

YABANCILAŞMIŞ KARAKTERLER VE POLİTİK ELEŞTİRİ: YAVUZ TURGUL SİNEMASINDAN 'MUHSİN BEY' ÖRNEĞİ

Barış Kılınç*

ÖZET

Kapitalizm, toplumsal hayatı kendi koşullarına göre biçimlendirir. Bu koşullar, insanı iki tür ahlak anlayışı ile karşı karşıya bırakır. Bunlardan birincisi, 'sorumluluk ahlakı'dır(rasyonel ahlak); ikincisi ise, mutlak değerler ahlakıdır. Birincisine göre eylemek, kapitalist-bürokratik sistemin zorunlu bir sonucudur. Kişi, bu zorunluluğu yerine getirdiği anda otomatlaşır ve sistemin görevli bir memuru haline gelir. Tüm yetkelerini bu sisteme devreder ve kendine, diğerlerine ve dünyaya karşı yabancılaşır. Mutlak değerler ahlakına ise sistemde yer yoktur. Sistem, her türlü duygusal değerlendirmeyi belirsiz ve öngörülemez olduğu için akıldışı olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla da bu ahlaka göre eylemek, sistemin dışına itilmek ya da başarısız olmak anlamını taşır. Bu ikircikli durumun yarattığı ortamı Weber, bürokratik- demir kafes olarak adlandırır. Bu durum, insanı bir otomat haline getirip yabancılaştırır da böyle bir ortamda tercih edilebilecek tek seçenek kalır: Gönüllü ya da değil demir kafese hapsolmek. Marx ise, Weber'in aksine umutludur. İnsanı yabancılaştıran bu sistemden kurtuluş olanaklıdır. İşte çağdaş anlatı filmleri, Marx'ın bu umudunu desteklercesine, kapitalist üretim ilişkilerinin yabancılaştırdığı karakterleri kullanarak, bu üretim ilişkilerini eleştirmektedir. Bu makale, Yavuz Turgul sinemasını 'çağdaş anlatı' çerçevesinde ele almakta, 'Muhsin Bey' örneğinde yabancılaşmış karakterler yardımıyla yapılan düzen eleştirisini ortaya koymaktadır. Bu film, Marxist bağlamda yabancılaşmış karakterler yardımıyla politik bir başkaldırı örneği sunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Kapitalizm, yabancılaşma, ahlak, sinema, çağdaş anlatı, Yavuz Turgul, 'Muhsin Bey' filmi

ALIENATED CHARACTER AND POLITICAL CRITICISM: 'MUHSİN BEY' CASE AMONG YAVUZ TURGUL'S FILMS

ABSTRACT

Capitalism shapes the social life according to its own mode. These conditions make the individual come up against two types of ethics. The first is 'the ethic of responsibility' (rational ethic); the second is the ethic of absolute value. According to the previous, to act is the result of capitalist-bureaucratic system. The individual becomes a mere machine and a commissioned servant of the system at the very moment when he fulfills this obligation. He hands over his whole authority to the system and alienates against the others, the world and his own self. When it comes to the ethic of absolute values, there is no room for it in the system. The system describes all the emotional evaluation as irrational as they are unforeseen and ambiguous. So the acting means, according to these ethics, being pushed out of the system and failing. Weber names the atmosphere that this paradoxical case creates as bureaucratic-iron cage. The only thing to prefer in such an atmosphere is either willingly or unwillingly to be caged in even if it mechanizes and alienates the man. However, Marx, on the contrary to Weber, is hopeful. A survival from this alienating system is possible. So, the modern narration films, as supporting this hope of Marx, criticize the production relations by using the characters alienated by the capitalist production relations. This article discusses "Yavuz Turgul Cinema" from "modern narration" view, and puts forth the critics of order by the help of alienated characters in the case 'Muhsin Bey'. This film sets forth a political up-rise with the help of alienated characters in a Marxist context.

Keywords: Capitalism, alienation, ethics, cinema, modern narration, Yavuz Turgul, the film of 'Muhsin Bey'

* Arş. Gör., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

GİRİŞ

Marxist bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, sanat yaratılarının üretim ilişkilerini yeniden düzenleyen araçlar olduğu söylenebilir (1). Bu bakış açısı, kapitalist toplumların dönüştürülemeyeceği ve sömürü ilişkilerinin kesintisiz devam edeceği anlamında olumsuz bir içerik taşır. Marx aynı zamanda diyalektik tarihsel süreç sonunda sınıfsız bir toplumun oluşacağını düşünmektedir ve bu yaklaşım ise, tam tersi olumlu bir içerik taşır. Ancak Marx'ın sınıfsız toplumunu devlet kapitalizmi olarak değerlendirenlere göre, bu toplumun insanları, eşitlik uğruna tüm özgürlüklerini akılcılaştırılmış bir devlet ve onun bürokrasisine teslim edecek, maddi açıdan tatmin olsalar da bireyselliklerini kaybedecek ve sistem adına çalışan birer otomat haline gelecektir. Hatta bu otomatlar, durumları ve konuları diğerlerinden daha iyi olan ve daha iyi yaşayan küçük bir elit tabaka tarafından yönetilecektir (Fromm 2004: 29). Oysa Marx, Engels'in (2) de dediği gibi bu yanlış okumanın aksine, kapitalist ekonominin koşullandırdığı toplumsal yapının dönüştürülebileceğini, bu ortamın yarattığı 'yabancılaşmış' insanların bir çıkış noktasının olduğunu ve bu çıkış noktasının politik başkaldırıdan geçtiğini düşünmektedir (Löwith 1999: 73). Marx'ın hedefi, insanın ekonomik ve toplumsal tüm belirleyicilerden kurtularak bağımsızlığını kazanması ve insan olmanın onurunu tekrar duyumsayabilmesidir. Böylece insan, bir canlı olduğunu yeniden keşfederek doğa ile bütünleşebilecektir (Fromm 2004: 29). Şüphesiz, bu hedefin insan zihninin sistem adına sürekli yeniden şekillendirildiği 'ideolojik' ortam içinde nasıl gerçekleştirileceğinin de cevaplanması gerekmektedir. İşte tam bu noktada sanat, üretim ilişkilerini kapitalist sistem çıkarına yeniden düzenleyen ve gönüllü itaati sağlayan ideolojik bir aygıt olarak tanımlanabileceği gibi, insanı üreten bir varlık olarak, aklını ve zihnini, sistem adına organize edilmiş düşünce biçimlerini sorgulama amacıyla kullanan bir birey haline getirebilen estetik bir yaratı olarak da düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında sinema, başkaldırıya (düşünsel/politik vb.) ortam hazırlayan estetik bir yaratı olarak ele alınabileceği gibi, üretim ilişkilerini yeniden düzenleyen ideolojik bir aygıt olarak da ele alınabilir. Çünkü sinemanın özellikle bir eğlence miti olarak organize edildiği Amerika'da

kullanılan öyküleme biçimi, Aristotelesçi bir anlatı yapısını esas almakta ve bu yapı, öykü içinde eyleyen karakterler aracılığıyla yarattığı büyümlü ortam sayesinde bireyleri edilgenleştirmektedir. Bu edilgenlikte, eyleyen karakter ile kurulan özdeşlik ilişkisinin payı büyüktür ve bireyler bu ilişki sayesinde yaşadıkları arınma ile rahatlamakta ve varolan düşünce kalıplarının dışında hareket edememektedir. Özellikle tür sinemasına yöneltilen eleştirilerden bazıları bu yaklaşımı desteklemektedir (Abisel 1999: 35). Ancak sinemaya sadece bu açıdan bakmak eksik bir değerlendirme yapmak anlamına da gelir. Çünkü gelişen anlatım olanakları ve sanatsal birikim çerçevesinde sinema, varolan öyküleme biçimi dışında, temelinde politik eleştiri yer alan yabancılaşmış karakterler aracılığıyla yeni bir öyküleme biçimi de sunmaktadır. 'Çağdaş anlatı' olarak isimlendirilen anti-Aristotelesçi bu anlatı, klasik anlatı yapısının karşısında yer almaktadır.

Tüm bu açıklamalardan hareketle bu makale, 'Muhsin Bey' filmi örneğinde Yavuz Turgul sinemasını, sinemayı ideolojik bir aygıt olmaktan çıkarıp sanatsal bir yaratım haline getiren ve insanın politikleştirilmesi amacına hizmet eden çağdaş anlatı yapısı çerçevesinde ele alır. Dolayısıyla bu makale, 'Muhsin Bey' filminin bir çağdaş anlatı örneği olduğunu ve yönetmenin bu filmde yabancılaşmış karakterler yoluyla bir kapitalizm eleştirisi yaparak, Marxist bağlamda değerlendirilmesi gereken bir kurtuluş umudu sunduğunu varsayar. İşte bu makale, bu varsayımı kanıtlamayı amaçlar. Bu amaç çerçevesinden önce, sinemada anlatı başlığı altında, klasik ve çağdaş anlatı biçimleri açıklanır. Bu açıklamadaki amaç, çağdaş anlatı yapısının genel özelliklerini ortaya koymak ve çağdaş anlatı filmlerinde yer alan karakterlerin Marxist kuram çerçevesinde ele alınması gereken yabancılaşmış karakterler olduğu anlatılmaktır. İkinci olarak, 'yabancılaşmanın' ortaya çıktığı toplumsal koşullar ya da daha özel bir ifade ile üretim ilişkileri açıklanır. Ardından, yabancılaşmanın ne olduğu felsefi, psikolojik ve sosyolojik bağlam çerçevesinde tanımlanır. Ve son olarak bir başka başlık altında, kapitalist düzenin Türkiye'deki yansımaları ve bu yansımalara paralel tarihsel süreçte meydana gelen sosyo-kültürel değişim ele alınarak 'Muhsin Bey' filmi bu değişim bağlamında öykü ve karakter analizine tabi tutulur. Bu

analiz için gerekli olan veriler, makalenin kuramsal bir çalışma olması dolayısıyla ‘yazılı ve görsel kaynakların taranması (3) yoluyla toplanmıştır.

1. SİNEMADA ANLATI

Varolan üretim ilişkileri üzerine kurulu olduğu için Marxist bağlamda eleştirilebilecek ve özellikle tecimsel Hollywood sinemasının kullandığı klasik anlatı, kalıplaşmış bir düzen içinde karakterler aracılığıyla ilerleyen olaylar silsilesinin, önce karmaşıklaşması sonra ise düzene girmesi olarak tanımlanmaktadır. Aslında bu anlatı, Aristoteles’in tragedya tanımını içinde barındırmaktadır. Aristoteles tragedyaı, ahlaksal bakımdan başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan ve acı ya da mutluluk uyandıran bir eylemin taklidi olarak tanımlarken; bu eylemin eylemde bulunan karakterlerce temsil edilebileceğini söylemektedir. Dolayısıyla ona göre, tragedyanın temeli ya da ruhu öyküdür; karakterler ise bu öykü içinde anlam kazanan eylem halindeki kişilerdir. Her öykü, belirli eylemlerin neden sonuç ilişkisi içinde birbirine eklenmesiyle oluşurken (olay örgüsü) bu eklemleme, ‘peripetie’ler (baht dönüşleri) ve ‘anagnorisis’ (tanınma) gibi tragedyaı özgü araçlar yardımıyla gerçekleşmektedir. Taklit edilen eylem sonunda, sıradan karakter tüm sorunların üstesinden gelerek başarılı olmaktadır (Aristoteles 2006: 22-37). Seyirci ise, bu sıradan karakter ile özdeşleşmekte, izlediği karakterin başına gelenlerin kendi başına da gelebileceğini düşünerek önce korku ve acıma duyarken sonra onların başarısı ile umutlanıp arınmaktadır. Bu arınma, izleyicilerin hayatına kaldığı yerden devam etmesini kolaylaştırmaktadır. İşte tragedyaı özgü tüm bu unsurlar, klasik anlatıda da kullanılmaktadır. Öykü, birbirine neden sonuç ilişkisi ile kronolojik sırayla bağlanmış eylemlerin akışı ile sağlanmakta (Güçhan 1999: 113) ve bu akış sonunda, eyleyen karakter başına gelen sorunları ve ana sorunu çözüme kavuşturur. Kısaca klasik anlatı, öykünün giriş-gelişme-çatışma ve çözüm modeline (denge-dengenin bozulması ve dengenin yeniden sağlanması) uygun ilerlemesi olarak açıklanmaktadır (Abisel 1999:97).

Aslında klasik anlatı çerçevesinde yapılan bu tanımlar, tarihsel diyalektik süreçte ‘mutlak

bilgi’nin kendisini gerçekleştirebilmesi adına, insanı figüratif bir unsur olarak ele alan Hegelci yaklaşımla bağdaşmaktadır. Kojève’e göre Hegel, Marxist bağlamda açıklanacak olursa alt-yapı olarak evrensel tarih boyunca gerçekleştirilen insani eylemler topluluğunu göstermektedir. İnsan, böylece doğal dünyadan farklı olarak kendine insani bir dünya yaratmaktadır. Toplumsal olarak tanımlanabilecek din ya da diğer ideolojilerin hepsi, işte bu insani dünyanın varolabilmesi adına kullanılmaktadır. Varlığın bütünselliğini sağlayacak ‘mutlak bilgi’, tarihin sonunda, insanın eylemleri ile yarattığı en son dünyada oluşacaktır. Dolayısıyla insan bu bağlamda, evrensel tarihin yaratıcı bir malzemesi olarak konumlandırılmaktadır. Evrensel tarih bir yapı olarak düşünülürse, insan sadece bir tuğla değil, aynı zamanda bu yapıyı kuran ustadır; ama asıl olan oluşumu esnasında insanı da dönüştüren bu yapıdır (Kojève 2004: 35-36). Hegel bu karmaşık durumu, karşılıklı bir ilişki olarak açıklamaktadır. Ona göre birey, bireysel işinde bilinçsizce evrensel bir işi yerine getirirken, evrensel işi kendi bilinçli nesnesi olarak da yerine getirmektedir. Çünkü bütünü gerçekleştirmesi adına kendisinden özveride bulunurken, bu yolla kendisini onda geri kazanarak; yani ‘mutlak bilgi’yi edinerek özgürleşmektedir (Hegel 2004: 234-235). Ancak bu yaklaşım, sonuçta insanı üreten ve dönüştürebilen bir varlık olmaktan çok edilgen bir varlık olarak görme eğilimi taşımakta ve varlığı belirleyen şeyi ‘mutlak bilgi’ olarak sunmaktadır. Bu bağlamda Feurbach, Hegel’in felsefesini, Tanrı’nın yerine başka bir ilk varlığı -‘mutlak bilgi’yi, geçirdiği için en son teolojik sistem olarak adlandırmaktadır (aktaran Riazanov 1997: 54). İşte Marx, Hegel’in bir teoloji olarak adlandırılan bu felsefi sistemini laikleştirmekte ve diyalektik süreç içerisinde, ekonomiyi alt yapısal bir belirleyici olarak konumlandırırken, politikliğin de önemini vurgulamaktadır. Marx’a göre, akılcılaştırılmış-bürokratik kapitalist düzenin dönüştürülmesinde politiklik içeren bireysellik ön plana çıkmaktadır ki bu, insanı figüratif bir unsur ya da ‘mutlak bilgi’nin temsili olarak gören anlayışla çatışmaktadır. Ve yine o, dönüşümü evrensel belirleyicinin değil, bireysel bilinçlenme ile birleşen işçi sınıfının gerçekleştireceğini düşünmektedir (Löwith 1999: 40). Bu açıdan bakıldığında, varolan üretim ilişkilerinin kabulü üzerine kurulu klasik anlatı tercihi, insanı edilgen bir

varlık olarak tasarladığı için Marxist dünya görüşü açısından sinemayı ideolojik bir araç haline getirmektedir. Ancak çağdaş anlatı, insanın figüratif bir unsur olduğu ve öykünün ön plana çıktığı klasik anlatının aksine, yabancılaşmış karakterler yardımıyla seyircinin filme etkin bir şekilde katılımını sağlamaktadır. Bu katılım, seyirciyi klasik anlatıda üzerine atılan suçu temizlemeye çalışan sıradan karakterin ne ile ya da niçin ve neye göre suçlandığını sorarak/sordurarak sağlanmaktadır. Bu sorgu, bireysel varoluşun belirleyenin 'Tanrısal' bir gücün elinde olmadığını, tüm tarihsel süreçte yaratılan her şeyin nedeninin yine insan olduğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla, klasik anlatının tek bütüncül öyküsünün aksine her bireyin kendi öyküsünü yarattığı (Büker 1991: 174-175), bu bağlamda bireyi 'belirlenen' değil, 'belirleyen' bir varlık olarak ele alan bir anlatı ortaya çıkmaktadır. Fromm'un Eski Ahit'e gönderme yaparak anlattığı hikâyeye, insanın figüratif bir unsur olarak değil; bizzat yaratıcı bir varlık olarak tanımlanması gerektiği üzerine Marx'ın politik manifestosuna destek veren bir içerik taşımakta ve çağdaş anlatının hâkim olduğu sinemanın bunu nasıl gerçekleştirebileceği üzerine sorulabilecek soruları da cevaplandırmaktadır. Ahitliler kendi yaptıkları putlara taparak ve onlardan medet umarak, yabancılaşmanın ilk örneğini sunmaktadır. Oysa kendi elleriyle yaptıkları o putların kendi dertlerine çare olmadığını da görmektedir (Fromm 2004: 80-81). Bu örnek, Marx'ın 'Alman İdeolojisi' kitabında değindiği bir konuyu anımsatmaktadır. Marx, tarihsel süreç içinde insan eliyle yaratılan ve değiş tokuş üzerine kurulan ticaretin, görünmez eliyle dünyayı nasıl havada tuttuğu, imparatorlukları ve insanları nasıl yarattığı ve yok ettiği sorularını sormakta, ardından bunun karşısında insanın karşılıklı ilişkilerin kontrolünü yeniden sağlaması gerektiğine vurgu yapmaktadır (aktaran Löwith 1999: 73). Bu, üstünlüğün ve politik gücün her şeye rağmen bireyde olduğuna inanıldığı anlamı taşımaktadır. İşte çağdaş anlatı yabancılaşmış karakterler yardımıyla varolan üretim ilişkilerinin ve bu ilişkilerin belirlediği her türlü kuralın, insan eliyle yaratılmış ve yine insan eliyle dönüştürülebilir olduğunu göstermektedir. Ve dolayısıyla bu filmlerde birey, kendi gidişatını kendi belirlemektedir. Çağdaş anlatının gelişiminde, özellikle yabancılaşmış karakterin kullanım amacı bağlamında katkısı yadsınamaz olan epik tiyat-

ronun kurucusu B. Brecht'in klasik anlatının temelinde yer alan trajik kahraman yerine, sahnedeki olaylara düşünen adam gözüyle bakarak kayıtsız kalmayan tarafsız bilge bir kişiyi gerçek bir dramatik kahraman olarak sunması (Benjamin 2000: 30), Marx'ın insanın politik olabileceği görüşünü temel almaktadır. Brecht'e göre, bu karakter çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket etmekte ve böylece izleyicinin kendisi ile özdeşleşmesini engellemektedir. İzleyici 'ben de böyle davranırdım' yerine, 'ben de bu koşullar altında yaşasaydım' diyerek, kendi yaşadığı koşulların yine insan eliyle yaratılan özel koşullar olduğunu düşünmekte ve bu şekilde kendisini edilgen bir otomat haline getiren üretim ilişkileri eleştirilebilmektedir. Böylece, yabancılaşmış karakter aracılığıyla, toplumsal bağlamda etkilenebilir olan olayların arkasında yatan gerçekliklerin sorgulanarak ortaya çıkması sağlanabilmektedir (Brecht 1993: 62-67). Çünkü Marx'a göre tarihte gerçekleştirilen tüm üretim etkinlikleri genelde bazı ortak özelliklere sahiptir; ancak bu genel ve ortak özelliklere bağlı kalarak kendine has özel koşullara sahip, tarihin belirli bir dönemine ait üretim ilişkilerini açıklamaya kalkışmak yanlış bir girişim olacaktır. Keza, üretimin herhangi bir biçimi, kendi hukuksal ilişkilerini ve yönetim biçimini de oluşturmaktadır (Marx 2005: 243-244). Dolayısıyla, Brecht'in yabancılaşmış karakterler aracılığıyla yapmak istediği şey, insanı sadece sistem adına üreten bir unsur haline getiren ve kendine has koşullara sahip akılcılaştırılmış-bürokratik kapitalist toplum düzeninin ve bu düzene özgü üretim ilişkilerinin eleştirisidir. İşte çağdaş anlatıda, Marx'ın tanımladığı yabancılaşmış karakterler, Brecht'yan bir bakış açısıyla kullanılarak politik olunabileceği üzerine felsefi bir öneri sunulmaktadır. Başka bir deyişle, epik tiyatroyun ve tabii ki çağdaş anlatının eleştirerek/sorgulayarak yapmaya çalıştığı şey, insanı edilgenleştiren, üretkenliğini yeniden hissederek doğa ile bütünleşmesini engelleyen ve bu yanı ile büyü bozumu olarak tanımlanagelen üretim ilişkilerinin iç yüzünü ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda insanı yabancılaştıran üretim ilişkilerinden kastedilen şeyin açıklanması, çağdaş anlatının ve dolayısıyla çağdaş anlatı içinde değerlendirilecek olan 'Muhsin Bey' filmi örneğinde Yavuz Turgul sinemasının özelliklerinin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Kısaca, çağdaş

anlatının yabancılaşmış karakterler aracılığıyla eleştirdiği/sorguladığı ve insanı yabancılaştıran üretim ilişkilerinin ne olduğu da ayrıntılarıyla açıklanmalıdır.

2. KAPİTALİST TOPLUM, ÜRETİM İLİŞKİLERİ VE YABANCILAŞMA

'Kapitalizm', Batı'ya özgü bir ekonomik örgütlenme modeli olarak bilinmektedir. Bu örgütlenme modelini Batı'ya özgü kılan şey, I. Wallerstein'a göre sermayenin çok özel bir yolla kullanıma sokulmasıdır (2006: 12). M. Weber, bu özel yolu akılçılaştırma ile açıklamaktadır. Weber'e göre, kapitalizme özgü faaliyetler ilkel de olsa dünyanın diğer bölgelerinde ve tarih öncesi dönemde dahi vardır. Ancak Batı, akılçılaştırma sayesinde kapitalizmi kendine özgü bir ekonomik model haline getirmeyi başarmıştır (Weber 1997: 21). Wallerstein'ın özel bir yol, Weber'in ise akılçılaştırma olarak adlandırdığı ve Batı'ya özgü hale gelen bu ekonomik örgütlenme modeli, tüm üretim ve tüketim sürecinin metalaştırılarak mekanikleştirilmesi ile çalışmaktadır. Öyle ki, bu sistemin öncelerinden ve diğerlerinden Batı'ya özgü olan farkı, 'kar'ın elde edilmesi ile ya da başka bir deyişle başkalarının artı değerinin ele geçirilmesi ile sağlanacak olan sermaye artırımının gerçekleşebilmesi adına, hiçbir belirsizliğin yer almadığı piyasa modelinin uygulamaya konulmasıdır. Bu piyasa modeli, piyasa dışı da yürütülebilen ticari sürecin -üretim, dağıtım, yatırım, tüketim- hiçbir tesadüfe yer bırakmadan en üst düzeyde bir akılçılaştırma ile işletilmesine dayanmaktadır. Emegün ücretlendirilmesini de içeren bu süreçte, maliyet bilançolarının en alt seviyede tutulması, sermaye artırımını mücadelesinde hayati bir önem taşımaktadır. Çünkü başkasının artı değerini ele geçirmeyi hedefleyen bu akılçılaştırılmış mekanizmada, maliyetleri en alt seviyede tutamayanlar, tutanlara göre başarısız olmakta ve bu rekabet içeren süreç sonunda piyasadan silinmektedir. Kısaca, herhangi bir girişimci varlığını sürdürebilmek ve dolayısıyla sermaye artırımını devam ettirebilmek için kendi çıkarına olanı, akılcı bir şekilde gerçekleştirme zorunluluğu hissetmekte ve kendi çıkarına olanı, herhangi bir nedenle gerçekleştiremezse yok olup gitmektedir. Yani iflas, kapitalist düzenin bir temizleme aracı haline gelirken; sistem bu

yolla, herkesi basmakalıp bir düzen içinde eylemeye itmektedir (Wallerstein 2006: 13-16).

Bu düzen, kendine ait ve uyulması zorunlu ilişkileri de beraberinde getirmektedir (Wallerstein 2006: 12). Fromm, kapitalist sistemin kendine özgü toplumsal düzeninin inşası için gerekli olan bu üretim ilişkilerini dört maddede özetlemektedir. Bunlardan birincisi, siyasal ve yasal açıdan 'özgür' insan modelinin var edilmesidir; ikincisi, bu özgür insanların (işçilerin ve çalışanların) emeklerini sözleşme ile emek pazarında anamal sahibine satabilme gerekliliği; üçüncüsü, ücretleri belirleyen ve toplumsal ürün alış verişini sağlayan ve akılcı bir şekilde çalışan bir mal pazarının varolabilmesi ve sonucusu ise, kazanç sağlamak amacıyla herkesin kendi çıkarına göre davranarak bütünü işlerliği adına çalışabilmesidir (Fromm 2006: 85). Uyulması zorunlu tüm bu ilişkiler döngüsünü Weber, iş bölümü ve uzmanlaşmaya dayalı bürokratik bir akılçılaştırma olarak tarif etmektedir. Ona göre, kapitalizm kendine gönüllü bir şekilde itaat eden, tüm yetkelerini kendisine devreden ve hiyerarşik bir şekilde örgütlenmiş bir memurlar düzeneği yaratmakta, bu memurlar çıkarlarına olanın sistem çıkarına olandan geçtiğini düşünerek, kendilerini kendi elleriyle yarattıkları demir kafesin içine hapsedmektedir (aktaran Löwitt 1999: 115-116). Bu süreç, aynı zamanda bireyin varoluşsal belirleyeni haline gelen ikircikli bir ahlak anlayışını da beraberinde getirmektedir. Bunlardan ilki, bireyin kendini araçsallaştıran sistemin genel ya da özel kurallarına bağımlı olmadan, vicdani değerlendirmeleri de içeren kendine ait ahlaki kurallara bağlı davranmasıdır ki buna 'mutlak değerler ahlakı' (Löwitt 1999: 37) denilmektedir ve birey, bu ahlaka bağlı davranışının sonuçlarına da katlanabilmelidir. İkincisi ise, sistemin işleyişine itaati içeren, uzmanlaşma ve işbölümü çerçevesinde eylemeyi öngören 'sorumluluk ahlakı (rasyonel ahlak)'dır (1999: 37) ki bu ahlaka bağlı eylemi tetikleyen güdü, bireylerin sistem çıkarına sorumluluklarını yerine getirdikleri ölçüde ödüllendirilmeleri ya da en azından bu ödüllerin vaat edilmesidir. Örneğin, hiyerarşik bir toplumsal yükseliş ve tabi ki buna bağlı zenginlik, sorumluluk ahlakının ödüllendirilme biçimleri olarak gösterilebilir. Weber'in bürokratik örgütlenmenin ve buna bağlı çalışan memurların özelliklerinden bahsederken söyledik-

leri bu görüşü desteklemektedir. Bu özellikler kapitalist işletmelerde dahi ekonominin şekillendirdiği toplumsal alanın her aşaması için geçerlidir. Weber'e göre görev, onu üstelenen kişinin tek ya da en azından asıl işidir. Bu görevde geçen çalışma süresine ve bu sürede gösterilen sistemin genel ahlakı ile örtüşen (sorumluluk ahlakı ya da rasyonel ahlak) başarıya bağlı bir terfi sistemi vardır ki tüm bunlar üstlerin yargısına bağlı gerçekleşir. Memurun, yürütme araçlarına sahip olması ve görevi ile ilgili herhangi bir kalıcı mülkiyet hakkı iddia etmesi mümkün değildir. Görevin yapılışı katı ve sistematik bir disipline tabidir ki burada yukarıda da bahsedilen kişisel vicdanı içeren bir ahlaki değerlendirmeye izin verilmemekte (Weber 2006: 50), böyle bir girişim her kim olursa olsun sistemin dışına itilerek cezalandırılmaktadır. Ancak işte tam da bu noktada, bireyler, kendi zenginlikleri ve mutlulukları adına üreten bir makine haline gelerek tüm yetkelerini akılcılaştırılmış-bürokratik devlete ya da kapitalist sistemin öngördüğü makinelmiş bürokratik düzeneğe teslim etmekte ve dolayısıyla kendilerinden vazgeçmektedir. Marx, Weber'in nesnel bir gözlem yaparak açıklamaya çalıştığı rasyonelleştirilmiş ve insanı demir kafese gönüllü ya da değil hapseden bu toplum düzenini, profesyonelleşmiş ilişkiler yumağını da dikkate alarak dönüştürülebilir bir yabancılaştırma süreci ile tarif etmekte ve eleştirmektedir (Löwitt 1999: 131). Sistemin vaatleri adına her türlü kişisel yetkilerinden vazgeçerek ve tüm yetkelerini devrederek sorumluluk ahlakı çerçevesinde eyleyen birey, kendisine vaat edilenlerin gerçekleşmediğini ya da vaat edilenleri elde edemediğini gördüğü an, kendisine, diğerlerine ve dünyaya karşı yabancılaşabilmektedir. Başka bir deyişle, davranışlarının gerekçelerini destekleyen tüm bu dışsal motivelerin ortadan kalkması, doğal olandan zaten kopmuş olan bireyi, taşlaşmış sistem ve ilişkilerinden de koparabilmektedir. Daha somut bir şekilde söylenecek olursa, 'Madam Bovary' (Gustave Flaubert-1857), özendiği burjuva yaşantısının içinde hiçbir zaman yer edinmeyeceğini anladığı an, içine düştüğü çıkmazdan intihar ederek kurtulmayı seçmiştir. Şüphesiz bu roman, dönemin rol modeli Napolyon gibi bir yükselişin sıradan bir insan için çok da mümkün olmadığını gösteren önemli bir örnektir. Ya da sorumluluk ahlakı gereği sürekli ödüllendirileceğini düşünerek

eyleyen sıradan insan, eylemlerinin sonuçlarına katlanacak ruhsal dayanıklılığa sahip midir, sorusunu cevaplandırma girişimi olarak Raskolnikov örneği yakından incelenmelidir. 'Suç ve Ceza'(Fyodor M. Dostoyevski-1866), Napolyon gibi bir yükseliş mümkün müdür yerine, bu yükselişte öldürmek de dahil insan neleri göze alabilir sorusuna bir cevap bulma girişimidir (Lukacs 2001: 214) ve bu girişim aynı zamanda kendinden neredeyse bir asır sonra gerçekleştirilecek soykırıma bir açıklama niteliindedir. Başka bir deyişle, sorumluluk ahlakı çerçevesinde ve her biri kendi üstünden gelen emri yerine getirdiğini düşünerek eyleyen memurların, milyonlarca insanı nasıl öldürdüğünün bir açıklaması gibidir. İnsanı büyük bir açmaz içine sokan ve yine insan eliyle yaratılan bu sistem, kendi ahlakına bağlı davranmayan herkesi sistem dışına itebilmektedir. Öyle ki bunu kendi temsili en küçük modern örgütlenme biçimi olarak tarif edilebilecek; ancak aslında geleneksel ilişkilerin dolayısıyla duygusallığın hâkim olması gerektiği düşünülen aile içinde bile yapabilmektedir (4). Örneğin Gregor Samsa da (Franz Kafka- Değişim-1912) bürokratik çarkın bahsedilen memurlarından biridir. Kendini araçsallaştıran kapitalist toplum düzeni ve çıkar ilişkileri içinde yaşadığı açmazlar sonucu bir böceğe dönüşürken ya da dönüştüğünü hissederken (yabancılaşırken), artık işe yaramaz hale geldiği için ailesi tarafından ölüme terk edilmektedir. Sistem, kendine uyum sağlayabilen birbirinin yerini hemen doldurabilen yenileri ile işlerliğini devam ettirmektedir. Kundela'ya göre, Gregor Samsa'nın bir böcek olarak uyandığında bile tek düşündüğü şey, bir memur olarak sadece bürokratik düzenin ona öngördüğü görevini yerine getirmektir ve o, bunu yapamadığı için suçluluk hissetmektedir. Tüm diğer Kafka karakterleri de araçsallaşmış birer bürokratik memurdan başka bir şey değildir. Bu Weberyan bürokratik dünya, inisiyatif, yaratıcılığa ve hareket özgürlüğüne (kişisel vicdana) yer vermemekte; sadece emirlerin, kuralların ve itaatın etkinliği ile mekanikleşmiş bir şekilde işlemektedir. Bu dünya, büyük idari yapının küçük bir parçasından başka bir şey olmayan memurların, kendi parçası olduğu alan dışında etkinliğinin olmadığı, kendi hedefleri yerine bütünü belirsiz hedefi uğruna çalıştığı ve yaptıklarının anlamına vakıf olmadığı (Kundela 2005: 127);

kısaca, insanın yabancılaştığı ve dolayısıyla üreten bir makine haline geldiği bir dünyadır.

Tüm bunlardan anlaşıldığı üzere, 'birey', 18. yüzyıl siyasi ya da ekonomik söylemin aksine özgür değildir. Weberyen bakış açısıyla değerlendirildiğinde ya 'sorumluluk ahlakı' (rasyonel ahlak) ya da kişisel vicdanı; yani 'mutlak değerler ahlakı' çerçevesinde eyleyecektir. Birincisinde, terfi ve yükselme gibi vaatler (zenginlik) söz konusu iken; ikincisinde, üretim araçlarının sahipleri dahi sistem dışına atılarak akıl dışı ilan edilebilmektedir ki bu da varolan sisteme 'tutunamama' ile ilgili bir yabancılaşma biçimidir. Ayrıca birinci tercih sonunda elde edilmesi beklenen terfi ve yükselme, üstlerin ya da sistemin inisiyatifine bağlı olduğu için gerçekleşmeyebilir ya da gerçekleşmemektedir. Gerçekleşse bile insan, terfi edebilmek adına insanlık onuruna yakışmayan bir yaşam biçimi içine itilebilir ya da itilmektedir. Marx bunu, yani araçsallaşmış ve dolayısıyla yabancılaşmış insanların içine düştüğü bu durumu, ekonomi ve ahlakın birbirinden ayrılması ya da kopması olarak nitelendirmektedir. Sonuçta, bu tür bir yabancılaşma; yani edilgenleşme ve bürokratik kapitalist düzenin araçsal bir memuru haline gelme, bir değerler sapmasına yol açabilmektedir. İnsanlar için ekonominin gereklilikleri ya da sistem adına üstlenilen sorumluluklar ve dolayısıyla kazanç ve iş öncellenerek hayatın en önemli hedefi haline getirilirken; derin bilgelikler, erdem ya da daha geniş bir ifade ile insan onuruna yakışır zihinsel ya da emeğe bağlı üretkenlikler ve ahlaki değerler geri plana itilmektedir (aktaran Fromm 2004: 91). Dolayısıyla insan, doğal bir varlık değil, bir otomat olarak emeğini kendi yarattığı taşlaşmış bir mekaniğin emrine vermekte; beklentilerini elde edebilmek adına da yine sistemin çıkarına olan ilişkiler silsilesi içinde eylemekte; ancak üretkenliğinin karşılığını hiçbir zaman elde edememektedir. Sadece bir kısır döngü içinde üzerine düşen görevi hiçbir vicdani kaygı duymadan yerine getirmektedir ve tek derdi, yaratılan sahte ihtiyaçların -ki bunların hepsi bir bağımlılık yapmaktadır- giderilmesidir. İşte bu tür bir yabancılaşma, üretim ilişkilerindeki çıkışı olmayan bu bağımlılık ilişkisinin meydana getirdiği ekonomik, toplumsal ve felsefi bir gerçekliğe işaret etmektedir.

Ayrıntılı bir şekilde tanımlamak gerekirse yabancılaşma, ilk olarak insanın emeğinin karşılığında ürettiklerini dahi satın alamaz hale gelmesidir. Kapitalist toplumlarda, emeğin ürettiği şeyler, insan iradesine ve insan istemine bağlı olmayan nesnelere dönüşmektedir. Çünkü emeğin karşılığı elde edilen kazanç, sermaye artırımını gereği olabildiğince düşürülürken (kapitalizm başkasının artı değerinin diğerlerine ele geçirilmesidir), ihtiyaçlar yine tüketim endekslisi sermaye artımı gereğince ki bu da artı değer aşırımıdır, her geçen gün artırılmakta ve insan bu ihtiyaçların bağımlılığı haline getirilmektedir. Bu, emeğin cisimleşmesi ya da nesnelere dönüşmesidir ve bu nesnelere adeta insandan bağımsız birer güç haline gelmektedir. Dolayısıyla Marx'a göre insan, kendi emeğini doğal bir güç olarak algılamaktan vazgeçmektedir. Böyle bir durumda ise işine nefretle gitmekte, kendini kötü hissetmekte, fiziksel ve zihinsel enerjisini kaybetmekte ve adeta kötüleşmektedir. Yani, kendi emeğinin kendisine ait olmadığını hissetmektedir. İnsanın kendi emeğinin ürünü, kendisinden üstün bir güç haline gelirken, bu aynı zamanda dış dünya ile girilen bir ilişki olduğu için yaşadığı dünya da kendisine yabancı ve düşman gibi gelmektedir (aktaran Fromm 2004: 83-84). İnsan isteklerine cevap vermeyen dünyayı karşısında konumlanmış farklı bir nesne olarak görürken (Camus 2006: 31); bu insanın biyolojik bir tür olarak kendi bedenine de yabancılaşmasına neden olmaktadır. Çünkü kendi emeği yoluyla dönüştürdüğü ve aynı zamanda fiziksel açıdan üreyerek kendini içine bıraktığı dünya, artık karşısındadır. İnsan, onları ele geçirmek ya da onlara hükmetmek için uğraştıkça ürettikleri kendine hükmetmekte, dünyadan ya da ürettiklerinden uzaklaştıkça, kendi biyolojik varlığından da uzaklaşmaktadır. Sonuç olarak kendi varlığını, onlara ulaşmak için kullanılması gereken fiziksel bir araç olarak algılamaktadır. Biyolojik varlığını araçsallaştıran insan Marx'a göre pek tabii ki diğerlerini de birer otomat olarak algılamakta ve kendi türüne de yabancılaşmaktadır (aktaran Fromm 2004: 86-90). Bu durum, ihtiyaçlarını gidermek ve ürettiklerini ele geçirmek için araçsallaşan insanın bencil bir varlık olarak yaşamasına; dolayısıyla değerler sapmasına yol açmaktadır (Fromm 2004: 90). Son olarak, insan sadece kendi ürettiği nesnelere dünyasına değil, aynı zamanda yine kendi ürettiği toplumsal ve siyasi sistemlere de ya-

bancılıkmaktadır (Kafka'nın Dava ve Şato adlı romanlarına bu açıdan bakılmalıdır). Çünkü insan, kendi eliyle yarattığı sistemin bir görevlisi olmanın dışında, ona devrettiği yetkelerinin karşılığında vaat edilen hiçbir şeyi elde edememektedir ya da kazanamamaktadır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen, bürokratik/kapitalist toplum düzenini yabancılaşma üzerinden yorumlayan Marx, Weber'in aksine oldukça olumlu ve dışa dönük öneriler sunmakta (Löwitt 1999: 40-41); insanı araçsallaştıran, bireyselliği ortadan kaldıran, onu köleleştiren üretim ilişkilerinin dönüştürülebileceğini ummaktadır. Bu umudu, sadece çalışanları değil, kendi ürettikleri nesnelere köleleri olan kapitalistleri de kapsamakta ve tüm insanlığın onurlu özgürlüğü istemini içinde barındırmaktadır (Fromm 2004: 85).

Şüphesiz esas soru bu dönüşümün nasıl olacağıdır? Marx, 'Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı' adlı eserinin ön sözünde, maddi yaşamın üretim tarzının genel olarak toplumsal, siyasi ve entelektüel yaşam sürecini koşullandırdığından, insanların varlıklarını belirleyen şeyin bilinçleri değil tam tersine, bilinçlerini belirleyen şeyin toplumsal varlıkları olduğundan, gelişmelerin belirli bir aşamasında toplumun maddi üretici güçlerinin o zamana kadar eyledikleri mevcut üretim ilişkilerine ters düşeceklerinden ve değişim ya da dönüşümün bu aşamada gerçekleşeceğinden bahsetmektedir (Marx 2005: 39). Ancak, tamamen toplumsal olarak belirlenmiş bir bilinç, nasıl olacak da ideolojik yanılsamalardan sıyrılarak gerçeği görecektir ve insan onuruna yakışır bir toplum düzenine doğru dönüşümü gerçekleştirecektir? Bu sorunun cevabı yine Marxist bir tanımda gizlidir. Fromm'a göre, Marxist anlamda emek denilince sadece fiziksel çalışma ile gerçekleştirilen etkinlikler değil, aynı zamanda zihinsel ya da sanatsal etkinlikler de akla gelmelidir (2006: 83). Bu bağlamda, sanat, varolan üretim ilişkilerini ortaya koyan, eleştiren ve ideolojik yanılsamaları ortadan kaldırarak insani dönüşüm bilincini geliştiren bir yaratı olarak tarif edilebilir. Romanın ortaya çıkışı, tiyatroyun üretim ilişkilerinin değişimine paralel gelişimi, örneğin epik tiyatroyun ortaya çıkışı nedeni, varoluşçuluk akımının söyledikleri ve sinemada çağdaş anlatı yapısının gelişimi, örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga filmleri vb... bu açıdan değerlendirilmelidir.

Marxist düşünce sistemini eleştirirse de Camus'un, sanatçı kimdir sorusuna verdiği yanıt da bu görüşü desteklemektedir. Sanatçının ya da sanatın görevi, bu çağın açmazlarını, insanı onursuzca yaşamaya iten nedenleri, üretim ilişkilerinin yeniden tanzimine dayalı savaşları ve katliamları anlatmaktır (Camus 1965: 17). Sanatçı tüm bunları duyumsayan ve duyumsatan uyumsuz bir yaratıcı olarak tanımlanmaktadır (Camus 2006: 102). İşte bu makale, Yavuz Turgul sinemasını, 'Muhsin Bey' örneğiyle bu açıdan ele almaktadır.

3. TÜRK TOPLUM YAPISININ EKONOMİ POLİTİĞİ: MUHSİN BEY ÖRNEĞİ VE POLİTİK ELEŞTİRİ

Makalenin başında da belirtildiği gibi kapitalleşme, Batı'ya özgü bir ekonomik örgütlenme modelidir. Ancak sadece Batı'ya ait değildir. Tanımından da anlaşıldığı üzere kapitalizm, sermayenin başkalarının artı değerini ele geçirmeye dayalı bir birikimi öngörmektedir ve bu nedenle sadece ortaya çıktığı topraklarının sınırları içinde mevcudiyetini sürdürmesi mümkün değildir. Kendine yeni görevliler ve yeni pazarlar elde etmek ve bu yolla mevcudiyetini sürdürebilmek için evrensel bir model (Wallerstein 2006: 71) haline gelmelidir (5). Siyasi bağlamda bunu gerçekleştirebilmek adına yapılması gereken şey, bireysel hak ve özgürlüklerin, rekabetin ve fırsat eşitliğinin sağlanması, bilim ve teknolojinin öncülüğünde, sanayi ve ticaretin hâkim olduğu ilerici bir toplumsal örgütlenmenin sağlanmasıdır. Bu yüzden modern toplum ya da modern devlet kavramı, tüm ülkeler ya da imparatorluklar için evrensel bir ideal olarak sunulmaktadır.

Bu çerçevede feodal yapının; başka bir deyişle Doğu tarzı üretim ilişkilerinin hâkim olduğu Osmanlı'nın, 2. Mahmut dönemiyle birlikte, Rönesans ve Reform hareketleriyle skolâstik düşüncüyü yıkan ve bir orta sınıf olan burjuva öncülüğünde akılcılaştırmayı temel alarak aydınlanma çağını yaşayan ve toprağa dayalı üretim biçiminden, kapitalist üretim modeline geçerek zenginleşen ve güçlenen Batı'ya öykünerek, üst yapısal tedbirler yoluyla modernleşme yolunu seçtiği bilinmektedir. Bunun en büyük nedeni ise, savaşlar nedeniyle kaybedilen topraklar ile gittikçe güçsüzleşen ve ekonomik darboğaz içine giren Osmanlı'nın, Batı

tarzı üretim şeklini ve yönetim biçimini kurtarıcı olarak görmesidir. Bu amaçla, ilk olarak 3 Kasım 1839'da Tanzimat Fermanı ilan edilmiş; bunun yetersiz kaldığı düşünülmüş ve 18 Şubat 1856'da Islahat Fermanı ile yeni bir üst yapısal reform atılımı gerçekleştirilmiş, ardından 1876'da 1. Meşrutiyet ve 1908'de 2. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Ancak kesintilerle süren bu girişimlerin hiçbiri toprak kaybını engellememiş ve ekonomik buhranı giderememiş, aksine çöküş Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı ile tam anlamıyla gerçekleşmiştir. Kurtuluş Savaşı sonrası kurulan Cumhuriyet, 1800'lerde başlayan Batılılaşma ya da modernleşme hareketini, siyaset, hukuk, ticaret vb... yeni üst yapısal ve kalıcı reformlarla sürdürmüş ve tüm toplumsal katmanların bu süreci eğitim yoluyla benimsemesi hedefi güdülmüştür. Ekonomik kalkınmanın varolan kısıtlı kaynaklar ve yetersiz girişimci profili nedeniyle devlet eliyle planlı bir şekilde gerçekleştirilmesine karar verilmiş; bu yolla kurulacak ve geliştirilecek sanayi ve ticaretin ulusal bir burjuvaziyi yaratılabileceği düşünülmüş, kısa bir süre sonra da bu düşünce sonuçlarını vermiştir. Çok partili hayata geçiş (1946) ve 1950 Demokrat Parti iktidarı ile başlayan liberalleşme ya da kapitalleşme, kendine has yapısı ile (montaj sanayi ve öykünen taklitçi bir burjuvazi) büyük mücadeleler ve zaman zaman yaşanan kesintilere rağmen, alınan 24 Ocak kararları ve 1980 müdahalesi sonrası, tüm toplumsal yaşantıyı etkiler hale gelmiştir. Tabii bu durum, sosyo-kültürel alanda hızlı bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Özellikle bu değişimde 1970 sonrası dünyada medya alanında gerçekleşen gelişmelerin ve bu yolla ulus devlet sınırlarının dahi aşılması, neo-liberal politikaların tüm dünyada etkin hale getirilmek istenmesinin payı büyüktür. Ayrıca bu dönem, siyasetin belirleyeni haline gelen iş adamlarının Anavatan Partisi'nden milletvekili olarak bizzat siyaseti yöneten aktörler haline geldiği bir dönem olarak da bilinmektedir (Özadlı 1998: 79). Öyle ki bu aktörlerin bir kurtarıcı olduğu düşüncesi medya aracılığıyla da tüm topluma iletilmektedir. Şahin Alpay'ın 3.10.1995 tarihli Milliyet'teki yazısı bu görüşü desteklemektedir. Alpay'a göre, gelinen nokta da, Türkiye'yi başarılı olmak için rasyonel davranmak, etkin ve verimli çalışmak, kaynak israf etmemek gerektiğini bilen işadamları yönetse, barış ve kalkınma hedefine çok daha hızlı erişilebile-

cektir (aktaran Özadlı 1998: 79). Oysa Marx'a göre kapitalizm yoluyla burjuvazi, iktidarı ele geçirdiği her yerde feodal, patrikaryal ve sairane ilişkileri ayaklar altına alırken, insanı doğal üstlerine ya da efendilerine bağlayan karmaşık bağları hoyratça koparmakta ve insan ile insan arasında salt kişisel çıkardan, taş gibi hissiz peşin para hesabından başka bir bağ bırakmamaktadır. Dinî ve şövalyeliğe has duygu çöküntüsünün, küçük burjuva duygusallığının yerini bencilce çıkarlar almaktadır. İnsan onuru, basit bir değişim değeri haline getirilmekte, büyük zorluklar ile elde edilmiş birçok özgürlüğün yerine vicdansız ticaret özgürlüğü konulmaktadır. Kısaca, burjuvazi dinî ve siyasi hayallerle örtülü sömürünün yerine açık, dolaysız, kaba ve hayâsız sömürüyü geçirmektedir (Marx ve Engels 1998: 47-48). Dolayısıyla kapitalizm barış ve kalkınmayı değil, daha çok eşitsizlikleri, bencillikleri, değersizlikleri ve erdemsizliği esas alan bir yaşama biçimini öngörmektedir. 1980 sonrası Türkiye'sinde gerçekleşen hızlı değişim bu açıdan okunduğunda, kolay yoldan para kazanmak ve yükselmek uğruna her şeyin yapılabirliği kural haline gelirken/getirilirken; siyasetten kültüre, birçok alanda derin bir yozlaşma kendini göstermektedir. Şüphesiz bu yozlaşma ve yeni yaşam biçimi, insani varoluşu ve bu varoluşun en önemli temsili sanatı da etkilemektedir. B. Moran, 'Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış' adlı eserlerinin üçüncü cildinde, '12 Eylül ve Yenilikçi Roman' başlığı altında, 1980 ve sonrasını, "artık idealizm, özveri, eşitlik ve bozuk düzene karşı savaşım gibi temalar geri plana itilmekte ve iş hayatında başarı, köşeyi dönme gibi toplumun değil bireyin çıkarını gözetken faydacı bir anlayış ya da yaşama biçimi öne çıkmakta (2004: 50)" diye eleştirmektedir. Dönemin roman anlayışındaki, bahsi geçen yaşama biçimi nedeniyle hem biçimsel hem de içerik açısından gerçekleşen yenilikleri, Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan örnekleriyle somutlaştırmaya çalışan Moran, aynı adlı eserinin ikinci cildinde, 'Tutunamayanlar'ın hem söyledikleri hem de söyleniş biçimi açısından bir başkaldırı olduğunu; bu başkaldırının içeriğini ise burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine ve yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma ya da başka bir deyişle kapitalist ahlak anlayışına yabancılaşmış yalnız insanların oluşturduğunu söylemektedir (Moran 2003: s262). Bu insanlar, bu yaşam biçimi-

ne ait her şeyle, sanat biçimleri ile bile dalga geçen yazar Oğuz Atay'ın dönemi yorumlama biçiminin temsilidir. Yusuf Atılgan'ın romanları ise, insanı üreten bir makine haline getiren ve kendi fiziğini yine kendi emeği ile ürettiği ama elde edemediği nesnelere ulaşmak için bir araçmış gibi algılayan insanı yaratan kapitalist düzene doğrudan değil ama dolaylı bir eleştiri getirmektedir. C. ya da Zebercet, iletişimsizliğin ve toplumdan koparak ayrılışın en önemli örnekleridir. Ancak, yabancılaşmış bu karakterlerin ortaya çıkmasının ana nedeni, sömürü ilişkilerinin ya da başka bir deyişle kapitalist yaşam biçiminin ve dolayısıyla anlayışsızlığın, acımasızlığın, şiddetin ve ahlaksızlığın yaygın olduğu toplum düzenidir (Moran 2003: 292-312). Bu toplum düzenine yönelik eleştiriler, sadece roman ile sınırlı değildir. 1980 sonrası Türk sineması genelinde bazı özel örnekler, kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde değişen toplumsal yaşantıyı iyi bir gözlem ile tasvir etmektedir. İşte 'Muhsin Bey' filmi, bu açıdan dikkatle incelenmelidir. Film, 1980 sonrası Türkiye'sindeki kapitalist üretim ilişkilerine dayanan hâkim ahlak anlayışının yarattığı açmazları, karakterler ve öyküleri aracılığıyla dile getirmekte ve bu açmazlara, ana karakterler yoluyla politik bir eleştiri getirmektedir.

'Muhsin Bey' Örneği ve Politik Eleştirisi

Filmi ayrıntılı bir şekilde incelemeden önce filmin künyesini vermek ve filmi kısaca özetlemek gerekmektedir.

Filmin Künyesi

Yönetmen: Yavuz Turgul

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Senaryo Yazarı: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen (Muhsin Bey), Uğur Yücel (Ali Nazik), Şermin Hürmeriç (Sevda Hanım), Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak

Film Müzikleri: Atilla Özdemiroğlu

Yapım Yılı, Ülkesi: 1987, Türkiye

Yapım şirketi: Umut Film

Süre: 145 dakika

Filmin Öyküsü

Muhsin Bey İstanbul'da organizatörlük yapmaktadır. Ali Nazik, Urfa'dan İstanbul'a gelmiş, emmisi bitli Salman'ın askerlik arkadaşı Muhsin Bey'den şarkıcı olmak için yardım istemektedir. Muhsin Bey, önceleri bunu yapamayacağını düşünerek, yardım edemeyeceğini söylese de işleri de kötü gittiği için ve yardımcısı Osman'ın da ısrarı ile acıdığı Ali Nazik'e yardım etmeye karar verir. Birçok yol denenir ancak kaset yapacak para bulunamaz. Gerekli para için bir şarkı yarışması düzenlenir. Muhsin Bey, birçok insanın zengin ve ünlü olmak için umut bağlayarak son paraları ile başvurduğu şarkı yarışmasını yapamaz ve yarışma için toplanan parayı Ali Nazik'in Türkü kaseti için kullanır. Bu davranışının vicdan azabına dayanamaz ve cezasını çekmek için hemen polise teslim olur. Muhsin Bey cezaevindeyken, Ali Nazik, Muhsin Bey'in yardımcısı Osman ve sevdiği kadın Sevda Hanım, Şakir denilen bir başka organizatör ile anlaşır. Şakir, Muhsin Bey'i kendine rakip gören ve onun işlerini bozmak için her fırsatı kullanan ve Muhsin Bey gibi organizatörlük ile uğraşan bir adamdır. Muhsin Bey ile Ali Nazik'e bir Türkü kaseti yapıp yapılamayacağı üzerine girdiği iddiayı kaybetmesine rağmen, o hapis-teyken Ali Nazik'i, Osman'ı ve Sevda Hanım'ı kendi himayesine alır. Ali Nazik ise artık Muhsin Bey'in sevdiği kadın Sevda Hanım (Sevda Hanım da Muhsin Bey'i sevmektedir ama hayat şartları onu rasyonel davranmaya zorlar) ile birlikte ve Muhsin Bey'in istememesine rağmen pavyonda çalışmakta ve arabesk söylemektedir. Muhsin Bey, cezaevinden çıkar. Kendini aldatanların karşısına dikilir. Sözünü söyler ve Sevda Hanım yanına alarak yeni bir hayat kurmak üzere yola çıkarlar.

Değerlendirme

Filmde iki farklı karakter, iki farklı ahlak anlayışı ve iki farklı öykü vardır. Bunlardan birincisi Muhsin Bey ve temsil ettiği ahlak anlayışı (mutlak değerler ahlakı); ikincisi ise, Ali Nazik ve temsil ettiği ahlak anlayışdır (sorumluluk ahlakı/rasyonel ahlak). Bu karakterler ve temsil ettikleri ahlak anlayışlarının mücadele ya da çatışma alanı ise kapitalist üretim ilişkilerinin hâkim olduğu bir kent merkezi, Türkiye'nin en önemli sanayi ve ticaret şehri olan İstanbul'dur.

Filmde yer alan iki karakterin temsil ettikleri ahlak anlayışlarının çatışma alanı olarak gösterilebilecek İstanbul'un buradaki önemi, kentlerin kapitalistleşmenin; dolayısıyla akılcılaştırmanın en üst düzeyde yaşandığı merkezler olmasından ileri gelir. Kentler modern-kapitalist zamanların, geleneksel ilişkilerin ve üretim şeklinin artık işe yaramadığı ve kazanç getirmediği köy ve benzeri 'geri kalmış' bölgelerden iş, refah ve zenginlik umudu ile göç alan (Hobsbawm 1998: 220); bir başka yönüyle de belirsizliği içeren geleneksel ilişkilere ya da duygusal eylemlere yer vermeyen merkezler olarak tarif edilebilir (Weber 2003: 85). İstanbul da bir sanayi ve ticaret merkezidir ve yoğun bir şekilde göç almaktadır. Dolayısıyla tıpkı Elizabeth dönemi (6) İngiltere'sinde olduğu gibi bir yandan geleneksel ilişkiler ağır basarken diğer yandan kapitalistleşme yoğun bir şekilde kendini göstermekte ve kentler İstanbul örneğinde olduğu gibi büyük bir çatışma alanı haline gelmektedir. Ahlakı yozlaşmanın esas nedeni de, kapitalistleşmenin yarattığı ikircikli ahlak anlayışı ve bu nedenle bir türlü nasıl eyleyeceğini bilemeyen insanlardır. İşte, Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki çatışmanın kaynağı, kapitalist kent yaşamı ve uyulması zorunlu ilişki biçimlerinin yarattığı ikircikli ahlakı ortamdır. Bu ahlakı farklılıkları ve farklılıkların çatışma ortamını, karakterler ve öyküleri üzerinden tek tek anlatmak, konuyu somutlaştırmak açısından faydalı olacaktır.

Muhsin Bey bir İstanbulludur. Vicdani muhakemelerini esas alarak ve duygusal motivelerle eyleyen; Weberyan bakış açısıyla 'mutlak değerler ahlakını' esas alarak hareket eden ve 'tutunamayan' bir insandır. Bu anlamda varolan kapitalist üretim ilişkilerine adapte olamadığı için ekonomik ve dolayısıyla toplumsal ortama yabancılaşmıştır ve başarısızdır. Yeni ortam kendine ait yozlaşmış bir eğlence anlayışını (arabesk) beraberinde getirmiş, bu ortamda 'eğlence' işi ile uğraşan ve organizatörlük yapan Muhsin Bey'in para kazanma olasılığı azalmıştır. Çünkü Muhsin Bey, Türk Sanat Müziği hayranıdır ve menajerliğini yaptığı şarkıcıların çoğu da bu sanat dalını icra eden sanatçılardır ve artık sanat zevkinden yoksun ve görselliği esas alan yeni eğlence anlayışında onlara yer yoktur. Muhsin Bey, göç ederken kendine ait kültürel kodları beraberinde getiren ve bunları hayatta kalabilmek, iş bulabilmek;

daha da fazlası zengin ve mutlu olabilmek için kapitalist düzenin kullanıma veren göçmenlerin yarattığı eğlence anlayışına ve ortamına, dolayısıyla arabesk müziğe karşıdır. Bu ortam aynı zamanda kapitalistleşmeye doğru evrilen yani sorumluluk ahlakı yönünde değişen ikircikli ahlak anlayışının çarpışma alanıdır. Kapitalizm akılcılaştırma ile geleneksel olan kültürel biçimlerin hepsini, sistem dışına atmak yerine dönüştürerek metalaştırmakta, başka bir deyişle geleneksel olanı akılcılaştırarak kullanıma sokmaktadır. Sonuçta göçmenlerin kentlerde ya da İstanbul'da aradığı şey, kapitalist ekonomik modelin bürokratik kazanımlarına sahip olmaktır. Bu istek kapitalist sistemin işlerliği ile uyuşmakta, 'sen de yapabilirsin' güdüsü ile insanlar, kapitalist düzenin birer görevlisi olmaktadır. Bu görevliler için asıl olan terfi, zenginlik ve mutluluktur. Dolayısıyla tüm bunların elde edilmesi uğruna her şeyi göze alan insan, kendi kültürel değerlerinin de metalaşmasına göz yummaktadır. İşte Muhsin Bey'in karşı olduğu şey, toplumda egemen hale gelen bu ahlak anlayışıdır. Yardımcısı Osman ve Ali Nazik ile kahvede otururken yaptığı bir konuşma bu tespiti doğrulamaktadır:

Osman: Muhsin ağabey işler gittikçe bozuluyor, kahveye kadar düştük. Bara, pavyona girmek istemiyorsun ama başka yerde para yok. Bizdeki... sanatçıların hepsi moloz.

Muhsin Bey: Bak! Osman Cavit. Baban kollarımda öldü. Ölürken de seni bana emanet etti. Artık eşek kadar oldun. Bana bile akıl öğretiyorsun ama aklın hep hinliye çalışıyor. Niye dürüst olmayı denemiyorsun hiç. Sanatçılarıımıza moloz diyorsun. Peki, o zaman hadi git. Mesela Şakir ile çalış, iyi anlaşırınız.

Ali Nazik (karşı masadan): Yok be ağam, onu söylemek istemedi.

Muhsin Bey: Gel buraya senin adın ne?

Ali Nazik (gelir): Ali Nazik.

Muhsin Bey: Bak! Dün burada otuz yıllık bir müzisyen öldü. Pavyonlarda çalışırdı. Cebinden kefen parası bile çıkmadı. Senin gibi binlercesi geliyor hergün, sonra da pisliğin içinde yok oluyorlar, 'puşt' oluyorlar, 'ibne' oluyorlar, hepsi de aynı şeyi istiyor, senin gibi. Geri dön.

Ali Nazik (gülümseyerek): Dönmem, emmim beni sana yolladı...

Tüm bu yaşananlara rağmen Muhsin Bey, geleneksel ilişkilerin, dolayısıyla duygusallığın hala hâkim olduğu mahallesinde komşuları ile yaşamakta, akşamları Türk Sanat Müziği dinlemekte (Müzeyyen Senar ve Safiye Ayla dinler), yine geleneksel ilişkilerin hâkim olduğu kahvede arkadaşları ile buluşmakta, eski bir sanatkârı aksatmadan elinde çiçekler ile kaldığı huzur evinde ziyaret etmekte ve ısrarla dürüst ve namuslu yaşanabileceğini söylemekte olan bir insandır. Örneğin, dükkânlarından kovulmalarına rağmen, 6 aylık kira parasını at yarışına yatıran yardımcısı Osman'ı affetmektedir. Araları hiç iyi olmamasına rağmen kendine her fırsatta kazık atan meslektaşı Şakir'e kendi anlayışına ters olduğu için kabul etmediği ve para kazandıracak işleri göndermektedir. Komşusu, şarkıcı Sevda Hanım'a aşkını utandırdığı için itiraf edememektedir. Kahvede ölen müzisyen dostu için üzülmekte ve onun için toplanan yardıma gönülden katkıda bulunmaktadır. Kendini gece yarısı sırtında dışçıye götüren Ali Nazik'e güvenip, yardım etmeye karar vermektedir. Sırf, Ali Nazik'e verdiği yardım sözü nedeniyle ona bir Türkü kaseti çıkarabilmek için, sonradan cezasını gönüllü bir şekilde çekse de düzmece bir işe girmeyi bile göze almaktadır. Sözünde durmakta, kaseti çıkarmakta ve cezasını çekmek üzere teslim olmaktadır. Ancak, kapitalist üretim ilişkileri ve ahlak anlayışı için kendi vicdani kıstaslarına göre eyleyen bu adamın hiçbir önemi yoktur. Bu ilişkiler için asıl olan başkasının artı değerinin aşırımı ya da başka bir deyişle sermaye artırımındır ve Muhsin Bey, işi kuralına göre oynamamakta dolayısıyla hem yardım etmek hem de namusluca iş yapılabilceğini göstermek için girdiği mücadele sonunda kendine göre başarılı olsa da 'kaybetmektedir'. Daha somut söylenecek olursa, kasetin çıkarılamayacağı üzerine iddiaya girdiği meslektaşı Şakir, iddiayı kaybetse de, kendisi hapisteyken yardımcısı Osman'ı işe almakta ve Ali Nazik ile Sevda Hanım'ı transfer etmektedir. Bu noktada Ali Nazik'in temsil ettiği ahlak anlayışı ve öyküsü de dile getirilmelidir. Ali Nazik, diğer organizatör Şakir'in ve Muhsin Bey'in yardımcısı Osman'ın ahlaki anlayışlarını da somutlaştıran bir örnektir.

Ali Nazik Urfa'dan gelen bir göçmendir. Muhsin Bey'in söylediği gibi İstanbul'a gelen binlerce göçmenden biridir. İbrahim Tatlıses gibi olmak; başka bir deyişle, zengin olmak, yükselmek ve refah içinde yaşamak istemektedir. Bu anlamda niceleri için olduğu gibi İbrahim Tatlıses onun için de bir rol modelidir. Tıpkı onun gibi yükselmek için her şeyi yapabilir. Ama bu Muhsin Bey'in de söylediği gibi çok da mümkün değildir. Kapitalizm bu gibi rol modeller yardımıyla, insanları sisteme adapte edebilmek için sürekli 'siz de yapabilirsiniz' mesajı yollarken, insanlar tüm yetkelerini bu vaat için sisteme gönüllü bir şekilde devretmektedir. Bu anlamda, Ali Nazik sistemin kuralları çerçevesinde eylemeyi tercih eden, yükselmek için 'sorumluluk ahlakı'ni temel alan bir kişidir. Sistemin kuralları yani kapitalist üretim ilişkileri otomatlaşan ve kendine yabancılaşan Ali Nazik gibi insanları vaat edilenleri ele geçirmek için bencil bireyler haline getirmektedir. Fromm, artan ihtiyaçlar ve isteklerin, insanları, para hırsı ile kurnaz, doğallıktan uzak, içten pazarlıkçı ve başkalarını ezip geçmeyi göze alan ve yalancı köleler haline getirdiğini söyleyerek, kapitalizmin insanları kendine bir kısır döngü ile bağımlı hale getirmesini şu benzetme ile tarif etmektedir: *"Bu tıpkı hadım bir harem ağasının bağlı olduğu despota yağcılık etmesine benzer. Böyle birisi, kendi kesesini doldurmak ve güdükleşmiş arzularını yerine getirmek için hiçbir aşağılık yolu kullanmaktan kaçınmaz (Fromm 2004: 92-93)."* Ali Nazik de böyle bir ahlak anlayışının temsilidir. Örnek vermek gerekirse; kendisine acıyarak yardım edeceğini düşündüğü Muhsin Bey'in kapısının önünde yağmurda beklemektedir. Sürekli Muhsin Bey'in bir türlü hatırlayamadığı emmisi bitli Salman'dan bahsederek, onu etkilemeye çalışmaktadır. Muhsin Bey, sürekli kovsa da peşinden ayrılmamaktadır. Kasetinin çıkması için kendini sürekli acındırmaktadır. Masum gibi gözükse de içten pazarlıkçıdır. Muhsin Bey hapse girer girmez kendini kurtarmak için, Şakir ile anlaşmakta ve bir pavyonda arabesk söylemeyi kabul etmektedir. Sevda Hanım ile birlikte olmaya başlamakta, hatta son sahnede ona hakaret edip, para kazanması için konsomatrisliğe zorlamaktadır. Ali Nazik ve Sevda Hanım arasında geçen şu konuşma, onun ahlaki yozlaşmışlığını kanıtlamaktadır:

Sevda Hanım: Benim için bir şey dediler mi?

Ali Nazik: Beklesin dediler, yeni programda.

Sevda Hanım: ... Şakir, aldattı beni.

Ali Nazik: İşin doğrusu konsomatrosyona çıkmazsan, sahne yok.

Sevda Hanım: Beni konsomatrosyona çıkarmazsın.

Ali Nazik: O karga gibi sesinle başka ne iş yaparsın ki.

Sevda Hanım (Bağırır): Hayvan herif, şimdi karga mı olduk?

Ali Nazik (Kolundan tutup, küfrederek fırlatır)

Sonuç olarak, Muhsin Bey ve Ali Nazik yabancılaşmış karakterlerdir. Muhsin Bey, mutlak değerler ahlakına göre davranmakta, vicdani değerlendirmelerine göre hareket etmekte; başka bir deyişle kapitalist piyasa sürecinin hiçbir kuralına uymamakta, bu sistemin edilgen bir memuru olmayı reddetmektedir. Bunun sonunda da sistem tarafından cezalandırılmakta, tutunamamakta; yani sistemin değerlerine göre görünürde kaybetmektedir. Bu anlamda işleyen kapitalist kurallara ve ilişkilere yabancılaşmış bir insandır. Ali Nazik ise, sorumluluk ahlakına göre davranmakta, vicdani değerlendirmelerden çok kapitalist sistemin kurallarını kendine esas almakta, toplumsal hiyerarşide yükselebilmek adına her şeyi göze almaktadır. Bu anlamda bürokratik kapitalist düzenin kurallarına uyan ve ona göre davranan bir memurdur, yani kendi bedenine, emeğine, diğerlerine ve doğal olana yabancılaşmış bir otomattır. Tüm bu anlatılanlar ışığında yönetmen politik tercihini Muhsin Bey lehine kullanmaktadır. Kısaca, yönetmene göre, kapitalist sistemin zorunlulukları karşısında kendi vicdani kıstaslarına göre davranan Muhsin Bey kazanan taraftır. Sistemin otomatlaştıramadığı ve Marxist bağlamda emeğine yabancılaşmamış, ürettiğini tanırsallaştırmamış, insani değerlerini kaybetmemiş, onuru ile yaşamayı başarmış ve dolayısıyla sisteme başkaldırmış bir insandır. Hapisten çıktığında, işi, evi ve sevdikleri artık yoktur ama o yine de dimdik, hiçbir pişmanlık duymadan kendini aldatanların karşısında durur ve Sevda Hanım'a kavuşur. Sonuç olarak insanlık onuru kazanmış olur. Ali Nazik ise Muhsin Bey'in söylediği gibi kaybetmeye mahkûmdur. İbrahim gibi olma umudu yoktur.

(Sondan İkinci Sahne)

Ali Nazik: Ağam çıktın mı? Hoş geldin, buyur.

Muhsin Bey: Seni dinlemeye geldim?

Ali Nazik: Nasılım beğendin mi?

Muhsin Bey: Arabeske başlamışsın.

Ali Nazik: He, istiyorlar, Türkü, arabesk karışık.

Muhsin Bey: İbrahim gibi?

Ali Nazik: He, ağzımı öpeyim. İbrahim gibi.

Muhsin Bey: Nota ne oldu, solfej?

Ali Nazik: Boş verdik, böyle idare ediyoruz be hacı ağabey. Viski içer misin?

Muhsin Bey: ... herif. Bir daha bu kadına dokunma gelir seni öldürürüm.(Çocuğa döner) Bu çocuğa yazık değil mi Sevda Hanım?

Ali Nazik: Ağam kusura bakma, kendimi kurtarmam lazımdı.

Muhsin Bey (gülümser): Kurtardın mı bari?" (Ali Nazik, pavyonda üçüncü sınıf bir şarkıcıdır)

SONUÇ

Kapitalizm evrensellik idealini gerçekleştirebilmek adına dünyanın hemen hemen her bölgesine nüfuz etme çabasıdadır. Nüfuz etmeye başladığı her yerde ikircikli bir ahlaki çatışma ortamı yaratmaktadır. Kapitalistleşmeye doğru evrilen herhangi bir yerde, geleneksel, yerel, vicdani ve duygusal tüm kültürel formlar ve ilişki biçimleri akıl dışı ilan edilmekte ve ya akılcılaştırılıp metalaştırılarak paraya çevrilmekte ya da sistem dışına itilmektedir. Dolayısıyla bu tür kültürel formlar ve ilişki biçimlerini öncelleyen ahlaki standartları referans alarak eyleyen herkes akıldışı olarak nitelendirildiği için sistem içinde tutunamamakta ve bir tür ötekileştirilerek yabancılaştırılmaktadır. Geleneksel, yerel, vicdani ve duygusal olmayan her şey ise akılcı olana işaret etmekte ve akıllıca davranmak, sisteme adapte olmak ve dolayısıyla terfi etmek ya da ödüllendirilmek anlamına gelmektedir. Ancak bu kez de, sistemin terfi ya da ödülleri kavuşmak üzere vicdani ve duygusal olan her şeyi bir kenara iterek eyleyen insan, sistemin ahlaki standartlarına göre hareket eden ve tüm yetkelerini de o sisteme devre-

den bir otomat haline gelmekte ve dolayısıyla da kendi bedenine, diğerlerine, dünyaya ya da kısaca doğal olan her şeye yabancılaşmaktadır. İşte bu ikircikli ve içinden çıkılmayan durumu Weber, bir 'demirkafes' olarak tanımlamaktadır. Ancak Marx'a göre bu kafesten çıkış mümkündür. Bu bağlamda çağdaş anlatı filmleri, sanatın tanrısal gücünü onarcasına insana onurunu geri vermekte, kapitalist üretim ilişkilerinin insanı otomatlaştıran ahlaki standartlarını Marxist bir umutla eleştirmektedir. Bunu, tarihin belli bir yerinde varolan üretim ilişkileri içerisinde eyleyen ancak artık bu üretim ilişkilerinin kendi varoluşları için bir engel olduğunu düşünen yabancılaşmış karakterler sayesinde yapmaktadır. İşte Yavuz Turgul sinemasına ve 'Muhsin Bey' filmi örneğine bu açıdan bakan bu makale; üretim ilişkilerinin sanatsal platformda ve sinema özelinde yapılan eleştirisini örneklendirmektedir. Muhsin Bey, tutunamayan ve dolayısıyla sisteme yabancılaşmış ama tam da tutunamadığı ve yabancılaşmış olduğu için, varolan üretim ilişkilerinin karşısına çıkabilmiş bir karakterdir ve tüm koşullandırmalara rağmen Marxist anlamda politik olunabileceğinin bir örneğidir. Kendine, diğerlerine, dünyaya ya da doğal olan her şeye yabancılaşmış Ali Nazik ya da kaybetmeye mahkûm benzerleri için tek çıkış noktası, gerçeği görmek ve başkaldırmaktır. Sonuç olarak, yönetmen çağdaş anlatı temelinde varolan üretim ilişkilerini eleştirmektedir ve geleneksel olana, vicdani olana ve duygusal olana işaret etmektedir. Yönetmenin tüm diğer filmleri de bu çerçevede ele alınabilir. Çünkü yönetmen diğer filmlerinde de, özellikle 1980 sonrası Türkiye'sinde kapitalizm kaynaklı yaşanan hızlı değişim ve bu değişime paralel şekillenen bireyci ya da çıkarıcı insan ilişkilerine bir eleştiri getirmektedir. Yönetmenin diğer filmlerine de, 'Muhsin Bey' filmi örneğini çözümlerken yararlanılan kuramsal yaklaşım temelinde bakıldığında kısaca şunlar söylenebilir: 'Gönül Yarası' (2005) filminde, yıllarca Anadolu köylerinde öğretmenlik yaptıktan sonra İstanbul'a dönen öğretmen Nazım'ın (Şener Şen), rekabete ve bireysel çıkara dayalı toplum düzeni içinde tercih ettiği yaşam biçimi, Weber'in kişisel vicdani esas olarak tanımladığı mutlak değerler ahlaki çerçevesinde okunduğunda bir anlam kazanır. Nazım, tüm baskılara rağmen, toplum dışına itilmeyi göze alarak (ailesi, oğlu ve kızı bu duruma şiddetle karşı çıkar), sürekli dayak

yediği için kocasından kaçan ve çocuğu ile İstanbul'da sahipsiz yaşayan pavyon şarkıcısı Dünya'nın (Meltem Cumbul) ve çocuğunun sorumluluğunu hiçbir çıkar gözetmeden üstüne alır. Kendisinden yaşça küçük olan bu kadına âşık olmasına rağmen, vicdani sorumluluğu gereği kocası ile barışmasına dahi yardımcı olur. Yönetmen bir başka filmi 'Eşkîya'da (1996) da, yine kapitalizmin öngördüğü rekabete dayalı çıkar ilişkilerinin bir anda nasıl her türlü değeri altüst ettiğini; dostlukları, arkadaşlıkları, aile ilişkilerini vb... tüm ilişkileri nasıl parçaladığını, eşkıya Baran (Şener Şen) karakteri üzerinden göstermeye çalışarak eleştirir. 35 yıl önce Cudi Dağı'nda eşkıyalık yapan en yakın arkadaşı Baran'ı ve diğer arkadaşlarını jandarmaya ihbar ederek, biriktirilen tüm parayı ve Baran'ın sevdalısı Keje'yi de alıp İstanbul'a kaçan ve çok zengin bir iş adamı haline gelen Berfo (Kamran Usluer) ile Baran'ın karakter karşıtlıklarına, bahsi geçen politik eleştiri bağlamında bakılmalıdır. Baran, kapitalist ilişkilerin gereklilikleri yerine ya da başka bir deyişle sorumluluk (rasyonel) ahlaki yerine, vicdani ahlak anlayışına göre eylemekte ve bu yüzden de düzen açısından kaybetmekteyken; Berfo, nedeni her ne olursa olsun (ihanetinin nedeni olarak Keje'ye duyduğu aşkı öne sürmektedir), kapitalist düzenin ön gördüğü şekilde eylemektedir ve de düzen açısından bakıldığında kazanmaktadır. Bu bağlamda, tıpkı 'Muhsin Bey' filminde olduğu gibi, bu filmde de yönetmen, iki farklı ahlak anlayışı çerçevesinde yabancılaşmış karakterler yoluyla bir düzen eleştirisi sunmaktadır. Sonuç olarak yönetmenin 1993 yapımı 'Gölge Oyunu', 1990 yapımı 'Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni' ve 1984 yapımı 'Fahriye Abla' filmleri de, çağdaş anlatı yapısı içinde değerlendirilerek daha ayrıntılı bir analize tabi tutulabilir.

NOTLAR

(1) Örneğin Althusser sanatı, Marx'ın alt-yapı/üst yapı eğretilmesini temel olarak tanımladığı 'Devletin İdeolojik Aygıtları' başlığı altında yer alan 'Kültür Aygıtları' çerçevesinde değerlendirir (Althusser 2003: 120:169).

(2) Engels'e göre Marx yanlış yorumlanmaktadır. Maddi yaşam insanları birer makine haline getirmektedir ancak Marx'a göre insan maddi yaşamın bu koşullandırmasına karşı durabilir. Marx'ı sadece birinci anlamıyla yorumlayanlar

oldukça fazladır ve Marx bu tür yorumlar getiren Fransız Marxistlerini eleştirmekte; ‘bütün bildiğim bir marxist olmadıgımdır’ demektir (Engels 2000: 12).

(3) “*Veri Toplama Teknikleri; kavramsal model göz önünde bulundurularak yapılması kararlaştırılan araştırma türüne göre saptanır. Genel olarak, kuramsal araştırmalarda ‘yazılı kaynaklar’, uygulamalı araştırmalarda ise gözlem, soru kağıdı ve görüşme teknikleri ağırlıklı olarak kullanılır (Gökçe 1999: 88).*”

(4) Yine Marx ve Engels’e göre, “*Burjuvazi, aile ilişkilerinin büründüğü duygusallık tülünü yırttı ve bunları basit parasal ilişkiler derecesine indirdi (Marx ve Engels 1998: 48).*”

(5) Marx’a ve Engels’e göre, “*Burjuvazi, ürünleri için gittikçe daha geniş pazarlar bulmak ihtiyacının itişile, bütün dünyayı istila eder. Onun her yere girmesi, her yere yerleşmesi, her yerle bağlantı kurması lazımdır (Marx ve Engels 1998: 49).*”

(6) Cevat Çapan ‘Değişen Tiyatro’ adlı kitabında Elizabeth dönemi tiyatrosunun halk tarafından benimsenmesini ve büyük yapıtlar ortaya konmasını şöyle açıklar: Tiyatronun bir azınlık sanatı değil de, halk sanatı haline gelmesini tetikleyen şey geniş bir çeşitlilikten beslenmesidir. Çeşitlilikten kasıt, bir yandan hala etkili olan ortaçağ üretim ilişkilerinin varlığı ve diğer taraftan bu varlığın geciktirdiği ama yavaş yavaş etkili olmaya başlayan kapitalist üretim şeklinin ortaya çıkmasıdır (Çapan 1992: 22-23). Bu kültürel bir çatışma alanı oluşturmuş, bu çatışma tiyatroya da yansımıştır. Dolayısıyla, kapitalistleşmenin ilk aşamasında geleneksellik ile arasında bir çatışma alanı oluşmaktadır.

KAYNAKLAR

Althusser L (2003) İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, A Tümerterkin (çev), İthaki Yayınları, İstanbul.

Abisel N (1999) Popüler Sinema ve Türler, Alan Yayıncılık, İstanbul.

Aristoteles (2006) Poetika, İsmail Tunalı (çev), Remzi Kitapevi, İstanbul.

Brecht B (1993) Tiyatro İçin Küçük Organon, Ahmet Cemal (çev), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

Benjamin W (2000) Brecht’i Anlamak, Haluk Barışcan ve Güven Işısağ (çev), Metis Yayınları, İstanbul.

Büker S (1991) Sinemada Anlam Yaratma, İmge Kitapevi, Ankara.

Camus A (1965) Sanatçı ve Çağı, Yıldırım Keskin (çev), Bilgi Yayınevi, Ankara.

Camus A (2006), Sisifos Söyleni, Tahsin Yücel (çev), Can Yayınları, İstanbul.

Çapan C (1992) Değişen Tiyatro, Metis Yayınları, İstanbul.

Engels F (2000) Tarihsel Materyalizm Üzerine Mektuplar 1890-94, Öner Ünalın (çev), Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara.

Fromm E (2004) Marx’ın İnsan Anlayışı, Kaan H. Ökten (çev), Arıtan Yayınevi, İstanbul.

Fromm E (2006) Sağlıklı Toplum, Yurdanur Salman ve Zeynep Tanrısever (çev), Payel Yayınları, İstanbul.

Gökçe B (1999) Toplumsal Bilimlerde Araştırma, Savaş Yayınevi, Ankara.

Güçhan G (1999) Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji, Anadolu Üniversitesi. İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Eskişehir.

Hegel GWF (2004) Tinin Görüngübilimi, Aziz Yardımlı (çev), İdea Yayınevi, İstanbul.

Hobsbawn E (1998) Sermaye Çağı. 1848-1875, B. Sina Şener (çev), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

Kojève A (2004) Hegel Felsefesine Giriş, Selahattin Hilav (çev), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kundela M (2005) Roman Sanatı, Aysel Boral (çev), Can Yayınları, İstanbul.

Löwitt K (1999) Max Weber ve Karl Marx, Nilüfer Yılmaz (çev), Doruk Yayıncılık, Ankara.

Lukacs G (2001) Dostoyevski, Orhan Düz (edit), Dostoyevski: Hayatı, Eserleri Üzerine Makaleler ve Aforizmalar, Kaknüs Yayınları, İstanbul, ss 211-225.

Marx K (2005) Ekonomi Politğin Eleştirisine Katkı, Sevim Belli (çev), Sol Yayınları, Ankara.

Marx K ve Engels F (1998) Komünist Parti Manifestosu, Cenap Karakaya (çev), Sosyal Yayınları, İstanbul.

Moran B (2003) Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2, İletişim Yayınları, İstanbul.

Moran B (2004) Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3, İletişim Yayınları, İstanbul.

Özadalı S (1998) Yeni Bir Kurtarıcı Arayışı, Birikim Derg, İstanbul, 114, 78-82.

Riazanov D (1997) K. Marx ve F. Engels. Hayat ve Eserlerine Giriş, Ragıp Zarakolu (çev), Belge Yayınları, İstanbul.

Wallerstein I (2006) Tarihsel Kapitalizm, Necmiye Alpay (çev), Metis Yayınları, İstanbul.

Weber M (1997) Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, Zeynep Aruoba (çev), Hil Yayınları, İstanbul.

Weber M (2003), Şehir. Modern Kentin Oluşumu, Musa Ceylan (çev), Bakış Yayınları, İstanbul.

Weber M (2006) Bürokrasi ve Otorite, H. Bahadır Akın (çev), Adres Yayınları, Ankara.