

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO VE TELEVİZYON ANABİLİMDALI
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI

HAZIRLAYAN

YAŞAR YİĞİT

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Dilan TÜYSÜZ

AYDIN-2021

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Programı öğrencisi Yaşar YİĞİT tarafından hazırlanan Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Sıradanlığı başlıklı tez, 27/10/2021 tarihinde yapılan savunma sonucunda aşağıda isimleri bulunan jüri üyelerince kabul edilmiştir.

	Ünvanı, Adı ve Soyadı	Kurumu	İmzası
Başkan	Dr. Öğr. Üyesi Dilan TÜYSÜZ	Adnan Menderes Üniversitesi	
Üye	Prof. Dr. Halim ESEN	Adnan Menderes Üniversitesi	
Üye	Doç. Dr. Ahmet DÖNMEZ	Çankırı Karatekin Üniversitesi	

Jüri üyeleri tarafından kabul edilen bu (Yüksek Lisans-Doktora) tezi, Enstitü Yönetim Kurulunun tarih sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Enstitü Müdürü İmzası

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kuralların gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

25/11/2021

İmza

Yaşar YİĞİT

ÖZET

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI

YAŞAR YİĞİT

Yüksek Lisans Tezi, Radyo ve Televizyon Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Dilan TÜYSÜZ

2021, IX+128 Sayfa

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren hayatı anlamlandırma çabası içinde olmuştur. Bu noktada kötülük kavramı, insanlığın temel uğraşlarından biri haline gelmiştir. Kötülükle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişki içinde bulunan insan, kötülüğü tanımlamaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu sebeple değişen dünya düzeni içinde kötülük kavramı farklı zamanlarda farklı temellerde tartışılmıştır. Zamanla kötülüğün varlığı, ifade aracına dönüşerek sanat dallarına yansımıştır. Yedinci sanat olarak kabul görülen sinema, kötülük kavramından en fazla beslenen sanat dallarının başında gelmiştir. Görsel ve işitsel duyuya hitap eden sinema, kötülüğün temsilinde bir araç görevi görmüştür. Toplum yaşantısı ve sinema arasında doğrudan bir ilişki vardır. Türk sineması, başlangıcından günümüze kadar toplumu yansıtan bir ayna görevi görmüştür. Özellikle 1980’li dönemlerde Türkiye coğrafyasında yaşanan gelişmeler, Türk toplumu ve Türk sineması üzerinde doğrudan etkili olmuştur. Bu durum kötülük anlayışını da şekillendirmiştir. 1990’lı yıllarda sinemaya başlayan Zeki Demirkubuz toplumsal sorunları birey üzerinden anlatma yolunu seçerek, kötülük kavramıyla doğrudan ilgilenmiştir. Bu çalışma, kötülüğün günümüzde sıradanlaşması ve sıradanlaşan kötülüğün Zeki Demirkubuz filmlerinde temsillerini göstermeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla birinci bölümde kötülük kavramı tanımlanmaya çalışılarak, kötülüğün Antik Yunan’dan günümüze kadar felsefi boyutta ele alınma biçimlerine değinilmiştir. İkinci bölümde Türk sinemasının gelişim sürecine, bu süreçte kötülüğün ele alınma biçimlerine ve Zeki Demirkubuz sinemasının genel özellikleri dahil kötülük anlayışına yer verilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise Zeki Demirkubuz’un *Üçüncü Sayfa*, *Yazgı* ve *Yeraltı* filmlerinin analizi yapılarak, bu filmler üzerinden kötülük olgusu incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kötülük, Türk Sineması, Zeki Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa*, *Yazgı*, *Yeraltı*

ABSTRACT

THE ORDINARINESS OF EVIL IN ZEKİ DEMİRKUBUZ CINEMA

Yaşar YİĞİT

Master Thesis, Radio and Television Department

Süpervisor: Dr. Öğr. Üyesi Dilan TÜYSÜZ

2021, IX+128 Pages

Mankind has been in an effort to make sense of life since its existence. At this point, the concept of evil has become one of the main preoccupations of humanity. A human, who has a direct or indirect relationship with evil, has tried to define and make sense of evil. For this reason, the concept of evil has been discussed for different reasons at different times in the changing world order. Over time, the existence of evil turned into a means of expression and reflected on the branches of art. Cinema, which is accepted as the seventh art, is one of the art branches that is fed the most from the concept of evil. Cinema, which appeals to the visual and auditory senses, has served as a tool in the representation of evil. There is a direct relationship between social life and cinema. Turkish cinema has served as a mirror reflecting the society from its beginning to the present day. Especially in the 1980s, the developments in Turkey's geography had a direct impact on Turkish society and Turkish cinema. This situation also shaped the understanding of evil. Zeki Demirkubuz, who started cinema in the 1990s, was directly interested in the concept of evil by choosing the way of telling social problems through the individual. This study aims to show the ordinaryization of evil and its representations in Zeki Demirkubuz films. For this purpose, in the first chapter, the concept of evil is tried to be defined and the ways in which evil is handled in a philosophical dimension from Ancient Greece to the present are mentioned. In the second part, the development process of Turkish cinema, the ways in which evil is handled in this process and the understanding of evil, including the general characteristics of Zeki Demirkubuz's cinema, are included. In the last part of the study, Zeki Demirkubuz's *Üçüncü Sayfa (Third Page)*, *Yazgı (Destiny)* and *Yeraltı* films were analyzed and the phenomenon of evil was examined through these films.

Keywords : Evil , Turkish Cinema, Zeki Demirkubuz, Third Page, Destiny, Underground.

ÖNSÖZ

Lisans öğrenimim boyunca ve yazmış olduğum Yüksek Lisans tezimde bana her zaman destek olan, yol gösteren, hatalarımı göstererek düzeltmeme imkân veren ve bana her zaman inanan değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Dilan Tüysüz'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aynı zamanda desteğini ve bilgilerini eksik etmeyen, akademik öğrenimim boyunca her zaman yanımda olan değerli hocam Doç. Dr. Onur Tatar'a, bu süreçte zorlu şartları aşmama yardımcı olan, sabrını ve fikirlerini esirgemeyen hocam Sumru Yıldırım'a teşekkürü borç bilirim.

Son olarak da hep yanımda olan, desteklerini hiç esirgemeyen, bu fırsatları sunan ve her zaman bana sonsuz olarak güvenen babam Hamdi Yiğit'e, annem Fatma Yiğit'e ve beni bu yolda yalnız bırakmayan, bana daima inanan manevi kardeşim Emir Kubat'a ve bana katkıda bulunan diğer tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

KASIM-2021

Yaşar YİĞİT

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM.....	4
KÖTÜLÜK KAVRAMININ TARİHÇESİ VE KÖTÜLÜK KAVRAMINA YAKLAŞIMLAR	4
1.1. Kavram Olarak Kötülüğün Tanımı	4
1.2. Kötülük Türleri.....	6
1.2.1. Doğal Kötülük	6
1.2.2. Ahlaki Kötülük.....	7
1.2.3. Metafiziksel Kötülük.....	9
1.3. Kötülük Problemi	10
1.4. Kötülük Problemine Karşı Yaklaşımlar: Teodise	12
1.4.1. Felsefe Tarihinde Etkili Olan Teodiseler	17
1.4.1.1. Augustine’ci Teodise.....	17
1.4.1.2 İreneyus’çu Teodise	19
1.5. Modern Dönem Batı Felsefesinde Kötülük Düşünceleri	21
1.5.1. Immanuel Kant Düşüncesinde Kötülük	21
1.5.2. Friedrich Nietzsche Düşüncesinde Kötülük	26
1.5.3. Jean Jacques Rousseau Düşüncesinde Kötülük	30
1.5.4. Thomas Hobbes Düşüncesinde Kötülük	37
1.6. Modern Dönemde Edebiyatta Kötülük Yaklaşımları.....	39
2. BÖLÜM.....	46
TÜRK SİNEMASININ GELİŞİM SÜRECİ VE TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜLÜK OLGUSU	46
2.1. Türk Sinemasına Genel Değerlendirme	46

2.1.1. 1950-1970 Arası Türk Sinemasında Kötülük Anlayışı	49
2.1.2. 1970- 1990 Arası Türk Sinemasında Kötülük Anlayışı	61
2.1.3. 1990 ve Sonrası Türk Sinemasında Kötülük Anlayışı	68
2.2. Zeki Demirkubuz Sineması	75
2.2.1. Zeki Demirkubuz Biyografisi.....	75
2.2.2. Zeki Demirkubuz Sinemasının Genel Özellikleri	76
2.2.3. Kötülüğün Zeki Demirkubuz Sineması Üzerindeki Etkisi.....	78
3. BÖLÜM.....	81
ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜK VE KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI	81
.....	81
3.1. Araştırmanın Konusu	81
3.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	81
3.3. Araştırma Soruları	82
3.4. Araştırma Yöntemi	82
3.5. Örnek Filmlerin Analizi	83
3.5.1. Üçüncü Sayfa	83
3.5.1.1. Filmin Künyesi	83
3.5.1.2. Özet	83
3.5.1.3. Üçüncü Sayfa Filmi Çözümlemesi.....	85
3.5.2. Yazgı	94
3.5.2.1. Filmin Künyesi	94
3.5.2.2. Özet	94
3.5.2.3. Yazgı Filmi Çözümlemesi.....	96
3.5.3. Yeraltı.....	104
3.5.3.1. Filmin Künyesi	104
3.5.3.2. Özet	104
3.5.3.3. Yeraltı Filmi Çözümlemesi	105
SONUÇ.....	114
KAYNAKLAR.....	119
ÖZ GEÇMİŞ.....	128

GİRİŞ

Kötülük, hayatın her alanında var olan, özellikle felsefecilerin, bilim insanlarının ve sanatçıların ilgi alanına giren, üzerine çalışmalar yapılan ve aslında tüm canlıları ilgilendiren konular arasında olmuştur. “Bütün insanlık tarihi bir suçlar tarihinden ibarettir. Kötülüğün tarihi aynı zamanda insanlığın da tarihidir (Baudrillard, 2005). Kötülük, insanın var ettiği bir kavramdır ve genellikle insanda yarattığı hissiyat üzerinden tanımlanmaktadır. İnsana zarar ve acı veren, düzeni bozan ya da yıkan, üzüntüye sebep olan bir olgu olarak yorumlanmaktadır. Kültürden kültüre farklılık gösterse de insanlığın ortak paydası olan bu yorumlar, üzerine sorgulama yapılan, nedeni tartışılan, kaynağı araştırılan, ortadan kaldırılmaya çalışılan ya da kabul edilerek uyum sağlanan somut ya da soyut durumları karşılamaktadır. Bu sebeple kötülük, ilkel dönemlerde hayatta kalma mücadelesinde; deprem, sel, çığ, vahşi hayvanlar gibi somut durumlarla tanımlanırken, Antik Yunan’dan itibaren Tanrısal boyuta taşınarak soyutlaşmaya başlamıştır. Aydınlanma Dönemi ve sonrasında ise kötülüğün kaynağı insanda aranmıştır.

Bir insan neden ve nasıl kötülük yapar? İyi insan, kötü insan diye kime denir? Bir insan mutlak iyi ya da mutlak kötü olabilir mi? Bir insan bilerek ve isteyerek kötülük yapabilir mi? Günümüzde bu soruların cevabı hala bilinmemekle birlikte buna dair sorgulamalar devam etmektedir. Çünkü kötülük, küreselleşen dünyada her alanda kendini farklı şekillerde gösterebilmektedir. Özellikle sosyal, ekonomik, siyasi ve dijital ortamda insanlar farklı kötülüklere bir şekilde maruz kalabilmektedir. Yalan, şiddet, kıskançlık, hırsızlık, dolandırıcılık, taciz, tecavüz, cinayet, işkence, rüşvet, dijital linç gibi kötülükler bunlara örnek olarak gösterilebilmektedir. Buna karşılık insanlar mutlu ve iyi bir yaşam sürmek ister, bu nedenle genellikle kötü olandan kaçınmak ve korunmak ister. Bunun için kişi öncelikle kendi dürtülerini, başka bir ifadeyle kendi içindeki ‘kötü’yü baskılamak zorunda kalır. Fakat kötülük neredeyse her yerdedir.

Kötülükle içsel ve dışsal olarak verilen mücadele, sanatla birlikte bir aktarım aracına dönüşür. Edebiyat, resim, müzik, tiyatro gibi sanat dalları geçmişten günümüze kadar kötülüğü konu edinmiştir. Kötülüğü anlamaya ve yorumlamaya çalışan sanatçılar, öznel bakış açılarına göre kötülüğü eserlerinde bir temele oturtmaya çalışırlar. Örneğin Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük* (2004: 12) adlı kitabının ön sözünde “Edebiyat iletişimdir. İletişim ise hakkaniyeti gerektirir: Bu görüşün benimsediği katı ahlakın çıkış noktası Kötülüğün benimsenmesine katkıda bulunmaktadır ve bu katılım, yoğun iletişimi yaratır. Edebiyat masum değildir; edebiyat

suçludur ve suçlu olduğunu artık kabul etmelidir” diyerek, edebiyatın kötülükten beslenen sanat dalı olduğunu ya da edebiyatın direkt olarak kötülüğe bulaştığını ve bu gerçeğin kabullenilmesi gerektiğini açıklamaktadır.

Edebiyat diğer sanat dallarıyla sürekli etkileşim içinde olmuştur. ‘Yedinci Sanat’ olarak kabul görülen sinemanın ise en güçlü bağıni edebiyatla kurduğu düşünülmektedir. Görsel ve işitsel duyuya hitap eden sinema, hareketli görüntüler aracılığıyla anlam yaratan, ifade ve aktarım aracıdır. Diğer sanat dalları gibi sinemayı da besleyen insan yaşantısıdır ve bu yönüyle hayatı anlatmaya çalışmaktadır. İnsanlar yaşadıklarını, hayallerini, korkularını, psikolojik durumlarını, acılarını, mutluluklarını görüntü ve ses düzleminde kurgusal ya da doğrudan sinemayla aktarabilmektedir. Yaşamı algılamada önemli bir konumda olan temsiller, fantezilerin ya da düşlerin görsel, işitsel ve kurgusal ifadesi olan sinemada da sıklıkla kullanılmaktadır. Bu yönüyle yönetmenler bakış açılarına göre şekillenen hikâyeleri en gerçekçi haliyle sinema aracılığıyla izleyicilerle paylaşabilmektedir. Bu açıdan sinemanın, diğer sanat dallarına göre daha işlevsel bir konumda olduğunu söylemek mümkündür.

İnsanlık tarihinin en temel uğraşlarından biri olan kötülük sinemada yönetmenin bakış açısına göre, en gerçekçi haliyle temsiller üzerinden kodlarla üretilir ve karakterler aracılığıyla aktarılmaya çalışılır. Bu durumda iyi/kötü çatışması sinema anlatılarının olmazsa olmazıdır.

Yaşam dinamizmi, dinamizm ise değişimi getirmektedir. Farklı zamanlarda farklı nedenlerle kavramlara yüklenen anlamlar farklılaştığı gibi iyi/kötü kavramları da değişime uğramıştır. Araştırma kapsamında, Türk toplumunun dinamizmi ve bunun Türk sinemasına yansması, kötülük olgusunun algılanma ve ele alınma biçimlerine göre araştırılmıştır. Zeki Demirkubuz ise Türk sinemasının değişmeye başladığı 1990’lı yıllarda ele aldığı temalarla ve bakış açısıyla kendini ispat etmiş yönetmenlerdendir. Onun kötülüğü kabullenene ve sıradanlaştıran bakış açısı ise Türk toplumunun geçirdiği değişimlerle doğrudan ilişkilidir.

Çalışmanın birinci bölümünde kötülük kavramının tanımı yapılarak, kötülük olgusuyla ve kötülüğün kaynağı ile alakalı ‘kötülük problemi’ ve buna karşılık cevap niteliğinde olan ‘teodise’ yaklaşımları incelenmiştir. Uzun yıllar süren ve günümüzde de devam eden bu iki kavram çatışmasının, modern dönem düşüncesinde uğradığı değişiklikler ve bu bağlamda kötülüğün ele alınma biçimleri araştırılmıştır.

İkinci bölümde Türk sinemasının tarihsel olarak gelişim ve dönüşüm süreci yirmi yıllık dönemler halinde ele alınmıştır. Bu doğrultuda Türk sinemasına yön veren, toplumsal, siyasi

ve ekonomik etkenlerin sinemadaki kötülük temsillerini ve iyi/kötü çatışmasını ne derece değiştirdiği örnek filmlerle açıklanmıştır. Bu kısımda ayrıca 2000’li yıllarda Türk sinemasında kötülüğün algılanışı ve günümüzde de film üretimine devam eden Zeki Demirkubuz’un kötülüğe yaklaşımı değerlendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde Zeki Demirkubuz’un hayatı, filmografisi ve kötülük anlayışı ele alınarak bu bilgiler ışığında çalışmanın örneklemini oluşturan *Üçüncü Sayfa* (1994), *Yazgı* (2001) ve *Yeraltı* (2012) filmleri kötülük ve kötülüğün sıradanlığı çerçevesinde analiz edilerek değerlendirilmiştir.



1. BÖLÜM

KÖTÜLÜK KAVRAMININ TARİHÇESİ VE KÖTÜLÜK KAVRAMINA YAKLAŞIMLAR

Kötülük; insan tarihi boyunca var olan, yaşamı anlamlandırma çabası içinde önemli yer tutan, zamana göre değişen ve şekillenen bir olgu olarak varlığını devam ettirmektedir. Bu nedenle kötülük; üzerine birçok sorgulama inşa edilmiş, düşünce tarihinin en eski anlam arayışlarından birini oluşturmaktadır. İnsanoğlu, bulunduğu aile, çevre, kültür ve din gibi etkenlerden dolayı kötülük olgusunu farklı temellere oturtmaktadır. Gelişen ve değişen dünya düzeni içinde kavramlara yüklenen anlamlar da aynı şekilde değişmektedir. Bu durum *kötülük* kavramının da geniş alanlarda incelenmesine olanak tanımaktadır.

1.1. Kavram Olarak Kötülüğün Tanımı

‘Kötü’ kelimesinin sözlükteki Osmanlıca karşılığı *fena, kabih, seyyie, leim, habis*; Fransızca karşılığı *mauvais*; Almanca karşılığı *schlecht* ve İngilizce karşılığı *bad*’dir. ‘Kötülük’ün tanımları ise Osmanlıcada *şer, fenalık, kabahat, haset*; Fransızcada *mal, malveillance, mechancete*; Almancada *schelecht, uebel, böse*; son olarak İngilizcede ise *evil, badly, badness, wrong, harm* olarak genel bir ifade ile ‘iyi olmayan ve iyi karşıtı’ olarak tanımlanmaktadır. (Hançerlioğlu, 1998: 329-330). Türkçe’de ‘iyinin zıddı’ olan her türlü durum, olay ve olgu için ‘kötü’ kelimesi kullanılırken, yabancı dillerde ‘kötü’ olanı anlatmak için farklı kelimeler kullanılmaktadır. Sözelimi İngilizcedeki *evil* kelimesi ahlaki kötülüğe işaret etmektedir. Bu duruma göre kavram, insanın yanlış ahlaki tercihleri sonucunda acı çekmesini ifade etmektedir. *Evil* kelimesinin kullanımı ilk yüzyıllarda, ahlaki yanlışların bir formu olarak eşanlamlı şekilde kullanılmıştır. Teistik açıdan ise kötülüğün, mutlak iyi olan bir Tanrı’nın varlığıyla ne şekilde uzlaştırılabileceği sorunu ifade etmektedir (Velioğlu, 2017: 19-20). Buna göre kötü kelimesinin, kötülük kavramını niteleyen ve ona eylem kazandıran bir kavram olduğu görülmektedir.

Türkçede *kötü*, Türk Dil Kurumu Sözlüğü’ne göre; “1. istenilen, beğenilen nitelikte olmayan, hoş gitmeyen, fena, iyi karşıtı, 2. Zararlı, tehlikeli, 3. korku, endişe veren, 4. kaba ve kırıcı, 5. kişi ve toplum üzerinde olumsuz etkileri olan, 6. aşırı, çok” anlamlarına gelerek *iyi* kelimesinin karşıtı olarak kullanılmaktadır (TDK, 2020). *Kötülük* ise, *iyilik* kelimesinin zıddı olarak kullanılan ve TDK’ya göre “1. kötü olma durumu, kemlik, şer, 2. Zarar verecek davranış

veya söz” anlamlarını taşıyan bir kavramdır (TDK, 2020). *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*’nde kötülük, “insanın gereksinimlerine, çıkar ve dileklerine aykırı olan, bir topluma, bir toplumsal kümeye, bir kişiye zarar verici sayılan, özdeksel veya tinsel bir nesnenin, bir olayın niteliği” şeklinde tanımlanmıştır (Ozankaya, 1975: 66). Her iki tanıma bakıldığında kötülüğün, iyilik deyiminin zıt anlamlısı ve genellikle hoşlanılmayan ve istenilmeyeni dile getiren bir kavram olarak açıklandığı görülmektedir. Tarihsel araştırmalar iyilik/kötülük ikiliğini güçlü/güçsüz çatışmasıyla ilişkilendirirken, dinsel araştırmalar ise kötülüğün de iyilik kadar eski bir tarihinin olduğunu ileri sürerek, iyi bir Tanrı’nın varlığı ile kötülüğün varlığını uyuşturmaya çalışmaktadır (Hançerlioğlu, 1998: 330). Hem tarihsel hem de dinsel açıklamalara bakıldığında kötülüğün dikotomik bir anlayışla yorumlandığı görülmektedir.

Gündelik yaşantı içinde iyilik ve kötülük göreceli açılardan ele alınan kavramlar olarak karşımıza çıkabilmektedir. Herhangi bir durumun ya da olayın ‘neden, nasıl, niye ve neye göre iyi ya da kötü’ olarak nitelendirilebileceği konusunda kimi zaman birbirinden farklı görüşlere rastlanmaktadır. Birey hukuken ya da ahlaken yasak bir eylem gerçekleştirdiğinde, eğer bu eylem iyi sonuçlanırsa onun kötü olma niteliği ortadan kalkabilir ve toplum tarafından onaylanabilir. Buna örnek olarak birini öldürmek gösterilebilir. Birini öldürerek yaşam hakkına son vermek, tüm toplumlarda ‘kötü’ olarak kabul edilir. Ancak kişi, normal şartlarda birini öldürünce ‘katil’, savaşta birini öldürünce ‘kahraman’ olarak nitelendirilmektedir. Bu durumda sonucunun iyi olduğu kabul edilen bir öldürme eylemi toplum tarafından kabul görebilmektedir. Lars Svendsen bu konuda şu görüşe yer vermiştir: “İyi’ ve ‘kötü’ göreceli kavramlardır; yani, bir şey, bizatihi kendinde değil, sadece başka bir şeye nazaran iyi veya kötüdür” (s.28). Başka bir deyişle Svendsen’e göre, ‘bir şey’ verili olarak kötü ya da iyi değildir, referans aldığı başka ‘bir şey’e göre veya o ‘şeyin’ bağlamına göre kötü ya da iyi olarak nitelendirilebilir. Buradan hareketle kötülük kavramının kesinlik taşımadığını ve de değişmez niteliğe sahip olmadığını söylemek mümkündür.

Kötülük kavramının sözlük anlamları dışında, kötülük olgusunun yapısına da dikkat çekmek gerekmektedir. Bu yapılırken kötülüğü ortaya çıkaran temel etkilere bakılmaktadır. İyilik ile arasında diyalektik bir ilişki bulunan kötülük, antiteziyle varlığını sürdürmektedir. Daha sade anlatımıyla, kötülük iyi ve güzel olan karşısında konumlanarak kendine yer edinmektedir. Algısal olarak, kendini iyi ve güzel olana daha yakın hisseden insanoğlu, kötülüğü; olumsuz, çirkin, kısacası istenilmeyen ve insanoğlunun uzak durması gereken her şey olarak algılamaktadır. Bu soyutluk ve insanda oluşan algı Terry Eagleton’a göre “Bir eyleme kötü demek, onun anlayışımızın ötesinde olduğunu söylemektir. Kötülük anlaşıl mazdır” (2017:

08) cümlesiyle tanımlanır, çünkü kötülük, tabirinin birçok değişkene bağlı olduğu ve ortak paydada buluşmanın zor olduğu bir olgudur. Bu duruma ek olarak Spinoza, *Kısa Çalışma*'daki (2002) X. Bölümde şunu dile getirmektedir: “İyi’ ve ‘kötü’ Entia Rationis’e [Akla] aittir [Entia Realia’ya, şeylere değil]; bu adlandırmaları hep başka şeylere atıfla yaparız. Doğada ya şeyler ya da eylemler vardır; iyi ile kötü her ikisinden de olmadığı için doğada yoktur; iyi ve kötü ilişkilerdir-şeyler değil” (Spinoza’dan akt. Armaner, 2017: 39-40). Kötülüğü anlamak ve aklen onu anlaşılır kılmaya çabalamak onun sürdürülebilirliğini de ortadan kaldırmaktadır.

Kötülük kavramı üzerine bir anlamlandırma arayışında olan insanoğlu, karşılaştığı engeller, felaketler ve doğal afetler sonucunda kavrama farklı açılardan yaklaşmış ve böylece kötülüğü kategorilere ayırarak incelemiştir.

1.2. Kötülük Türleri

Batı din felsefesinde kötülük genellikle iki tür altında incelenmektedir: bunlar ahlaki ve doğal (fiziksel) kötülüktür. Dar bir çerçeveden bakıldığında bu iki kötülük türünün somut kötülüklere işaret ettiği görülmektedir. Bazı filozoflar ise bu iki kötülük türünden farklı olarak üçüncü kötülük türüne dikkat çekerler: Metafiziksel kötülük (Yaran, 2016: 29-30). Buna göre genel çerçevede kötülük türleri; insan kaynaklı ahlaki kötülükler, Tanrı kaynaklı doğal kötülükler ve evrenin sonlu olması ile ilgili metafiziksel kötülükler olarak da adlandırılabilir.

1.2.1. Doğal Kötülük

Doğal kötülükler, genellikle insandan bağımsız olarak gerçekleşen; sel, kuraklık, yangın, deprem, tsunami gibi doğa olaylarına işaret etmektedir. Bu tür kötülükler insan üzerinde bıraktıkları travmatik etki açısından kötü olarak kabul edilmektedir. Ağır sonuçları olan ve Tanrı’nın insanları cezalandırdığı yönünde genel kanı oluşturan her türlü acı ve ıstırap doğal kötülük kategorisinde ele alınmaktadır.

Doğal kötülüklerin varlığı insana verdiği fiziksel ya da zihinsel acıyla ilişkilidir. Tanrı’nın doğaya müdahalesi dışında tabiatta gerçekleşen birçok olay doğal kötülük ile bağdaştırılmaktadır. Din felsefesi alanında çalışmalar yapan John Hick bu durumla ilgili olarak, canlılar âleminde gerçekleşen fakat insanlar için pek de tehlike oluşturmeyen “türlerin birbiriyle avlanması”, “bitkilerin katledilmesi ya da zarar görmesi”, “yıldızlardaki patlamalar” gibi olayların herhangi bir kötülük oluşturmadığını dile getirmektedir. Hick’e göre hayvanların yaşamındaki acılar çözülmesi zor bir sorundur (Hick’ten akt. Manafov, 2019: 35). Buna karşılık

Henry John McCloskey, doğal kötülüklerin alanını biraz daha genişleterek konuya farklı bir yaklaşım getirir. Ona göre, vahşi yaşamda zararlı yaratıkların varlığı, insanı bedensel yönden engelleyen veya ölüme götüren hastalıklar ve doğuştan engelli olma gibi konuları doğal kötülük alanına dâhil edilmelidir (McCloskey'den akt. Yasa, 2016: 22). Doğal kötülükler üzerine yapılan genel tanımlamaların temel noktası insan üzerinde bıraktığı etkilerle bağlantılıdır. Batı temelli kaynaklarda Lizbon depremi sık sık bu kategoriye örnek verilmektedir. Kutsal günde yaşanan bu doğa olayı, kiliselerin dolu olduğu saatlerde gerçekleşmiş ve binlerce insanın ölümüne sebep olmuştur. Daha sonrasında Batılı entelektüel kuşaklar üzerinde derin etki yaratmış ve felsefi optimizmin hızlanmasında rol oynamıştır (Yaran, 2016: 33). Yaşanan bu doğa olayı felaket olarak adlandırılmış ve Tanrı'nın insanları cezalandırdığı yönünde genel bir kanı oluşmuştur.

1.2.2. Ahlaki Kötülük

Ahlaki kötülük genel olarak insanın iradesini kötüye kullanması sonucu ortaya çıkan kötülüklerdir. Bu durumda insan tarafından gerçekleştirilen kötülüklerin her biri ahlaki kötülük alanında incelenmektedir. John Hick, ahlaki kötülüklerin insan kaynaklı olduğunu belirterek; acımasız, adaletsiz, garazlı ve sapık düşünce ve davranışları ahlaki kötülük içinde değerlendirir (Hick'ten akt. Manafov, 2019: 37). Bu açıdan ele alındığında kötülüğün eyleme dönüştürülmesi beklenmektedir. Kötü niyetli düşünceler eyleme dönüşmediği sürece anlam taşımamakta ve fiilen gerçekleşmediği için ortaya çıkarılamamaktadır. İnsan eylemlerinde ortaya çıkan bu tür kötülükler ahlaki kötülük kategorisinde incelenmektedir.

Ahlaki kötülük anlayışı, sınırları genişletilerek farklı tanımlamalarla da açıklanmaya çalışılmıştır. McCloskey, ahlaki kötülükleri basit bir ifadeyle “ahlaksızlık” olarak görmektedir. O'na göre; “bencillik, kıskançlık, açgözlülük, aldatma, acımasızlık, sertlik, korkaklık gibi kötülüklerle, savaşlar ve içerdikleri vahşet gibi büyük ölçülü kötülükler” ahlaki kötülük kavramı altında incelenmektedir (McCloskey'den akt. Yaran, 2016: 34). Buna karşılık Metin Yasa, ahlaki kötülük kavramının çağdaş din felsefesi alanında ‘günah’ ile eş anlamlı kullanıldığını belirterek ‘ilk günah’ kavramı ile bir bağlantı kurmaya çalışır (2016: 20). Kötülük, teolojik yaklaşımda kesin suretle iyi olan Tanrı'nın buyruğundan çıkma, kötüyü isteme ve kötüye yönelme eğilimi olarak tanımlanabilir. İnsanın bu eğilimi, Âdem ile Havva'nın yasak elmayı yemesinden sonra cennetten kovulma hikâyesiyle meşrulaştırılmakta ve böylece kötülük ile ‘özgür irade’ kavramı arasında bağlantı kurulmaktadır. Tercihini Tanrı'nın isteği dışında gerçekleştiren insanoğlu, Tanrı tarafından cezalandırılmış ve cennetten

kovularak cezasını çekmiştir. Ancak buradaki asıl çelişki, kötü olanı seçmeyle sonuçlanabilecek özgür iradenin de insana Tanrı tarafından verilmiş olduğuna inanılmasıdır. Svendsen (2018: 27), “özgür irade olmaksızın, ahlaki kötülük kesinlikle var olmazdı” diyerek insanın irade hürriyetinin ahlaki kötülüklerle bağlantısı olduğuna dikkat çekmektedir.

Ahlaki kötülük, düşünebilen bir varlık olan insanın istencinden kaynaklanmaktadır. Moral kötülük olarak da adlandırılan ahlaki kötülük, temeline ahlakın da merkezinde yer alan ‘özgürlük’ kavramını koymaktadır. Yaran, “kötülüğün sahibi ve faili özgür “insan”dır” der ve özgür insanın kötülüğünü, bireysel düzeyde kötü psikolojik huy, zihinsel düşünce ya da bu durumların dışavurumunda kitlesel veya toplumsal eylemler olarak görür (2016: 34). Sokrates’e göre ise erdem öğrenilen bir kavramdır ve insanlar iyiyi bilmediği için kötüdür. “Erdemsizlik ise bilgisizliğin sonucudur. [...] Bilgiye kollarını açan her insan erdeme doğru ilerler” (Hançerlioğlu’ndan akt. Velioğlu, 2017: 26). Bilgi sahibi olan insan iyi ve kötüyü bu şekilde ayırt ederek erdemli birey olma yolunda olumlu adımlar atacaktır.

Modern dünyada ahlaki kötülüklerin varlığıyla daha fazla karşılaşıldığı bilinmektedir. Buna örnek olarak 1991-1995 yılları arasında Yugoslavya İç Savaşı örnek olarak gösterilebilir. Bosna Hersek’in doğusunda yer alan Srebrenitsa şehrine Sırp tarafı tarafından harekât düzenlenerek yaklaşık 9 bin Bosnalı’nın ağır silahlarla katledildiği resmi kayıtlarda yer almaktadır. Gerçekleştiği şehirden adını alan bu durum, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra insanlık tarihinin gördüğü en büyük can kayıplardan biri olarak tarihte yerini alarak, Birleşmiş Milletler tarafından tanınan ilk soykırım olma özelliği taşımaktadır. Srebrenitsa soykırımı, bölgesel olarak yaşanan bir katliam olsa da basın aracılığıyla bütün dünyada haber olması ile geniş çerçevede tüm insanlığı etkileyen ahlaki bir durumu yansıtmaktadır.

Ahlaki kötülüklerin ortadan kalkması için genel bir ahlak yasasının olması ve her birey tarafından kabul görmesi gerektiği düşünülmektedir. Toplumsal açıdan sadece genel ahlak anlayışının yeterli olmadığı ve kötü olarak adlandırılan her durumda; bireysel deneyimler, hayat görüşü, toplumsal ve psikolojik birçok durum önem kazanmaktadır. Ahlaki kötülük bilinç düzeyinde yapılan kötülük türüdür ve ahlaki bir problem olarak görülmektedir. Bu nedenle insanın bilinçli eylemlerine dayalı olan ahlaki kötülük, bireysel tercihlerle ilişkilidir. Dünya üzerinde genel bir ahlak anlayışının mümkün olmaması nedeniyle ahlaki kötülüklerin varlığı kaçınılmazdır.

1.2.3. Metafiziksel Kötülük

Metafiziksel kötülük, Tanrı tarafından yaratılmış evrenin sınırlılığı ve sonluluğuna işaret etmektedir. Felsefi literatürde daha önce yer alsa da ‘metafiziksel kötülük’ ifadesinin ilk olarak Gottfried W. Leibniz tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Manafov, 2019: 38). Leibniz’e göre metafiziksel kötülük, “gerçekliğin, yaratılmış varlıkların doğalarında asli olarak var olandan yoksunludur” (Leibniz’den akt. Cevizci, 2012: 327). Leibniz, Tanrı’nın kötülükle doğrudan hiçbir ilişkisinin bulunmadığını belirterek, doğal ve ahlaki kötülüklerin nedenini de metafiziksel kötülüğe bağlar ve temel olan kötülük türünün metafiziksel kötülük olduğuna dikkat çeker. Leibniz bu düşüncesinde, metafiziksel anlamda kötülüğü yoksunlukla birleştirmektedir. Yani, kötülük yoksunluktan meydana gelmektedir (Leibniz’den akt. Cevizci, 2012: 326). Dolayısıyla var olmak için kendinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan Tanrı, sınırsız yetkinliğe sahiptir. İnsanın doğası gereği sonsuz olması mümkün olmadığından, yoksunluk kaçınılmazdır. Yaratılmış hiçbir şey Tanrısal tamlığa ve yetkinliğe ulaşamamaktadır. Bunun sonucunda eksik olan varlıklar kötülüğün kaynağı olarak görülmektedir.

Metafiziksel kötülükleri doğal kötülük kategorisinde değerlendiren Amulya Ranjan Mohapatra’ya göre “metafiziksel kötülükler de doğal kötülüklerdir. Çünkü o insan iradesi dışındadır ve doğa yasalarına tabidir. Depremler, seller, kuraklıklar, kıtlıklar, kasırgalar ve benzerleri metafizik kötülük olarak bilinen tabii kötülüklerdir” (Mohapatra’dan akt. Manafov, 2019: 41). Kötülüğü maddeci bir anlayışla ele alan Plotinos ise evrenin sınırlılığına dikkat çeken metafiziksel kötülüğü şu şekilde açıklamaktadır: “Dünyamızda kötülük gerçekte bir eksiklikten, bir yoksunluktan, bir hatadan gelir. Kötülük bir maddeye sahip olma veya forma ulaşma çabasında başarısızlığa uğrayan maddeye benzer bir şeye ulaşma tarzıdır” (Plotinos’tan akt. Çınar, 2005: 165). Buna göre, maddenin başarısızlığa ulaşması bir yoksunluk belirtisidir ve kötülüğün kaynağı burada aranabilir.

Metafiziksel kötülük, ‘evrenin yaratıcısı olan Tanrı’dan başka her şeyin eksik olduğu ve hiçbir varlığın Tanrı kadar yetkin olmadığı’ görüşü üzerine şekillenmiştir. Fiziksel ve ahlaki kötülüklerin de kaynağı metafiziksel kötülükten gelmektedir, yani mükemmelliğin azalması metafiziksel kötülük ile açıklanabilir.

Söz konusu genel çerçevede incelenen kötülüklerin sayısı ve çeşidi oldukça fazladır. Karşılaştığı kötülüklerle baş etmek zorunda olan insanlık, uzun yıllar kötülüğün kaynağını

aramaya çalışmıştır. Mutlak iyi olan bir Tanrı'nın neden kötülöklere izin verdiği ya da kötölöklere engellemediği düşünceci, Tanrı'nın gücünün ve yetkinliğinin sorgulandığı *kötölök problemi* konusunun doğmasına neden olmuştur.

1.3. Kötölök Problemi

Kabul edildiği üzere her şeyin yaratıcısı olan Tanrı; her şeyi bilen, her şeye gücü yeten ve mutlak olarak iyi bir Tanrı'dır. Tanrı'nın sahip olduğu yetkinliğe rağmen yarattığı evrende ahlaki ve fiziksel kötölöklere varlığı azımsanmayacak derecede fazladır. Bu sebeple yaşamı boyunca savaşılar, açlıklar, soykırımlar, depremler, seller vs. gibi kötölöklere mücadele etmek zorunda olan insanlar, kötölöklere kaynağını ve nedenini sorgulamaktadır. Söz konusu olan doğal kötölöklere doğal nedenlerle açıklanmaya çalışılsa da, insanın iyi olan Tanrı'nın varoluşuna nasıl inanabileceği yanıtlanması gereken bir soru olarak kalmaktadır. Basit bir ifadeyle 'evrende var olan kötölöklere iyi Tanrı düşünceci ile bağdaşmadığı' görüşü üzerinde duran kötölök problemi/sorunu, tarihi açıdan çok eskilere dayanmaktadır.

Kötölök problemini mantıksal boyutta ilk tartışan kişinin Epiküros (ö. M.Ö. 270) olduğu bilinmektedir. Felsefe tarihinde daha çok belli bir yaşam tarzının savunuculuğunu yapan Epiküros, insan yaşamında var olan sıkıntılarla ilgilenmiştir. İnsanın bu dünyadaki mutsuzluğunun Tanrılarla, ölüm ve kaderle ilgili yanlış inançlarından kaynaklandığını belirtmiştir. Söz konusu yanlış inançların, ancak onların yanlışlığını ve temeldeki eksikliğini ortaya çıkaracak bir varlık görüşüyle ortadan kaldıracılabileceğini düşünmüştür (Cevizci, 2012: 78). İnsanların mutsuzluğuna ve çektiği acılara değinen Epiküros, varlık anlayışını genişleterek Tanrı'yı da kapsayacak şekilde geliştirmiştir. Ona göre Tanrılar da atomlardan oluşmuştur ve yaşadığımız dünyanın çok ötesinde bir yerde bulunur. Tanrıların dünyada olup bitene karışmadığını, yalnızca atomların çarpışması ile bir şeylerin meydana geldiğini dile getirir. (Cevizci, 2012, 80). Bu sebeple insan yaşamını, Tanrı'dan, ölümden ve kaderden korkacak şekilde düzenlememelidir. Görüldüğu üzere Epiküros, Tanrı'yı doğaüstü bir varlık olarak görmemekte ve evrene müdahalesini yok saymaktadır. Sonuç olarak insan, yaşadığı evrende kendini sükûnete erdirecek yolları bulabilirse var olan kötölöklere anlamı kalmayacaktır.

Epiküros'un bu felsefesi problemi ortadan kaldırmaya yetmemiştir. Çünkü onun Tanrı kavramına yaklaşımı, 'Tanrı'nın her şeye kadir olması' düşüncesinden uzak bir anlayıştır ve teizmin Tanrı anlayışına uygun düşmemektedir. Teizme göre Tanrı, evreni yaratan ve ona müdahale eden, güçlü, bilgili, mutlak iyi ve mutlak adaletli olma gibi niteliklere sahip bir

varlıktır. Fakat Epiküros'un ortaya koyduğu bu düşünceler kötülük ve Tanrı ilişkisi üzerine teist düşünceden farklı yeni bakış açılarını beraberinde getirerek, birçok düşünürü etkilemiş ve söz konusu problemi çözme çabası uzun yıllar boyunca devam etmiştir.

Epiküros'un savunduğu görüşler kendisinden sonraki dönemlerde referans alınarak yeniden yorumlanmıştır. Milattan sonra ikinci yüzyılda yaşamış kilise adamı olan Lactantius'un aktarımına göre Epiküros kötülük problemini bir ikilem biçiminde şu şekilde açıklamıştır:

“Tanrı, kötülükleri, dünyamızdan ya atmak istiyor da atamıyor, ya atabiliyor da atmak istemiyor, ya ne atabiliyor ne de atmak istiyor. Bu konuda başka bir durum olamaz. Atmak istiyor da atamıyorsa bu kötülüktür ki Tanrılığa yakışmaz. Ne atabiliyor, ne de atmak istiyorsa bu hem güçsüzlük hem de kötülüktür ki, Tanrılığa hiç yakışmaz, Atabiliyor ve atmak istiyorsa –ki Tanrılığa yakışan budur– acaba niçin atmıyor?” (Lactantius'tan akt. Hançerlioğlu, 1993: 330).

Epiküros'tan yüzyıllar sonra, on sekizinci yüzyıl filozoflarından David Hume, kötülük problemini irdeleyerek, problemin çözüme kavuşmadığını ve konuya mantıksal bir açıklama getirilemediğini yeniden gündeme getirmiştir. David Hume *Doğal Din Üzerine Diyaloglar* adlı eserinde şu sorularla problemi tekrardan ele alır (1995: 209):

“Tanrı kötülüğü önlemek istiyor da gücü mü yetmiyor?”

Öyleyse güçsüzdür.

Yoksa kötülüğü gücü yetiyor da kötülüğü önlemek mi istemiyor?”

Öyleyse o iyi niyetli değildir.

Hem güçlü, hem de iyi ise, bu kadar kötülük nasıl oldu da var oldu?”

Dini bakımdan kuvvetli inanca sahip olmadığı bilinen Hume'un kötülük problemine eleştirel yaklaşımı, kökeni Epiküros'a dayandırılan bu soruların hala cevaplanmadığına işaret etmektedir (Yaran, 2016: 12). Ayrıca Hume, dinin kökeninde, “insanın mutluluğu açısından belirleyici olan nedenlerle ilgili bilgisizliği, antropomorfizm eğilimi ve gelecekle, ama özellikle de ölümle ilgili korkular olduğunu söyler” (Cevizci, 2012: 367). Bu düşünceye göre bilgisiz insanlar dini, geleceğin belirsizliğinden ve ölümün kaçınılmazlığından uzaklaşmak adına araç olarak kullanmaktadır. Hume, bilgisizlik azaldıkça dinin gücünün ortadan kalkacağı görüşüne inanmaktadır. Bu sebeple dini, metafizik ve bilgidan sonra ele alınacak konular olarak görmektedir.

Genellikle din ile alakalı felsefi tartışmalarda ele alınan ‘kötülük’, inançlı ya da inançsız herkesi ilgilendiren bir kavramdır. Zaman zaman inananları da en az inançsızlar kadar düşündüren ve ateistlerin inananlara karşı itirazlarını ve kanıtlarını dayandırdığı ‘kötülük problemi’ karşısında birçok argüman ortaya atılmıştır. Yaşadığımız bu dünyanın en iyi olan dünya olduğu, bu dünyanın da mutlak suretle güçlü ve her şeyin yaratıcısı olan Tanrı’nın ahlak ve yetkinlik ilkesine göre yaratıldığı kabul edilirse, Tanrı kötülöklere nasıl ve neden izin vermektedir? McColeskey’e göre problem basit şekilde ifade edilir: “Dünyada kötölük vardır; yine de dünyanın, iyi ve her şeye gücü yeten Tanrı’nın yaratması olduğu söylenir. Bu durum nasıl mümkün olur? Şüphesiz iyi ve her şeye gücü yeten varlık, her tür kötölükten bağımsız bir dünya yarattı” (McColeskey’den akt. Yaran, 2016: 40). Özellikle ateistler kötölük problemine dair soruları kullanarak, kötölüğün varlığını Tanrı’nın yokluğunun bir kanıtı olarak görmüşlerdir. Onlara göre her şeyi bilen Tanrı, bu dünyada var olan kötölükleri de bilmektedir. Her şeye gücü yeten Tanrı’nın dünyadaki kötölöklere engel olabileceği ve mutlak iyi olan Tanrı’nın bu kötölüklerin çıkmasını istemeyeceği görüşü ateistlerin önemli argümanlarındanır (Cevizci, 1999: 525).

Bunun sonucunda felsefi çalışmalar uzun dönemler boyunca, kötölüğü *teodise* kavramı ile açıklamaya çalışmış, kötölüğün mutlak iyi olan Tanrı ile özdeşleşemeyeceği konusunda tartışmalar devam etmiştir.

1.4. Kötölük Problemine Karşı Yaklaşımlar: Teodise

Din felsefesinde kötölük probleminin ortaya attığı sorulara cevap bulma çabasına genel olarak *teodise* denilmektedir. Teodise kavramının keşfi genellikle Gottfried Wilhelm Leibniz’e atfedilmiştir, kavram “Grekçede ‘Tanrı’ ve ‘adalet’ anlamına gelen iki kelimenin bir araya getirilmesinden oluşmuştur” (Yaran, 2016: 91). Svendsen’e göre teodise, “Tanrı’nın gerekçelendirilmesi, O’nun haklılığının, doğruluğunun bir kanıtıdır” (2018: 47). Hançerlioğlu’na göre ise “Uyuşturulamaz çelişkili sınıflardan, oluşmuş sömürge toplumda doğal bulunan kötölüklerin ve tüzesizliklerin dinsel-felsefesal haklılaştırılmasıdır” (1998: 289). Genel anlamda Tanrı’nın kötölökle bağdaşmayacağı düşüncesi, dar anlamda ise kötölük probleminin sorularına karşı verilen kişisel cevapları kapsayan konular teodise olarak görölmektedir.

Svendsen, *Kötülüğün Felsefesi* (2018) adlı eserinde, teodisenin Hristiyan dünyasıyla sıkça ilişkilendirildiğini ancak Hristiyanlık öncesi Antik Yunan düşüncesinde de bulunabileceğini belirtir:

“Temel öğretisi, yani Tanrı için her şeyin güzel, iyi ve adil olduğu iddiası, Heraklitos’a atfedilen bir fragmanda açıkça dile getirilmiştir. Buna mukabil bazı insanlar bazı şeyleri adil bazı şeyleri ise adaletsiz olarak görürler. Sonraki tüm teodiselerin temel öncülü de buna benzer: Haksızlık ve kötülük yalnızca bizim sınırlı kavrayışımız açısından haksız ve kötü görünürken, ilahi perspektiften her şey –ister tüm parçalarda isterse parçaların bütününde– iyidir” (s. 47).

Bu görüş çerçevesinde Antik Yunan düşünürlerine göre genel olarak, mutlak iyi olan Tanrı, evreni belirli denetimde ve düzen içerisinde yaratmıştır. Daha öncesi olmadığından, Tanrı’nın bakış açısından çıkan her şey, mutlak iyiye ve doğruya işaret etmektedir. Antik Yunan düşünürlerinden Herakleitos, karşıtların karışıklığı ilişkisini ön planda tutarak “iyi ve kötü birdir” görüşünü savunmaktadır. Buna göre bir şeyi kötü olarak tanımlarken iyi olanın farkına varılmazsa insan kendini aldatmış sayılır. Bu, ‘iyi’ye yapılmış haksızlık olarak görülür. Dar ve sık insan görüşüne karşılık, Tanrı için bu durum geçerli sayılmamaktadır. Tanrı için her şey güzel, iyi ve haklıdır (Fidan, 2015: 07). Bu durumda, bir şeyi kötü diye tanımlayabilmek için iyiyi de bilerek, Tanrı’nın konumu ve bu durumdaki gerçekliğini göz ardı etmemek gerekmektedir.

Felsefe tarihi dikkate alındığında Platon’un eserlerinde de teodise düşüncelerini görmek mümkündür. Platon, evreni düzenleyen Tanrı’yı, evrende yer alan ve kötü sayılan şeylerin nedeni olarak görmemiştir. Ona göre “Tanrı iyidir” görüşü hâkimdir (Yasa, 2016: 82). Ayrıca Platon, kötülüğü *İdealar* üzerinden açıklayarak, *İyi İdeası*¹ kavramını ön planda tutmaktadır. Platon, tüm sistemin en tepesinde İyi İdesi olduğunu ve İyi İdesi’nin de Tanrı ile özdeş olduğunu savunmaktadır (Fidan, 2015: 07). Buna ek olarak Platon, insanın da doğuştan kötü olmadığını düşünmektedir. Buna göre kötülük insanın bilgisinde yatan ve öğrenilebilen bir kavram olarak açıklanmaktadır. Bu durumda insan kötülüğü bilerek ve isteyerek yapmamaktadır. Bundan dolayı, Sokrates ve Platon düşüncelerine göre bilginin olduğu yerde kötülük olamaz ve bu sebeple bilgisiz insan kötülük yapmaktadır. Yani, kötülük ‘bilgisiz’liktir

¹İdealar (İde’ler), “mutlak ve kayıtsız şartsız olan varlıklardır. Duyu organlarıyla algılanan varlıklarda idelerden pay alma hakkı vardır. Fakat duyu âleminde her şey değişken ve devamsızdır. Dolayısıyla ona göre gerçek olan varlıklar idelerdir. İdeler, kendi içinde hiyerarşik bir yapıya sahiptirler; daima genellik ve kudret bakımından çoğalarak en tepeye, sonuncu, en yüksek ideye kadar çıkarlar: Bu en yüksek zirve noktası; bütün sistemi kuşatan, içeren, özetleyen İyi İdesi’dir” (Fidan, 2015: 07-08).

(Hançerlioğlu, 1998: 330). Bu düşünce sistemine göre kötülüğün kaynağı insandır. İnsanın arzularına sınırsız bağlı olduğu ve bu sebeple olası bir yanlış yönlendirme ile kötülük yapabilecek duruma gelebildiği veya yapabildiği düşünülmektedir (Yasa, 2016: 85). Sonuç olarak Platon, Tanrı'yı idelerin en yükseği ve ulaşılması zor olan iyi idesi ile özdeşleştirerek, kötülüğü, eyleme döken insana atfetmektedir. Ona göre, kötü olan ya da kötülük yapan insan, bilgisiz insandır.

Plotinus'a göre ise iyilik ve kötülük birlikte ele alınmalıdır. Kötüyü bilmek için iyiyi özümsemek ve açıklığa kavuşturmak gerekmektedir. İyi, bütün varlıkların kendisine bağlı olduğu, bütün varlıkların kaynağı, kendi kendine yeterli olan ve hiçbir şeyi arzulamayan, her şeyin ölçüsü ve kendisinden *Akli ilke*² şeklinde tanımlanmaktadır. Akli ilke geniş bir ölçekte değerlendirildiğinde doğrudan Tanrı ile özdeşleşmektedir. Kötü ise yokluk âleminde yer bulan ve var olmayanın kipi şeklinde tanımlanmaktadır (Plotinus, 2018: 153-154). Plotinus'un görüşlerinden hareketle, kötülük, iyiliğin eksikliğidir ve kötülük ancak iyiliğin varlığıyla giderilebilir. Dolayısıyla iyiliğin eksikliği kötülüğe sürüklenme ve sonunda kötü olma durumunu getirmektedir.

Teodiseyle bağdaşan düşünceleri Stoa felsefesinde de görmek mümkündür. Stoacı düşünürler, genel anlamda bu görüşleri tabiatla özdeşleştirerek, Tanrı'nın her şeyi çevreleyen tabiatın başkası olmadığı görüşünü savunmuştur. Stoacılara göre "kâinatın düzeni, Tanrı yasasının hükmüne bağlıdır. Tanrı adil olduğu halde, kötü değildir. Tüm kötülükler, neden-sonuç bağının bir sonucu olarak, kişinin Tanrı doğasına aykırı davranmasından kaynaklanmaktadır" (Akalin, 2015: 108). Kötülükle uğraşanlar ve onun etkisinde kalanlar doğaya uygun yaşamayan ve Tanrı'nın doğasından habersiz olan kişilerdir. Çünkü kâinatın ve tabiatın sahibi Tanrı'dır ve Tanrı asla gücünü kötülük için kullanmamaktadır. Ayrıca Stoacı düşünürlerden Epiktetos, "iyiliğin de kötülüğün de kaynağı insandır, her insanın içinde olan Tanrı babadır ve iyidir, kötülükler tutkunun esiri olmuş insanların eseridir" görüşünü savunmaktadır (Epiktetos'tan akt. Akalin, 2015: 96). Stoa düşüncesine göre, geliştirdiği akıl ve bilgeliği sayesinde iyiyi veya kötüyü seçmesi konusunda Tanrı insanı özgür kılmıştır.

²Akli İlke, Plotinus tarafından açıklanan: "O, her şeye sahiptir: O, her şeydir, O, varlığı ile her şeyde bulunmaktadır: O, her şeye sahip olmaktan başka yollara sahiptir, çünkü onun sahip olduğu şey, bizzatı kendisidir" görüşüdür (Plotinus, 2018: 153). Bu görüşe göre insan aklının sınırları ulaşabildiği kadar akli ilkeyi anlamlandırabilmektedir. Ancak akli ilke kitle içinde görünmez de değildir, ancak ulaşabildiği kadarına iştirak edebildiği derecede ayırt edilebilir.

Kötülüklerin nedeni, Tanrısal özden kopan insanın geliştirdiği yetileri kullanamamasına bağlanmıştır.

Özetlemek gerekirse kötülüğün, Antik Yunan felsefesinde zıttı olan ‘iyilik’ kavramından çok ‘Tanrı’ kavramıyla ele alındığı görülmektedir. Evrenin ve tabiatın yaratıcısı ve düzenleyicisi olan Tanrı’nın mutlak iyi olduğu görüşü hâkim olmuş ve kötülük insanlara atfedilmiştir. Fakat bu düşüncelerin çağdaş dönemdeki kötülük anlayışı ile benzer olup olmadığı tartışmaya açık bir konudur. Ancak Antik Yunan düşünürlerince Tanrı’nın mutlak suretle iyi olduğunun birçok eserde dile getirilmesi aynı zamanda O’nun savunuculuğunu yapma anlamını da taşımaktadır. Bu durum Antik Yunan düşüncelerinin diğer dönemdeki düşünürlerin teorilerini etkilemesi açısından önem arz etmektedir.

Teodise kavramının yaratıcısı Leibniz, içinde yaşadığımız dünyayı, çoğu güzellik ve iyiliklerin yanında kötülüklerle de birlikte ‘mümkün dünyaların en iyisi’ şeklinde görmektedir. Bu görüş, Leibniz’in *Metafizik Üzerine Konuşma* (1999: 57) adlı eserinde şu şekilde açıklanmaktadır:

“Yarattığı evren içinde içkin olmayan, yarattığı evreni aşan Tanrı mutlak bir kendiliğindelik içindedir. Bununla birlikte o kendi kadar yetkin olmayan bir dünya yaratmıştır. Dünya öylesine yetkin olsaydı onu Yaratan’la karşılaştırma, Yaratan’la bir tutma olasılığı vardı. Ancak bu dünya gene de yetkinlikleri olan bir dünyadır ya da bu dünya yetkin olmayan olası dünyaların en yetkini olarak varedilmiştir. [...] Tanrı en yetkin monaddır, her şeyin kaynağıdır, her şeyin hem örneği hem de yaratıcısıdır. Onda her şey açık seçik bulunur. O mutlak olarak yetkindir, onun herhangi bir eksikliği yoktur, o herhangi bir olmamışlığı barındırmaz.”

Leibniz felsefesindeki önemli noktalardan biri pek çok olanaklı dünya bulunduğu konusundaki düşünceleridir. Mutlak iyi olan Tanrı, diğer olanaklı dünyaların arasından en iyisini yaratmıştır. İyiyle kötünün en fazlasını kapsayan dünyanın diğer olası dünyalardan daha iyi olduğu kanısını savunmuştur. O’na göre Tanrı içinde hiçbir kötülüğün bulunmadığı bir dünya yaratabilirdi, fakat yaratılan o dünya, bu dünya ölçüsünde iyi olmazdı (Russell, 1972: 205). Bu sebeple Leibniz’e göre dünyamız, iyi bir Tanrı tarafından yaratıldığı için olası dünyalar arasından en iyisidir.

Leibniz, günahın özgür irade ile ilişkisini de ele almıştır. Ona göre, insana Tanrı tarafından verilen özgür irade büyük bir iyiliktir. Fakat Tanrı için özgür iradeyi insana bağışlaması ve aynı zamanda günah diye bir şey olmamasını buyurması olanaksızdır. Bu

sebeple Tanrı, Âdem'in elmayı yiyeceğini bildiği ve günah olanın beraberinde cezayı getireceğini öngördüğü halde insanlara özgür iradeyi bağışlamıştır. Sonuçta bu dünya, kötülükler var olsa bile diğer olası dünyalara göre daha çok iyilik bulunduracaktır. Ancak insan da gelişigüzel özgürlük anlayışına sahip değildir. Özgür insan kavramı Leibniz'in düşüncesine göre 'Tanrı'ya karşı sorumlu olan' şeklinde açıklanmaktadır. Bu düşünce çerçevesinde Tanrı insana karşı ilgisiz değildir. Tanrı, insanı her zaman doğru yola koymaz ancak her zaman ona doğru yolu göstermeye hazırdır. Bu sebeple "yüce ve sonsuz bilgiye sahip olan Tanrı yalnızca metafizik anlamda değil ahlak anlamında da en yetkin biçimde etkindir" (Leibniz, 1999: 58). Yaratılmış bir varlık olan insan, Tanrı tarafından verilen bu hayatı ve bu hayattaki eylemlerini Tanrı'ya karşı sorumlu olacak şekilde düzenlemelidir. Bu sebeple insan için önemli olan Tanrı'ya yönelmektir. Bunun olumlu şekilde gerçekleşmesi için ise insanın, Tanrı'nın yarattığı evrende var olan her şeyi iyi kavraması ve başa gelen her türlü kötülük karşısında iyi şeylerin de olabildiğinin farkına varması beklenmektedir.

C. Sadık Yaran, teodiseye karşı olan teistlerin de olduğunu dile getirmektedir. Bu isimlerin başında kötülük problemi karşısında teistik savunmanın en önemli temsilcilerinden olan Alvin Plantinga'yı gösterir. Doğal teoloji gibi teodiseye de karşı çıkan Plantinga'ya göre "Belki Tanrı'nın iyi bir nedeni vardır fakat bu neden bizim anlayamayacağımız kadar komplikedir" (Plantinga'dan akt. Yaran, 2016: 91-92). Ancak Plantinga'nın bu yorumu, teistlerin bir görüş veya teodise ortaya koymaması gerektiği anlamına gelmemektedir. Çünkü temel bir dini inanca sahip olan teistlerin, söz konusu kötülük problemi konusunda, inandıkları dinde kendilerini ikna eden ipuçları bulmaları gerekmektedir.

Plantinga'nın görüşlerine karşı çıkan John Hick, teodise kavramını "kötülük problemine karşı her türlü çözümler için kullanmaktadır" (Manafov, 2019: 73). Hick, teodise kavramı gündeme geldiğinde bazı Hristiyan teologlar tarafından eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirmenlere göre teodise, ahlaki bazı yükümlülükleri Tanrı'ya yükleyerek, Tanrı'yı beşerî eylemlere göre yargılama ukalalığını temsil etmektedir. Oysa "Tanrı'nın insana karşı muamelelerini haklı göstermek (*justify*)" yerine O'nun kavranamaz haşmeti ve hâkimiyeti karşısında Eyüp gibi sükût etmelidirler (Yaran, 2016: 92). Kısacası, teoloji caiz ise onun pek çok konusu ile iç içe olan teodise de caizdir ve bu konu ile uğraşmak tatmin edici bir sonuca ulaşılsa bile yararlı görülmektedir. Bu sebeple Hick, *justify* (Tanrı'yı haklı çıkarmak, temize çıkarmak, aklamak...) kelimesinin soruna neden olduğunu belirtmektedir. Bu kelime yerine *understand* (anlamak) kelimesi kullanılabilir (Hick'ten akt. Yaran, 2016: 93).

Teodiselerde amaç, Tanrı'nın varlığını ortaya koymak üzerine geliştirilen düşüncelerden ziyade Tanrı'ya inancı olan kişilerin inançlarını korumaya yöneliktir. Tanrı inancına sahip olmayan kişileri teodiselerle yönlendirme çabası yoktur. Bu sebeple teodiseler Epicurus'a dayandırılan ve kötülük problemi sorularına doğrudan verilmiş cevaplar veya kötülük kavramı karşısında Tanrı'nın kötülükle ilişkisinin hangi boyutta olduğunun ortaya koyulması girişimleri olarak değerlendirilmektedir.

1.4.1. Felsefe Tarihinde Etkili Olan Teodiseler

Kötülük ve Tanrı ilişkisi tartışmaları içerisinde birçok teodiseden bahsetmek mümkündür. Felsefe tarihinde birçok düşünür, Tanrı'nın kötülüğe izin vermesinin veya müdahale etmemesinin gerekçelerini ortaya koymak üzere teodise girişimlerinde bulunmuştur. Bu düşünürler arasında St. Augustine ve İreneaus'un ortaya koyduğu düşünceler ön plana çıkmaktadır.

1.4.1.1. Augustine'ci Teodise

Batı Hristiyan düşüncesinde kötülük problemini, mükemmel Tanrı tasvirine uygun bir şekilde açıklamaya çalışanların başında St. Augustine (ö. 354-430) gelmektedir. Augustine, kötülük problemini hayatı boyunca irdelemiş ve açıklamaya çalıştığı teodise temelleri kendisinden sonra gelen Hristiyan düşünürleri tarafından da referans alınmıştır.

Augustine teodisesinin hem felsefi hem de teolojik bileşenleri vardır. Fakat ana felsefi tutumu, kötülüğün olumsuz veya yokluksal bir doğası olduğu düşüncesi üzerine kuruludur. Augustine'e göre kötülüğün pozitif gerçekliği yoktur, daha ziyade kötülük iyiliğin yokluğudur (Yaran, 2016: 103). Yahudi-Hristiyan görüşüne sıkı sıkıya bağlı olan Aziz Augustine, evrenin iyi olduğunu ve iyi bir amaç için Tanrı tarafından yaratıldığını savunmaktadır. Bu inanca göre Tanrı tarafından yaratılmış her şey iyidir. Bu durumda kötülüğün Tanrı tarafından yaratılması mümkün değildir. Evrende var olan pek çok iyilikler vardır. Tanrı tarafından yaratılan bir kötülük olmadığından, özünde, doğasında iyi olan bir şeyin yanlışla dönüştüğünü söylemektedir. Buna örnek olarak körlüğü verir. "Körlük bir 'şey' değildir. Orada var olan şey gözdür ve o bizzat iyidir; körlüğün kötülüğü gözün gereği gibi fonksiyon icra etmesinin yokluğundan gelir" (Yaran, 2016: 104). Yani kötülük, iyi olarak var olan bir şeyin kötüye kullanımından kaynaklanmaktadır.

Augustine teodisesinin teolojik boyutu ele alındığında, insanın özgür iradesini yanlış kullanmasının kötülüğün nedeni olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu sebeple kötülük, Tanrı'ya değil insana aittir. Her şeyin yaratıcısı ve sahibi olan Tanrı, insanları hakkı dâhilinde olmaları gereken yer ve sahip olmaları gereken düzen içinde yaratmıştır. Fakat bu düzen bir şekilde bozulmuş ve tersine çevrilmiştir. Bu noktada Augustine, kötülüğün, insanların özgür iradelerini ve tercihlerini kötüye kullanmalarından kaynaklandığını açıklamaya çalışmaktadır. Bu sebeple 'ilk günah' kavramını ön plana koymaktadır. Ona göre toplumda yer alan kötülükler ve adaletsizlikler insanın ilk günahının sonucudur, onun Tanrı'ya başkaldırmış olması diğer kötülüklerin doğmasına neden olmuştur (Cevizci, 2012: 113-114). O, Âdem'in Tanrı'ya itaat etmemesini, dünyadaki kötülüklerin ya da en azından bazı kötülüklerin kaynağı olarak sunmaktadır. Bu noktada Augustine, Âdem'in şeytan tarafından kandırılmasından ziyade insanda bulunan bir kusur olarak irade zayıflığına dikkat çekmektedir.

Augustine'ci teodise, Svendssen'in *Kötülüğün Felsefesi* (2017) adlı eserinde 'Bütünlük Teodisesi' başlığı altında incelenmektedir. Svendssen 'bütünlük' kavramını ilk olarak Platon'un ortaya attığını, ancak sistematik bir biçimde formüle edenin St. Augustine olduğunu dile getirir. Bu düşünceye göre "Tanrı insanlığın kötülüğünü iyiye kullanır. Var olan her şey kötüyümüş gibi görünebilir, ama gerçekte fiilen iyidir, çünkü iyi bir bütünlüğün zorunlu parçasını oluşturur. Acı, genellikle insanın günahlarının bir cezası olarak görülür, çünkü tüm insanlar günahkâr olduğu için hepsi acıyı hak eder" (s. 62). Bütünün bir parçasını oluşturan ve kötülükle ilişkilendirilen 'acı' bireyin daha iyi bir insan olmasına sadece vesile olmaktadır. Bu sebeple Augustine'ci teodisenin, Tanrı'nın her açıdan yetkin olduğu ve âlemdeki kötülükleri bütünün parçası olarak açıklayan düşünceleri Platon ile Yeni-Platonculuğun etkisinde gelişmiştir.

İlk çağlardan itibaren insanın doğal amacının 'mutluluk' olduğunu dile getiren Augustine, insanın kurtuluşunu ebedi saadet düşüncesi içerisinde, "erdem ve Tanrı aşkı" yoluyla açıklamaya çalışan 'Aşk Teorisi'ni savunmaktadır. Augustine bu teorisinde, doğal ve katıksız insanın bulunmadığını, her bir insanın Tanrı tarafından yaratıldığını ve bu yaratılışın izlerini üzerinde taşıdığını belirtmektedir. Bu sebeple insan sonlu ve eksik oluşundan dolayı tamamlanmak arzusuyla sever. İnsan aşkının ise belirli nesneleri vardır. Bunlar "i-Madde ve fiziki nesneler, ii- Başka insanlar, iii- Kendisi" (Cevizci, 2012: 114). Bu varlıklardan her biri insanın ihtiyaçlarının bir bölümünü karşılamaktadır. Nitekim bu varlıklar da Tanrı tarafından yaratıldığı için iyi olmak durumundadır. Bu durumda ortaya çıkan ve kötülüğe sebep olan şey, insanın o nesnelerle kurduğu bağ ve o nesnelerden beklentileridir. Huzura ermenin yolu insanın

hayatın her anında Tanrı ile birlikte olmasından geçmektedir. İnsan Tanrı'ya yöneldiği ve onu sevdiği sürece huzurlu olabilir (Çüçen, 2010: 67). Bu, özünde mutluluğun kendisi olarak görülmektedir.

Augustine, *Aşk Teorisi* adını verdiği bu düşüncesinde insanların mutsuz ve sefil veya yoksun olduğunu bu nedenle aşkta mutluluk arayarak, 'aşk' yoluyla tamamlanmayı umduğunu dile getirmektedir. Augustineci anlayışa göre bütün kötülüklerin kaynağında, yukarıda bahsedilen düzensiz aşk vardır. Bu çerçevede, Tanrı'nın yarattığı her şey iyi olduğundan, kötülük, insanın sevgiden yoksun olmasından ve özgür iradelerini yanlış kullanmalarından kaynaklanmaktadır.

1.4.1.2 İreneyus'çu Teodise

Kötülük karşısında Tanrı'yı savunan bir diğer düşünür ise İreneyus (İrinaios) olmuştur. Augustine'den iki yüzyıl önce yaşamış olan İreneyus, Orta Çağ felsefesinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Fakat teodisesi konusunda Yaran, O'nun eserlerinin Grek etkilerini yansıttığından dolayı diğer kilise babaları ya da Augustine'ci teodise ile karşılaştırılma fırsatı yakalayamadığını söylemektedir (Yaran, 2016: 108). Bu sebeple İreneyus teodisesi çağdaş teodise savunucuları tarafından son yüzyılda değer kazanmıştır. Özellikle çağdaş din felsefecisi John Hick, İreneyus teodisesinin yorumlanarak geliştirilmesinde büyük rol oynamıştır.

İreneyus (130-202) adını verdiği bu teodisesinde genel olarak, "kötülüğün gerçekten de, en azından kısmen Tanrı'ya atfedilebileceği fikrini savunur" (Svendsen, 2017: 57). Orta Çağ felsefesinin temellerini oluşturan ve daha önce incelenmemiş konuları irdeleyen İreneyus, 'yaratma' konusuna değinen ilk kilise adamı olarak kabul edilmektedir. İreneyus'a göre Tanrı, dünyayı, Aristoteles ve Platon'un iddia ettiği gibi maddeye şekil vermek suretiyle değil, hiçten yaratmıştır. Daha açık bir tabirle, Tanrı dünyayı zorunlulukla değil özgürce yaratmıştır (Cevizci, 1999: 470). İreneyus'un teodisesi; Augustinus teodisesinin, Platon ve Yeni Platoncu anlayışının öne sürdüğü maddeci yapıdan farklı olarak ilk ayrımı bu noktada gerçekleştirmektedir.

İreneyus'un kötülük anlayışı ele alındığında, Augustine'den ayrılan noktaları görülmeye devam etmektedir. Yaratılan ilk insanı uzun süren evrimsel gelişmenin başında, kendini geliştirerek mükemmelleşme yolunda iradesi ile baş başa bırakılmış bir varlık olarak gören İreneyus, insanların kötülük adı altında başına gelen her şeyi manevi ve ahlaki açıdan olgunlaşma aracı olarak açıklamaktadır. Bu düşünceye göre, insanın akıl yetisini kullanarak

ilerleme gösterebilmesi için; ahlaki, doğal veya da metafiziksel kötülüklerle karşılaşması birer şart olarak görülmektedir. İreneyus’a göre, “insan da diğer tüm varlıklar gibi, Tanrı tarafından kendi suretinden ve bir bütün olarak yaratılmıştır. İnsanın iyi oluşu da onun iyi bir Tanrı tarafından yaratılması sebebiyledir. İnsanın mükemmel olmayışı da onun yaratılmış bir varlık oluşu sebebiyledir” (İreneyus’tan akt. Manafov, 2019: 98). Bununla birlikte insan kendini geliştiren bir varlık olduğundan belirli bir yetkinlik düzeyine ulaşabilir. Bu yetkinlik, insanın aklını geliştirerek hayvani varlık seviyesinden Tanrı’ya kadar olan evrimsel bir gelişme düzeyidir. Fakat bu gelişme henüz gerçekleşmemiştir.

Hick’in aktarımına göre, İreneyus ‘evrimsel gelişme’ düşüncesi dışında “özgür iradeli yaratıkların kendi gayretiyle içinde yaşadığı ve tecrübe ettiği dünya”nın henüz gerçeklememiş ideal düzenin sadece küçük bir kısmı olduğunu söylemektedir (Hick’ten akt. Manafov, 2019: 98-99). Tanrı’nın öngördüğü mükemmellik seviyesine ulaşmak, insanın Tanrısal amacıdır. İnsanın tamamlanmış “imgesel” boyutu Tanrı’ya “benzerlik” evresidir. Bu sebeple insan, Tanrı’dan bilgi düzeyinde belirli bir mesafede yaratılmıştır. Bunun anlamı Tanrı’nın her şeyi bilmesine rağmen, insanın sınırlı bilgiye sahip olmasıdır. İreneyus, kötülük ve sıkıntılı durumlarla yüzleşerek iyinin ve kötünün bilgisini özgür iradesiyle kazanabilmesi için, insanın Tanrı’ya belli bir mesafede yaratılması gerektiğini savunmaktadır. Bu durumda ahlaki kötülüklerle karşı İreneyus teodisesi, insan özgürlüğünün olumlu yanlarının görülmesi gerektiğini söylemektedir. Ona göre Tanrı, evreni, maksimum düzeyde zevk ve minimum düzeyde işkence gördüğü yer olarak değil, ruhların kendi irade ve istekleriyle kötülükleri veya sıkıntıları aşarak bahsi geçen evrimsel gelişmeyi tamamladığı yer olarak yaratmıştır (Hick’ten akt. Manafov, 2019: 99). Bu durumda İreneyus teodisesinin önemli bir noktasını insanın Tanrı’dan bilişsel bir mesafede yaratılmış olması oluşturmaktadır. Zira Augustinus teodisesinde evren ve insan, Tanrı tarafından yaratıldığı için iyi ve mükemmeldir. İreneyus ise evrenin ve insanın mükemmellik seviyesi için eksik ve kusurlu yaratıldığını ifade etmektedir.

C. Sadık Yaran, *Kötülük ve Teodise* (2016) adlı eserinde John Hick’in savunduğu şekliyle, İreneyus’çu teodisenin özelliklerini şu şekilde belirtmiştir:

“1.a. İnsan doğal evrim içerisinde yaratılmıştır. b. İnsan, Tanrı’dan bilişsel bir mesafe, bir uzaklık içinde yaratılmıştır. c. İnsana Yaratıcısı karşısında temel (basic) bir özgürlük imkânı veren bu bilişsel uzaklıktır. 2. Ben-merkezli bir organizma olan insanın içinde hayatta kalma mücadelesi verdiği sert ve sıkıntılı dünya, yine de ahlaken ve manen olgunlaşmamış bir yaratık olan insanın nihai yetkinliğe doğru gelişebileceği bir çevredir. 3. Bu gelişme bu hayatta başlar, onun ötelerinde sürüp gider. 4. Bu durumda, ahlaki ve doğal kötülük Tanrı’nın mükemmelleşmiş sonlu

kişiler yaratmasının şu anki aşamasının zorunlu özellikleridir. 5. Kötülüğün varlığının nihai sorumluluğu Tanrı'ya aittir” (Yaran, 2016: 109-110).

Sonuç olarak, İreneyus teodisesinin kötülüğün kaynağını açıklama konusunda önemli bir yeri vardır. Fakat Augustine’ci teodise ile arasında belli farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin, Augustine, özgür irade ve kötülük ilişkisini ‘ilk günah’ kavramı ile açıklamaktadır ve evrendeki düzenin bozulmasına sebep olan özgür irade, kötülüğün kaynağı olarak görülmektedir. Fakat İreneyus teodisesi özgür iradeyi kötülüğün kaynağı olarak değerlendirilmemektedir. Ona göre insan ve evren bilinçli bir şekilde eksik ve kusurlu olarak yaratılmıştır. İnsan içinde yaşadığı dünyada, karşılaştığı zorlukları özgür iradesinin yardımıyla aşarak ve sonunda olgunlaşarak Tanrı’ya ulaşabilmeyi amaçlamalıdır. Bu sebeple İreneyus, özgür iradeyi insanların ileriye dönük olarak kullanabileceği bir araç olarak açıklamaktadır.

1.5. Modern Dönem Batı Felsefesinde Kötülük Düşünceleri

1.5.1. Immanuel Kant Düşüncesinde Kötülük

Immanuel Kant’ın seküler bir kötülük teorisini öne süren ilk düşünür olduğu kabul edilmektedir. Seküler kötülük teorisi ifadesiyle kastedilen, “Tanrı’ya hiç referans vermeden ve kötülük problemine de cevap verme amacı gütmekten açıklamaya çalışmaktır” (Fidan, 2015: 12). Kant, iyilik ve kötülüğü daha çok insan iradesinin aldığı tavır ile ilişkilendirmektedir. Bu sebeple ahlak felsefesi üzerine çalışmaları olan Kant, kötülüğü de ahlaki kötülük kapsamında incelemektedir.

Kant, ahlaki kötülük ile insan doğası arasında doğrudan ilişki kurmaktadır. Ona göre insan, doğası itibarıyla iyi olmadığı gibi, kötü de değildir (Kant, 2017: 38). Bu durumda Kant, insan fıtratının iyi olduğu kabul edilse bile önemli olanın, insanı doğduğu andan itibaren iyi ya da kötü olarak belirlemek değil, insan eylemlerindeki niyete bakarak iyi ve kötü şeklinde tanımlamak olduğunu belirtmektedir:

“İnsan kendisini ahlaki anlamda iyi ya da kötü yapmıştır ya da yapacaktır. Her bir durumda da özgür seçmenin bir etkisi olmak zorundadır. Çünkü aksi halde sorumlu tutulamaz ve bu nedenle de ahlaki olarak iyi ya da kötü olamaz. İnsan iyidir denilmesinin nedeni ancak şu olabilir: İnsan iyi için yaratılması ve insandaki orijinal fıtratın iyi olması gerçekte de öyle olduğu anlamına gelmez. Daha çok bu, iyi ve kötü olmasına fıtratında taşıdığı motivleri maksimine uyarlayarak insanın kendisinin neden olduğu anlamına gelir” (Kant’tan akt. Günenç, 2016: 206).

İnsan tabiatının iyi veya kötü değerlendirmesine ilişkin Kant, insanın ahlaki açıdan yargılanabilmesi için yaptığı eylemlerin nasıl ortaya çıktığına değil, ardında yatan niyete

bakılması gerektiğini düşünmektedir. Başka bir deyişle, insanın iyi ya da kötü olup olmadığı sorusu, insanın eylemlerinin temelinde yatan niyetle/maksimle ilgili olarak ele alınmalıdır. Söz konusu eylem ne olursa olsun her zaman iradenin özgür kullanımı olarak değerlendirilmelidir (Güvenç, 2016: 207). Dolayısıyla Kant’a göre ahlaklı olmayı etkileyen maksim, irade ve özgürlük gibi kavramlar üzerinden bir bireyin iyi ya da kötü olduğuna karar vermek gerekmektedir.

Kant’ın kötülük teorisi konusunda asıl ilgilendiği kısım ise kötülüğün insan tabiatı ile olan ilişkisini çözümlemektir. Bu doğrultuda görünürde çelişkili duran üç gerçeği birbiriyle uzlaştırma ve anlamlandırma çabasında olduğu söylenebilir. Bunlar; (1) insanlar, radikal bir biçimde özgürdür, (2) insanlar, doğası gereğiyle iyiliğe meyillidir, (3) insanlar, doğası gereğiyle kötülüğe meyillidir şeklindeki önermelerdir (Calder: 2020).

Kant, *Saf Aklın Dahilinde Din* (2017) isimli eserinde bu üç önermeyi açıklığa kavuşturmaktadır. Önermelerden ilki, insan doğasının radikal özgürlüğüne dikkat çekmektedir. Öncelikli olarak Kant, insan doğasında iyiyi emreden ahlaki bir yasa bulunduğunu belirterek, bireyin bu yasaya uyma veya karşı gelme konusunda özgür olduğundan söz etmektedir. Dolayısıyla Kant’a göre eylemlerden de önce gelen öznel ahlak yasası zemini, sorunun asıl aranması gerektiği yer olarak görülmektedir. Kant ahlak yasasının üç temel özelliğini saptamıştır: Birincisi temeli özgürlüğe dayanan insanın kendi kendini belirleyebilmesidir. İkinci olarak evrenselliğin olanağına işaret eden bir yasa niteliği taşımasıdır. Üçüncü olarak her akıl sahibi varlığı araç olarak değil amaç olarak görmeyi uygun bulduğu için insanın değerini vurgulamaktadır. (Topuz, 2017: 506). Fakat bir eylemin ahlaki bakımdan değere sahip olup olmadığı yalnızca yasaya uygunluğu bakımından değerlendirilebilmektedir. Kant bu durumu, “Kötülüğün kaynağı ne iradeyi eğilim aracılığıyla belirleyen bir amaçta, ne de doğal bir dürtüde bulunabilir; bu kaynak yalnızca özgürlüğün kullanımına dair bir iradenin, yani bir maksim içindeki kuralın içinde bulunabilir” şeklinde açıklamaktadır (2017: 33). Böylelikle kötülük, insanın içindeki ahlak yasalarına uyup uymama kararında özgür olan bir özneye ilişkilendirilmektedir. Bu şekilde yapılan bir tanımlamada Kant, iyilik ve kötülüğün sonucunda ortaya çıkan mükâfat ya da suçu doğaya değil, insanın kendisine atfetmektedir.

Kant’ın kötülük teorisinin diğer bir önermesi, insanın doğası gereği iyiliğe meyilli olmasıdır. Kant bu eğilimi işlevsel olarak üç başlık altında incelemektedir. Bunlardan ilki, *hayvanlık eğilimidir* ve bu eğilim; hayatta kalma, cinsel dürtü ile neslinin devamını sağlama ve topluluk halinde yaşama gibi temel dürtüleri içermektedir. Doğal amaçlarından saptığında bu

eğilimin bozuklukları olan açgözlülük, sarhoşluk, şehvet ve vahşilik şeklindeki hayvanca kötülük ortaya çıkabilmektedir. Bu eğilimin sebebi insanın var olan/yaşayan bir varlık olmasından dolayı karşı koyamadığı hayvansal dürtülerinden doğmaktadır. İkinci eğilim olan *insanlık eğiliminin* kaynağı öz-sevgi başlığı altında, fiziksel olarak insanın kendisinin farkına varan ve başkalarıyla karşılaştırma yapabilen rasyonel varlık olarak tanımlanmaktadır. Bu eğilim, insanın özünde ‘eşitlik’ arzusunu taşıması şeklinde değerlendirilebilmektedir. Üçüncü eğilim türü olan *kişilik eğiliminin* sebebi ise sorumluk sahibi varlık olan insanın bilinç düzeyindeki eylemlerini karşılaşmaktadır. (Kant, 2017: 38-39). Kant bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Söz konusu üç eğilimi, olanaklılık bağlamında göz önüne alırsak, ilkinin akıl gerektirmediğini, ikincisinin pratik, ama tam da bu nedenle diğer güdülere hizmet eden bir akıl üzerine temellendiğini ve yalnızca üçüncüsünün, başlı başına pratik olan akla, yani koşulsuz olarak yasalar dayatan akla dayandığını görürüz” (Kant, 2017: 41).

Kant’ın kötülük teorisinin son önermesi ise insanın doğası gereği kötülüğe meyilli olmasıdır. Kant bu savında insan doğasında bulunan ve tümel olarak tüm insanlığa atfedilebilecek doğal bir kötülük eğiliminden bahsetmektedir. Buna ek olarak Kant, iradenin bu doğal eğiliminden kaynaklanan, ahlak yasasını maksim olarak benimsemenin ya da benimsememenin ortaya çıkarabileceği olumlu/olumsuz durumların iyi ya da kötü kalplilik olarak adlandırılabilceğini belirtmektedir.

‘Radikal kötülük’ kavramından ilk olarak *Saf Aklın Dâhilinde Din* kitabında bahseden Kant, insanda var olan kötülük yetisini üç farklı aşamada sınıflandırmaktadır: Bunlardan ilki “zaaf” (*fragilitas*)tır. Buna göre birey bir davranışın benimsenen ahlak ilkelerine göre iyi olduğunu (maksimleri) bilir fakat diğer yandan zaafılara sahip bir varlıktır ve bu zaafıları yüzünden iyiye eğilimi olsa da onu uygulayamaz. Kant bu durumu şu şekilde açıklamaktadır; “(...) iradenin maksimi için bu iyiyi (yasayı) benimsiyorum, ama ideal davranışında tarafsız ve karşı konulamaz bir güdü olan bu iyi, maksime uyulacağı zaman öznel olarak (eğilime göre) daha fazladır” (Kant, 2017: 42-43). ‘İnsan doğasının zayıflığı’ olarak tanımlanan zaaf, bireyin kötülük derecesine işaret etmektedir. Birey ne kadar çok zaafına yenik düşer ise ahlak ilkesinden o derece uzaklaşmaktadır. Bu nedenle zaafların fazlalığı bireyin kötülüğe yöneliminde belirleyici rol oynayabilmektedir.

Kant’a göre ikinci aşama “kirlilik, katışıklık” (*impuritas, improbitas*)’tır. Bu aşamada insan, ahlakdışı ve ahlaki güdülerini, iyi maksimle ya da iyi temelli yapılsa bile birbirine

kariştırmaktır. Bu evre, maksimin amacına bakıldığında gerçekten iyi, hatta uygulamada gerçekten de güçlü olmasına rağmen, saf ahlaki olmamasına dayanmaktadır. Bundan dolayı, olması gerektiği gibi sırf yasayı benimsememiş olarak görülmekle birlikte, ödevlerin gerekliliklerini yerine getirecek iradeyi belirlemek için genellikle ya da her zaman bunun ötesinde başka güdülere ihtiyaç duymaktadır. (Kant, 2017: 43). Kant'ın dev ahlakına ve katışıklık evresine, bir western türü olan *High Noon* filminden örnek vermek mümkündür. Filmde işgal altındaki bir kasabadaki Will karakteri, tüm kasaba halkı tarafından tek başına bırakılmasına ve kaçacak zamanı olmasına rağmen ölebileceğini bile bile, suçluları yakalama ve adaleti sağlama güdüsüyle kalmayı tercih etmektedir. Will'in bu tercihini Kant'ın dev ahlakıyla ilişkilendirmek mümkündür. Çünkü Kant, "suçu ahlaka aykırı bir eylem olarak kabul etmektedir" (Tüysüz, 2017: 275). Bu noktada Will, çıkar amacı gütmeden, ödevin gerekliliklerini yerine getirecek iradeyi belirleyebilmek adına 'hukuku sağlama ve ahlaki düzeni yeniden tesis etme' adı altındaki güdülerle hareket etmektedir. Başka bir ifade ile birey ahlaki eylemleri, ahlak yasası o şekilde emrettiği için değil, başka güdülerle de uygulayabilmektedir.

Kant nc aşama olarak "kalbin kötülüğü, sapkınlık"a (*vitiositas, pravitas*) işaret etmektedir. Bu aşamada insan kalbinin kötülüğü ya da yozlaşması söz konusudur. Birey, zgr iradenin güdüleri içindeki yasaya göre iyi olsa dahi düşünce tarzındaki sebepten ötürü kökten yozlaşmıştır. Kant yozlaşmayı insan iradesinin ahlaki olmayan güdülerin çıkarı için ahlak yasasından doğan maksimlere yönelimi olarak tanımlamaktadır (2017: 44). Kant bu noktada 'yönelim' kavramını da açıklamaya ihtiyaç duymaktadır. Ona göre 'yönelim' birkaç anlama gelmektedir: İlk olarak "Her yönelim ya fiziksel, yani doğal bir varlık olan insanın iradesine ait, ya da ahlakidir, yani ahlaki bir varlık olarak insanın iradesine aittir. İlk anlamda ahlaki kötülüğü yönelim yoktur, çünkü böyle bir yönelimin özgürlükten doğması gerekir" (Kant, 2017: 45) şeklinde tanımlama yapmaktadır. Kant'ın kavrama dair diğer bir tanımlaması ise "(...) tüm eylemlerden önce gelen ve dolayısıyla kendisi eylem olmayan, iradeye dair belirleyici bir zemin" şeklindedir. Bu noktada 'eylem' kavramının genel anlamda "(...) iradenin en yüce maksim aracılığıyla benimsediği özgürlük uygulaması" anlamında yorumlandığı görülmektedir (Kant, 2017: 45). Bu tanımlamalar sonucunda Kant, kötülük eylemini ilk anlam olarak eylem; ama aynı zamanda ikinci bir anlam olarak insanların yasadışı davranışlarının formel zemini olarak görmektedir. İkinci anlama göre değerlendirildiğinde insan yasa ihlali yapar ve kötü insan olarak adlandırılır.

Kant'ın kötülük üzerine yaptığı tanımlamalarda, iyiliğin eksikliği anlamındaki metafiziksel kötülük anlayışı bulunmamaktadır. Onun kötülük hakkındaki yorumlamaları daha ziyade insan özelinde bulunan ahlaki kötülüktür. Bu nedenle Kant 'kötü' yü, güdülerin tersine dönmesi şeklinde yorumlayarak, kötülüğün kökenini insan eğilimlerinde aramaktadır. Fakat insanın içinde var olan kötülüğe yönelik eğilimi ortadan kaldırabilmesi her durum için geçerli olmamaktadır. İnsan, aklının buyruklarıyla hareket eder ve onu yerine getirdiği oranda kendi varlığını gerçekleştirmiş olur.

Özellikle dini referans göstererek bir insanın kötü olduğuna karar vermek Kant düşüncesinde doğru değildir. Dini kaynaklara göre insanın, şeytanın kandırması sonucunda günah işlediği belirtilmektedir. Bu nedenle insan için doğuştan kötü ya da özünde kötü demek doğru bir ifade olmamaktadır. Günah işlemiş insan kötü değildir, günahkâr olarak nitelendirilmelidir. "(...) Kutsal Kitap'ta insanın yaratılmasıyla kötülüğün kaynağına değil başlangıcına işaret edilmek istenmektedir" (Günenç, 2012: 208). Bundan dolayı Kant, dini referansların kötülüğün altında yatan neden olarak eğilimden başlamadığını, günden başladığını söylemektedir. Kant bu düşünceleriyle, insanın Tanrı ile olan ilişkisinin ahlaki anlamda başladığına dikkat çekmektedir.

Buna karşılık Kant 'iyi' kavramını istencin, aklın ve kesin buyruğun belirlediği bir isteme olarak görmektedir. İyi olduğu kabul edilebilecek her şey buna göre belirlenebilir. İyi, tıpkı kötü gibi kişinin eylemleri ile ilgilidir. İyi ya da kötü, bir davranış ya da bir şey değil, eyleyiş biçimleridir (Dinçer, 2012: 112). Bu nedenle bir eylemin öznel ilkesi, bir yasa olabilecek nitelikteyse, iyidir. Mutlak olarak iyi olan ahlak yasasına uymaktır.

"Ahlak yasası, eylemlerin ahlaki değerlerini bulabilmek için genelgeçer bir şemadır. Bir eylemin iyi olması için nasıl bir istemeye dayanması gerektiğini söyler. Buna göre iyi, ahlak yasasının buyurduğu gibi istemektir. Böyle istemekse özgür olmak demektir. Bir eylemin amacı insan değerini, kişinin insan olarak kendi değerini ya da başkasının insan olarak değerini korumak ise; bir insan eylemde bulunurken, amacı insana kendi başına bir insan olarak davranmaksa, bu iyidir. Böyle bir amacı olan isteme iyidir ya da iyi istemedir. İyi isteme aklın belirlediği istemedir, insan değerini koruyan, insanı kendi başına bir amaç olarak gören istemedir" (Dinçer, 2012: 112-113).

Bu çerçevede, insan, ahlaki anlamda iyi ya da kötü olacaksa bunu kendi kendine yapmalıdır. İyi ya da kötü diye tanımlanabilecek olan bir nesne değildir, eylemde bulunan kişinin kendisidir. Ona iyi ya da kötü insan denir (Kant, 1999: 67). İki durum da özgür iradenin kullanımı sonucunda olmalıdır, aksi takdirde insan ahlaki bakımdan ne iyi ne de kötü olabilir, bundan sorumlu tutulamaz. Örneğin, hırsızlık yapmak kötü bir eylemdir. Özgür iradesiyle

hırsızlık yapan insana kötü insan denir. Buna karşılık ihtiyaç sahibi kişilere merhamet duygusu sebebiyle yardım etmek, özgür iradenin dışında, zorunlu bir ahlaki eylem olarak görülmez. Fakat eylem, görev anlayışı yerine merhamet duygusu üzerinden şekilleniyorsa, bu durumda ahlaki bir eylem olarak kabul edilmez. Bu durumda özgür iradede bağımsız şekilde, ödev ahlakına bağlılığıyla insan iyi ya da kötü olarak nitelendirilebilmektedir.

Pratik anlamda insanı belirleyen sadece akıl değildir, doğal güdüler de insan üzerinde etkili olabilmektedir. Bu güdüler insanın zaman zaman hataya düşmesine neden olsa da genel anlamda doğanın amaçlılığı bakımından yapılan hataları birer katkı olarak görmek gerekmektedir. İnsan, tek başına ahlak yasasının yetmediği ve belirli olmadığı durumlarda kötülük yapmaya yatkın olabilmektedir, ancak bu durum insan potansiyelinde bulunabilmektedir.

Dikkat edileceği üzere Kant, kötülüğün kaynağını diğer kötülük teorilerinden farklı şekilde, yani Tanrı'ya referans vermeden insan tabiatında aramaktadır. Burada önemli olan bir diğer nokta, genel olarak iyiliğin, Tanrı ile ilişkilendirilmesine ve Tanrısal bir yönünün olduğu inancına karşı, Kant'ın tıpkı kötülük gibi iyiliği de insan tabiatından yola çıkarak açıklamaya çalışmasıdır. Kötülük kavramı Kant düşüncesinde akıl, özgürlük ve ahlak yasası gibi kavramlar çerçevesinde şekillenerek felsefi bir derinlikte aranmaktadır.

1.5.2. Friedrich Nietzsche Düşüncesinde Kötülük

Friedrich Nietzsche, Antik Yunan felsefesinden itibaren etğin temel sorununun 'iyi nedir' sorusu üzerine kurulduğunu belirtmektedir. Buna karşılık, başta Platon olmak üzere iyilik ve kötülüğe dinsel ahlak açısından bakan filozofları eleştirmektedir. Ona göre iyi ve kötü kavramına yapılan dini yaklaşımlar ile birlikte koşulların, kuralların ve ahlakın dinsel felsefe üzerinden açıklamasına yönündeki çabalar, kötülüğün kaynağını bulma yolunda kolaya kaçmaktır. Nietzsche bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Neyse ki çok geçmeden teolojik önyargıları ahlaksal önyargılardan ayırmayı öğrendim ve kötünün kaynağını dünyanın öte tarafında aramaktan vazgeçtim" (2011: 09). O, Batı dünyası ve Hristiyan ahlak anlayışı tarafından iyilik ve kötülük üzerine yapılan açıklamaların, kavramların tanımlarını sınırlandırdığını düşünmektedir. Bunu yaparken Hristiyanlığın, çeşitli yollardan iyiliği öğretirken, diğer yandan kötülükle savaşmak üzerine öğretilerinin olduğunu açıklamaktadır (Dinçer, 2012: 114). Hristiyan öğretilerinin geleneksel toplumlar insanı kolay yönlendirme etkisine sahip olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, bu toplum düzeyindeki insanların üstün

bir varlığın kurallarıyla ahlaki yaşam sürdürebileceğine olan inanç sistemidir. Fakat Nietzsche'ye göre Hristiyan ahlakı, insan yaşamının doğal haklarını kısıtlayan ve bu hakları çoğunlukla görmezden gelen bir anlayışa sahiptir. Çünkü ahlak verili değildir, iyi ve kötü kavramları kendi değerlerini yaratmaktadır.

Evrensel bir ahlak yasasının mümkün olmadığını dile getiren Nietzsche'ye göre evrensel yasalar da üretilemez. Çünkü bütün toplumlarda 'değer' adı altında yaratılan her şey birbirinden farklılık göstermektedir. Buna karşılık, Nietzsche'nin ahlak anlayışında temel öge 'iyi' ve 'kötü' kavramlarıdır. Fakat bu kavramlar, geleneksel toplumlardaki anlayışa göre farklı anlam ifade etmektedir. Ona göre bu kavramlar analiz edildiğinde; iyi etimolojik olarak tüm dillerde güçlü olana yani *efendiye*, kötü ise zayıf, güçsüz ve daha düşük varoluşa sahip olana atfedilmektedir (Bozdoğan, 2017: 40). Bu durumu Nietzsche *Ahlakın Soykütüğü* (2011) adlı eserinde şu şekilde dile getirmektedir:

“Doğru yolu bana, değişik dillerde ‘iyi’yi imleyen sözcüklerin etimolojik açıdan ne anlama geldiği sorusu gösterdi: gördüm ki hepsi de aynı kavram dönüşümüne uğramış –hepsinde de sınıfsal anlamdaki ‘soylu’, ‘asil’ kavramı temel kavram; ‘asil ruhlu’, ‘soylu’, ‘üstün ruhlu’, ‘seçkin ruhlu’ anlamındaki ‘iyi’ de zorunlukla bu temel kavram doğmuş: bu evrim bir diğer evrime ‘bayağı’, ‘avam’, ‘aşağı’ kavramlarının en sonunda ‘fena’ kavramına dönüşmesine yol açan evrime koşut gidiyor hep” (s. 20).

Bu anlayış doğrultusunda, efendi ahlakında soylular kuralları belirler ve yönettiği grubu küçük görerek 'iyi ve kötü' zıtlığı yaratır. Köle ahlakında ise bastırılmış, canı yanmış, acı çeken ve bağımlı özellik taşıyan köleler, sabır, yardımseverlik, alçak gönüllülük, çalışkanlık ve dostluğun egemen olduğu bir yarar ahlakı taşımaktadır. İyi ve kötünün zıtlığının kökeninin bu noktada oluştuğunu belirten Nietzsche, güç ve tehlikenin kötülerde olduğunu söylemektedir (Velioğlu, 2017: 35). Bu durumda efendi ahlakı ve köle ahlakı, iyi ve kötü zıtlığının anlamını yansıtmaktadır.

Nietzsche'ye göre Hristiyan ahlak anlayışı modern dünya anlayışına göre çağın çok gerisinde kalmıştır. Nietzsche bu konuda şu görüşü dile getirmektedir: “Modern felsefe, epistemolojik şüphecilik olarak açıkça veya örtülü bir biçimde, Hristiyanlık karşıtıdır. Fakat hiçbir suretle din karşıtı değildir” (2019: 77). Nietzsche'nin ahlak anlayışının modern düşünceyle ilişkisi bulunmaktadır. Özellikle Aydınlanma Dönemi'nden sonra doğaüstü güçlerin varlığı ve duyuüstü dünyanın gerçekliği sorgulanmaya başlanmıştır. Modernizm olarak adlandırılan bu dönemde 'aydınlanma' başlığı altında değerlendirilebilecek kültürel, felsefi ve sosyolojik dönüşümler yaşanmıştır. Akıl, deneycilik, materyalizm ve ilerleme gibi

kavramların toplum yaşamına yön veren temel ilkeler olduğu konusunda birçok felsefeci tarafından önemli kuramlar ortaya atılmıştır. Modern dönemde görülen olumlu ilerlemeler kadar geleneksel ahlak anlayışının bozulması, değerlerin yozlaşması, psikolojik ve sosyal bozukluklar gibi olumsuz gelişmelerle de karşılaşmıştır. Yaşanan olumsuz ve yıkıcı değişimler, eleştirel bilinç çerçevesinde değerlendirilebilir hale gelerek Nietzsche'nin ahlak eleştirilerinde kendine yer bulmuştur. Nietzsche için, yaşanan bu kritik dönüşümler, değerlerin gittikçe değersizleştiği bir dönem olarak görülmektedir. Bunun sonucunda nihilizmin hâkim olduğu bir çağın sinyalleri gelmeye başlamıştır. 'Değerlerin değersiz hale gelmesi ve nihilizm problemlerini' Nietzsche "Tanrı öldü" metaforuyla açıklamaya çalışmaktadır. Nietzsche 'Tanrı öldü' sözünü *Şen Bilim* (2003) eserinin *Kaçık (Deli) Adam* bölümünde şu şekilde dile getirir:

Adam pazar yerinde haykırarak koşuyordu "Tanrı'yı arıyorum! Tanrı'yı arıyorum!" Kibirli kalabalık Tanrı'nın nereye gitmiş olabileceğini düşündüğünü sorunca -kaçtı mı, belki de göç etmiştir? -Deli gözlerini onlara diker; "Tanrı nereye gider ki?" diye bağırır. "İşte söylüyorum: O'nu öldürdük, sen ve ben. Hepimiz onun katiliyiz!" (s. 130).

Nietzsche'nin, 'Tanrı öldü' sözüyle Hristiyan Tanrısından söz ettiği bilinmektedir. Hristiyan dininin değerleri, Tanrı'nın ölümüyle değersizleşmiştir. Çünkü Tanrı'nın var olduğu alan, duyuüstünde değer kazanmaktadır. Bu sebeple 'Tanrı Öldü' sözü duyuüstü dünyanın etkin bir güç barındırmadığı anlamına gelmektedir. Hristiyan din öğretisinde yer alan Tanrı'nın alanı ve hâkimiyeti, tüm hakikatin sahibi ve bütün gerçek olanların gayesi olan Tanrı öldüyse, insanların yöneleceği bir şey kalmamış anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu durum insanları 'Nihilizme' yönlendirmektedir. Nihilizm, genel çerçevede psikolojik ya da felsefi bir hal olarak tüm ahlaki, dini, siyasi ve toplumsal değerlerden yoksun olma anlamı taşımaktadır. Metafiziksel anlamda ise bir tür Tanrıtanımazlık ile beraber, bazı çevrelerde Tanrı inancının çöküşü, insan yaşamının/faaliyetlerinin hiçbir değeri ya da anlamı olmadığı ve kendisi için yaşamaya değer hiçbir şey bulunmadığı görüşünü ifade etmektedir (Cevizci, 1999: 416). Nietzsche ise nihilizmi *Güç İstenci* isimli eserinde "En yüce değerlerin, kendilerini değerden düşürmesidir" (2010: 27) şeklinde açıklamaktadır. Dolayısıyla 'Tanrı öldü' sözünün dini değerleri değersizleştirirken insan hayatını olumladığını söylemek mümkündür. Nietzsche felsefesinde yaşam, insanın sahip olduğu en değerli şey olarak görülmektedir. Bu nedenle yaşamı olumlu kılan yeni değerler üretilmelidir.

Değer yargılarının kökenine dikkat çeken Nietzsche şu soruları yöneltir ve ardından cevaplar: "Değer takdirlerimizin ve manevi çizelgelerimizin gerçek değeri nedir? Kuralların

bize sağladığı sonuç nedir? Kim için? Neyle ilgili? Cevap: Yaşam için. Ya *yaşam* nedir? Benim formülüm şöyle der: Yaşam, güç istencidir” (2010: 189). Yaşamdaki tüm itici güçler ‘güç istenci’nin birer parçalarıdır ve ‘güç iradesi’ yaşamın temel niteliği konumundadır. Nietzsche ‘yaşam’ kelimesini de bazı durumlarda ‘oluş’ kelimesiyle eşdeğer olarak kullanmaktadır. Onun için ‘yaşam, oluş, güç iradesi’ gibi kavramlar birbirine yakın şeyler olarak görülmektedir.

İnsan, geçmişten geleceğe doğru akan tarih içinde; ‘geçmiş, şimdi ve gelecek’ arasında üç boyutlu yaşayabilen varlıktır. Onun bu üç boyutlu süreç içinde yer alıyor olması, ‘tarih varlığı’ oluşundan kaynaklanmaktadır. Bu tarihi varlığın oluşu ise, yaşam içinde doğurucu, yeniden ortaya koyucu, yaratıcı ve sürekli gelişim içinde bulunması nedeniyledir. İnsan, yaşam alanında durağan değil sürekli değişen, kendini aşabilen, doğanın yaratıcı erkini özümseyerek biçimlendirip yeniden yaratıcı eyleme dönüştüren bir varlık, bir birikim olarak görülmektedir. Bu birikimin temelinde yatan ve eylemleri yönlendiren ise istençtir. Bir yüce istenç olan insan ise kendi kendisiyle sınırlı kalabilmektedir. Evrenin bütününde oluşumun, her bir yarattığı ile kendi sınırını aşan, daha yüksek aşamaya varan, etkileyen ve etkilenen bir varlığın temsili olan insan için amaç en üstün olmaktır (Nietzsche, 2019: 09-10).

Nietzsche, Tanrı’nın ve bir nevi O’nun koyduğu yasalarla yoğurulmuş insan modelinin Tanrı’nın ölümüyle sona erdiğini belirterek, Tanrı’nın yerine “üstinsan” kavramını ortaya atmaktadır. Nietzsche’nin eski değerlerin yerine yenilerini koyan ve genel olarak değerleri yeniden değerlendiren üstinsan kavramı şu şekilde açıklanmaktadır: Nietzsche’ye göre Tanrı’nın ölümü insanın içinde gerçekleşen bir eylemdir. Yani insan kendi eliyle öldürmüştür onu. Bu sebeple boşluğa sürüklenmekte ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bunun sonucunda bu boşluğu bir varlıkla, kendi varlığıyla doldurması gerekmektedir. Tüm bunların neticesinde Nietzsche, Batı dünyasında çoğu insanın ‘Tanrı’ olarak tanımladığı fenomene olan inancın azaldığını fark etmiştir. *Böyle Buyurdu Zerdüşt* isimli eserinde Tanrı’nın yerini alacak olan yüksek değerlerle donatılmış yeni bir insan tasarladığı ‘üstinsan’ın doğuşunu bildirmiştir (Büyük, 2013: 13). Tanrı’nın ölümü sonrası ne olacağı sorusuna karşılık, insanların beklediği şey üstinsanın gelmesidir. Nietzsche’ye göre üstinsan, “köle ahlakını aşmış olan insandır” (Bozdoğan, 2017: 41). Bu doğrultuda etkileyen ve etkilenen varlık olan insanın amacı en üstün olmaktır. Fakat ‘insan’ kategorisi altında toplanan bütün bireyler bu evrensel güce ulaşamaz. Toplumu oluşturan bireyler ‘Üstün İnsanı’ ortaya çıkaran birer araç niteliği taşıırken, doğa da ‘Üstinsan’ı yaratmak için bu bireyleri kullanmaktadır. Doğanın amacı bu ‘pek çoklar’ arasından ‘Üstün insan’ı ortaya koymaktır. Bu durum Nietzsche tarafından şu şekilde açıklanmaktadır: “(...) Gerçekten de insan kirli bir akarsudur. Kirli bir akarsuyu kirlenmeden

aşabilmek için bir deniz olmak gerekir. Bakın, ben size üstün insanı öğretiyorum: Odur işte sözünü ettiğim deniz” (2017: 16). Bu deniz evreninin özü Üstinsan olarak tanımlanmaktadır.

Nietzsche, Hristiyan öğretisinde yer alan ‘metafizik ve ahlak’ öğelerini yok saymıştır. Çünkü metafizik ve ahlakın iç içe geçmesi insan yaşamını olumsuz yönde etkilemektedir. Dolayısıyla modern bilimin ilerleme göstermesiyle birlikte geleneksel ahlaki yöntem anlamını yitirmiş ve nihilizm varlık göstermeye başlamıştır. Nietzsche, modern özne olan insanı hapseden nihilizmin karakteristik yapısını *Böyle Buyurdu Zerdüşt* kitabının *İp Cambazı* bölümünde şu şekilde betimlemektedir: “İnsan, hayvan ile üstün insan arasına gerilmiş bir iptir! Uçurumun üzerindeki bir ip! Tehlike bir geçiştir, tehlikeli bir yola koyulmuştur, geriye bakıştır, ürpermiştir ve durup kalmalıdır!” (2017: 18). İnsan uçurumun kenarındaki bu ince ip üzerinde durmaktadır. Nietzsche’ye göre aslında ip “hiçliği” temsil etmektedir. Bunun sonucunda nihilizmden çıkış yolu olarak yeni değerler üreten üstinsan görülmektedir. Değerler Nietzsche’ye göre insan eylemlerine hükmetmektedir. Fakat bu değerler, insan eylemlerinden kopup idealize edilirse yaşamdan koparak farklı boyuta taşınmaktadır. Böylece kalıplaşmış bir hal alarak geleneksel değerler haline gelmektedir. Bu da insanın gerçek dünyayı görmesini engelleyecek perdeler oluşturmaktadır. Buna rağmen anlam ve amaçlarından kopan değerler büyük bir çoğunluk adına muhafaza edilmektedir, çünkü bu değerler süreç içerisinde bazı toplulukların sığınak alanlarını oluşturmaktadır. Özellikle Hristiyan öğretileri katı ve kalıplaşmış değerler olsa bile, belli kitleler üzerinde yatıştırıcı ve uyuşturucu nitelik taşıdığından özenle saklanmak istenmektedir. Ancak bu değerler özellikle kendi ayakları üzerinde duramayan ve güdülen insanlar için rahatlatıcı işlev görse de köle ahlakını pekiştirmekte önemli rol oynamaktadır. Kesin kurallar içeren bu mutlak değerler Nietzsche’ye göre Hristiyan uydurmasının ve ikiyüzlülüğünün ürünleri olarak görülmektedir. Buna karşılık Nietzsche, insanların kendini aşması ve *Üstinsan* olması gerektiğini ileri sürmektedir. Ona göre insan değerleri olduğu gibi benimsemek yerine, yeni değerler yaratmalıdır. Bu sebeple evrensel bir olgu olan iyi ve kötü kavramlarını üreten insandır.

1.5.3. Jean Jacques Rousseau Düşüncesinde Kötülük

Modern dönem felsefecilerden biri olan Jean Jacques Rousseau, ‘modernlik’ kavramını bugünkü tanımına yakın anlamıyla kullanan ilk düşünürlerden biridir. Rousseau, Batı toplumlarının değişiminin farkına varan ve bunu düşünce sistemine alan bir felsefecidir. Özellikle modernlik adı altındaki düşüncelerin ve geleneklerin çoğu Rousseau’nun ele aldığı tartışmalardan kaynaklanmaktadır (Kızılçelik, 2011: 02). O, modernliğin insan koşullarını

iyileştirmediyi, tam tersine kötüleştirdiyi iddia etmektedir. Çünkü modernlik adı altında yapılan her reform, insanlar arasındaki eşitlii tahrip etmiş ve modern toplum, insanlar arasındaki eşitsizliin kaynağı haline gelmiştir. Bu durum insanlar arasında birçok problem doğmasına neden olmuştur.

Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliin Kaynağı* isimli eserinde, insanların bir araya gelmesi sonucunda ortaya çıkan farklılıkların ve toplumun insanlara dayattığı davranış sistemlerinin yarattığı kötü sonuçlara odaklanmaktadır. Ona göre var olanla yetinmenin dışında, sürekli bir şeylere sahip olma arzusu eşitsizlii tetikleyen önemli bir faktördür. Bu arzuyu mülkiyeti benimseten ilk devrim olarak görmektedir. Rousseau bu durumu şu şekilde ifade eder: “Bir toprak parçasını çitle çevirip ‘Bu bana aittir.’ diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu” (1990: 135). Yazar, modern toplumda eşitsizliin temelinde yatan ve toplum ilişkilerinde önemli rol oynayan mülkiyet sisteminin birdenbire oluşmadığını söylemektedir. Mülkiyet sisteminin oluşumunda doğa halinin de etkili olduğu görüşünü savunarak, ortaya çıkan olayların en doğal düzen içindeki gelişimini şu şekilde açıklar:

“İnsanın ilk duygusu varlığını hissetmesi, ilk özeni de kendi varlığını koruma özeni oldu. Toprağın ürünleri, ona, gerekli bütün yardımları sağlamıştı; içgüdüğü onu, bunları kullanmaya yöneltti. Açlık, başka arzular ona sırasıyla, var olmanın değişik tarzlarını hissettiriyordu; bunların arasından bir tanesi, onu türünü, soyunu devam ettirmeye çağırıyordu. Kalpten gelen her türlü duygudan yoksun olan bu kör eğilim, sırf hayvanca bir eğilim doğuruyordu. Gereksinme giderilince iki cins, artık, birbirini tanımazdı; doğan çocukları bile anasından vazgeçebilecek hale gelir gelmez, ana için hiçbir şey ifade etmiyordu” (Rousseau, 1990:136).

Bu sebeple Rousseau felsefesinde insanlar arasındaki eşitsizliğe yol açan temel öge, mülkiyet olarak tanımlanır (Kızılçelik, 2011: 11). Buna karşılık mülkiyetin olmadığı doğal düzende bütün insanları eşit olarak görmektedir. Rousseau, sözünü ettiği mülkiyet ve mülkiyet hakkını sadece eşitsizliin değil kötülüğün de kaynağı olarak işaret etmektedir. Birbiriyle etkileşim içinde bulunan insanlar, aralarındaki eşitsizliklerin farkına varır, kötü duygular ve davranışlar meydana getirir. Birbirine karşı beslenen kötü duygularla samimiyetsizleşilir ve mülkiyete verilen önem daha fazla artar (Koç, 2018: 484). Bu durum insanın toplumsallaşma süreci ile doğrudan ilişkilidir. Bu yüzden Rousseau, kötülüğün insanın icadı olduğunu dile getirerek özellikle toplumsallaşma sürecinde kötülüğün geliştiğini belirtmektedir (Velioğlu, 2017: 32-33).

Rousseau, modern toplumu, arzular, istekler, bunalımlar, sıkıntılar, bencil ilişkiler, rekabetler ve hırslarla çevrili bir toplum olarak görmektedir. *Toplum Sözleşmesi* adlı eserinde yer alan “insan özgür doğar, oysa her yerinden zincire vurulmuştur” (Rousseau, 2018: 04) sözüyle insanın zincire vurulmasının kötülüğün kaynağında yer aldığını belirtmektedir. Özellikle ebeveynlerin çocukların özgürlüklerini doğdukları andan itibaren kısıtladığını şu şekilde açıklar:

“Çocuk, annesinin karnından çıkar çıkmaz kollarını ve bacaklarını kımıldatma özgürlüğünü tadar; ancak bu hürriyeti kısa zamanda elinden alınır. Başı bağlanır, bacakları uzatılır, kolları vücuduna bitleştirilerek kundağa sokulur. Harekete etmesine imkân tanınmayacak bir şekilde sarıp sarmalanmıştır ve artık bir kötürümden farksızdır. Kundak çocuğun kan dolaşımını sekteye uğratar, kuvvetlenmesine ve büyümesine engel olur. (...) Böylesine bir baskıya maruz kalmak çocuğun mizacına etki etmeyecek midir? İlk hisleri elem ve sıkıntıdır, hareket etmek ister ancak engelle karşılaşırlar. Kürek mahkûmu bir suçludan daha şanssız olan bu çocuklar boşuna gayret ederler, kızarlar, bağırırlar. Çaresizce ağlamalarına şaşmamak gerekir; çünkü sizden ilk aldığı şey zincirleridir ve durumlarından hoşnut olmadıklarını anlatmak için yapabilecekleri tek şey ağlamaktır” (Rousseau, 2014: 22).

Rousseau bu görüşünde doğumundan itibaren maruz kaldığı ve bireyi tüm hayatı boyunca etkisi altına alarak sınırlayan, onun hareket alanını kısıtlayan ve yaratıcılığını öldüren etkiyi ‘insanın zincire vurulması’ metaforuyla ifade etmektedir.

Rousseau, *Emile* (2017: 09) adlı eserinde “Her şey, Yaratıcı’nın elinden çıktığında iyidir; insanoğlunun elinde bozulur” diyerek kötülüğü insana atfetmektedir. Bu durumda Tanrı’nın yarattığı durumu iyi, insanların yarattığı ve şekillendirdiği toplum durumunu kötü olarak nitelendirmektedir. İnsanın toplumsallaşma süreci birçok değişimi beraberinde getirmiştir. Rousseau’ya göre, insanın toplumsallaşma sürecinde hayvanları evcilleştirme çabası onların yozlaşmasına neden olmuştur. Bu durum insanı, doğasına aykırı olarak korkak ve zayıf hale getirmiştir (Rousseau, 1990: 100). Bu süreçte bütün kötülükler, değişen toplum yapısıyla birlikte sanat ve bilimde yaşanan yükselmeye paralel olarak ahlaki değerlerin düşüşe geçmesi sonucu olmuştur (Rousseau, 2007: 28). Rousseau’nun bu görüşü genel anlamda kötülük düşüncesinin iki temel noktasını oluşturmaktadır. Bunlar, doğal durum ve toplum durumudur.

Doğal durum, “insanın toplumsallaşmadan önce yaşadığı halin farkının ortaya koyulduğu evrenin adlandırılmasıdır” (Koç, 2018: 485). Bu evrede insanın içinde olduğu durumlardan dolayı, iyi ve kötü hakkında herhangi bir fikri olmadığı sonucuna varılmaktadır. Çünkü henüz arzuları, korkuları bulunmadığından sadece dürtüleri ile hareket etmektedir. Aklın ön planda olmasını gerektirecek bir toplumsallaşma durumu olmadığından, birliktelikten doğan efendi-

köle ilişkisi, mülkiyet arzusu, bencillik gibi kötülüklerin yaşanması da söz konusu değildir. Rousseau, doğal durumu şu şekilde ifade eder: “Doğa hali, bizim kendi varlığımızı korumak için gösterdiğimiz özenin başkalarına en az zarar verdiği durumdur” (1990: 119). Bu evredeki insanlar arasında ahlaki bir ilişki bulunmamaktadır. Bu sebeple onlar iyi ya da kötü olamazlar. Fakat doğa, insana merhamet duygusunu vermiştir ve bu duygu insanın bir canavara dönüşmesini engellemektedir. Merhamet, insanın en doğal halinde yani vahşi insanda gizli ve etken bir duygu olarak görülmektedir. İnsan, kendisini sıkıntı çeken bir hayvan ile ne kadar özdeşleştirirse, merhameti duygusu da o kadar güçlü olmaktadır (Rousseau, 1990: 116-121). Bu görüş, duygudaşlık kavramlarına vurgu yapmaktadır. Rousseau bu konuda şöyle der:

“Demek ki merhamet, doğal bir duygudur; her bireyin kendisine duyduğu sevginin faaliyetini yumuşatarak, bu türün, karşılıklı olarak, kendini muhafazasına yardım eder. Bizi, acı çektiğini gördüklerimizin yardımına, düşünmeden koşturan, bu duygudur...” (1990: 124).

Rousseau ayrıca, doğa durumunda insanın kötü olmamasını doğuştan gelen özsevgi ve iyilikseverlik duygularına sahip olmasına bağlamaktadır (2013: 284-285). Rousseau’ya göre tutku, insanı tutsak eden bir duygu olarak görülmektedir. Tutkular düzensizliklere sebep olmaktadır ve bu sebeple tutkuların şiddeti önemlidir. Aksi takdirde yaşamında karmaşıklıklara yol açabilmektedir. Modern insanı tahrip eden bir duygu olarak aşk, doğal halindeki vahşi insan için hemen hemen yok gibidir. Doğal durumdaki vahşi insan için önce biyolojik ve fiziksel ihtiyaçlar vardır. Çünkü bu evredeki insan akli orantılı ve düzenli bir fikri meydana getirememektedir. İnsanın insandan farkı çok daha azdır (Rousseau, 1990: 124-127). Rousseau doğa durumundaki doğal insana dair düşüncelerini şu şekilde pekiştirir:

“Ormanda avare dolaşan, hiçbir hüneri olmayan, konuşmayı bilmeyen, evi barkı, savaşları, bağlantıları olmayan, hemcinslerine ya da onlara zarar vermeyi hiç gereksinmesi olmayan, hatta belki onların hiçbirini tanımayan, az sayıda tutkusu olan, kendine yeten vahşi insan sadece bu duruma uygun duygulara ve durumlara sahipti. Gerçek gereksinimlerden başka bir gereksinme duymuyor, görülmesinin ilgi çekici olacağını sandığı şeylerden başkasına bakmıyor, zekâsı da gururundan ilerlemiyordu. Rastlantı olarak bir keşif yaparsa, kendi çocuklarını bile tanımadığına göre, bu keşif başkalarına daha az ulaştırılabilirdi. Hatta sanat onu bulanla birlikte yok oluyordu. Eğitim ve ilerleme yoktu; kuşaklar boş yere çoğalıyordu, her kuşak hep aynı yerden hareket ettiği için yüzyıllar hep ilkçağların kaballığı ve yontulmamışlığı ile akıp gidiyordu; insan türü artık ihtiyarlamıştı ama insan, hep çocuk kalmıştı” (1990: 128).

Doğal durum halinden toplumsallığa geçişte ise doğal durum yitirilmektedir, fakat tamamen kaybolmamaktadır. Toplum tarafından bastırılmış bir halde insanın derinliklerinde bir yerde varlığını sürdürmektedir. Yani doğal durum, insanın, iyiden ve barıştan yana olduğu

ve Rousseau'nun insanı layık gördüğü zamanı yansıtırken, kötülükten ve savaştan uzak durması gereken durumları karşılaması yönüyle kötülük düşüncesinde önemli yer almaktadır.

Rousseau'nun insan doğasına yönelik çıkarımlara dayalı analizinde, insanlar arasındaki eşitsizlik, bağımlılık ve kötülüğe yönelik düşüncelerinin kuvvetlendiği bir diğer evre toplum durumudur. Toplum, insanların ortak amaçları sonucu bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Toplum olabilmenin ortak amacı sorunlara çözüm üretmektir ve sorunların giderilmesi için toplumu oluşturan insanların birlikte hareket etmesi gerekmektedir. Birlikte yaşayabilen ve bunun sonucunda toplum olabilmeyi başarabilen insanlar arasındaki ilişkiler gelişmiş, sonrasında birtakım değişimler meydana gelmiştir. İnsanların yeteneklerinin eşit olmaması, en güçlü olanın daha fazla iş yapması, en becerikli olanın daha fazla pay alması, zeki olanın kendini işini kolaylaştıracak alet edevatları icat etmesi gibi farklılıklar bu değişimlere örnek olarak gösterilebilmektedir. Sonucunda, kendisinden farklı yeteneklere sahip insanlarla toplumsallaşma evresine giren insanlar, birbirleri arasındaki farkları görmeye başlamıştır (Koç, 2018: 488). Farkların fazlalığı, insanlar arasındaki kıskançlık, bencillik, rekabete girme gibi duyguları ön plana çıkarmış ve bu durum kötülüğün varlık gösterebilmesi adına bir fırsat oluşturmuştur.

Toplum durumu, insanın doğal durumdan uzaklaşmasıyla gerçekleşmektedir. Bu durumu kısaca özetlemek gerekirse; insan, yaşanan değişimlere karşı içgüdüsel olarak kendi varlığını korumak istemektedir fakat diğer insanlarla etkileşimin başlamış olması nedeniyle, yeni düzene de ayak uydurma çabasına girmektedir. Bu durumda doğal durumdan uzaklaşma gerçekleşmeye başlamıştır ve insan toplum durumuna adapte olmaya çalışmaktadır. İnsanı hayvandan ayıran temel özellik ilk olarak bu durumda ortaya çıkmaktadır. Doğal durumda hayvanları taklit ederek hayatta kalmayı başarabilen insan, onların hayvani kaldığı durumdan farklı olarak toplumsallaşmayı seçmiştir. Seçim özgürlüğüne, akıl ve kabiliyet de eklenince ihtiyaçlardan doğan her türlü soruna getirilen çözüm, insanın doğal durumdan çıkarak toplum durumuna geçmesine olanak sağlamıştır. Böylelikle insanlar birlikteliğin de verdiği kuvvetle her yeniliğe bir yenisini ekleyerek gelişimini devam ettirmiştir.

Rousseau'ya göre gelişimin büyük bir parçası olan mülkiyet ilişkileri, toplum durumunda gelişmekle birlikte aynı zamanda en büyük kötülük olarak varlık göstermiştir. Vahşi yaşamdan yerleşik hayata geçen insan, ilk olarak kulübe ve ev inşa ederek mülkiyet kavramını keşfetmeye başlamıştır. Bu durum, doğa durumundan kalan son parçaları da ortadan kaldıran bir olgu olarak yorumlanmaktadır.

Yerleşik hayata geçişle birlikte tarım ve madencilik insanların geçimini sağlayabileceği imkânlar sunmuştur. Bu sebeple tarım ve madencilik insan yaşamında geçimini sağlama ve beslenme ihtiyaçlarını değiştiren ilk alanları temsil etmektedir (Ekşici, 2019: 72). Toplumda ihtiyaçlardan doğan paylaşım neticesinde bu alanlar, sahiplik bildirmesi adına mülkiyetin giderek yayılmasına neden olmuştur. Fakat mülkiyetin de bazı kuralları bulunmaktadır. İnsan öncelikli olarak bir yere sahip olmalıdır. Sonrasında toprak, ‘emek’ ve ‘yetiştirmekle’ mülkiyete dahil edilecektir. Böylelikle insan özel mülkiyet hakkına sahip olabilecektir. Rousseau, insanın mülkiyetle ilişkisini gelişim ve sonuçları açısından şu şekilde değerlendirir:

“Toprakların işlenmesinin zorunlu sonucu olarak toprakların paylaşılması geldi; mülkiyet bir defa kabul edilince de, bunun sonucu olarak ilk hukuk kuralları doğdu. Çünkü herkes kendisininkini vermek ve bunu tanımak için herkesin bir şeye sahip olması gerekir; bundan başka, insanlar ileriye görmeye başladıkları, hepsi de kendilerinde kaybedilebilecek bazı şeyler gördükleri için başkasına yapabileceği haksızlığın misillemesine uğramaktan korkmayan kimse kalmadı” (1990: 149).

Rousseau, insanın doğa halinden uygarlığa geçiş sürecinde medeniyetin ve özgür iradenin geliştiğini belirtirken, bunun sonucunda ortaya çıkan eşitsizliklerden, adaletsizliklerden ve kötülüklerden insanın sorumlu olduğunu ileri sürmektedir. Rousseau’ya göre bütün kötülüklerin nedeni “bilim ve sanat değerlerinin yükselmesi ve ahlak değerlerinin alçalmasıyla insanlar arasına giren eşitsizliktir” (2007: 28). Bununla beraber, insanın sahip olduğu iki tür eşitsizlik vardır:

“Biri doğa tarafından meydana getirildiği ve yaş, sağlık, bedendeki güçler ve zekâ ya da ruh nitelikleri arasındaki farklardan oluştuğu için doğal ya da fiziki eşitsizlik. Öteki bir çeşit uzlaşmaya dayandığı ve insanların onaması ile kurulmuş, ya da hiç değilse onlarca kabul edildiği için manevi ya da politik eşitsizlik. Bu ikincisi kimilerinin başkaları zararına yararlandığı, örneğin onlardan daha zengin, daha itibarlı ya da onlara boyun eğdirmiş olmak gibi ayrıcalıklardan ibarettir” (Rousseau, 1990: 87).

Bu sebeple, doğal (fiziki) eşitsizliğin kaynağı insanlar arasında fark edilebilen türden olabilmektedir. İkinci eşitsizlik türü olarak kabul edilen manevi ya da politik eşitsizliğin kaynağı ise insan eylemlerindeki farklılıktan dolayı değişkenlik göstermektedir. Bu bağlamda Rousseau, iki eşitsizlik arasında kurulabilecek bir bağın, insan eylemlerindeki değişkenlikten dolayı karmaşık bir yapıya bürünebileceğini söylemektedir.

Rousseau, insan doğasında iyilik bulunduğunu ve doğuştan özsevgi ve merhamet duygusuna sahip olduğunu belirtmektedir. Fakat toplum durumu kötü duygularla, insanın doğasında var olanı görmesine engel olarak bencillik ve çıkar ilişkisini önemli kılmaktadır. Bu

durum, insanların kolaylıkla birbirlerine kötülük yaparak, yaşamı zorlaştırmalarına yol açtığı için kötü olarak değerlendirilmektedir. Modern topluma geçişle beraber insanlar arasındaki rekabet ve çıkar yarışının arttığını dile getiren Rousseau'ya göre insanlar yozlaşarak her şeyi mahvetmiştir. Rousseau bu durumu “çıkar en iyi eylemleri yozlaştırır” (2018: 61) sözüyle vurgulamaktadır. Bütün bu yozlaşmalar, olumsuzluklar ve kötülükler mülkiyetin ilk etkisi ve sonucu olup, doğmakta olan eşitsizliğin ayrılmaz birer parçası olarak görülmektedir. (Rousseau, 1990: 152).

Rousseau'nun düşüncesinde, modern insanın tasvirini yaparak ve modern toplumlara eleştiri getirdiği görülmektedir. Ona göre modern insan gitgide yozlaşarak kendine yabancılaşan ve sıradanlaşan insandır. Toplum içerisinde sahtekâr, ikiyüzlü, çıkarıcı ve her zaman değişken olarak yer alır. Kendilerinden çok başkalarının onayı ile duygularını kontrol altında tutmak ister fakat bunun sonucunda kendi istediğini bilemez ve kendini tanıyamaz. Bunlardan dolayı modern toplum bunaltıcı ve sıkıcıdır, bireyleri insani değerlerden yoksun bırakarak yalnızlığa sürüklemektedir. Modern sistem, insanı mekanik hale getirerek, programlamaktadır. Programlanmış birey ise modern hayatta planlı ve dakik hale gelmiştir. Bu doğrultuda zamanı kontrol etmeye yarayan bir icat olarak saat, modern hayatın sembolü olarak insanı bunaltan, kısıtlayan, sınırlayan, sıkıntılı hale getiren ve mekanikleştiren bir araç şeklinde görülmektedir (Kızılcılık, 2011: 25). Bu sebeple Rousseau modern hayatı simgeleyen ve onu çağrıştıran her şeyi eleştirmektedir.

Modern hayatın vazgeçilmezi sayılan sanat da Rousseau'nun eleştirilerinde önemli yere sahiptir. Modern düşüncede sanatın gelişme göstermesiyle toplumların da gelişeceği düşüncesi vardır. Buna karşılık Rousseau, modern hayatta sanatın insanları daha çok yozlaştırdığına inanmaktadır. Konu hakkında tiyatrodan örnek veren Rousseau şunları dile getirmektedir: “Tiyatroyu evvela bir eğlence aracı olarak görüyorum. Ve insana eğlence lazım olduğu doğruysa... Tiyatronun kendisi iyi mi, fena mı diye sormak, ortaya belirsiz bir mesele atmak, bir raporu, terimleri tespit etmeden incelemeğe kalkmak demektir... Düşündükçe fark ediyorum; tiyatrodaki temsil edilen her şey bize yaklaştırılmıyor, bizden uzaklaştırılıyor” (Rousseau'dan akt. Kızılcılık, 2011: 26). Buna göre Rousseau, sanatın insanları bilinçlendirmede ve gelişmesine katkısının olmadığını belirtmektedir.

Kısaca Rousseau, doğal durumdan toplum durumuna geçen insanlığın gelişimini farklı bakış açısıyla yorumlamış düşünürdür. Doğal durumundaki insanı kötülükten ve fenalıktan uzak gören Rousseau, toplum durumunda insanın kötülüğü ortaya çıkardığını ve eylemleri

sonucu kötülüğün yaygınlaştığını savunmaktadır. Mülkiyet kavramını eşitsizliklerin ve adaletsizliklerin başlangıcı olarak görerek, insanlığın ‘iyi’ halinden giderek uzaklaştığını ve doğal duruma dönüşün mümkün olmadığını farklı örneklerle açıklamaya çalışmaktadır. Ayrıca modernlik adı altında, sanat, bilim, para gibi kavramların insanlığın yozlaşmasına ve bozulmasına neden olduğunu savunan Rousseau, modernliği her yönüyle sorgulamaktadır. Modernliğe kadar olan süreçte ve devamında gelişen olayları, insanın eylemlerinin sonucu olarak görerek, kötülük kavramı tamamen insana atfedilmektedir. Keza herhangi bir şeyin iyi olması Rousseau’ya göre insan alışkanlıklarının dışında doğaya uygun olması demektir (Rousseau, 2018: 34). Doğaya uygun olmayan her şey kötüdür. Bundan dolayı toplumsallaşmanın getirdiği her şey onun iyi olamayacağının göstergesi olarak görülmektedir. Toplumla varlık bulan kötülük, insan yaşamını olumsuz etkilemeye devam etmektedir.

1.5.4. Thomas Hobbes Düşüncesinde Kötülük

Modern dönem felsefecilerinden olan Thomas Hobbes, insan doğası ve kötülük üzerine düşüncelerinin temelini oluştururken yaşadığı dönemdeki bilimsel gelişmelerden etkilenmiştir. Hem doğa bilimlerindeki hem de mekanik bilimdeki ilerlemeler, Hobbes düşüncesinin temellerine zemin hazırlayan gelişmeler olarak görülmektedir. Hobbes, orta çağ felsefesinin temelindeki, her şeyi ‘ilahi güce’ dayandıran düşünce yapısına karşı çıkarak, var olan şeyleri kendi ‘doğal süreçlerinde’ yorumlamaya çalışan modern anlayış içinde yer almaktadır. Bu sebeple Hobbes, modern dünyanın problemlerinin akıl ve bilim yoluyla çözülebileceğini savunmaktadır.

Bütün insan bilgisinin temelini ve kaynağını “duyum”a dayandıran Hobbes’a göre, varlığın temel ögesi de ‘madde’dir. Bu sebeple Hobbes, gerçekte var olanın sadece madde olduğunu öne sürmektedir. Söz konusu materyalist düşüncelerini ruhu kapsayacak derecede genişleterek, ruhun da madde cinsinden olduğunu savunmaktadır (Cevizci, 2012: 266). Materyalist bir bakış açısıyla varlığın gerçek temeli olarak maddeyi gören Hobbes, insan ve doğa düşüncelerini de bilimsel temellere dayandırarak açıklamaya çalışmaktadır.

Hobbes, insanı evrenin değişmez bir parçası olarak görmektedir. Bu sebeple öncelikli olarak insan doğasının nasıl bir yapıya sahip olduğu üzerinde durmaktadır. Ona göre insan hayatı, saatin mekanik yapısına benzemektedir. Saatin içerisindeki hareketler, bir hareketin kaynağı olarak görülürken aynı zamanda o hareket de başka bir hareketin sonucu olarak yorumlanmaktadır (Hobbes, 2017: 17). İnsanın hareketleri de bu yapıya benzer bir neden-sonuç

ilişkisi içerisinde. Başka bir ifadeyle insan davranışlarına bakıldığında bir eylem başka bir eylemin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Hobbes, insan ve hayvan arasında benzerlik kurarak her ikisinin de “yaşamsal devinim” ile “hayvansal devinim”e sahip olduğunu ifade eder. “Doğum ile başlayan ve bütün yaşam boyu aralıksız süren yaşamsal devinim” yaşamsal faaliyetlerin devam etmesi için gerçekleşen kanın akışı, beslenme, nefes alma gibi hareketleri içerirken, “iradi (istençli) devinim olarak adlandırılan hayvansal devinim” tercihen gerçekleşen hareket etmek, yürümek, konuşmak gibi hareketlere karşılık gelmektedir (Hobbes, 2017: 42). Temel olarak insanlar, fiziksel farklılıklar göstermesine rağmen beden ve zihnen eşittir ve aklını diğer kişilere göre aynı oranda kullanma yeteneğine sahiptir. Fakat kişi, başka insanlarla aynı sosyal ortamda dünyaya gelir. Bu durumda başkalarıyla ilişkisi bakımından farklı bir ahlaki konumda olacaktır.

Hobbes insanı, haz ve acı arasında gidip gelen varlık olarak tanımlamaktadır. İnsanda oluşan hoşlanma hissi hazzı doğururken, rahatsızlık hissi ise acıyı ortaya çıkarır. Kişi sürekli olarak haz duyduğu şeylere yönelirken, acı veren şeylerden kaçınmak için çabalar. Bu durumda insan, kendisine haz veren şeyleri iyi, acı veren şeyleri ise kötü olarak adlandırır. Hobbes’a göre insan bedeni sürekli değişim içindedir ve aynı şeyler kişide sürekli olarak aynı hazzı ve tiksiniye duygusunu uyandırmamaktadır. Çünkü biyolojik ve hayati ihtiyaçlar birbirinden farklılık göstermektedir. Hobbes, insanlar arasındaki farklılığının diğer bir nedeninin bünye ve eğitim farklılığı olduğunu dile getirir. Bu nedenle insanların aynı arzular ve nefretlerde birleşmesi mümkün görülmemektedir (2017; 48-57). Dolayısıyla ahlak, duygulardan kaynaklanmakla beraber duyguların çeşitliliği oranında öznellik taşımaktadır. Hobbes, iyi ve kötü kavramlarını da kapsayan etiği, insani duygu ve tutkulara dayanan bir psikoloji üzerinden yürütmektedir.

Hobbes, kötülük ile ilgili düşüncelerini insan doğası anlayışına dayandırmaktadır. İyi ve kötü üzerine tanımlarını da arzu ve tiksinti duyguları üzerinden açıklamaya çalışmaktadır (Hobbes, 2017: 41). Buna göre kişinin iştahını kabartan, yani arzuladığı şey iyi, aynı şekilde kişinin kaçındığı, nefret ettiği, yani tiksiniye duygusu oluşturan şeyler kötü olmak zorundadır. İyi ve kötü kavramı anlık duygu durumlarına göre değişebilmektedir. Bu sebeple “iyi veya kötünün herhangi bir anlamı yoktur, herkes için değişmeyen iyi veya kötü olamaz” (Soltekin, 2019: 100). Pragmatist bir bakış açısı güden Hobbes’a göre iyi ve kötünün tanımı konusunda kişinin o anki duygu ve ihtiyaçları belirleyici olacaktır. Başka bir ifadeyle iyi ve kötü kavramları, onları kullanan kişinin bakışına göre şekillenmektedir.

Hobbes’a göre ortak bir ahlaki değer yargısından söz edilemeyeceği gibi mutlak ve temel olarak iyi ya da kötü denilebilecek hiçbir şey bulunmamaktadır. Bundan dolayı, devletin olmadığı yerde kişinin kendisinden ya da devleti temsil eden kişiden veya çoğunluğun onadığı bir hakemden (yargıçtan) başka iyi ve kötünün ne olduğu hakkında, nesnelerin kendi doğalarından başka temel alınacak genel bir kural yoktur. Dolayısıyla Hobbes, kötülüğü üç şekilde ele almaktadır. Bunlar; haber verilen şey olarak kötü (*turpe*), sonuç bakımından kötü (*molestum*) ve araç bakımından kötüdür (2017: 42). Bu açıklama kötülüğün, duruma göre değişebilen, yani ‘iğrenç, biçimsiz, alçak, çirkin, müstekreh vb.’ kelimelerle de ifade edilebileceğini dile getirmektedir. Kısacası Hobbes düşüncesinde, nesnelerin kendi doğaları hakkında genel bir kural olmadığı gibi, kötülüğün ne olduğu hakkında da kesin bir kural yoktur. Çünkü kötülük, nesnel bir kavram olmaktan ziyade öznel çerçevede şekillenen, onaylanan ya da onaylanmayan eylemlerin bir yansımasıdır.

1.6. Modern Dönemde Edebiyatta Kötülük Yaklaşımları

Geleneksel toplum düzeninden modern döneme geçişte kültür, ekonomi, felsefe gibi birçok alanda değişimler meydana gelmiştir. Bunlardan biri de sanat anlayışıdır. Modern dönemde görülen değişimler, kötülüğün temsilinin tarihsel ve düşünsel alandaki dönüşümünü sanatsal açıdan etkilemiştir. Fonetik ve plastik sanatlarda çeşitli akımlarla dönüşmeye başlayan kötülük imgesi, yazınsal alanda da farklılık göstermeye başlamıştır. Özellikle modern dönem düşünürlerinin kötülüğe getirdiği yorumlamalarla, kötülük Tanrısal olandan uzaklaşarak genellikle insana atfedilmiştir. “Modern sanat eski olanı yani gelenekseli reddeder; yerine yeni, yani modern olana ulaşmayı arzular. Diğer yandan modern sanat dinsel olanı yadsıyarak yerine dünyevi olanı yerleştirir. Rönesans ve Aydınlanma düşünceleriyle temellenen bu sonuç sanat yapıtında dinsel temaların büyük oranda gerilemesine neden olur. (...) Ayrıca, buna paralel olarak insan akli ön plana çıkar” (Tatar, 2019: 98). Temsillerin, imgelerin ve sembollerin önem kazandığı yazınsal sanatta, sanatçı, kötülüğü insan üzerinden en iyi şekilde estetize ederek aktarmayı başarabildiği oranda yetenekli olarak görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda kötülük, edebiyat için en önemli konulardan biri haline gelmiştir. Sanat dallarının birbiriyle bağlantısı göz önünde bulundurulduğunda, edebiyat ve sinema arasında önemli bir etkileşim olduğu görülmektedir. Çalışmanın temelini oluşturan yönetmen Zeki Demirkubuz’un, edebiyatı ve özellikle Fyodor Dostoyevski’yi hayatının önemli bir yerine koyduğu bilinmektedir. Bu başlık altında Demirkubuz’un hayat görüşü ve sinema anlayışına

etki eden Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Dostoyevski'nin örnek eserlerinde kötülüğe yaklaşımları değerlendirilecektir.

Değişen zaman içerisinde kötülük, sanat dünyasında duygusal uyarımlar yaratan, gizli, keşfedilmesi gereken bir estetik aracı olarak kullanmıştır. Bu amaçla; aykırı, ahlakdışı, çirkin, sapık, hasta vs. olan, kötülükle ilişkilendirilerek, kötülüğün sınırlarını keşfetmek öncelikli amaç haline gelmiştir. Bu durumda kötülük, metafizik olandan uzaklaşarak fiziksel bir kimliğe bürünmeye başlamıştır. Özellikle patolojik davranışları inceleyen ve deneysel psikolojiden destek alan öyküler edebiyat dünyasına hâkim olmaya başlamıştır. Sigmund Freud'un çalışmaları yazın dünyasında 'kötü' karakterlere, psikanalitik yorumlama getirebilecek yeni imkânlar sunmuştur. Örneğin, William Shakespeare'in *Hamlet*'i ya da Sophokles'in *Kral Oedipus*'u; bilinçdışındaki babanın yerine geçme arzusu, dolayısıyla anneye karşı duyulan gizli cinsel istekleri konu almaktadır. Freud'un 'Oedipus Kompleksi' adını verdiği psikanalitik teori, birçok sanatçının ilgisini çeken konuların başında gelmektedir. Bu teoriden yola çıkılarak, anneye/babaya karşı duyulan bastırılmış istekler sonucunda, şeytan ve türevleri gibi kötülüğün metafiziksel durumları, bir bedene sahip olarak kahramanı kötü yola saptırmaktadır (Alt, 2016: 84). İnsan görünümlü ya da insan bedenine girmiş şeytanlar artık kötülükle doğrudan özdeşleşme kurulmasına neden olmaktadır. Bunun yanı sıra kötülüğün insan doğasında bulunduğunu, Tanrı'ya referans vermeden kabullenen yazarların sayısı da artmaya başlamıştır. Modern dönemin Tanrı'sı Nietzsche'nin de tabiriyle üstinsan olarak açıklanmıştır. Bu görüşe göre insanın kötülük konusunda kendisinden başka referans alabileceği bir alan kalmamıştır. Bu sebeple yazınsal alanda özellikle; inançsız, özgür, ahlaki değerlerden arınmış, duygu ve hislerine göre hareket eden, varoluşunu keşfetmeye çalışan, şeytani özellikler taşıyan yeni roman kahramanları görülmeye başlanmıştır.

Örneğin, Jean-Paul Sartre "cehennem diğerleridir" (Greelane, 2019) diyerek var olan kötülüğü insan sureti altında ortaya çıkarmaktadır. İnsanlar arasındaki hoşgörüsüzlük, kin, nefret, çekememezlik gibi durumları dünyevi cehennemin çekilmez öğeleri olarak görerek kötülükle ilişkilendirmektedir. Ayrıca Sartre, tıpkı Nietzsche gibi Tanrı'nın öldüğünü ve bu dünyanın tasarımının insana ait olduğunu kabul etmektedir (Sartre, 2007: 38). Ona göre insan, yaratılmıştır ve bu yaratılma hiçbir sebebe dayandırılmayacağı için manasız yani gereksiz, fazla ve saçmadır. Bu durum da insanda tikslenme duygusunu oluşturmaktadır. Sartre bu duruma 'bulantı' adını vermektedir (Sartre, 2005: 32-33). Birey, varoluşu altında ezilmekte ve bu ezilme beraberinde bulantıyı getirmektedir. Bulantı, varoluşun fark edildiği andan itibaren kaçınılmaz hale gelerek insanla beraber olmaktadır. Bu durumda insanlar arasındaki kötülüğün

halleri de bulantıyı var edecek durumlardan bazılarını oluşturmaktadır. Sartre, *Bulantı* adlı eserinde de eserin kahramanı Antoine Roquentin aracılığıyla felsefesini yansıtmaktadır:

“Rahatlık ya da hoşnutluk duyduğumu söyleyemem. Tam tersine, beni eziyor bu. Ama amacıma ulaştım, öğrenmek istediğimi biliyorum artık; ocak ayından beri başımdan geçenlerin tümünü anladım. Bulantı yakamı bırakmadı. O kadar çabuk bırakacağını da sanmıyorum. Ama onu, bir dert gibi duymuyorum artık. Bu geçici bir huysuzluk ya da bir hastalık değil; kendi öz varlığım” (Sartre, 1981: 163).

Bu yüzden Sartre’a göre bulantı, insandır. Hobbes’un kötülük olarak açıkladığı insanda tikslenme duygusu oluşturan şeyler, Sartre tarafından varoluşsal boyuta ulaşmaktadır. Sartre da insanı, varoluşun olumsuzluğundan kaynaklanan kaygılı bir varlık olarak görmektedir. Roquentin karakterine söylediği ifadelerle Sartre, kendi varoluşuna, dünyanın kötülüklerine ve öznel olarak da kendisinde bulantı (tiksinme) uyandıran kötülüklere dikkat çekmektedir.

Eserlerinde belirli temalar üzerinde yoğunlaşan Albert Camus için kavramlar ve anlamları da önemlidir. Camus eserlerinde belirli temalar üzerinde dururken, kavramları hayatta elde ettiği tecrübelerin gerçekliğiyle anlamlandırmaktadır. Nitekim Camus bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: “Ben bir filozof değilim ancak tecrübe ettiğim şeyleri dillendirebilirim” (Doubrousky, 1962: 71). Bu noktada *absürt* ve *başkaldırı* Camus’nün düşünce dünyasında iki temel kavramlarından biridir. Camus, insan ile dünya arasında gerçekleşen ya da insan ruhunun beklentileriyle dünyanın bu beklentileri karşılama konusundaki aşılama yetersizliğini absürt olarak adlandırmaktadır. Bu noktada Camus’nün varoluş felsefesine dayanan bu düşüncesinde insan; dünyaya, kendisine, ötekilere yabancılaşarak absürten kurtuluş yolu bulamamaktadır. Camus’nün absürt kavramına yüklediği anlamı kötülük problemiyle ilişkilendirebilmek mümkündür. Bu durumda Camus, karakterlerinde varoluşsal kötülük problemine dikkat çekerek *Sisyphos Söyleni*’nde şu ifadelerle yer verir: “Çünkü Tanrı önünde, bir özgürlük sorunundan çok bir kötülük sorunu vardır. Seçeneği biliyoruz; ya özgür değiliz ve kötülükten her gücü elinde tutan Tanrı sorumludur. Ya özgür ve sorumluyuz ama Tanrı her gücü elinde tutmamaktadır” (1988: 52). Varoluşsal kötülük problemi Camus felsefesinin evrimsel sürecinde kendisini göstermektedir. Absürt kavramı ise onun kötülük problemine ilişkin yaklaşımının temellerini atmıştır. Bu noktada Camus’nün *Yabancı* adlı romanı önem kazanmaktadır. Romanda özetle dünyayı boş ve anlamsız gören, insanı, toplumu, hayatı ve her şeyi saçma bulan Meursault karakterinin öyküsü anlatılmaktadır. Yaşamın tekdüzeliği altında, Meursault karakteri de makineleşmiş bir tavır sergilemektedir. Özellikle Meursault’un, ahlaki ve dini değerlere yabancılaşması, hayata ve kendi eylemlerine tepkisiz kalması, hayatın saçmalığı, absürt kavramına yüklenen anlamda temsil edilmektedir.

Bu durumda Meursault, kendi yaşamının sorumluluğunu üstüne alarak sınırsız bir özgürlüğe sahiptir. Annesinin ölümüne kayıtsız kalması, sebepsiz yere cinayet işlemesi, dini inancı olmadığını söyleyerek hapisteyken papazla görüşmeyi reddetmesi gibi durumlarla, ahlaki olarak da kendini sınırlamamaktadır. Bu doğrultuda kötülüğü Tanrı'yla ilişkilendirilmeden kendi sorumluluğuna almaktadır. Ancak Meursault'un eylemleri ahlaki kötülükle ilişkilendirilerek onun toplum tarafından yargılanmasına sebep olmaktadır. Camus, Meursault'a yüklediği karakteristik özelliklerle, düşünsel hayatının ve yaşamışlıklarının üzerinden kötülüğe yaklaşımını değerlendirmektedir.

Camus için hayatın saçmalığı yani absürt kavramından kurtuluş yolu *başkaldırı*dir. Daha öncesinde *Sisyphos Söyleni*'nde ele aldığı absürt kavramını *Başkaldıran İnsan* adlı denemesinde aşmaya yönelir. Ona göre ilk olarak başkaldıran insan, 'hayır diyen biri'dir yanıtını verir. Ancak 'hayır' bir sınırın varlığını ortaya koyar ve sonrasında başkaldıran insanı 'evet diyendir' şeklinde açıklar. 'Evet' kavramı, sınırı nitelese de bu sınırın ötesinde korumak istediğimiz değerleri göstermektedir (Camus, 2004: 21). Bu durumda başkaldırı, absürde rağmen yaşamayı seçme anlamı taşımaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak Camus, kötülük konusunda *Veba* adlı romanında farklı bir tavır sergiler. Camus, söz konusu eserinde veba salgını üzerinden yeryüzüne yayılmış kötülüğün niteliği ve bu kötülüğe karşı nasıl bir tavır alınması gerektiği ilgili olarak roman kahramanları üzerinden değerlendirmeler yapmaktadır (Çakmak, 2013: 95). Vebayı, dünyadaki kötülüklerle nasıl savaşılmaması gerektiğini sembolik imgeler üzerinden ele almaktadır. Söz konusu hastalığa karşı verilen mücadele, iki zıt tarafı konu edinmektedir. Dr. Rieux ve arkadaşları şimdiki zamanı düşünen, hümanist, pragmatik ve rölativist düşünceleriyle ön plana çıkarken, Rahip Paneloux gelecekle ilgili dini referans alan dogmatik bir tavır sergilemektedir. Bu noktada Dr. Rieux ile Rahip Paneloux, kötülük karşısında iki ayrı uçta durmaktadır. Camus ise *Veba*'da kötülüğe olan yaklaşımını şu şekilde değerlendirir:

“Dünyadaki kötülük neredeyse her zaman cehaletten kaynaklanır ve eğer aydınlatılmamışsa, iyi niyet de kötülük kadar zarar verebilir. İnsanlar kötü olmak yerine daha çok iyidir ve gerçekte sorun bu değildir. Ancak insanlar bir şeyin farkında değildir, şu erdem ya da kusur denilen şeyin; en umut kırıcı kusur, her şeyi bildiğini sanan ve böylece kendine öldürme hakkı tanıyan cehalettir. Katilin ruhu kördür ve insan her tür sağduyudan yoksunsa güzel aşk ve gerçek iyilik diye bir şey olamaz” (2013: 93).

Sonuç olarak Camus söz konusu eserinde, Rahip Paneloux'un veba salgınına kabullenilmesi ve bu salgına karşı verilen mücadelenin bir işe yaramayacağı savını reddederek, Dr. Rieux ve arkadaşları üzerinden, salgına karşı bir çözüm bulunabileceği ve savaşılmaması gerektiğine inanmaktadır. Bu Camus'nün dünyada var olan kötülöklere karşı tavrının en açık ifadesidir.

Edebiyat ve kötölük ilişkisi incelendiğinde Fyodor Dostoyevski ön plana çıkan isimlerin başında gelmektedir. Dostoyevski'nin yaşamı boyunca geçirdiği zihinsel değişimler, edebi hayatına yön veren felsefi düşüncesini şekillendirmiştir. Kötölük problemi ise Dostoyevski'nin ilgi alanına giren başat meselelerin başında gelmektedir. Bu doğrultuda biyografisinin ele alındığı çoğu kaynakta çocukluğunda tanıştığı İncil'deki *Eyüp Kitabı*'nın etkilerinin yaşamı boyunca devam ettiği ve “sevgi Tanrı'sı”nın acıya ve kötölüğe neden izin verdiği konusunda düşüncelerinin olduğu bilinmektedir. Dostoyevski'ye göre sevgisiz bir yaratıcı mümkün değildir. Onun Tanrı'sı Yeni Ahit'teki “Tanrı sevgidir” anlayışından beslenmektedir. Ona göre insana Tanrı tarafından bahşedilmiş özgürlük, iyilikle birlikte kötölüğü de mecbur kılmaktadır. Asıl sorun, kötölüğün özgür kılınmasıyla alakalıdır; çünkü kötölük sınırları aşar, kötüye kullanılan özgürlük ise kendini yok eder. Diğer taraftan kötölük yok sayılır ise öz olarak sadece iyiliğin varlığı, yine özgürlüğün yok olduğu anlamını taşımaktadır. Bu durumda insanlar akıl yetilerini kullanarak iyi ve kötüyü seçme konusunda özgür olmaktadır (Demirci, 2019: 31-32). Bu sebeple Dostoyevski'nin kötölük üzerine düşüncelerinin ‘özgürlük’ ile yakından ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. Dostoyevski, özgürlük anlayışıyla ilk günah kavramına açıklık getirmiştir. Ona göre insanlık Havva ile Âdem'in işlediği ilk günah yüzünden değil, özgür iradelerinin ve kendi doğalarının kötölüğe yatkınlığı sebebiyle günah işlerler. Bu sebeple insanlar kendi eylemlerinden sorumlu tutulmalıdır. Dostoyevski mektuplarından alınan bir kısımda özgür iradeye ve kötölüğe yaklaşımını şu şekilde dile getirmektedir: “Bir insan zehirden ölebileceği gibi günahıtan da ölebilir; günah içten gelen bir şey değil, sonradan yapay yollardan geçen bir şeydir, gelip gider; öyle olmasaydı, yani sonsuza kadar ilk günahın acısını çekmemiz istenseydi, İsa bize gelmezdi” (Kraeger ve Barnhart, 1992:116-117). Özgürlüğün kötölükle ilişkisi dışında İncil'de okudukları onun, ahlaki zeminini ve kötölüğün algılayışını da etkilemiştir: “(...) yalnızca insan yasasının değil, genellikle kabul gören ahlaki değerlerin de yetersizliğini görmeyi, iyinin ve kötünün alışılmış tanımlamalarının sınırından ötede bir gerçek aramayı öğrendi” (Carr, 2014: 59). Demirci'ye göre aslında Dostoyevski erken yaşlarda ahlaka dair iki gerçeği kavrayabilmiştir: İlki, vicdanın insandan ayrılmaz ve yok edilemez bir parça olduğu; diğeri ise ahlaki çıkarımlarının şartına dayanan ölümden sonra bir hayat olduğudur

(2019: 18). Dostoyevski'nin hayatı boyunca geliştirdiği ve romanlarında da dile getirdikleri Kant'ın ahlak anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Özetle, Kant gibi Dostoyevski de iyiliğin de kötülüğün de insan tabiatında olduğuna inanmaktadır.

Dostoyevski, eserlerinde kötülükle ilişkisini genellikle suç, günah, ceza, vicdan gibi kavramlar üzerinden kurmaktadır. Yazarın ilk büyük romanı olarak kabul edilen *Suç ve Ceza*'da Raskolnikov karakteri üzerinde kötülükle ilişkilendirilebilen bu kavramları ele alabilmek mümkündür. Raskolnikov, radikal ve nihilist bakış açısına sahip, aynı zamanda duyarlı ve entelektüel bir gençtir. Para sıkıntısı çektiği için kaldığı dairenin kirasını ödeyemez ve ev sahibi ile karşılaşmaktan çekinir. Ancak bu çekinmenin nedeni borcundan kaynaklanan toplumsal ya da ahlaki mahcubiyet değil, tekdüzeliğin ve toplumsal yükümlülüklerin monotonluğu ve sıradanlığına karşı tepki gösterememesidir. Ayrıca Raskolnikov, bu düzenin anlamsızlığının kendisinde yarattığı bunaltıya katlanamamaktadır (Dostoyevski, 2007: 1-2). Onu ön plana çıkaran karakter özelliği, insan doğasının çelişkili taraflarını bünyesinde toplamasıdır. Bir yandan vicdanını baskılayan bencil, akılcı ve yararcı eylemlerle hareket ederken diğer yandan sevgi ve acıma duygularıyla başkalarını da düşünen eylemlerde bulunur. Joseph Frank, Raskolnikov'un bu durumunu şu şekilde açıklamaktadır: “Hem çevresinde tanık olduğu acılardan içgüdüsel olarak acı duyması hem de kendisinin yapmaya niyetlendiği şeye kuvvetle tepki duyması onun duyarlılığının arılığını gösterir” (Frank, 2017: 516). Fakat Raskolnikov'un bu eylemleri aynı zamanda kendini Nietzsche'nin tabiriyle ‘üstinsan’ gördüğünün kanıtı olabilmektedir. İnsanlık adına kendine görev edinerek, toplumda asalak olarak gördüğü tefeci kadını ve onunla beraber hesapta olmayan genç bir kadını da öldürmesi bu duruma örnek gösterilebilmektedir.

Yüksek idealler uğruna diğer varlıkları araç olarak görmek, aslında onları hiçliğe indirgemektedir. Bu durumda ‘üstinsanın özgürlüğü uğruna yaptığı her şey mubahtır’ düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bu kötülük gibi onun diğer eylemlerini de sıradanlaştırmaktadır. Raskolnikov, olaydan uzun zaman önce *Cinayet Üzerine* adlı makalesinde, kendi işleyeceği cinayeti tasarlamaya başlamıştır. Ele aldığı makalede insanları sıradan ve sıradışı olmak üzere iki grupta ele almaktadır. Sıradan olan koyun gibi verilene razı olan sürü insanı, sıradaşı olan ise yıkıcı olmayan yapıcı insanlardır. Ona göre sıradışı insanlar, diğer insanların ‘kaderini iyileştirmek amacıyla’ sürekli cinayet işlerler ki bu onları yapıcı kılan özelliktir. Raskolnikov makaleyi bitirdiğinde kendisini de sıradışı insan kategorisine dâhil ederek “toplumsal yarar uğruna öldürmenin ahlaki bir hakkı olduğuna inanan o Napolyon'su muhteşem kişilik

imgesine” (Frank, 2017: 519) bürünmüştür. Fakat cinayet işledikten sonra herkes gibi sıradan olduğunu fark etmiştir. Üstinsan tarafına geçememiş, sınırın bu tarafında kalmıştır.

Romanda Sonya ve Svidrigaylov iyiliğin ve kötülüğün temsili olarak öne çıkan diğer karakterlerdir. Svidrigaylov, romana sonradan dâhil olan; zengin, şehvetli, Raskolnikov’un kız kardeşi Dunya (Avdotya Romanovna Raskolnikova ya da Duneçka) ile evlenmek isteyen karakterdir. Svidrigaylov, Raskolnikov’un işlediği cinayeti ona ve Dunya’ya eziyet etmek için kullansa da doğrudan kötülükle ilişkilendirilmesi güç karakterdir. Ancak Raskolnikov’un kendi hesaplaşmasında şeytani insan tipinin örneği olmaktadır. Murat Belge’nin tabiriyle: “Svidrigaylov, (...) karakterin kötülük potansiyelinin karakterden dışlaştırılmış bir simgesi değildir. Svidrigaylov, Raskolnikov’u kötülüğe iten bir güç olmaktan çok, Raskolnikov’un kendisiyle hesaplaşırken kendi içinde görmeye ve tanımaya başladığı kötülüğün kendisidir. Onun bir “karakter” olarak ortaya çıktığı an, Raskolnikov’un psikolojik aşamaya geldiği andır” (2017: 9-10). Diğer taraftan Raskolnikov’un yaşadığı ahlaki çöküntü sırasında Sonya’nın saflığı ve iyiliği ona arınma imkânı tanır. Yoksul bir yaşam süren ailesini geçindirmek amacıyla fuhuş yapmak zorunda kalan Sonya, Dostoyevski tarafından bu eylemde bulunmasına rağmen bir azize olarak temsil edilmektedir. Bu durumun Dostoyevski’nin ahlak anlayışını yansıttığı söylenebilir. Frank’e göre, fuhuş yapması bile Sonya’nın ailesine duyduğu sevgi için kendisini feda ettiğinin göstergesidir (2017: 532). Bu olay, Dostoyevski açısından da önem teşkil etmektedir. Ruhen tükenmiş, kurbanlarının yanı sıra ‘kendini de öldürmüş’ olan Raskolnikov’u hayata bağlama görevi Sonya’ya yüklenmiştir (Frank, 2017: 532). Bu bağlamda Sonya romanda ‘iyi’yi temsil etmektedir.

Kötülük, kötülüğün nedenleri ve iyi ile kötü arasındaki bitmeyen mücadele sadece edebiyatın değil, görsel-işitsel bir sanat dalı olan sinemanın da favori konuları arasında olmuştur. Sinema tarihinin başından beri üretilen pek çok anlatıda, sayısız kötülük temsili ile karşılaşmaktadır. Dolayısıyla sinemada ‘kötülük’ her zaman yer almış, ancak değişen toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmeler bağlamında farklı biçimlerde temsil edilmiştir. Türk sineması da, başlangıcından günümüze kadar kötülükle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili öyküler anlatmaya devam etmektedir. Bu öykülerdeki karakterlerin ‘iyi’ ya da ‘kötü’ kabul edilen eylemleri, kötülüğe karşı önerilen mücadele yöntemleri ve kötülük sebepleri tarihsel ve ideolojik açılardan farklılık göstermektedir. Bu doğrultuda çalışmanın ikinci bölümünde Türk sinemasının genel çerçevesi ekseninde değişen kötülük temsillerine değinilecek; ardından Zeki Demirkubuz sineması özelinde kötülüğün sıradanlaşması konusu değerlendirilecektir.

2. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASININ GELİŞİM SÜRECİ VE TÜRK SİNEMASINDA KÖTÜLÜK OLGUSU

2.1. Türk Sinemasına Genel Değerlendirme

Fransızca bir kelime olan sinematograf (*cinematographe*) sinema kelimesinin kökenini oluşturmaktadır. Sinematograf, Eski Yunancada ‘hareket etmek, devinmek anlamına gelen kinema ve yazım, kayıt anlamına gelen graphein’ sözcüklerinin bileşimidir (Özön, 1985, 27). Zamanla yedinci sanat olarak kabul gören sinema 19. yüzyılın son yıllarında doğmuştur.

1927 yılında Fransız Nicephore Niepce tarafından görüntünün sabitlenmesi (fotoğrafın icadı) sonucunda, gözün önünden saniyede 24 kare (ilk zamanlarda 16 kare) geçirme esasına dayanan teknik, sinemanın icadında önemli bir adım olmuştur. Daha sonrasında Amerikalı Thomas Edison 1891 yılında hareketsiz görüntülerin kineteskop aracılığıyla hareketli hale getirilmesini sağlamıştır (Gökmen, 1989: 12). Fransız Lumiere Kardeşler 1894 yılında sinematografi bulmuş ve 28 Aralık 1895’te Paris’te bulunan Grand Cafe’deki gösterimle hareketli hale gelen görüntüleri ilk defa birden fazla kişinin aynı anda izlemesini sağlayarak gelişimin önünü açmıştır (Teksoy, 2009: 13). Bu ilerlemeler sinemanın icadının kilometre taşları olarak kabul görmektedir.

Sinematografi, icadının ardından çok kısa süre içinde hemen hemen tüm ülkelerde yayılmaya başlamış ve Osmanlı İmparatorluğu’nda da 1897 yılında görülmeye başlamıştır. Osmanlı topraklarında çekilen ve saraylarda gösterime ilk filmler, belge niteliği taşıyan ve estetik kaygı güdülmeden üretilen niteliktedir. Orduda yedek subay olarak görev yapan Fuat Uzkınay tarafından filme alınan *Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı belge film ilk Türk filmi olarak kabul edilir. Bu nedenle Agâh Özgüç Türk sinemasının başlangıç yılı olarak 14 Kasım 1914 yılını kabul ederek şöyle der: “...yeni belgeler bulunana kadar “*Ayestefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*” ilk Türk filmi sayılacak, 14 Kasım 1914 ise bir “doğum tarihi” olarak önemini koruyacaktır” (1993: 13). Belge niteliği taşıyan filmlerin artması ve sinema salonlarında halka yönelik gösterilerin başlaması gibi gelişmeler sinemanın anlatım dilinin gelişerek öyküsel filmlere geçişe olanak sağlamıştır. Fakat Türk sineması, dünya sinemasının izlediği gelişmeyi yakalama konusunda yeterli ilerleme gösterememiştir. Buna rağmen Türk sinemasına çeşitli desteklerle film üretimine devam etmiştir.

1915 yılında ilk yerli film girişimleri Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasıyla başlamıştır. *Leblebici Horhor Ağa* filmi bazı aksaklıklardan dolayı tamamlanamamış, benzer şekilde *Himmet Ağanın İzdivacı* adlı tiyatro oyunu savaş sebebiyle yarım bırakılmıştır. Savaşın yenilgiyle sonuçlanması üzerine Merkez Ordu Sinema Dairesi adına çalışmalar Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (1915) ve Malul Gaziler Cemiyeti (1918) tarafından yürütülmüştür. Müdafaa-i Milli Cemiyeti başta belge çekimlerine devam etse de sonrasında Sedat Simavi tarafından Türk sinemasının ilk öykülü filmi olan *Pençe* ve *Casus* (1917) filmleri çekilmiştir. Daha sonraları Malul Gaziler Cemiyeti bünyesinde ve Fuat Uzkınay öncülüğünde, yönetmenliğini Ahmet Fehim'in yaptığı Hüseyin Rahmi Gürpınar uyarlaması olan *Mürebbiye* (1919) filme alınmıştır (Coşkun, 2009: 17-19). Ayrıca *Mürebbiye*, işgal kuvvetlerince sansürlenerek Türk sinemasının sansüre uğrayan ilk filmi olmuştur (Şen, 2010: 16). Ahmet Fehim, *Binnaz* adlı eserle film üretimine devam etmiştir. Bu dönemlerde film üretimi yapan Sadi Fikret Karagözoğlu ise *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendinin Rüyası* gibi filmlerle komedi türünde ilk örnekleri vermiştir (Özgüç, 1993: 05). Kurmaca filmlerin yapılmaya başlanmış olması belge niteliği taşıyan filmleri olumsuz etkilememiştir. Bu dönemlerde *İzmir İşgalini Protesto Mitingi* (1919), *Fatih Mitingi* (1919) ve *Sultanahmet Mitingi* (1919) gibi filmler kayda alınarak çeşitli belgesel film üretimine devam edilmiştir.

İlk yıllarını devlet desteğiyle devam ettirmeye çabalayan Türk sinemasının ilk özel yapımevi 1921'de kurulan *Kemal Film*'dir (Coşkun, 2009, 20). 1922'de Muhsin Ertuğrul ile anlaşılan Kemal Film, konulu film üretimini hızlandırmıştır. Bu gelişme Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasında 'tek adam' olarak anılmasına ve bir döneme adını veren Tiyatrocular Döneminin başlamasına yol açmıştır. Bu dönemde Ertuğrul'un yönettiği filmlerin çoğu 'Mümtaz Osman' adıyla Nazım Hikmet tarafından yazılmıştır (Özgüç, 1993, 15). Film yapımının merkezi haline gelmeye başlanılan İstanbul'da Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde *Ateşten Gömlek*, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, *Sözde Kızlar*, *Boğaziçi Sırları*, *Leblebici Horhor* ve *Kız Kulesinde Bir Facia* gibi filmler üretilmiştir. 1924 yılında Kemal Film'in film üretimini sonlandırmasıyla yerli film yapımları durmuş, sinema salonları ithal filmler göstermek zorunda kalmıştır.

1928'de kurulan *İpek Film*, Muhsin Ertuğrul ile anlaşarak Kemal Film'in bıraktığı yerden yerli film üretimine devam etmiştir. Bu dönemlerde sesli film üretimleri başlamış fakat Türkiye'de teknik donanım bakımından yeterli stüdyo ortamı olmadığı için Türk sinemasının ilk sesli filmi *İstanbul Sokaklarında* 1931 yılında yurt dışında tamamlanabilmiştir. Bu film sonrasında İpek Film tarafından ses stüdyosu kurulmuş ve filmler sesli üretilmeye başlanmıştır

(Coşkun, 2009: 18-21). *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Fena Yol* (1933), *Cici Berber* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Aysel Bataklı Damın Kızı* (1935), *Aynoroz Kadısı* (1938), *Tosun Paşa* (1939) gibi filmler Muhsin Ertuğrul tarafından İpek Film adına sesli olarak çekilmiştir. Ertuğrul bu dönemlerde; ilk Kurtuluş Savaşı filmleri, ilk köy filmi, ilk renkli film ve ilk Müslüman Türk oyuncular gibi özelliklerde filmlerle Türk sinemasında öncü niteliği taşıyan filmler üretmiştir (Özgüç, 1993, 16). Bu dönemde çekilen filmlerde çoğunlukla tiyatro kökenli kişilerle çalışılmıştır. Bunun nedenleri arasında Muhsin Ertuğrul'un tiyatro kökenli olması, teatral anlatım dilinin benimsenmesi, biten tiyatro oyunlarının sezon sonu sinema versiyonlarının çekilmesi ve buna bağlı olarak tiyatrodaki görev alan oyuncuların sinemada aktif rol alması sayılabilmektedir. Bu sebeple 1922 yılından 1940 yılına kadar olan dönem Türk sinemasında *Tiyatrocular Dönemi* olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca bu dönem, özel film yapım şirketlerinin tekelinin söz konusu olduğu, Muhsin Ertuğrul'un 'tek adam' olarak nitelendirildiği ve farklı isimlerin ön plana çıkamadığı bir dönem olmuştur. Film sermayesinin yüksek olması, sinema salonlarını Kemal Film ve İpek Film'in elinde bulundurması gibi nedenler de bu alandaki tekelin diğer nedenleri arasında sayılmaktadır (Coşkun, 2009: 21-23). Tiyatrocular döneminde Türk sinemasındaki gelişmeler film üretimi anlamında olumlu olsa da sinema dilinin oturtulamaması ve tekel meydana gelmesi nedeniyle olumsuz etkilerin de görüldüğü bir dönem olmuştur.

Tiyatrocuların Türk sinemasındaki hâkimiyeti 1939 yılında, *Taş Parçası* filminin yönetmeni Faruk Kenç'le birlikte yıkılmaya başlamıştır. Sinemada teatral havadan uzaklaşarak, doğrudan sinemayla ilgilenen kişilerin etkinliğinin arttığı dönem başlamıştır. Baha Demirağ, Şakir Sırmalı, Baha Gelenbevi ve Orhan M. Arıburnu gibi farklı isimler sinemada kendini göstermeye başlamıştır. *Geçiş Dönemi* olarak adlandırılan bu dönemde yönetmenler, tiyatro dışından oyuncularla çalışarak yeni bir oyuncu kadrosunun kurulmasına öncülük etmişlerdir. Ayrıca bu dönemde sesli filmler yerine dublaj yöntemi ilk olarak Faruk Kenç'in 1943 yapımı *Dertli Pınar* adlı filminde kullanılmış; film önce sessiz, sonrasında stüdyoda seslendirme işlemi yapılarak üretilmiştir (Coşkun, 2009: 24-25).

Geçiş Dönemi, İkinci Dünya Savaşı yılları ile sonrasındaki beş yılı kapsamaktadır. Bu nedenle savaşın hem olumlu hem de olumsuz bazı etkilerinin Türk sinemasına yansıdığı görülmektedir. Türk sinemasını olumsuz etkileyen başlıca nedenler arasında 1939 tarihli *Sansür Tüzüğü* gösterilmektedir. Bu durum *otosansürlü* filmler üretilmesine neden olarak sinemanın içeriğini, eleştirel yaklaşımını ve özgürce öykülemeyi engellemiştir. Fakat bu dönemdeki en belirgin özellik, Muhsin Ertuğrul'un tek adam olarak nitelendirilen iktidarının

yıkılması ve sinemadaki tiyatro havasının ortadan kalkmasıdır. Bu durum sinemaya çok sesliliği de getirmiştir. Dolayısıyla filmlerin; anlatım diline, kurgusuna, kamera hareketlerine ve açılarına dayalı sinemasal anlatı kuvvetlenmeye başlamıştır (Esen, 2016: 45). Özetle Geçiş Dönemi, Türk sinemasının tekelcilikten arınarak yönetmen ve yapımcı şirketlerinin sayısının arttığı, teatral filmlerden sinemasal filmlere geçişi yansıtan bir dönem olarak görülmektedir.

Türk sinemasında, sinemayı bir ifade aracı olarak kullanma çabası 1950’li yıllara kadar devam etmektedir. 1950’li yıllar biçim ve içerik anlamında Türk sinemasının kendi dilini bulmaya başladığı yıllar olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada filmlerde seçilen konu ve temalar içerik bakımından önem arz etmektedir. Kötülük sorunu, Türk sinemasının beslendiği kaynakların başında gelmektedir. Bu bölümde Türk sinemasının başlangıcından günümüze kötülük ile ilişkisi ve Türk sinemasındaki kötülük temsilleri ele alınacaktır.

2.1.1. 1950-1970 Arası Türk Sinemasında Kötülük Anlayışı

Başlangıcı 1950’li yıllar olan Sinemacılar Dönemi, Türkiye’de siyasi, sosyolojik ve diğer birçok açıdan değişimin yaşandığı bir döneme denk gelmektedir. Türkiye çok partili siyasi hayata geçmiş ve cumhuriyetin kuruluşundan beri ülkeyi idare eden parti değişmiştir. Bu gelişmeler sinemayla birlikte diğer birçok alanın olumlu ve olumsuz yönde etkileneceği bazı durumları beraberinde getirmiştir (Özön, 2010: 153). Ülkede görülen demokratikleşme adımlarının yanı sıra siyasal ve sosyal çalkantılar birçok problemin doğmasına neden olmuştur. Fakat sinemaya bakıldığında olumlu gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. Bu gelişmeler arasında 1950’li yıllarda ilk izlenimleri veren, 1960’lı yıllarda ise ifadeye kavuşma çabalarını tecrübe eden Toplumsal Gerçekçi, Milli Sinema, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema gibi yerel akımlar gösterilebilmektedir (Şentürk, 2014: 79). Söz konusu akımlar farklı kaygılar taşımakla birlikte sinemaya yerelleşme konusunda katkı yaptığı söylenebilmektedir.

Türk sinemasındaki gelişmeler göz önüne alındığında 1960’lardan 1980’lere kadar etkinliğini sürdüren Yeşilçam dönemi önemli bir yerdedir. Yeşilçam sineması altmışlı yıllar boyunca ve yetmişli yılların ortasına kadar Türk sinemasının üretim ve izleyiciyle kurduğu etkileşim açısından en yoğun olduğu döneme verilen addır. Gişe odaklı film anlayışı ve tekrarlayan anlatı yapısı Yeşilçam sinemasının özellikleri arasında yer almaktadır. Yeşilçam sinemasının, en etkin olduğu dönem özellikle 1960-1970 arası olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde filmler sadece sinemada izlendiği için film izlemeye gitmek halkın önemli bir alışkanlığı haline gelmiştir. Seyircinin sinemayla olan bağı üzerinde seçilen temalar kadar öykü

karakterleri de etkilidir. Özellikle seyircinin özdeşleşebildiği karakterler Türk sinemasında ‘yıldız’ kavramının oluşmasına neden olmuştur.

Yeşilçam sinemasını oluşturan diğer özelliklerden biri ise geleneksel anlatı yapısıdır. Bu durumda Yeşilçam sinemasında özellikle tür filmleri ön plana çıkmaktadır. Melodramdan güldürüye, tarihi filminden polisiyeye, fantastikten kovboy filmlerine kadar çeşitli türde film çekilmiştir. Fakat bunlar arasında en yaygını ve en vazgeçilmezi melodramlardır. Melodram, “farklı tür ve sanat formlarından oluşan bir tür ya da kip olarak tanımlanır. Bu formlar, edebiyattan operaya, tiyatrodan dinsel metinlere dek çeşitlilik gösterir” (Akbulut, 2011: 12). Christine Gledhill’e göre ise “bir dizi Hollywood türünü saran/kucaklayan tarz/kip” şeklinde yorumlanmaktadır (1991: 207). Bu bağlamda değerlendirildiğinde melodram metinlerarası bir nitelik kazanmaktadır.

Sinemanın ilk örneklerinden itibaren varlığını sürdüren ‘melodram’, özellikle 1950-1970 yılları arasında Türk sinemasında altın çağını yaşamıştır. “Yeşilçam sinemacıları bazen tür olarak, daha çok da bir anlatım yolu olarak melodramlardan yararlanmışlardır” (Özön, 1995: 146). Türk sinemasında melodram eğilimleri Özön’ün ifadesiyle “işin kolayına kaçmak, ucuz etkilerle kolay yoldan izleyici avlamaktan başka bir şey değildir” (1995: 139). Bu sebeple Yeşilçam sinemasının, film üretimi bakımından olumlu başarı gösterse de filmlerin niteliği açısından aynı etkiyi gösteremediği düşünülmektedir.

Yeşilçam melodramlarında olay örgüsü genel olarak iyinin kötüyle savaşması üzerine kurulmuştur. İyi ve namuslu olarak yaşayan bireylerin kendilerine kötülük yapan karakterlere karşı mücadelesi konu alınmıştır. Bu filmlerde tema çoğunlukla kaderin kaçınılmazlığıdır. Özellikle kadının fedakârlığı, sadakat ve dürüstlük vazgeçilmez temel değerler olarak vurgulanmıştır. Ayrıca mutluluğun parayla değil aşk ile sağlanabildiği, kadınlar için iffetin, erkekler için emeğiyle para kazanmanın önemi işlenmiştir (Abisel, 2005: 209). Filmlerin olay örgüsü, genellikle erkekle kadının filmin sonunda kavuşmasına veya kavuşamamasına neden olacak şekilde kurulmuştur. Genellikle film sonunda iyi karakterler ödüllendirilirken kötü karakterler cezalandırılmıştır. İyi karakterlerin ölümüyle dahi biten sonlarda, ölümden sonraki yaşamda mutlu olacağı vaat edilerek, gerçek ödül (cennet) hedef gösterilerek erdemli ve ahlaklı olmak özendirilmiştir. Yeşilçam filmlerinde karakterler değerlendirildiğinde, filmsel zamanda karakterlerin geçmişlerine dair detaylı bilgi verilmediği görülmektedir. Hemen hemen hepsi, iyi/kötü, zengin/fakir gibi zıtlıklar içinde var olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında karakterler ve olaylar, toplumsal ve tarihsel bağlamdan yoksundur (Abisel, 2005: 211). Bu filmlerde

kullanılan ideal tipler “...iyiler, özdeşleşmeden olunmayacak denli güzel, dürüst, iyi, kötüler ise özdeşleşme ihtimalini en aza indirecek denli kötüdürler” (Abisel: 2005: 222). Genellikle tip/karakter ekseninde şekillenen Türk melodram anlatısında, kötü karakter olarak kadının, cinselliğini kullanmaktan çekinmeyen, alkol ve sigara kullanan, pavyonda çalışan ya da gece dışarıda vakit geçiren, kıskanç ve zalim tek boyutlu tipler aracılığıyla temsil edildiği görülmektedir. Erkeğin kötülüğü ise zenginlik, argo ve küfür kullanma, silah taşıma, suç işleme gibi kodlarla şekillenmiştir. Örneğin Erol Taş, Türk sinemasında kötü karakterin sözlük karşılığı gibi görülmekle beraber Coşkun Göğen (Tecavüzcü Coşkun) ve Nuri Alço, filmlerde kadınların içkisine ilaç atan, onlara tecavüz eden, ‘kötü yola düşüren’ ve fiziksel görünümüyle de kötü karakterler olarak yer almaktadır (Velioğlu, 2017: 184-185). Buna karşılık Hulusi Kentmen ise ‘baba’ figürüyle iyiliği temsil eden karakter olarak Türk sinema tarihine geçmiştir. Diğer bir yandan melodram türünde kötülük, sevenleri ayırmaya çalışan aileler ya da kadın/erkek ana karaktere âşık üçüncü bir kişi tarafından yapılmaktadır. Sahtekârlık, yalan, iftira, tecavüz, kumpas gibi öğelerle kurulan kötülükler filmlerin temel çatışmasını oluşturmaktadır. Ancak bu filmlerin sonunda kötüler, ana karakterin iyiliği ile ‘doğru’ yolu bulmakta ya da ilahi adalet sonucu yaptıklarının bedelini ödemektedir. Ayrıca bu dönemde Batıllık/geleneksellik, zengin/fakir, güzel/çirkin, masum/suçlu, kentli/köylü gibi iyilik ile kötülüğün çatışmasını besleyen temalar yoğun olarak filmlerde işlenmiştir.

Melodramlardan farklı olarak bu dönemde üretilen önemli tarihi fantastik sinema örneklerini ise *Battal Gazi*, *Malkoçoğlu*, *Kara Murat* gibi seriler oluşturmaktadır. Bu filmlerde kötü/kötülük sembolleri Bizans İmparatorluğu ve Hristiyanlık üzerinden kurulmaktadır. Türk kültürünün ve değerlerinin yansıtıldığı bu filmlerde iyi ve kötü ayrımı din ve millet üzerinden şekillenmektedir (Velioğlu, 2017: 187).

1950’lerde artmaya başlayan film üretimi, sinemanın, İstanbul dışına çıkarak taşraya da dağılmasına ve Anadolu’daki salonlarda gösterime girmesine olanak sağlamıştır. Bu durum sinema endüstrisinin gelişmesine, yeni yapımcıların ve yeni yönetmenlerin birçok türde film üretmesine imkân tanımıştır. Bu dönemde Türk sinemasına yön veren, gelecek nesil yönetmenleri etkileyen Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Seden ve Memduh Ün gibi yönetmenler ön plana çıkmıştır. Dolayısıyla 1950-1970 arası dönemde bu yönetmenlerin filmografisinde yer alan kötülük temsillerinin irdelenmesi önemlidir.

1948 yılında Belediye Eğlence Resminde³ yapılan değişiklikle birlikte, yapımcılarının çoğalmasıyla film üretimi artmış ve bu durum Türk sinemasını olumlu anlamda etkilemiştir. Bu olumlu gelişme sonucunda yönetmenler, Türk sinemasını tiyatro etkisinden uzaklaştırarak doğrudan sinema dilini yansıtan ilk örnekleri vermeye başlamışlardır. Lütü Ömer Akad bu yönetmenlerin başında gelmektedir (Coşkun, 2009: 26). Akad, geçiş döneminde sinema ve tiyatro yazıları yazmış ve özel film şirketlerine mali danışmanlık yapmıştır. Başlangıçta meslek olarak sinemayı seçmemiş olmasına rağmen daha sonrasında yönetmen olmuştur. Anlatı bakımından Fransız kara filmlerden ve şiirsel gerçekçilik akımından, teknik anlamda ise Amerikan gangster filmlerinden etkilendiği bilinmektedir. Akad'ın önemi ise bu etkileri yerli bir hava içinde aktarmasından ve sinema dili oluşturmaktan kaynaklanmaktadır (Özön, 2010: 158-166). Bu sebeple Akad, kendi kendini yetiştiren ve kendine has bir sinema dili oluşturan ilk yönetmenlerden biri olarak görülmektedir.

Lütü Akad tarafından çekilen *Kanun Namına* (1952) filmi sinemasal anlatının kullanıldığı ilk film örneği olarak kabul edilmektedir. Öyküsünü Osman Seden'in yazdığı *Kanun Namına* filmi, gerçek bir olaydan uyarlanmıştır. Otomobil tamirhanesi olan Nazım'ın eşi Ayten'i başka bir kadınla aldatmasını ve aldattığı kadın aracılığıyla eşine ve kendisine kurulan tuzağı tesadüf eseri öğrenmesini, sonunda bu tuzağı kuran kişileri öldürerek katil olmasını konu almaktadır. Filmin hikâyesi genel olarak karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Başta iyi ve kötü karşıtlığı olmak üzere modernite ve gelenek, sıradan halk ve zenginler, aile hayatı ve gece hayatı gibi temel zıtlıklar filmde işlenmiştir. Filmde hikâyenin işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi, kamera hareketleri ve kurgu itibarıyla kendinden önceki filmlerde rastlanılmayan bir sinema dili kullanılmıştır (Özön, 2010: 162). *Kanun Namına* filminin önemli özelliklerinden bir diğeri ise Akad'ın bu filmle kamerayı sokağa taşıması ve hareketli bir çekim tekniğini tercih etmesidir (Onaran, 1994: 55). Akad'ın yaptığı filmlerle teknik ve yaklaşım açısından farklı örnekleri Türk sinemasına kazandırdığı görülmektedir. Bunun dışında Akad'ın filmlerinin en önemli yanı, sinemasal anlatı özelliği taşımasıdır. Bu sebeple Akad, birçok yönetmeni etkilemeyi başarmıştır. Bu dönemlerde Akad, *Kanun Namına* dışında; *Altı Ölü Var* (1953), *Öldüren Şehir* (1954), *Beyaz Mendil* (1955) gibi filmlere yönetmenlik yapmıştır.

Sinemacılar Döneminin bir diğeri önemli yönetmeni ise Metin Erksan'dır. Erksan'ın 1952 yılında Âşık Veysel'in hayatını anlattığı *Karanlık Dünya* filmi aynı zamanda Türk

³ 9 Temmuz 1948'de Resmî Gazete'de yayımlanan Belediye Gelirleri Kanunu'nda yerli filmlerden alınan vergide yapılan düzenleme. <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/6953.pdf> Erişim Tarihi: 15.06.2021

sinemasındaki ilk gerçekçi köy filmi olarak kabul edilmektedir. Erksan gerçekçi tutumunu *Yılanların Öcü* (1962) ve Berlin Film Şenliği'nde en iyi film seçilerek Altın Ayı ödülü kazanan *Susuz Yaz* (1964) filmi ile sürdürmüştür (Özgüç, 1993: 22). Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarlama olan *Yılanların Öcü* filmi, köy meydanındaki boş araziye ev inşa etmek isteyen Haceli ve köy muhtarı ile boş arazinin karşısında evi olan Kara Bayram, annesi Irazca ve karsı Hacca arasındaki uzlaşmazlığı anlatmaktadır. Filmde insanların fakirliği, yozlaşması ve adaletsizliği eleştirel bir dille ele alınmaya çalışılmıştır. Bencillik, intikam, hırs gibi kötü özelliklerin yanı sıra özgüven, cesaret ve hakkını hukuki yollardan arama gibi iyi özellikler de ön plana çıkarılmıştır. Filmde üst anlamlar diyaloglarla verilmiş ve kelimenin anlamlarına vurgu yapılmıştır. Yılan, düşmanlarla özdeşleşen kötülük sembolü olarak sunulmuştur. Yılan; şifa, ölümsüzlük, yeniden doğuş, evin uğuru ve bereketi gibi olumlu özellikler barındırsa da filmin anlatısında intikamın ve düşmanın sembolü olarak kullanılmaktadır. Yılan, eşini ve yavrularını korur, ona zarar veren kişiden intikamını alır. Filmde Kara Bayram'ın ailesine musallat olan yılanları, düşmanlarının ve dolayısıyla kötülüğün alegorisi olarak okumak mümkündür. Filmde Sultanca'yı yılan ısırması üzerine Irazca "*yılanlar yılanken öçlerini alıyor, insan niçin bu kadar zillate dayansın*" der ve oğlu Bayram'ı mahkemeye gitmesi için ikna eder.

Necati Cumalı'nın aynı adlı romanından uyarlama olan *Susuz Yaz* filmi ise Osman ve Hasan adlı iki kardeşin su sebebiyle karşı karşıya gelmesini konu almaktadır. Osman, suyun diğer köylülere ulaşmasını engelleyerek sadece kendisi sahip olmak ister. Bu sebepten dolayı işlediği bir cinayeti kardeşi Hasan üstlenir ve cezaevine girer. Hasan cezaevindeyken Osman'ın kendisine yalan söylediğini ve üstelik karısını da elinden aldığını öğrenince ağabeyi Osman'ı suda boğarak öldürür. Film, 1960'lı yılların başında toplumsal gerçekçilik akımının önde gelen temsilcisi olmuştur (Aslan, 2021). Filmde saf iyiyi ve kötüyü anlatan modern Habil ve Kabil temsili sunulmuştur. Habil ve Kabil, Âdem ve Havva'nın ilk iki oğludur. Rivayete göre Kabil ve ikizi cennette, Habil ve ikizi yeryüzüne düştükten sonra doğmuştur. Habil ve Kabil birbirlerinin ikizleriyle evlendirilmek istenir. Habil'in evleneceği kız (Kabil'in ikizi) daha güzeldir. Evlilik söz konusu olunca Kabil, cennette doğan kişi kendisinin olduğunu ve seçme hakkının olması gerektiğini dile getirerek bu evliliğe karşı çıkar. Bunun üzerine Âdem, kardeşlerle evlenmelerinin yasak olduğunu bilse de Habil ve Kabil'den Tanrı'ya birer kurban sunmalarını ve hangisinin kurbanı kabul olursa onun haklı olacağını söyler. Habil'in kurbanı kabul edilirken, Kabil'in kurbanı kabul edilmez. Kabil kıskançlığına yenik düşer. Kin ve öfke duyduğu kardeşi Habil'i öldürür ve sonrasında Tanrı tarafından cezalandırılır (İslam Ansiklopedisi, 2021). Habil ve Kabil hadisesi insanlık tarihinin ilk cinayetini ve kardeş katlini

konu almaktadır. Filmde mutlak kötü olarak sunulan ağabey Osman'ın, iyi kardeş Hasan tarafından öldürülmesi, pek çok filmde rastlanan ve kökeni bu mite kadar uzanan düşman kardeşler temasının önemli örneklerindendir. Su ve toprak temelli köy gerçeklerinin anlatıldığı *Susuz Yaz* filminde, klasik saf iyi ve saf kötü çatışmasının yanı sıra hırs, tutku, sahip olma arzusu gibi kötü kabul edilen ve olumsuz duygular doğuran mülkiyet konusuna yer verilmiştir.

Erksan, 1959 yılında yönettiği *Şoför Nebahat* filmiyle 'erkeksi kadın tipi'ni ele alır. Filmde, babasının ölümünden sonra evin sorumluluğunu üzerine alan ve babasından kalan borçları taksi şoförlüğü yaparak ödemeye çalışan Nebahat'ın hayat mücadelesi anlatılmaktadır. Nebahat, eril bir sistem içinde erkek gibi davranan bir kadın figürü çizer ancak kadınlığından ödün vermez. Filmde Ateşoğlu adında kötü patron temsili bulunmaktadır. Erksan bu filmle bakış açısını kadın üzerinden değişen toplum yapısına çevirmiştir. 1961 yılında yönettiği *Gecelerin Ötesi* filminde ise bu durum biraz daha derinleştirilir. Filmde aynı mahallede yaşayan; kamyon şoförü, ressam, tekstil işçisi, tiyatro oyuncusu ve kurtuluşu başka ülkede arayan bir grup arkadaşın hikâyesi anlatılmaktadır (Boz, 2013: 11). Amerikan Rüyası kavramının izleri görülen filmde, 27 Mayıs öncesi dönemdeki Türkiye'nin sosyo-ekonomik durumuna eleştirel bir bakış getirilmiştir. Toplumsal yapıdaki farklılıklara değindiği bu iki eser dönemin film endüstrisindeki genel eğilimden farklı yapıdadır. Erksan sinemasında ve döneminde önemli yere sahip olan bu iki filmde belirgin kötülük temsilleri bulunmamaktadır.

Erksan'ın *Acı Hayat* (1962) filmi ise zengin ve fakir çatışmasıyla klasik bir aşk öyküsü anlatan toplumsal melodramdır. Film, tersanede kaynak işçisi olan Mehmet (Ayhan Işık) ve manikürcü Nermin'in (Türkan Şoray) aşk hikâyesini konu almaktadır. Evlilik hazırlığı yapan Mehmet ve Nermin bütçelerine uygun ev bulamaz. Evliliğe olan umudunu yitiren Nermin, manikür yaptığı zengin bir ailenin oğlu Ender (Ekrem Bora) ile tanışır. Ender, Nermin'e aşkını itiraf eder ve evlenmek ister. Ender'in evlilik teklifinden kafası karışan Nermin, bir gece Ender'le birlikte olur ve Mehmet'ten ayrılır. Ender'in ailesi Nermin'i küçük görerek bu evliliğe karşı çıkar. Gururu kırılan Mehmet, piyangodan çıkan büyük ikramiye ile zengin olur ve intikam planı yapar. Nermin, Mehmet'e geri dönmek ister fakat onun tarafından kabul edilmez. Mehmet, Ender'in kız kardeşiyle (Nebahat Çehre) tanışır, birlikte olur, onu kendisine âşık eder. Bunun üzerine Nermin intihar eder. 1950 ve 1960'lı yıllar, iktidardaki Demokrat Parti'nin 'her mahallede bir milyoner' politikasının uygulandığı ve bunun sonucunda sınıf uçurumunun büyük bir ivme kazandığı yıllardır. *Acı Hayat* filmi de temelde bu dönüşümü ele almaktadır. İstanbul'un sınıfsal, mekânsal ve kültürel farkları belirgin olarak filmde yansıtılmıştır. Dolayısıyla filmde başlıca melodram kalıpları kullanılmasına rağmen gerçekçi öğelere de

rastlanmaktadır. Karakterler zamanla iyi taraftan kötü tarafa doğru evrilmektedir. Fakat Yeşilçam sinemasının klişe kötülükleri filmde görülmez. Kötülük, karakterlerin psikolojik durumlarının ve mevcut ekonomik ve kültürel yapının yansıması olan dönüşümler üzerinden sunulur. Bu sebeple iyi/kötü ayrımı net olarak belirlenememektedir.

Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmi, alışılmışın dışındaki üslubuyla kendi filmografisinde ve Türk sinemasında farklı bir konumda yer almaktadır. Film, gördüğü kadın resmine âşık olan Halil ile resmin sahibi Meral'in öyküsünü anlatır. Boyacı olan Halil, boya için gittiği ailenin evindeki kızın duvardaki resmine âşık olur. İş süresince resmin karşısında vakit geçirir. Yağmurlu günde resimdeki kız olan Meral'in eve gelmesiyle Halil'in sırrı ortaya çıkar. Başta bu duruma şaşırان Meral zamanla Halil'e karşı bir şeyler hissetmeye başlar ve sonunda âşık olur. Fakat Halil, Meral'e değil onun resmine âşıktır. Bu filmde, birini görmeden sadece surete âşık olma durumu anlatılmaktadır. Fransız Şiirsel Gerçekçilik akımının izlerinin görüldüğü film geleneksellik/Batılılık, zengin kız/fakir oğlan ilişkisi üzerine kurulmuştur, fakat bunlar arasında keskin ayrımlar yoktur. Film bu ayrımlardan sıyrılarak ve psikolojik bir boyut kazanarak daha çok soyut bir anlatıma yönelir. Bu sebeple dönemi yansıtan melodram kalıplar filmde yer almamaktadır. İzleyici beklentisine karşılık, dönemin klasik anlatısından farklı olan filmin sonu da açık uçlu bırakılmıştır. Final sahnesinde, mekân orman içindeki durgun bir göldür. Göldeki kayıkta Halil'i, gelinlik giydirilmiş cansız manken ve yanında büyük çerçeve ile Meral'in fotoğrafı görülmektedir. Bu göl aslında suretin, sürekli oluş-değişim halindeki hayatın değil, Halil'in düşlerinin, idealar dünyasının ifadesidir (Savaş, 2016). Filmde diyaloglara yüklenen anlam, bilinçli sessizliği tercih etmek, film örgüsünü durumun belirlemesi, melankoli, hüznün ve tutku ön plana çıkarılan duygulardır. Bu sebeple filmde işlenen duygunun, ihtirasın, özlemin, melankolinin ve en önemlisi de tutkunun sunumu diyaloglara başvurulmadan, izleyicinin ayrıntılardan çözebileceği biçimde estetik olarak anlatılmıştır. Türk sinemasının önemli filmleri arasında yer alan *Sevmek Zamanı*'nda iyi ve kötü ayrımı görülmemekle birlikte karakter yapıları tam belirlenememektedir. Bu sebeple filmin temel zıtlığı psikolojik ayrımlar üzerine kurulmuştur. Özön, Erksan'ı 'tutku sinemacısı' olarak adlandırmakla beraber, *Sevmek Zamanı* filmini 'tutkunun şiiri' olarak nitелеmektedir (Özön, 1993: 22). Ayrıca *Sevmek Zamanı*, yönetmenin en şahsi filmi olarak kabul görmektedir.

Erksan'ın *Kuyu* (1968) filmi, bir gazete haberinden esinlenerek çekilmiştir. Yönetmenin ifadesiyle "İnsanın insan üzerindeki mülkiyet duygusu"nın aktarılmaya çalışıldığı filmde, erkeğin kadın üzerindeki hakimiyeti irdelenmektedir (Erksan'dan akt. Sözen, 2012: 69). Film 'Kadınlara iyilikle davranın' (Kur'an-ı Kerim, Nisa Suresi, 19.) ayetiyle açılır. Filmde, Fatma

(Nil Göncü) ailesiyle köyde yaşayan genç bir kızdır. Komşusu Osman (Hayati Osmanoğlu), onu sevmekte ve evlenmek istemektedir. Ancak Fatma, Osman'la evlenmek istemez. Fatma'nın peşini bırakmayan Osman, defalarca onu dağa kaçıırır. Her defasında jandarmalar tarafından serbest bırakılan Osman, kaçırma eylemlerine devam eder. Annesinin ısrarı üzerine yaşlı bir adamla evlendirilmek istenen Fatma, düğünden kaçarak intihar etmek ister. Bu sırada idamla yargılandığı için hapisten kaçan Mehmet (Demir Karahan), Fatma'nın intiharına engel olur. Mehmet'e âşık olan Fatma, onunla dağlarda saklanmaya başlar. Bir gün Mehmet, jandarmalarla çıkan çatışmada öldürülür. Ailesine teslim edilen Fatma, onlar tarafından reddedilir. Sonrasında gazinoda sakilik yapmaya başlar. Hapisten çıkan Osman, Fatma'yı orada bulur ve yeniden kaçıırır. Osman, yıkanmak için bir kuyuya girer. Fatma, bulduğu taş ve kayaları kuyuya atarak Osman'ın öldürür. Biriken kını ve öfkesi nedeniyle o kadar fazla taş atar ki kuyu taşla dolar; sonrasında kuyunun su çekme ipine kendini asarak intihar eder. İyi/kötü çatışmasını okumaya müsait olan *Kuyu* filminde, taşrada yaşam şartlarının zorluğuna verilen mücadelenin yanı sıra ataerkil yapının haksızlıklarına karşı verilen hesaplaşma anlatılmaktadır. Genellikle, geleneksel topluluklarda ahlak, kadın ve erkek için normatif ifadelerle sahip olmaktadır. Bu bağlamda Erksan da kadınları sahip olunan 'mal' olarak gören kötücül zihniyetin üzerine gitmektedir. Filmde erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetinin sınır tanımaz boyutu ve zorbalığı, sadizm ve cinsellikle öyküleştirilerek, namus/şeref olguları üzerinden ataerkil toplumun zihniyetiyle yansıtılmaktadır. Filmde, Fatma'nın beline bağlanan ip 'tutsaklığın' somutlaştırılan metaforu olarak kullanılmıştır. Bu durumda çaresizliği kabullenmek zorunda olan kadın, erkeğe ve olumsuz yaşam şartlarına boyun eğmek zorundadır. Yeşilçam melodramlarının aksine *Kuyu* filminde Fatma, kötülükleri kabul etmek yerine karşı çıkmayı tercih etmektedir. Fakat Erksan, erkeğe ve zihniyete başkaldırının gerçekleştiği filmin doruk noktasında, Fatma'yı da intihar ettirerek düzenin değişmeyeceği konusunda karamsar bir bakış açısı çizmektedir.

Türk sinemasının değişmeye başladığı bu dönemlerde film üreten bir diğer isim ise Atıf Yılmaz Batıbeki'dir. Sinemaya ilk adımını 1951 yılında *Kanlı Feryat* adlı filmle atmıştır. Kuşağının en üretken isimlerinden biri olarak tanımlanan Atıf Yılmaz, çoğu edebiyat uyarlamalarına dayanan ve melodram ağırlıklı ilk çalışmalarının ardından sinemasal anlatıma uygun filmler üretmiştir (Teksoy, 2005: 480). Yılmaz, *Hıçkırık* (1953), *Kadın Severse* (1955) gibi popüler roman uyarlamalarının yanı sıra *Gelinin Muradı* (1957) ile ilk ciddi atılımı gerçekleştirmiştir (Özgüç, 1993: 25). Türk sinemasında daha önce de uyarlama filmler çekilse de Yılmaz'ın bu konudaki ısrarı ve başarısı, onun yeniliklere açık bir yönetmen olarak tanınmasında rol oynamıştır. Fakat içerikten çok biçime önem vermesi nedeniyle ilk dönem

filmleri piyasa filmi olarak nitelendirilmektedir. Yılmaz, 1957 yılında *Gelinin Muradı* filmi ile gerçekçi bir üsluba yönelmiştir (Boz, 2014: 39). Film köylü/kentli zıtlığında aşk temasını işlemektedir. Murat, okumak için ayrıldığı kasabaya doktor olarak geri döner. Kasabada Osman Ağa'nın kızı Menekşe'ye âşık olur. Fakat Hüseyin Ağa'nın oğlu Tahir de Menekşe'yle evlenmek ister. Murat ve Tahir traktör çekme yarışında karşılaşır. Tahir hile ile Murat'ı yener. Yarışı kaybeden Murat kasabadan ayrılır. Film, kasaba gerçeklerinin yansıtıldığı, zenginlerin (ağaların) birbiriyle çatışmasını komedi türünde anlatan toplumsal eleştiri niteliğindedir. Filmde birbirine zıt iki ağa tipi aktarılır, fakat bunlardan sadece biri kötüdür. Sonradan zengin olan Osman Ağa, okuma yazma bilmez fakat takım elbisesi, fötr şapkası ve düğünde taktığı papyonuyla 'modern' görünmeye çalışır. Davranışlarında 'sonradan görme' ve 'özentilik' sezilir. Düğünü köy yerine şehirde yapma isteği bu özentilikten kaynaklanmaktadır, fakat 'üstten bakan' tutumları dışında 'kötü adam' özelliği barındırmaz. Hüseyin Ağa ise omuzuna astığı ceket, elinde tespihi ve şapkasıyla Osman Ağa'ya göre daha geleneksel bir ağa tipini yansıtır. Fitne fesat peşinde koşan, cimri ve içten pazarlıklı yapısıyla filmin kötü karakterini temsil eder. Hüseyin Ağa'nın oğlu ise filmde kötüyü yansıtan karakterdir. Babasının hâkimiyetinde, çocuksu ve şımarık davranışları sayesinde bir şeylere sahip olabileceğini düşünmektedir. Bu sebeple kendisini diğerlerinden üstün konumda görür ve düğündeki garsonu arkadaşı olmasına rağmen sebepsizce aşağılar. Fiziksel görünümüyle güçlü ve yapılı olsa da zekâsını kullanamadığı için doktorla yaptığı kavgada yenilir. Buna karşılık intikam duygusu besleyerek kötü özelliklerini kullanmaz. Filmdeki zıtlıklar trajikomik olarak karakter yapısı üzerinde şekillenmektedir. Kasaba komedilerinin ilk örneğini (Özçelik, 2017: 62) oluşturan film, Kemal Bilbaşar'ın iki farklı öyküsünden oluşturulmuştur. Bu yönüyle *Gelinin Muradı* filmi edebiyat ve sinema ilişkisinin gelişmesinde önem arz etmektedir. Ayrıca *Gelinin Muradı* filmi, bazı teknik hatalar bulunmasına rağmen Atıf Yılmaz sinemasında ikinci döneminin başlangıcı olarak kabul görmektedir. 1958 yılından sonra birbiri ardına *Yaşamak Hakkımdır*, *Bir Şoförün Gizli Defteri*, *Kumpanya*, *Bu Vatanın Çocukları*, *Ala Geyik*, *Suçlu*, *Ölüm Perdesi* gibi filmlerle birbirinden farklı türlerde filmler üretmiştir. 1960 yılında çekilen *Suçlu* filmi ile yeniden toplumsal gerçekliği yansıtmak istemiş fakat sansüre uğramıştır. *Ölüm Perdesi* filmiyle erotizmi konu almış ve kendi tarzıyla anlatmıştır. Yılmaz, 1960 darbesinden sonra Orhan Günşiray'la *Yerli Film* oluşumunu kurarak darbe durumunun getirdiği olumsuzluklara karşı özgür film üretimine girişmiştir. Ortak çalışmaları ilk olarak *Dolandırıcıların Şahı* (1961) filmidir. Bu dönem yeniden kasaba gerçeklerini ve çıkar çatışmalarını ele alan *Yarın Bizimdir* (1961) filmini çekmiştir. *Erkek Ali* (1963) ve *Toprağın Kanı* (1966) filmleri ile erotik film üretimine devam etmiştir. Sinemada birçok türü deneyen, farklı konularda filmler anlatan ve

sürekli gelişme ve yenilik peşinde sinema hayatını devam ettiren Yılmaz, 1965'ten sonra Ulusal Sinema görüşleri doğrultusunda yeni denemelerde bulunmuştur. Örneğin Türk resminin iki boyutluluğundan yola çıkarak, teknik anlamda iki boyutlu film çekmeye çalışmıştır. 1971 yılında *Yedi Kocalı Hürmüz* adlı filmi de iki boyutlu, minyatür özelliklerden faydalanılan ve kuklaların kullanıldığı, 1972 yapımı *Cemo* filmi ise görüntülerin üzerinde oynandığı ve doğanın renklerinin değiştirildiği diğer denemelerdendir (Boz, 2014: 39). Atıf Yılmaz üretkenliği ve farklı denemeleriyle tanınmış, hemen hemen her türde filmler üretmiş, sürekli kendini yenilemiş ve gençlerle çalışmaya özen göstermiş bir yönetmen olarak Türk sinemasındaki yerini almıştır.

Lütfi Ömer Akad'ın etkisinde kalan ve bu dönemde eser veren bir diğer yönetmen ise Osman F. Seden'dir. İlk özel yapımevi olan Kemal Film'in kurucularından Kemal Seden'in oğlu olan Osman Seden, senaryo yazarak başlamıştır. Senaryo yazdığı dönemde *Kanun Namına* filmi de dahil olmak üzere Akad'ın dokuz filmine katkıda bulunmuştur. 1955 yılında sinema hayatını *Kanlarıyla Ödediler* filmiyle yönetmen olarak devam ettirmiştir. Filmde iki 'günahkâr' oğul yüzünden kahrolan baba, aynı kadın yüzünden birbirine düşman iki kardeş, kötü kadın/fedakâr eş gibi iyi ve kötü çatışması yansıtılmaya çalışılmıştır. Fakat bu film çeşitli etkiler altında kalarak çektiği farklı teknikler nedeniyle karmaşık olduğu ve yönetmenin tarzını henüz bulamadığı düşünülen başarısız bir film olarak görülmüştür. Sonraki yıllarda çektiği *Namus Uğruna* (1960) filminde evlilik sonucunda hayatında kötü değişimlerin olduğu bir şoför hikâyesi anlatılmaktadır. Filmde, namuslu ve iyi yürekli mahalle delikanlısı; iyi gibi görünen fakat içinde kötülük barındıran, lüks yaşam düşkünü bir kız; başkalarını sömüren ve kötülük yaparak hayatını devam ettiren patron ve düşkün bir kadın gibi belirgin iyi/kötü temsillerinden oluşan karakterler bulunmaktadır. Seden, bu filmle eski karmaşık teknik ve anlatı yapısından uzaklaşarak daha sade ve açık bir sinemasal dile yönelerek film üretimine devam etmiştir. Seden, 1960'lı yıllarda *Aşkta da Üstün*, *İki Aşk Arasında*, *Bana Annemi Anlat* ve *Affetmeyen Kadın* adlı filmlerle melodram öğelerin yoğun olarak görüldüğü eserler vermiştir (Onaran, 1994: 68-73). Bu filmlerde kötü kadın/kötü adam, masum genç kız, fedakâr anneler/babalar gibi melodram öğelerini barındıran temsillere yoğun olarak yer vermiştir. Melodram kodlarını yoğun olarak kullanması ve seyirci tarafından destek bulmasıyla belirli başarıya ulaşan Seden, bu öğelerin yanı sıra komedi türünde de eserler vererek sinema üretimine devam etmiştir.

1950'li yıllarda yönetmeliğe adım atan *Memduh Ün*, oyuncu olarak başladığı sinema kariyerini *Düşman Âşıklar* (1954) filmiyle yönetmen olarak devam ettirmiştir. İlk eserinde yeterli başarıyı gösteremeyen Ün, 1955 yılında melodram öğelere uygun *Yetim Yavrular*

filmine yönetmenlik yapmıştır. Bu film büyük başarı yakalayarak Ün'ün sinemada önünü açmıştır (Türk Sinema Araştırmaları, 2021). Melodram kalıplarını yoğun biçimde kullanmanın filmlerinde başarıyı getireceğine inanarak, sinemasal dilin geri planda olduğu düşünülen ve ticari kaygıyla üretilen filmler yaparak sinema kariyerini devam ettirmiştir. Fakat 1958 yılında yaptığı *Üç Arkadaş* filmi Memduh Ün'ün sinemadaki yerini kanıtlayan film olarak kabul edilmektedir. Filmde yoksul üç arkadaşın, tesadüf üzeri karşılaştıkları kör bir kızı mutlu etme çabaları anlatılmaktadır. Karakterlerin yoksulluklarına rağmen hallerinden şikâyet etmeyerek tozpembe bir dünyada yaşamaları kaderci bakış açısının yansıması olarak yorumlanmaktadır. Film sonunda Gül'ün şarkıcı olarak zengin olması ve dördünün bir araya gelmesi Yeşilçam sinemasının mutlu sonuna uygun bir anlayıştır. Ayrıca filmde üç arkadaşı kandıran kahvehanedeki kişiler göz ardı edildiğinde mutlak kötü ve ona karşı verilen mücadele söz konusu değildir. Bu yönleriyle filmde işlenen arkadaşlık, aşk, özveri gibi konular masalsı havada verilerek gerçeklikten uzak şekilde işlenmiştir. Memduh Ün, *Üç Arkadaş* filmi hakkında şunları dile getirmektedir: “Gerçekte öyle bir dünyanın var olma olasılığı yoktu elbette... Ama bu duygusal kurmaca iç dünyamıza ışık veriyor, bu kahpe dünyanın daha yaşanılabilir, daha sevilesi bir yer olduğu izlenimi ya da yanılsamasını uyandırıyor” (Hayal Perdesi, 2021). *Üç Arkadaş* filmiyle beraber büyük başarı yakalayan Ün, ‘melodrama umut dolu popüler biçim’ bakış açısını kazandırır ve kullandığı melodram kalıpların dışına çıkarak sinema dilini değiştirir (Scognamillo, 2003: 151). *Üç Arkadaş* filmi Türk sinema tarihindeki önemini halen korumaktadır. Ün, sinemasında kullandığı popüler unsurlarla büyük başarı yakalamıştır (Scognamillo, 2003: 163). 1960 yılında çektiği *Ayşecik* filmi ile Türk sinema tarihinin ‘çocuk yıldızlar’ dönemini başlatmıştır. *Ayşecik* ve devam filmleri ailesini parçalamaya kalkışan ‘kötü’lere karşı mücadele ederek, anne ve babasını bir araya getiren çocuk karakterleri ile öne çıkmaktadır.

Memduh Ün sonrasında melodram kalıplardan uzaklaştığı ve gerçekçi insan ilişkilerine yer veren *Kırık Çanaklar* (1960) filmini çekerek Türk Filmleri Festivali’nde dört ödül birden almıştır. Filmde dedikodu, kıskançlık ve iftira gibi kötü duygu ve davranışlar sonucu dağılmanın eşiğine gelen bir ailenin hikâyesi anlatılmaktadır. Sebahat hem ev işlerinden hem de çocuğu ve yaşlı kayınpederinin bakımından sorumludur. İş yükünden ve yoksulluklarından şikâyet etmesi ailede huzursuz bir ortam yaratır. Uzun zamandır kocasına âşık olan komşuları Mualla, bu ortamdan yararlanarak Sebahat’e iftira atar. Bunun sonucunda kocası Sebahat’i evden kovar. Sebahat’in eve dönebilmesi, kendisine biçilen toplumsal rolleri kabul etmesinden geçer. Filmin sonunda ailesi ve misafirleriyle aynı masada bakımlı ve güler yüzlü bir kadın

olarak evdeki yerini alır. Film toplumsal cinsiyet rollerini tartışan feminist bir bakış açısı sunmaktadır. Filmde kötülüğün, iffetli ve iffetsiz olmak yönüyle kadın üzerinden ele alındığı görülmektedir. Mualla, geleneksel ahlaki normlar tarafından kötü olduğu kabul edilen iftiracı, dedikoducu, evli erkeği baştan çıkaran ve yuva yıkan femme fatale⁴ örneği oluşturmaktadır. Ayrıca filmde, Ün'ün diğer filmlerinde de sıkça kullandığı mahalle yaşantısı, mahalle dayanışması, yardımlaşma, arkadaşlık, iyilik gibi Yeşilçam melodramlarında sıkça rastlanan motifler belirgin olarak görülmektedir.

Sinema dilini yavaş yavaş oturtan ve Türk sinemasının gelişmesinde önemli rol oynayan Memduh Ün, birçok yıldızın ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Ün bu dönemlerde; *Mahallenin Sevgilisi* (1960), *Ağaçlar Ayakta Ölüyor* (1964), *Yıldız Tepe* (1965), *Son Gece* (1967), *Büyük Yemin* (1970) gibi birçok eser vererek sinema tarihindeki önemini ve yerini korumuştur.

Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılan 1950-1970 arası dönemde Türk sinemasında özellikle Yeşilçam sineması, Anadolu coğrafyasından bağımsız ve kopuk bir tavır sergilemiştir. Yeşilçam sineması, İstanbul'da popüler olan ve tüm ülkeye dağıtım yapan film üretim merkezi konumundadır. Buna bağlı olarak Türk sinema seyircisi çoğunlukla kent merkezlidir. Fakat 1950'lerden sonra seyirci profili değişime uğramıştır. 1950'li dönemlerden itibaren kırsal bölgelerden kente göç ivme kazanmış, elektriğin yaygınlaşmasıyla Anadolu'da sinema salonları çoğalmaya başlamıştır. İstanbul merkezli üretilen filmlere göre Anadolu'nun diğer bölgeleri taşra, göç ve din konulu filmlerin üretildiği yerler olarak görülmüştür. Bu durumda taşra seyircisine ulaşmak isteyen Yeşilçam sineması, melodram kalıpların hâkim olduğu seri film üretiminin yanı sıra taşrada geçen ve taşrayı anlatan filmler de üretmiştir. Fakat bu filmlerin gerçekçi anlatım diline yakın ancak gerçekliğin sahici olmayan kopyası şeklinde sunulduğu kabul edilmektedir. Bu durum, Türk sinemasında gerçeklik bağlamından koparılmış bir sinema dili ortaya çıkararak sinemanın kötülüğe olan yaklaşımı da etkilemektedir. Türk sinemasındaki kötülük anlayışı aynı dönem içerisinde dahi farklılık gösterebilmektedir. Bu dönemde genel olarak iyilik mutlu sona ulaşmayı sağlarken, kötülük cezalandırılmaktadır ve izleyiciye öğüt verici nitelikte sunulmaktadır. Buna karşılık bu dönemdeki toplumsal gerçekçi filmlerde kötülüğe karşı isyan ve başkaldırı söz konusu olmaktadır. Genel olarak 1950-1970 arası dönemde üretilen filmlerde kötülük anlayışının genellikle; töre, yalan, tecavüz, iftira,

⁴ Femme fatale etkileşim kurduğu erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan, çekici ve baştan çıkarıcı kadın, ölümcül kadın olarak tanımlanmaktadır (Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2003).

kumpas, sevenleri ayırmaya çalışan karakterler, fakirlik, feodal düzen, kadına bakış, ihanet, sınıf çatışması gibi birçok farklı temel üzerine kurularak sunulduğu görülmektedir.

Oğuz Adanır, bir anlatım biçimi olan sinematografik öykünün var olabilmesi için zaman, mekân ve kişi unsuru gerekli olduğunu vurgulayarak öykünün, bu üç eleman arasında kurulan kombinasyonların ürünü olduğunu söylemektedir (2003: 147). Fakat Türk sinemasındaki melodramların birçoğunda böyle bir uyumlanma bulunmamaktadır. Örneğin, zaman dilimi arasında kurulan bağlantı kopukluk göstermektedir. Bu durum sinemasal anlatıda zamansallık mantığını alt üst ederek sorunlar yaratmaktadır (Adanır, 2003: 154). Bütün bu özellikler göz önüne alındığında 1950-1970 arası popüler olan çoğu Yeşilçam filmleri, kendilerine özgü anlatım tarzıyla bir tür “gerçekdışı”lık duygusu yaratan anlatı sunmuştur (Abisel, 2005: 221). Yeşilçam sineması, altmışlı yıllar boyunca tekrara düşen anlatılar ekseninde üretime devam etmiştir. Benzer öykülerin, aynı kalıpların ve klişe tiplerin tekrar tekrar kullanılması yönetmen ve senaristlerin halkın bu yönde isteğinin olduğu yönündeki hemfikir olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu doğrultuda söz konusu dönem sinemasındaki kötülük temsillerinin de birbirine oldukça benzer olduğunu söylemek olanaklıdır.

2.1.2. 1970- 1990 Arası Türk Sinemasında Kötülük Anlayışı

Sinema, her zaman üretildiği toplumun kültürel, siyasal ve ekonomik yapısından etkilenen bir sanat olmuştur. Bu bağlamda Türk sinemasının dönemsel olarak farklılık göstermesi Türkiye’nin sürekli değişim ve dönüşüm göstermesinden kaynaklanmaktadır. Türkiye’deki siyasi, sosyal, ekonomik gelişmeler sinemayı doğrudan etkilemiş ve Türk sineması da bu yapıya ayak uydurmaya çalışmıştır. Bu durum Türk sinema tarihinin onar yıllık dönemlerde farklılık göstermesine neden olmuştur (Velioğlu, 2017: 168). Bu farklılık, 1970-1990 yılları arası Türk sinemasında ve kötülüğün ele alınma biçimlerinde de geçerlidir.

Bu dönemde ABD ile yaşanan haşhaş sorunu, Türkiye’nin ekonomik ambargoyla karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Diğer yandan 1974’te yaşanan Kıbrıs sorunu, buna çözüm olarak Kıbrıs’a yapılan askeri çıkarma, ABD’nin silah ambargosu ve maliyetinin halka yüklenmesi, dünyada petrol krizinin ortaya çıkması gibi nedenler başlıca siyasi sorunlar arasında gösterilebilmektedir. Ayrıca 1960’larda başlayan kırsal alanlardan kentlere yapılan iç göç, 1970’li yıllarda hız kazanmıştır.

1968 yılında test yayınına başlayarak 1970’lerde ulusal yayına geçen televizyon, zamanla her evde bulunmaya başlamıştır. Televizyonla tanışan seyirci, orada yayınlanan yabancı

filmleri Türk filmlerine göre daha ilgi çekici bulmuştur. Bunun yanı sıra halkın yoksullukla mücadelesi, mevcut siyasi gerginlikten dolayı sosyal faaliyetlere katılacak güven ortamı bulamaması gibi nedenler televizyonu sinemaya tercih edilir hale getirmiştir (Esen, 2016: 134-135). Böylelikle sinema salonlarında etkin izleyici kitlesini oluşturan kadın ve çocuklar televizyona yönelmiştir. Bu gelişmeler sinemayı olumsuz etkilemiş, sektörde ticari krizin doğmasına neden olmuştur. Yapımcıların çare olarak gördüğü güldürü filmleri ve renkli film üretimi de bekleneni sağlayamayınca, yapımcılar yönlerini erkek izleyiciye çevirmiştir. Güldürü filmlerine cinsellik ve çıplaklık ekleyerek çekilen bu yapımlar Türk sinemasında ucuz maliyetli, güldürü içerikli erotik filmler furyasının başlamasına neden olmuştur. Güldürü unsurunun, cinselliği çağrıştıracak kaba bir şekilde film isimlerine de yansıdığı *Beş Tavuk Bir Horoz* (1974), *Ördek Çıkacak Kaz Çıkacak* (1975), *Bazıları Cacık Sever* (1977), *Fırçana Bayıldım Boyacı* (1978) gibi filmler dönemin erotik güldürü filmlerine örnek olarak gösterilebilmektedir. Dönemdeki siyasi olaylar ve sansür nedeniyle bu furya 1970’li yılların sonuna doğru azalmaya başlamış ve zamanla ortadan kalkmıştır. Erotik içerikli güldürü filmleri sinema salonlarındaki seyirci sayısını arttırsa da, Yeşilçam sinemasında ‘samimi’ seyirci kitlesi olarak adlandırılan kadın ve çocukların, yani ailelerin sinemadan uzaklaşmasına neden olmuştur.

Sinemaya ilginin azalmaya başlamasıyla 1970 ortalarında yeni film türleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Erotik filmlerin yanı sıra yine bu dönemde Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur gibi arabesk sanatçılarının başrolünde oynadığı arabesk filmler, Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet gibi oyuncuların oynadığı tarihsel filmler ve toplumsal eleştiri içeren filmler yapımcı ve yönetmenlerin başvurduğu diğer film türleri arasında gösterilebilmektedir. Bunların yanı sıra, genç sinemacılar tarafından, gerçekçi olmayı hedefleyen ve toplumsal ve siyasal eleştiri içerikli filmler de üretilmeye başlanmıştır. Genellikle bu tarz filmler, ticari kaygıyla çekilen popüler yapımlardan farklı olarak yönetmenlerin kendi finanseleri ile üretmeye çalıştığı ve belirli bir ideolojiye dayanan filmlerdir (Esen, 2016: 133). Böylelikle, bireysel sıkıntılar ve kadın sorunları Türk sinemasına yer bulmaya başlamıştır. Buna göre, 1970-1990 arası dönem Türk sinemasında birçok farklı anlatının olduğu görülmektedir. Bu gelişmeler sonucunda bu yıllarda Türk sinemasında kötülük anlayışı da yeniden şekillenmeye başlamıştır.

1960’lı yıllarda kırsal bölgelerden kente başlayan göç, İstanbul gibi büyük kentlerde gecekondu kültürünün doğmasına neden olmuştur. 1960’lı yılların sonuna doğru özellikle Orhan Gencebay’la birlikte gelişme gösteren arabesk müzik, Türkiye’nin o dönemki durumu göz öne alındığında mutsuzluk, karamsarlık, umutsuzluk, acı gibi söz ve ritimlerle bezendiği

için özellikle kırsal alandan kente göçen halk tarafından büyük ilgi görmüştür (Kırık, 2014: 101). Sanayiye dayalı kentleşme ve göçün bir sonucu olan gecekondulaşmanın sonucunda arabesk kültürü ortaya çıkmıştır. Arabesk kültürünün oluşması ve halkın arabesk müziğe artan ilgisi, Türk sinemasında arabesk filmler dönemini başlatmıştır.

Özellikle 1980’li yıllardan itibaren arabesk filmlerde büyük artış olmuştur. Bu artışta 12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen askeri darbenin önemli rol oynadığı düşünülmektedir. Bu dönemde erotik ve toplumsal eleştiri içeren filmlerin yasaklanması, yapımcıların doğrudan arabesk filmlere yoğunlaşmasına neden olmuştur. Bu dönemde Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses ve Gökhan Güney gibi arabesk sanatçılar Türk sinemasında yer bulmuştur. Bu tarz filmlerin konuları genellikle birbirine çok benzemekte, hemen her filmde acı teması yoğun şekilde görülmektedir. Fakat bu tema Yeşilçam melodramlarından farklı yapıdadır. Hüzün, karamsarlık, umutsuzluk, yakınma, kötü kader, kan davası gibi olgular acı temasını beslemektedir. Arabesk filmlerde mutluluk kısa sürelidir, yani aldatmacadır (Evren, 1997: 116). Sözlerinde isyankâr bir üsluba sahip olan arabesk şarkılarda görülen öfke, nefret, kin gibi duygular, söz konusu şarkıların fonda bolca yer aldığı filmlerin genel atmosferini belirlemektedir. Yeşilçam sineması klasik melodram anlayışının iyi ve kötü temsilleri arabesk filmlerinde de benzer şekildedir. Fakat filmler genelde mutsuz biter. Örneğin, ana kahraman intikamını alır ama sevdiği ya da kendisi ölür. Yani kötülüğü yenilgiye uğratmanın bedeli kendisini ya da sevdiklerini feda etmektir.

Arabesk filmler genellikle iyi ve kötü çatışmasını ön plana çıkaran zengin/fakir teması üzerine kuruludur. Bu tür filmlerde ana kahraman genellikle gecekondu mahallesinde yaşar. Fakat buna rağmen dürüst ve ahlaki değerlere sahip bir profil çizerek filmin iyi karakterini oluşturur. Ana kahramanın yaşadığı çevrede, dayanışma, yardımlaşma ve paylaşma gibi iyi olarak kabul edilen sosyal ilişkiler filmde yüceltilir. Buna karşılık kötülük, karakterler ve ait oldukları toplumsal sınıf üzerinden şekillenmektedir. Genellikle filmlerin kötü karakterlerini zengin kızın babası, patronlar ve başrol oyuncusunu bozguna uğratmaya çalışan femme fatale nitelikte kadınlar oluşturmaktadır. Bu karakterler ‘iyi’ kahramanı âşık olduğu kadından ayırarak, sevdiklerini inciterek veya maddi zarara uğratarak kötülük yapar. Böylece, kahramanın kendisine kötülük yapan kişilere karşı kimi zaman uyguladığı şiddet, seyirci tarafından anlaşılır hale gelir. Bu bağlamda arabesk yapının, toplumsal şiddeti meşru kıldığı yönünde görüşler vardır. Çünkü hukuk, toplumun kırsal kesimindekilerce yabancı, hoş karşılanmayan bir şekilde dayatılan adalet sistemidir. Bu düşünceye göre sistem genel olarak ‘gariban’ı korumamaktadır. Mağdur olan, adaleti sağlama hakkını kendinde bulabilir

(Stokes'ten akt, Kaymal, 2017: 1513). Ahsen Yalvaç'ın belirttiği üzere arabesk filmlerde “kötü ve güçlü karakterlerin sürekli kendilerinden güçsüz olan karakteri cinsel veya ekonomik bakımdan sömürdüğü yapılar sunmuştur” (2013: s. 60-61). Bununla bağlantılı olarak melodram anlayışın hâkim olduğu arabesk filmlerde kadercilik anlayışı görülmektedir. Kültürümüzün bir parçası olan kadercilik anlayışı, dönemin sosyo-ekonomik şartları göz önüne alındığında kırsal alandan kente göç eden bireyler için uygun bir ortam hazırlamaktadır. Ayrılık, cinayet, hapse düşme, fuhuş, suç gibi hukuki ve ahlaki normlar tarafından kötü olduğu kabul edilen pek çok öge bu türün özellikleri arasındadır.

Müzikal Mısır filmleri örnek alınarak üretilen ilk arabesk film Ömer Lütfi Akad'ın yönettiği *Bir Teselli Ver*'dir. Film, fabrika işçisi ile zengin kızın birbirine olan aşkını konu almaktadır. Fabrikada demir ustası olarak çalışan Şoför Orhan (Orhan Gencebay), fabrikanın sahibinin kızı Nermin'e (Tülin Örsek) âşık olur. Fabrikanın diğer ortağının oğlu Vedat'la nişanlı olan Nermin de Orhan'dan etkilenir ve aralarında aşk başlar. Nermin, Orhan'ın müzik sektörüne girmesi için dayısından yardım ister. Vedat, Nermin'in Orhan'a olan ilgisinden şüphelenir ve bir gün fabrikada şarkı söylediği gerekçesiyle Orhan'ı işten çıkarır. Orhan'ın kovulmasından rahatsız olan Nermin, lüks yaşamı terk ederek, gecekondu mahallesinde Orhan'ın yanında yaşamaya başlar. Nermin'in ailesi adamlarıyla mahalleye gelerek Nermin'i geri almak ister, mahallede kavga çıkartırlar. Bu olay sonrasında Nermin “sevdim sandım, bir hevesmiş demek ki” diyerek babasının evine dönmeye karar verir. Bir süre sonra Vedat ile Nermin'in evleneceğini öğrenen Orhan, mahalle halkıyla düğün evini basar ve evliliğe mâni olur. Sonrasında mahallede yapılan düğünle Orhan ve Nermin evlenir. *Bir Teselli Ver* filminde de ana kahraman hayata tutunmaya çalışan, ekonomik açıdan hiçbir imkânı olmayan, ‘fakir ama onurlu’ gençtir. Orhan işten çıkarılmasına rağmen hakkını aramaz, kaderine razı olur. Buna rağmen gecekondu mahallesinde yaşayan Orhan'ın sosyal çevresinde umut, neşe, yardımlaşma ve dayanışmaya dayalı iyi ilişkiler görülmektedir. Bu şartlar altında tutunacağı tek dal müziğidir ve içinden çıkamadığı durumları müziğinde yoğurmaktadır. Buna karşılık fabrika sahipleri filmin kötü karakterlerini oluşturmaktadır. Vedat, Nermin'i gerçekten sevmediği halde fabrikanın tüm haklarına sahip olma arzusu nedeniyle onunla evlenmek istemektedir. Vedat'ın sosyal çevresinde ise fitne, fesat ve hırs gibi duyguların ön plana çıktığı kötülüğe dayalı ilişkiler olduğu görülmektedir. Film sonunda ise Orhan, düğün basma gibi zorba bir eylemle istediğini almakta ve kötülerini yenilgiye uğratmaktadır. Orhan'ın söylediği şarkılar hemen hemen her sahnede fonda yer alarak, izleyiciyi duygusal açıdan etkileme amaçlı kullanılmaktadır. Filmdeki mutsuzluk ve acıya rağmen izleyici kendilerinden bir şey bulmakta ve ana kahramanla

özdeşleşmektedir. *Bir Teselli Ver* filminin toplum tarafından büyük ilgi görmesiyle Orhan Gencebay'ın yer aldığı; *Sev Dedi Gözlerim* (1972), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Dertler Benim Olsun* (1974), *Batsın Bu Dünya* (1975) ve *Bir Araya Gelemeyiz* (1975) gibi başka filmler de çekilmiştir.

Bu dönemde, arabesk filmlerin yanında, toplumsal gerçekçi akımın izlerinin görüldüğü, siyasal eleştiri barındıran filmler Türk sinemasında görülmeye başlamıştır. Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) ve *Sürü* (1978), Atıf Yılmaz'ın *Adak* (1979) ve Şerif Gören'in *Kurbağalar* (1985) filmi bu tarz filmlere örnek olarak gösterilebilmektedir. Çoğunlukla kırsal yaşamdaki zorluklara değinen bu filmlerde, kötülük unsuru gerçekçi biçimde ele alınmıştır. Bu yönüyle seyirciye katharsis yaşatmaktan öte, sorgulatmayı hedeflemektedir. Böylece toplumsal sorunlara sinemada yer verilerek, seyirci bu sorunlara ortak edilmeye çalışılmıştır. Feodal düzen, susuzluk, ağılık sistemi, kadına yönelik taciz ve şiddet bu filmlerin temel kötülük sorunlarını oluşturmaktadır. Bu filmlerde karakterler yaşanan haksızlıkları eleştirerek, kötülüklere karşı isyan başlatmaktadır. (Velioğlu, 2017: 185). Genellikle ana kahramanın bu sorunlarla baş etme çabaları filmlerin konusunu oluşturmaktadır. Sonunda iyiler ya da masumlar galip gelse de kötülüklerin yol açtığı acılar bu filmlerde gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmaktadır.

1970'lerde sosyolojik olgu haline göç olgusu, gecekondulaşma, sağlıksız ve plansız kentleşme, kentli değerlere uyumlanamama ve bunun sonucunda yabancılaşma gibi sorunlar kültürel yapıda da belirgin kazanmıştır. Bu yıllarda söz konusu sorunları hicveden ya da sıkıntılardan kaçış olanağı sunan güldürü filmleri altın çağını yaşamıştır. Özellikle yönetmen Ertem Eğilmez ve yapım şirketi Arzu Film, aile güldürü filmlerinin ekolü sayılmıştır. Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen, Metin Akpınar, Zeki Alasya, Münir Özkul, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Halit Akçatepe isimler bu dönemin güldürü oyuncularını oluşturmaktadır. Özellikle Kemal Sunal'ın tiplerini seyirci tarafından sempati kazanmıştır. Nebil Özgentürk, Kemal Sunal'ın hoşgörüsü, sevgi ve sıcaklıkla sorunları çözdüğünü, bu yönüyle Türk halkına benzediğini, bu sebeple halk tarafından çok sevildiğini söyler (1995, s. 83). Arzu Film güldürüleri, toplumsal sorunları gerçekçi bir yaklaşımla değil, daha çok filmin olay örgüsüne hizmet eden dramatik bir araç olarak kullanmıştır. Türkiye'deki siyasi yapının toplumsal eleştiri bakımından uygun olmaması, söz konusu eleştirilerin seyircinin duygularına tercüman olmak zorunda olması, sınıfsal fark ve kadın/erkek rolleri konusunda tutucu değerlerin olmaması bu durumun nedenleri arasında gösterilmektedir (Ünal, 2018: 33). Türkiye'deki gündelik sosyal gerçekliğin melodramatik öğelerle süslenerek anlatıldığı bu dönem güldürü filmleri, biçim

yönünden belli bir üslup barındırmaktadır. Fakat bu üslup, Arzu Film çatısı altında birleşen hikâye ve oyuncuların belirlediği bir üslup birliği olarak nitelendirilmektedir. Sansürün varlığı, iktidar ve seyircinin değer yargılarının gözetilmesi gerekliliği, yönetmenlerin filmlerdeki eleştiri dozunu yumuşatmasına neden olmuştur. Bu sebeple 1970'lerin özellikle ilk yarısında çekilen filmlerde eleştiriler açıkça yer almaz, alt metin olarak sürdürülür. Bu durum yetmişli yılların ikinci yarısından itibaren, kültürel yapıyla uyumluluk gösteren Yeşilçam sinemasının masalsı anlatımında da değişmesine neden olmuş ve böylece güldürü filmlerinde gerçekçi anlatım diline yönelik çabalar görülmeye başlamıştır. Bu dönemde feodal yapıyı temsil eden köy ağaları filmlerde sık kullanılan kötü karakter temsilileridir. Atıf Yılmaz'ın çektiği *Kibar Feyzo* (1978) filminde Maho Ağa (Şener Şen) kötü ağa tipine örnektir. Film, köyde yaşayan Feyzo'nun (Kemal Sunal) sevdiği kız Gülo'yla (Müjde Ar) evlenmek istemesini konu almaktadır. Askerden gelen Feyzo, Gülo'yla evlenir, fakat başlık parası nedeniyle Gülo'nun babasıyla anlaşamaz ve senet imzalar. Borcunu ödemek amacıyla İstanbul'a çalışmaya gider ve şehir yaşamına adapte olmaya çalışır. Senetleri ödemek amacıyla köye döndüğünde şehir hayatında öğrendiklerini köye uygulamaya başlar ve bu nedenle köyün ağası ile anlaşamaz. Maho Ağa köyün tek sahibidir, zengin ve varlıklıdır. Feyzo'nun tabiriyle marabalar (köy halkı dâhil) ise ağanın kuludur. Her konuda ağaya danışılır ve onun onayı alınır. Maho Ağa, marabalarını karın tokluğuna çalıştırır ve gerekirse yalan söylemekten kaçınmaz. Tespihi ve fötr şapkası ağalık statüsüne işaret eder. Feyzo'nun düğünde ağayı taklit edecek biçimde giydiği kıyafet, köyden kovulmasına sebep olur. Filmin kötü karakterini oluşturan Maho Ağa, film sonunda Feyzo tarafından öldürür ve kötü karakter yenilgiye uğratılır. Fakat sistem yenilgiye uğramamıştır. Maho Ağa'nın yerine gelen başka bir ağa ondan daha kötüdür. *Kibar Feyzo* filmi döneminin sosyal, siyasi ve ekonomik durumuna eleştirel bir bakış getirmektedir. Şener Şen, *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (1979) filmindeki Mahmut Ağa, *Şalvar Davası* (1983) filmindeki Ömer Ağa ile kötü ağa tiplerini canlandırmaya devam etmiştir. *Erkek Güzeli Sefil Bilo* filmi, Bilo'nun babasını öldüren kişinin Mahmut Ağa olduğunu öğrendiğinde, kendisine yapılan bütün kötülüklerin intikamı almak amacıyla Mahmut Ağa'yı öldürmesini konu alır. Feminist okumaya müsait olan *Şalvar Davası* filmi ise köylü kadınların Ömer Ağa ve köyün erkeklerinden haklarını kazanmasını konu alır. Her iki filmde de köy ağaları yenilgiye uğrar.

1980'li yılların başından itibaren güldürü filmleri toplumsal taşlamaya dönmeye başlamıştır. Zeki Ökten, Yavuz Turgul, Ali Özgentürk, Sinan Çetin, Nesli Çölgeçen gibi yönetmenler belli bir toplumsal eleştiri barındıran ve sinemasal üsluba sahip güldürü filmleri çekmişlerdir. Dolayısıyla sinemanın toplumsal eleştiri boyutu 12 Eylül Darbesi sonrasında

toplumun ruh halini yansıtacak şekilde şekillenmeye başlamıştır. Bu dönemden sonra komedi türündeki filmlerde kültürel değişme sürecine, siyasal ve ekonomik yapıdaki önemli sorunlara göndermeler yapıldığı görülmektedir. Türk melodramlarındaki karakter/tip ekseninde gelişen abartmalar, basitlikler, fiziksel eylemlere dayanan güldürü çabaları yerine, yaşanan gerçekliği anlama ve bu sayede gerçekliğe eleştirel bir bakışla yaklaşmanın getirdiği güldürü unsurları amaçlanmaya başlanmıştır (Oskay, 1996: 106). Ülkenin içinde bulunduğu durum, güldürü filmlerinin kötülük anlayışını da etkilemiştir. Bu doğrultuda filmlerin genelinde materyalist ve pragmatik yeni dünya üzerinden yeni kötülük temsilleri geliştirildiği görülmektedir. Klasik Yeşilçam sinemasında yüceltilen aile, aşk ve arkadaşlık gibi ilişkilerin yerini paraya dayalı ilişkilerin ön planda olduğu sosyal ortamın aldığını gösteren filmler üretilmiştir. Şans oyunları, rüşvet, adam kayırma, dolandırma, zengin biriyle evlenerek statü atlama kısa yoldan zengin ve mutlu olmanın formülü olarak sunulmaktadır. Bu durumda karaborsacılar, tefeciler, kaçakçılar, gangsterler, rüşvet alan devlet adamları, üçkâğıtçılar, faizciler bu dönemin öne çıkan kötü karakter temsilleri olmaktadır. Bu temsiller daha önceki filmlerde yer almakla birlikte bu dönemde sosyal ve siyasi ortamla doğrudan bağıntılı olarak görülmeye başlamıştır. Zeki Ökten'in 1986 yapımı *Yoksul* filmi bu konuda örnek oluşturmaktadır. Köyden kente göç eden Yoksul (Kemal Sunal) konfeksiyonculuktan kırtasiyeciliğe, saatçilikten sözde ihracatçılığa kadar birçok iş kolunun olduğu iş hanında çaycılık yapmaktadır. Yoksul'un amacı o handaki atölyelerin birinde çalışan Leyla (Şehnaz Dılan) ile evlenmektir. Fakat Leyla, Yoksul'la gönül eğlendirmektedir ve bu arada imzalattığı senetlerle başına bir sürü dert açar. Yoksul ise geri kalan tüm kazancını üçkâğıtçılıktan, faizden, odabaşılıktan, tefecilikten ve çay ocağı işletmesinden kazanç sağlayan işletme sahibi Süleyman'a vermek zorunda kalır. Leyla'nın Yoksul'a umut vererek ondan aldığı paralarla müteahhitte kaçması dahi Yoksul'u etkilemez. Yoksul, duygusal olarak etkilense de güçlünün güçsüzü ezdiği düzen içerisinde para kazanmak zorundadır ve köşeyi dönme arzusu onun için her şeyden daha önemlidir. İyi niyeti kötüye kullanılan ve sürekli kandırılan Yoksul, Süleyman'ı handan attırır ve Avukat Kerim Bey'le çay işletmesine ortak olur. Yoksul, artık statü atlamıştır ve yeni gelen çaycıyı ezme sırası bu kez ondadır. Serbest ekonominin yarattığı piyasa ilişkileri, kolay para kazanma arzusu, fırsatçılık ve dolandırıcılık gibi, kötü olarak nitelendirilebilen unsurlar film karakteri tarafından yansıtılmaktadır. Köyden kente göç eden Yoksul, hayata tutunma çabası içerisinde filmin iyi karakterini oluşturmaktadır. Ancak iyi niyetinin kötüye kullanılması, sevdiği kız tarafından dolandırılması, parasını güçlü olana kaptırması, emeğinin sömürülmesi gibi nedenlerden dolayı sonunda o da sisteme ayak uydurmaya başlar. Filmdeki kötülük, aralarında maddiyata dayalı

ilişkilerin ön planda olduğu faizci, tefeci, dolandırıcı gibi kötü özellik taşıyan karakterler ve genel olarak da kapitalist sistem üzerinden şekillenmektedir.

Sonuç olarak bakıldığında, bu tarz filmlerde, 1980’li yıllarda değişen dünya düzeninde Türkiye’deki dönüşüme vurgu yapıldığı gözlemlenmektedir. Ertem Eğilmez’in *Banker Bilo* (1980), *Namuslu* (1984), Sinan Çetin’in *Çiçek Abbas* (1982), Atıf Yılmaz’ın *Talihli Amele* (1980), *Dolap Beygiri* (1982), Ali Özgentürk’ün *Bekçi* (1986), Zeki Ökten’in *Faize Hücum* (1982), *Yoksul* (1986), *Düştürü Dünya* (1988), Orhan Aksoy’un *Kıracı* (1988), Kartal Tibet’in *Deli Deli Kulakları Küpeli* (1986), *Öğretmen* (1986), Başar Sabuncu’nun *Çıplak Vatandaş* (1985), *Zengin Mutfağı* (1988), Şerif Gören’in *Polizei* (1988), Nesli Çölgeçen’in *Züğürt Ağa* (1985), *Selamsız Badosu* (1987), Yavuz Turgul’un *Muhsin Bey* (1986) gibi önemli filmleri, mevcut duruma yönelik toplumsal eleştirileri yansıtmaktadır. Bu filmlerde genellikle rüşvet, dolandırıcılık, karaborsacılık, sahtekârlık gibi nedenlerle mağdur olan karakterler, bu düzene uyamadıkları gerekçesiyle kötülere yenik düşerler. Düzene uyum sağlayabilen karakterler ise kötülük yaparak sistemin parçası olmaya devam eder.

1960 ve 1970’li yıllarda iyi ve mutlu insan figürü ön plandayken ve yapılan kötülükler onanmaz ve cezalandırılırken, 1980’li yıllarla birlikte geçmişte kötü olduğu düşünülen şeylerin yeni dünya düzeni içerisinde artık o kadar da kötü sayılamayacağını sinyalleri verilmektedir (Velioğlu, 2017: 190). 1990’lı yıllarda kötülüğün her alanda olduğu kabul edilmiş, kötülük, önce insanın içinde aranmaya başlamıştır. Bu durumun arka planında bireyin ruhuna nüfuz eden toplumsal, siyasal ve ekonomik birçok faktör yatmaktadır. Türk toplumun geçirdiği her değişim ve dönüşüm, Türk sinemasında 1990’lı yıllarda kötülük kavramını da etkilemiştir.

2.1.3. 1990 ve Sonrası Türk Sinemasında Kötülük Anlayışı

1980 yılında yaşanan 12 Eylül Darbesi’nin sonuçları 1990’larda etkisini daha fazla göstermeye başlamıştır. Toplumun her alanını kapsayan bu durum, Türk sinemasının ve buna bağlı olarak kötülük anlayışının bu dönemde de etkilenmesine yol açmıştır.

Darbe sonrasında zorlu süreç geçiren Türk sinemasında film sayısında düşüş yaşanmakla beraber, sinema dernekleri de tek tek kapanmaya başlamıştır. Yeşilçam’ın klasik anlatı yapısının çökmesi, üretim sıkıntısının yaşanmasına ve sektör emekçilerinin işsiz kalmasına neden olmuştur. 1980’ler dönemine bakıldığında, sektör adına en önemli gelişme ise 23 Ocak 1986 tarihli ilk sinema kanunu olan, *Sinema Video ve Müzik Eserleri Koruma Kanunu*’nun çıkarılmasıdır. Kanun yalnızca filmlerin denetimi konusunda değil, sinema ve müziğe dair

sanat ürünlerinin teşviki ve korunması konusuna da yasal düzenleme getirmiştir. Kanunun 3. maddesinde sanat ürünlerinin nasıl denetleneceği “Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, milli egemenlik, cumhuriyet, milli güvenlik, kamu düzeni, genel asayiş, kamu yararı, genel ahlak ve genel sağlık açısından suç veya suça teşvik unsuru ihtiva etmemesi, milli kültür, örf ve adetlerimize uygunluğu yönünden bu kanunda tanımlanan eserlerin yetkililerce incelenmesi” şeklinde açıklanmıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021). Bu kanun ile 1939 yılından itibaren süren sansür uygulaması yürürlükten kaldırılmıştır. Böylelikle filmleri denetleme yetkisi sektör temsilcilerine verilmiş, sansürün iki aşamalı ve isteğe bağlı olarak gerçekleştirilmesi kararı alınmıştır.

Sansürün kaldırılması, Türk sinemasının özgürleşmesi yolunda önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir. Bununla birlikte 12 Eylül Darbesi’nden sonra zorlu bir süreç içinde olan Türk sineması, 1987’de Yabancı Sermaye Piyasası’nda yapılan değişikliklerle durma noktasına gelmiştir. Amerikan yapım şirketlerinin, ülkede dağıtım ve gösterim hakkı elde ettiği bu değişikliklerle Hollywood filmleri kısa sürede hâkimiyet kurmuş ve Türk filmleri salonlarda daha az yer bulmaya başlamıştır. Üretimin de azaldığı bu dönemde izleyici sayısı da olumsuz yönde etkilenmiştir. Bu nedenle 1990’lı yılların başlarında film ve sinema salonları sayısında azalma olduğu görülmektedir (Sayıcı, 2018: 460-461). Bu dönemin ilk yarısında üretilen film sayısı otuz üçtür. Salon sayılarının düşüşü ve Hollywood hâkimiyeti gibi olumsuz nedenlerden dolayı üretilen bu filmler yeterli izleyiciye ulaşamamıştır.

Bu dönemde yaşanan diğer bir gelişme ise 1991 yılında sinemaya Kültür Bakanlığı tarafından ilk kez maddi destek verilmesi olmuştur. Ayrıca, Avrupa kültürünü Amerikan sinemasına karşı korumak amacıyla kurulan *Eurimages*, Türk sinemasını 1990’lı yıllardan itibaren ortak çalışmalarına dahil etmiştir. Bu gelişmeler olumlu sonuç vermeye başlamış ve uzun bir aradan sonra Türkiye’de bağımsız sinema yeniden canlanmıştır. 1990’lı yılların ortasına kadar toparlanmakta zorlanma yaşayan Türk sineması, Şerif Gören’in *Amerikalı* (1993), Mustafa Altıoklar’ın *İstanbul Kanatlarım Altında* (1995), Yavuz Turgul’un *Eşkîya* (1996) gibi filmleriyle, Hollywood sinemasının egemenliğine karşı seyircinin ilgisini tekrar çekmeyi başarmıştır. Hollywood filmlerine alışan Türk seyircisi özellikle, uzun haftalar gösterimde kalan *Eşkîya* filmiyle yeniden yerli film izleme pratiği edinmenin ilk adımlarını atmıştır. Bu yönüyle Türk sinemasında önemli bir konumda olan *Eşkîya* filmi iyi/kötü çatışmasını da okumaya müsait bir tema barındırmaktadır.

Eşkîya filmi, hapisten çıkan Eşkîya Baran'ın (Şener Şen), İstanbul'a gelerek uğradığı ihanetin nedenini ve sevdiği kadın Keje'yi (Sermin Hürmeriç) aramasını anlatmaktadır. Eşkîya Baran, otuz beş sene önce jandarma baskınında ihbar sonucu yakalanmıştır. Baran tahliye olduktan sonra, köyüne geri dönerek gerçeği aramaya başlar. Orada kendisini ihbar eden Mustafa'dan, ihbarı aslında arkadaşı Berfo'nun yaptırdığını, altınları ve Keje'yi de alarak İstanbul'a taşındığını öğrenir ve İstanbul'a gider. Trende tesadüfen Cumali (Uğur Yücel) ile tanışır. Cumali ile birlikte Keje'yi ararken mafya ile başları derde girer.

Film, özünde iyi ve kötü çatışması üzerinde durmaktadır. Ana kahraman Eşkîya Baran'ın ihanet gibi 'kötü' olduğu kabul edilen bir eyleme maruz kalması filmin tetikleyici unsurunu oluşturmaktadır. Eşkîya Baran, hapiste olduğu süre içinde iç hesaplaşmasını tamamlamış ve eşkıyalığı bırakmış bir adamdır. Onun geçmiş yaşamında eşkıya olmasına rağmen, özünde nasıl bir insan olduğu filmin başında Ceren Ana'yla olan diyalogda izleyiciye sezdirilir; "Sen mapusa gittikten sonra düzen bozuldu eşkıya. Kötüler bu işte galip geldi, ezilenler ezildi". Baran merhamet, sevgi, saflık, adalet, erdem gibi değerlere sahip olması yönüyle filmin iyi karakterini temsil etmektedir. Baran'ın klasik eşkıya anlayışına göre Cumali de İstanbul'da yaşayan modern eşkıyadır, mafyadır. Buna rağmen Cumali, içinde merhamet ve yardımseverlik gibi duyguları barındırmaktadır. Onun kötülüğü, uyuşturucuyla ve suç örgütleriyle olan ilişkisiyle sınırlıdır. Filmin temasını oluşturan ihanet konusu, anlatının kötü karakterleri üzerinde vücut bulmaktadır. Berfo, Baran'a ihanet eden, Baran'ın altınlarını çalan ve sevdiği kadın Keje'yi zorla alıkoyan kötü karakterdir. Filmin başındaki ihanetini filmin sonlarına doğru da tekrarlar. Onun ikinci ihaneti Cumali'nin öldürülmesine, Baran'ın eşkıyalık yeminini bozarak cinayet işlemesine ve sonunda öldürülmesine neden olur. Filmin diğer kötü karakterini ise Cumali'nin sevgilisi Emel oluşturmaktadır. Emel, hapisteki sevgilisini kurtarmak adına Cumali'yi kullanır. Cumali'den aldığı parayla Sedat'ı hapisten çıkarır ve onunla kaçır. İhanete uğradığını öğrenen Cumali ikisini de bularak öldürür. Böylece filmde iyi olarak temsil edilen karakterlerin cinayet gibi ahlaki ve hukuki açıdan kötü kabul edilen eylemleri, kötü karakterlerin ihanetiyle meşrulaştırılmış olmaktadır.

Eşkîya filminde kötülüğün, karakterler aracılığıyla olduğu kadar mekân üzerinden de ele alındığı görülmektedir. Ceren Ana'nın Eşkîya Baran'a "sen kötülüğe gidiyorsun" diye tabir ettiği İstanbul, 'yeni dünya düzeni' vurgusuyla ve içinde barındırdığı zıtlıklarla iyi/kötü çatışmasını somutlaştırmaktadır. Ayrıca Cumali de İstanbul'daki herkesin düşmanı olabileceği kanısındadır. Bu yeni düzen adeta, ihanet, acımasızlık, aldatma, yalan söyleme, maddi gücü elde etme arzusu, dolandırıcılık, uyuşturucu, kadına yönelik fiziksel ve psikolojik şiddet,

cinayet gibi kötülüğe işaret eden kavramlardan oluşmaktadır. Suçun; gangster çeteleri, uyuşturucu, cinayet, hırsızlık gibi birçok çeşidinin görülebildiği metropol şehirlerde, karakterler hayatta kalabilmek ya da en azından düzene uyum sağlayabilmek adına kötülükle savaşmak yerine, kötülüğe ayak uydurmak zorunda kalmaktadır. Film genelinde kötü olduğu kabul edilen unsurlar popüler kültürle uyumlu olarak, sıradanlaştırılarak sunulmuştur.

1990'lı yılların ortalarında, uluslararası film festivallerinde gösterim yapan ve ödül alarak büyük başarı elde eden auteur⁵ yönetmenler ilk eserlerini vermeye başlamışlardır. Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi, sokakta yaşayan insanın hayatını konu edinmesiyle Türk sinemasına konu bakımından yeni bir bakış açısı kazandırmış ve sonrasında Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem gibi yönetmenler Türk sinemasında kendilerini göstermeye başlamıştır (Velioğlu, 2017: 175). Bu gelişmelerden sonra hem sanatsal hem de popüler tarzda bireysel filmler üretilmeye başlanmıştır.

Bu dönemde eser veren yönetmenlerin ortak hareket etmekten ziyade kendi sinema tarzını oluşturduğu görülmektedir. Filmlerde genellikle depresiflik, bunalım, yalnızlık, içe dönüklük, karamsarlık ya da bu kavramların iç içe girdiği özellikler yoğun olarak kullanılmıştır (Velioğlu, 2017: 170). Bununla bağlantılı olarak film temaları da değişmeye başlamıştır. Yeşilçam sinemasında bolca yer alan arkadaşlık, sevgi, yardımlaşma, dayanışma gibi kavramlar yerini para, maddiyat, güç, yalnızlık, yaşam amacını sorgulama gibi genellikle depresif ve karanlık bakış açısının hâkim olduğu temalara bırakmıştır. Senaryo aşamasından çekim aşamasına kadar bireysel çaba içeren bu filmlerde, tüm kavramlara olduğu gibi kötülüğe de öznel bir biçimde yaklaşmıştır. Dolayısıyla 1990 dönemi ve sonrası filmlerde yer alan kötülük temsilleri ele alındığında, kötülüğe yaklaşımın yönetmenden yönetmene farklılık gösterdiği gözlenmektedir.

Doksanlı yıllarda sinemaya başlayan Nuri Bilge Ceylan; *Koza* (1995), *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2006), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) adlı filmlere yönetmenlik yapmıştır. Ceylan'ın filmlerinde gerçekçilik akımının izleri görülmektedir. Ceylan genellikle taşra gerçeğini ele aldığı filmlerde, toplumsal sorunlara bireylerin içselleştirdiği varoluşsal

⁵ Auteur yönetmenler, kısaca filmin her detayını çoğunlukla kendi belirleyen yazar, yöneten, yapan ve kendi imzasını filmde uygulayan yönetmenlerdir. Auteur yönetmenlerin filmlerinde, riskin büyük kısmı yönetmenlerdedir. Film başarısız olursa filmde en çok etkilenen yönetmendir çünkü çoğunlukla filmin yapımının finansmanlarını kendi sağlar, kariyerden çok maddi olarak da sıkıntıdadırlar. Her film onun zihninde yer alır ve oradan çıkar. Filmde baskın olan yönetmendir (Babblela, 2021).

bunalım, yalnızlık, çaresizlik, aidiyet, sıkışmışlık, öteki, vicdan gibi kavramlar üzerinden yaklaşmaktadır. Ceylan'ın kötülükle olan ilişkisi de bu kavramlar ekseninde şekillenmektedir.

Dönemin diğer bir önemli yönetmeni Reha Erdem; *A Ay* (1988), *Kaç Para Kaç* (1999), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos* (2010) gibi filmleri kayıta almıştır. Erdem filmlerinde genellikle; namus, ahlak, adaletsizlik, haksızlık gibi kavramlar üzerinden kötülüğe kişisel bir yorum getirmektedir. Örneğin; *Kosmos* filminde yer alan iki ifade yönetmenin kötülük kavramına bakışını örneklemektedir:

“... iyiyle kötünün, cömertle cömert olmayanın başına gelen şey aynı. İyi adam nasılsa, suç işleyen de öyle. Yemin edenle yeminden korkan aynı birbiri gibi. Hayatta her şeyde bela şu ki herkesin başına gelen şey aynı. Hem de insanoğlunun yüreği kötülükle dolu ve ömürleri devamınca yüreklerinde delilik var. Ve sonra ölümlere katılıyorlar”.

“... onların başına gelenler de insanlar yüzünden efendim. Çünkü hakkın yerinde kötülük var. Adaletin yerinde de kötülük var. Aslında insanoğlunun başına gelen hayvanların başına da geliyor. Başlarına gelen şey aynı. Bu nasıl ölüyorsa, öteki de öyle ölüyor. Hepsinin bir soluğu var. İnsanın hayvana bir üstünlüğü yok efendim” (Kosmos, 2010).

Bu doğrultuda Erdem'in, bir şeyi nitelerken keskin sınırların çizilmemesi gerektiğini, diğer tüm zıtlıklar gibi iyi/kötü kavramlarını da aynı değerle gördüğünü söyleyebilmek mümkündür.

Bu dönemde film üretimine başlayan bir diğer yönetmen Derviş Zaim, *Nokta* (2008) filminde iyi ve kötü ekseninde ödül/ceza, masum/suçlu, gerçek/yalan, cennet/cehennem gibi zıtlıkları film boyunca tartışmaktadır. Film, geçmişte işlediği suç sebebiyle vicdan azabı çeken ve çektiği azaptan kurtulmaya çalışan adamın hikâyesini anlatmaktadır. Zaim, *Nokta* filminde genellikle karakterler arasında iyi ya da kötü olarak kesin bir çizgi çizmemiştir. Bu nedenle karakterler iyi ve kötü uçlar arasında gidip gelir. Yalnızca, gangster olarak Kuran'ı ele geçirme çabaları ve bunun uğruna tüm kötülükleri yapmayı göze alabilen Cengiz ve Timur karakterleri filmin salt kötü karakterlerini oluşturmaktadır (Tüysüz, 2013: 164). Bu doğrultuda *Nokta* filminde Zaim'in kötülüğe vicdan, suç, kefareet gibi kavramlar üzerinden yaklaştığı görülmektedir.

1990'lar dönemi Türk sinemasında üretilen filmlerdeki ortak noktalardan biri 'değişim'i simgelemeleridir. Bu dönemde Türkiye'nin siyasi ve sosyal çehresi değişirken, kültürel anlamda sinema anlayışı da değişmeye başlamaktadır. Örneğin; yoksul, sıradan, alkolik, suçlu gibi tipler daha önceki dönemlerde doğrudan 'kötü' şeklinde temsil edilirken, doksanlı yıllarda anti-kahraman olarak filmlere konu olmaya başlamıştır. Bu bağlamda anti-kahramanların, klasik kötü karakter anlayışından farklı bir konumda olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Anti-kahraman, sinemanın klasik stereotipleşmiş tiplerini olumlu ve olumsuz özellikleri bir arada barındıran tek karaktere dönüştürmüştür. Buna göre, şiddete eğilimli olma ya da acımasızlık gibi kötü karakter vasfı taşıyıcılar da klasik kahraman gibi davranırlar. Sosyal çevre ilişkileri, özel ilişkileri, barındırdıkları gizem, sorun çözme teknikleri kadar fiziksel özellikleri bakımından da genellikle izleyici tarafından fark edilirler. Genellikle kurallara uymamaları ve sorunları alay edencesine çözmeleri izleyici ilgisini üzerlerinde toplamaktadır. Örneğin; Hollywood sinemasında yer alan *Joker* ve *V For Vendetta* filmindeki 'V' karakteri anti-kahraman örnekleri olarak verilebilmektedir. Genellikle, alt kültürden çıkan ve o kültüre hitap eden bu anti-kahramanlar günümüzün popüler kültüründe amaçları, idealleri, zaafı ve marjinal kişilikleriyle izleyici tarafından ana kahraman kadar ilgi görmektedirler. Bu yönüyle kötü özellikler taşıyan karakterler sıradanlaşmaya başlamaktadır.

Kötülüğün gündelik yaşamda sıradanlaşması ya da normalleştirilmesi, yeni kahramanların da normalleşen kötünden çıkmasına neden olmaktadır. Yeşilçam sinemasında ahlaklı, topluma yararlı bireyler olarak sunulan kahramanlar, doksanların değişen yapısıyla, tabiatında mutlak iyilik barındırmayan, kötü eylemlerde bulunmaktan çekinmeyen anti-kahramanlara dönüşmeye başlamıştır. Nurdan Gürbilek, Türk sinemasında oluşan yeni kahraman yapısını şu şekilde tanımlamaktadır: "Kahramanlar ilhamlarını her şeye rağmen adalet dağıtan, mazlum, mağdur ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu davranan kırılğan Doğulu çocuklardan değil; toplumun yeni korku nesnelerine karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türkler'den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacaktır" (2001: 51). Günlük hayatta sıradanlaşan, mağdur olsa da masum hissetmeyen, kendi adaletini yaratan bu karakterler klasik kahraman tipine uymamaktadır. Onlar yeni dünya düzeninin kötülükle bağlantılı kahramanlarıdır. Kendi değer yargılarını ön planda tutarak, toplumsal ve ahlaki değer yargılarının bir kısmından ödün verebilirler. Dolayısıyla bu tipler toplumsal değişimin ürünleri olarak Türk sinemasında temsil edilmektedir. Örneğin; *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar-1997) filminde suça bulaşmış erkek karakter Salih, *Gemide* (Serdar

Akar-1998) filminde kadın satıcısı mafya babaları, *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı-1999) filminde suçlu Aziz, *Polis* (Onur Ünlü-2007) filminde acıma duygusu olmayan Musa, Türk sinemasının yeni anti-kahraman örnekleridir.

2000'li yıllara gelindiğinde Türk sinemasında korku türündeki film sayısında artış olduğu gözlemlenmektedir. Daha önceki yıllarda korku türünde denemeler olsa da sinema endüstrisinde bu tür filmler kendilerine yer bulmakta güçlük çekmiştir. Örneğin, Kutluğ Ataman'ın *Karanlık Sular* (1993) adlı filmi vampirleri konu almaktadır. Ancak salt korku filmi olmasından ziyade "... alt metin olarak neo-liberal politikaların etkisini arttırdığı 90'lı yılların başında dönemin toplumsal ve ekonomik yapısını eleştiren" ideolojik bir bakış açısıyla çekilmiştir (Tutar, 2012: 254). Doksanlı yıllarda ortaya çıkan yeni türler arasında etkinliğini belli edemeyen Türk korku filmleri iki binli yıllardan sonra, özellikle de iki bin dörtten sonra artış göstermiş ve izleyici tarafından ilgi görmüştür. Yağmur ve Durul Taylan'ın yönettiği *Okul* (2004), Orhan Oğuz'un yönettiği *Büyü* (2004), Hasan Karacadağ'ın yönettiği *Dabbe* (2005) ve *Semum* (2007), Biray Dalkıran'ın yönettiği *Araf* (2006), Alper Mestçi'nin yönettiği *Musallat* (2007) filmleri bu dönemde çekilen korku filmlerine örnek olarak gösterilebilmektedir. Söz konusu filmlere bakıldığında korku ögesinin genellikle kültürel kodlar arasında anlam bulan dini motiflerle sağlandığı görülmektedir. Büyü, musallat, cin, şeytan, lanet gibi korkutucu unsurların kökeni kültürel ve kötülükle ilişkilendirilmektedir. Özellikle Türk toplumunda kötü cinlerin varlığına dair yaygın bir inanç bulunmaktadır. Bu inanışa göre cinler birçok hastalık ve musibete neden olabilmektedir. Onlar bu dünyaya ait değildir. Bu nedenle bu varlıklardan korunmak gerektiği inancı hâkimdir (Günay, 1999: 234). Türk korku sinemasında da türün geleneklerine uygun olarak iyi/kötü mücadelesi sık sık işlenen temaların başında gelmektedir. Bütün tek tanrılı dinlerde olduğu üzere İslam anlayışında da tüm kötülükler Şeytan ve imleri ile doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla Türk korku filmlerinde Şeytan kötülüğün kaynağı olarak gösterilmektedir. Genellikle bu varlıklar ya insanlara musallat olup onlarla uğraşır ya da başkaları tarafından musallat edilirler. Bu varlıkları insanlara musallat edenler de, tıpkı o varlıklar gibi, filmin kötü karakterlerini temsil etmektedir. Genellikle film sonunda kötülük alt edilerek hayat normale dönmektedir.

Türk sinemasının gelişim sürecinde kötünün/kötülüğün birçok temelde ele alındığı görülmektedir. Günümüzde yönetmenliğe devam eden ve bu çalışma kapsamında ele alınan Zeki Demirkubuz'un sinemasının kötülükle yakın bir ilişkisi olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Demirkubuz'un kötülüğe olan yaklaşımını, biyografisi ve sinemasının genel özellikleri üzerinden incelemek mümkün olabilmektedir.

2.2. Zeki Demirkubuz Sineması

2.2.1. Zeki Demirkubuz Biyografisi

Zeki Demirkubuz, 23 Temmuz 1964 yılında Isparta’da doğar. Esnaf bir baba ve ev hanımı bir annenin çocuğu olan Demirkubuz, ilkokulu burada okuduktan sonra köy okullarına öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulan Gönen Öğretmen Okulu’nda yatılı olarak okumaya başlar. Hayatının önemli bölümünde etkili olacak olan siyasi sol görüşle burada tanışır. Bu sırada ailesi ekonomik sebeplerle İstanbul’a göç eder. İki yıl üst üste okulda başarısız olduğu için tasdikname alan (yatılılık hakkı elinden alınan) Demirkubuz da ailesinin yanına gider. Burada ailesine maddi olarak yardım etmek için çeşitli fabrikalarda ve triko atölyelerinde işçi olarak çalışır. Demirkubuz’un gençlik yılları ülkenin siyasi açıdan çalkantılı olduğu bir döneme denk gelir. Bu sırada sosyalistlerle ilişki kuran Demirkubuz, TİKKO adlı silahlı bir sol örgüte üye olur. 1980 darbesiyle birlikte bu örgüt dağıtılır ve örgüt mensupları cezaevlerine gönderilir. Darbe sonrasında bir süre yurtiçinde illegal bir yaşam süren Demirkubuz, yurtdışına gitmeye karar verir ve gitmeden önce annesini son kez görmek için Isparta’ya geçer. Burada yakalanır ve anayasayı zorla değiştirmek, silahlı eylem yapmak gibi suçlar dolayısıyla idamla yargılanır ve 16 yaşında üç yıl hapis yatar. Cezaevinde psikolojik-fiziksel şiddet görür ve daha sonrasında yaşımdan dolayı serbest bırakılır, fakat yargılama henüz bitmemiştir. Cezaevinde İngilizce çalışır ve edebiyatla ilgilenir. Okuduğu kitaplar arasında Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* adlı kitabı düşünce yapısının gelişiminde önemli bir rol oynar. Bununla alakalı bir söyleşide Demirkubuz: “hayata ve kendime dair ilk sorular, ilk kuşkular o romandan sonra başladı” (Öztürk, 2006: 82) sözlerini kullanır.

Hapisten çıktıktan sonra işsiz ve zor durumda olan Demirkubuz, iş aramaya başlar fakat “idamla yargılanan birisi olarak, dışarıdaki hayatta özenle çekinilen, insanların selam bile vermek istemedikleri birisi muamelesi görür” ve Demirkubuz’a göre; “Bu koşullar altında psikolojik olarak yıpranmak en kötüsüdür” (Atam, 2011: 333). Bunun sonucunda bir çıkış olarak Anadolu’nun çeşitli yerlerinde işportacılık yaparak geçimini sağlamaya çalışır.

1984 yılında yirmi yaşındayken askerlik çağı gelir ve askerliği erteleyebilmek için liseyi dışarıdan bitirme kararı alır. Devamında üniversite sınavına girme hakkı tanınan Demirkubuz, hapisanedeyken İngilizce çalıştığı için öncelikle filoloji bölümüne girer fakat okula devam edemez. Yeniden sınavlara girer ve devam zorunluluğu olmayan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi’ni kazanır. Demirkubuz ilköğrenimi sırasında başarısız bir öğrencidir fakat

üniversiteye hazırlanma sırasında kitaplarla yakın bir ilişki kurmuştur. Bu süreçte edebiyatla bağına kuvvetlendiren Demirkubuz, yaşamlarına tanık olduğu olayları hikâyeleştirmeye başlamıştır. Bu durum Demirkubuz için, kimlik kazanma sürecinin bir parçası olmuştur (Atam, 2011: 334). Yazdığı hikâyeleri yönetmenlere gösterdiği sıralarda, sinema sektöründe çalışma düşüncesi yokken, 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanı olarak çalışmaya başlar ve sinemaya ilk adımını atar.

2.2.2. Zeki Demirkubuz Sinemasının Genel Özellikleri

Zeki Demirkubuz, Türk sinemasında görülen bunalımın ardından, anlatım ve biçim olarak Türk sinemasının yeniden canlanmaya başladığı doksanlı yıllarda sinemaya başlamıştır. “Geleneksel Yeşilçam tarzına 1990 sonrasında karşı durarak, kendi sinemasını oluşturmaya çalışan kuşak” (Pösteği, 2005: 14) içerisinde yer alan Demirkubuz, toplumda meydana gelen değişimleri, bireyin toplumla mücadelesini, sınıfsal değişimin bireyin dünyası üzerindeki etkisini konu aldığı *C Blok* (1994) ile ilk filmini çekmiştir. Daha sonrasında kendi senaryolarını yazan bağımsız bir yönetmen olarak film üretimine devam etmiştir. 1997 yılında çektiği *Masumiyet* adlı filmle, Venedik Film Festivali'nde gösterilen ikinci film olarak eleştirmenler ve sinemaseverler tarafından tanınmıştır. Üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa* (1999) ile başta Türkiye'deki festivaller ve Locarno ve Rotterdam Film Festivalleri dâhil olmak üzere Avrupa'da birçok festivalde gösterilerek adından söz ettirmiştir. Ardından *Karanlık Üzerine Öyküler* adını verdiği üçlemesinin çekimlerine başlamıştır. *Yazgı* ve *İtiraf* filmlerini 2001 yılında çeken yönetmen, 2002 Cannes Film Festivali'nin *Un Certain Regard* (Belirli Bir Bakış) bölümünde her iki filmin gösterilmesiyle ilgiyi üzerinde toplamıştır. Başrolünde kendisinin oynadığı *Bekleme Odası* filmini 2003 yılında tamamlayan Demirkubuz, 2006 yılında *Masumiyet* filminin başlangıç hikâyesi olan *Kader* filmini çekmiştir. Demirkubuz, 2009 yılında *Kıskanmak*, 2012 yılında *Yeraltı*, 2015 yılında *Bulantı* ve 2016 yılında *Kor* filmlerine yönetmenlik yapmıştır.

Demirkubuz filmlerinde genellikle varoluş, vicdan, sadakat, yalnızlık, suç, iradesizlik, suçluluk, aidiyet, iyilik, kötülük gibi temaları kullanmaktadır. Bu temalar arasında kötülüğü önemli bir yerde tutan Demirkubuz, Dostoyevski gibi kurtuluşun ‘acıda ve kötülükte’ olduğuna inanmaktadır. Kötülük ve suç, vicdanı doğurmaktadır (Pösteği, 2005: 107). Filmlerinde işlenen bu temalar, karakterlerin iç dünyasının dışavurumu olarak şiddet, içe kapalılık, suskunluk, çaresizlik, umutsuzluk, sıkışmışlık gibi hislerle ortaya çıkmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un senaryo ve film üslubu konusunda edebiyattan sıkça beslendiği görülmektedir. Özellikle hayat görüşü ve düşünce tarzı anlamında ise Dostoyevski'yi önemli bir yere koyduğu bilinmektedir. Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Robert Bresson, Andrey Tarkovski yönetmenin sinemasını besleyen diğer isimlerin başında gelmektedir. Demirkubuz birçok söyleşisinde “inançsızlık ve kötülük” gibi konuların ilgisini çektiğini ve Rus yazar Dostoyevski'nin kendisini en çok etkileyen kişi olduğundan bahseder (Möller, 2006: 29). Dostoyevski, yönetmenin psikolojik yapısını çözümlemeye de önemli bir yerdedir. Demirkubuz, bu durumu ‘hayatı onunla öğrendim’ diye ifade eder. Filmlerinin çoğunda da Dostoyevski izlerine yer vermeye çalışarak, ünlü yazarın eserlerinde ele aldığı temaları filmlerinde yansıtmaya çalışır (Birtek, 2014). Filmlere yansıyan bu temaların özellikle karakterlerde ve mekân kullanımlarında vücut bulduğu görülmektedir. Örneğin, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı eserindeki Raskolnikov karakterinin yaşadığı aşktan esinlenerek *Masumiyet* filmindeki aşkı, Sonya'nın Raskolnikov'a duyduğu aşkın tersine çevrilmiş biçimi olarak açıklamaktadır (Cerrahoğlu, 1999). Ayrıca, Albert Camus'un *Yabancı* romanındaki dünyaya ve çevresindeki olaylara ‘yabancılaşmış’ Meursault ile *Yazgı* filmindeki Musa karakteri benzer özellikler taşımaktadır.

Demirkubuz'un filmlerinde toplumsal olayların bireyler üzerindeki yansımaları önemli bir yere sahiptir. Bu noktada yönetmen genellikle evrensel sorunlardan yola çıkarak toplumsal gerçekçi bakış çerçevesinde sorunları bireye indirgemektedir. Bu nedenle Demirkubuz, toplumsal sorunlar karşısında, karakteri iç dünyasındaki dönüşümlerin dışavurumu olarak ele almaktadır. Filmlerinde kullandığı karakterler dışavurumlarını, filmin temasına göre doğrudan yansıtmaktadır. Demirkubuz'un karakterlerine bakıldığında, statü gözetilmeksizin genellikle sıradan insan öykülerine rastlanmaktadır. Bu karakterlerde bunalım, sıkışmışlık, kapana kısılmışlık ve çaresizlik hissi yoğun olarak görülmektedir. Demirkubuz, filmlerini bu nedenle sade bir anlatım diline oturtmuştur. Karmaşık olan ise karanlık ve psikolojik çöküntü yaşayan karakterlerin içinde bulunduğu ruhsal durumdan kaynaklanmaktadır. Demirkubuz'un, filmlerinde kadın/erkek ilişkisini önemli bir konumda tuttuğu görülmektedir. Özellikle kadının erkeği aldatmasını, erkeğin trajedisini, toplumsal açıdan farklı bir gerçek olarak gördüğünü belirtmekte ve bunu genellikle film temalarına uyarlamaktadır.

Demirkubuz, genellikle aynı oyuncularını, sade dekor, az mekân ve doğal ışık kullanarak düşük bütçe ile filmlerini çekmektedir. Bu nedenle onun filmlerinde hikâyeler iç mekânlarda ve genellikle evlerde geçmektedir. Asuman Suner, Demirkubuz sinemasındaki evleri “doğrudan tekensiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu mekân” (2015: 173)

şeklinde tanımlamaktadır. Bu doğrultuda Demirkubuz'un filmlerinde öykünün ana elemanları kasvetli ev içleri, izbe otel odaları, ofis mekânları gibi klostrofobik atmosfere sahip mekânlardır. Buralar karakterin kendilerini korumaya yönelik kullandığı ya da sığındığı güvenli alanlar değil daha çok tekinsiz uzamlardır. Bu durumda karakterlerin aidiyet hissi zayıftır. Bireyin ruhsal durumuna göre yönetmen tarafından seçilen bu mekânlar, karakterlere güven ortamı sağlamak yerine, onları huzursuz eden, sıkıştıran, karakter bunalımını güçlendiren ve bu yönleriyle kötülükle ilişkilendirilebilecek bir atmosfer barındırmaktadır.

Zeki Demirkubuz filmlerine zamansal açıdan bakıldığında, genellikle bugünün hikâyesini anlattığı, geri dönüşlere yer vermediği görülmektedir. Geçmişle kurulan bağ karakterlerin diyalogları aracılığıyla verilmektedir. Sahneler genellikle kesme ile geçilmekte ya da sahne içindeki nesneler geçiş aracı olarak kullanılmaktadır. Filmlerinde kamera aksiyonu görülmez, genellikle ya kamera sabittir ya da çok az kamera hareketine yer verilmektedir. Ayrıca filmlerinde dublaj kullanımına başvurmaz, karakterler doğal oyunculuk performansı göstermektedir. Yönetmen genellikle doğal ses kullanımına özen gösterir, dış müzikleri ise çok nadir kullanılmaktadır.

2.2.3. Kötülüğün Zeki Demirkubuz Sineması Üzerindeki Etkisi

Zeki Demirkubuz'a göre "yaşamın esası ihanettir, kötülüktür... İyilik, güzellik, sadakat ise bir çözüm arayışı olarak ortaya çıkmıştır" (Oskay, 2015). Bu bakış açısına göre yönetmen hakikat arayışını ve kendisinin ifade aracı olan sinemasını kötülük üzerine kurmaktadır. Ona göre tüm ideolojiler ve dinler insanın iyilik arayışının bir parçasıdır. Fakat Demirkubuz, insanın doğasını irdelediğimizde yaradılıştaki sakatlıkla karşılaştığımızı ve iyiliğin de olduğu gibi kalamayacağını mutlaka kötülüğe dönüşeceğini ifade etmektedir. Bunun nedenini ise insan yapısının çoklu dürtülere ve çelişiklere sahip olmasına bağlar. Bu durumu Demirkubuz, "...benim kötücüllüğü, ihaneti anlatmam normal. O hümanist mesajları verenler, baksan benden daha karanlık adamlar çıkabilir" (Oskay, 2015) şeklinde açıklamaktadır. Böylelikle hakikat ve saf duyguların aslında kötülükte yattığını düşündüğü anlaşılmaktadır.

Demirkubuz'un arayış çabası en azından 'şahsiyetli kötülük' olarak nitelendirilebilmektedir. Yönetmen, Türkiye'de pek çok konuda ikiyüzlülüğün, alçaklığın olduğunu kabul ederek, kötülüğün de kabullenilmiş bir hal aldığını belirtmektedir. Demirkubuz, kötülüğün şahsiyetini şu şekilde anlatmaktadır: "Ben, bana kötülük edende, bana düşmanlık eden insanlarda bile aradığım tek şey var; bu yaptığının şahsiyetli bir şekilde

yapılması ve kızsam da nefret bile etsem dış duygularımın içimde bir saygı uyandırmasıdır” (Durmaz, 2021). İnsanın çok yönlü yapısına değinen Demirkubuz’a göre insan, akli veya akıl dışı, değerleri, arzusu ve nedenleri kadar nedensizliğiyle de insandır. İnsanın kötülüğü de buradan gelmektedir. Kötülüğü besleyen şey kişinin çektiği acılarda, anlaşılması hiçbir şekilde mümkün olmayacak doğasında saklıdır.

Zeki Demirkubuz için; acı, şiddet, ihanet, aşk, tepkisizlik, suskunluk, yabancılaşma, diğerini hiçe sayma gibi kavramlar yaşamın karanlık tarafını temsil eden ve bu nedenle kendisi tarafından kullanılan kavramlardır. İyilik ve kötülük gibi varoluşsal olguları bu kavramlar üzerinden aktarmaya çalışan Demirkubuz, aslında bunları insanın sıradan halleri olarak görmektedir. Çünkü bunlar kötülüğün uzantısı olan duygulardır. Bunu yaparken de kötülüğe yaradılışın yapıtaş ve insanın temel duygularından biri olarak yaklaşmaktadır. Bu noktada Demirkubuz, iyilik ve kötülük gibi kavramı anlamlandırma çabası içinde iyinin ve kötünün değişimini ifade ederken, aslında bunun belirsizliğini anlatmaya çabalamaktadır. Kötülüğü ortaya çıkaran kavramlar insanın karmaşık yapısında var olan, insani duygulardır ve Demirkubuz onunla bağ kurmaktadır:

“(...) Bizi meraka teşvik eden kötülüktür. Kötülüklere bakarken ya da onlar nedeniyle acı çekerken başlar anlama çabası. Bu anlama çabasının kaynağı olması nedeniyle kötülük olgusuna ilgi duyduğumu söyleyebilirim. Hatta daha ileri gidip bugün insan hayatına yön veren anlamların tümünün kaynağında kötülük olduğunu düşündüğümü söyleyebilirim... Her şey kötülükle yüzleştiğimiz anda bir soru olarak ortaya çıkıyor, ya da bir kuşku olarak beliriyor. Kötülük son derece sorgulayıcı ve insani olmanın anlamını belirleyici bir şey” (Demirkubuz’dan akt. Karaca, 2001: 154).

Özetle Zeki Demirkubuz, dünyada var olan kötülüğü kabullenmiş, anlamaya çalışmış, içselleştirerek onunla bağ kurmuş ve sinemasında da bunu aktarma yolunu seçmiştir. Bu çabalar karşısında kötülük, ona göre, iyilikten çok daha güçlü bir olgudur. Kötülük savaşılmaması gereken bir durum değil, varlığı kabul edilerek yaşanılması gereken bir gerçektir. Bu durumda Demirkubuz’un, kötülüğü sıradanlaştırdığını söylemek mümkündür. Özellikle sıradan karakterler üzerinden sıradanlaşan kötülüğü aktarmaya çalışır; onun karakterleri kötülüğü hakikati bulma ve yaşamını anlamlandırma çabasında aracı konumuna koyar. Bu durumda kötülük, sadece sıradanlaşmakla kalmamakta aynı zamanda araçsallaşmaktadır. Yönetmenin kullandığı karakterler, temsili olarak siyah ya da beyaz olmak yerine gerçek dünyanın gri karakterleridir. Bu sebeple Demirkubuz filmlerinde çoğunlukla karakterler kötülükle ilişkileri

konusunda sıradan bir tavır alarak, iyi/kötü olarak nitelendirilebilecek keskin bir ayrımı zorlaştırmaktadır.



3. BÖLÜM

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜK VE KÖTÜLÜĞÜN SİRADANLIĞI

3.1. Araştırmanın Konusu

İyilik ve kötülük kavramları, insanın hayatı anlamlandırma çabasındaki temel uğraşları arasında olmuştur. Özellikle kötülük insanlık tarihinin en çok tartışılan konularından biridir. Kötülüğün irdelendiği diğer bir alan ise sanat dallarıdır. İnsanı ve insan doğasını yansıtan en güçlü sanat dallarından biri de sinemadır. Yedinci Sanat olarak kabul edilen sinema, insanı doğrudan ve dolaylı olarak ilgilendiren her şeyi kendine konu edinebilmektedir. Bu doğrultuda kötülük ve özellikle en eski çatışmalardan biri olan iyilik ile kötülük arasındaki mücadele film anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Sinemada kötülük temsilleri kültürlere göre farklılık göstermektedir. Türk sineması, geçmişten günümüze kadar gelişimini sürdürerek çeşitliliğini artırmaktadır. Bu durum, Türk sinemasında farklı anlatı unsurlarını ele alan yönetmenlerin, kendi dilini ve ilgi alanlarını ortaya çıkarmasına olanak sağlamıştır. Kötülük de yönetmen Zeki Demirkubuz'un filmlerinde sıkça işlediği kavramların başında gelmektedir. Kötülüğü birey üzerinden ele alan yönetmen toplumsal yapı içinde kötülüğü alt, orta ve üst sınıf bireylerin hikâyelerinde aramaktadır.

Bu doğrultuda Genç/Yeni Sinemacılar döneminin kurucuları arasında yer alan Zeki Demirkubuz'un sinemasında kötülüğü ele alış biçimleri araştırılacaktır. Çalışma, yönetmenin filmografisinde yer alan *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *Yeraltı* (2012) adlı üç filmi kapsamaktadır.

3.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Kötülük kavramı insanlık tarihi kadar eskidir. Sinema, kötülük kavramını somutlaştırmaya olanak tanıyan bir sanat dalı olarak diğer sanat dallarına göre farklı bir konumda yer almaktadır. Son dönem Türk Sineması yönetmenlerinden olan Zeki Demirkubuz kötülük kavramı üzerine görüşlerini sıkça dile getirmekte ve filmlerinde de bu temaya sıkça yer vermektedir. Demirkubuz'un, kötülüğü sinemanın teknik olanakları dışında, bireyin toplumsal ve psikolojik yanlarını kullanarak aktarma çabası, çalışmanın önemini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca, kötülük kavramına olan ilgisini gizlemeyen ve karanlık öyküler anlatmayı tercih eden

yönetmenin örnek filmleri hakkında kötülük çerçevesinde yeterli çalışma olmamasının bu alanda boşluk oluşturduğu düşünülmektedir. Gelecek çalışmalara örnek teşkil edebilmesi adına Zeki Demirkubuz'un kötülüğü ele alış biçiminin incelenmesi tercih edilmiştir.

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz Sineması'nda kötülük kavramı üzerinde durularak, yönetmenin kötülüğe yaklaşımı değerlendirilmek istenmektedir.

3.3. Araştırma Soruları

Bu çalışmada Zeki Demirkubuz Sineması'nda kötülük kavramı üzerinde durularak, yönetmenin kötülüğe yaklaşımı değerlendirilmek istenmektedir. Bu doğrultuda şu sorulara cevap aranacaktır:

1. Kötülük kavramı nedir ve kötülük türleri nelerdir?
2. Türk sinemasında kötülüğün ele alınma biçimleri nelerdir?
3. Zeki Demirkubuz, birey ve kötülük ilişkisi arasında nasıl bağlantı kurmaktadır?
4. Yönetmen kötülük temasını nasıl işlemektedir?
5. Örnekleme yer alan filmlerde kötülük temelleri nelerdir?

3.4. Araştırma Yöntemi

Çalışmada, Zeki Demirkubuz'un kötülüğe olan yaklaşımı, konusu bakımından betimsel içerik analizi kullanılarak değerlendirilecektir. Betimsel içerik analizi, tema analizinin devamı ve daha ayrıntılı bir şekilde verilerin analizidir. Betimsel analizde görüşme transkriptleri, doküman metinleri ve gözlem notları doğrudan alıntılarla probleme ilişkin veriyi üst tema, kategori ve alt tema altında anlamak ve sunmak esastır. Bu noktada çalışmanın görsel dokümanlarını ve temasını Zeki Demirkubuz filmografisinde örneklem olarak seçilen üç film oluşturmaktadır.

3.5. Örnek Filmlerin Analizi

3.5.1. Üçüncü Sayfa

3.5.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 1999

Oyuncular: Başak Köklükaya, Ruhi Sarı, Serdar Orçin, Zeki Demirkubuz

Süre: 92 Dakika

3.5.1.2. Özet

Film, bir ofise giren İsa'nın (Ruhi Sarı) 'Baba' lakaplı gangster liderinin karşısında suskunluğuyla başlar. Aralarında kaybolan elli dolar üzerinden bir tartışma yaşanır. Gangster lideri İsa'ya küfredip dayak atarak yarına kadar parayı bulup getirmesini ister. Kanlar içinde figüranlık yaptığı ofise giden İsa, patronundan borç ister ancak patron İsa'yı geri çevirir. Patron ofisten çıkınca çekmeceleri karıştıran İsa silah bulur.

Bir süre sonra eve gelen İsa, mektup yazar ve çaldığı silahı kullanarak intihar etmek ister. Bu sırada ısrarla kapı çalar. Sinirle kapıyı açan İsa, kapıdaki kişinin aynı apartmanda oturduğu ev sahibi olduğunu görür. Ev sahibi, sert ve argo ifadelerle biriken kiralari ödemesi gerektiğini, ödemezse evden çıkması gerektiğini söyler. Kısa süreli gerginlikten sonra ev sahibi gider. İsa, daha fazla çıkmaza girdiğini düşünerek yeniden intihara kalkışır, ancak tetiği çekemez, öfkeyle ev sahibinin dairesine çıkar ve onu öldürür. Yaşadığı şokun etkisiyle orada baygınlık geçirir.

Kapının çalmasıyla ayılan İsa, kendisini evinde baygın bulur. Kapıyı çalan polistir, İsa'yı karakola çağırır. İsa, sorgu sırasını beklerken öldürülen ev sahibinin oğlunun (Serdar Orçin) olduğunu, onun da sorguya çağrıldığını öğrenir. İsa sorguda, olay sırasında evde uyuduğunu, bir şey duymadığını ve en son bir hafta önce ev sahibini gördüğünü söyler. Sorgu sonrasında yorgun argın eve gelen İsa kapıyı açarken bayılır. Uyandığında komşusu Meryem (Başak Köklükaya) oradadır. Bir süre sohbet ettikten sonra kendisini içeriye taşıyan kişinin

Meryem olduğunu anlar. Ertesi sabah Meryem’le kahvaltı yapan İsa, Meryem’in cinayet hakkındaki sorularına kaçamak cevaplar verir. Kahvaltı sonrası evden çıktığında Baba’nın adamları tarafından kovalanır, geri eve kaçır. Adamlar kapıyı zorlarken Meryem olaya dahil olur. İsa’nın borcu olan elli doları Türk parası olarak öder ve İsa’yı adamların elinden kurtarır.

O gece Meryem’in kocası Bursa’dan dönmüştür. O gece Meryem’le kocasının kavgalarını dinler, müdahale etmek ister ancak yapamaz. İsa, sabah Meryem’le konuşmak ister ancak reddedilir. İsa, apartmandan çıkarken ev sahibinin oğlu Serdar’la karşılaşır. Serdar, babasının evine taşındığını söyler. İsa, Serdar’ın ev taşımasında yardımcı olur. Yardım edenler arasında Meryem ve Meryem’in kocası da vardır. İsa, ikisini de gizlice izler.

Bir süre sonra Meryem İsa’nın evine gelir. Aniden başlayan ağlama krizi ve kaderine isyanı, İsa’nın da ağlayarak “senin için her şeyi yaparım” demesiyle yerini sakinliğe bırakır. Meryem, İsa’dan kocasını öldürmesini ister. İsa’nın kararsızlığı üzerine çıkan tartışmada Meryem, evine giderek İsa’nın ev sahibini öldürdüğü silahı getirir. İsa olanları anlayamaz, Meryem uzunca cinayet gününde olanları anlatır. İsa’nın cinayet işlediği sırada Meryem, ev sahibiyle ilişkisinden dolayı orada olduğunu, olaylara şahit olsa da durumu herkesten gizlediğini, kendisini evine taşıyanın o olduğunu itiraf eder. Meryem’in anlattıklarına inanan İsa, onun için her şeyi yapabileceğini yineler ve kocasını öldürmeyi kabul eder.

O gecedan itibaren Meryem’in kocasını takibe başlar. Eline birkaç kere fırsat geçse de öldürmeye cesaret edemez. İsa’yı cesaretsiz bulan Meryem, kocasını evde öldürme planı yapar ve bunu İsa ile paylaşır. İsa plana ikna olur. O günün gecesinde Meryem’in evine polisler gelir, Meryem’i evden alırlar. Meryem geri geldiğinde; kocasının geçen gece kavgada adam tarafından yaralandığını ve hastanede olduğunu, o sebeple polislerin onu götürdüğünü söyler. Ertesi akşam parka konuşurlarken İsa, iş gereği bir ay il dışına çıkması gerektiğini, Meryem’de ailesinin memlekete dönmelerini istediğini söyler.

Aradan bir ay geçmiştir. İsa, İstanbul’a geri geldiğinde Meryem’in oturduğu daireyi boş görür. Bu sırada Serdar’la karşılaşır. Serdar, Meryem’in kocasının vefat ettiğini, çocuklarını alıp aniden memlekete gittiğini söyler. Sonrasında da akrabalarını bahane ederek İsa’ya da evden çıkması gerektiğini söyler. İsa başka eve taşınır, setlerde figüranlığa devam eder. Bir gün set çıkışı eve dönerken, Serdar’la Meryem’i görür. O gece silahla Serdar’ın evine gider. Kapıyı Meryem açar. Silahı Meryem’e doğrultur, ancak ateş edemez. Meryem’e gerçeği anlatmasını ister. Meryem; Serdar’la eskiden beri sevgili olduğunu, Serdar’ın babasını öldürmeyi

planladıkları gece İsa'nın onu öldürdüğünü sonrasında olanları kendisinin de bildiğini İsa'ya anlatır. İsa evden çıkar, kapıyı kapatır, siyah ekranda silah sesi gelmesiyle film biter.

3.5.1.3. Üçüncü Sayfa Filmi Çözümlemesi

Film, gazetelerin 'üçüncü sayfa' haberlerinde görülen trajik olaylar ve sıradan kişilerden esinlenerek çekilmiştir. Zeki Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa* filmi ile ilgili "Toplumsal düzen içerisindeki 'rollerine' bakarak bir insanı nereye kadar anlayabiliriz? Sosyolojik analizler, imajlar, sıfatlar, sınıfsal kategoriler, medya ve hayat uzmanları aracılığı ile kavranmaya çalışılan gerçeklik nereye kadar geçerlidir? Peki yazgımız, olayların kendine özgü gidişi, yaşadığımız bunca şeyin ruhumuzdaki karşılıkları, iyi, kötü, zayıf, güçlü diyerek anlamaya çalıştığımız karakterlerimizin bu gerçeklikteki rolü?" (Demirkubuz, 2021) diyerek, göz ardı edilmiş, sıradan olayları irdelediğine işaret etmektedir. *Üçüncü Sayfa* filminin ana karakterlerini oluşturan İsa ve Meryem, metropol bir şehirde sıradan yaşamlarını sürdürürken onlar için arzu ve istekleri uğruna kötülüğe karışmak kaçınılmaz olmaktadır.

Film ilk olarak, İsa'nın 'Baba' lakabıyla anılan gangster liderinin ofisine gelmesiyle başlar. Baba; fiziksel görünümü, olayları çözme stili ve davranışlarıyla filmlerde karşılaşılan klasik mafya babalarından farklıdır. Baba, duvarında dönemin başbakanı Tansu Çiller'in fotoğrafının asılı olduğu ofisinde yüksek sesle Galatarasay'ın maçını izlemektedir. Açılış sahnesinin bu şekilde tasarlanmasının, Türkiye'nin siyasi ve kültürel atmosferini yansıtmak amaçlı olduğu düşünülmektedir. Galatasaray; doksanlı yılların sonunda Türkiye'nin en güçlü takımıyken, 1999-2000 sezonunda UEFA kupasını kazanmıştır. Diğer yandan Tansu Çiller; 1993-1996 yılları arasında Türkiye'nin yirmi ikinci başbakanlığını yapmıştır. Söz konusu dönemde ekonomi ve dış siyaset konusunda toplumu ilgilendiren önemli gelişmeler yaşanmıştır. Siyasi ve ekonomik olumsuz nedenlerden dolayı halkın yoğun baskı altında olduğu bilinmektedir. Maaşların düşürülmesi ya da dondurulması, emekli yaşının yükseltilmesi gibi örnekler bu baskılara örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu dönemin ekonomik sıkıntılarının döviz satarak aşılabileceği düşüncesi aksi yönde gelişme göstermiş, dövizle yatırım daha da artmıştır. 1994 yılında ekonomik anlamda krizin eşiğine gelen Türkiye'de halk devalüasyon, enflasyon gibi kavramlarla tanışmaya başlamıştır. Yürütülen ekonomi politikaları, ülkede dolar üzerinden borç veren büyük/küçük çaplı tefecilerin doğmasına neden olmuştur (Sınıf Mücadelesi, 2008). Bu bağlamda Baba'nın, döneme ait küçük-orta çapta güçlü tefeci olduğu düşünülebilmektedir. Baba, nerede olduğu bilinmeyen elli dolar için İsa'yı hırsızlıkla suçlamaktadır. Genel olarak hırsızlık yapmak tüm toplumlarda ortak kabul edilen kötülüklerin

başında gelmektedir. Kendisine yapılan kötülüğe Baba, ofis odasında adeta kendi mahkemesini kurar ve İsa'yı yargılar. Suçlanan kişiye söz hakkı tanınsa da yargılama sonunda güçlünün kazanacağı bir durum söz konusudur. Çünkü Baba, bu sistemde kendisini adaletin sağlayıcısı olarak görmektedir. İsa, kendisine iftira atıldığını açıklamak ister ancak Baba söylenenlere aldırılmaz. Sözlü yapılan yargı sonunda fiziksel şiddetle biter. Bu yönüyle daha ilk sahnede yeraltı dünyasının kötülüğünden doğan şiddetin sınır tanımaz boyutu izleyiciye sunulur, kötülük olgusu daha ilk sahnede hırsızlık, iftira ve şiddet aracılığı ile somutlaşarak hikâyeye dahil edilmektedir. Bu olaydan sonra İsa için en önemli şey hayatta kalabilmektir ve bunun için ise elli doları bulması gerekmektedir. Tek yardım alabileceği kişi patronudur ve bu düşünceyle ofise gider. Patronu ise, doksanlı yılların toplumunu yansıtan; kendisinden başkasını düşünmeyen, acımasız ve alaycı birisidir. Onun kötülüğü, fiziksel eylemlerine yansımada da sosyal ilişkilerde 'iyi' olarak nitelendirilen 'yardımlaşma' karşısında, 'bencil' biri olarak temsil edilmektedir. Bu durumda patron, ahlaki kötülükle ilişkilendirilebilecek kötülüklere sahiptir.

İsa'nın kendisine tanınan süre içinde para arayışı sonuçsuz kalmıştır. Fiziksel acı dışında ruhsal acı da çeken İsa, intiharı bulunduğu durumdan kaçış olarak intiharı görür. Patronunun ofisinden çaldığı silahla eve gelen İsa, ardında 'Bize başrolü vermedi bu hayat' yazan mektupla intihar girişiminde bulunur. İntihar kavramını varoluşsal temelde ele alan Camus, *Sisyphos Söyleni* isimli kitabının girişinde: "Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır; intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediğinde bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir" (1988: 10) der ve intiharı 'hayatın saçmalığı'na karşı verilen rasyonel bir tepki olarak görür. Kötülük ve intihar ilişkisi Hume düşüncesinde 'intihar problemi'yle açıklanmaktadır. İnsan eylemlerini, Tanrı'nın kendilerine bahsettiği güçlerden aldığını ve intiharın da insanın özgür iradesiyle gerçekleşen bir eylem olduğunu söyleyen Hume, şu soruyu sormaktadır: "(...) Hayattan yorulmuş, acı ve sefalet içinde boğulan kişinin ölümün saldırdığı tüm doğal korkuları cesurca yendiğini ve bu korkunç sahneden kaçıp kurtulduğunu düşünürsek, böyle bir adamın intihar etmesini yasaklayan bir ilke anlam taşır mı?" (2018: 203). Bu durumda Hume'a göre insan, intihar etmekte özgürdür ve irade hakkına sahiptir. Diğer bir ifadeyle Hume düşüncesinde; 'hayattan yorulmuş olmak', 'sefalet içinde boğulmak' ve 'acı çekmek' gibi durumlar kötüdür ve bu durumlarda insanın hayatına devam etmesini şart koşturmak saçma olarak görülmektedir. Böylelikle intihar etmek, ne teolojik ne de ahlaki bakımdan insanı suçlu/kötü yapmamaktadır. Fakat İsa adına böyle bir durum söz konusu olmamaktadır. Çünkü o, hayatın gerçeklerine rağmen hayalleriyle yaşama tutunmaya çabalayan karakterdir. Hayatın saçma, anlamsız ve gereksiz olmasından ziyade yaşam mücadelesi vermektedir. Örneğin bir deneme

çekiminde; hayattan çok büyük bir beklentisi olmadığını, aile kurup memleketine yararlı bir insan olmak istediğinden ve bir dizi ‘acılar rağmen başarabilen bir insan olarak’ başrol oynamasının en büyük hayali olduğundan bahseder. İntihar mektubundaki ‘başrol’ vurgusu da buna yöneliktir. Onu intihara sürükleyen şey daha çok Kant’ın “İnsan artık erdem ve basirete göre yaşayamadığı, yaşamına soylu motiflerden dolayı son vermek zorunda kaldığı zaman intihar bir başka sahte görünüş daha kazanmaktadır” (2003: 163) düşüncesiyle benzerlik göstermektedir. Kant buna örnek olarak Cato⁶’yu verir. Savaşta bozguna uğratılan Cato, kendisini bağışlama hazzını Sezar’a vermektense, zulme karşı bilinçli olarak intiharı seçmiştir. Cato’nun bu eylemi ‘özgürlük’ adına onurlu bir davranış olarak yorumlanarak, Roma toplumu tarafından yüceltilmiştir. Buna karşılık Kant düşüncesinde intihar, kötü olarak nitelendirilen; “alçaltıcı, ahlaksızca ve değersiz; nefret verici, tiksindirici” (Kant’tan akt. Uleman, 2006: 77) eylem olarak görülmektedir. Bu durumda insan, Kant’ın ödev ahlakına uygun davranmayarak, ahlakın varlığını da dünyadan kaldırmaktadır.

İsa’nın ise tekdüze ve sıradan yaşamı, Baba ve sosyal çevresi tarafından bozguna uğratılmıştır. Maruz kaldığı kötülöklere karşı mücadele edecek gücü bulamadığından, ‘başrol’ adı altında ‘sahte görünüş’ olan intihar düşüncesine kapıldığı düşünölmektedir. Bu nedenle İsa da kendisini öldürebileceğini düşündüğü adama teslim olmaktansa, kendi eliyle hayatına son vermek istemiştir. Toplumun ve sistemin dışlılarından var oluşuna son vererek çıkmak isteyen İsa’nın planını, kira borcunu istemeye gelen ev sahibi bozar. Ev sahibinin birikmiş kira borcunu istemesi İsa’yı çektiğı fiziksel acı kadar etkiler. Ayrıca kiranın da dolar üzerinden hesaplanması dönemdeki düzene yapılan diğör bir vurgudur. Ev sahibiyle kira yüzünden girdikleri tartışma, İsa’nın öfkesine yenik düşerek onu öldürmesine sebep olur. İsa bu olayla, hayatta ilk defa ‘figüranlık’ dışında ‘başrol’ almıştır. Aslında, İsa’nın planlayarak cinayet işleme, hatta kendi canına kıyabilme kabiliyeti yoktur. İsa’nın o ana kadar çizmiş olduğı masum ve mağdur profile karşılık, sürekli aşağılanma durumundan kaynaklanan öfkesiyle cinayet işlemesi, içindeki kötölüğün ortaya çıkmasına vesile olur. Bu durum, İsa’nın gücü ya da kuvvetini ön plana çıkaran şiddete eğilimlilik göstergesi değil, Meryem’in ifadesinde olduğı gibi “İnsanı bu kadar sıkıştırırsan ne yapar? Saldırır!” cümlesiyle uyumluluk göstermektedir. Ayrıca bu eylem toplumun kötölüğüne karşı ‘hınç’la dolmuş bireyin dışavurumu şeklinde

⁶ Marcus Porcius Cato (Genç Cato): Sezar’ın azılı düşmanı. Sezar ile anlaşmazlıktan sonra Kıbrıs’a sürölen Cato, M.Ö. 49 tarihindeki iç savaşta Pompei tarafında savaşmış, Utica yönetiminde önemli rol oynamış birisidir. Sezar tarafından bozguna uğratılan savaşta Cato, kılıcının üzerine düşerek yaralanmıştır. Öncelikle yaralarını bandajla sarıp kan kaybını önlese de Sezar’ın şehre girmesinin an meselesi olduğunu bildiğı için bandajlarını sökerek kan kaybindan ölmüştür. Cato, devletini ortadan kaldıracağına inandığı adama teslim olmak yerine, kendi elleriyle hayatına son vermeyi tercih etmiştir (Evans vd. 2003: 37-38).

yorumlanabilmektedir. Hınç, “Bir duygulanım (*affect*), daha doğrusu güçsüzlükle karakterize edilen bastırılmış bir nefret biçimi, açıktan bir çatışma yerine hayali bir telafi çabası olduğu söylenebilecek özellikte, intikam alma isteğidir” (Wotling, 2011: 46). Antik Yunan’dan itibaren sevgi, merhamet, acıma gibi duyguların iyi; haset, intikam, hınç gibi duyguların ise kötü olarak yorumlandığı bilinmektedir. İntikam, içinde bulunulan durum, tavır ya da tutumlarla ortaya çıkabilen duygusal yönelimlerdir. O, nesnenin kendinde varlığına karşı değil, doğrudan durumunun, eylem edimlerinin yorumu ya da anlamına karşı uyanmaktadır. İntikamın nedeni de bu yorumlama ve anlamlandırma ile ortaya çıkmaktadır (Adugit, 2008: 16-17). İsa, kendine atılan iftira, çevresindekilerden gördüğü zarar neticesinde, olayları yorumlayarak intikam duygusuna kapılmaktadır. Bu sebeple, toplum düzenindeki adaletsizliklere ve bu düzende uğradığı kötülüklere karşı hınçla dolmuş, ani bir öfkeyle cinayet işlemiştir. Bu durumda kötülük ve intikam/hınç ilişkisini, adaletsizliğe karşı bir haykırış olarak görmek doğru olabilmektedir. Bunun için, inanç meselesi ön plana çıkmaktadır. Yani kişinin hınç/intikam duygusuna kapılması için adaletsizlikle karşılaşması gerekmez; adaletsizlik yapıldığına inanması yeterli olabilmektedir. Nietzsche’ye göre hınçlı insan “Kendisi yüzünden acı çeken varlıktır” ve insan “(...) uyarımın izlerinden kaçmadaki güçsüzlüğünü telafi etmek için öfkesini nesneden çıkarır” (Nietzsche, 2011: 32). Bu durumda hınç, etki-tepki ilişkisinin doğasını bozmakta ve yerine intikam alma duygusunu yerleştirmektedir. Bu sebeple de hıncın kendisi ‘başkaldırı’ olarak yorumlanabilmektedir. Çünkü “Hıncın zehirli gücü, başka bir renge, başka bir anlama, başka bir görünüme büründürmüştür onu” (Nietzsche, 2011: 33). Bu durum Nietzsche düşüncesinde İsa’yı ‘başkaldıran’ insan statüsüne koysa da, hayatında bir sıçrama yaşamasına neden olmaz. Diğer yandan ‘başkaldırı’ Camus felsefesinde ‘bir başkasının hayatına son verme’si yönüyle tartışmaya açık bir konu olabilmektedir. Ancak İsa açısından onu sınırlayan egemen güce ve köle ahlakına dayanan kötülüğe ‘hayır’ diyebilmesinin bir temsili olmuştur. Bir şekilde sistemin içine çekilen İsa, ev sahibinin ölmesine göz yumarak ve yardım isteğine cevap vermeyerek iyilikten uzak tutar kendisini. Daha önce maruz kaldığı kötülükler bu olayda belirleyici etken olur. Polise verdiği ifade ise; ev sahibini bir hafta önce gördüğü ve kira borcunun olmadığı konusunda yalan söyleyerek durumu kendisini şüpheli gösterebilecek durumlardan savuşturur. Ayrıca Demirkubuz edebiyat sinema ilişkisinde, İsa karakteri ile Dostoyevski’nin Suç ve Ceza adlı eserinin kahramanı Raskolnikov arasında olay olarak benzerlik kurar. Raskolnikov, para sıkıntısı çektiği için tefeci kadını öldürürken, İsa’nın da ev sahibini öldürme nedeni ev kirasını ödeyememesi olur. Benzer şekilde Raskolnikov epilepsi nöbetleri geçirerek olduğu yerde bayılırken, İsa da ev sahibini öldürdükten sonra orada baygınlık geçirir.

Kötü bir evliliği olan, kocasından dayak yiyen, yaşam standartlarından oldukça sıkılmış iki çocuk annesi olan Meryem, İsa gibi hayatını devam ettirmekte zorlanan birisidir. Buna rağmen Meryem'in iyi bir yaşam sürme arzusunun olduğu, İsa'nın evindeki afişlere bakarak Sibel Can üzerinden yaptığı yorumlarla örneklendirilebilmektedir. Meryem, Sibel Can hakkında: “Çoluk çocuk sahibi insan. Biraz ağır olması lazım. Sesi güzel ama hareketlerini hiç tasvip etmiyorum. Ne o öyle kıtlıktan çıkmış gibi” yorumunda bulunur. Meryem'in çocuklarından birinin adı Sibel, diğerinin adı Can'dır. Ancak Meryem, bir dizinin başrolünde oynayan İbrahim'i olumsuz özellikleri olmasına rağmen çok beğendiğini dile getirir. Bu durumda Meryem'in sınıf atlama arzusunun da etkisiyle Sibel Can'la özdeşleşme kurduğunu göstermektedir. Fakat yaşamının gerçekliği, Sibel Can gibi olamayacağı gerçeğinden daha baskın olduğundan, ulaşamayacağı karakter olan İbrahim'e daha çok olumlama yaptığı düşünülmektedir. Rousseau, kötülüğün kaynağını bireylerin birbirlerinden farklılığını gördüğü ‘toplum durumu’yla açıklar ve şunu der: “En iyi şarkı söyleyen ya da dans eden, en güzel, en güçlü, en becerikli olan ya da en güzel konuşan, en çok sayılan insan olurdu; bu, eşitsizliğe, aynı zamanda kötülüğe doğru ilk adım oluyordu” (1990: 141). Meryem'in bu basit karşılaştırması, karakterin kötücül yanlarına dair ipucu niteliğindedir.

Kötü bir hayatı olduğunu kabullenen Meryem, statü atlamak uğruna kendi düzenini kurmuştur. Aslında Meryem için mücadele en başında başlamıştır. Meryem'in ailesi köyde yaşadığı için, öncelikli hedefi İstanbul'da kalmaya devam etmektir. İstanbul'da kalabilmek adına cinsel taciz, fiziksel şiddet, hor görülme gibi birçok kötülüğe göz yummuş, zamanla maruz kaldığı kötülükleri sıradanlaştırarak kabullenmiştir. Böylelikle sistemin dışlılarından biri haline gelen Meryem de, bu kötülüklerle yalan söyleyerek ve aldatarak benimsemeyi tercih etmiştir. Aldatmak, TDK'ye (2021) göre “Beklenmedik, bir davranışla yanıltmak, karşısındakinin dikkatsizliğinden, ilgisizliğinden yararlanarak onun üzerinden kazanç sağlamak, birbirine verilen sözü tutmamak, yalan söylemek, ayartmak, kötü yola sürüklemek, baştan çıkarmak” gibi anlamlara gelmektedir. Aldatmanın ahlaki kötülükle ilişkisi ele alındığında, yukarıdaki açıklamaların çirkin, aşağılık, istenilmeyen bir davranışa yorulduğu görülmektedir. Bu durumda bütün aldatmalar ve kandırmalar kötüdür ve aldatmanın kötülük derecesi, kişiye ve topluma sıkıntı ve zarar verme oranıyla doğru orantılı olduğu söylenebilmektedir. Bu bağlamda Meryem, ‘kötülüklerle kötülükle karşılık verme’ yolunu tercih ederek; hayatın kötü gerçekleri karşısında kurban olmak yerine fail olmayı seçmiştir. Dolayısıyla Demirkubuz için de önemli olan kadının aldatmasıdır. Aldatmayı kadın ve erkek üzerinden yorumlayan Demirkubuz “Aldatmayan kadından hikâye olmuyor. Erkek aldatırsa

çok büyük bir trajedi olmuyor” yorumunda bulunur (Demirkubuz, 2016). Meryem’in kötülükleri benimseyerek, topluma karşı verdiği mücadelede hayatta kalabilmek öncelikli koşulkken, ikinci önceliği bu kötülükleri statü atlama arzusunda kullanmaktır. Bu durumda; Meryem’in patronu (aynı zamanda İsa’nın ev sahibi), patronunun oğlu Serdar ve İsa Meryem’in kurbanları olarak yorumlanabilir. İlk kurbanı patronunun, artan cinsel isteklerinden başlarda rahatsız olsa da İstanbul’da yaşamak ve onun apartmanında oturmak için göz yummuştur. Var oluşunu hiçe sayan bu davranış, onun statü atlama isteğinin yansımalarından biridir. Çünkü patronu bulunduğu kötü şartlarda Meryem’in isteklerini yerine getirebilecek, mevcut düzenin güçlülerinden birisidir. Fakat, aradan dört sene geçmesine rağmen Meryem kendi tabiriyle yaşadığı ‘ahır’dan kurtulamayıp üst kata taşınamamıştır. Patronun oğlu Serdar’ı ikinci kurban olarak gören Meryem, onu da cinselliğini kullanarak kendisine aşık etmiş, kocasından ve patronundan kurtuluş yolu olarak görmüş, hatta Serdar’la babasını öldürme konusunda dahi planlar yapmıştır. Tesadüf eseri İsa’nın ev sahibini öldürmesiyle plan bozulsa da Meryem adına sorun ortadan kalkmıştır. İsa’nın ev sahibini öldürmesine şahit olmasına rağmen Meryem, evine gelip hiçbir şey olmamış gibi televizyon izlemiştir. Sonrasında anlaşılabacaktır ki; İsa cinayeti işledikten sonra, onu eve taşıyarak yakalanmasına müsaade etmeyen Meryem’dir. Çünkü İsa, Meryem’in kendine seçtiği üçüncü kurbanıdır.

Meryem, İsa’nın kendisine karşı olan aşkını ve zaafını kullanarak, kocasını ortadan kaldıracılabilmeyi planlamamıştır. Meryem’in İsa’nın kendisine duyduğu aşk vasıtasıyla cinayete teşvik edebileceğini düşünmesini, Augustine’nin Aşk Teorisi’yle açıklamak mümkündür. İnsanın eksik ve sonlu olmasından kaynaklanan tamamlanma arzusuyla başkalarına duyduğu aşk, ihtiyaçların bir bölümünü karşılamaya yetmektedir. Bu durumda o nesne ile kurulan bağ ve beklentiler onları kötülüğe sürükleyebilmektedir. İsa da duygusal olarak Meryem’le bağ kurmuştur ve tamamlanma arzusuyla ona kendisini yakın hissetmektedir. Ahlaki olarak Meryem’in evli olması dahi onun bu eksiklik duygusunun önüne geçememektedir. Bu durumda İsa, Meryem’e ‘senin için her şeyi yaparım’ diyebilmektedir. Bu durum, kötülüğün her türünü benimsemiş olan Meryem’e planlarını uygulamak adına kolaylık sağlamaktadır. Bir sahnede Meryem, kaderinden şikâyet ederek, kocasının kendine uyguladığı şiddeti ve tecavüzü, planını aktif hale getirmek için İsa’ya karşı kullanır. İsa da Meryem’e onun için her şeyi yapabileceğini söyler. Stoalılar için zaaf, kontrolsüz dürtüler ya da duygulanımlar olarak yorumlanmaktadır. Erdemli olmanın da bu duygulanımlarla mücadele etmekten geçtiğini ifade etmektedirler. Çünkü dürtüler ya da duygulanımlar, akıl ve itidal ile zıtlık taşıyarak, yanlış değer yargılarına sebep olabilmektedir. Bu durumda Stoa felsefesinde zaaf, kötülükle ilişkilendirilerek, ortadan

kaldırılması gereken bir durum olarak görülmektedir (Zeller, 2001: 270). Nitekim İsa, Stoa felsefesinin öngördüğü şekilde, Meryem'e zaafı olmasıyla her türlü kötülüğü yapabilme cesaretini kendinde bulabilmektedir. Bu durumda İsa'nın kendine olan zaafından faydalanmak isteyen Meryem asıl isteğini dile getirir ve ondan kocasını öldürmesini ister. İsa, başta tepkisiz kalsa da Meryem, İsa'nın ev sahibini öldürdüğü silahı getirerek, cinayet suçundan onu kendisinin kurtardığını anlatır. Bu itiraf, İsa'yı vicdani yönden etkileyerek, onun daha kararlı olmasında önemli adımdır. Meryem'e güven duygusu güçlenen İsa, kocasını öldürmeye ikna olur. Planlanmadan, ani öfke dalgasıyla başkasını öldüren İsa, bu kez cinayet planı yapmaya başlar. İsa, birkaç kere denemesine rağmen tıpkı intihar girişiminde olduğu gibi Meryem'in kocasını öldürecek cesareti bulamaz beceremez. İsa'nın 'senin için her şeyi yaparım' ifadesi planlı cinayet işleme konusunda yetersiz kalır. Buna karşılık Meryem öldürme planına kendisi dahil olur:

Meryem: Akşam kahveye gittiğinde gece gelmesini bekleriz. Sen de burada beklersin. Gelip uyuduktan sonra seni içeri alırım. Uyurken ellerini ayaklarını bağlarız, sonra ikimiz birden yüklenip boğarız. Beş dakika sürmez.

İsa: Sonra ne olacak peki?

Meryem: Şu arkada temeli kazılmış bir inşaat var, dün gidip baktım. Yarın öbür gün beton dökülecek. Bir çuvala koyup, ortaya götürüp, gömeriz. Bir daha da kimse bulamaz. Gömmeden önce de yüzünü parçalarız. Bulsalar bile kimse tanıyamaz. Polise gittiğinde fotoğrafını bile göstermezler.

İsa: Ben bunu yapamam!

Meryem: Ben yaparım! Yeter ki iş buna kalsın. Çuvalı ipleri her şeyi hazırladım. Ne diyorsun?

Meryem'in içindeki saf kötülük bu sahnede ortaya çıkmaktadır. Olayı İsa'ya soğukkanlı ve sıradan bir ifadeyle anlatır. O hayatın gerçeklerini maruz kaldığı kötülüklerden çıkardığı sonuçlarla kabullenmiş birisidir. Onun için kendi arzusu uğruna başka birinin hayatı bile önemsiz görülmektedir. Arzu ya da isteğin kötülükle ilişkisi değerlendirildiğinde; Platon'dan itibaren arzu, genellikle insanın eksik ve kusurlu bir varlık olarak tanımlanmasından kaynaklanan metafiziksel kötülük türü ile anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Platon'a göre "İnsan, kusursuz değildir çünkü onun varlığı tamamlanmamıştır". Arzunun var olması da varlığın kanıtıdır (Platon'dan akt. Grisoni, 2021). Fakat modern dönem düşüncelerinde arzunun anlamının değişmeye başladığı görülmektedir. Platon düşüncesine yakın olarak Rousseau arzuyu, insanın doğa sevgisinde eksiklik alanında kalan ve bundan doğan 'toplum' olgusunda,

uyum sağlanması gereken zorunlu bir kötülük olarak yorumlamaktadır. Nietzsche ise arzuyu; pozitif, yaratıcı ve olumlayıcı bir güç olarak görerek ‘güç istenci’ kavramıyla açıklamaktadır. Çünkü özü gereği arzu, ‘öteki’yi reddeder (Grisoni, 2021). Kişi en sonunda arzu ettiği ‘şey’i değil, arzusunu sever. Filmde Meryem, arzuları uğruna diğer herkesi öteki konumuna yerleştirebilmektedir. Bu durumda her kötülük, onun ötekiler arasından sıyrılabilme uğruna ‘güç istenci’ni kuvvetlendirmektedir. Diğer bir yandan Meryem’in İsa ile kurduğu plan Camus’un varoluşçulukla tanımlanan *başkaldırı* felsefesinden bağımsızlık gösterir. Çünkü Camus’ye göre “Başkaldırmış birisi kendisi için belirli bir özgürlük ister kuşkusuz; ama (...) başkasının varlığını ve özgürlüğünü yok etme hakkını hiçbir durumda istemez” (2013: 333). İsa’nın ev öfke ve ani kararlar gelen sahibini öldürmesinde başkaldırma olayı olarak tanımlanan durum Nietzsche felsefesinde yer alan ‘hınç’ anlayışını desteklerken, Meryem’in kocasını öldürme düşüncesindeki başkaldırı tutumu, planlı olması nedeniyle tartışmaya açık bir konu olarak görülmektedir. Bu felsefeden bağımsız olarak Demirkubuz, toplum düzenine dikkat çekmek ister. “İnsanın reel toplamının kötülük üzerine kurulu” (Pay ve Afat, 2011: 117) olduğunu düşünen Demirkubuz için, birini öldürerek onun yaşam özgürlüğüne son verilmesi sıradan bir olaydır. Bu düzende herkes, her şeyin kurgulayıcısı ve kurucusudur. Meryem de bu düzenin içinde kurucu rolünü almaya çabalamaktadır. Çünkü Meryem, tıpkı İsa gibi kötülüklere maruz kalarak, kötülükleri kabullenerek sıradanlaştıran ve sonrasında ‘hayatta kalabilmek’ ve ‘arzularına ulaşabilmek’ adına aynı kötülükleri sıradan ve soğukkanlılıkla başkalarına uygulayabilen bir birey haline gelmiştir. Sonuç olarak kötülük düşünceleri, kocasının kumar masasında başka biri tarafından öldürülmesiyle sonuçsuz kalmıştır.

Rousseau’nun arzu/istek düşüncesiyle benzerlik gösteren; toplumda arzuların kötülüğünden doğan, ikili ilişkilerde yaratılan değerlerin yapaylığı ve sahteliği filmde sık sık ön plana çıkarılmaktadır. Meryem, yakınlarının haber gönderdiğini, kendilerinin memlekete dönmeleri gerektiğini söyler İsa’ya. Bu yalanını parasızlıkla ve iki çocuğuyla destekler. Meryem’in gerçekçi ve bir o kadar da sıradan tavrı karşısında İsa, Meryem’in kurtarıcısı niteliğinde birlikte çalışarak geçinip gidebileceklerini söyler. İsa’nın teklifine sıcak bakmayan Meryem “Lafla niyetle olmuyor, herkes başının çaresine baksın” der. İsa, hayatın gerçeklerini göremeyip Yeşilçam repliklerini andıran “Azıcık sabret, hep böyle gidecek değil ya” sözleriyle tutunduğu ‘değer’i bırakmak istemez. Demirkubuz, sinemadaki klasik ‘kurtarıcı’ rolünü erkekten farklı olarak Meryem’e yüklemiştir. Meryem İsa’yı; kötü adamların elinden kurtarmış, onun cinayetini gizlemiş ve ona destek olmuştur. Bu bağlamda feminist bakış açısıyla yorumlandığında Meryem’in güçlü kadın profiline karşılık geldiği görülmektedir. Sahnede

Meryem ve İsa, hapis hissi uyandıracak şekilde parmaklıklar ardından gösterilmektedir. Demirkubuz'un bu tercihle İsa'nın değerlerinin tutsaklığına, Meryem'in ise eyleme geçmemiş kötülüğüne dikkat çekmeye çalıştığı düşünülmektedir. Bu ana kadar edilgen konumda olan İsa, hayallerindeki 'başrol'ü Meryem'in kurtarıcısı olmak isteyerek yeniden almak istese de başaramaz. Çünkü İsa, sadece sosyo-ekonomik olarak değil fiziksel ve ruhsal açıdan da güçsüzdür. Bu sebeple İsa'nın isteğinin ve iradesinin Meryem'i tatmin etmediği düşünülmektedir.

İkili ilişkilerde yalan söylemek, modern toplumun sıradanlaşan kötülükleri arasında yerini almaktadır. İsa, Meryem'in oturduğu daireden taşındığını Serdar'dan öğrenir. Ayrıca Serdar İsa'ya, İstanbul'a gelecek akrabalarını onun dairesine yerleştireceğini, evi boşaltması gerektiğini söyler. İlerleyen zamanda tesadüf eseri Meryem'le Serdar'ı birlikte gören İsa, yeniden yenilgiye uğradığını düşünür. Bu zamana kadar kendisine yalan söylendiğini anlayan, başka bir ifadeyle hayatın kötülükleriyle yüzleşen İsa, kurduğu hayallerinin karşısında gerçeği aramanın peşine düşer. 'Hınç'la dolan İsa, eski ev sahibinin oturduğu daireye gider, kapıyı açan Meryem'dir. İsa, ondan gerçekleri anlatmasını ister. Serdar'la ilişkisinin en başından beri olduğunu, İsa'nın ev sahibini yani Serdar'ın babasını aslında İsa'nın öldürdüğü gün öldürmeyi planladıklarını gerisini ise bildiğini Meryem itiraf eder. Musa "Peki ben, benden ne istediniz?" der, sonrasında evden çıkar. Siyah ekranda silah sesi duyulur. İsa'nın intihar ettiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla filmin bu finali, hiçbir görünenin gerçek olmadığı konusundaki gerçeklerle izleyiciyi baş başa bırakmaktadır. Tıpkı Cato örneğinde olduğu gibi ölümün kaçınılmazlığı İsa'yı da bulmuş olur. Cato temsili olarak İsa'nın; toplum tarafından gördüğü kötülükler yara almasına, Meryem tarafından bozguna uğratılmış olması ise bandajlarını sökerek kendi hayatına son vermesine yani intiharına neden olur. Ancak İsa'nın intiharı, kahramanlıktan ziyade gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinden öteye geçemeyecek kadar zayıf bir eylemdir.

Doksanlı yılların toplumsal yapısına vurgu yapan *Üçüncü Sayfa* filmi, suç ve masumiyet kavramları üzerine düşünmek adına karakterlerde ikilikler yaratmaktadır. Her masumun biraz suçlu, her suçlunun da biraz masum olduğu dünyada kaderin ne yöne evrileceği konusunda karamsar bir hava çizilmektedir. Doğal kötülüğün görülmediği filmde yönetmen, metafiziksel ve özellikle de ahlaki kötülüğü ön plana çıkarmaktadır. Bu nedenle kötülüğü karakterler üzerinden aktarmaktadır. Genel çerçevede İsa ve Meryem'in hayatlarında yalnız ve sevgisiz oldukları görülmektedir. Hayal dünyasında yaşayan İsa'nın, kötülüklerle mücadele konusunda çağın, düzenin ve sistemin gerisinde kaldığı görülmektedir. O, hayatın hiçbir alanında başrol

alamadığı gibi Meryem'in hayatında da başrolü alamamıştır. Ancak istemeden de olsa sistemin içine kötülükleri kabullenerek karışmak zorundadır. Buna karşılık Meryem'in, içinde bulunduğu hayat şartlarından dolayı hiçbir şeyden korkmayan, gözü kara ve öfkeli biri olduğu görülmektedir. Meryem'i ahlaki kötülüğe sürükleyen yaşadığı hayat şartlarıdır. Film sonunda, 'öteki'ler içinden sıyrılarak sınıf atlamayı başarmış femme fatale bir karakterdir. Rousseau (2018: 04), modern toplumu; arzular, istekler, bencil ilişkiler, rekabetler ve hırslarla çevrili bir toplum olarak görmektedir. Bununla bağlantılı olarak filmin hikâyesi İstanbul'da geçmektedir. Kötülüğün her türünün görülebildiği metropol kültüründe ikisinin de sisteme uyum sağlayabilmek adına kötülüğe karışması kaçınılmazdır. İyilik, yardımseverlik, dayanışma gibi toplumu oluşturan iyi değerlerin altı boşaltılarak, ezilenlerin dahi birbirini ezmek adına başka bir çıkış yolunun olmadığı ve kötülüğün galip geldiği bir durum söz konusu olmaktadır. Atam'a göre bu yönleriyle "insan kötüdür"ü çok daha yüksek sesle söyleyen bir filmidir" (2011: 374). Sonuç olarak filmde insanın kendi kaderini belirleyebildiği ama seçimini de kötünden yana kullanması ve sonucunda da insanın kendi kaderinden sorumlu olabildiğini göstermektedir.

3.5.2. Yazgı

3.5.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001

Oyuncular: Serdar Orçin, Engin Günaydın, Zeynep Tokuş, Demir Karahan

Süre: 120 Dakika

3.5.2.2. Özet

Film, bir akşam Musa'nın (Serdar Orçin) annesiyle evde televizyon izlemesiyle başlar. Sabah dışarıdan gelen inşaat gürültüsüyle uyanan Musa, annesinin uyuduğunu görür, evden kahvaltı yapmadan çıkar. Her sabah annesinin kendisine kahvaltı hazırladığını bilen iş arkadaşları Musa'nın açlığını fark eder. Annesinin durumundan şüphelendiklerini, kontrol etmesi gerektiğini söylediler de Musa "çok işim var" diyerek bu durumu umursamaz. O akşam mesaiye kalan Musa, eve geldiğinde ışıkların yanmadığını görür. Annesinin sabahki şekilde uyuduğunu görse de tepki vermez. Salona geçip kendine kahve yapar, televizyon izlerken

uyuyakalır. Sabah annesini kontrol ettiğinde öldüğünü fark eder. İş yerine giderek sakince durumu patronu Naim'e (Demir Karahan) anlatır ve ne yapacağı konusunda yardım ister.

Bir gün Musa'nın karşı komşusu Necati (Engin Günaydın) kapıyı çalar. Elinden yaralanmıştır ve Musa'dan sargı bezi ister. Musa sargı bezi aramak için odaya döndüğünde Necati beklemekten sıkılır ve evine gider. Musa sargı bezini onun evine götürür. Necati, 'metresi' olarak tanımladığı kadın tarafından aldatıldığını iddia ederek, ona mektup yazdığından ve mektupta yazılanları okuduktan sonra da kadını cezalandırmak istediğinden bahseder. Mektubu yazma konusunda ise Musa'dan yardım ister.

Ertesi gün Musa, iş arkadaşı tarafından sinemaya davet edilir. Başta teklifi kabul eden Musa, yolda vazgeçer ve eve gitmek istediğini söyler. Sonrasında eve gitmekten de vazgeçip tekrar dışarıya çıkar. Sinema salonundaki afişleri incelerken diğer iş arkadaşı Sinem'le (Zeynep Tokuş) karşılaşır, birlikte filme girerler. Sinem, o geceyi Musa'nın evinde geçirir. Sabah kahvaltı yaparken apartmanda kavga sesleri duyulur. Sinem, Musa'ya ne olduğunu sorduğunda, "Necati metresini cezalandırıyor" cevabını alır. Endişe duyan Sinem, Musa'dan polisi aramasını istese de Musa duruma karışmak istemez. Sinem, Musa'nın evinden çıkarken; Necati'yi, metresini ve polisleri kapıda görür, polisler Necati'yi tutuklayıp götürür. Kısa bir süre sonra Necati, ifadesi alınarak salınır ve Musa'dan kendisine mahkemede yalancı şahitlik yapmasını ister. Musa kabul eder.

Sinem'le patronu Naim arasındaki tartışmadan aralarında ilişki olduğu anlaşılır. Tartışma sonrası Musa'ya giden Sinem, ani bir kararla Musa'ya evlenme teklifi eder. Musa'nın cevabı "benim için fark etmez, eğer sen istersen evleniriz" olur. Bir süre sonra Sinem'le Musa'nın evlendiği, nikâh fotoğraflarında konuklar hakkında yaptıkları yorumlardan anlaşılır.

Musa bir gün tahsilat için bir ofise gider, ancak bir süre beklemesi gerekmektedir. Zamanını eve giderek değerlendirmek isteyen Musa, evde duş alan birinin olduğunu fark eder. Yatak odasına gittiğinde ise Sinem yarı çıplak uyuyordur. Musa, hiçbir şey yapmadan evden çıkar, dışarıda Necati'yle karşılaşır. Birlikte bılardo oynamaya giderler. Sonrasında Necati'nin metresinin kardeşleriyle karşılaşır, aralarında kavga çıkar.

Bir gün Naim, Musa'dan oğluna aldığı bilgisayarı kurması için yardım ister. Bilgisayarı kurmak için Naim'in evine giden Musa, Naim'in karısının telefonda onunla tartışmasına şahit olur. O gece eve dönen Musa polisler tarafından yakalanıp götürülür. Musa, Naim'in karısını ve çocuklarını öldürmekten suçlanır. Suçlamalara itiraz etmeyen, avukat dahi istemeyen Musa,

yargılama sonucunda idam cezasıyla hüküm yer. Yıllar geçer. Naim vicdan azabına dayanamaz ve Cumhuriyet Savcılığı'na mektup yazarak karısını ve çocuklarını kendisinin öldürdüğünü, cinayeti de çevresindekilerle iş birliği yaparak Musa'nın üstüne yıktığını itiraf ederek intihar eder.

Musa aklanır. Çıkış işlemleri için savcının odasında beklerken, savcı ile cinayet suçu ve itiraf mektubu üzerine sohbet ederler. Savcı konuyu Musa'nın inancına getirir ve sonrasında; hiçbir şeye inanmaması, annesinin ölümüne sevindiğini ifade etmesi, eşinin kendisini aldatmasına göz yumması gibi sorular aracılığıyla Musa'yı anlamaya çalışır. Musa, net tavırlarla tüm soruları cevaplar. Musa tahliye olur, evine gelir. Her zamanki gibi televizyon karşısına oturur. Sinem ona sütlü kahve yapar. Bu arada Musa, evde küçük bir erkek çocuğu görür. Film siyah ekranda, Musa'nın iç ses konuşmasıyla biter.

3.5.2.3. Yazgı Filmi Çözümlemesi

Yazgı, Albert Camus'nün *Yabancı* adlı romanından esinlenilerek senaryolaştırılmış ve çekilmiştir. Camus, İkinci Dünya Savaşı'nda Fransa'nın Nazi işgali altındaki dönemlerinde yazdığı *Yabancı* romanında, Meursault karakteri üzerinden “deniz-güneş ve ölüm” üçgeninde, dünyayı dışında kalarak gözlemleyen bireyin, “varoluşçu özgürlük” içindeki yaşama yabancılaşmasını irdelemektedir (Daldal, 2006: 48). Demirkubuz'un da *Yabancı*'daki bu düşünceye benzer şekilde, romandaki bazı olayları yerelleştirerek, Musa karakteri üzerinden yabancılaşan bireyi ve değişen toplum yapısını aktarmaya çalıştığı düşünülmektedir.

Musa çevresinde olan bitene, yaşadıklarına, sosyal çevresine, topluma ve toplumda var olan düzene, kısacası hayatına etki eden ya da etmeyen her ne varsa hepsine karşı tepkisiz, duyarsız ve yabancılaşmış bireyi temsil etmektedir. Yabancılaşma kavramı, özgün anlamı içinde “Bir şeyi ya da kimseyi bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1997: 906). Felsefi olarak yabancılaşma, “Şeylerin, nesnenin bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi, daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama hatta bıkkınlık ya da tiksinti duyma” anlamlarına gelmektedir (Cevizci, 1997: 906). Her iki tanıma bakıldığında yabancılaşmanın, bir şekilde öz olarak ‘şey’lerden uzaklaşma anlamını taşıdığı görülmektedir. Modern felsefede yabancılaşma kavramına ahlaki olarak yaklaşan Rousseau'ya göre; toplum durumunda kişisel özgürlük ve doğal bağımsızlık ortadan kalkmaktadır. Bu durumda yabancılaşma başlayabilmektedir. Çünkü

modern kültürde ve böylesine bir politik durumda, kişi herkesten daha fazla kendisinin efendisi durumundadır. Fakat kişi, her ne kadar başkalarına bağımlı olmasa da genel iradenin koyduğu ve emrettiği yasalara bağımlı olmak zorundadır. Bundan dolayı, genel irade tarafından yönlendirilen ve yönetilen insan, başka insanlar tarafından değil ahlaklılık ve kendisi tarafından yönetilendir. Kendisinin efendisi olabilen insan da özgür insandır. O halde insan toplum durumunda, dürtülerinin esiri olan bir yaratık değil, sorumlu ahlaki bir fail haline gelmektedir. Onu insan haline getiren, kendi kendisinin efendisi yapan, doğal durumdan yabancılaşmış olma halinden kurtaran şey de ahlaki ya da toplumsal özgürlüktür (Rousseau’dan akt. Cevizci, 1997: 463-464). Musa da bu düşünceye benzer olarak ‘kendi kendinin efendisi’ olabilmiş, hatta toplumda kabul gören çoğu değerden kendini soyutlayabilmiştir. Emek Erez (2014) Musa’yı, “Toplumsal normların olabildiğince dışında ne kendisine ne insanlığa bir faydası olmasının kaygısını gütmeyen, modern dünyanın içinde modernizmin biçimleyemediği bir insan figürüdür” şeklinde yorumlayarak Türk sinemasındaki en nihilist karakter olarak tanımlamaktadır. Musa, kendisini tüm toplumsal ve ahlaki değerlerin dışında tutmaktadır. Özellikle ahlaki konulardaki tutumları toplumun beklentilerine ters düştüğü için eylemlerinin kötülükle ilişkilendirilmesine neden olmaktadır.

Musa’nın davranışları, ahlaki konular olmak üzere birçok konuda toplumsal beklentilerin dışındadır. Annesinin sabah uyanmamasından şüphe duysa da işyerinde çalışmaya devam etmiş, akşam annesinin ölümünden emin olunca da kendine kahve yapıp televizyon izlemiştir. Ertesi gün ise çalıştığı yere gidip patronu Naim’e “Annem ölmüş, bu sabah ya da dün gece bilmiyorum. Benim kabahatim değil” diyerek ne yapması gerektiği konusunda yardım istemiştir. *Yabancı*’da ise Meursault’nun ağzından şu kelimeler dökülmektedir: “Bugün annem öldü. Belki de dün, bilmiyorum. Bakımevi’nden telgraf aldım: ‘Anneniz öldü. Cenazesi yarın kaldırılacak. Saygılar’. Buradan pek bir şey anlaşılmıyor. Belki de dün ölmüştür” (2016: 11) ya da “(...) Cenaze memurları demin geldi. Onlara, gelin de tabutun kapağını kapatın, diyeceğim. Öncesinde annenizin yüzünü son defa görmek ister misiniz? Ben, ‘Hayır’ dedim” (2016: 19). Bu durum *Yazgı*’da benzer durumu yaşayan Musa için de geçerli olmaktadır. Annesinin ölümüne verdiği tepkisizlik ve patronu Naim’e durumu sakince ve sıradan bir olay gibi anlatması, hangi durumlarda üzüntü veya sevinç duyulması gerektiğine dair toplum tarafından belirlenmiş kurallarla ilgilenmediğini göstermektedir. Kavram olarak ölüm; canlı yaşamının sona ermesi, ölme biçimi anlamına gelen, bir şeyin sonlu olmasına dikkat çeken ve daha çok kötülükle ilişkilendirilen, insanların istemediği ve kaçındığı bir olgudur. Buna karşılık ölümün zıttı olan yaşam; canlılık, etkinlik, canlı olma gibi olgularla tanımlanan ve iyi olana işaret eden

kavramdır (TDK, 2021). Musa'nın normalleştirdiği, yeri geldiğinde farkına bile varmadığı kayıtsız tutumlarının ilk olarak sosyal çevresinde ahlaki açıdan sorgulandığı görülmektedir. Bu sebeple Musa'nın annesinin ölümüne tepkisiz kalması, toplumun beklentilerine ters düşmektedir. Çünkü ilkel dönemlerden itibaren ölen kişinin ardından yas tutmak esastır. Musa, açısından bu değerlerin değersizleştirilerek yok sayılması, hatta Sinem'in annesinin ölümüne üzüldüğü sorusuna "Pek sayılmaz, her insan yakınının ölümüne biraz sevinir" şeklinde cevap vermesi, kötülükle ilişkilendirilerek çevresi tarafından ahlaki açıdan yargılanmasına neden olmaktadır. Böyle bir tutum sergileyen Musa, toplum nezdinde insanlık dışı davranış sergileyen ve ahlakı kötüye kullanan kişi olarak yorumlanmaktadır. Çünkü ahlaki kötülük insan iradesinin kötüye kullanılmasıyla ortaya çıkan kötülükler çerçevesinde ele alınmaktadır. Musa'nın tepkisizliği Sinem'le seviştiği sahnede de görülür. Musa ve Sinem sinemada karşılaştıkları geceyi birlikte geçirirler. Musa, Sinem'le sevişmek istese de Sinem kabul etmez. Musa'nın kızdığını düşünen Sinem bir şey sormak istediğinde Musa'dan "Fark etmez, sor" yanıtını alır. Durma öfkelenen Sinem 'o fark etmez, bu fark etmez... Ne fark eder senin için?' der. Musa "Hiçbir şey" şeklinde yanıtlar. Bir 'düzen' içinde yaşadığının farkında olan Musa, bu düzene karşı sıklıkla 'fark etmez' kelimesini kullanmaktadır. Onun 'değer' adı altında yaratılan şeylere karşı 'değersizleştirme' yöntemi kullandığı bu ifade, Sinem'le evlilik üzerine yaptığı konuşmadan da anlaşılmaktadır. Sinem, Musa'ya kendisiyle evlenmek isteyip istemediğini sorduğunda "Benim için fark etmez, sen istiyorsan evleniriz" cevabını alır. Sinem'e göre ise evlilik ciddi bir iştir ve bunu Musa'ya ifade ettiğinde Musa, bu teklifi başka bir kadın yaptığında da aynı şekilde kabul edeceğini söyleyerek Sinem'e karşı çıkar. Görüldüğü üzere Musa, toplum tarafından onaylanan ve yüceltilen 'değer' adı altındaki şeyleri sıklıkla kullandığı 'fark etmez' cevabıyla değersizleştirmektedir. Savunma mekanizması olarak da değerlendirilebilecek olan bu ifadenin, Musa'nın önemli/önemsiz, iyi/kötü gibi net ayrımları ortadan kaldırmasına yardımcı olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Musa'nın kabul gören değerlere karşı umursamazlığını da vurgulamaktadır. Musa, toplumda kabul gören çoğu değeri değersizleştiren, sıradanlaştıran ve özgür iradesine göre hareket eden bir karakterdir. Bu durumda Musa'nın tepkisizliği ahlaki olarak onu iyi ya da kötü yapabilecek bir ölçüt değildir. Zira Kant'a göre "İnsan, ahlaki anlamda iyi ya da kötü olacaksa bunu kendi kendine yapmalıdır" (1999: 67), ancak bu durumda kötü sıfatını Musa'ya yükleyen toplumun bakış açısı olduğu görülmektedir. Diğer yandan modern dönemde değerlerin değersizleşmesinden bahseden Nietzsche (2010: 189) şu soruyu sormaktadır: "Değer takdirlerimizin ve manevi çizelgelerimizin gerçek değeri nedir?". Musa'ya göre bunun cevabı 'hiçbir şey'dir. Çünkü Musa, modern kültürde yaşamını devam ettirse de kendini bunların dışında konumlandırmıştır.

Ona göre hislerinden başka referans alabileceği bir yer yoktur. Bu sebeple Musa, annesinin ölümünden sonra da yaşamını hiçbir şey olmamış gibi devam ettirmektedir.

Musa'nın annesinin ölümünden sonra karşı komşusu Necati'yle yakınlaştığı görülmektedir. Necati yalnız yaşayan, başına buyruk, illegal işlerle uğraşan, toplum tarafından 'öteki' konumuna yerleştirilen karakterdir. Necati, 'metresim' dediği kadın tarafından aldatılmıştır ve kadına ağır hakaretler içeren mektup yazmak istediğini söyleyerek Musa'dan yardım ister. Necati'nin planları şiddet içerse de Musa tepkisizliğini sürdürerek ona mektup yazmasında yardım eder. Buradan, Musa'nın sosyal ilişkilerinde de insanları iyi/kötü neticesinde değerlendirerek yakınlık kurmadığı, o anki istekleri neyi gerektiriyorsa o şekilde davrandığı görülmektedir.

Musa sadece toplumun geneli tarafından 'olumlu' nitelik atfedilen durumlara karşı değil, onaylanmayan kavramlara karşı da benzer kayıtsızlık içindedir. Bir gün, tahsilat için gittiği bir şirkette çıkan aksilikten dolayı boş zamanını evde geçirmek ister. Eve geldiğinde Sinem'in yarı çıplak halde uyurken bulur ve o sırada banyoda duş alan kişinin patronu Naim olduğunu vestiyerdeki ayakkabıdan fark eder. Karısının kendisini aldattığını tesadüf eseri öğrense de bu durum onda yıkım yaratmaz, tepki vermeden oradan uzaklaşır. Ertesi gün Naim, çocuğuna alınan bilgisayarı öğretmesi için Musa'dan yardım ister. O günü Naim'in evinde geçiren Musa, karısının Naim'i aldattığı yönündeki telefon tartışmasına şahit olur. Bir süre sonra Musa'nın Naim'in eşi ve çocuklarını öldürmekten idam cezasıyla yargılandığı anlaşılmaktadır.

Savcıyla konuştuğu sahnede Musa birçok soruya cevap verir. Musa eşinin patronuyla kendisini aldattığını bildiğini ancak bunu kendisiyle konuşmadığını söyler. Patronuna ve eşine karşı bundan dolayı bir kıskançlık ya da öfke hissetmediğini de belirtmektedir. Eşinin ihaneti karşısında kıskanma duygusunun oluşmaması, Necati'yle dostluğunda onun kadın satıcısı olmasını sorgulamaması ve annesinin ölümüne üzülmemesi gibi konularda verdiği cevaplarla başka ahlaki kuralları da değersizleştirdiği görülmektedir. Son olarak Tanrı'ya inanıp inanmadığı sorulduğunda ise net bir biçimde 'hayır' diyerek, Tanrı dışında da 'hiçbir şeye inanmadığını' vurgulamaktadır. Modern dönemde insan özgürlüğü ve Tanrı iradesi arasında belirgin uçurum oluşmuştur. Özellikle Tanrı'nın gücü ve yetkinliğinin sorgulanması ve buna karşılık dünyada kötülüklerin artmaya devam etmesi, inançsızlığın ivme kazanmasında rol oynamıştır. Musa'ya göre, eğer dünyada kötülük varsa, bunun Tanrı ile bir bağlantısı bulunmamaktadır. Bu durumda insan canı istediği için dahi kötülük yapabilir. Ancak egemen ahlak anlayışına göre kutsal olan, yani Tanrı ve ona duyulan inanç, üzerine sorgu dahi

yapılamayacak bir konudur. Bu durumda inançsızlığın kötülükle ilişkisi değerlendirildiğinde, Musa'nın temsili olarak 'kötülük problemi'ne, halkın da 'teodise' düşüncelerine yakın bir tavır sergilediği söylenebilmektedir. Tanrı'yla doğrudan ya da dolaylı olarak bağı bulunmayan Musa ise, Nietzsche'nin nihilizm felsefesinde olduğu gibi O'nu içinde öldürmüştür. Dolayısıyla Musa açısından “düşüncelerindeki nihilizm bütün hayatına sinmiştir” (Pöstecki, 2005: 87). Onun kendi duyguları ve iç dünyasına karşı toplumu oluşturan değerler, yani dış dünya ile arasındaki uçurum buradan kaynaklanmaktadır. Musa bir tercih yapmamaktadır, sadece arzu ve isteklerinin o an gerekliliklerini yerine getirmektedir. Bu Musa'ya sınırsız özgürlük imkânı tanımaktadır ki bu durumda toplum, bu denli özgür olan bireyi 'kötü' olarak nitelendirebilmektedir.

Demirkubuz “Problem istememe gibi bir ideolojimiz var. Musa bunu daha açık yaşıyor sadece. Musa kendisi suçlu olmadığı halde suçlu hisseden biri. Bugüne kadar çektiğim filmlerde bildiğimiz anlamda suç işleyen insanlarla masumiyeti anlatmayı, *Yazgı*'da ise hiç suç işlememiş bir insanla suçu anlatmayı denedim. Musa'nın kayıtsızlığı önem verdiğimiz pek çok şeyin anlamını darmadağın ediyor” (Demirkubuz'dan akt. Karaca, 2001) diyerek toplumda yaratılan 'değer' anlamlarının karşısına 'boşluğu' çıkardığını ifade etmektedir. Genel geçer ahlak kurallarının dayatıldığı şekilde üzülmeyi, tepki vermemeyi, acı çekmemeyi için 'kötü' olarak tanımlanan Musa, aslında bu anlamları sıradanlaştırmaktadır. Bu yönüyle toplumla ilişkisi olmayan Musa, onlar tarafından kabul gören özellikle manevi değerleri umursamadığı için 'suçlu' konumunda görülmektedir. Bu sebeple de patronun eşi Nermin'in ve çocuklarının katili olabileceği ihtimalinden çok, annesinin ölümü ve eşinin ihanetine göz yumduğu için yargılanarak ceza almıştır.

Filmin kötülükle ilişkisi konusunda diğer karakterlerin de kötülüğe karıştığı durumlar görülmektedir. Sinem, eylemlerindeki tutarsızlıklarla savrulan birey profili çizmektedir. Onun arzu ve istekleri Musa'ya göre tam tersi konumdadır. Evli ve kendisinden yaşça büyük bir adamla ilişkiye girmesi, Sinem'in de arzu ve istekleri uğruna toplum tarafından kabul edilen ahlaki değerleri görmezden geldiğine dair ipucu vermektedir. Sinem'in doğrudan sınıf atlama çabasının olmadığı görülmektedir. Buna karşılık davranışları aile bütünlüğü, saygı, sadakat gibi ahlaki değerlerden uzak olduğunu göstermektedir. Bu durumda Sinem'in kocasını evli başka bir adamla aldatması ve çoğu değeri gözden gelmesi ahlaki olarak Sinem'in kötülükle ilişkilendirilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Naim'in Sinem'le beraberliği, eşini ve çocuklarını öldürmesiyle sonuçlanmıştır. Suçu da Sinem ve başkalarının yalancı şahitliğiyle Musa'nın üstüne yıkmıştır. Bu suçlamayla düzenin kurucusu rolünü üstlenen Naim, tam tersine herkes tarafından 'mağdur' olarak görülmüştür. Başta suçsuz sanılan Naim, savcılığa yazdığı itiraf mektubuyla her şeye açıklık getirerek ve suçlu olduğunu kabullenerek intihar eder. Bu durumda 'değer belirleyici' olan toplum, Naim'in bu itirafına dini referans alan yargı getirir: Naim'in Sinem'le yaşadığı ilişki ve sonrasında kendi ailesinin katili olması 'kötülük'tür, ancak cinayeti kendisinin işlediğini ve Musa'nın suçsuz olduğunu intihar mektubunda açıklaması ise bu kötülükten rahatsızlık duyan bir 'vicdan'a sahip olması ile ilişkilendirilir. Kavram olarak vicdan; "Kişiyi kendi davranışları hakkında bir yargıda bulunmaya iten, kişinin kendi ahlak değeri üzerinde dolaysız ve kendiliğinden yargılama yapmasını sağlayan güç" (TDK, 2021) olarak tanımlanmaktadır. Bu durumda vicdan sahibi olan insan; başkasının yargısına ihtiyaç duymadan, doğrudan ahlaki olarak iyi olanı yapma yükümlülüğüne sahip olabilen kişi olarak yorumlanmaktadır. İnançlı toplumlarda bu yükümlülüğün insana Tanrı tarafından verildiği, dolayısıyla ona inanmayanların vicdana sahip olmadığı görüşü hâkim olabilmektedir. Bundan dolayı toplumda sözcü görevi gören savcıya göre, yapılan kötülüklerin Tanrı'nın adaletiyle cezalandırılacağı inancı, Naim karakteri aracılığıyla bir kez daha onaylanmış ve ilahi adalet sağlanmıştır. Savcı aynı durumu İsa için de geçerli kılmaya çabalamaktadır. Musa'ya göre ise bu ikisi arasında bir ayrım yoktur, ona göre 'vidan kötülükten doğmaktadır'. Musa "insan olmanın bütün yükünü benim gibilerin omuzlarına yıkıp kaçıyorlar" yorumunda bulunmakla birlikte insan adaletini Tanrı'nın adaletine tercih etmektedir. Savcı, en yüce değer olarak gördüğü Tanrı inancını kabullendirmeye çalışarak diyalogu şu şekilde devam ettirir:

Savcı: "Neye inanıyorsunuz?"

Musa: "Hiçbir şeye."

Savcı: "Bu kadar mı umutsuzsunuz?"

Musa: "Umutsuz değilim, bazı konularda hep umutlu olmuşumdur."

Savcı: "Arzu ve istekleriniz gibi mi?"

Musa: "Öyle de denilebilir."

Savcı: "Bunlar başkaları için de geçerli."

Musa: "Ben kendiminkileri bilirim, başkaları beni ilgilendirmez."

Savcı: "Patronunuz da sırf arzuları ve istekleri için eşinizi kandırıp kendi karısını ve çocuklarını öldürdü."

Musa: "İnsanın istediği gibi davranmasında anlaşılmayacak bir durum yok benim için."

Savcı: "Çocuk öldürmek iyi bir şey o zaman?"

Musa: “Çocuklar için iyi değildir ama yapan için iyidir.”

Hobbes (2017: 50), “bir insanın iştahı veya arzusunun yöneldiği şey, o insan bakımından, iyi bir şeydir” diyerek iyi ve kötünün tanımlanmasında kişinin o anki duygu ve ihtiyaçlarının belirli olduğunu söylemektedir. Bu durumda iyi/kötü kavramları onu kullanan kişinin bakış açısına göre şekillenmektedir. Musa’nın bu diyalogda Hobbes’un görüşünü desteklercesine toplumsal normlara, toplumdaki vicdan ve adalet anlayışı ile iyi/kötü kavramlarına da meydan okuduğu anlaşılmaktadır. Diyalog boyunca yargılayıcı taraf olan savcının, Musa’yı kendi düşünce sınırlarına çekmeye çalıştığı görülmektedir. Çünkü modern hayatta var olan birey “Kendi bağımsız hayatını, eski aile, kabile, din, köken ve sınıf bağı dışında yaşamalı, ayrıca bunu yeni talimatlar devlet, iş piyasası, bürokrasi ve bahis kuralları içinde yapmalıdır” (Niedzwiecki, 201: 160). Musa’ya göre ise bir şeye inanmak da, Tanrı da hiçliktir. Son olarak savcı ve Musa arasındaki diyalog şu şekilde sonlanır:

Savcı: “(...) Dünya, inananların çektiği çilelerle dolu”

Musa: “Siz çileyi değil kötülüğü gösteriyorsunuz.”

Savcı: “Ağır konuşuyorsunuz. Eğer gerçek bu bile olsa karımızın bizi aldatmasına seyirci kalıp, annemizin ölümünden sevinç duymayı kabul edersek geriye bir şey kalmaz. İnsan ruhu bu kadar da boş olamaz.”

Musa: “Ya bu kadar boşsa?”

Gündelik yaşamda zaman zaman farklılık gösteren ancak insanlık adına en yüce değer olarak konumlandırılan Tanrı inancının, Musa tarafından boş bir alanı temsil ettiği görülmektedir. Ona göre Aynı zamanda insan ruhu da bu derece boştur. Musa inançsızlığı, değer tanımazlığı ve kayıtsızlığıyla toplumda öngörülen tüm sınırları reddetmektedir. Gündelik yaşamdaki birçok ahlaki değerlerin yerine, kendi değerlerini öne atmaktadır. Bu anlamda, bir yönden Musa’nın, Nietzsche’nin ‘ahlak yıkıcı’ olarak tanımladığı ve kendi istemini kendine veren ve her türlü verilene yüz çeviren Zerdüşt karakteri ile benzerlik taşıdığı görülmektedir. Ancak Musa, Zerdüşt gibi değersizleştirilen değerlerin yerine yeni değerler üretmeye çalışmamaktadır. Annesinin ölümüne tepkisiz kalması, karısının aldatmasına sesini çıkarmaması, işlemediği bir suça itiraz etmemesi gibi durumlar pasif nihilizmin belirtileridir. Aynı zamanda savcıya karşı verilen bu nihilist cevaplar, Musa’nın özgürlük alanının sınırsızlığına da örnek olabilmektedir. Nietzsche (2019: 63-64), ahlakın yarattığı değerlerden kurtulmanın yolunu şu şekilde ifade etmektedir: “Hiç kimseye bağlı olmamalı, en sevdiğimize bile – her kişi bir zindandır ve bir kuytu. Herhangi bir ana yurda bağlı kalmadan (...) herhangi bir acımaye bağlı kalmadan (...) kendi kopuşumuza bağlı kalmadan (...) kendi erdemlerimize

bağı kalmadan (...) kendi özgürlüğüne bağlı kalmadan (...) kendimizi muhafaza etmeyi bilmeliyiz: bağımsızlığın en büyük sınaması budur”. Musa, inanç dâhil tüm değerleri reddederek hisleri dışında her şeye karşı kopukluk, tepkisizlik ve umursamazlık hali içindedir. Bu yönüyle “umursamazlıkla aidiyet kuran bireyin öyküsü” olduğunu söyleyen Ayşe Pay’a göre Musa, “Akıp giden hayat içerisinde tepkisizliği ve eylemsizliğiyle varlığını bir anlamsızlığın, hiçliğin ve saçmalığın içine hapsedmiştir” (2011: 45). Musa için insan basittir ve kendi arzusu dışında kalan her şey önemsizdir. Kendisine karşı yapılan, hayatına etki eden ya da etmeyen her şeye olduğu gibi kötülüklerle tepkisiz kalarak, onları sıradanlaştıran ve kabullenen Musa, suçtan aklanmasını da kendisine yapılan iyilik olarak görmemektedir.

Musa, toplumsal ve ideolojik olarak kendisine yüklenen sorumluluklardan arınmış bir biçimde; hayatın ikiye bölünmüşlüğüne, kirliliğine ve kötücüllüğüne karşı kayıtsız kalmayı tercih ederek dış dünyaya yabancılaştırmıştır. Bu yönüyle Demirkubuz’un kötülük kavramına olan yaklaşımını yansıtmaktadır; yönetmen için kötülük savaşılmaması gereken değil, kabul edilmesi gerek bir olgudur. Ona göre toplum tarafından yaratılan değerler, insanlığın ikiye bölünmüşlüğüne, kötülüğünü değiştirmez. Bu sebeple Demirkubuz, *Yazgı*’da nihilist felsefeyi meşru kılmaktadır. Bu sebeple karakterlere bakıldığında saf kötüyü aramak doğru bir sonuç çıkarmamaktadır. Toplumda değer adı altında ve din ile örtüşen eylemler bireyin iyi/kötü ayrımında belirleyici faktör olarak görülmektedir. Bu sebeple Musa’nın Tanrı’ya inanıp inanmadığı sıkça sorgulanmaktadır. Augustine teodisesinde Tanrı evreni özünde iyi olarak yaratmıştır. Evrene kötülüğün gelişi insanlara ait özgür iradede kaynaklanmaktadır (Augustine’den akt. Hick, 1990: 43). Bu sebeple inançlı toplumlarda, Tanrı doğrudan mutlak iyi olandır, adaletin sağlayıcısıdır ve ona inanmayanlar ya da özgür iradesini yanlış kullananlar doğrudan kötülükle ilişkilendirilebilmektedir. Çünkü Tanrı, inançlı toplumlarda üzerine sorgu dahi yapılmaması gereken bir konudur. Bu sebeple Musa, gerçekten fail olmasa da toplumsal değerleri hiçe sayması, Tanrı inancına sahip olmaması nedeniyle suçlu görülüp kötülükle ilişkilendirilmiştir. Doğal ve metafiziksel kötülüğün irdelenmediği filmde Demirkubuz, sıradan birey Musa üzerinden, ahlakı ve sıradanlaşan ahlaki kötülüğü sorgulamaktadır. Sonuç olarak *Yazgı* filminin inanç, arzu, istek, kader ve toplumsal normları, bireyin varoluşsal kaygısını, yalnızlığı ve tepkisizliği kötülükle ilişkilendirerek karamsar bir bakış açısıyla ele aldığı gözlemlenmektedir.

3.5.3. Yeraltı

3.5.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2012

Oyuncular: Engin Günaydın, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Serkan Keskin

Süre: 107 Dakika

3.5.3.2. Özet

Film, yatmakta olan Muharrem'in (Engin Günaydın) göz çekimiyle başlar. Muharrem, gece Ankara'nın boş sokaklarında gezer, çevresindekilerle iletişim kuramaz, eve gelir uyur. Sabah temizlikçisi Türkan (Nihal Yalçın)'la sohbet ederler. Türkan, ev sahibinin garip davranışları olduğunu ve kendisine kötü davrandığını anlatır. Türkan'ın anlattıklarının arasından Muharrem'in dikkatini ev sahibinin 'uluması' çeker. İşe giderken ev sahibinin kapısında ulumaya başlar, aynı şekilde işe giderken kullandığı serviste de ulumasını devam ettirir. Servistekiler ona tuhaf gözle bakar.

Muharrem bir akşam sokaklarda gezindikten sonra arkadaşlarının ofisine gider. Arkadaşları, Cevat'a (Serhat Tutumluer) kazandığı bir ödülün dolayısıyla yemek planı yapmaktadır. Cevat'la aralarının bozuk olmasından dolayı arkadaşları Muharrem'i plana dahil etmek istemeseler de Muharrem kendisini zorla yemeğe davet ettirir. Bir sabah Türkan, Muharrem'in kapısına gelir, ev sahibinin kendisini evden kovduğunu söyleyerek vedalaşmak ister. Muharrem Türkan'ın ev sahibiyle konuşmak ister ancak gittiğinde sonuç alamaz. Bu kez ev sahibi Aslan Bey yeniden Türkan'la konuşmak ister. Sonrasında Türkan'a sözleşme teklif eder. Sözleşmeyi okuyan Muharrem, yazan şartların onun için çok ağır olduğunu söyleyerek Türkan'dan ev sahibini öldürmesini ister ve bu konudaki planını anlatır. Türkan planı kabul eder.

Muharrem'in arkadaşlarıyla planlanan yemeğe gitmekte kararsız olduğu görülür. Sonrasında gitmemeye karar verir, hatta kendisine o saatte başka bir plan yapar. Ancak tam planlanan saatte arkadaşlarıyla buluşacakları restorana gider ve orada onları bekler. Arkadaşları ise planlanan saatten çok sonra gelirler. Muharrem arkadaşlarının geç kalmalarına öfkelenirse de durumu belli etmeden ortama uyum sağlamaya çalışır. Eski konulardan sohbet açıldığında

yemek masasında gerilim başlar. Muharrem sarhoş olur, arkadaşları onu restoranda bırakıp gece sonunda fahişelerle birlikte olmak için otele giderler. Duruma öfkelenen Muharrem arkadaşlarının planladığı otele giderek olay çıkartır. Otel görevlileri Muharrem'i dışarı atarken yanlış otele geldiği anlaşılır. Kadın satıcısı olduğu anlaşılan bir adam Muharrem'i başka bir otele götürür. O gece bir fahişeyle birlikte olur, sonrasında onunla ölüm üzerine sohbet ederler. Fahişe kadının cevaplarından rahatsız olduğu anlaşılan Muharrem, durduk yere ürkütücü sesler çıkararak kadını korkutur. Adresini ve telefonunu kadına bıraktıktan sonra oradan ayrılır.

Muharrem, sabah tuvaletteyken bir ses duyar ve ürker. Türkan, Muharrem'le yaptığı planı uygulamış fakat Aslan Bey ölmemiştir. Duruma öfkelenen Muharrem, Türkan'la ifade için gittikleri karakolda tartışır. Eve dönerken Türkan, Aslan Bey'in durumuna üzüldüğünü ifade ederek Muharrem'in yanından ayrılır. Bir süre sonra Muharrem, Türkan'ın Aslan Bey'le evleneceğini öğrenir. Durumu anlayışla karşılayan Muharrem konu üzerine sohbet ederken, Aslan Bey hakkında kaba tabirler kullanır ve bu yüzden Türkan'la aralarında sözlü kavga başlar. Bunun üzerine öfke patlaması yaşayan Muharrem, Türkan'a hakaret ederek evden kovar. Siniri bir türlü geçmeyen Muharrem evindeki her şeyi kırıp yıkmaya başlar.

Bütün günü evdeki eşyaları yıkıp dökerek geçer. Akşam evine numarasını bıraktığı fahişe gelir. Bir süre sohbet ettikten sonra Muharrem ürkütücü sesleri yeniden çıkararak kadını korkutur. Sonrasında birlikte oldukları anlaşılır. Muharrem kendi vücudunu lavaboda temizlemeye başlar, fahişe üstünü giyer bir şey demeden evden çıkar.

3.5.3.3. Yeraltı Filmi Çözümlemesi

Film, Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* adlı eserinden serbest uyarlanarak çekilmiştir. *Yeraltından Notlar*, 19. yy'da akıl ve bilime olan inancın yükseldiği modernleşmenin topluma yansımalarını, Rusya'da yaşayan kırklı yaşlardaki entelektüel bir bireyin, yaşamdan seçtiği bazı örneklerle irdelemesi üzerine kurulmuştur. *Yeraltından Notlar* iki bölümden oluşmaktadır: “Ben hasta bir adamım...Kötü bir adamım” (Dostoyevski, 2019: 03) cümleleriyle başlayan birinci bölümde, insanın iki yüzlü olduğu ve kötülüğün iyiliğe dönüşmesi için harcanan çabanın beyhude olduğu anlatılmaktadır. İkinci bölümde ise yapılan tespitler romanın isimsiz kahramanı ‘yeraltı adamı’nın yaşamından anlattığı örneklerle somutlaştırılmaktadır. İnsanın sadece rasyonel bir varlık olmadığı, kendi yararına olmayan şeylere haz duyarak onları da arzulayabileceğini; kin, nefret, öfke, kıskançlık gibi insan ruhunun kötülükle ilişkili karanlık yönlerinin ifade edildiği romanda, insan doğasının anlaşılmaz yapısına vurgu yapılmaktadır

(Yüksel, 2017: 41-42). Demirkubuz *Yeraltı* filminde söz konusu romana benzer olarak; modern kültürde yaşayan Muharrem'in sıkıntılarını gündelikçisi Türkan, eski arkadaşları ve karşılaştığı fahişeye olan ilişkisi üzerinden yansıtmaya çalışmaktadır.

Yeraltı filmi, Muharrem'in aniden korkuyla uyanmasıyla başlar. Sonrasında *Yeraltından Notlar*'ın ikinci bölümüne adını veren N. A. Nekrasov'un *Sulu Sepkene Dair* şiirinden alıntılarla sahne açılır:

Olup biteni tek tek anımsarken

Birden yüzünü kapadın ellerinle

Sonunda isyan ettiğinde ruhun

Utançla, dehşetle sarsılıp

Gözyaşlarına boğuldun.

Adı Arapça'da "yasaklanmış, haram kılınmış" (Saygılı, 2018) anlamına gelen Muharrem, Ankara'da ailesinden kalma apartman dairesinde yalnız yaşayan bir memurdur. Muharrem, toplum tarafından soyutlandığını hissedene ve her şeye karşı eleştiri getiren bir karakterdir. Bu sıkıntılı durumdan kaynaklı olarak çaresiz ve yalnız insanı canlandırmaktadır. Zamanla çıkmaza giren yalnızlığı gün geçtikçe daha fazla artmakta, bununla beraber bunalım ve güçsüzlüğü de aynı oranda çoğalmaktadır. Muharrem uyuyamadığı bir gece Ankara'nın kalabalık sokaklarında dolandır. Bir süre gezindikten sonra bir oyun salonunda atari oynayan adamı "vur, vur" telkinleriyle izler. Adam Muharrem'i görmezden gelerek oyununa devam eder. Muharrem'in gözü diğer kısımda dart oynayan adamların eğlencesine ilişir ve onları aradaki şeffaf paravanın ardından izler. İstese de oyuna dahil olamaz, bu sebeple toplum da 'yasaklanmış' anlamı çıkarılabilmektedir. Gürbilek'in (2008: 25) deyimiyle "İnsanlık şöleninden kovulan"dır Muharrem. Bu anlamda Muharrem'in 'sosyal ve psikolojik dışlanma' yaşadığı söylenebilmektedir. Sosyal dışlanma; "Bireyin diğerlerinden ayrı olması, her türlü sosyal etkileşimden mahrum bırakılması, izole edilmesi" gibi geniş bir kavramsal çerçeveye sahiptir. Psikolojik dışlanmada ise, bireye durum açıkça belirtilmemekte, olumsuz söz ya da bir davranışa bulunmadan dışlandığı bildirilmemektedir. Bunlar yerine dışlanan kişiler, birey ya da grup tarafından görmezden gelinerek yok sayılmakta, adeta 'varlığı' kabul edilmemektedir (Solak ve Teközel, 2019: 295). Rousseau felsefesine yakın olarak toplum durumunda görülen kötülüklere dikkat çeken bu iki kavram, Muharrem'i her yönden sarmıştır. Bu durumda Muharrem, toplum tarafından 'oyunun dışında' bırakılmıştır, varlığı kabul edilmeyerek adeta

saha kenarına itilmiştir. Toplum tarafından yok soyutlanan, onaylanmayan ve yok sayılan Muharrem bu sebeple hınç duygusunu besleyerek topluma karşı, nefret, kin ve öfke duymaktadır.

Muharrem dışlandığı oyundan çaresizce kendi krallığı olarak adlandırdığı ‘Yeraltı’na dönmektedir. Evi onun iktidar alanıdır. Loş aydınlatılmış, renksiz ve karanlık bir atmosfere sahiptir. Bu atmosfer, kapalılık duygusunu izleyiciye hissettirmesinin yanı sıra Muharrem’in içe dönük dünyasının yansıması olarak okunabilir. Ayrıca Muharrem’in yatak odasında, başucunda dedesinin portresi bulunur. Dostoyevski, ‘uyumsuz’ olarak adlandırdığı bu tarz insanları “ölü doğmuş yaratıklar” olarak tanımlar ve genel anlamda şöyle düşünür: onlar zaten çoktandır ‘canlı’ olmayan babalarından dünyaya gelmiştir ve bundan adeta haz duyar hale gelmişlerdir (Dostoyevski, 2019: 139). Muharrem’in de başucunda duran ölmüş dedesinin portresi, onun benzer psikolojide olduğunu göstermektedir. Aynı durum Türkan’ın duvarında da görülür. Türkan’ın kocası ölmüştür ve genellikle asılı olan portrenin ardından erkek çocuğu gösterilir. Türkan ve oğlu bu yönüyle modern dünyaya ölü doğmuş yaratıkların aynı kaderi paylaşan karakterleri olarak yorumlanabilmektedir.

Türkan aynı zamanda Muharrem’in sağlıklı iletişim kurabildiği tek karakter olarak görünmektedir. İktidar alanında ona hükmedebileceğini bilen Muharrem duygularını rahatça onunla paylaşabilmekte ve bu durumda ona karşı iyimser tutum sergilemektedir. Türkan, Muharrem’e sıkıntısını anlatır, Muharrem de Türkan’a tavsiye verirken kendini iyi hisseder. Bir sabah Türkan, Muharrem’e kahvaltı hazırlar. Kahvaltı sırasında Muharrem, Türkan’ın oğluyla göz göze gelir. Uzun süre birbirlerine baktıktan sonra Muharrem, yenilgiyi kabullenerek gözlerini başka yöne çevirir. İktidar alanında hükmedemediği karakter olarak çocuk onu rahatsız etmiştir. Türkan, kahvaltıda ev sahibi Aslan Bey’in kendisine kötü davrandığını ve geceleri tuhaf sesler çıkardığını anlatır. Filmde Aslan Bey hiç görülmemekte, anlatılanlardan; engelli olduğu, karısı öldükten sonra ruhsal problemler yaşayan biri olduğu anlaşılmaktadır. Aslan Bey’in karakter analizinde iyi/kötü niteliği açık olarak belirtilmemektedir. Yalnızca Türkan’ın kendisi hakkında anlattığı detaylardan çıkarımda bulunabilmek mümkündür. Örneğin Türkan, ev sahibinin geceleri köpeklerle uluyarak iletişim kurduğunu düşünür. Aslan Bey’in uluması Muharrem’in dikkatini çekmiştir. Topluma karşı zafer arayışında olan Muharrem, kendinden daha güçsüz Aslan Bey’i rakip olarak görür ve kapısında gizlice ulumaya başlar. Kötülüğe insan doğası üzerinden yaklaşan Hobbes mutluluğu bir ‘nesneden diğerine, arzusun devamlı ilerleyişi’ olarak görmektedir. Ona göre “İnsan arzusunun nesnesi bir defa ve sadece bir anlık haz almak değil; gelecekteki arzularını daimî

olarak güvence altına almaktır” (2017: 77). Bu bağlamda ulumaktan ve oyuna katılmaktan haz duyan Muharrem, aynı eylemi işe giderken serviste devam ettirmektedir. Muharrem’in, ulumayla varlığını kanıtlama ve topluma karşı bakışlarla kurulan savaşta galip gelme arzusunu, ofiste iş arkadaşlarına karşı da devam ettirdiği görülmektedir. Bu sırada: “Akıllı bir adam kendine karşı acımasız değilse gururlu da olamaz. “Bense sınırsız gururum yüzünden kendime hiç acıımıyor, nefret edercesine küçümsüyor, herkesin de bana aynı gözle baktığını düşünüyordum” monoloğu duyulurken tekrar yenilgiye uğradığı görülür. Muharrem’in kendine karşı acıma duygusunun olmadığı anlaşılmaktadır. Keza Nietzsche’ye göre acıma duygusu insan ruhunu zayıflatmaktadır: “(...) Acıma duygusunun veya öfkenin onu nasıl etkileyeceğini kimse bilemez; ne dereceye kadar parlayabileceğini o da bilemez. Berbat, kötü koşullar, insanı berbat yapar; deneyimlerin niteliklerinden çok nitelikleri insanın alt veya üst seviyede, iyi veya kötü olmasına karar verir” (2011: 73). Muharrem de bu sebeple toplumsal kötülüğe karşı kendisi de acımasız olmak istemektedir. Ancak bunu sadece kendine uygulayabilmektedir. Çünkü kendine karşı acımasızlığı toplumsal alanda eyleme döktüğünde, güç gösterirken tatmin olduğu ve varoluşunu onayladığı kişisel bir haz unsuruna dönüşmektedir. Öyle ki Muharrem için görmezden gelinmektense kendini gülünç, aşağılık durumlara sokmak çok daha iyi olmaktadır.

Bir sahnede Muharrem, karşı apartmandan gelen müzik uyumakta zorlanır. Müziği kapatmaları için sesli uyarılarda bulunsa da başarısız olur. Pencereye önce yumurta sonrasında patates atar, cam kırılır. Müzik çalan apartmandan çılgık sesi gelince Muharrem içeri kaçar. Judith Williamson (2000: 106-107), doğa kültür ilişkisinde; toplumun pişirilecek yiyecekler gereksinimlere ihtiyaç duyduğunu söyleyerek, ‘pişirilme’ ihtiyacının ise toplumsal dönüşümlerle arasında bir bağ olduğunu düşünmektedir. Bu durumda ‘çiğ’ olan nesne ironik bir biçimde ‘asıl ve yerinden yabancılaşmış’ olarak, onun üzerinde etkili olan kültürün bir simgesi olmaktadır. Düz mantıkla patates, örneğin elma gibi çiğ tüketilebilen bir nesne değildir. Patatesi yemek için önce pişirmek sonrasında servis etmek gerekmektedir. Bu çerçevede Muharrem’in ve sonraki sahnelerde fahişenin elinde görülen ‘patates’in, topluma yabancılaşmış bireyler olarak, modernite karşısında ‘çiğ’ kaldıkları yorumunu yapabilmek mümkündür. Arayış halinde oldukları görülen bireylerin sürekli değişen modern toplum düzenine katılabilmeleri ve topluma karışabilmeleri için temsili olarak ‘pişmeleri’, başka bir ifadeyle kültürlenmeleri gerektiği düşünülmektedir. Diğer taraftan bir sahnede Türkan’ın eline geçen patates, onda aynı etkiyi yaratmamıştır. Sonrasında Türkan’ın topluma karışabildiği ve statü atladığı görülecektir.

Muharrem'in toplumun ikiyüzlülüğüne ve çıkar ilişkilerine karşı gururlu bir kişiliğe sahip olduğu düşünülmektedir. Bir gün iş çıkışı sonrası Muharrem, can sıkıntısını gidermek amacıyla kalabalık sokaklarda dolaşır. Bir süre sonra çaresizce, istemeyerek de olsa uzun zamandır görüşmediği arkadaşlarının bulunduğu ofise gider. İsteksizdir çünkü yerüstüne çıkıp aldatıcı dünyaya katılmaktan kaçınmaktadır, buna rağmen yine de gider çünkü yeraltında kalmayı da tercih etmemektedir. Arkadaşları, Muharrem'i yok sayarcasına *Ankara Sıkıntısı* adlı romanla ödül alan Cevat'a veda yemeği planlar. Cevat'a karşı özel bir kini bulunan Muharrem, zorla kendini bu plana dahil ettirir. Bir süre sonra Sinan'la yalnız kalan Muharrem, Cevat'ın aldığı ödül üzerinden tartışmaya girer. Sinan, Muharrem'in yemeğe gelmek istemesini, Muharrem'in Cevat'a olan kinini bildiğinden yüzsüzlük olarak görmektedir. Muharrem de Sinan'ı, Cevat'ın babasının hikâyelerini çalarak hırsızlık yaptığını, kendilerini dışarıya çıkamayacak duruma getirdiğini ve onun onuruna verilen yemeği de bu sebeple kişiliksizlikle suçlar. Sinan'ın tartışma sırasında sakin kaldığı görülürken, Muharrem doğruları topluma kabul ettirmenin sıkıntısıyla öfkelenmektedir. Bu sırada Muharrem'in gözü Che Guevara'nın posterine takılır, onunla özdeşleşme kurarak gururlu bir ifade takınır. Bu tavır Muharrem'in kişiliğinin derinliklerinde büyük gurur beslediğinin göstergesi olmaktadır. Ancak onun bu gururu, eleştirileri açıkça dile getirmesine ve toplumun istemediği uyumsuzu dönüşerek kötü karaktere bürünmesine yol açmaktadır. Cevat'ın gazeteye verdiği röportajı okurken, kıskançlık ve öfke duyması onun topluma karşı kötücül yanlarının tetiklendiğini gösterir niteliktedir.

Türkan bir gün Aslan Bey'in kendisini evden kovduğunu söyleyerek Muharrem'le vedalaşmak ister. Muharrem, Aslan Bey'le konuşup durumu çözmek istese de 'eşek gibi anırdığını' bu sebeple de iletişim kuramadığını anlatır. Aslan Bey'in bu tavrı toplumun hastalıklı yapısının özeti gibidir. Muharrem bu durumda oyuna dahil olamadığı gibi oyunun kurucusu da olamamaktadır. Sonrasında Aslan Bey'in Türkan'a şartları ağır olan ve kendisiyle evlenmesinin söz konusu olduğu bir sözleşme teklif ettiği görülür. Şartlar arasında 'kıl adam' olarak tarif ettiği Muharrem'le görüşmemek de vardır. Aslan Bey'in iktidar alanına saldırdığını düşünen, gururu kırılan ve ona karşı kin besleyen Muharrem, Türkan'a Aslan Bey'i öldürmesini tavsiye etmiştir.

Nietzsche'ye göre "İnsan, hayvan ile üstün insan arasına gerilmiş bir iptir!" (2017: 18). Muharrem'in bu ipte zaman zaman yer değiştirdiği görülmektedir. Bir sahnede Muharrem'in vücudunun hormon salgıladığı bölgeleri koklamaktadır. Toplum tarafından dışlanmışlık hissi, bedenin de kendini terk etme şüphesine ve benliğine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Özellikle hormon salgılarının yoğun olduğu bölgeleri koklaması, sahnenin çekimi gereği

hayvanı anımsatmaktadır. Bunun yanı sıra; belgeselde hayvan çiftleşmelerine ilgi duyması, uluması, dışlanmışlığını baskılamak için kurduğu fuhuş alemi, filmin ilerleyen sahnelerinde fahişeye çıkardığı ürkütücü sesler Muharrem'in 'çirkin ve utanç verici olan her şeye karşı söndürülemez bir istek duyduğunu' gösteren hayvani yönüne işaret etmektedir. Ayrıca toplumun onayladığı her şeye karşı çıkan Muharrem, bu hayvani dürtülere izin vererek ilkel benliğini kucaklamaktadır. Topluma karışmamak onun bu yapısını ortaya çıkarmasına neden olmaktadır. Diğer taraftan entelektüel kimliğe bürünen Muharrem kendini 'üstinsan' olduğunu düşünmektedir.

Cevat'a düzenlenen yemekte eski konulardan sohbet açılır. Muharrem ile Cevat arasındaki gerginliğin nedeninin Tansel adında bir kadın yüzünden olduğu anlaşılır. Cevat, Muharrem'in kendi kendini ötekileştirdiğini düşünerek; kendisine karşı, Tansel olayında dahi bir garazlerinin olmadığını söyler. Hobbes, "Nifak ortamında, birlikte olmak ve gücün bütün üstünlüklerini kullanmak için, insanların daima surların içinde kalması, kurnazlığa dayalı stratejiden bir stratejiden daha iyi bir stratejidir" (2017: 78) demektedir. Cevat bu anlayışa uygun olacak biçimde Muharrem'e karşı 'biz' diliyle konuşmaktadır. Hınç duygusunu baskılayan Muharrem, Cevat'ın 'biz' diliyle konuşmasını anlamlandırmak ister, bu sebeple de ciddi tavır takınır. Cevat durumu alaya alarak, arkadaşlarının 'evet' onaylarıyla konuyu savuşturur. Muharrem'e göre 'her şey tahmin ettiği gibi ve bayağı şekilde' ilerlemektedir. Gürbilek'in (2008: 157) deyiimiyle "Boyun eğen küçük adamın, sığılıktan öteye geçememiş kasvetli güruhun güçlü, bağımsız, özgür ruhlu olana duyduğu nefret" ile dolmuştur Muharrem. Hınç duygusunun verdiği öfkeyle intikam almanın yollarını kovalar. Muharrem, Sinan'la girdiği bir tartışmada kullandığı cümleyi Cevat'ın not etmek istediğini anlar ve ondan önce davranarak kalem uzatır. Muharrem'in kendisinden önce davranmasını şaşırان Cevat "Nerden anladın?" diye sorar. Muharrem "Eskiden de öyle yapardın" der. Cevat sorularını farklı şekillerde yönelterek Muharrem'in ne ima ettiğini sorar. Sorulardan sıkışmışlık duygusuna kapılan Muharrem, "Söylemek istediğim bir şey var, hatta suratına haykırmak istediğim bir şey var" dedikten sonra, Cevat'ın başkalarının hikayelerini çalan hırsız ve yalancı olduğunu, arkadaşlarının da yalaka ve kişiliksiz olduklarını söyleyerek gerçek duygularını yüzlerine haykırır. Bu sırada arkadaşlarından da onay almak ister ancak kimse Muharrem'e katılmaz. En sonunda sahnenin, Muharrem'in iç dünyasında yaşadığı çatışma olduğu anlaşır. Aslında hiçbir şey diyememiştir Muharrem. Ancak bu davranış türü, 'ikiyüzlülüğe', 'hor görülmeye' ve 'kötücüllüğe' karşı Nietzsche tarafından modern ahlakın kökenindeki nefreti "bütün patlayıcıların en tehlikelisi" (2011: 132) olarak görülmektedir. Bu durumda 'patlama'

yapamamış olan Muharrem, kötücüllüğe ve topluma yeniden yenilmiş olmaktadır. Fakat, ‘dünyanın en aşağılık düzeni’nin tam karşısında olduğunu ifade etse de ‘üstinsan’dan uzaklaşmayarak Muharrem masada kalmayı tercih etmiştir. Cevat’tan ve arkadaşlarından intikam almak adına ‘Nietzsche’ kimliğine bürünerek bir konuşma yapar:

“Sevgili Generalim Cevdet Bey, pardon Cevat Bey ve kadirşinas yalakaları... Şunu iyi bilin ki gösteriş budalası insanlardan, gösterişli laflardan, gösterişin kendisinden hiç hoşlanmam bu bir. Kibirden, kendini beğenmişlikten, bütün bu dağları ben yarattım havalarından, süslü kişiliklerden nefret ederim bu iki. Yalakalardan, yakalıktan, yalakaca edilmiş laflardan ve davranışlardan da nefret ederim bu üç. Dördüncüsü; gerçeği, içtenliği ve samimiyeti çok severim ve Dostoyevski’nin dediği gibi “gerçeğin her şeyin üstünde, zavallı egoların bile üstünde tutulmasını isterim. Arkadaşlığın; karşılıklı, açık sözlü ve yalansız olanı içi canımı veririm, evet buna bayılırım Sayın Generalim. Arkadaşlık; hassaslık ve incelik isteyen bir iştir. Öyle kabalığa, özensizliğe, alaycılığa gelmez!”

Nietzsche, “(...) Neden kendi hesabımıza onların laf-ikiyüzlülükleri karşısında bir adım bile olsa geri atalım ki?” (2011: 144) diye sormaktadır. Muharrem de modern bireyin ‘ahlaksallaştırılmış’ tutum ve davranışlarına karşı cevabını ‘güç istenci’ ile verir. Önceki sahnelerde, karşı apartmandan gelen müzik sesini susturmak için kullandığı patates, toplumsal kötülöklere karşı, Muharrem’in güç istencinin temsili olmaktadır. Cevat’ın onuruna düzenlenen yemekte de Muharrem patatesi yanında getirmiştir. Dolayısıyla Nietzsche için de “Yaşam güç istencidir” (2010: 189). Muharrem de yaşamı seçen, güç istencini elinde bulundurabilecek kişiliğe sahiptir ancak toplumun kötücüllüğüne karşı tiksinti duymaktadır. Elif Daldeniz, *Zerdüş. Tiksinti Duymayan İnsan* isimli makalesinde ‘tikinti duygusu’nun hem Zerdüş’tte hem de Nietzsche düşüncesinde üstinsana varmanın bir durağı olarak yorumlar. Tiksinti, insanlar tarafından oluşturulan değerlerin kendisine metaforik bir başkaldırıdır. Aynı zamanda bu tiksinti, değerlerin kendisine ve değer yaratıcılarına karşı da duyulan tiksintidir (Daldeniz, 2001). Tiksintinin en şiddetli ifadesini Muharrem yemekten sonra yaşamaktadır. Restoranda arkadaşları tarafından alaya alınıp terk edilen Muharrem, arkadaşlarının fahişelerle birlikte olmak amacıyla gittiği Barcelona Otel’ne giderek onlardan hesap sormak ister: “Cevat neredesiniz lan, alçak herifler, şerefsizler. Kendinizi ne sanıyorsunuz lan? Dünyayı siz mi yarattınız? Bir ödöl aldın diye kendini Shakespeare mi zannediyorsun? Hırsız Shakespeare. Beni nasıl terk edip gidersiniz? Beni nasıl küçümsersiniz? Tiksiniyorum hepinizden!

Midemdeki her şeyi üstünüze kusacağım.” Tiksinti duygusu, fiziksel bir edim olan kusma ile doğrudan Cevat ve arkadaşlarıyla özdeşleşmektedir.

Muharrem adını yanlış hatırladığı otele gelmiştir ve çıkardığı kaos yüzünden güvenlik görevlileri tarafından darp edilir. Sonrasında kendini ucuz ve izbe bir yer olan Madrid Oteli’nde bulur. Bu otel, karanlık atmosfere sahip, yeraltı insanlarına ait ve içinde türlü kötülüklerin bulunabildiği yerdir. Bu durumda ‘yeraltı insanı’ toplum dışı kişiler için kullanılan tabir olmaktadır. Yemekte arkadaşları tarafından dalga geçilen Muharrem, sığınma alanı olan fahişenin yanında bulur kendini. Patates bu kez bir yeraltı insanı olan fahişenin yanında görülmektedir. Ancak yeraltı krallığında güç Muharrem’dedir. Muharrem, fahişeyle ölüm üzerine sohbet eder. Sohbette fahişeye karşı üstünlük kuramadığını düşünen Muharrem, yenilgiyi kabul etmektense ‘hayvani’ yöne tekrar dönerek tuhaf sesler çıkarmaya başlar. Muharrem’in çıkardığı ürkütücü sesler sonrası fahişe yenilgiyi kabul ederek ağlamaya başlar. Muharrem de bu oyundan zaferle ayrılmış olur. Çıkarken fahişeye adresini bırakır. Vicdani pişmanlıkla yapıldığı düşünülen bu eylem filmin son sahnesinde anlam kazanmaktadır.

Türkan, filmin başında Muharrem’le planladıkları gibi Aslan Bey’i merdivenlerden itmiştir. Fakat, Aslan Bey hastaneye kaldırılır ve ikisinden de şikayetçi olur. İfadeleri alındıktan sonra serbest bırakırlar. Türkan yaptığı eylemden dolayı pişmanlık duyar ve Aslan Bey’e karşı kendini sorumlu hisseder. Muharrem’le Türkan’ın son olarak görüldüğü sahnede Türkan, ev sahibinin sözleşmesini kabul ederek onunla evleneceğini dile getirir. Muharrem, durumu anlayışla karşılar ve sohbet üzerine Aslan Bey’e ‘keçi’ diyerek espri yapar. Duruma öfkelenen Türkan, Muharrem’i bu konuda uyarır, temizliğe de başkasının geleceğini söyler. Bu konudan dolayı aralarında tartışma çıkar. Muharrem Türkan’a küfür ve hakaret ederek evden kovar. Muharrem’in gözünde Türkan zamanında nefret ettiği hatta öldürmeyi bile göze aldığı Aslan Bey’le evlenerek toplumda tekrar kabul görecektir, adeta yerüstüne çıkacaktır. Muharrem, kendisi gibi yeraltı insanı olarak gördüğü Türkan tarafından ihanete uğradığını düşünür. Ona göre Türkan da ikiyezlüler ve aldatanlar sınıfına girmiştir. Bu sebeple önce ona daha sonrasında da kendi benliğine, yani krallığı olan yeraltına saldırır. “Hınçlı insan, her varlığı ve her nesneyi bir saldırı olarak algılar. Hiçbir şeyden kurtulunamaz. Her şey yaralar. (...) Hınçlı insan kendisi yüzünden acı çeken varlıktır” (Deleuze, 2010: 151). Muharrem de hınç duygusunu evindeki tüm eşyalarından çıkarmaktadır. Aslında bu Muharrem’in kendisine duyduğu öfkeden kaynaklanan iktidar alanına saldırıdır. Bu sebeple sahne kendi benliğini yıkıma uğratmanın temsili olmaktadır.

Öfke patlamasıyla ortaya çıkan yıkımın gerçekleştiği gece fahişe kadın gelir. Muharrem'i koltukta güçsüz bir halde bulur. Muharrem fahişeye neden geldiğini sorar. Kadın cevap vermez. Muharrem, kadının gelmesini kendince anlamlandırmaya çalışır: "O gece bol bol gururunu okşadım diye. Çok hoşuna gittiği için tekrar istedin demi! O zaman iyi dinle. Senden intikam almak için verdim adresimi. Mecbur kalıp arayacağını biliyordum". Muharrem'in hınç duygusu yerini kötülüğe bırakmıştır. Fahişenin başı sıkıştığında umut olarak gördüğü adam aldatmıştır bu kez. Toplum tarafından yeraltına itilen Muharrem, bu kez fahişe kadının da oradan çıkmasına müsaade etmemektedir. Fahişe, Muharrem'e anne şefkatiyle yaklaşır. Muharrem de başını kadının dizlerine koyar, "İyi olmak istiyorum ama bırakmıyorlar" diyerek ağlamaya başlar. Bir süre sonra kendine gelen Muharrem, fahişeye tuhaf sesleri yeniden çıkarmaya başlar. Muharrem'le fahişe kadının birlikte oldukları anlaşılmaktadır. Fahişe kadının gözünde morluk olduğu görülür. Ancak kadına uygulanan şiddetin, sahnenin çekimi gereği, öncesinde mi yoksa Muharrem tarafından mı olduğu belirsizdir. Muharrem kadının yanından kalktığında fahişenin elinde güç istencinin temsili olan patates görülür. Muharrem'in dışlanmışlığı, yok sayılması artık ona geçmiştir. Fahişe de bunu anlayarak evden çıkar. Karanlıkta tek başına kalan Muharrem, "(...) Artık değişemeyeceğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordu" monoloğuyla film biter.

Modern dönemde birey kişiliğini yitirmiş, bir topluluğa olan aidiyet duygusunu kaybetmiş ve hiç olmadığı kadar yalnızlaşmıştır. Modern yaşam tarzının zorunlu bir sonucu olarak açıklanabilecek bu durumda insan kendi zaaflarının, egosunun en alçak duygularının esiri olabilmektedir. Demirkubuz, *Yazgı*'da meşru kıldığı nihilizmden farklı olarak Demirkubuz'un Muharrem'i yaşama tutundurmaya çalıştığı görülmektedir. Ancak modern toplumda kötülük, nesnel problem olmaktan çok öznele doğru evrilmiş ve bu yönüyle bireylerin içine sinerek soyut bir anlam kazanmıştır. "*İnsan kendisini ahlaki anlamda iyi ya da kötü yapmıştır ya da yapacaktır*" diyen Kant için, dünyada kötülük varsa insanın ürünüdür ve kabullenilmesi gerekmektedir (Kant'tan akt Günenç, 2016: 206). Modern yaşamın bireyin üzerinde yarattığı baskı onlara kötülüklerle yaşamayı öğretmektedir. Muharrem, film boyu devam eden monologlarla, insanlara karşı olan öfkesi ve nefretiyle Dostoyevski'deki hasta adamdır. Bu yönüyle *Yeraltı* filminde Demirkubuz topluma yabancılaşmış birey üzerinden kötülüğe; yalnızlık, dışlanmışlık, ikiyüzlülük, aldatma, hor görme gibi kavramlarla ahlaki açıdan yaklaştığı görülmektedir.

SONUÇ

Kötülük olgusunun sıradanlaşan yapısını konu alan bu çalışmada, kötülük kavramının gelişimi ve bu kavramın Zeki Demirkubuz sinemasıyla arasında kurulan ilişki irdelenmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde, öncelikli olarak kötülüğün tanımı yapılmış, kavrama farklı açılardan yaklaşan kötülük türlerine bakılmıştır. Doğal kötülüğün; kaynağının insandan bağımsız olarak doğa olaylarında arandığı, ahlaki kötülüğün; insanın iradesini kötüye kullanması sonucunda ortaya çıktığı görülmüştür. Metafiziksel kötülüğün ise diğer iki kötülük türünü de kapsayacak biçimde, Tanrı tarafından yaratılan evrenin sınırlılığı ve sonsuzluğuna işaret ettiği gözlemlenmiştir. Söz konusu kötülük türlerinin sayısının fazla olması, insanları kötülüğün kaynağını aramaya yönlendirmiştir. Bu doğrultuda mutlak iyi olarak tanımlanan Tanrı'nın kötülüklere neden izin verdiği düşüncesi, 'kötülük problemi'nin doğmasına neden olmuştur. Kötülük problemi, Epiküros'a kadar dayanan düşünceyle, evrende var olan kötülüklerin iyi bir Tanrı ile bağdaşmayacağı sorgulamaları üzerine kurulmuştur. Bu durumda Tanrı'nın mutlak hâkimiyet alanı ve gücü irdelenmiştir. Kötülüğün mutlak iyi olan Tanrı ile özdeşleşemeyeceği düşüncesi ve kötülük probleminin ortaya attığı sorulara cevap verme çabaları, 'teodise' kavramını ortaya çıkarmıştır. St. Augustine, kötülüğün hiçbir şekilde iyi olan Tanrı ile bağdaşmayacağı düşüncesini savunurken; İreneyus'un, insanın eksik ve kusurlu yaratılmasından kaynaklı olarak, kötülüğün kısmen de olsa Tanrı ile bağdaşabileceği düşüncesini savunduğu görülmüştür. Bu doğrultuda Orta Çağ düşünürlerinin kötülüğe teolojik açıdan yaklaştığı söylenebilmektedir.

Modern dönem Batı felsefesine bakıldığında, Tanrı'ya referans vermeden kötülüğün kaynağını insanda arayan ilk düşünürün Kant olduğu görülmektedir. Kant, kötülüğü daha çok ahlaki açıdan incelemiş ve onun çalışmaları kendisinden sonra gelen diğer düşünürleri de etkilemiştir. Friedrich Nietzsche, kötülüğü 'Tanrı öldü' metaforuyla açıklamış, kötülüğü insan eylemlerinden yola çıkarak ele almıştır. Kötülüğü modern dönem toplum yapısıyla ilişkilendiren Jean Jacques Rousseau ise kötülüğe, insanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı olarak gördüğü 'mülkiyet' kavramı çerçevesinde yaklaşmıştır. Son olarak Thomas Hobbes düşüncesinde kötülük insan doğasında aranmıştır. Modern dönem düşünürlerinin ortak yanına bakıldığında, kötülüğün kaynağının Tanrı'dan bağımsız olarak insanda arandığı görülmektedir. Modern düşüncenin kötülüğe yaklaşımı, edebiyat dünyasını etkilemiş Sartre, Camus ve Dostoyevski gibi yazarlar kurgusal karakterlerinde kötülüğe ve kötülük felsefesine yer vermiştir.

Kötülük, önüne geldiği kelimenin anlamını değiştiren bir kavramdır. Bu nedenle tanımlaması ve yorumlanması bakımından öznellik taşısa da toplumsal açıdan belirli kodlarla ifade edilmektedir. Sosyal, siyasi, ekonomik, psikolojik gibi birçok dinamik üzerinden ele alınabilen kötülük, estetik açıdan sanat dallarında da yansımaları bulmaktadır. Görüntü ve ses düzleminde düşünsel aktarım aracı olan sinema, bu yönüyle kötülük olgusunu ifade etmenin en uygun araçlarından biri olmaktadır. Sinemada kötülük, sinemanın hem belgesel hem de kurgusal olanı aktarmasından itibaren başvurulmuş konuların başında gelmektedir. Bu sebeple sinema, kötülük olgusundan en fazla beslenen sanat dalı olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümünde kötülük kavramının Türk sinemasındaki yansımaları incelenmiştir. Türk sinemasının genel profiline bakıldığında, toplumsal değişmelerle arasında doğrudan bağlantı olduğu düşünülmektedir. Türk sinemasında, doksanlı yıllara kadar hâkim olan melodram türünde, kötülüğün genellikle ya savaşılmaması gereken olgu şeklinde sunulduğu ya da güldürü unsuru yaratacak şekilde kullanıldığı görülmüştür. Sinemanın klasik anlatı yapısında yer alan iyi/kötü çatışmasının bir sonuca bağlandığı gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda genellikle iyilerin kazanacağı, kötülerin ise kaybederek cezalandırılacağı bir sonuç söz konusudur. Doksanlı yıllardan sonra bireysel çabaların aktif olarak görüldüğü Türk sinemasında kötülük, yönetmen ya da senaristlerin bakış açılarına göre şekillenmiştir. Kendi yazdığı senaryoları filme alan Zeki Demirkubuz, filmleri aracılığıyla kötülük felsefesini irdeleyen yönetmenlerin başında gelmektedir. Bu bağlamda ikinci bölümün diğer kısmında, Demirkubuz'un kötülüğe olan yaklaşımını anlamlandırabilmek amacıyla yönetmenin biyografisine, sinemasının genel özelliklerine ve kötülüğün sineması üzerindeki etkisine bakılmıştır.

Genel çerçevede Zeki Demirkubuz'un kötülüğe olan yaklaşımına bakıldığında doksan öncesi Türk sinemasıyla arasında belirgin farkların olduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, doksan öncesi klasik anlatıda kötülük; genellikle savaşılmaması gereken bir olgu olarak sunulmuş; kötüler yenilgiye uğratılmış, iyiler ise galip gelmiştir. Demirkubuz sinemasında ise kötülük sıradan bir zemine oturtularak karamsar bakış açısıyla ele alınmıştır. Yönetmen; kötülüklerin her alanda kendini üretebileceğini, kötülerin de bu dünyanın bir parçası olduğunu, kötülüğün alt edilmesi gereken bir durum değil de varlığı kabul edilerek onunla yaşamının öğrenilmesi gerektiği düşüncesini aktarmaya çalışmıştır. Bu doğrultuda genellikle film sonlarının açık uçlu bırakılarak, iyi/kötü çatışmasının bir sonuca bağlanmadığı gözlemlenmektedir.

Olay örgüsü ve karakterler açısından bakıldığında da, doksan öncesi dönemle Demirkubuz sineması arasında farklılıkların olduğu söylenebilmektedir. Doksan öncesi

dönemde olay örgüsündeki iyi/kötü çatışmasının çoğu filmde benzer yapıda işlendiği görülmektedir. Kahraman sakin hayatına devam eder, kötü; bir şekilde kahramanın önüne çıkar, kahramana zorluklar çıkararak ona engel olmaya çalışır, kahraman sonucu ne olursa olsun kötüye yenilgiye uğratır ve son olarak sakin hayatına geri döner. Zeki Demirkubuz sinemasında olay örgüsü benzer yapıda kurulsa da ana kahramanların çıkmaza girerek kötülüğe karışabildikleri, kötülük yapabildikleri, zaman zaman da kötülükten zevk aldıkları gözlemlenmiştir. Örneğin, *Üçüncü Sayfa*'da İsa için kötülükten uzak durmak olanaksızken, *Yeraltı* filminde Muharrem için kötülüğün haz alınan bir duruma dönüştüğü görülmektedir. Doksan öncesi dönemlerde oyuncu stereotipine bakıldığında; kötülük belirli kişilerle özdeşleştirilmiştir ve kötü karakterleri çoğunlukla aynı oyuncular oynamıştır. Jest-mimik kullanımında da hemen hepsinin abartılı oyunculuk sergilediği ve birbirine benzer yapıda oldukları görülmektedir. Demirkubuz'un karakterleri ise günlük yaşamda varlığı belli dahi olmayan, sıradan insanlardır. Ayrıca abartılı jest-mimik kullanmaktan kaçınarak doğal oyunculuk sergilemektedirler. Bu durumda doksan öncesi dönemlerde klasik kahramanlar, Demirkubuz sinemasında yerini, özellikle psikolojik açıdan sağlıklı kalamayan ve kötülüğe karışabilen anti-kahramanlara bırakmıştır. *Üçüncü Sayfa*'da kurtarıcı rolünü kadın karaktere yükleyen Demirkubuz, *Yazgı*'da Musa'yı pasif anti-kahraman, *Yeraltı* filminde ise Muharrem'i klasik anti-kahraman olarak ele almaktadır.

Çalışmada, Zeki Demirkubuz Sineması'nda 'kötülüğün sıradanlığı' irdelenmektedir. Bu amaçla çalışmanın son bölümünde Demirkubuz'un filmografisinde yer alan *Üçüncü Sayfa*, *Yazgı* ve *Yeraltı* filmleri betimsel içerik analiziyle değerlendirilmeye alınmıştır. "Kötülüklere bakarken, ya da onlar nedeniyle acı çekerken başlar anlama çabası" (Demirkubuz'dan akt. Karaca, 2001: 154) diyen Demirkubuz, sinemayı kötülüğü anlamak ve izleyiciye anlatmak için araç olarak kullanmaktadır. Aldatma, ihanet, ikiyüzlülük, yalan, statü atlama çabası, acı, inançsızlık gibi kötü olduğu düşünülen kavramlar insan eylemlerinde karşılık bulmaktadır. Demirkubuz da bu doğrultuda karakterlere yüklediği vasıflarla bu kavramların somutlaştırılmış gerçekliğini ortaya çıkarmaya çabalamaktadır. *Üçüncü Sayfa* filminde, doksanlı yıllara yapılan göndermelerle, modern toplum sistemine eleştiri getirilmiş; her suçlunun biraz masum, her masunun da biraz suçlu olabileceği vurgusu yapılmıştır. Demirkubuz *Yazgı* filminde, ahlakı sorgulamış, kötülüğü; kader, inanç, arzu, istek gibi kavramlarla ilişkilendirerek karamsar bir bakış açısı ortaya koymuştur. Son olarak *Yeraltı* filminde ise yönetmen, topluma yabancılaşmış birey aracılığıyla kötülüğün insanda bıraktığı duygusal ve psikolojik tahribata odaklanmıştır. Yönetmenin filmde yer verdiği karakterlerin, kötülükle yaşamayı öğrendiği, hatta yeri

geldiğinde kendilerinin de o kötülükleri sıradanlaştırarak başkalarına yapabildiği gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda *Üçüncü Sayfa*'nın İsa'sının küçük hayalleriyle yaşam umudunu korumaya çalışmasında, *Yazgı*'nın Musa'sının kendi arzu ve istekleri dışında çevresindeki her şeye olan tepkisizliğinde, *Yeraltı*'nın Muharrem'inin kendisini topluma karşı kanıtlama arzusunda kötülükle ilişki kurması kaçınılmaz olmaktadır. Özellikle İsa ve Muharrem karakterlerinin arayış halinde oldukları görülmektedir. Ancak bu arayış, bireyin iç dünyasında bulması ve çözmesi gereken bir arayıştır. Bu sebeple yönetmen filmlerinde İsa'ya ihaneti, Musa'ya iftirayı, Muharrem'e de çaresizliği tattırmaktadır. Karakter isimleri göz önüne alındığında, Demirkubuz'un kötülüğü anlatırken dini kaynaklardan faydalandığı görülmektedir. Örneğin *Üçüncü Sayfa*'da İsa peygambere gönderme olduğu, film kahramanı İsa'nın, insanlığın tüm yükünü üstünde taşıyan karakter olarak temsil edildiği düşünülmektedir. Ayrıca Hz. Meryem'in, çoğu kaynakta 'mübarek kadın' olarak kabul edildiği bilinmektedir. *Üçüncü Sayfa*'da Meryem *femme fatale* şeklinde sunulmakta birlikte, çoğu kez karşılaştığı kötülüklerle karşı da güçlü kaldığı gözlemlenmiştir. İsa da Meryem'i kurtarıcısı olarak görmüş ve ona bağlılığını gösterebilmek adına her türlü kötülüğe bulaşmayı göze almıştır. Yönetmenin *Yazgı*'da da bir başka peygamber ismi olan Musa'ya yer verdiği görülmektedir.

Modern dönem, toplumun her alanında bireyselleşmeyi yüceltmıştır. Bu doğrultuda bireyler hayatta kalabilmek adına mücadeleye girmiş ve birbirini yenmek için her türlü kötülüğe karışabilmiştir. Kötülüklerin sayısının artması, her alana yayılması, insanlara kötülükle yaşayabilmeyi öğretmiştir. Demirkubuz'un yaşantısı göz önüne alındığında, birçok kötülüğe maruz kaldığı bilinmektedir. Özellikle dönemin kabul gören düşünce yapısından farklı olarak kendini ifade ettiği alanlarda 'öteki' konumunda yargılanmış, sonrasında hapis yatmıştır. Hapiste olduğu dönem Nietzsche felsefesi ile tanışan Demirkubuz'un, nihilist felsefeyi benimseyerek, filmlerinde çoğu değeri değersizleştiren bir bakış açısını yansıttığı yorumunu yapmak mümkün olmaktadır. Bu sebeple kötülüğün birçok çeşidine maruz kaldığını iddia eden Demirkubuz için kötülüğün daha sıradan gelmeye başladığı düşünülmektedir. Ayrıca, *Yazgı* filminde, toplumda değer adı altında sunulan her şeye tepkisiz kalan Musa ile yönetmenin kendisi arasında da bağlantı olduğu, kendi düşüncelerini onun aracılığıyla aktardığı söylenebilmektedir. Kısacası Demirkubuz da modern dönemin toplum yapısını analiz edebilmiş, bunu Türk toplumuna uyarlayamaya çalışarak kötülüğü karakterlerinde ifade etmeye çalışmıştır.

Birbirini var eden kavramlar, diğerinin eksildiği durumlarda ötekinin hâkimiyet kurduğu bir sürece evrilmektedir. Modern dönemde kötülüğün hâkimiyet kurduğunu ve her yerde

olduğunu kabul eden Demirkubuz, kötülüğü izleyiciye de kabullenilmesi gereken bir olgu olarak sunmaktadır. Yönetmenin filmlerinde izleyiciye sorgulatmayı amaçladığı kötülüğün birey üzerindeki etkisinin, genellikle çözüm yolu sunulmayacak şekilde, açık uçlu bırakıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, yönetmenin kendi yaşamında ve modern dünyada var olan kötülüğü kabullendiğini, sıradanlaştırdığını, yani onu yenmek için çabalamadığını göstermektedir. Bu sebeple kötülüğün sıradanlığını, özellikle toplumda yer edinememiş, hayata tutunamamış, sıradan insanların hayatlarından hikâyeler aracılığıyla anlatmayı tercih ettiği görülmektedir. Karakterler birbirleriyle çatışır, anlaşamazlar, birbirlerini yıkıma uğratmaya çalışır, egolarını her şeyin üstünde tutarlar, sınıf atlamak uğruna akıllarına gelebilecek her kötülüğü sıradan bir eylemişçesine yaparlar. Buradan çıkarılacak sonuç ise kötülüğün insanın içinde olduğu ve onun türevlerini insanın var ettiği olabilmektedir. Kötülüğün sıradanlaşması ile modern dönem arasında doğrudan ilişki bulunmaktadır. Bu nedenle yönetmenin çizdiği kötülük tablosu bir sonuca ulaşmamaktadır. Hayatın kendisi gibi kötülük de sürekli değişmekte ve farklı alanlarda kendini yeniden var edebilmektedir.

Zeki Demirkubuz'un, yaşama bakışı, geçmiş yaşantısı, sinemaya başladığı yıllar göze alındığında kötülükle derdi olan bir yönetmen olduğu ve bunun aktarımını farklı temellerde ele aldığı görülebilmektedir. Dolaylı olarak sinemasının anlatım biçimini, kötülüğü trajedi olarak sunmaktansa, alt metninde bireyler üzerinden toplumsal eleştiri yaptığı söylenebilmektedir. Bu durum kötülük aracılığıyla, başka bir şey ifade eden, itiraf sineması olarak da görülebilmektedir. İnsanın günahkâr olduğunun, kötülüğün her an her yerde kendini üretebildiğinin, eylemsizliğin dahi kötülükle ilişkilendirilebileceğinin, kısacası insanın acizliğinin itirafı olarak yorumlanmaktadır. Ana akım anlatılarda kötülük varlığını hissettirdiği her alanda ve her durumda alt edilmesi gereken bir durum olarak görülmüştür. Demirkubuz ise kötülüğün sıradan ve olağan olduğunu filmlerinde itiraf etmektedir. Yönetmenin kötülüğü ele alma biçimiyle, ona karşı geliştirdiği felsefeyle, ifade etmeye çalıştığı kavramlarla ve özgünlüğüyle Türk sinemasının 'sıradan' kalıplarına katkı yaptığı görülmektedir. Farklı senaryoları filme çekmeyi düşündüğü bilinen Zeki Demirkubuz'un, kötülükle olan bağını ve bununla bağlantılı olarak insan olmanın hallerini, inandığı sinema anlayışı doğrultusunda aktarmaya devam edeceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (2005). Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine. *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, s. 103-134. Ankara: Phoenix.
- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Adugit, Y. (2008). İntikamın Adaleti ve Estetiği. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1), 11-32.
- Akalın, K. H. (2015). *Stoa Felsefesinde Tanrının Doğası ve İnsanın Uyumu*. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KOSBED). Sayı: 30, ss. 91-112.
- Akbulut, H. (2012). Melodramatik İmgelem. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Albayrak, M. B. (2017). *Schelling'in İnsan Özgürlüğünün Özünü İncelemesinde Kötülüğün Gerçekliği*. Cogito: Kötülük. Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 86, Bahar, 2017, ss. 53-69.
- Alt, P.A. (2016). Aydınlanma ve Psikoloji “Şeytanın Yeni Marifetleri”. Çev. Sabir Yücesoy. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Armaner, T. (2017). *Kötülüğün Hiçliği: Spinoza*. Cogito: Kötülük. Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 86, Bahar, 2017, ss. 39-52.
- Aslan, T. (2021, Mayıs). Susuz Yaz. Ankara Sinema Derneği, Erişim Tarihi: 03.05.2021, <https://ankarasinemadernegi.org/listings/susuz-yaz/>
- Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Babblela (2021). Auteur Yönetmen Nedir ve Kimlere Denir? Erişim Tarihi: 25.06.2021 <https://www.babblela.com/auteur-yonetmen-kimdir-ve-kimlere-denir/>
- Baudrillard, J. (2005). İmkânsız Takas. Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (2012). Sinema Nedir?. İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Birtek, G. (2014). “Gerçekliğin ve Samimiyetin Aynasında: Zeki Demirkubuz”. Erişim Tarihi: 11.07.2021, <http://www.sinematopya.com/2014/08/gercekligin-ve-samimiyetin-aynasinda-zeki-demirkubuz.html>
- Boz, M. (2013). Metin Erksan Sineması. Boğaziçi Üniversitesi ‘Sinefil’. ss. 10-14.
- Boz, M. (2014). Sinemayla Geçen Bir Ömür: Atıf Yılmaz Batıbeki. Egeden. Sayı: 20, ss. 39.

- Bozdoğan, S. (2017). *Nietzsche'nin Ahlak Eleştirileri Bağlamında Modern Özneyi Tahayyül Etmek*. Yüzüncü Yıl Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Sayı: 3, ss. 32-45.
- Calder, T. (2018). "The Concept of Evil". Stanford Encyclopedia of Philosophy, Erişim Tarihi: 10.10.2020 <https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil>
- Camus, A. (1988). *Sisyphos Söyleni*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Adam Yayınları.
- Camus, A. (2004). *Başkaldıran İnsan*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2013). *Veba*. Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2016). *Yabancı*. Çev. Semih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Yayınları.
- Carr, E. H. (2014). *Dostoyevski*. Çev. Ayhan Gerçeker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cerrahoğlu, N. (1999). "Temel Sorunumuz Ahlak". *Milliyet*, 10 Ekim 1999 tarihli Zeki Demirkubuz ile Söyleşi. ErişimTarihi: 08.07.2021, <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=29>
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2012). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çakmak, M. (2013). *Albert Camus'nün Felsefesinde Hayatın Anlamı ve Varoluşsal Kötülük Problemi*. Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 38, ss. 75-109.
- Çınar, A. (2005). *Leibniz'de Kötülük Problemi ve Teodise*. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 14, Sayı:1, ss. 161-177.
- Çüçen, K. A. (2010). *Orta Çağ ve Rönesans'ta Felsefe*. Bursa: Ezgi Kitapevi.
- Daldal, A. (2006). "Zeki Demirkubuz'un Yazgı'sı". *Kader: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk*, s. 47-52, Ankara: Dost Yayınları.
- Daldeniz, E. (2001). *Zerdüşt: Tiksinti Duymayan İnsan*. *Cogito*, Sayı: 25, ss. 251-262.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Demirci, N. (2019). *Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'nin Eserlerinde Kötülük Problemi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Demirkubuz, Z. (2016). “Zeki Demirkubuz: Aldatmayan Kadından Hikâye Olmuyor”. Kocaeli Üniversitesi Kültür Sanat ve Sosyal Araştırmalar Kulübü Söyleşisi. Hürriyet Gazetesi Kelebek Ek Yayını, Erişim Tarihi: 07.10.2021. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/zeki-demirkubuz-aldatmayan-kadindan-hikaye-olmuyor-40064230>
- Demirkubuz, Z. (2021). Üçüncü Sayfa, “Yönetmenin Sözü” Bölmesi. Erişim Tarihi: 26.09.2021. <http://zekidemirkubuz.com/Movie.aspx?MovieID=3>
- Dinçer, K. (2012). Kısaca Felsefe. Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Dostoyevski, F. M. (2007). Suç ve Ceza. Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Doubrousky, S. (1962). The Ethics of Albert Camus”, *Camus: A Collection of Critical Essays*, ed. Germaine Bree, Printice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.:A Spectrum Book.
- Durmaz, V. (2018). Zeki Demirkubuz Sinemasında “Kötülük” Kavramı. Erişim Tarihi: 29. 06. 2021, <https://www.volkandurmaz.com/>
- Eagleton, T. (2017). Kötülük Üzerine Bir Deneme. Çev. Şenol Bezci, İstanbul: İşitim Yayınları.
- Ekşici, Z. (2019). *Jean Jacques Rousseau’nun Aydınlanma Eleştirisi*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Erez, E. (2014). “Yazgı: Nihilizm ve Musa”. Erişim Tarihi: 22.09.2021, <https://emekerez.wordpress.com/2014/04/12/yazgi-nihilizm-ve-musa/>
- Esen, Kuyucak, Ş. (2016). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evans, G., Farberow, N. L., Associates, K. (2003). The Encyclopedia of Suicide. New York: Facts on File, Inc.
- Evren, B. (1997). Değişimin Dönemecinde Türk Sineması. İstanbul: Leya Yayıncılık.
- Fidan, F. (2015). *Kötülük Probleminin Felsefi Açıdan İncelenmesi*. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Frank, J. (2017). Dostoyevski: *Çağının Bir Yazarı*. Çev. Ülker İnce. İstanbul: Everest Yayınları.
- Gledhill, C. (1991). Signs of Melodrama, Industry of Desire. (ss. 207-229). Routledge: London and New York.

- Gökmen, M. (1989). Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Greelane (2019). Jean-Paul Sartre “Çıkış Yok” Özeti. Erişim Tarihi: 11.09.2021
<https://www.greelane.com/tr/be%c5%9feri-bilimler/edebiyat/no-exit-overview-2713437/>
- Grisoni, D. (2021). *Arzu Yansımaları*. Çev. Ece Durmuş. Otonom Yayıncılık, Erişim Tarihi:
- Günay, Ü. (1999). Erzurum ve Çevre Köylerinde Dini Hayat. İstanbul: Erzurum Kitaplığı.
- Günenç, M. (2016). Kant’ta Tanrı ve Tanrısallaştırılan Akıl. Ankara: Elis Yayınları
- Gürbilek, N. (2001). Kötü Çocuk Türk, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2008). Mağdurun Dili. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haklı, Ş. (2002). *Kötülük Problemi, Yaklaşımlar ve Eleştiriler*. Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 2, ss. 195-211.
- Hançerlioğlu, O. (1998). Felsefe Ansiklopedisi “*Kavramlar ve Akımlar*”. Cilt 3 (İ-K). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hançerlioğlu, O. (1998). Felsefe Ansiklopedisi “*Kavramlar ve Akımlar*”. Cilt 6 (S-T). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Hayal Perdesi (2011). İstanbul Sokaklarında Tozpembe Bir Masal, Erişim Tarihi: 08.06.2021,
<https://www.hayalperdesi.net/sinefil/30-istanbul-sokaklarinda-tozpembe-bir-masal.aspx>
- Hobbes, T. (2017). Leviathan. United States: CreateSpace Independent Publishing Platform.
<http://www.otonomyayincilik.com/duyurular/155-arzu-yansmalar>
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20666/220462>
- Hume, D. (1995). Din Üstüne. Çev. Mete Tunçay, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Hume, D. (2018). Denemeler. Çev. Banu Karakaş. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- İslam Ansiklopedisi (2021, Haziran). Habil ve Kabil “Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın İlk İki Oğlu”. Erişim Tarihi: 08. 06.2021, <https://islamansiklopedisi.org.tr/habil-ve-kabil>
- Jean-Paul Sartre (2005). Varoluşçuluk. Çev. Asım Bezirci, İstanbul: Say Yayınları.
- Jean-Paul Sartre (2007). Toplu Oyunlar. Çev. Işık M. Noyan, İstanbul: İthaki Yayınları.

- Kant, I. (1999). Pratik Aklın Eleştirisi. “*Kritik der Praktischen Vernunft*”. Çev. İoanna Kuçuradi, Türkiye Felsefe Kurumu, çeviri dizisi: 2
- Kant, I. (2003). Ethica: Etik Üzerine Dersler. Çev. Oğuz Özgül. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Kant, I. (2012). Lectures on Anthropology. Trans. Robert R. Clewis. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2017). Saf Aklın Dahilinde Din. Çev. Suat Başar Çağlayan, Konya: Literatürk Yayınları.
- Kaymal, C. (2017). Kırdan Kente Göçün Kültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. 2017, Sayı: 15, ss. 1499-1519.
- Kırık, A. M. (2014). Türk Sinemasında Arabeskin Doğuşu ve Gelişimi. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi. Sayı: 3, Mart 2014, ss. 90-117.
- Kızılçelik, S. (2011). Batı Barbarlığı 1 “Rousseau, Marx ve Nietzsche Üzerine”. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Koç, M. (2018). *Rousseau Düşüncesinde Kötülük*. Sosyal Bilimler Dergisi (SOBİDER), Sayı: 30, ss. 483-499.
- Kraeger, L. ve Barnhart J. (1992). Dostoevsky on Evil and Atonement: The Ontology of Personalism in His Major Fiction. New York: Edwin Mellen Press.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı (2021). Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu, Mevzuat. Erişim Tarihi: 21.08.2021, <https://teftis.ktb.gov.tr/TR-264589/sinemavideo-ve-muzik-eserleri-kanunu.html>
- Leibniz, G. W. (1999). Metafizik Üzerine Konuşma. Çev. Afşar Timuçin, Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Manafov, R. (2019). Jonh Hick’in Din Felsefesinde Kötülük Problemi ve Teodise. Ankara: Elis Yayınları.
- Möller, O. (2006). “Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık”. Kader: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk, s. 26-30, Ankara: Dost Yayınları.
- Niedzwiecki, H. (2011). Ben Özelim. Çev. Sibel Erduman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nietzsche, F. (2003). Şen Bilim. Çev. Levent Özşar, Bursa: Asa Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). Güç İstenci. Çev. Nilüfer Epçeli, İstanbul: Say Yayınları.

- Nietzsche, F. (2011). *Ahlakın Soykütüğü Bir Polemik*. Çev. Zeynep Alangoya, İstanbul: Kalbacı Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2017). *Böyle Buyurdu Zerdüş*. Çev. Murat Demir, Ankara: Nilüfer Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2019). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. Çev. Aycan Özüpek, Eskişehir: Dorlion Yayınları.
- Oranlı, İ. (2017). *Kötülük*. Cogito: Kötülük. Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 86, Bahar, 2017, ss. 26-29.
- Oskay, Ç. (2015). “Nuri Bilge’yle 2006’dan Beri Konuşmuyoruz”. *Hürriyet Gazetesi*, Zeki Demirkubuz Röportajı, Erişim Tarihi: 29. 06. 2021. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/nuri-bilgeyle-2006dan-beri-konusmuyoruz-30167524>
- Oskay, Ü. (1996). “Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması” *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Oxford Universty (2003). “Femme Fatale”. *Oxford Dictionary of English 2e*, Oxford Universty Press.
- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özçelik, Ş. (2017). *Sinemada Komedi: Son Dönem Türk Sinemasının Analizi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Özgentürk, N. (1995). *Unutulmayanlar*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Pay, A. (2011). *Yönetmen Sineması “Gerçek ve Konsept Arasında: İtiraf ve Yazgı”*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Pay, A. ve Afat, E. (2011). *Yönetmen Sineması “Zeki Demirkubuz: Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım”*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Plotinus (2018). *Kötü’nün Doğası ve Kökeni Üzerine*. çev. Mehmet Murat Karakaya. Eskiyei, Sayı: 37, Kış, ss. 153-177.

- Pöstecki, N. (2005). Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Resmî Gazete (2021). “Belediye Geliri Kanunu”. 9 Temmuz 1948 Resmî Gazete, Sayı: 695, Erişim Tarihi: 15.06.2021. <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/6953.pdf>
- Rousseau, J. J. (1990). İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı. Çev. Rasih Nuri İleri, İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2007). Bilim ve Sanatlar Üzerine Söylev. Çev. Sebahattin Eyüboğlu. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2008). Siyasal Fragmanlar – Ekonomi Politik Üzerine Söylev. Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2013). Emile. Çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2014). Emile “Bir Çocuk Büyüyor”. Çev. Ülkü Akagündüz, İstanbul: Selis Kitaplar.
- Rousseau, J. J. (2018). Toplum Sözleşmesi. Çev. Vedat Günyol, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sartre, J. P. (1981). Bulantı. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Can Yayınları.
- Savaş, H. (2016). Sevmek Zamanı. Azizizm Sanat Örgütü, Erişim Tarihi: 03.05.2021, <http://www.azizmsanat.org/2016/06/09/sevmek-zamani-hakan-savas/>
- Saygılı, K. (2018). Arzu ve İktidarsızlık Arasında İmmoralizm. Erişim Tarihi: 13.10.2021. <http://www.cinerituel.com/yeraliti-2012-arzu-ile-iktidarsizlik-arasinda-immoralizm/>
- Sayıcı, F. (2018). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Gerçekçilik. TRT Akademi. Ocak 2018, Sayı: 5 ss. 460-469.
- Sınıf Mücadelesi (2008). “5 Nisan 1994 Kararları”. Erişim Tarihi: 05.10.2021. <http://www.sinifmucadelesi.net/spip.php?article63>
- Solak, Ç. ve Teközel, M. (2019). *Sosyal Dışlanma Olgusu Üzerine Genel Bir Deneme*. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 4, ss. 293-315.
- Soltekin, M. F. (2019). Hobbes ve Kuçuradi’de Bir Kişinin Değeri. SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. s. 46, ss. 99-107.
- Suner, A. (2015). Hayaller Ev. İstanbul: Metis Yayıncılık.

- Svendsen, L. (2018). *Kötülüğün Felsefesi*. Çev. Mehmet Hocaoglu, İstanbul: Redingot.
- Şen, A. (2010). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Şentürk, R. (2014). *Türk Sinemasının Durum Analizi*. Kültürel ve Sanatsal Araştırmalar, İstanbul Ticaret Odası, İstanbul: Özkaracan Matbaacılık.
- Tatar, O. (2019). *Dijital Çağda Fotoğraf Sanatı*. İstanbul: A7 Kitap.
- TDK (2020, Mart). “Kötülük”. Türk Dil Kurumu, Erişim Tarihi: 15.03.2020, <https://sozluk.gov.tr/>
- TDK (2020). “Kötü”. Türk Dil Kurumu, Erişim Tarihi: 15.03.2020, <https://sozluk.gov.tr/>
- TDK. (2021). “Aldatmak”, Türk Dil Kurumu. Erişim Tarihi: 05.11.2021. <https://sozluk.gov.tr/>
- TDK. (2021). “Vicdan”, Türk Dil Kurumu. Erişim Tarihi: 16.11.2021. <https://sozluk.gov.tr/>
- TDK. (2021). “Yabancılaşma”, Türk Dil Kurumu. Erişim Tarihi: 16.11.2021. <https://sozluk.gov.tr/>
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*. I. Cilt. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- Topuz, M. (2017). *Kant’ın Radikal Kötülük Tezi*. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. Sayı: 52, ss. 503-515.
- Tutar, C. (2015). *Türk Korku Sinemasının Yapısal Engelleri: Sosyo-kültürel Bir Bakış*. Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, e-GİFDER. Sayı: 2 ss: 247-274.
- Tüysüz, D. (2013). Derviş Zaim’in Yananamlarla Kurduğu Evren: Nokta., Kabadayı, L., *Film Eleştirisi “Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler”* içinde ss. 159-170, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tüysüz, D. (2017). *Amerikan Uygarlığı Kuruluş Mitinin İnşası Bağlamında Western Filmlerinde Ceza ve Adalet Anlayışı*. Erciyes İletişim Dergisi. Sayı: 1 ss: 266-280.
- Uleman, J. (2006). No King and No Torture: Kant on Suicide and Law. *Kantian Review*, 21 (1), 77-100.
- Velioğlu, Ö. (2017). *Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Wotling, P. (2011). *Le Vocabulaire de Friedrich Nietzsche*. Paris: Ellipses.

Yalvaç, A. (2013). Türk Sinemasında Arabesk. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yaran, C. S. (2016). Kötülük ve Teodise. İstanbul: Vadi Yayınları.

Yasa, M. (2016). Tanrı ve Kötülük. Ankara: Elis Yayınları.

Yüksel, E. (2017). Bir Uyarlama Örneği Olarak Yeraltı Filmi. *Sinecine*, 8 (I) ss. 39-59.

Zeller, E. (2001). Grek Felsefesi Tarihi. Çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: İz Yayınları.

