning). *English Studies in Africa*, 48(1), 5-17.
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Stumpf, S. E. (1994). *Philosophy: history and problems*. New York: McGraw-Hill.
- Suner, A. (2004). Horror of a different kind: dissonant voices of the New Turkish Cinema. *Screen*, 45(4), 305-323.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Suner, A. (2011). A lonely and beautiful country: Reflecting upon the state of oblivion in Turkey through Nuri Bilge Ceylan's *Three Monkeys*. *Inter-Asia Cultural Studies*, 12 (1), 13-27. doi: 10.1080/14649373.2011.532937.
- Süalp, T. (2014). Cinema of thresholds, without gravity, under urgent times: Distant voices, still lives. In M. Akser and D. Bayrakdar (Eds.), *New cinema, new media: Reinventing Turkish Cinema* (pp. 238-252). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sütçü, Ö. Y. (2012). Gece, sis ve bilincin akışı: Bir zamanlar taşrada. *Birikim*, (277), 98-104.
- Swartz, D. (2011). *Kültür ve iktidar: Pierre Bourdieu'nün sosyolojisi*. (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şan, M. K. (2006). Zygmunt Bauman: Modernlik ve postmodernlik arasında bir sosyolog. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(11), 63-90.
- Şen-Sönmez, Ü. (2017). Türk edebiyatı ve kötülük. *Cogito*. (86), 262-294.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş zaman*. (F. Ant, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taşdelen, D. (2012). Sanat Epistemolojisi, Sanat Ontolojisi ve Sanat Etik İlişkisi. A. İnanc (Ed.), *Estetik ve sanat felsefesi içinde* (s. 54-73). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Telatar, G. (2012). Yeni muhafazakârlar, demokrasinin yayılması ve Amerikan dış politikası. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 67(3), 159- 187.
- Tepe, H. (1998). Bir felsefe dalı olarak etik: “Etik” kavramı, tarihçesi ve günümüzde etik. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (4), 11-28.
- Tepe, H. (2011). *Etik ve metaetik*. Ankara: TFK.
- Tepe, H. (2014). 20. yüzyılda etik. İ. Kuçuradi ve D. Taşdelen (Der.), *Etik içinde* (s. 86-105). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Thompson, R. M. (2012). *Art, moral value, and significance*. (Master's dissertation). University of Canterbury, New Zealand. <http://dx.doi.org/10.26021/4297>
- Thwaites Diken, E. (2018). *The Spectacle of Politics and Religion in the Contemporary Turkish Cinema*. Switzerland: Palgrave Mcmillan.
- Timuçin, A. (2013). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tokdoğan, N. (2018). *Yeni Osmanlıcılık: Hınç, nostalji, narsisizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Tolstoy, L.N. (2010). *Sanat nedir?* (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Topakkaya, A. (1998). Kant'ın ahlak(iliğ)in metafiziği adlı yapıtında etiğın temellendirilmesi. *Doğı Batı Düşünce Dergisi*, (4), 69-78.
- Townsend, D. (2002). *Estetiğė giriş*. (S. Büyükdüvenci, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2002). Önsöz. (İ. Tunalı, Çev.). Aristoteles (Yazar), *Poetika* içinde (s. 7-10). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2011). *Estetik beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2013). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Tunç, E. (2012). *Türk sinemasının ekonomik yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Turner, G. (2003). *Film as social practice*. New York: Routledge.
- Türker, H. (2007). *Moritz Geiger ve Nicolai Hartmann'da estetik değerin temellendirilmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Türker, H. (2010). Nicolai Hartmann'da estetik değeri. *Mukaddime*, (3), 1-26.
- Ural, Ş. (1998). Epistemolojik açıdan değeri ve ahlak. *Doğı Batı Düşünce Dergisi*, (4), 45-53.
- Uygur, N. (2009). *İnsan açısından edebiyat*. İstanbul: YKY.
- Ülken, H. Z. (2001). *Ahlak*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- Van Dijk, T. A. (1998). *Ideology: A multidisciplinary approach*. Trowbridge, Wiltshire: Sage Publications.
- Van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and context: A sociocognitive approach*. New York: Cambridge University Press.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın yüz yılı*. (E. Ayça, Çev.). İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Wahl, J. (1994). *Existentialisme'in tarihi*. (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Elif Yayınları.
- Weber, M. (1999). *Protestan ahlakı ve kapitalimin ruhu*. (Çev. Z. Gürata). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- White, R. (2011). Nuri Bilge Ceylan: An introduction and interview. Interview with N. B. Ceylan. *Film Quarterly*, 65(2), 64-72.

- Wilde, O. (2013). *Dorian Gray'in portresi*. (N. Yeğınobalı, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Wisse, R. (1997). Nietzsche'nin üst insan istemine ilişkin üç değerlendirme. (A. Irgat, Çev.). İ. Kuçuradi (Der.), *Yüzyılımızda insan felsefesi içinde* (s. 113-?). Ankara: TFK.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada göstergeler ve anlam*. (Z. Aracagök, B. Doğan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Wood, A. W. (1999). *Kant's ethical thought*. New York: Cambridge University Press.
- Wood, A. W. (2010). Kant and the intelligibility of Evil. In S. Anderson-Gold and P. Muchnik (Eds.), *Kant's anatomy of evil* (pp. 144-172). New York: Cambridge University Press.
- Yelken, R. (2009). Sosyolojinin ontolojik haritası: Sosyoloji ve etik. O. Konuk ve A. K. Bayram (Eds.), *Sosyal bilim, etik ve yöntem içinde* (s. 153-176). Ankara: Adres Yayınları.
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Yıldırım Delice, D. (2007). Estetik bir yargı olarak güzel. *DTCF*, (18), 1-21.
https://doi.org/10.1501/Felsbol_00000000002
- Yıldız, A. (2012). *Meta-Etik bir teori olarak ahlaki sezgiciliğin savunulabilirliği*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi SBE, Ankara.
- Yücel, T. (1991). *Eleştirinin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Yücel, F. (Ekim, 2008). Gerçek, sakladığımız tarafta. N. B. Ceylan ile söyleşi. *Altyazı Dergisi*. <https://www.nuribilgeceylan.com/movies/3maymun/press-altyaziinterview.php>
- Zavattini, C. (1968). Yeni-gerçeklik üzerine görüşler. (N. Özön, Çev.). *Türk Dili*, (196), 380-384.
- Ziss, A. (1984). *Gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi: Estetik*. (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: De Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Fatma SERDAROĞLU

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim Geçmişi:

2014- 2021, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon
Anabilim Dalı, Doktora

2003-2008, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon
Anabilim Dalı, Yüksek Lisans

1999-2003, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Lisans

Mesleki Geçmiş:

2017-, Misafir Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

2009-, Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu

2004-2008, Öğretim Görevlisi, ESOĞÜ, Yabancı Diller Yüksek Okulu

2003-2004, İngilizce Öğretmeni, Özel Kurum

Yayınlar:

Serdaroğlu, F. (2016). Bozkırda varoluş kavgası ve Sivas filmi eleştirisi. (S. S. Serter, Ed.), *Yeni Kadrajlar: Türkiye'de Sinema* içinde (s. 11-22). Ankara: De Ki.

Serdaroğlu, F. (2016). Sinema neden sanattır? Sinemayı sanat olarak ele alan bir araştırma ne tür bir yaklaşım benimsemelidir? *E-Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 24 (2), 113-125.

Serdaroğlu, F. (2015). Entelektüel sanatçı ilişkisi ve Türkiye’de entelektüel. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (41), 85-101.

Serdaroğlu, F. (2011). Antonioni’nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi kapsamında sinemada yabancılaşma ve çağdaş anlatı ilişkisi. (S. Kirel, Ed.), *Sentezler* içinde (s. 301-329). İstanbul: Parşömen Yayınları.

Bilimsel ve Sanatsal Faaliyetler:

Kasım 2018, 20. Uluslararası Eskişehir Film Festivali, Organizasyon Ekibi, Eskişehir
Mayıs 2017, 19. Uluslararası Eskişehir Film Festivali, Organizasyon Ekibi, Eskişehir
Mayıs 2016, 18. Uluslararası Eskişehir Film Festivali, Organizasyon Ekibi, Eskişehir
Ekim 2016, 4. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu, Konuşmacı, Eskişehir
Mayıs 2015, 17. Uluslararası Eskişehir Film Festivali, Organizasyon Ekibi, Eskişehir
2008, Sentezler: Sinema Tez Sunumları, Marmara Üniversitesi, Konuşmacı, İstanbul

Sertifikalar:

30.07.2012- 24.08.2012, Certificate in Teaching English to Speakers of Other
Languages, International House London