



Kültür ve İletişim

culture&communication

Yıl: 23 Sayı: 46 (Year: 23 Issue: 46)

Eylül-2020-Mart 2021 (September 2020-March 2021)

E-ISSN: 2149-9098

2020, 23(2): 376-412

DOI: 10.18691/kulturveiletisim.660495

****Araştırma Makalesi****

Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz?

2000 Sonrası Türkiye Sineması'ndaki Ruhani Eğilimler Üzerine*

Mehmet Köprü**

Öz

2000'li yıllar sonrası Türkiye sanat sinemasında ismine ve filmlerine en fazla gönderme yapılan yönetmenlerden biri Rus yönetmen Andrey Tarkovski'dir. Tarkovski'nin son filmini çektikten yıllar sonra başka bir ülkenin sinemacıları tarafından bu kadar ilgi görmesi ve bunun nedenleri, tartışılması gereken bir konudur. Tarkovski gibi film çekmenin arkasındaki sanatsal motivasyonların bir kısmı daha bireysel, dağınık ve bulanık iken diğer bir kısmı düşünsel arka planı olan daha sistematik bir yapıya işaret etmektedir. Çalışmada her ikisinden de bahsedilmesine karşın ikincisine daha fazla ağırlık verilmektedir. Savunucuları tarafından "hakikat sineması" olarak isimlendirilen bu eğilim, inanç ve iman odaklı öykülerle ön plana çıksa da mistik görünümüleri, tasavvufi içerikleri, didaktizimden kaçınma çabaları, sanatsal kaygıları, şiirsel üslupları ve dingin sinematografileriyle önceki dönemin din temalı filmlerinden de ayrılmaktadırlar. Bu ayrışmada; kültürel, ekonomik, toplumsal ve siyasal konjonktürdeki değişimlerin yanında Tarkovski'nin 2000'ler sonrası Türkiye sinemasındaki etkisinin de payı vardır. Film çalışmalarındaki felsefi okumalarla da etkileşim halinde olan bu eğilim, bir taraftan yapımların görsel niteliğini ve sinematik dillerini değiştirirken diğer taraftan güncel toplumsal gelişmelerden uzak ve politik meseleler konusunda da mesafeli duran apolitik bir sinemanın da gerekçesi haline gelmiştir. Bu tartışmalar etrafında kurulan çalışmada, farklı yapımların adı geçse de merkezdeki örnek Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (2017) filmi olacaktır.

Anahtar Sözcükler: Tarkovski, Ruhani Sinema, Hakikat Sineması, Depolitizasyon, *Buğday*.

* Geliş tarihi: 18/12/2019 • Kabul tarihi: 26/08/2020

** Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.
Orcid no: 0000-0002-3528-8820, koprumehmet@hotmail.com

****Research Article*******Why Do We Want to be Tarkovsky?
On Spiritual Tendencies in Turkish Cinema after the
2000s*****Mehmet Köprü******Abstract**

Russian director Andrei Tarkovsky has been one of the most referenced directors in Turkey since the 2000s. It is a matter of concern that Tarkovsky attracted the attention of another country's directors, even after shooting his last film. Although some of the artistic motives behind filmmaking like Tarkovsky are more subjective, fragmented, and blurred, others indicate a more systematic formation with an intellectual background. While both are discussed in this study, the emphasis is primarily on the second. The trend, referred to as "truth cinema" by its proponents, stands out with its stories based on faith and belief. However, these films also differ from the religious-themed films of the previous period, with their mystical presence and content, effort to avoid from being deductive, artistic concerns, poetical styles, and quiet cinematography. This difference is due to the influence of Tarkovsky on Turkish cinema after 2000—in addition to shifts in cultural, economic, social, and political circumstances. This trend, which has interacted with the philosophical readings in the film studies, has altered the visual quality and cinematic language of the productions, while at the same time it has become a justification for an apolitical cinema which remains disconnected from current social developments and political issues. In this study, along with many other films, Semih Kaplanoğlu's *Buğday (Grain)* (2017) is centrally examined in the light of this discussion.

Keywords: Tarkovsky, Spiritual Cinema, Truth Cinema, Depolitization, *Grain*.

* Received: 18/12/2019 • Accepted: 26/08/2020

** Erciyes University Faculty of Communication Radio, Television and Film Department.
Orcid no: 0000-0002-3528-8820, koprumehmet@hotmail.com

Neden Tarkovski Olmak İstiyoruz? 2000 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Ruhani Eğilimler Üzerine

Giriş

Yavuz Turgul'un yönettiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) ile Murat Düzgünoğlu'nun yönettiği *Neden Tarkovski Olamıyorum...*'un (2014) merkez karakterleri; sadece sinemacı kimlikleriyle değil, içinde buldukları koşullarla yapmak istedikleri şeyler arasındaki tezatlar açısından da kayda değer ve ilginç benzerlikler gösterirler. Hem *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nin Haşmet Asilkan'ı (Şener Şen) hem de *Neden Tarkovski Olamıyorum...*'un Bahadır'ı (Tansu Biçer); o güne kadar basit işler yapmış olan, ancak artık kendi sanatçı rüştlerini ispatlamak isteyen film yönetmenleridir. Bu arzularını gerçekleştirme sürecinde ikisinin de önünde önemli engeller vardır ve öykünün ilerlemesi için gerekli olan temel dramatik çatışmalar da buradan doğar. Yüklenilen "ulvi" sanatsal misyonlara karşın kişisel hayatın ve ülkedeki prodüksiyon şartlarının doğurduğu sıradan sorunlar, kara komedi benzeri anlatıları şekillendirir. Bu da halihazırda deneyimlenen anlatılarla, yani izlenmekte olan filmlerle yönetmen karakterlerin kafalarında kurdukları öykü dünyalarını birbirinden ayırır. Diğer taraftan Haşmet ve Bahadır'ın tasarladıkları filmler de içerik ve biçim olarak zaten birbirinden oldukça farklıdır.

Her iki filmde de hayata geçirilmek istenen yapımlar, dramatik katalizör işlevi gören basit anlatı nesnelere veya Hitchcockçu anlamdaki MacGuffinler¹ olarak okunmaya çok yatkındırlar. Çünkü yönetmen karakterlerin üzerinde çalıştıkları filmlerin nasıl görüldüğü/görüneceği, seyirciye tam olarak aktarılmaz. Öykü içindeki öykülerin, *Melinda ve Melinda*'da (*Melinda and Melinda*, Woody Allen, 2004) veya *Sezar Ölmeli*'de (*Cesare Deve Morire*, Paolo & Vittorio Taviani, 2012) olduğu gibi, bir alt anlatı evreni kurmasına izin verilmez. Tasarlanan filmlerin öyküleri, asıl anlatılara pek dâhil edilmeden karakterlerin motivasyon kaynağı olarak kalmaya devam eder. Bu nedenle,

¹ "İzleyicinin çözümden çok deneyimle ilgilendiğini" bilen Alfred Hitchcock'un filmlerinde MacGuffin sadece seyircileri öykü evreninin içine çekebilmek için vardır (Monaco, 2006: 296).

Haşmet ve Bahadır'ın kafalarındaki filmler hakkında genellikle dolaylı yollardan bilgi ediniriz.

*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmen'i*nde bu dolayım-lama genellikle diyaloglardaki sözel aktarımlar üzerinden yapılır. Örneğin Haşmet, üzerinde çalıştığı hayatının projesinde oyuncu olarak görmeyi çok istediği Müjde Ar'a "Av ve Avcı" başlıklı öyküsünü anlatırken anlatının genel hatlarını bize de aktarmış olur. Onun heyecanlı üslubundan dolayı aktarımın diegetik muhatabının (Müjde Ar) kafası karışmış olsa da olayların zengin bir iş adamı ve kızı ile onları kaçıran teröristler çevresinde geliştiğini anlarız. Filmin öyküsüyle ve bu öyküyü ele alış tarzıyla ilgili bilgiler de yine benzer sohbetlerden elde edilir. Haşmet konuyu, neredeyse propagandaya kaçan bariz ideolojik savlarla aktaracaktır. Yeşilçam dönemindeki duygusal seyirlikleri ile bilinen aşk filmleri yönetmeni, bu kez neredeyse hiçbir bilgisinin olmadığı alanlara girerek solcu nutuklar atan ve bu yüzden de didaktik olmaktan kurtulamayan bir film yapmaya kalkışmıştır. Ama Turgul, kurmaca yönetmen Haşmet'in neden bu kadar riskli bir işin içine girdiğini oldukça ikna edici argümanlarla gerekçelendirir. Gerçek bir sinemacı olarak kendini ispat etmek isteyen Haşmet'e göre, o günün kültürel ve entelektüel çevrelerine bunu kabul ettirmenin yolu, mümkünse cezaevine girmek ve ardından da politik filmler yapmaktır. O yüzden, yaşlandığını hisseden ve arkasında kalıcı bir iş bırakmak isteyen adam, "Bu film başka" şiarıyla, kendini tamamen yabancı olduğu sulara bırakır. Üstelik bu amaç doğrultusunda sadece sinema anlayışını değil; dış görünüşünü, evinin dekorunu, sanatsal beğenilerini ve hatta düşüncelerini bile değiştirmeye çalışır.

İleri yaşlarında kendini samimi olmayan bir şekilde dönüştürmeye çalışan Haşmet'in aksine Bahadır, hali hazırda muhalif bir kimliğe sahiptir. Arkadaş çevresiyle, yaşam tarzıyla ve dinlediği müzikle böyle bir profil çizer. Ancak Haşmet'e göre çok daha asosyal, sinik ve ketum görünür. Filmiyle ilgili konuşma konusunda da Haşmet kadar heyecanlı ve istekli değildir. Nasıl bir eserin hayalini kurduğunu, izlediği filmlerden, asıl filmin kendi adından (*Neden Tarkovski Olamıyorum...*) ve en çok da rüyalarından anlarız. Filmin proloğunda kullanılan ve *İz Sürücü'nün* (*Stalker*, Andrey Tarkovski, 1979) meşhur su birikintisi sahnesinin neredeyse bire bir kopyası olan Bahadır'ın rüyası, genç adamın nasıl bir film yapmak istediği konusunda önemli

ipuçları içerir. O, protest kimliğinin aksine, toplumsal içerikli ya da politik argümanlı öykülerin değil; Andrey Tarkovski gibi içsel dünyaya dönük temaların peşindedir. Ama sanatsal anlamda çok ciddi sıkıntıları olmasına rağmen eserine inanan, onu çekmek için her türlü mücadeleyi göze alan ve güvendiği öyküsünden taviz vermeyen Haşmet'in azmine karşın Bahadır her türlü yeni öneri doğrultusunda senaryosunu değiştirmeye hazırdır. Ayrıca filmini çekmek için Haşmet kadar arzulu görünmez; vazgeçmeye ve köşesine sinmeye çok daha yatkındır.

Karakterlere ait bu tür belirgin parametreler, Haşmet ve Bahadır'ın kuşaklarıyla ilgili okumalar ve karşılaştırmalar yapmaya imkân verebilir. Ama son derece nevi şahsına münhasır kişilik özellikleri gösterdikleri için alegorik ya da metonimik okumalara pek de müsaade etmeyen temsiller üzerinden bu tür genellemelere gitmek yanlış çıkarımlara neden olacaktır. Örneğin Haşmet'in temsil ettiği son kuşak Yeşilçam filmcilerinin ortadan kaybolmasından sonra gelen yeni kuşak yönetmenlerin Bahadır gibi karamsar veya sinik olduklarını iddia etmek temelsiz ve haksız bir genelleme olacaktır. O yüzden buradaki asıl dönemsel karşılaştırma verisi karakterlerde değil, onların yapmak istedikleri filmlerde saklıdır. Çünkü her iki yönetmen de; dönemlerinin kültürel atmosferine uygun, o dönemin entelektüel çevrelerce makbul sayılabilecek filmler yapmayı arzulamaktadırlar. Bahadır da –neredeyse Haşmet kadar– sanatsal modanın kurbanıdır. *Neden Tarkovski Olamıyorum...*'da bunun altı, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'ndeki kadar belirgince çizilmese de bazı önemli ipuçları vardır. Mesela Bahadır'ın, ölmek üzere olan yazar dostuyla girdiği diyaloglar bunun en belirgin izlerini taşır. Sanatsal veya edebî, herhangi bir kanona dahil olamayacak kadar camiadan uzak olan Hasan Bahri (Menderes Samancılar); kitabının başarısını samimiyet ve sadelikle açıklar. O; herhangi bir modaya uymak yerine, içinden geldiği gibi üretmiş ve yazmak istediklerini yazmıştır. Oysa Bahadır ne yapmak istediğini belki de tam olarak bilemeden, sanki sadece günün festival filmleri furyasına uymaya çalışıyor gibi görünmektedir. Bu nedenle hem Bahadır'ın hem de Haşmet'in yapmayı planladıkları filmler üzerinden, onların sanat yapmaya çalıştıkları dönemlerin düşünce iklimleri üzerine fikir yürütülebilir. Türkiye özelinde konuşulacak olursa, burada, şöyle bir soru akla gelebilir: "Neden 1980'li yılların sonu ile '90'ların başında Yeni Gerçekçilik'i ve Üçüncü Sinema'yı çağrıştıran toplumsal veya politik içerikli filmler

makbulken 2000’ler Türkiye’sinde Andrey Tarkovski’yi, Robert Bresson’u, Ingmar Bergman’ı veya Michelangelo Antonioni’yi anımsatan; bireyin iç dünyasına dönük temalar daha revaçtadır?” Bu soruyu –çalışmanın devamında daha fazla odaklanacağımız ve içeriklerini dinî referanslarla oluşturan filmler özelinde daraltarak– şu şekilde de yenileyebiliriz: “Kendi dünya görüşlerinin çerçevesi içinden de olsa bazı toplumsal konulara belirgin bir politik duruşla eğilen Yücel Çakmaklı’nın veya Mesut Uçakan’ın filmlerinin yerini neden günümüz Türkiye’sinde Semih Kaplanoğlu’nun veya Murat Pay’ın mistik ve ruhani filmleri almıştır?”

Sinemanın kendi iç dinamikleriyle açıklanamayacak kadar kapsamlı olan bu sorular, değişen kültürel atmosferle dönüşen sinema anlayışı arasında bağlamsal okumalar yapma konusunda oldukça davetkârdır. Örneğin sanat sineması çevresindeki yeni eğilimlerin 2000’lerden sonra daha da hızlanan neo-liberal politikalarla, “yerli ve millî” ideallerle, değişen mekânlarla (kentlerle), yükselen konformist ve apolitik eğilimlerle, mistifiye edilmiş hakikat söylemleriyle ve yeni nesil İslamî düşüncelerle –az ya da çok– bağlantısı olabilir. Bu bağlantıların hangilerinin akla yatkın, sağlam ve makul; hangilerinin ise zorlama ve zayıf olduğunu söyleyebilmek için bunları belirli bir sistematik içerisinde ele almak en doğrusudur. Ama konunun sinema estetiğinden Türkiye’nin siyasi tarihine, toplumsal psikolojiden din felsefesine, ekonomi politikten siyaset kuramına kadar çok farklı yönleri söz konusudur. Ayrıca durağan anlatım, uzun sessizlik anları, dingin mizansenler, uzun ve sabit şiirsel planlar gibi 2000’ler sonrası Yeni Türkiye Sineması’nda karşımıza çıkan imgeler; farklı sinematik bağlamlara sahiptir. Bir tarafta Nuri Bilge Ceylan’ın ulus ötesi geleneklerden beslenen zengin sanatının ilham verdiği yeni kuşak varken diğer tarafta, genellikle dinî referanslarla hareket eden ve şiirsel dinginliği bir şekilde tasavvufi gelenekle birleştirmeye çalışan başka bir grup vardır. Film yapmadaki motivasyonlar, sinemaya yüklenen anlamlar, filmlerin içeriği, ulaşılmak istenen kitle ve elde edilmek istenen etki gibi konularda ciddi farklılıklar söz konusudur. Görsel stilde ve sinematik yaklaşımda bir yekparelik varmış gibi görünse de amaçlar, niyetler ve sinemadan beklentiler farklıdır.

Türkiye sanat sinemasındaki yeni eğilimlere odaklanan çalışmalar genellikle bu yekpare gibi duran biçimsel ve sinematik tercihler üzerinde durmuştur. İçeriğe ve

tematik özelliklere değinenler ise genellikle yapıtın dışındaki bağlantıları göz ardı ederek filmin kendi anlam dünyası içerisinde yorumlarını yapmaya çalışmaktadır. Hızlanan dünyaya rağmen yavaşlayan ve dinginleşen filmler; zaman-imge, minimalizm, şiirsel sinema, hakikat arayışı ya da hakikat sineması, ruha yolculuk, *studium* ve *punctum*, sinema felsefesi, taşra sıkıntısı, tefekkür sineması gibi kavramların/kavramsallaştırmaların ışığında; neredeyse tamamen yapıt odaklı ve toplumsal arka plandaki güncel gelişmelerden uzak sayılabilecek bir şekilde ele alınmaktadır.² Söz konusu filmler; bu çalışmada da benzer bir yol izlenerek ve mevcut akademik eğilime uyularak, Deleuzeyen ya da Barthesyen kavramlarla, daha kuramsal bir bakışla, filmlerin sinematik özellikleriyle, yapıta dair tikel çıkarımlarla, metinler arası okumalarla ve genel anlamda da daha olumlu yönleriyle ele alınabilirdi. Ama bu tutum, söylenmesi gerekenlerin yine ertelendiği ve dile getirilmesi gereken birtakım sorunların yine karmaşık kavramların gölgesinde kaldığı bilindik bir çalışmaya neden olabileceği için burada, biraz da risk alınarak, konunun başka bir yönüne değinilmeye çalışılacaktır. Riskin nedeni, çoğunlukla onaylanan bir sinema anlayışına karşı politik bir şüphecilikle yaklaşılacak olmasıdır.

Kültürel, toplumsal ve politik dönüşümün; film anlatılarının dramatik kuruluşu için gerekli olan çatışmaları besleyecek kullanışlı malzemeler (değişen iktidar ilişkileri, yeni toplumsal sınıflar, farklılaşan mekanlar, garipleşen kentler vb.) verdiği bir dönemde, sanat sineması içerisindeki çoğu filmin bu malzemedan faydalanmama konusundaki titiz tutumu dikkat çekicidir.³ Ama herhangi bir filmi ele alıp onu toplumsal meselelere duyarsız kalmakla veya apolitik olmakla itham etmek dayanaksız, dayatmacı ve tek taraflı bir bakıştır. Güncel ve yerel sorunlarla uğraşmak yerine insana veya varoluşa dair kadim sorulara yönelen bir sanatçı, bu tutumundan dolayı eleştirilemez. Diğer taraftan, ekonomi politik ve toplumsal bağlantıları da olan

² Bazı örnekler için bkz. Büker ve Akbulut, 2009; Kaya, 2011; Köprü, 2015; Gülşen, 2015; Akdoğan, 2018; Özçınar, 2019.

³ *Takva* (Özer Kızıltan, 2006), *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015), *Rüya* (Derviş Zaim, 2016), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017), *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) ve *Küçük Şeyler* (Kıvanç Sezer, 2019) gibi bir birinden farklı sinematik kimliklere sahip yapımlar, inanç ve iktidar ilişkisi (ya da çatışması), yeni toplumsal sınıflar, politik ve kültürel kutuplaşma, kentsel dönüşüm, basın özgürlüğü, yeni kontrol mekanizmaları ve neo-liberal politikaların ekolojik sonuçları gibi dönemin satır başı konularının anlatılara nasıl eklenilebileceğini gösteren istisnai örnekler olarak anılabilirler.

konularda bile ısrarla somut ve güncel çözümlerden uzak kalınmaya çalışılması, şüpheli bir bakış tarafından tartışmaya açılabilir. Çünkü bu tutum, politikadan uzak durmak yerine, tam da politikanın merkezinde yer alan bir tür hedef saptırmanın ve mistifikasyonun izlerini taşımaktadır. Örneğin Semih Kaplanoğlu'nun önceki filmleri, insana ve varoluşsal durumuna dair tasavvufi sorular sorarken 2017'de çektiği *Buğday*, gıda ve iklim krizi gibi daha dünyevi sorunlarla uğraşmaktadır. Ama bu sorunların çözümlerini de, önceki filmleriyle benzer şekilde, yine bir tür ruhanilik üzerinden aramaktadır. Somut meselelerin çözümünde bile soyut kavramlaştırmalara başvuran genel bir eğilimin belirgin izlerini taşıyan *Buğday*, bu özelliklerinden dolayı çalışmanın merkezinde yer alacaktır. Konunun işlenişi için oluşturulmaya çalışılan sınırlar da böyle bir seçimi gerekli hale getirmiştir.

Tipik durum örnekleme olarak bilinen yöntemle göre seçilen film, 2000'lerden sonraki kültürel atmosferle sanat sinemasında görülen ruhani eğilimler arasındaki ilişkiyi ideal şekilde yansıtır. Bu eğilimin arkasındaki ekonomi politik bağlamında ele alınması gereken ilişkiler ve dünyevi bağlantılar, tasavvufi tefekkürün şiirsel sinemayla birleştirilmeye çalışıldığı ruhani arayış temasıyla garip bir çelişki içindedir. Bu çelişki, söz konusu filmleri tanımlamaya çalışırken ortaya çıkan hakikat söylemini de güvenilmez hale getirmektedir. Söylemin, gerçekten ruhani bir arayışı mı kastettiği, yoksa zaten iman edilmiş a priori bilgilere mi gönderme yaptığı; her söylemde kaçınılmaz olarak bulunan ideolojinin burada nasıl tezahür ettiği, bu ideolojinin Tarkovski sinemasını nasıl araçsallaştırdığı gibi tartışmalı meseleler aşağıdaki metnin örtük iskeletini oluşturmaktadır. Örtük olmasının nedeni, konunun katmanlı yapısı ve bu yapının farklı olgulara değinmeyi zorunla hale getirmesidir. Bu durum, zaman zaman ana meseleden uzaklaşıldığı izlenimini yaratabilir. Ama toplum ve sinema ilişkisi, dinî sinemanın 1960'lardan beri devam eden serüveni, fikirsel düzlemde yıllardır dile getirilen tasavvufî sinema özlemi, son dönem akademik tartışmalarda da çokça gündeme gelen sinema felsefesi olgusu veya Nuri Bilge Ceylan'ın günümüz Türkiye Sineması'na etkisi gibi meseleler anlaşılmadan *Buğday*'ın arkasındaki düşünsel ve sanatsal motivasyon da tam olarak anlaşılamayacaktır.

Değişen Toplum, Değişen Sinema

Siegfried Kracauer'ın de belirttiği gibi bir ülkenin filmleri; bireysel olarak üretilmedikleri ve anonim bir kitleye hitap ettikleri için, diğer sanatsal araçlara nazaran çok daha doğrudan bir biçimde o ülkenin zihniyetini yansıtır (2010: 5). Sinema ve toplum arasındaki bu ilişki, genellikle popüler filmler için dillendirilse de alternatif sanat sineması da bulunduğu kültürdeki dönüşümlere çoğunlukla tepkisiz kalmaz. Bağımsız sinema; ana akımın yaptığı gibi kitlenin talep ettiği imgeleri yaratmasa bile, üretildiği kültürel atmosferle ve toplumsal arka planla, bir şekilde etkileşim halindedir. Kimi zaman bir karşı tepki halinde gelişen bu etkileşim; bazen de kolektif bir bilinç dışı işlevi görerek popüler anlatıların bastırıldığı, ihmal ettiği, görmek istemediği veya üzerinde durmadığı imgeleri görünür hale getirir. Toplumsal gerçekçi olarak nitelendirebileceğimiz filmler, daha çok ilk durumla ilgiliyken; ikinci durum, genellikle daha kişisel bir sinemayı doğurmaktadır. Bunlardan hangisinin diğerine göre daha fazla tercih edildiğiyle ilgili niceliksel baskınlık da yine dönemsel verilerden bağımsız değildir. Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliği; faşizan amaçlara hizmet eden ve kör milliyetçi duyguları körükleyen tarihsel popüler yapımların veya burjuva yaşamındaki entrikalar üzerine kurulu, yapmacık “beyaz telefon” filmlerinin göstermediği bir İtalya gerçeğini göstermek amacıyla, ülkenin en çalkantılı ve sorunlu yıllarında ortaya çıkmıştır. Savaş ve savaş sonrası dönemin ağır koşullarıyla bağlantılı olan faşizan baskılar, işsizlik, eşitsizlik ve geçim sıkıntıları gibi konular; Vittorio De Sica'nın, Luchino Visconti'nin ve Roberto Rossellini'nin filmlerinde toplumsal gerçekçi ve politik bir duyarlılıkla işlenir. 1950'lere gelindiğinde ise değişen İtalya ile birlikte bu tür konular da geri planda kalır; bu dönemden itibaren modern bireye ait iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi daha farklı sorunlar veya kimi bireysel takıntılar, daha kişisel bir sinemayla –Michelangelo Antonioni'nin ya da Federico Fellini'nin modernist filmlerinde– kendine yer bulur.

İtalyan Sineması'nda, 1940-1960 aralığında belirgin olarak hissedilen bu dönüşümün, tarihsel sınırları daha geniş ve muğlak olan daha örtük bir versiyonu Türkiye'de, 1970'lerden günümüze kadar gelen süreçte yaşanır. Her ne kadar Türkiye'deki halkçı konuların kökleri 1960'lara kadar uzansa da gerçek anlamıyla politik bir toplumsal gerçekçiliği görmek için 1970'lerden sonraki hareketli dönemleri ve

Yılmaz Güney'in başı çektiği sinema hareketini beklemek gerekecektir.⁴ *Umut* (Şerif Gören ve Yılmaz Güney, 1970), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Kanal* (Erden Kıral, 1978), *Yol* (Şerif Gören ve Yılmaz Güney, 1982), *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral, 1983) ve *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) gibi bu döneme ait yapımlar; ciddi politik ayrışmaların ve baskının şekillendirdiği toplumsal sorunlara sessiz kalmamıştır. Bunlardan bazıları, yaratıcılarının doğrudan yaşadığı tecrübelerden beslendiği için güçlü bir gözlemciliğin izlerini de taşırlar. Diğer taraftan, toplumsal ve politik izlekleri Yeşilçam'ın melodram normlarıyla harmanlayan *Yarınsız Adam* (Remzi Jöntürk, 1976), *Yıkılmayan Adam* (Remzi Jöntürk, 1977) ve *Kılıç Bey* (Natuk Baytan, 1979) gibi filmler; “yatay ve birleştirici bir temsil düzeni yerine dikey ve hiyerarşik olanı” (Arslan, 2005: 96) tercih etseler de⁵ 1970'lerin izleyicilerini, aşına oldukları kodlar aracılığıyla toplumsal meseleler hakkında düşünmeye teşvik ettikleri için, yine de bir misyonu yerine getirir. 1980'ler, bu anlamda daha verimsizdir. Darbeci yönetimin dayattığı apolitik ortamın da etkisiyle, halkın genelini ilgilendiren meseleler yerine Avrupa sanat sinemasının –revaçta olan– siyaseten doğrucu konularını ve karakterlerini neredeyse hiçbir yerelleştirmeye başvurmadan uyarlamaya çalışan *Umut Yarına Kaldı* (Yavuz Özkan, 1988) gibi “entelektüel hesaplaşma” (Vardan, 2003: 747) filmlerinin sadece genel seyirci kitlesi üzerinde değil, alternatif izleyiciler üzerinde de bir karşılığı pek olmaz. Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde de başarılı bir şekilde hicvettiği gibi, herhangi bir toplumsal sorunu dert edinmediği halde benzer filmlerin uluslararası mecrada yarattığı rüzgârdan faydalanmak isteyen, ama ele aldığı konuyu içselleştiremediği için didaktik üslubun ötesine geçemeyen yapımlar da yine bu dönemlerin ürünüdür.

1990'ların ikinci yarısına gelindiğinde ise Yeşilçam geleneği artık neredeyse tamamen tükenmişken sanat sineması cephesinde farklı bir canlanma başlar. 1980'lerden kalma toplumsal travmaların bilinçdışında bıraktığı izler ve neo-liberal politikalarla bağlantılı küreselleşme çabalarının doğurduğu kimlik ve aidiyet temelli

⁴ Vedat Türkali'nin senaryosu ile Ertem Göreç'in yönettiği *Karanlıkta Uyananlar* (1964), istisnai bir erken dönem örneği olarak bu genellemenin dışında kalmaktadır.

⁵ Umut Tümay Arslan, bu değerlendirmeyi *Kılıç Bey* üzerine yapmış olsa da söz konusu yorum, kurtarıcı figürün çoğunlukla Cüneyt Arkın tarafından canlandırıldığı, dönemin benzer filmlerini kapsayacak şekilde genişletilebilir.

sorunlar bu dönemin temaları üzerinde belirleyici olur. Dönemin filmleri, bir taraftan “aidiyet meselesi etrafında yaşanan gerilimlere tanıklık ederken” diğer taraftan “kamusal söylem alanında söze dökülemeyen endişe ve fantazilerin yansıdığı bir kültürel alan” açar (Suner, 2006). Gittikçe kişiselleşen öyküler, daha bireysel çabalarla perdeye yansır. Dönemin genç yönetmenleri; belirli sanatsal eğilimleri takip etmek yerine kendi öykülerini, kendi benimsedikleri tarzlarla ve mümkün olduğunca bireysel prodüksiyon imkânlarıyla aktarmaya çalışırlar. Bunu yaparken de ülkenin sinema geleneklerinden ziyade başka coğrafyalardan kendilerine yakın buldukları önemli ustaların eserlerinden beslenirler. Örneğin, yerli melodrama yeni ve modernist bir yorum getiren Zeki Demirkubuz’un filmlerinde, Rainer W. Fassbinder etkileri belirgindir.⁶

Bu dönemin önemli ve simgesel bir diğer yönetmeni Nuri Bilge Ceylan’ın sinemasının beslendiği sanatsal ve edebî kaynaklar ise çok daha geniş ve çeşitlidir.⁷ İçerik bağlamında, insan ilişkilerindeki Çehovyen gözlemcilikten beslenen yönetmenin son dönem filmleri; güçlü sahnelemesiyle ve derinlikli karakter yaratımıyla Ingmar Bergman’ı, öykü anlatımı için sinema dilinin olanaklarını zorlamasıyla Krzysztof Kieślowski’yi, yerel ve küçük dünyalardan çıkarttığı güçlü ve evrensel çatışmalar ile de Abbas Kiyarüstemi’yi anımsatır. Erken dönem Ceylan filmleri ise –öyküden ziyade fotoğrafik kadrajların plastik ve şiirsel gücünden destek aldıkları için– Tarkovski sinemasına daha yakın durur. Gerçekten de *Koza* (1995) ve *Kasaba* (1997) gibi erken dönem çalışmalarında yönetmen; geleneksel öykü bağlamına dayanmak yerine, tıpkı Tarkovski filmlerinde olduğu gibi, imgenin kendi içkin gücünden ve zamanın görünür kılındığı durağan anlardaki çağrışımsal ilişkilerden beslenen zaman-imgesel denemeler yapar. Daha sonraki Ceylan filmlerinde düş ve gerçeklik arasında geçen kimi sahnelerde benzer izler görülse de öyküsel bağlamın ön plana çıkmasından dolayı

⁶ Demirkubuz ve Fassbinder; “içeri ile dışarının farklı olmadığını, dışarının da içeri kadar baskıcı, tekinsiz olduğunu benzer biçimde görselleştirir. Kamusal alanların baskıcı ve dışlayıcı yapısı, gerek mekan düzenlemeleri gerekse karakterler arasındaki bakışlarla anlatılırken yönetmen de çikişsiz, umutsuz, kapalı bir toplumsal yapıya işaret eder” (Akbulut, 2012: 141).

⁷ Ceylan sinemasının kaynaklarıyla ilgili çeşitliliğin ve çok kültürlülüğün farkında olan Diken, Gilloch ve Hammond’ın ortak çalışmaları da yönetmenin filmlerini, konuyla ilgili önceki tartışmaların yaptığı gibi Yeni Türkiye Sineması eksenine değil, “klasik Avrupa (özellikle Fransız, Alman ve Rus) düşüncesi; edebiyatı ve filmleriyle desteklenen ulusötesi bir muhayyile bağlamına yerleştiriyor” (2018: 18).

bu etkiler giderek azalır. Ama düşük bütçeli ve çok küçük bir yapım ekibiyle hayata geçirilen bu ilk filmlerin uluslararası başarısı ile *Uzak'ta* (2002), yönetmenin alteregosu gibi değerlendirilen Mahmut'un (Muzaffer Özdemir) Tarkovski gibi filmler yapma düşüncesi; genç sinemacılar için çoktan yeni bir ilham kaynağı olmuştur. Alternatif sinemayı ve festivalleri yakından takip eden sinefil çevrenin moda jargonuyla söylersek, bu dönem “küçük Tarkovski’lerin” veya “küçük Nuri Bilge Ceylan’ların” dönemi olur.

Bu, küçümseyici bir genelleme olsa da getirmeye çalıştığı eleştirinin kendince haklı nedenleri olabilir. Hasan Akbulut'un da değindiği gibi, mümkün olduğunca az diyalog kullanmaya çalışan bu dönemin bazı kısa öğrenci filmlerinde Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi Yeni Türkiye Sineması'ndan yönetmenlerin etkilerini görmek mümkündür (2016: 13). Sadeleşen diyaloglar, azalan kesmeler, uzayan sessizlik anları ve durağanlaşan kamera gibi biçimsel semptomlar; genç sinemacıların ilham kaynakları hakkında ipuçları verebilir. Ancak 2000'lerden sonra ortaya çıkan ve Tarkovski şiiresselliğini çağrıştıran tüm yapımlar, ilk filmlerini çeken hevesli yönetmenlerin amaçsız öykünmeleriyle açıklanamayacak kadar çeşitlilik gösterir. Ceylan sinemasının ulusal ve uluslararası başarısı bir ilham vermiş olsa da, burada başka dinamiklerden de bahsetmek gerekmektedir. Söz konusu eğilimdeki filmlerin bir bölümünün –özellikle Semih Kaplanoğlu tarafından yönetilenler– İslami metinlere ve anlatılara atıflarla yüklü olması, ister istemez başka olasılıkları ve bağlantıları da gündeme getirmektedir.

Millî Sinemadan Tasavvuf Sinemasına

Türkiye’de inanç temelli filmler 1950’lerden itibaren üretilgelmiştir. *Hazreti Ayşe* (Nuri Akıncı, 1966), *Allah'ın Arslanı Hazreti Ali* (Tunç Başaran, 1969), *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* (Muharrem Gürses, 1966) gibi ilk dönem filmler; isimlerinden de anlaşılacağı üzere, daha çok dinî kişiliklerin yaşam öykülerine odaklanmıştır (Evren, 2014: 71). 1970’lerle birlikte ise, siyasi ve toplumsal arka plandaki değişimlerin de etkisiyle, dinî temalı filmlerde bir artış başlar (Coşkun, 2009: 77). Yücel Çakmaklı, Mesut Uçakan ve Salih Diriklik gibi yönetmenlerin çektiği ve Millî Sinema olarak da bilinen bu dönemin İslami filmlerinde konular genellikle yüzeysel dönüşüm öyküleriyle

verilir. “İnsanın başkası yoluyla millî değerlere dönmesi, İslami yaşam tarzını benimsemesi; Çakmaklı'nın filmlerinin özüdür” (Coşkun, 2009: 79). Ancak bu hidayete erme hikâyeleri, basit dramatik karşıtlıklar üzerinden ve alışıldık sinematik yöntemlerle sunulur. Aslında bu, bilinen ve aşına olunan bir durumdur. Çünkü Hilmi Maktav'ın da belirttiği gibi, “İslami yönetmenler, başından itibaren filmlerini, ‘pathos’un dili’ni kullanan Yeşilçam sinemasının üzerine inşa etmişlerdir” (2010: 33). Örneğin Millî Sinema hareketinin ilk filmi olarak kabul edilen *Birleşen Yollar* (Yücel Çakmaklı; 1970)⁸, “doğru yolu” bulmuş bireylerin yaşadığı huzurla, millî değerlerine yabancılaşarak “yoldan çıkanların” yaşadığı buhranı karşılaştırmak için, farklı toplumsal sınıflara ait sevgililerin kavuşamamasına dayanan Yeşilçam esinli melodram kipini kullanır.

Dinî içerikli öykülerin Yeşilçam izleyicisinin aşına olduğu anlatısal kodlarla sunulması, genel izleyici üzerinde etkili olsa da konuyu üslup ve estetik özellikleriyle de değerlendiren yazarlarda rahatsızlık uyandırır. Bu biçimsel tercihler, Esin Coşkun'un da vurguladığı gibi, hitap edilen çevreler tarafından dahi eleştirilir (2009: 79). Çünkü Çakmaklı ve Uçakan gibi yönetmenlerin kullandıkları anlatı kalıpları veya temsil sistemleri, Batı sanatının anlatı kalıplarının ya da figüratif temsil sisteminin basit birer kopyasıdır. Oysa Doğulu anlamdaki bir tefekkür için başka bir sinemanın şart olduğu düşünülmektedir.⁹ Mesela Sadık Yalsızuçanlar; “Aristocu dram geleneğine hapsolmuş, kendi toplumsal kültürüne ısrarla yüz çevirmiş ve güdük kalmış bir estetiğin aşılması [sic]” gerektiğini söyler (1998: 65-66). Sadece içeriğin değil, biçim ve üslubun da yerel olması gerektiği fikrine dayanan bu söylemin en önemli kuramsal önderlerinden olan Ayşe Şasa ise konuyla ilgili olarak –Eisenstein’ın Japon

⁸ Âgah Özgüç, Yeşilçam Melodramlarına ait bir klişe olan kavuşamayan sevgililer temasını kullanan *Birleşen Yollar*'ın, Millî (veya Beyaz) Sinema akımını başlatan ilk yapım olduğunu söyler (2014: 302).

⁹ Millî Sinemacılar ile İslamî entelektüeller arasındaki üslup odaklı bu ayrışma, taraflarının duruşu itibarıyla, Marksist sanat çevrelerindeki bir ayrışmayı anımsatır. Georg Lukács gibi sosyalist gerçekçiler bilinçlendirici içeriğin realiteye uygun tarzda aktarılmasını savunurken Ernst Bloch ve Bertolt Brecht gibi farklı görüşte olanlar, burjuva uzlaşımından farklı, yeni bir temsil sisteminin uygulanması gerektiğini düşünmektedir. Buradaki tartışmaların temelindeki sorunsal şöyle özetlenebilir: Önemli olan aslına uygun, gerçekçi ve anlaşılabilir bir üslupla aktarılan doğru içeriklerle toplumun ‘bilinçlenmesi’ midir yoksa yeni ifade olanakları aramak mı? Söz konusu tartışmaların bir bölümü için bkz. Bloch vd. 2006.

sinemacılara yaptığı çağrıdan da¹⁰ ilham alarak—, hesap sorarcasına ve net bir dille şöyle der:

Biz Türk sinemacıları, gözlerimizi Amerikan ve Avrupa filmlerinin gösterildiği ekranlardan, kendi toplumumuzun, kendi kültürümüzün ürünü olan köklü sanat geleneklerine ne vakit çevireceğiz? Bu toplumda, birçok başka toplumlardakilerden farklı, çok özgün bir zaman/mekân duyarlığı olduğunun bilincine ne vakit varacağız? Birden bütün bunlara, bu toplumun içinde soluduğu özgün resimlere, seslere, ışıklara, yaşanan hayatın bariz özüne, formlarına hep kör ve sağır mı kalacağız? (Şasa, 2010: 34).

Şasa bunları 1990'ların başında dillendirir.¹¹ Yani ortada ne Derviş Zaim'in geleneksel sanattan ilham alan sinematografik denemeleri, ne de Semih Kaplanoğlu'nun tasavvufi öğelerle yüklü Yusuf Üçlemesi vardır. Daha da önemlisi, sinemaseverler arasında önemli bir hayran kitlesi olsa da, Tarkovski gibi mistik filmler yapmanın henüz pek popülaritesi yoktur. Yalsızuçanlar, “[S]inema-tasavvuf ilişkisi teorik spekülasyonlardan daha çok pratik kazanımlara muhtaç bir sorun olarak görülüyor” (1998: 22) diye '90'ların sonunda yazmıştır. Demek ki milenyumun eşindiğinde bile hâlen —bu bağlamda— yeni bir soluk yoktur. Zaten 1990'ların ikinci yarısı, Millî Sinema için de bir durgunluk dönemidir. Siyasî rüzgârların etkisiyle yükselen İslami filmler '90'ların ortasında, yine siyasî gelişmelere paralel olarak duraklar (Maktav, 2010: 32). Dinî içerikli filmler, tıpkı 28 Şubat dönemindeki antidemokratik baskıların sindirmeye çalıştığı siyasal İslam gibi, yeni bir formda ortaya çıkmak için uykuya dalmış gibidir. Nitekim 2000'li yıllarla birlikte bu gerçekleşir ve değişen siyasal konjonktürle birlikte inanç odaklı filmler de yeni bir formda tekrar karşımıza çıkar. İslami yönetmenler bu dönemde, “daha kitlesel ama aynı zamanda da daha entelektüel bir sinema ve daha modern bir kahraman arayışı” içerisinde, dinî mesajların dozunu düşürüp tasavvuf felsefesinin uzlaşımçı diline yönelir (Maktav, 2010: 32). Ama yine de *Anne ya da Leylâ* (Mesut Uçakan, 2006) ve *Sözün Bittiği Yer* (İsmail Güneş, 2007) gibi filmlerin sanatsal özgünlüğü halen tartışmalıdır. Öykülemeledeki melodramatik ton ve patetik dil belirgindir. Şasa ve Yalsızuçanlar'ın bahsettiği Aristotelesçi olmayan, “buralı” bir

¹⁰ “Ey Japon sinemacıları, kendi kültürünüzün ürünü olan has ve özgün bir sinematografiye sahip çıkacak mısınız, yoksa bunu size benim mi söylemem gerekiyor? Sinematografisiz bir sinema olmayacağını bilmiyor musunuz?” (aktaran Şasa, 2010: 34).

¹¹ Yukarıdaki metnin alındığı kaynağın ilk basım tarihi 1993'tür.

sinema hâlen görünürlerde yoktur. Festival çevreleri tarafından da onaylanacak böyle bir ruhani sinema için biraz daha beklemek ve başka bir çıkış bulmak gerekmektedir. Onların cevabını ya da çözümünü aradıkları temel sorular/sorunlar şu şekilde özetlenebilir: Vaaz vermeyen, kendi doğrusunu dayatmayan, iyi-kötü karşıtlığında şekillenmeyen, melodram kolaycılığına düşmeyen, dinî pratiklerin yüzeysel görünümüne takılmak yerine ruhani bir derinliğe inebilen ve estetik anlamda da kendi görsel dilini kurabilen dinî bir sinema mümkün müdür?

Hak'tan Hakikate

Seçilen temalardan ve karakter temsillerinden dolayı içeriksel bir boyutu olsa da aslen anlatı söylemiyle ve öyküleme retoriğiyle ilgili olan bu sorulardan bir kısmına olumlu cevaplar verilebilmekle birlikte, bazılarının –özellikle didaktiklikle ve iyi-kötü karşıtlığıyla ilgili olanların– cevapları tartışmaya açıktır. Çünkü dinsel düşünce, birtakım sorgulamalar içerse de nihai olarak sorgulanamaz doğruları gerektirir. Temel şeyler a priori'dir ve tartışma konusu yapılamaz. Bu yönüyle dogmatiktir. Gerçek iman ve teslimiyet, şüphenin bittiği yerde başlar. Artık hak ve batıl, doğru ve yanlış nettir. O nedenle kutsal metinlerdeki anlatılar çok net, dolaysız ve yalındırlar. Gri bölgelerle veya gereksiz detaylarla oyalanmadan; ereksel bir şekilde, doğrudan mesaja odaklanırlar. Arka plandaki anlatılara da değinmeye özen gösteren Homeros detaycılığından farklı olarak, “yalnızca öyküdeki seyrin hedefi açısından önemli olan görüngüleri seçip bunun dışındaki diğer her şeyi karanlıkta bırakan” (Auerbach, 2019: 23) Elohist özgüvenin arkasında da bu netlik vardır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, sanat sinemasının griliklerine girmeden keskin bir siyah-beyaz karşıtlığında kendi doğrularını savunan Millî Sinema; Aristotelesçi öykülemeden ziyade semavi metinlerdeki retoriğe daha yakındır ve bu özelliklerinden dolayı ne kadar hor görülmüş olursa olsun, bağlı bulunduğu düşünce ve inanç sistemiyle daha uyumlu bir sinemadır. Çünkü Diriklik, Çakmaklı ve Uçakan gibi yönetmenler; resmî ideolojiyle ve kültürel çevrelerle ters düşme pahasına da olsa, hak inancına dayalı içeriklerinden vazgeçmemişlerdir.

İslami düşünceye göre bir şeye “hak” dendiği zaman onun tartışmasız bir doğruya işaret ettiği kabul edilir. “Kur’ân-ı Kerîm’de 247 yerde geçen hak kelimesi

âyetlerin çoğunda bâtilın zıddı olarak” kullanılmaktadır ve “gerçek, sabit, doğru” gibi anlamlarıyla Kur’an’ın kendisini ve İslam’ı ifade etmektedir (Çağrı, 1998: 137). Ancak son yıllarda, bazı İslami düşünce çevrelerinde ve sinemayı da ilgilendiren tartışmalarda, Arapça’daki “hakk”tan gelen “hak” sözcüğü yerine, yine Arapça kökenli olan ama felsefi literatürde daha çok Batı felsefesindeki “vérité” ve “truth” gibi kavramların karşılığı olarak kullanılan “hakikat”¹² sözcüğü ön plana çıkmaktadır. Eşanamlı gibi duran bu iki kelime arasındaki nüanslar, dinî sinemadan Tarkovski’vari bir sinemaya geçişi anlamakta da bize yardımcı olabilir.¹³ Çünkü hakikat, haktan farklı olarak, bulunan değil aranan bir doğruya gönderme yapar¹⁴ ve bu yönüyle de kesin doğruları savunan öğretici bir sinemadan ziyade arayış içerisindeki daha sanatsal ve sorgulayıcı bir sinemayı işaret eder. Türkiye özelinde de bazı mütedeyyin yazarların hak yerine hakikat sözcüğüne yönelmesi ile Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin Tarkovski esinli din temalı filmler yapmasının benzer dönemlerde vuku bulması, bu anlamda dikkate değerdir. Bu tür girişimler, dinî olguların, bir şekilde, daha felsefi veya –sinema bağlamında düşünürsek– daha sanatsal bir formda ele alınmaya çalışılması olarak okunabilir. Bununla birlikte Şasa ve Yalsızuçanlar’ın yıllar önce teorik düzlemde dillendirdikleri ve pratiğe geçmesini arzuladıkları tasavvufi bir sinemanın nihayet somutlaşması olarak da değerlendirilebilir. Semih Kaplanoğlu ve Tarkovski sineması

¹² Örneğin Nusret Hızır, hakikat üzerine yaptığı kavramsal çalışmasında sözcüğü; “vérité, truth, Wahrheit” ifadelerinin karşılığı olarak kullanmıştır (Hızır, 1955). Gerçeklik ve hakikat sözcükleriyle ilgili kavramsal karmaşayı gidermeye çalışan Harun Tepe de, diğer dillerle benzer bir eşleştirme yapar: “İngilizcedeki ‘reality’, Almandaki ‘Realität’ ve ‘Wirklichkeit’; Türkçedeki ‘gerçeklik’ sözcüğünün karşılığı olarak ele alınır; yine İngilizce’deki ‘truth’ ile Almanca’daki ‘Wahrheit’, Türkçede ‘doğruluk’ ya da ‘hakikat’ ile karşılanırsa, en azından ‘gerçeklik’ ile ‘hakikat’/ ‘doğruluk’-un karıştırılması sorunu, dilsel olarak çözülmüş olur” (2016: 17).

¹³ Nitekim Tarkovski sinemasının son dönem İslami filmlerdeki yansımalarını ele alan ve burada da gönderme yapılan bir çalışmanın adı *Hakikatın Sineması*’dır (Gülşen, 2015).

¹⁴ Hakikatın bilgisine erişilip erişilemeyeceği epistemolojinin temel problemlerindendir. Öyle ki, bu bilgiye ulaşıldığında felsefi arayış bile anlamsız hale gelebilir. Bu nedenle hakikat sözcüğü hak sözcüğüne göre biraz daha temkinli söylenir. Altı doldurulmaya çalışılır. Hakikati doğrulukla eş anlamlı gibi değerlendiren Harun Tepe, bununla ilgili şöyle yazar: “Doğruluk sorunu, öncelikle, insanın doğruluğa ulaşım ulaşılamayacağı ya da ne derece ulaşabileceği sorusuyla ilgilidir. Bu haliyle sorun, bilgi felsefesinin ana sorunlarından birisidir. Antik felsefeden bu yana sürüp gelen, nesnelere oldukları gibi bilinip bilinemeyecekleri ya da insanın bilme yetisinin nesnelere doğasını bilmeye ne kadar elverişli olduğu, doğruluğun olanaklı olup olmadığı, olanaklıysa bunun saltık doğrular olarak görülüp görülemeyeceği, doğruluğun (bazı şeylere -örneğin insana, kişiye-) göreceli olup olmadığı soruları, başka bir deyişle bilgi felsefesinde bilinemezlik, şüphecilik, görecelilik tartışmaları temelde hep bu konuya ilişkindir” (2016: 22).

ile olan bağıncı inceleyen çalışmalara bakıldığında ikinci yorumun daha popüler olduğu görölmektedir. Kaplanoğlu'nun filmleri, çoğunlukla, bir tür "beklenen sinemanın" sinyalleri olarak değerlendirilip coşkuyla karşılanmaktadır. Enver Gülşen'in şu sözleri, bu coşkuyu yansıttmasının yanında coşkunun nedenlerini de açıklar:

Semih Kaplanoğlu'nun *Yusuf Üçlemesi*'ni sinemanın maneviyata açılan kapılarına yönelik ilgisi yüzünden özellikle önemsiyoruz. Tarkovsky, Bresson, Kieslowski, Paradjanov gibi yönetmenler özellikle Hristiyanlık ve Doğu bilgelikleri bağlamında maneviyata açılan filmler yaptılar elbette. Ancak bizim ölkemizde ve genel olarak Müslüman coğrafyada maneviyata açılan filmlerin büyük çoğunluğunun epistemolojik ve retorik düzeyde kaldığını kabul etmeliyiz. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*'dan itibaren Yusuf Üçlemesi ile yaptığı şey, bu yüzden bizim için bir milat değeri taşıır. Ancak, *Yusuf Üçlemesi*'nin bize gösterdiği sadece Tarkovsky, Bresson vs. gibi yönetmenlerin yaptığının bir tekrarını ima etmesi değildir. Hâlâ canlı olan bir vahiy ve hikmet geleneğinin tam ortasında duran İslam kültürü ve sanatının içinde yaşıyan ve bu büyük yönetmenlerin yaptıkları ile boy ölçüşebilen, hatta onların yaptıklarından daha değerli, bilgi ve deneyim açısından daha derinlere ulaşabilen filmler yapabilme potansiyeli açısından verdiği emaredir *Yusuf Üçlemesi*'ni bu kadar değerli kılan... (Gülşen, 2015: 39).

Anlatı iskeleti bir büyüme öyküsü gibi tasarlanmış olan ve *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Ba*'dan (2010) oluşan Yusuf Üçlemesi; durgun şiirsel planlarıyla, yoğun metaforik göndermelerıyla ve sinematografisindeki ince işçilikle gerçekten de değerlidir. Ama bu üçlemenin, İslam kültüründeki derin potansiyeli ortaya çıkararak manevî sinema bağlamında Tarkovski ve Bresson'u da aşacak bir hareketin başlangıcı olarak kabul edilmesi, tartışmaya açıktır. Mistik yönüyle İslam tasavvufunu da kapsayan ve kökleri çok daha eskiye uzanan kadim Doğu kültürlerinin ilham verdiği Yasujirō Ozu, Sergei Parajanov, Apichatpong Weerasethakul, Abbas Kiyarüstemi veya Derviş Zaim gibi eski ve yeni önemli başka sinemacılar da varken, ürünlerini yeni yeni vermeye başlamış¹⁵ bir sanatçı için bunları söylemek, erken bir iddia gibi durmaktadır. Nitekim yönetmenin Yusuf Üçlemesi'nden sonra yaptığı ilk uzun metraj filmi *Buğday* (2017); Tarkovski'yi aşan bir sinema yerine ona ait imgelerin ve temaların neredeyse pastişe varan bir tekrarı gibi durmaktadır. Bilim-kurgu izlekleriyle mistik konuların iç içe geçirilmesi,

¹⁵ Semih Kaplanoğlu; 1990'larda *Şehnaz Tango* isimli dizi filmi, 2000'lerin başında da ilk uzun metraj filmleri olan *Herkes Kendi Evinde* (2001) ve *Meleğin Düşüşü*'nü (2004) yönetmiş olsa da doğrudan tasavvufi kökleri olan Yusuf Üçlemesi, 2007'den sonra gelmiştir.

yolculuğa çıkılan gizemli bir bölge, bu yolculuktaki davranışlarıyla merakları cezbeden ruhanî bir öncü, bu öncünün özel zihinsel yetileri olan engelli kızı ya da cenin pozisyonundaki su kenarı uyuklamalarıyla ortaya çıkan düş-gerçek bulanıklığı gibi anlatı ve sahne detayları doğrudan *Stalker*'ı akla getirmektedir. *Buğday*'daki öncünün Kur'an'daki Hızır kıssasından da izler taşıması, *Stalker*'daki "bölge"ye denk gelen "ölü topraklar"daki yolculuğun bir tür seyr-u sülûk¹⁶ formunda olması ve sürekli altı çizilen vahdet-i vücûd göndermeleri; Kaplanoğlu'nun sanatsal üretimindeki temel kaynakları, bu filmde de özetler. Bu, en genel haliyle, dinî ve tasavvufi metinlerden alınan kavramların ve anlatıların Tarkovski üslubu ile harmanlandığı bir sinemadır.

Bu yönüyle *Buğday*, seçilen dinî perspektiften dolayı Tarkovski'nin bazı yönlerini yanlış yorumlayan hakikat sineması takipçilerinin düştüğü benzer bir yanılgıyı da tekrarlar. Çünkü Tarkovski, sanılanın aksine, bildiğimiz anlamda bir dindar veya Gülşen'in söylediği şekliyle "bir çağdaş derviş" (2015: 95) değildir. Yönetmen, dünyanın giderek sekülerleşmesine hayıflansa da açıkça Hristiyan bir çözüm önermemiştir (Martin, 2013: 174). Akla karşı duyguları savunduğu ve hem metinlerinde hem de imgelerinde aklın üstünlüğüne sırt çevirdiği bilinen bir gerçektir. Ama bu sırt çeviriş, semavi bir teolojiden ziyade doğaya ve dünyaya dönük bir bilgeliğin izlerini taşır. Vecd halindeki karakterlerinin göğe veya sonsuzluğa değil, toprağa ve suya yönelmesi bunun açık bir göstergesidir.¹⁷ Bu nedenle o, Hristiyanlığa veya başka bir semavi dine değil, panteizme daha yakın durmaktadır. Zaten kendisi de bunu açıkça ifade eder ve panteistik yorumları doğrular.¹⁸ Öyleyse, yönetmenin *Nostalghia* (1983) filminde görülen ve *Buğday*'da Vahdet-i Vücûd göndermesi olarak yenilenen 1+1=1

¹⁶ "Sözlükte 'yola girmek, yolda yürümek; (bir şey) başka bir şeyin içine nüfuz etmek, katılmak, intikal etmek' anlamlarına gelen sülûk kelimesi tasavvufta 'insanı Hakk'a ulaştıran tavır, amel, ibadet, fiil, hareket ve davranış tarzları' mânasında kullanılmıştır. ... Sülûk, tarikatlar sonrası dönemde genellikle aynı anlama gelen seyr kelimesiyle birlikte (seyrüsülûk) kullanılmıştır" (Uludağ, 2010: 127).

¹⁷ "[S]tandart ideolojik geleneğimizde Tin'e yaklaşım bir yükselme olarak, bizi dünyaya bağlayan yerçekimi gücünün omuzlarımızdaki ağırlığından kurtulmak olarak, maddi süredurumdan bağları kesmek ve 'serbestçe dalgalanmak' olarak algılanmıştır. Buna karşılık Tarkovski'nin evreninde tinsel boyuta sadece toprağın nemli ağırlığıyla (veya durgun suyla) doğrudan yoğun fiziksel temas yoluyla geçeriz. Nihai Tarkovskici tinsel deneyim, özne yarı yarıya durgun suya batmış şekilde dünyanın yüzeyinde uzanmışken gerçekleşir; Tarkovski'nin kahramanları dizlerinin üstünde, başları yukarıya, göğe dönük dua etmezler; aksine nemli toprağın sessiz kalp atışlarına yoğunlaşıp kulak verirler..." (Žižek, 2014: 105).

¹⁸ "Kendimi panteizme çok yakın hissediyorum" (Tarkovski'den aktaran Martin, 2013: 45).

şeklindeki simgeleştirme de aslında, insan ve doğa ikiliğini reddeden bir tür panteist veya animalist çağrıya daha yakın durmaktadır.¹⁹ Böyle bir yaklaşım, Slavoj Žižek'in yönetmene dair yaptığı "materyalist teoloji" yorumuyla da örtüşür:

Tarkovski'nin evreninde, özne, etrafında hissedilebilen maddi gerçeklikle ilişkisi koptuğunda değil tam tersine aklını bir kenara bırakıp maddi gerçeklikle yoğun bir ilişkiye girdiğinde rüyalar âlemine girer. Bir rüyanın eşliğinde Tarkovskici kahramanın tipik duruşu, bütün duyularının odaklandığı yoğun bir dikkatle bir şeyleri beklemektir; sonra birden, sanki sihirli bir değişimle, maddi gerçeklikle en yoğun teması bir düşsel âleme dönüşür. Dolayısıyla, Tarkovski'nin sinema tarihinde belki de eşsiz bir çabayı temsil ettiği, materyalist bir teoloji tavrını, gücünü akli terk etmesinden ve maddi gerçekliğe teslim olmasından alan bir derin tinsel duruş geliştirdiği iddia edilebilir (Žižek, 2014: 106).

Ama bu materyalist teoloji onu, ülkesinin sosyalist ideolojisine de yaklaştırmaz. Aksine, rasyonalizme ve pozitivist düşünceye karşı takındığı eleştirel tutum ve sosyalist ideallere ilgisizliği, Sovyet yetkililerin pek de tasvip edebileceği türden değildir. Zaten bu yüzden, neredeyse her filminde yöneticilerle sorun yaşar, bazı filmleri bir süre yasaklanır ve son iki filmini kısıtlı imkanlarla, ülkesinden uzakta çekmek zorunda kalır. Oysa o dönemde kariyerinin zirvesindedir ve sanatından veya düşüncelerinden biraz taviz vererek, devletin ona sağladığı imkânları sonuna kadar kullanmaya devam edebilir. Ancak o, bu kolaycı tutum yerine, rejimi rahatsız ederek hapiste yatmayı bile göze alan yakın arkadaşı Sergei Parajanov gibi, doğru bildiği yoldan yürümeyi tercih eder. Çünkü ona göre "dehanın en belirgin işareti, bir sanatçının görüşleri ve ilkelerini, esinleri ve içsel gerçeği üzerindeki denetimini hiçbir zaman kaybetmeyecek kadar tutarlı bir şekilde izlemesidir" (Tarkovski, 2008: 62). İlkelerine karşı bu tutarlı tutumu; onu, sinik bir mistik değil, aksine, sistemi rahatsız edecek kadar aktif bir muhalif haline getirir. O nedenle Tarkovski sineması, yönetici erkle ters düşme pahasına da olsa inandığı doğruları savunmaktan vazgeçmediği için, alıştığımız anlamda olmasa da kendi dönemsal bağlamı içerisinde politik bir sinemadır aslında.

¹⁹ Her ikisi de bir tür birlik ve özdeşlik düşüncesi üzerine kurulu olduğu için aralarında benzerlikler olsa da panteizm ile vahdet-i vücûd aynı şey değildir. Hasan Tanrıverdi'ye göre "vahdet-i vücûdda aşkın bir zatın varlığı kabul edildiğinden, bu doktrinin panteist bir öğreti olduğu söylenilemez. Panteizmde Tanrı, tabiatla aynılaştırılmış ve özdeş kabul edilmişken vahdet-i vücûdda Tanrı'nın isim ve sıfatlarının tecellisi olarak kabul edilmiştir" (2012: 87-88).

Onca tematik ve biçimsel referansa rağmen *Buğday*, Tarkovski sinemasından bu yönüyle ayrılır. Çünkü *Buğday*, olası politik çıkarımlara karşı çekimserliğin en net hissedildiği Kaplanoğlu filmidir. Yönetmenin, Yusuf Üçlemesi de dâhil önceki filmleri, daha bireysel meseleler etrafında geliştiği için tarihsel tutarlılıkla ya da toplumsal olaylarla ilgili herhangi bir beklenti oluşturmamıştır. *Buğday* ise, ilk bakışta; gıda krizi, küresel ısınma, sınıflı toplum, gelir eşitsizliği ve göç gibi güncel sorunlarla ve politik konularla temas halinde olan bir öyküyle karşı karşıya olduğumuz izlenimi uyandırmaktadır. Filmin girişinde kurulan distopik dünya, taşıdığı gerçeklik payıyla, neo-liberal kapitalizme ve onun uygulayıcısı olan siyasi erklere dair politik eleştiriler yöneltmek için uygun bir zemin sunar. Ancak yönetmen, bu tür dünyevi ve geçici konularla uğraşmak yerine, insanın dünya üzerindeki varlık nedenini sorgulamaya açan ve filmin sonunda “Buğday mı nefes mi?”²⁰ meseli ile bunun cevabını vermeye çalışan başka bir öyküye yönelir. Tohum ve gıda krizi gibi güncel olaylar, bu kutsal meselin gölgesinde kalmış ve hatta bunun için kullanılmıştır.²¹

Yüce ve varoluşsal bir hakikat arayışı içerisindeyken bu tür metaforik araçsallaştırmaların hoş görüleceği düşünülmüş olabilir. Ama bu tip yaklaşımların, somut sorunların ve mevcut sorumluların görmezden gelinerek her şeyin ruhani bir zeminde çözülmeye çalışıldığı bir tür hedef saptırmaya veya mistifikasyona yol açtığı ve bu nedenle de, bilerek veya bilmeyerek, gerçekliği çarpıtan ideolojinin değirmenine su taşıdığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu nokta, sinemayı da aşan ve günümüzde artık iyice kronikleşmeye başlayan başka bir düşünsel sorunun; çözümü açık ve somut olan güncel meseleleri bile varoluşsal veya felsefi bir zemine taşıyarak

²⁰ Filmde birkaç kez duyulan ve öykünün dayandığı temel düşünceyi –hakikat ve kurtuluş maneviyattadır– mistisize eden bu soru, Anadolu tasavvuf kültüründeki bir hikâyeden alınmıştır. Menkıbeye göre (aktaran Demirci, 2013: 22), fakir bir Anadolu köylüsü olan Yunus (Yunus Emre); kıtlık zamanı çaresiz kalınca Hacı Bektaş’ın dergâhına gider ve ondan buğday ister. Dergâhtaki birkaç günlük misafirlikten sonra Hacı Bektaş, Yunus’a “Buğday mı, himmet mi?” diye sorar. Birkaç kez tekrarlanan bu soruya Yunus her seferinde “Buğday,” diyerek cevap verir ve karşılığında talep ettiği buğdayı alarak dergâhtan ayrılır. Ancak yolda bu cevabından pişmanlık duyarak geri döner ve buğday yerine himmet – nefes, dua– talep eder.

²¹ En basit antropolojik ve tarihsel gerçeklerin bile bir kenara bırakılmış olması böyle bir araçsallaştırmayı doğrular. Örneğin tarım devriminden önceki önemsizliği tamamen ihmal edilen buğday, insan türünün yer yüzündeki varlığının ayrılmaz bir yoldaşymış gibi sunulmuştur.

gerçek bağlamından koparma –ve böylece pratik çözümlerden uzaklaşma– sorununun ipuçlarını barındırdığı için ayrıca önemlidir.

Felsefe Yapmanın Dayanılmaz Hafifliği ya da Gerçeği Örtten Hakikat

Anton Çehov'un *Altıncı Koğuş*'unda (1966), yaşama dair tüm sorunları ontolojik bir zeminde ele almaya çalışmanın naifliği ve belki de nafileliği üzerine düşündürülen anlamlı bir sahne vardır. Bir akıl hastanesinin başhekimisi olan Andrey Yefimiç, nevi şahsına münhasır ve bilge tavırlarıyla dikkatini çeken İvan Dmitriç Gromov adındaki hastasıyla iletişim kurmaya ve onun sıkıntılarını çözmeye çalışmaktadır. Okumayı seven doktorun, hastasının sıkıntılarını Diyojen'in felsefisi ile hafifletmeye çalışması ve "[H]uzur, dirlik insanın dışında değil, içindedir," (1966: 52) gibi beylik cümleler kurması, pis ve soğuk bir hastane odasında hayata tutunmaya çalışan Gromov'u sinirlendirir. Bilgeliğini kitaplardan ziyade zorlu deneyimlere ve yaşam pratiklerine borçlu olan Gromov, doktor tarafından çekilen empati yoksunu bu vaazı, Diyojen'in yaşadığı coğrafya ile Rusya'daki iklim koşullarının basit ama mantıklı bir karşılaştırmasıyla²² ve yaşamın o yalın gerçeğini dışa vuran şu içten ifadeyle yanıtlar:

Hayatın özü... içi, dışı... Kusura bakmayın, ben de bunları anlamıyorum. Bildiğim tek şey... evet, tek şey Tanrının beni sıcak kanla, sinirlerle yarattığı!... Bildiğim bu. Her canlı doku dıştan gelen çeşitli tahrike karşı bir tepki gösterir. Ben de bu tepkiyi gösteriyorum. Bir yerim ağrıdığı zaman bağırır, ağlarım. Alçaklığa hiddetle, ahlâksızlığa nefretle karşılık veririm. Ancak bunları duyduğum zaman yaşadığımı bilirim. Bir organizma ne kadar ilkelse duygulanma ve dıştan etkilenme gücü o derece zayıftır. Organizmanın gelişmesiyle, etkilenme ve gereken hallerde tepki gösterme gücü o ölçüde artar. Bilmiyor muydunuz bunu? Bir de doktor diye geçiniyorsunuz!.. (1966: 53-54).

Eduardo Galeano'ya göre Çehov, "susarak konuşan", yani hiçbir şey söylemiyormuş gibi yaparken aslında çok şey söyleyen bir yazardır (2013: 39). Bu bağlamda, yukarıda bahsi geçen sahenin ve müteakip diyalogların içerdiği eleştiriyi, çok şey söylüyormuş gibi yapıp da aslında hiçbir şey söylemeyen günümüz sanat, edebiyat ve akademi

²² "Diyojen'in ne çalışma odasına, ne sıcak eve ihtiyacı vardı. O sıcakta bunlara lüzum yoktu tabii! Fıçısında yan gelip portakalları zeytinleri gövdesine indiriyordu. Herif Rusyada yaşamış olsa Aralıkta değil, Mayıs'ta bile sıcak oda arardı; iflâhını keserdi soğuk!" (1966: 52).

alanındaki çalışmalara da uyarlayabiliriz. Kitabî bilgiyi temsil eden Yefimiç'in karşısına pratik yaşamın temsili gibi duran Gromov'u²³ koyduğu için alegorik bir yön de barındıran bu tartışma, havalı kavramlaştırmaların, felsefî demagojinin ya da sinema özelinde düşünürsek, öyküleme ve görselleştirmede başvurulan gereksiz stilizasyonun,²⁴ gerçek olgular üzerinde yarattıkları sis tabakası ile onların içselleştirilmesini ya da anlaşılmasını nasıl engelleyebileceği üzerine de düşündürmektedir.

“Dünyanın kavramlardan örülmesi dünyanın dehşetli oradallığı üzerine çekilmiş ince bir astardır,” der, Crispin Sartwell (1999: 55). Bunu sanata ve metin dışı güncel yaşama genişleterek diyebiliriz ki; sadece kavramlar üzerinde değil, olgular ve imgeler üzerinde de fazlaca oynamak, salt akademik ve sanatsal kaygılar taşısa bile, görüldüğü kadar masum olmayabilir. Ne olduğu tam olarak kestirilemeyen ve ifade etmek istediği şeyle tezatlık oluştururcasına belirsizliklerle yüklü olan hakikat kavramı ve onun sinemayı da kapsayan anlatısal ve edebî uygulamalardaki uzantısı olan hakikat arayışı mefhumu, bunlardan biridir. Yine Sartwell; “[H]akikat hakkında söylenecek bir şey varsa, o da hakikatin esrarlı, hantal ve tuhaf olduğudur. Hakikat çarpar, hakikat öldürür ancak hakikat nadiren iş görür,” diye yazar (1999: 54). Gerçekten de, kavram ve uzantıları, yanlış ya da art niyetli bir kullanımla; yaşamın gerçeğine ve somut toplumsal sorunlara sırt çevirmek ve hatta bunları küçümsemek

²³ İlginçtir ki, Gromov ve Yefimiç'in bu pozisyonları, karnı aç bir şekilde dergâhın kapısına gelen Yunus'la ona “buğday mı, himmet mi?” sorusunu yönelten Hacı Bektaş arasındaki ilişkiyi de çağırıştırır. Çehov'un çıkarımından yola çıkarsak, soruya ısrarla buğday cevabını verip arkasından pişman olan Yunus'un ilk talebinin aslında daha insani olduğunu söyleyebiliriz. Ahmet Turan Oflazoğlu'nun menkıbeye getirdiği şu farklı yorum da bu çıkarımı desteklemektedir: “Yunus ‘Bana buğday gerek’ demişse, bu, insanın önce karnının doyması, yani yaşaması gerektiğinin vurgulanmasıdır, bu dünyanın hakkını vermenin kaçınılmaz olduğudur; çünkü himmetle ulaşılan bütün yüce değerlerin taşıyıcısı biyolojik varlığımızdır” (1995: 545).

²⁴ Stilizasyon ile gerçekliğe yabancılaşma arasındaki ilişki, en basit ve yalın haliyle, son dönem Türkiye Sineması'ndaki mekân tercihlerinde gözlenebilir. Ülke nüfusunun büyük bir kısmı, toplu konutların ve yüksek blokların tekdüzelğinde yaşamak zorundayken filmler genellikle, dokusunu, ruhunu ve tarihsel kimliğini kısmen koruyabilmiş Anadolu kasabalarında, Balat veya Kuzguncuk benzeri tarihsel semtlerde, Beykoz Kundura Fabrikası gibi eski yapılarda ya da bunlara benzer mekanlarda çekilmektedir. Bir tür mekânsal self-oryantalizm olarak değerlendirebileceğimiz bu yaklaşımın en çok da kendi özüne döndüğü söylenen özcü bir sinema tarafından benimsenmesi ise ayrıca ironiktir. Örneğin yine tasavvufi meseleler etrafında kurulmuş olan *Dilsiz*'de (Murat Pay, 2019), mekânsal tercihlerdeki zamanın ruhundan kopuş net bir şekilde görülür. Filmde, Safranbolu ve İstanbul'daki bazı tarihî ve turistik mekânlar insanların gündelik yaşamını sürdürdükleri kalıcı konutlarmış gibi sunulmuştur. *Dilsiz* istisnai bir örnek değildir. Sanat sineması içerisindeki çoğu filmde benzer bir mekân kurgusu görülebilir.

için bir araç haline gelebilmektedir.²⁵ Lacan'cı hiyerarşi içinde düşündüğümüzde de, buyurgan söylemlerle üretilen ve bu nedenle de simgeselin göbeğinde yer alan hakikat; gerçeklik statüsü açısından, imgeselin bile kapsayamadığı “Gerçek”in çok gerisindedir. “Lacan'cı Gerçek, simgesel düzenin tamamlanmamışlığının belirtisidir. Anlamlandırmanın kırıldığı noktada toplumsal yapının içindeki bir boşluğa işaret eder,” (McGowan, 2012: 21). Hakikat benzeri kavramlar ise muğlak anlam sınırlarından dolayı bu boşluğu da kapsıyorlarmış gibi görünseler de, belirli kültürel kimlikler tarafından yoğun bir ideolojik belirlenimle donatıldıkları için bundan çok uzaktırlar. “Ya ideoloji, sonlu evrenin kapalılığının dışında, geçiş yapılabilecek ‘hakiki bir gerçeklik’ vardır inancının ta kendisinde yatıyorsa?” diyen Žižek de (2009: 19) aslında, hakikat söyleminin arkasındaki ideolojik motivasyonlara dair şüphesini ortaya koymaktadır. Çünkü bilinçdışının ve beyindeki biyokimyasal süreçlerin keşfiyle iyice anlamsızlaşan –veya en azından anlamsızlaşması gereken– Platonik felsefenin ve eski düalisttik yaklaşımların cesaretlendirdiği “başka yerdeki hakikat” söylemleri, buradanın ve şimdinin somutluğundaki olguların anlaşılmasını da engellemektedir. Örneğin yanlış tarım politikaları veya iklim krizi gibi somut nedenler varken “Buğday mı nefes mi?” gibi anlam yüklü sorular sormak, çözüm üretmemenin ötesinde, olası gerçek çözümlerin de önünü tıkayabilmektedir. Çünkü zihinde kurgulanan ve simgesel içerisinde üretilen hakikatler ile yaşamın somut gerçekliği uyuşmamaktadır. Yaşadığımız dünya ve onun içerisindeki insan davranışları; büyük oranda, organizmayı ayakta tutmaya dönük

²⁵ Varoluşun amacı, yaşamın başlangıcı ve sonu, maddenin kaynağı gibi daha köklü meseleler varken toplumsal gündeliğiyle uğraşmak sanatçı ya da düşünür için basitleştirici bir düşünsel edim olarak görülebilir. “Kaynağa geri dönüş temel görevdir, insanın işi budur” diyen Albert Caraco şöyle devam eder: “Bu yüzden, düşünür adına layık ender kimseler, bir metafizik oluşturmak amacıyla ontoloji ve etimolojiyle ilgilenirlerken, modadan kopmamayı dert edinmiş kıt zekalılar, aşağı bir ayrıntı olan toplumsal seyrede seyrede yok olup gidiyorlar. Çünkü toplum bir hiçtir, bir biçimdir, içeriği yitik kitleden ibarettir, spermatik uyurgezerlerin dalaşdır toplum, son derece aşağılık bir şeydir, filozofu hiç ilgilendirmez” (2007: 27). Tüm varoluşu antropomorfik ya da kültürel kalıplara sığdırmaya çalışmanın arkasındaki hümanist ego düşünüldüğünde Caraco'nun bu öfkesine hak verilebilir. İnsana ve onun oluşturduğu yapılara gereğinden fazla önem atfetmek, onu evrendeki diğer varlıklardan bağımsız bir odakmış gibi düşünmek hümanist düşünce sistemlerinin genel ve alışıldık bir sığılığıdır. Bu sığılık, aynı zamanda, insanın ait olduğu gerçeğe, yaşamını devam ettirmeye çalışan bir organizma olduğu gerçeğine yüz çevirmesini ve onu küçük görmesini de kolaylaştırır. O nedenle yukarıdaki hakikat söylemi eleştirileri ile Caraco'nun sözleri aslında çelişmez. Aksine, kültürel kurumların icat ettiği hakikatler yerine “kaynağa dönüş” önerilmiştir. “Bildiğim tek şey... evet, tek şey Tanrının beni sıcak kanla, sinirlerle yarattığı!” diyen Gromov da zaten böyle bir kaynağa dönüşü önermektedir. Ama biyolojik anlamdaki hayatta kalma ereğine dayanan bu kaynaktan adım adım ilerleyip günümüze geldiğimizde karşımıza çıkacak şey yine toplumsal düzen ve ekonomik sistem olacaktır.

yaşam mücadeleleriyle, çıkar ilişkileriyle, ekonomik modellerle, sınıflı toplum yapısıyla, iktidar çatışmalarıyla, maliyeti düşürmeye dönük üretim stratejileriyle, tüketime dayalı pazar taktikleriyle ve politik kararlarla şekillenirken bunlar yokmuş gibi davranıp her şeyi bireye ve onun içsel ya da ruhanî dünyasına indirgemek veya tüm suçu onun hamlığına, hakikatten uzaklaşmasına veya maneviyatsızlığına yüklemek, sistemsel boyuttaki asıl sorunların görülmesini engelleyebilmektedir.

Böyle bir değerlendirmeye, toplumun da bireylerden oluştuğu ve bireye dönük her analizin eninde sonunda sosyolojik ve politik çıkarımların da önünü açacağı yönünde bir eleştiri getirilebilir. Özellikle de sinema için bu eleştiri son derece makuldür. Çünkü sınırlı uzay-zamanı gereği filmler, toplumun farklı katmanlarını ilgilendiren konuları veya savaş ve doğal afet benzeri kitlesel olayları işlerken ister istemez temsilî mikro dünyalar inşa etmek, toplumsal grupları bireylerle temsil etmek veya alegorilere, metaforlara ve metonimilere başvurmak zorundadır. Zaten Türkiye Sineması içerisinde de bunun başarılı uygulamaları görülebilir. Örneğin 1960'lar ve '70'lerdeki bazı taşra filmleri, ülkeyi bir köye ya da birkaç temsilî karaktere dönüştürerek genele dair olanı tikeller üzerinden tartışmaya açmıştır. 2000 sonrasında ise *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012), *Zerre* (Erdem Tepegöz, 2012), *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015), *Abluka* (Emin Alper, 2015) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) gibi yapımlar; az sayıda karakterle ve mütevazı sayılabilecek prodüksiyonlarla, ülke gündemine ve toplumsala dair önemli şeyler söylemiştir. Üstelik bu, 1980'lerde ve '90'larda olduğu gibi doğrudan ve didaktik siyasal savlarla değil de, sıradan yaşamlardan alınmış basit gözlemlerle ve gerçekliği zedelemeyen etkili temsil stratejileriyle²⁶ başarılıdır. O nedenle, yukarıda gündeme getirilmeye çalışılan sorun tekil öznelerin fazlaca öne çıkarıldığı bir sinemayla ilgili değildir. Sorun, bireylerin somut olgulardan, güncel gerçeklerden ve toplumsal katmanlardan tamamen kopuk bir şekilde ele alınmasıyla ilgilidir. Lukács'ın dışavurumculuk benzeri modernist eğilimleri eleştirirken kullandığı ifadeyi ödünç alırsak bu durumu "realiteden uzak düşmüş soyutlama" (Lukács, 2006: 74) olarak adlandırabiliriz. O halde, burada

²⁶ Farklı toplumsal ve kültürel sınıflar; bireyler üzerinden temsil edilmeye çalışıldığında inandırıcılıktan uzak, karikatürize stereotipler ortaya çıkabilmektedir. Oysa yukarıda anılan filmlerde, karakterler üzerinden belirli toplumsal gruplara gönderme yapılırsa da, bu, kaba tipler yoluyla değil; karakterin bireysel niteliklerini de koruyarak yapılmaya çalışılmıştır.

sorunsallaştırdığımız şeyi de, kendi kabuğuna çekilerek, “hem karakterlerini hem de öyküsünü gerçek olgulardan ve asıl sorunlardan soyutlayan bir sanat sineması” ifadesiyle özetleyebiliriz.

Söz konusu soyutlama çok farklı şekillerde gerçekleşebilir. Tarkovski tarzı bir hakikat arayışı, bunun yollarından sadece biridir. Diğer ise, karakterlerin herhangi bir toplumsal sınıfla ilişkilendirilmeden tamamen kendi bireysel dünyaları içerisinde ele alınması ve tüm meselenin, öznelerin yakın çevresindeki ilişkilere indirgenmesidir. Örneğin Zeki Demirkubuz ile özdeşleşen ve son dönem sanat sinemasında çokça karşılık bulan “İnsanın kendisi bu kadar karanlıkken sen neyin mücadelesini vereceksin!” cümlesiyle özetlenebilecek bir pesimiz de, asıl sorunları ve sorumluları göstermek yerine sadece hedef saptırmaktadır. Yaşamın kıyısında kalmış karakterleri ele almasına rağmen bu kıyıda olma halinin herhangi bir sınıfsal ve ekonomik analizini yapmayan; bunun yerine, Dostoyevskici bir karamsarlıkla yaşanan kötülükleri sadece insanın karanlık tarafına indirgeyen farklı bir apolitiklik söz konusudur. Bu karamsarlık, bazı yönleriyle, Žižek’in oldukça ideolojik bulunduğu sinizmin arabesk bir versiyonu gibidir. Ona göre sorunlu sinizm, egemen ideolojinin kendini önemliymiş gibi gösteren ağırbaşlı tavırlarını alaycılık üzerinden sekteye uğratan kinik davranıştan²⁷ şöyle ayrılmaktadır:

İdeolojik evrenselliğin ardındaki tikel çıkarı, ideolojik maske ile gerçeklik arasındaki mesafeyi tanır, hesaba katar, ama yine de maskeyi korumak için nedenler bulur. Bu sinizm dolaysız bir ahlaksızlık konumu değildir, daha çok ahlaksızlığın hizmetine koşulmuş bir ahlaktır – sinik hizmetin modeli, doğruluğu, dürüstlüğü en üst namussuzluk biçimi olarak, ahlakı en üst

²⁷ Eşanlımlı olarak bilinen sinizmi ve kinizmi iki farklı tavra göre ayıran asıl isim Sloterdijk'tir. Bora, Sloterdijk'in ayrımını şöyle açıklar: “Sinizmin iki tarzı arasındaki ayrım, çok önem verilen bir nokta Sloterdijk'te. Bir tarafta, deklase veya plebleşmiş entelijansiyanın sinizmi vardır. Özgürleştirici, hücumcu bir sinizmdir bu. Maske indiren, ‘kral çıplak’ diyen satirik geleneğe dayanır. ‘Gerçeğin’ ve hâkim gücün karşısında neşeli bir kayıtsızlıkla işine bakar. Araçlara ilişkin bir sinizm değildir bu; araçların amaca nisbetle uygunsuzluğuna, yetersizliğine takmaz; amaçlara ilişkin bir sinizmdir, uzak/nihâî amacın uzaklığından ötürü morali bozulmaz, bu anlamda ‘amaçsızca’, önündeki somut ihtiyaçlara ve onların icaplarına bakar. Sloterdijk'in davası, bu geleneğin canlandırılması, yitirilmiş küstahlığın yeniden keşfidir zaten! Diğer tarafta ise, onun ‘Efendinin sinizmi’ olarak tanımladığı tutum vardır. ‘Aşırı’ nesnelci bir tutumdur bu. Eleştirel akla sahiptir - ama neticede itaatkâr olmak kaydıyla. (Bu, hâkim gücün, eleştiriyi/muhalefeti neticede itaatkâr olması kaydıyla hoşgören tutumundaki sinizmle örtüşür.) Şizoid bir haldir sinizmin bu tarzı. Steril bir kaba dönüşmüş ‘kimliğini’ korumak için kasılır ve ahlâkçılığa savrulur. Dekadanlığa yatkın bir karamsarlık üretir. Sloterdijk, bu iki tarzı ayırtırmak için terimsel bir ayrıma da gider: ilkinin, Diyojenik ve satirik gelenekteki otantik adıyla kinizm olarak, ikincisini ise sinizm olarak adlandırır” (Bora, 2011: 24-25).

utanmazlık biçimi olarak, doğruyu da en etkili yalan biçimi olarak kavramaktadır. Dolayısıyla bu sinizm, resmi ideolojinin “olumsuzlanmasını olumsuzlamanın” sapkın bir türüdür: Yasadışı zenginleşme karşısında, hırsızlık karşısında siniğin tepkisi yasal zenginleşmenin çok daha etkili olduğunu ve üstelik yasalarca koruma altına alınmış olduğunu söylemekten ibarettir (Žižek, 2011: 45).

Sistem temelli yanlış şeyler olduğunu ve bunların düzelebileceğini söyleyen eskinin politik sinemasının karşısına, yanlış şeylerin olduğunu kabul eden ama bunların insanın doğasından kaynaklandığını ve düzeltilemeyeceğini iddia ederek çıkan yeni varoluşçu sinema, ideolojiyi “olumsuzlamanın olumsuzlanmasına” iyi bir örnektir. Ama eylemsizliğin ve tepkisizliğin bu sinik kılıfı, çözüm sunmasa da sorunun farkında olduğu ve önemseydiği için yaşadığımız dünyanın zaten fani ve aldatmacadan ibaret olduğu ve mücadelenin başka bir hakikat için verilmesi gerektiği yönündeki mistifikasyona göre daha az zararlıdır. Çünkü ilkinde (sinizm), planlı, stratejik ve kitlesel bir hedef saptırmadan ziyade kendi kabuğuna çekilmek için kişisel bahanelerin üretilmesi söz konusu iken, ikincisi kültürel kurumlardan ve yaygın yerleşik inançlardan da beslendiği için bilinçli alet edilmelere ve kitlesel aldatmacaya daha açıktır. O nedenle, sahte bir hakikat söylemi ile dünyevi meseleleri (hukuksuzluk, eşitsizlik, gelir adaletsizliği, doğa katliamı vb.) önemsizleştirmek, Žižek’in “ahlaksızlığın hizmetine koşmuş bir ahlak” olarak tanımladığı sinik tutumdan daha tehlikeli ve etik anlamda daha sorunludur. Çünkü burada, ahlaksızlığın hizmetindeki ahlaktan ziyade, ideolojik çarpıtmaları örten, önemsizleştiren ve bazen de makulleştiren garip bir mistifikasyon söz konusudur.

Buğday'da, Musa Peygamber'in Hızır ile yaptığı yolculuklardan ilhamla düzenlenen bazı sahneler tam da böyle bir makulleştirmenin izlerini taşır. Filmin mistik karakteri Cemil (Ermin Bravo), sorgulamaya çok açık birtakım garip eylemlerde bulunur ve bunların sorgulanmamasını talep eder. Hatta birlikte çıkılan yolculuğa devam edilememesi doğrudan bu sorgulamama ilkesine bağlanır. Ona yoldaşlık eden sıradan fani Erol (Jean-Marc Barr), başlarda bazı şeyleri garipsese de, devamındaki olaylar Cemil'i hep haklı çıkarır. Böylece Erol ile birlikte seyirci de bu garip hareketlerin bir hikmeti olduğuna kanaat getirir. Söz konusu sahneler, Hz. İbrahim'in kurban kıssasında da karşımıza çıkan, gerçek imanın gerekirse tüm diğer değerlerin ve doğruların önüne geçebilmesi gerektiğini öğütleyen kadim anlatılara referans yapmaktadır aslında. Ama günümüz bağlamı içerisinde değerlendirildiğinde ideolojik

yorumlara da oldukça açıktır. Çünkü hikmetinden sual olunmaz önderlerin her eyleminde bir mantık arayan kitlesel bilinç körelmesi de benzer akıl yürütmelerden ve makulleştirmelerden beslenmektedir.

Sonuç

Aristotelesçi anlatı geleneklerinden, ortodoks sinema tekniklerinden ve rasyonalist düşünce sistemlerinden çok, Doğu'nun mistik düşüncesine daha yakın duran ve sinemasında da akla değil sezgilere hitap eden Tarkovski, bu özelliklerinin de etkisiyle, Türkiye'deki belirli sinema çevreleri tarafından kabul gören ve sevilen bir sanatçı olmuştur. Geliştirdiği özgün ve güçlü sanat anlayışıyla tüm dünyadan farklı sinemacıları etkilemiş bir isim için bu çok da şaşırtıcı bir durum değildir. Şaşırtıcı olmasa da ilgi çeken şey ise, bu büyük ismin, başyapıtlarını çektikten yıllar sonra, Türkiye'deki sinemacılar tarafından referans kaynağı haline getirilmesidir. Onun uzun, dingin planları ve şiirsel kadrajları; kimi zaman genç sinema severlerin hevesli öykünmeleri ile, kimi zamansa İslam kültürünün ve tasavvufi düşüncenin etkisindeki yönetmenlerin kendilerine yükledikleri misyonlarla, 2000'ler Türkiye'sinde yeniden canlanmıştır. Bu canlanmanın nedenleri, yukarıda tartışılmaya çalışıldı. Nuri Bilge Ceylan'ın düşük bütçeli ve minimal erken dönem filmlerinin ilham veren başarısı veya 1990'larda ekilen tasavvufi sinema düşüncesinin meyvelerini, siyasi ve kültürel atmosferdeki değişimlerin de etkisiyle yaklaşık 20 yıl sonra vermesi gibi başat etmenlerden bahsedildi. Rus sinemacının, "hakikat sineması" adı verilen, ama adıyla tezatlık oluştururcasına somut olgulardan, toplumsal gerçeklerden ve güncel meselelerden kendini soyutlamaya çalışan bir hareket tarafından araçsallaştırılması ise, *Buğday* örneği üzerinden eleştirildi.

Buğday, tipik bir örnek olarak seçilse de bahsi geçen meseleler sadece bu filmle ve hatta sinemayla sınırlı değildir. İçinde bulunulan dünyanın ve yaşanılan toplumun gerçekliğine yabancılaşmak veya bu gerçekliği olduğundan farklı göstermek; sanatın, edebiyatının, medyanın ve akademinin genel bir sorunu olabilir. Bu çalışmada sinema sanatındaki belirli bir eğilim üzerine odaklanıldığı için diğer alanlardaki olası ve benzer durumlardan çok fazla bahsedilmemiştir. Ama sinema, kültürle ve toplumsalla yoğun bir etkileşim içerisinde olduğu için bu tür konularda tek başına da verimli bir tartışma

alanı sunabilmektedir. Sinemanın, diğer sanatlara göre, toplumu ilgilendiren meseleler konusundaki sorumluluğunu artıran da zaten bu yoğun etkileşimdir.

Eğer *Buğday*, ekonomi politik bağlantıları da²⁸ olan yoğun kolektif süreçlerin ürünü bir sinema filmi değil de, sanatçının bireysel çabalarıyla ürettiği bir roman, şiir veya tablo olsaydı, öyküdeki ve alt metindeki göndermeler de bu mecra bağlamında yorumlanır ve farklı gerekçelerle haklı bulunabilirdi. Örneğin hakikat arayışıyla yola çıkılıp böyle bir arayışın en önemli gereklerinden olan sorgulama ediminin saf dışı bırakılmasının talep edilmesi, bazı epistemolojik ilkelerle savunulabilirdi. “Aklın yetileri; hakikati idrak etmede yetersizdir ve bu nedenle de akıl ve mantık, bu arayışta bir kenara bırakılmalıdır,” denebilirdi. Kitlelere verilen, “Sizin fani ve sınırlı akıl yürütmeleriniz tüm sırları çözemeyeceği için önderlerinize sadık olun,” mesajı da bir yere kadar anlaşılabilirdi. Küresel ısınmanın nedeninin sermaye öncelikli siyaset değil, hak inancından koparak kendi yaptıkları işlere fazlaca önem atfeden bilim insanlarının gereksiz çalışmaları olduğu da savunulabilirdi. Bilim insanlarına, *Stalker* ve *Buğday* aracılığıyla yapıldığı üzere, “Gözlem ve deney gibi anlamsız işlerle uğraşmak yerine manevî bir önderin rehberliğinde, uhrevî bir yolculuğa çıkıp hakikati arayın,” da denilebilirdi.

Bireysel imkânlarla üretilen yapıtlarda herkes istediği gibi mantığı, akli, tarihsel gerçekleri ve bilimsel deneyleri sorgulamaya açabilir veya toplumun mevcut sorunlarına kendi sıra dışı özgün çözümlerini önerebilir. Zaten mistik ve ruhani bir eserden rasyonel akıl yürütmeler beklemek, onun kendi kendisiyle çelişmesini talep etmek demektir. Ama filmler, yapım ve gösterim süreçlerindeki mekanizmalar itibarıyla sadece onu üreten sanatçıyı bağlayan kişisel ürünler değildir. Film yapmak ve göstermek; çekim öncesi hazırlıklardan itibaren kolektif, ekonomik ve kitlesel bir

²⁸ Son dönem dinî sinemadaki Tarkovski etkisinin yükselişinde, yukarıda açıklanmaya çalışılan düşünsel temellerin yanında, yapım desteklerindeki artışın ve buna bağlı olarak prodüksiyon şartlarındaki iyileşmenin de önemli bir katkısı vardır. Çünkü “Tarkovski gibi film çekmek”, sanat yönetiminde, oyuncu seçiminde ve özellikle de sinematografide belirli bir düzeyin tutturulmasını gerektirmektedir ki bu da ancak hatırı sayılır prodüksiyon giderleriyle sağlanabilir. Örneğin *Buğday*’ın, dijital teknolojinin gelişmesiyle bugün lüks hale gelen peliküle çekilebilmiş olmasında, Kültür Bakanlığı’ndan ya da başka kurumlardan alınan desteğin de önemli bir payı vardır. Tınaz ve Lüleci’nin de belirttiği gibi (2015: 465-467), 1990’larda maddi açıdan sıkıntı içinde olan muhafazakâr sinema, 2000’lerin başından itibaren gerek devlet kurumlarından alınan fonlarla gerekse de vakıf ve derneklerin desteğiyle bu sorunları büyük oranda aşmıştır.

faaliyettir. O nedenle film üreticilerinin toplumsal sorumlukları, diğer sanatçılara göre biraz daha fazladır. Bugün bu sorumluluklarının bilincinde olan Jean-Pierre ve Luc Dardenne, Ken Loach veya Aki Kaurismäki gibi Avrupalı sinemacılar; emekçilerin, mültecilerin veya alt gelir gruplarına dâhil diğer insanların sorunlarını, farklı yönleriyle ve farklı sinema anlayışlarıyla gündeme getirmeye devam etmektedirler. Ama bu gibi sorunların daha hissedilir ve görünür olduğu Türkiye’de, düzenli olarak sanat filmi üreten çoğu yönetmen; bu tür konulardan ziyade daha bireysel, ruhani veya içsel başka meselelere yönelmiş gibidir.

“Gerçek kıtlığı olmadığına göre, bizim için tema kıtlığı da olamaz,” (Zavattini, 1968: 381) diyebilen Yeni Gerçekçi ruh, anlatılacak asıl öykülerin yaşamın içerisinde saklı durduğu gerçeğini bu noktada bize yeniden hatırlatabilir. Çünkü gündeliğin ve toplumsalın içerisindeki problemler ve çatışmalar, yapıtları besleyecek malzemeyi her dönem içerisinde barındırmıştır. Ayrıca hayatın içindeki sıradan ve gündelik gerçekliğin zenginliği, sadece sistem eleştirisi yapan filmleri veya toplumsal gerçekçi sinemayı ilgilendirmez. Bir film ne kadar düşsel, gerçeküstücü veya fantastik olursa olsun, beslendiği yer, yaşamın kendisidir. Bildiğimiz ve alıştığımız gerçeklikten çok farklı bir dünyayı anlatıyormuş gibi görünen Wes Anderson, Hayao Miyazaki²⁹ veya Andrey Tarkovski gibi sanatçıların eserleri bile gücünü, aslında deneyimlenen gerçeklikten ve onun içindeki çatışmalardan alır. “Hayatı göz ardı eden ve kendisi de hayat tarafından göz ardı edilen ilham, ilham değil bir kendinden geçme halidir” der, Mikhail Bakhtin (2005: 13). Tarkovski ise hayalindeki filmi şöyle anlatır:

İdeal bir film çalışması benim için şöyle yürütülür: Bir yönetmen, milyonlarca metre film şeridi üzerinde her saniyeyi, her günü, her yılı, kesintisiz kaydeder, örneğin bir insanın doğumundan ölümüne tüm yaşamını, hiç kesintiye uğratmadan an be an, gün be gün, yıl be yıl kaydeder. Sonra kesmelerin de yarımıyla ortaya 2500 metre uzunluğunda bir film çıkarılır, yani yaklaşık bir buçuk saatlik bir film [sic] (Tarkovski, 2008: 75).

Hayatın rutin akışına ve deneyimlenen gerçekliğe bu kadar önem veren bir sanatçının; yaşama dair arzuları, duyguları, sorunları ve çatışmaları dünyevilik veya fanilik gibi

²⁹ *Hayao Miyazaki ile 10 Yıl (10 Years with Hayao Miyazaki, Kaku Arakawa 2019)* belgeselinin girişinde arabasının içerisine bir kamera yerleştiren yönetmen, bu hareketinin gerekçesini şu sözlerle açıklar: “Her gün neler gördüğümü kayıt altına almak istiyorum. Bunlar her gün gördüğüm sıradan manzaralar. Ama sıra dışılığı tam bunlarda keşfediyorum.”

sıfatlarla küçük görme eğiliminde olan bir yaklaşım tarafından bu derece sahiplenilmiş olması, tartışılması gereken bir konudur. O nedenle bu mesele, biraz da eleştirel bir tonla, yukarıda gündeme getirilmeye çalışılmıştır. Ancak hiçbir sinemacı, ruhani ya da varoluşsal olanı öne çıkartıp yaşama dair konuları geri plana ittiği için sinemasını savunmak zorunda değildir. Gerçek sanatçı, kendisi için önemli ve anlatmaya değer bulduğu meseleleri, eleştiriler veya yönlendirmeler karşısında taviz vermeden özgürce eserine taşır. Aksi durumda her anlatıcının benzer şeyleri tekrar ettiği sorunlu ve yavan bir üretim ortamı ortaya çıkacaktır. Zaten Tarkovski'yi kendi dönemindeki diğer Sovyet sinemacılarından ayıran da, dayatılan tekdüzeliğe karşı çıkmasıdır. Buradaki tartışmanın amacı da, ele almadıkları meseleler veya göstermedikleri imgeler üzerinden sanatçıları tenkit etmek değil, belirli temaların, benzer bir üslupla sürekli tekrar etmesine karşın, günümüz sinemasını zenginleştirme potansiyeline sahip, yaşama dair başka meselelerin var olduğunu da hatırlatmaktır sadece. Çünkü “hayatın sorumluluğunu üstlenmeden yaratmak, kesinlikle daha kolaydır” (Bakhtin, 2005: 13) ve bu sorumlulukların farklı vesilelerle hatırlanması faydalı olacaktır.

Kaynakça

- Akbulut, Hasan (2016). "Türkiye'de Öğrenci Filmleri Üzerine Bir İnceleme: Öyküler, Tarzlar ve Ödevler." *Doğu Batı* (75): 9-32.
- Akbulut, Hasan (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Akdoğan, Güven (2018). "İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve Zaman." *Sinefilozofi* (6). 3-22.
- Akıncı, Nuri (Yön.) (1966). *Hazreti Ayşe* (Sinema Filmi). Türkiye: Ömür Film.
- Allen, Woody (Yön.) (2004). *Melinda ve Melinda* (Sinema Filmi). Amerika Birleşik Devletleri: Fox Searchlight Pictures.
- Alper, Emin (Yön.) (2012). *Tepenin Ardı* (Sinema Filmi). Türkiye: Bulut Film.
- Alper, Emin (Yön.) (2015). *Abluka* (Sinema Filmi). Fransa: Paprika Films.
- Arakawa, Kaku (Yön.) (2019). *Hayao Miyazaki ile 10 Yıl (10 Years with Hayao Miyazaki)* (Belgesel Film). Japonya: NHK World Tv.
- Arslan, Umut Tümay (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Auerbach, Erich (2019). *Mimesis: Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri*. Çev., Herdem Belen ve Hüseyin Ertürk. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakhtin, Mikhail (2005). *Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Başaran, Tunç (Yön.) (1969). *Allah'ın Arslanı Hazreti Ali* (Sinema Filmi). Türkiye: Arzu Film.

Başaran, Tunç (Yön.) (1989). *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Sinema Filmi). Türkiye: Magnum Film.

Baytan, Natuk (Yön.) (1979). *Kılıç Bey* (Sinema Filmi). Türkiye: Sezer Film.

Bloch, Ernst vd. (2006). *Estetik ve Politika*. Çev., Ünsal Oskay. İstanbul: Alkım Yayınevi.

Bora, Tanıl (2011). *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Büker, Seçil & Akbulut, Hasan (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Caraco, Albert (2007). *Kaos'un Kutsal Kitabı*. Çev., Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1995). *Koza* (Kısa Film). Türkiye: NBC Film.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (1997). *Kasaba* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.

Ceylan, Nuri Bilge. (Yön.) (2002). *Uzak* (Sinema Filmi). Türkiye: NBC Film.

Coşkun, Esin (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Çağrı, Mustafa (1998). "Hak." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Cilt 15*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 137-139.

Çakmaklı, Yücel (Yön.) (1970). *Birleşen Yollar* (Sinema Filmi). Türkiye: Elif Film.

Çehov, Anton (1966). *Altıncı Koğuş*. Çev., Nihal Yalaza Taluy. İstanbul: Yankı Yayınları.

Demirci, Mehmet (2013). *Yûnus'ta Hak ve Halk Sevinci*. Ankara: Eskişehir 2013 Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı.

Diken, Bülent, Graeme Gilloch, ve Craig Hammond (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. Çev., Ahmet Nüvit Bingöl. İstanbul: Metis Yayınları.

Düzgünoğlu, Murat (Yön.) (2014). *Neden Tarkovski Olamıyorum...* (Sinema Film). Türkiye: Fikirtepe Film.

Evren, Burçak (2014). “Yeşilçam ve İnanç Sineması (1923-1973).” *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu*. Burçak Evren ve Barış Saydam (der.) içinde. İstanbul: Küre Yayınları. 67-75.

Galeano, Eduardo (2013). *Ve Günler Yürümeye Başladı*. Çev., Süleyman Doğru. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Göreç, Ertem (Yön.) (1964). *Karanlıkta Uyananlar* (Sinema Film). Türkiye: Filmo Ltd.

Gören, Şerif & Güney, Yılmaz (Yön.) (1970). *Umut* (Sinema Film). Türkiye: Güney Film.

Gören, Şerif & Güney, Yılmaz (Yön.) (1982). *Yol* (Sinema Film). Türkiye: Güney Film.

Gülşen, Enver (2015). *Hakikatın Sineması*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.

Güneş, İsmail (Yön.) (2007). *Sözün Bittiği Yer* (Sinema Film). Türkiye: İstanbul Güneşi Production.

Gürses, Muharrem (Yön.) (1966). *Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi* (Sinema Film). Türkiye: Atilla Film.

Hızır, Nusret (1955). “Kavram İncelemeleri IV (Hakikat Kavramı Üzerine I).” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Dergisi* 13 (4): 57-61.

Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2007). *Yumurta* (Sinema Film). Türkiye: Kaplan Film.

Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2008). *Süt* (Sinema Film). Türkiye: Kaplan Film.

Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2010). *Bal* (Sinema Film). Türkiye: Kaplan Film.

Kaplanoğlu, Semih (Yön.) (2017). *Buğday* (Sinema Filmi). Türkiye: Kaplan Film.

Karaçelik, Tolga (Yön.) (2015). *Sarmaşık* (Sinema Filmi). Türkiye: Cine Chromatix.

Kaya, İlyas (2011). *Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kıral, Erden (Yön.) (1978). *Kanal* (Sinema Filmi). Türkiye: Irmak Film.

Kıral, Erden (Yön.) (1983). *Hakkari'de Bir Mevsim* (Sinema Filmi). Türkiye: Kentel Film.

Kızıltan, Özer (Yön.) (2006). *Takva* (Sinema Filmi). Türkiye: Corazón International.

Köprü, Mehmet (2015). "Düşünsel Yoğunlaşma Aracı Olarak Durağan Çekimin Tefekkür Sinemasındaki Yeri ve Yusuf Üçlemesi Örneği." *Sinema ve Din*. İstanbul: Dem Yayınları.

Kracauer, Siegfried (2010). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. Çev., Ertan Yılmaz. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Lukács, Georg (2006). "Gerçekçilik Değerlendiriliyor." *Estetik ve Politika*. Ernst Bloch vd. içinde. Çev., Ünsal Oskay. İstanbul: Alkım Yayınevi. 53-118.

Maktav, Hilmi (2010). "Sinema ya da İlahi Aşk: İslami Sinemada Tasavvufi Yolculuklar." *sinecine* 1(2): 31-55.

Martin, Sean (2013). *Andrey Tarkovski*. Çev., Irmak Yavlal. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

McGowan, Todd (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*. Çev., Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları.

Monaco, James (2006). *Yeni Dalga*. Çev., Ertan Yılmaz. İstanbul: +1 Kitap.

Jöntürk, Remzi (Yön.) (1976). *Yarinsız Adam* (Sinema Filmi). Türkiye: Kalkavan Film.

Jöntürk, Remzi (Yön.) (1977). *Yıkılmayan Adam* (Sinema Filmi). Türkiye: Kalkavan Film.

Oflazoğlu, Ahmet Turan (1995). "Menkıbelerde Yunus." *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi. 545-550.

Ökten, Zeki (Yön.) (1978). *Sürü* (Sinema Filmi). Türkiye: Güney Film.

Özçelik, Ceylan Ö. (Yön.) (2017). *Kaygı* (Sinema Filmi). Türkiye: EHY Film.

Özçınar, Meral (2019). "Semih Kaplanoğlu Sinemasında Hakikat Arayışının Buğday Filmi Üzerinden Okunması." *Nosyon* (3). 37-49.

Özgüç, Âgah (2014). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International.

Özkan, Yavuz (Yön.) (1978). *Maden* (Sinema Filmi). Türkiye: Maden Film.

Özkan, Yavuz (Yön.) (1988). *Umut Yarına Kaldı* (Sinema Filmi). Türkiye: Z Film.

Pay, Murat (Yön.) (2019). *Dilsiz* (Sinema Filmi). Türkiye: Rasathane Film.

Sartwell, Crispin (1999). *Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sezer, Kıvanç (Yön.) (2019). *Küçük Şeyler* (Sinema Filmi). Türkiye: Asteros Film.

Suner, Asuman (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şasa, Ayşe (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.

Tanrıverdi, Hasan (2012). "Vahdet-i Vücûd - Panteizm Karşılaştırması." *Dini Araştırmalar*, 15(40): 65-89.

Tarkovski, Andrey (Yön.) (1979). *İz Sürücü* (Sinema Filmi). Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği: Mosfilm.

- Tarkovski, Andrey (Yön.) (1983). *Nostalghia* (Sinema Filmi). İtalya: Rai 2.
- Tarkovski, Andrey (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev., Füsun Ant. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taviani, Paolo ve Taviani, Vittorio (Yön.) (2012). *Sezar Ölmeli* (Sinema Filmi). İtalya: Kaos Cinematografica.
- Tepe, Harun (2016). *Platon'dan Habermas'a Felsefede Doğruluk ya da Hakikat*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Tepegöz, Erdem (Yön.) (2012). *Zerre* (Sinema Filmi). Türkiye: Kule Film.
- Tınaz, Nuri ve Yasin Lüleci (2015). "2000'li Yıllarda Muhafazakâr-Dindar Kesimin Sinemaya Artan İlgisi." *Sinema ve Din*. Bilal Yorulmaz vd. (ed.) içinde. İstanbul: Dem Yayınları. 463-472.
- Turgul, Yavuz (Yön.) (1990). *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Sinema Filmi). Türkiye: Erler Film.
- Uçakan, Mesut (Yön.) (2006). *Anne ya da Leylâ* (Sinema Filmi). Türkiye: Sinema Ajans Tic. Ltd. Şti.
- Uludağ, Süleyman (2010). "Süluk." *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Cilt 38*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 127-128.
- Vardan, Uğur (2003). "1980'lerden Sonra Türk Sineması." *Dünya Sinema Tarihi*. Geoffrey Nowell-Smith (ed.) içinde. Çev., Ahmet Fethi. İstanbul: Kabalıcı. 745-753.
- Yalsızuçanlar, Sadık (1998). *Rüya Sineması*. İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- Yeksan, Emre (Yön.) (2018). *Yuva* (Sinema Filmi). Türkiye: Istos Film.
- Yüce, Seren (Yön.) (2010). *Çoğunluk* (Sinema Filmi). Türkiye: Yeni Sinemacılar.
- Zaim, Derviş (Yön.) (2016). *Rüya* (Sinema Filmi). Türkiye: Maraton Filmcilik.

Zavattini, Cesare (1968). "Yeni-Gerçekçilik Üzerine Görüşler." *Türk Dili Sinema Özel Sayısı XVII*, (196): 380-384.

Žižek, Slavoj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çev., Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, Slavoj (2014). *Tarkovski: İçsel Uzamdan Gelen Şey*. Çev., Mehmet Öznur. İstanbul: Encore Yayınları.