

Yeni Muhafazakarlık ve 1990'ların Türk Sineması

Atilla Güney

Doç. Dr.
Mersin Üniversitesi, Kamu Yönetimi Bölümü
E-mail: atillagn@gmail.com

Özet: İktisadi ve siyasal olarak oturmamış ilişkilerin yaşandığı, açık veya örtük olarak toplumsal sınıflararası ilişkilerin yakıcılığını ve yıkıcılığını sürekli yeniden ürettiği toplumlarda, bir ideolojik yansıtma biçimi olarak estetiğin rolü her daim önemlidir. Bu açıdan sinema, Türkiye'de çoğu zaman popüler bir sanat tarzı olarak bu işlevin üretici dalları arasında ön saflarda yer alır. Yeni-liberal iktisat politikalarının lokomotif sınıfı finansal sermaye ve payandası sanayi burjuvazisi, kitlesel destek anlamında küçük burjuvaziyi milliyetçilik ve dini ideoloji ile donatılmış olarak arkasına alırken, olası muhalefeti etnik ve kimlik eksenli siyaset kısıfı içerisinde çoğunlukla anti-kapitalist olmayan bir duruşa hapsetmeyi büyük oranda başardı. 1990'larda canlanan sinema sektörü içerisinde 'yeni Türk sineması' olarak isimlendirilen akım, küçük burjuvazi içerisindeki bu iki eğilimin ruh haline tercüman olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yeni-muhafazakarlık, aydınlar, ideoloji, sinema ve estetik

Neo-Conservatism and Turkish Cinema in 1990s

Abstract: The role of aesthetic, as a form of ideological representation is very important in unstable social formations where class relations reproduce its causticness and destructiveness. In this sense, cinema, as popular form of art, mostly plays a productive role to fulfill this function in Turkey. While, financial capital and its component, industrial bourgeoisie take the support of petty bourgeoisie equipped with nationalism and religious ideology on the one hand, and succeeded to incarcerate the potential opposition into a non-anticapitalist ethnic and identity politics on the other hand. This might be interpreted as the political success of neo-liberal economic policies at ideological level. In this context, the resurgence Turkish cinema in the 1990s and its political messages can be interpreted as act as a spokesman for state of mind of this general tendency.

Keywords: Neo-conservatism, intellectuals, ideology, cinema and aesthetics

"Her sanatçı içinde yaşadığı zamanın, sınıfın ve ulusun çocuğudur"

(Lucaks, 1985: 276)

Güney, A. 2012, "Yeni Muhafazakarlık ve 1990'ların Türk Sineması", *Toplum ve Demokrasi*, Yıl 6, Sayı 13-14, Ocak-Aralık, s. 111-128.

Toplumsal ve doğal gerçekliği yansıtma biçimi olarak sanat her daim açık veya örtük olarak bir estetik kuramına dayanır. Düşünce tarihi içerisinde uzunca süre felsefenin yan alanı olarak görülen estetik, kapsandığı felsefeyle birlikte ideoloji üretiminin de asli yatağı olagelmıştır. Dolayısıyla, her sanat ürününün içinde ve arkasında yatan, üreticisinin sınıfsal konumundan kaynaklı bir kuramsal arka-plan ve dolaysız ideoloji vardır. Bu nedenle, her sanatsal etkinlik, öyle görünsün ya da görünmesin topluma, toplum-birey ilişkisine ve insan doğasına ilişkin siyasal-ideolojik bir duruşun üzerinde yükselir. Burada, giriş olarak vurgulanması gereken; materyalist ideoloji kuramının, genellikle sanıldığı gibi, bir yanlış bilinç kuramı değil, yapısal bir sınırlama ve ideolojik kapanım kuramı olduğudur. Daha da açacak olursak, ideoloji ya da ideolojik söylem analizi mutlaka bir sınıfla doğrudan ilişkilendirilmek zorunda değildir. Sanat bağlamında, estetik üretimin ideolojik çözümlenmenin konusu olabilmesi için mutlak olarak doğrudan siyasal temayı içermesi veya siyasal bir mesaj kaygısı taşıması gerekmez. Tam tersine çoğu zaman ve özellikle popüler kültür alanında olduğu gibi en siyasetten arınmış gibi görünen sanatsal ürünlerin en ideoloji yüklü oldukları söylenebilir. Bu bağlamda ideolojinin sınıfsallığını vurgulamak adına Marx'ın küçük burjuva ideolojisi üzerine analizi ufuk açıcı olacaktır: "Küçük burjuvazinin ilkel olarak bencil bir sınıf çıkarını dayatmak istediği gibi dar kafalı bir tasavvura kapılmamak gerekir. O, kendi kurtuluşunun özel koşullarının, modern toplumun kurtuluşunun ve sınıf mücadelesinden kaçınmanın yegane imkanını sunan genel koşullar olduğuna inanır (Marx, 2010: 72). Bu nedenle en sınıfsal ilişkilerden uzak ve siyasetten kaçınıyormuş gibi görünen sanatsal etkinlikler kaçınılmaz olarak küçük burjuva nitelikte ve en ideolojik olandır.

Sinema, yazınsal sanatlardan farklı olarak, toplumsal yaşamı ve doğayı izleme ve göstermede kullandığı teknikler açısından ideolojik üretime en uygun sanat dalıdır denilebilir. Sinemanın imge sekansları, gerçekliği simgeselleştirme teknikleri, gerçek zaman-yönetmenin zamanı-izleyicinin zamanından oluşan katmanlı zaman algısı yaratması, kamera teknikleri yoluyla farklı mekan algıları oluşturmaları, sadece bir gerçeklik algısı sunması anlamında değil, gerçeklik ile onun kavranışı arasında kapatılması zor bir yarıklık yaratması, daha da önemlisi, gerçekliğin kavranışına ilişkin fenomenolojik ve varoluşsal önermeler içermesi onu, ideolojik üretim ölçütü bağlamında sanatın tahtına oturtur.

İktisadi ve siyasal olarak oturmamış ilişkilerin yaşandığı, açık veya örtük olarak toplumsal sınıflar arası ilişkilerin yakıcılığını ve yıkıcılığını sürekli yeniden ürettiği toplumlarda, bir ideolojik yansıtma biçimi olarak estetiğin rolü her daim önemlidir. Bu açıdan sinema, Türkiye'de çoğu zaman popüler bir sanat tarzı olarak bu işlevin üretici dalları arasında ön saflarda yer alır. Yeni-liberal iktisat politikalarının lokomotif sınıfı finansal sermaye ve payandası sanayi burjuvazisi, kitlesel destek anlamında küçük burjuvaziyi milliyetçilik ve dini ideoloji ile donatılmış olarak arkasına alırken, olası muhalefeti etnik ve kimlik eksenli siyaset kışkırtıcı içerinde çoğunlukla anti-

kapitalist olmayan bir duruşa hapsetmeyi büyük oranda başardı. 1990'larda canlanan sinema sektörü içerisinde 'yeni Türk sineması' olarak isimlendirilen akım, küçük burjuvazi içerisindeki bu iki eğilimin ruh haline tercüman olmuştur.

Emekçi sınıfların haline bakıp kendi geleceğini gören küçük burjuvazi siyasal olarak emekçilerin en tehlikeli düşmanıdır. Bu nedenle tarihin en çalkantılı dönemlerinde en büyük ihaneti küçük burjuvaziden görür emekçiler. Küçük burjuvazinin işçi sınıfına ihaneti ile sonuçlanan 1850 Avrupa devrimleri sonrasında yükselen muhafazakarlıkla birlikte, Kierkegaard ve Schopenhauer gibi varoluşçuların gerici siyasal düşüncelerinin Avrupa'yı kasıp kavurması hiç de şaşırtıcı değildir. Varoluşçuluk, sınıf savaşımının ezilen sınıflar aleyhine sonuçlandığı dönemlerde, küçük burjuvazinin günahkar ruhunu arındırıp sisteme tutunumunda can simidi gibi yetişir. Tıpkı 1968 sonrası yenilginin ardından yeniden dirilen varoluşçu postyapısalcılıkta olduğu gibi.

Türkiye'de 1970'lerde yükselen işçi sınıfı hareketini milliyetçi (ulusalçı) bir cendereye sokarak sulandıran küçük burjuva aydınlarının 1980 sonrasında yenilgiyle birlikte postyapısalcı romantik radikalizme dört elle sarılmaları da bu eğilimin yerli örneğidir. 1980'lerin sonlarında özellikle üniversite gençliğinin ellerinden Nietzsche'nin kitaplarını düşürmemeleri, en çok okunan romanlar arasında varoluşçu nihilizmin en iyi yerli örneği olan Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar"ının yer alması, Türk solcu okuryazarlarının, iflah olmaz bir muhafazakarlıkla oryantalist romantik radikalizm arasında salınıp duran Cemil Meriç'i keşfedip onun dervişane eylemsizliğine methiyeler dizmeleri bu bağlamda pek de şaşırtıcı olmasa gerek.

Yeni Türk sinemasının uluslararası düzeyde aldığı ödüllerle ses getiren özellikle Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerinin filmlerinde hakim olan varoluşçu dünya görüşü üzerinden yaşamın anlamının ve insanın doğasının sorgulandığını görürüz. Bu dünyada biz niye varız tarzı küçük burjuvazi sorular, milliyetçilik ve dindarlığın kitleler arasında makbul olduğu dönemlerde sıkça sorulan sorulardandır. Emekçi sınıfların, yaşamın anlamı üzerine soru soracak lüksleri yoktur. Büyük burjuvazi ise kimi zaman sahibiymiş gibi görüldüğü, kimi zaman kölesi olup içinde debelendiği sermayenin doğası gereği öte dünya inancından yoksun, mutlak anlamda dinsiz olduğu - kendini dışarıya dini bütün yüreği tanrı korkusuyla doluymuş gibi gösterse de gerçekte korktuğu tek şey karının düşmesidir- için bu dünyanın anlamını sorgulamak yerine daha dünyevi hesaplara kafa yorar. Bu soru esas itibarıyla küçük burjuvazinin ve onun köksüz aydınlarının mesai alanına girer. Varoluşçuluk bir bunalım ideolojisidir ve bu anlamıyla iki sınıf arasına fırlatılmış gibi duran, hiçbir zaman tam burjuva olamayacak olan ama her daim proleterleşme korkusu yaşayan küçük burjuvazinin ideolojisidir.

Varoluşçuluğa göre insanda - ama yalnız insanda- varoluş özden önce gelir. İnsan önce şöyle ya da böyle vardır. Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler ki, bu anlamıyla semavi

dinlerin temel izleğini takip eder. Varoluşçuluk belli bir düşünme biçimini, özel bir davranışı, ruhsal bir akımı göstermektedir. Daha doğrusu belli bir iklimi ve ortak bir havayı belirtmektedir.

Varoluşçuluk köklerinden kopmuş, temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş, toplumdaki yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefedir. Tarihle, yaşamla, toplumla, kitlelerle bağını koparır; toplumsal sorumluluktan, siyasal eylemden kaçır; insanı ussal bir eyleme değil, içgüdüsel bir yaşayışa çağırır. Özgürlük, gerçeklik gibi kavramları somut içeriğinden sıyrıp soyutlaştırırken, son çözümlemede bir çeşit akıl dışı metafiziğe ve skolastiğe bağlanır. İnsan doğasına ilişkin bu metafizik ve akıldışı algılayışın izlerini adı geçen yönetmenlerimizin bütün filmlerinde tematik olarak bulmak olanaklıdır.

Zamanlama olarak küçük burjuvazinin ezeli düşmanı proletarya üzerinde uzun erimli zaferini ilan ettiği döneme denk düşen bu filmlerde küçük burjuvazinin bırakılmışlığı, iki arada hali bütün insanlığın varoluş meselesine indirgenerek evrenselleştirilir. Bütün olarak toplumsal ilişkilerden azade yaşamın anlamını spekülâtif biçimde sorgulayan bu filmlerde günümüzün muhafazakar algılayışına paralel olarak sezgicilik bir içe bakış yöntemi olarak öne çıkarılmakta, doğa-insan ilişkisinde insanın doğa karşısında edilgenliği ve ikincilliği vurgulanmakta ve bütün bunların bir bileşeni ve sonucu olarak, postmodern bir inanç anlayışının ve dindarlığın filmlerin içkin hedefi olarak varlığını koruduğu söylenebilir.

Sezgicilik postmodern zamanların varoluşçu nihilizminin merkezi bileşenlerinden biridir ve günümüz muhafazkarlığının ve onun yeni din anlayışının biçimlenmesinde inkar edilemez yeri olan Bergson'a çok şey borçludur. Her ne kadar siyasal mesaj vermekten ve didaktik olmaktan ısrarla kaçındıklarını belirtse de yönetmenlerimiz konu belirlemede, filmin etrafında döneceği sorunsalı oluşturma aşamasında, senaryo yazım sürecinde ve çekimler sırasında sezgisel yaklaşımlarını vurguluyorlar. Özellikle Demirkubuz ve Kaplanoğlu'nda açıkça dillendirildiği biçimiyle, filmlerde sorunsallaştırılacak bir toplumsal gerçekliğin varlığı inkar edilir; tek gerçeklik Demirkubuz'daki tanımıyla tinsel gerçeklik, Kaplanoğlu'nda manevi gerçekliktir ki buna da ancak sezgi yoluyla insanın ruhuna inilerek, insanın doğasında varolan kötülük ortaya serilerek ulaşılabilir.

Filmlerdeki psikolojik tasvir ve anlatımlar bu sezgiselliğin doğrudan ürünü olarak okunabilir. Bergson'a göre de psikolojik yaşamın temeli sezgi, yani uyku ile uyanıklık arası dedikleri dış dünya ile ilişkiyi kesip içe yönelme, tanrıya bağlanıp çile doldurma halidir. Filmlerde sıkça gözlenen psikolojik olayın dışsal gerçeklikten bağımsız olarak yine psikoloji ile açıklanması aracılığıyla şekilsizlik, kararsızlık ve fikirsizlik bir sistem haline getirilir. Örneğin Demirkubuz, insan doğasının kötücül yanını, insanın doğası gereği varolan o pis yanını sezgiyle bulur. Sezebildiği kadarıyla "filmlerinde bu kadar acı çekilmesinin iki nedeni var. Birisi acı çekme arzusu ki bu kişilikle ilgilidir, ikincisi kaderdir. Yani Tanrı vergisi bir durumdur. Yani acı dediğimiz şey

aslında farkındalıkla oluşan bir şeydir. Ve insan... ancak ötekinde gördüğü zaman bu farkındalık gerçekleşir. Bu akıl ve vicdan ile ilgilidir" (ASD, 2006: 85). Sık sık sezgiden bahseden yönetmen, kadınlar üzerine, acı üzerine düşünceden çok sezgilerini kullanarak gerçek bilgiye ulaşır. C Blok filminde amacı sezgilerle yola çıkarak, sıkıntının cinsel özelemlerle, arzularla buluşma hali üzerine bir film yapmak"tır (ASD, 2006: 91).

Üç yönetmenin de filmlerine hakim olan baskın psikolojik hava sezgisellikle doğrudan bağlantılıdır. Kaplanoğlu, dini mistisizm üzerinden psikolojinin yerine ilahi olanı koyma çabasında, Demirkubuz ve Ceylan filmlerinde ilahi olan daha dolaylı biçimde ağır bir bunalım üzerinden resmedilir. Yeni filozof yönetmenlerimizde ortak olan ise, insanı yöneten, davranışlarına yön veren şeyin psikoloji değil başka bir şey, insan ve doğaüstü bir şey olabileceği ihtimalini ve duygusunu verebilmektir. O nedenle, Demirkubuz'un iki önemli filmine ismini ve konusunu veren kader ve yazgı gibi metafizik nedensellikler filmlerin işlediği temel felsefi konulardır¹.

Özgürlük, psikolojik ve hatta metafizik bir problem olarak ilan edildikten sonra, insan eylemliliğini kader ve yazgı gibi insan aklının müdahalesini imkansız kılan içkin nedenlere bağladığınızda, maddi-toplumsal gerçekliği, iç-gözlemsel gerçeklik, tinsel veya manevi gerçeklik ile ikame ettiğinizde, bireyin içsel düzleminde altüst olmuş bir toplumsal yaşamda çözümün imkansızlığından dem vuran filmler çıkar ortaya. Bu nedenle yeni Türk sineması kaçış sinemasıdır.

Demirkubuz'un filmlerinde daha açık biçimde görülen çaresizlik, kapalılık, kısırılmışlık duygusu, dışsal toplumsal koşulların değil, karakterlerin iç dünyalarının dayatması sonucu ortaya çıkan varoluşsal bir durumdur (Suner, 2006: 168). Siyasal olarak okunduğunda Demirkubuz sineması can sıkıntısı ve kayıtsızlığı merkezine aldığı bir siyasal ontolojiyi benimser. "Canım sıkılıyor" cümlesi C Blok'ta Tülay'ın ağzından dökülür. Kayıtsızlık, "Masumiyet" filminin Yusuf'u, Yazgı filminin Musa karakterlerinin varoluşsal halidir. Can sıkıntısını küçük burjuva üzerinden anlatmak teknik olarak daha kolay ve akla yatkın olduğu için C Blok küçük burjuva karakterler etrafında döner. Atalet ise ontolojik çaresizlik kisvesi altında - Masumiyet, Kader ve Yazgı filmlerinde olduğu gibi- daha alt sınıflar üzerinden anlatılır².

Özellikle Demirkubuz ve Ceylan'ın filmlerinde gözlemlenen nihilistçe kayıtsızlık ve çaresizlik, varoluşçu felsefeyle tam da uyum içerisindedir. Demirkubuz, umudu insanlığın en karşı çıkılması gereken ideolojisi olarak tanımlarken, Nietzsche'nin "Tanrı öldü" aforizmasını çağırıştırırcasına en büyük

¹ Mistisizm konusundaki tavrı diğerlerine göre daha açık olan Kaplanoğlu, filmlerinin bir vecd duygusu, şükran duygusu, içsel bir coşku, ruhaniyet duygusu yaratması gerektiğini söylüyor. Bunu da 'gerçeğin içindeki maneviyat, maneviyatın içindeki gerçek' anlamına gelen 'manevi gerçekçilik' olarak açıklıyor. <http://www.stargazete.com/yazar/haydar-ergulen/zamanin-sairi-semih-kaplanoglu-haber-258853.htm> 14.02.2012.

² Bu filmlerin kahramanları aralarında geçen monoloğumsu konuşmalar da 'kader işte,' fark etmez' gibi vurgularla biten konuşmalar yaparlar.

inançsızlıkların müsebbibi olarak umudu insanlığın ereği haline getiren aydınlanma felsefesini suçlar (ASD, 2006: 157). Bu nedenle filmlerindeki karakterlerin içinde buldukları sefillikten kurtulmak gibi bir amaçları yoktur. Onlar, rasyonel davranamayan, içinde debelenip durdukları doğal gerçekliğin esiri olmuş, postmodern öznelerdir: "Öyle ya da böyle ömür yaşanacak nasıl olsa... yaşamı değiştirmeye yönelik öğretilerin ya da beklentilerin kurbanı olacaklarına, hayatın doğrudan kurbanları olmaları daha gerçeğe daha uygundur. Bütün bu mücadelelerin Kısacası hiçbir şeyin hiçbir yere gitmediğini düşünmek... zor bir durum tabii. Ama yaşam denilen şeyin enikonu bu olduğunu düşünmek ve kabul etmek bir o kadar rahatlatıcı" (ASD, 2006: 117). Demirkubuz'un Dostoyevski ile birlikte bir kabul ettiği ve Yazgı filminin esin kaynağını oluşturan Yabancı romanının varoluşçu yazarı Camus'ya kulak verirse, çaresizliğin tek gerçek olduğu, direnmenin ve dönüştürmenin anlamsızlığı düşüncesinin bu felsefenin (ideolojinin) nasıl merkezinde durduğunu daha iyi görürüz: "Yaşama karşı işlenecek bir günah varsa bu, yaşamdan ümidi kesmekten çok yeni bir yaşam ümit etmektir" (Camus, 1963).

Bu nedenle Demirkubuz filmlerinde İsa, Musa ve Yusuf karakterleri, Heideggerci anlamda yaşamın içerisine fırlatılmışlardır ve kurban olmayı seçerler. Demirkubuz, her ne kadar hiçbir inanca kendisini kaptırmamış olduğunu iddia etse de, kötülükleri haksızlıkları zulmü ortadan kaldıracak hiçbir ideolojiye, hiçbir rasyonel değerlendirmeye inanmamaktadır. "Çünkü Nietzscheci bir bakışla hiçbir toplumsal düşüncenin, insanlığı genel olarak kapsayacak, hiçbir ideolojinin, hiçbir fikrin bireyin bilincini ve zekasını kapsayacak derecede güçlü olacağına inanmıyor" (ASD, 2006: 117). Tıpkı yönetmenin kendisi gibi kahramanların yaşama dair bir bakış açıları ve duruşları yoktur. Filmlerdeki "miyiminti, kişilik olarak zayıf ve sıkıcı insanlar", Demirkubuz'un genel olarak insana bakışını yansıtır.

Postmodern zamanlarda kültürel kapitalizmin mantığı bireyin iç benliği ile maddi (dışsal) gerçeklik arasındaki karşılıklı ilişkiyi, çelişkili birlik ve bağlantıyı yokmuş kabul etmeyi yeğleyip bu bütünlüğü desteksiz bırakırken, geç kapitalist sınıf savaşımına cepheden mali sermaye saflarında kitlesel destek sunan küçük burjuva bireylere kendi davranış zeminlerini kendilerinin yaratmaları salık verilmektedir. O nedenle yeni Türk sinemasının üç büyük yönetmenin filmlerinin karakterlerinde görülen can sıkıntısı ile bezenmiş, kişilikle mevcut durum arasındaki radikal kopuktan kaynaklanan varoluşsal durum tam da bunu estetik olarak yansıtmaktadır denilebilir. Hayatlarımızı ona göre motive ettiğimiz ve ahlaki olduğu kadar ruhsal olayları da ona göre meydana getirdiğimiz maddi dünya artık anlamlar ve ilkelerden yoksun bırakılmıştır. Filmlerdeki kopuk anlatımların, havada kalan karşılıklı konuşmaların ve hiçbir yere varamayan olayların sebebini burada aramak gerekir.

Bu nedenle, yönetmenlerimiz, kendileri de bu sınıfın aydın temsilcileri olarak, filmlerinde dünya hakkındaki inanç ve kabullerimizin kaybolması karşısında, sonuçlar, çözümler ya da bize güven veren kesin olarak

belirlenmiş imgeler bulmayı reddeden, yoksunluk ve cesaretimizi kaybetmişliğimizin acımasız bir anlatımını ortaya koymaktadırlar.

Üretim ve sömürü ilişkilerinden azade bir toplumsal yaşam algısı, izleyiciyi eylemlerinin saçma ve anlamsızlığı üzerinden gündelik hayatın metafizik algılanışına götürürken, kahramanların idealden yoksun oluşu yönetmenlerin idealsizliği ile örtüşür ve Bergsoncu anlamda yaşayış sovenizmine ve pragmatizme götürür: "Eğer hiç kimse masum değilse hiç kimse suçlu da değildir. Bu da o zaman insanın doğası, hayatın kuruluşu böyledir anlamına gelir". Bu sinik tavır her ne kadar Ceylan tarafından dillendirilse de masumiyet/günahkarlık (Demirkubuz'un Masumiyet, Kaplanoğlu'nun Meleğim Düşüşü filmleri) suç/ceza bağlamında diğer iki yoldaşı tarafından da paylaşılır.

Demirkubuz'un filmlerinde mantıksal bütünlüğü olmayan, acımasız, kendini cezalandırıcı, saplantılı davranışların açıklaması yoktur. O buna gerek duymaz. Ona göre insan böyledir (Berry, 2006: 24):

"İnsan akli anakroniktir, mantıklı-akılcı biçimde ilerlemez. Duygularımızla bunların sıralaması belirlenir, değişir.. kader, bugüne kadar yaşadığımız karmakarışık ve akıldışı şeyleri tanımlama, anlamlandırma çabasının ulaştığı en yüksek boyuttur" (ASD, 2006: 143).

Burada kader Bergson'un süre-bellek ilişkisine benzer ve nasıl Bergson süre doktrini ile idealizm ve materyalizm ikiliğini aştığını iddia ediyorsa, Demirkubuz da bu kader tanımından hareketle ideolojik çıkarımlar yapılamayacağını söyler. O nedenle filmleri değerlerden arınmış salt tinsel gerçeklik olarak kötülüğü betimler. Çünkü gerçek budur ve ötesinde bir şey aramak gereksizdir. Bu nedenle Demirkubuz'un kendisi de filmleri de ideolojiler üstüdür.

Ceylan'ın "Bir Zamanlar Anadolu'da" filmi sinema eleştirmenleri tarafından çoğunlukla bir yabancılaşma öyküsü olarak tanımlanır (Atam, 2012). Ancak insan toplumsal varoluşundan koparılıp, dünyaya fırlatılmışlığı içinde varoluşsal olarak tanımlandığı için yabancılaşma tarihsel ve toplumsal bir olay olarak değil, doğaüstü bir serüven olarak ele alınır. Zahit Atam, film hakkında şu yorumu yapar: "Bir Zamanlar Anadolu'da filmi ancak vicdani olarak duyumsanarak, çözümlenebilir, anlaşılabilir, hissedilebilir ve bilince çıkartılabilir" (Atam, 2012). Film, Atam'a bunları söyletebiliyorsa, Ceylan ideolojik olarak ereğine ulaşmış demektir.

Bergsoncu sezgide nasıl ki gerçekliğin olgusal olanla hiçbir bağlantısı yoksa Kaplanoğlu ve Ceylan'ın filmlerinde anlam, perdede görünenin dışında bir yerdedir. Sabit kamera ile elde edilen boş çekimler, durağan sahneler, izleyicinin manevi gerçekliğe sezgisel olarak ulaşabilmesi için zaman sağlamayı amaçlar. Ceylan'ın filmlerindeki görüntüler, yaşamın anlamını sezgiyle kavramaya çağırır (Akbulut, 2005: 53).

Bergson'un zamanı tıpkı, İslam dininin tanrının ululuğu gibi mekandan bağımsız bir süredir. Maddilikle kirlenmemiş, maddeden başka güzel ruhtur. Böylece zamanın ayakları yerden kesilmiş, reel zaman kuşa döndürülmüş olur. Kaplanoğlu'nun Yumurta, Süt ve Bal filmlerinden oluşan Yusuf üçlemesindeki zaman kavramlaştırması Bergsoncu mistik süreye denk düşer. Kaplanoğlu bu mistik zaman kavramlaştırmasını şöyle dile getirir:

"Sinema, ses ve görüntü toplamından ibaret değildir, bunun ötesinde bir eylemdir. Ham maddesi ise zamandır. Bize ait olan zaman kavramı nedir? Sinemanın kullanacağı zamanı kendi kültürümden nasıl bulabilirim? Asıl sorular bunlardır. Zamanın kullanımını değiştirmiş bir toplumdan geliyordum. Modernleşmeyle birlikte yaratıcı merkezli bir zaman algısı yerine insan merkezli bir zaman algısı kullanmaya başlayan, iki farklı zaman biçimi arasında kalmış bir toplumdan..."³

Yeni Türk sinemasının kendine has yönetmenlerinin basına verdikleri demeçlerden, röportajlardan ve kendi yazdıkları makale ve kitaplardan anlaşılacağı üzere, siyasetten ve ideolojilerden azade izlenimi verseler de, felsefe ile ilgileri bu güne kadar hiçbir Türk yönetmeninde olmadığı kadar yoğundur. Demirkubuz; Nietzsche, Dostoyevski ve Camus'dan sık sık alıntı yaparken, Bergsoncu sezgi ve zaman anlayışı üç yönetimde de örtük olarak kendisini gösterir. Semih Kaplanoğlu, Bergsoncu metafizik anlayışıyla uyumlu olarak İslam felsefesinden de etkilenmiştir. Örneğin İbn-i Arabi'nin mistisizmi özellikle Yusuf üçlemesinde bariz biçimde ortadadır⁴.

Bergson felsefesi yalnızca metafizik olmakla kalmaz, ayrıca fikir ötesi sayılacak mistik bir sistemdir. Bergson'a göre, göz hep kendi alfabetik gerçeğini inkardan hoşlanır. Varlıkta gördüğü süreyi batını ve gizli, bilimin erişemeyeceği bir özellik sayar. Bu surette apaydınlık gerçeği; esrar perdeleri arkasında gizli bir metafizik, bir muamma şekline sokar (Kıvılcımlı, 2006: 27). Bu mistik gerçeklik bağlamında, olguların kavranışı dil ile anlatılamaz. O nedenle filmlerde çok fazla diyaloga yer verilmez. Bu da küçük burjuva entelektüelinde hayranlık uyandıran mistik bir derinlik hissi verir. Böylece bir küçük burjuva olarak yönetmenle hedeflediği izleyici güruhu arasında sezgisel bir bütünlük kurulur. Anlayış ve aklın kötülenmesi, sezginin yüceltilmesi, aristokrat bir epistemoloji, mitler yaratılması her akıldışı felsefede bulabileceğimiz motiflerdir. Gerici burjuvazi için akıldışılığın en önemli görevlerinden biri, insanlara felsefi bir konfor, tam bir özgürlük görüntüsü, kişisel özerklik ve entelektüel üstünlük yanılsaması sağlamasıdır. Bu tür ideolojiler sayesinde kitleler hemen yakındaki yozlaşma kaynağını hiç görmeden şiddetli biçimde bu yozlaşma cenderesinin içine atılabilir. Nasıl ki

³ <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/yazar-27992-semih-kaplanogluna-dair-notlar.html>, 14.02.2012.

⁴ "İnsan bu dünyada bir rüyadadır. Bu yüzden tabir etmesi emredilmiştir" der İbn-i Arabi. Tabir etmek, yani karşıdan karşıya, öte tarafa geçmek, nehri geçmek... Zira rüya tabircisi görülen suretlerin ötesine gider, onların manalarına ulaşır."
<http://www.hayalperdesi.net/soylesi/6-sinemayi-goruntuye-hapsetmemek-gerek.aspx>

Lenin'in kapitalizmin en son aşaması olarak betimlediği zamanlarda Nietzsche'nin içgüdüleri barbarlaştırması, kahramansı kötümserliği emperyalizmin zorunlu ürünü idiyse, bugün yeni-emperyalizm çağında Bergsoncu ve Nietzscheci dirimselci metafiziğin yüceltilmesine şaşmamak gerekir.

Bu nedenle, suçluluk, günah, pişmanlık, gibi metafizik veya metafiziğe kolaylıkla malzeme olabilecek konular filmlerde başat durumdadır. Kaplanoğlu'nun Meleğin Düşüşü filmi, günah, pişmanlık, vicdan azabı, suçluluk duygusu gibi insanın kötü ve habis yönleriyle ilgilenen filmlerin en çarpıcı örneğidir. İnsanın doğası gereği kötü olduğu yer yer Kaplanoğlu'nda olduğu gibi mistik, Demirkubuz'da olduğu gibi Hıristiyanca, Ceylan'ın "Üç Maymun" filminde olduğu gibi yoksullarla ilişkilendirilerek, hatta yoksul olmakla kötü olan arasında doğallaştırılmış bir ilişki kurularak anlatılır. Bu bağlamda özellikle Demirkubuz filmlerinde varoluşçu edebiyatın peygamberi Dostoyevski'nin etkisini Hıristiyanlığın ilk günah doktrini üzerinden yarattığı kahramanlarda görmek mümkündür. Bu nedenle Demirkubuz sorgulayıcı değil, suç ve kötülüğün yaşamın ve insan varlığının ayrılmaz bir parçası olarak sunar. Aslında insana yüklenen bu kötülüğün kadın erkek arasındaki cinsel ilişki üzerinden anlatılması kutsal metinlerin alegorik anlatımı gibidir. Masumiyet ve Kader filmlerindeki patolojik ve anlamsız kadın erkek ilişkileri üzerinden kötülüğün anlatımı Üç Maymun filmindeki ilişkiler özellikle İncil ve Tevrat gibi metinlerde kötülüğün kadın ayartımı üzerinden anlatımıyla benzerlikler gösterir. Bu noktada üç yönetmenin filmlerindeki kahramanların isimlerinin - ki hemen hepsi mağdur ve kurbanı oynar- peygamber isimlerinden seçilmesi dikkat çekicidir.

Demirkubuz'un hemen her filmi, sınıfsal konumları ne olursa olsun kendilerini kısırılmış hisseden, sıkıntılı ve çıkmaza saplanmış karakterler etrafında kurulur. Bu kurgu içerisinde toplumsal varoluşu ile bağı kopmuş ya da hiç böyle bir varoluşa sahip olmamış bireyler olarak kahramanlar bir yandan yönetmen tarafından kuklavarı savruk eylemlere sürüklenirken, diğer yandan izleyiciyi rahatlatır. Çünkü kısırılmışlık, kötülük insan doğasında vardır, insanın toplumsal varoluşu ile ilgisi yoktur Demirkubuz'a göre.

Üç Maymun'daki Eyüp-Hacer ilişkisi, Demirkubuzun Masumiyet, Yazgı ve Kader filmlerindeki hapisane metaforları, izleyiciye aslında bu dünyanın bir hapisane olduğunu, insanın ister varoluşsal olarak, ister ilk günah öğretisinden ilhamla olsun bu dünyaya yazgısını doldurmak, kaderini çekmek için fırlatılmış olduğunu, kötülüklerin kaynağının sınıflı toplumun biteviye ürettiği ilişkilere değil, bizatihi insanın özünden kaynaklandığı mesajı verir. Bu da ya Kaplanoğlu'nda olduğu gibi kurtuluşun öte dünyada olduğuna dair dinsel nihilizme götürür ya da Ceylan ve Demirkubuz'da olduğu gibi tepkisel nihilizme. Her hal ve karda, her ne kadar yönetmenler mesaj kaygısı gütmediklerinin üzerine ısrarla bassalar da, ortak öğüt, tahammül edin, kanıksayın, rıza gösterindir. AKP'nin ikinci kuşak neo-liberal politikaları emek cephesine şah damarından saldırarak uygulamaya koyduğu günlerde, kamuda ve özel sektörde çalışan, emekçi sıfatını eğreti biçimde üzerinde taşıyan fakat

yaşayış ve zihniyet olarak küçük burjuva karakterdeki okumuş-aydın tayfa, kilını kıpırdatmadan olanlara seyirci kalırken, Demirkubuz'un filmlerinin solculuk adına selamlanması şaşırtıcı değildir. AKP'nin yeni düzenlemeleriyle yarın kitlesel olarak işini kaybedecek küçük burjuva okumuşların, iki günlük grevde kısa vadeli günlük kayıplarını uzun erimli kayıpların önüne geçirmeleri, doktorlar ve diğer sağlık çalışanlarının geleceklerini karartacak yasal düzenlemelere göstermelik tepkiler verip performans ücretlerini hayasızca cebe indirmeleri, AKP güdümlü bir sendikanın üye sayısını on yıl içinde onbinden yediyüzbine çıkarması, en az Masumiyet, Kader ve Yazgı filmlerindeki insan ilişkileri kadar saçma ve irrasyonel görünmektedir. O nedenle kendilerine her fırsatta "emekçi" sıfatını yakıştıran küçük burjuva aydın için yeni Türk sinemasının "tarz" yönetmenlerinin filmleri, kendi sefil ruhlarının aynasıdır.

İnsanın kötücül yönünü irdeleme ve keşfetme çabasının, kötülüğün, kaderin, yazgının sorunsallaştırılmasının yeni Türk sinemasında bu denli öne çıkarılmasını nasıl değerlendirmek gerekir? Lukacs'ın (1985: 174) belirttiği gibi, sanatın nesnesi insanların varoluşlarının toplumsal temelidir, başka deyişle, doğa ile ilişki içerisindeki toplumdur. Bu toplum doğal olarak üretim ilişkileriyle, üretim ilişkilerinin yön verdiği insanlar arasındaki ilişkilerle belirlenir. Postmodern zamanlarda, tam da geç kapitalizmin mantığına uygun olarak toplumsal yaşamın insansızlaştırıldığı ortamda, insan emeğinin ürünü olan üretim içinde yaşamın anlamsız hale geldiği varoluşsal bir umutsuzluk hakimdir. Bu türden dönemlerin en öne çıkan sanatçı ve düşünürleri, nihai bir gerçeklik olarak anlamsızlık deneyimine, nihai varoluşun kökenine sıkı sıkıya sarılanlardır. Bu gibi dönemlerde baskın yaşama bakış biçimi olan varoluşsal nihilizmde, onca radikal görünümüne rağmen, kapitalist toplumsal örgütlenmenin yeni mantığıyla keskin karşıtlık içerisinde olmaktan çok, orkestral bir kötümserlik ve metafizik bir kozmik düzensizlik ve kaos görüşü hakimdir (Jameson, 2011: 220).

Emek sürecinin diğer yanında yer alan, onun maddi nesnesi olan doğa ve toplum, postmodern dönemin kapsayıcı ideolojisi olan varoluşçuluk tarafından stratejik olarak yeniden üretilir. Böylece, sinema yeni bir metafiziğin üretilmesi adına, yaşamın anlamına, doğa ve toplum karşısında insan varoluşunun saçmalığına ilişkin yeni mitlerin üretilmesi için araç haline gelir. Yeni Türk sinemasının yaratıcı yönetmenlerinin felsefe ile bu denli ilgili olmalarına şaşmamak gerekir. Sartre, "Ben bugün felsefeyi bir dram gibi düşünüyorum... Bir tiyatro oyunu bugünün insanını sahnede göstermenin en iyi yoludur. Felsefe de bir başka bakımdan bu insanla uğraşma kaygısındadır" (Sartre, 1994: 113) derken sonraları sinema ile felsefe arasında benzer bir ilişki kuracak post-yapısalcı Deleuze'e yol açmış olmakla kalmaz, yerli filozof yönetmenlerimizin meramına da tercüman olur. Nuri Bilge Ceylan, sinema-felsefe ilişkisini, daha dolaylı biçimde kişiliği üzerinden açıklamaya çalışırken, geç kapitalizmin baskın sanatçı-düşünür profiline Türkiye özelindeki uygun örneği oluşturuyor denilebilir: "Ben... kafası karışık bir insanım. Beni sanata yönlendiren şeylerden bir tanesi de sanatın hiçbir şeyden emin olamama

özgürlüğünü sunan bir alan olması... Doğular sistemi içinde doğuyoruz... Gerçek insan ilişkileri zayıflıklar üzerine kuruludur" (Atam, 2011: 259).

İnsanın toplumsal varoluşundan kopukluğunun biçimsel olarak üretildiği geç kapitalizmde din, çelişkili bir biçimde bu yarığı yamamaya soyunurken, Marx'ın belirttiği gibi ahyon olmaya değil ama Yeni Türk filmlerinde de sürekli resmedilen kötücül kalpsiz dünyanın kalbi olmaya adaydır. Bu nedenle psikolojik gerilim ile harmanlanmış inanç metafiziği yeni Türk sinemasının alametifarikasıdır denilebilir. Filmlerde kahramanlar, tıpkı postyapısalcı düşüncenin öznesi gibi psikolojinin yasaları tarafından yönlendirilen kapalı birim olarak sunulurken, insan imgelemine, insan beyninin, insan yüreğinin etkinlikleri, dinde olduğu gibi bireyden bağımsız, ona yabancı, kutsal ya da şeytani bir etkinlik olarak sunulur. Aslında yeni piyasa sisteminin özneleri için uyumsuz olan dini, çelişkili bir biçimde kalpsiz dünyanın kalbi yapan, onun, geç kapitalizmin kültürel olarak ihtiyacı olan imgeyle, sezgisellikle ve daha da önemlisi halüsinasyonla olan yakınlığıdır.

Yeni Türk sinemasının dini - inancı- sorunsallaştırması, piyasa toplumunda artık dinsel bakımda uyumsuz olan dinin, bir başka deyişle artık içeriden düşünülmemeyen tanrı ve diğer kutsanmışlık figürlerinin geç kapitalizmin kültürel bir biçimi olarak toplumsal alana yayılmasına benzer biçimde, sinema aracılığıyla dışsal estetik formlara yansıtılıp bunun üzerinden bir içsellik kazandırılma çabası olarak görülmelidir. Bu nedenle, özellikle bu çalışmaya konu olan üç yönetmenin filmlerinin, yönetmenlerin bütün itirazlarına rağmen dışavurumcu ve bunun sonucu olarak da ideoloji yüklü olduğu söylenebilir.

Dinin bir felsefi düşünüş biçimi olarak içselleştirildiğini ve bundan hareketle filmlerine yansımalarını en açık biçimde gözleyebildiğimiz yönetmen Semih Kaplanoğlu'dur. Kaplanoğlu'na göre, tanrının varlığının bilgisiyle, inancıyla hareket ettiğinizde dünyanın kurgusu, halleri, durumu ve insan hikayeleri sadece bu dünyayla sınırlı bilgilerle algılanamaz ve algılatılmaya çalışılmaz⁵. Buradan hareketle, özellikle, Yusuf Üçlemesi'nde, Yusuf peygamberin yaşadığı durumla, bugünün insanının yaşadığı problemleri ilişkilendirmeye çalıştığını belirtir.

İnsanoğlunun en büyük sorununun gündelik yaşamı idrak edememek, fark edememek, algılayamamak ve görememek olduğunu vurgulayan Kaplanoğlu, gözlerin değil kalplerin görmesi ya da hissetmesinden hareketle Bergsoncu bir sezgisel-dinsel tefekkür yöntemi önerir: "Tabii biz her şeyi göremiyoruz, idrak edemiyoruz. Biz şu an buradayız ve sadece burayla mı sınırlıyız? O zaman daha geniş, daha derin bir algı yaratmamız gerekiyor. Dediğim gibi sinemanın temel meseleleri zaman, mekân diye düşünüyorsanız o derinliği yansıtmamız ve parçalamamız önemli"⁶. Nitekim rahmani

⁵ <http://habermerkezi.wordpress.com/2010/02/27/semih-kaplanoglu-vizrden-bir-dervis-gibi-bakiyor/>, 14.02.2012.

⁶ <http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/yazar-27992-semih-kaplanogluna-dair-notla6.html>, 14.02.2012

rüyalar ve şeytani rüyalar ayrımı yapan Kaplanoğlu, rüyaların aslında temas kurdumuz bir olgu olduğunu belirtirken filmlerin de rüya olduğunu ve yorumlanmaya ihtiyaç duyduğunu düşünüyor.

Örneğin, Kaplanoğlu'nun filminin de adı olan süt, rüya tabirinde ilim anlamına geliyor. İlmin hedefi de, Kaplanoğlu'na göre, nihayetinde kendini bilmektir. Buradan hareketle, hadis yorumlar gibi film okuma önerisinde bulunur yönetmenimiz. Daha çarpıcı birkaç örnek vermek gerekirse, Bal filmindeki miraçname sahnesi ile izleyiciye insan varoluşunun sadece bu dünya ile sınırlı olmadığını hissettirmeyi amaçladığını belirtirken (Deniz ve Pay, 2010: 87), Süt filmindeki sara krizi sahnesiyle cenneti hatırlatan bir alan açmaya çalışır (Deniz ve Pay, 2010: 88): "Süt ve Bal" Filminde tabiat daima konuşuyor. Her birinin birer ayet olduğunu düşünürseniz başka türlü ele alırsınız. Tarihsellik bizi insan icadı bir çerçeveye yerleştiriyor. Çocukluğumuz da gençliğimiz de yazılmış kaderimize. Geleceğimiz, rüyalar, hatıralar da bizim içimizde. (Deniz ve Pay, 2010: 91). Bu tarih, zaman ve varoluş algısı, Bergson'un sezgi felsefesi, süre kuramı ve mistik din anlayışının kopyasıdır.

Demirkubuz'un düşünsel düzeyde din ile ilişkisi daha karmaşıktır: "Ben kendini ve yaşamı dinle açıklayan biri olmayabilirim. Ama bazı şeylerin cevaplarının bulunamaz oluşunun bende yarattığı duygu bile benim dinsel özü taşımama yetiyor... Ortada koskoca bir yokoluş, varoluş var ama bir sebep yok. Neden niçin diye sormuyoruz... Nedenini bilmeksizin, hiçbir nedeni olmaksızın sadece sonuçlarını yaşamak zorunda kaldığımız o kadar çok şey var ki. Bunların farkında olmak bile benim dinsellikle bir bağ kurmama, bunu dert etmeme ve filmlerime taşımama yetiyor" (ASD, 2006: 99- 100).

Kader ve Yazgı filmleri üzerinden yapılan bir söyleşide Demirkubuz'un Bergsoncu varoluşsal sezgiciliğinin izlerini görürüz: "Ben kadere inanıyorum... Mesela geleceği ya da büyük bir felaketi bilemeyiz. Buna karşı hiçbir şey yapamayız. Yani kader benliğimizin, irademizin, varlığımızın yaşadığı zemindir" (ASD, 2006: 97). Burada kader, bir anlamda Bergson'un süresidir. Filmlerinde geri dönüşler film içinde filmler, şimdiden geçmişe Yeşilçam melodramları üzerinden dönmeler, belleğin, virtüel gerçekliğin edimsellik alanına sıçraması gibidir. Bu nedenle Demirkubuz'un filmlerinde kadercilik, toplumsal gerçekliğe karşı kayıtsızlık, onun yerine tinsel gerçekliği ve insan doğasının özsel olarak kötülüğünü koyma ve bunun değiştirilemeyeceğini ısrarla vurgulama biçiminde tepkisel bir nihilizm altında zuhur eder. Demirkubuz'un nihilizmi İslamiyet'ten çok Hıristiyan inancının insan doğasına ilişkin kötülük anlayışıyla daha uyumludur: "Filmlerimin belli başlı özellikleri önce tinsel gerçeklik ve barındırdığı dinsel özden bahsedebilirim. ...İnsan doğası gereği bir şeye inanma, bir dine bağlanma, kendini bir yere ait hissetme, bir kral arama arzusu bana hep anlaşılır gelmiştir. İtiraftaki mühendis buna iyi örnektir. Adam (filmin kahramanı mühendis) üniversiteye giden, belki solculuk yapmış, ... ortadaki ihaneti sorgulama gücü olmadığı için bir an önce inanacak bir şey bulup, kendini onun kollarına teslim etmek istiyor. Çünkü gerçek acımasız ve kirli. Hiçbir insan bu pis ve kirli gerçeği tutmak istemez" (ASD, 2006: 98-99).

İnsanlığın bütün hayat bilgisi ve anlamının dinlerde olduğunu düşünür Demirkubuz. Filmlerinde peygamber isimlerini bilerek tercih ettiğini vurgulayan yönetmen, "... [p]eygamberler dahil o insanlar bir meselenin simgesi haline gelmişler ve insanlık adına çok şey ifade ediyorlar ve bunlar da benim peşinde olduğum asıl meseleler. Etnik politik, sınıfsal dinsel meselelerle hayatın anlaşılması çok zor. Sadece hayatın teknik boyutları anlaşılabilir ve halledilebilir belki. Temel meseleler ruhumuzda olup bitenler. Bu insanların da bu anlamda her biri bir şeye denk düşüyor. İsa olsun, Meryem olsun, Musa olsun.. insanlık adına en fazla şeyi söyleyebilenler" (ASD, 2006: 162).

Tıpkı diğer iki yoldaşı gibi sanatı maneviyatın ta kendisi, kısıtlamaları olan keyfi özgürleşmeler yerine çileyi esas alan, anlatılamayanın peşinde olan bir etkinlik olarak tanımlayan Demirkubuz, yoksulluk, zenginlik, kapitalizmin koyduğu standartlar ve insanı bu toplumsal varoluşu içinde algılamaya çalışmanın insanlık adına bir şey bilmeyi istememek anlamına geldiğini dile getirir (ASD, 2006: 158).

Demirkubuz'un filmlerinde karakterlerin sosyal, kültürel, ulusal sınıfsal özellikleri ön plana çıkarılmaz. Çünkü ona göre bunlar biçimseldir, oysa insanın özüne, aşkla, acıyla, ihtirasla, suçla ilgilenilerek ulaşılabilir (ASD, 2006: 157). Kötülükleri ve acıyı mecburen alt sınıflar içerisinde kurgulanmış hikayelerle anlatmak gerçeklik duygusunu yakalamak adına bir zorunluluktur, yoksa Demirkubuz'un alt sınıfları sınıfsal bakış açısıyla anlatmak gibi bir derdi yok. Tamamen küçük burjuva aydın duruşuyla acının ve kaderden kaçılmazlığın en uygun bu sınıflar üzerinden anlatılabileceğini düşünüyor. Bundan kaçılmazlığın yaşamı değiştirmek için mücadele etmenin gereksizliği ve anlamsızlığı ancak bu sınıflar üzerinden ve içinden anlatılabilir. Öyle ki "C Blok" filminin basın bültenine, bütün devrim düşleri, yeni hayat düşleri, dev bloklar gördüğümde onların duvarlarına çarpıp parçalanıp yok oluyorlar diye yazar. Karanlık üzerine öyküler -Yazgı, İtiraf Bekleme Odası filmleri- üçlemesinde karanlık aslında olumsuz anlamda kullanılmaz Demirkubuz tarafından. Karanlıktan anlaşılması gereken kim olduğumuzu, içimizdekileri anlama isteğinden kaynaklanan bir şey ki bu da ancak sezgi yoluyla, tefekküre dalınarak anlaşılabilir. Yoksa akıl bu güne kadar insanın bu karanlık yönünü açığa çıkaramamıştır.

İnanç aslında tamamiyle bu dünyaya ait, bu dünyadaki maddi ilişkilerle açıklanabilecek bir ruh halidir. O nedenle paradoksal bir olgudur. Bu dünyada insanın bir tür varlık olarak, toplumsal varoluşu ne denli ayaklar altına alınırsa, insan olarak sahip olduklarını yitirdikçe, kendisine, bedenine emeğine yabancılaştıkça, kısacası insanı insan yapan maddi dayanaklarından yoksun kaldıkça, inanç bir eter gibi bu maddi boşluğu doldurur. Türkiye'de kapitalizmin geldiği son aşamada, insanlık hallerine bakıldığında, insanın insanlığının ayaklar altında sürüdüğü bir dönemde tanrı ve öte dünyanın yere göğe sığdırılmaması anlaşılabilir değil, paradoksaldır.

Bu anlamda, yeni Türk sinemasının üç önemli yönetmeninin filmlerinde hakim olan temalar, insanın kötücüllüğü ve çaresizliği üzerinden kurgulanan kahramanlarına paralel olarak, yönetmenlerin varoluşçu duruşlarının arkasındaki dinsel metafizik ve mistisizmi, filmlerin teknik kurgulanışında da bir örüntü olarak gözlemlemek mümkün. Kameranın sabitlenmesi, toplumsal yaşamın ya da insanın doğayla etkileşiminin doğurduğu çatışmaları çözemeyen, çözüm önermeyen fakat onu metafizik aşkınlık biçiminde estetize eden ve üç yönetmenin de sıklıkla kullandığı donmuş görüntü tekniği her kültürün dini sanatının alametifarikasıdır. Bu yolla, sıradan gerçekliğin ötesinde, ikinci bir gerçekliğin tasviri kurulurken, tam anlamıyla mutlak ötekini tasvir eden, izleyiciyi tefekküre davet eden mekan donmakla kalmaz, zaman süreye, ruhani-psikolojik yoğunluğa dönüşür. Toplumsal ve doğal yaşamı insana bütünüyle dışsal, uyumsuz ve düşman olarak tasarlayan varoluşçu-nihilist ideolojiye gönülden bağlı yönetmenlerimiz, insanın bu dışsal dünyaya uyumsuzluğunu kutsala varan donuk-durağan görüntüler üzerinden dillendirirler. Örneğin gök gürültüsü, rüzgarın uğultusu, küçük sesler, bir kapının gıcırdaması, bir kuşun ötmesi gibi seslerin bu donuk görüntülerle birleştirilmesi, bir tekerleğin dönmesi, sahilde uçuşan poşetin uzun uzun çekilmesi, leblebinin yuvarlanması, sıradan manzaralar, boş suratlar gibi belgesel ya da yarı belgesel tarzdaki üslup, dini motiflerdekine benzer bir yüzey estetiği doğurur.

Gerçekliği yoksunlukla tanımlamak filmlerin diğer bir ortak özelliğidir. Eksiltili anlatım, bir nesne ya da olgunun eksik ama potansiyel olarak varolan yanlarıyla anlatılması, gerçekliğin yoksunluk üzerinden anlatılması (Demirkubuz'un iyiliği yok iyilik, kötülük üzerinden anlatması gibi) nihilizme götürür. Belgesel anlatının ortasına ya da kenarına iliştilmiş çoğunlukla arkadan çekimli merkez karakterin yer aldığı donuk-durağan görüntülerde, çevre belgesel gerçekliği, acımasız dış dünyayı sunarken, karakter ruhani tutkuyu, arzuyu ya da istenci tefekküre dalış biçiminde sunar. Parmaklık ve merdiven altı çekimleri, hapishanenin ve kapıların metafor olarak kullanıldığı dışavurumcu sahneler, nesnel kanıta bel bağlamayan ancak dikkatlice inşa edilmiş bir inanç fenomenolojisi üzerinden kurgulanan filmlerin bir başka ortak özelliğidir. Her üç yönetimde de karakterler -tıpkı tanrının kendisi gibi- kendi muammaları dışında hiçbir şey açıklamazlar.

Üç yönetmenin de filmlerindeki patolojik tipler yabancılaşmış bireyler değil, - en azından kapitalizmin yabancılaşmış bireyleri değil- doğal hayatı (cinsel içgüdüler, sezgiler, vicdan, kötülük) ile toplumsal hayat arasında mücadele sonucu yenik düşmüş kullardır. Onların birer anti kahraman gibi görünmesi bundandır. Toplumsal yaşamı insana dışsal görmek, onu bir bütün olarak alıp, işçi burjuva ayırmadan bütün insanların iradesine ket vurduğunu iddia etmek, bütün toplumsal ilişkileri insan benliğine zıt saymak, psikoloji ve küçük burjuva insanlığı bağlamında ancak bir hezeyandır.

Keskin bir bireycilik ile beraber toplumsal yaşamın ruhlarımızı bastıran dışsal bir kötü olarak olumsuzlanması mistik bir liberalizmle atbaşı gider ki, bu da yeni emperyalizm döneminde muhafazakarlıkla flört aşamasını geçip

nikah tazeleyen yeni-liberal ideoloji ile örtüşür. Tüm karakterler, adeta içten gelen ruhani bir bilgiyle, içinde bulunulan açmazdan çıkış olmadığını, ne yapılırsa yapılsın, yazgı ve kaderin biteviye yaşanacağına inanmışlardır. Karakterlerin eylemlerinin bir nedeni yoktur. Yazgısal olarak yaparlar. Kader filminde Bekir'in Uğur'un arkasından sürüklenmesi, Uğur'un Zagor'un peşine takılması, Masumiyet filminde Yusuf'un Uğur'a aşkı gibi.

Muhafazakar ideolojinin tarihsel misyonu, burjuvazinin perişan ettiği insanlığı, onun yitimini, insanlıktan çıkışını, pisliğini, örtbas edip bütün bu tarihsel maddi oluşumu beşer üstüne (tanrı-din) ya da beşer altına (ırk) referansla açıklamaktır⁷. Tarihsel olarak burjuvazinin tetikçiliğini yapan, pis işlerini yürüten muhafazakarlık, geç kapitalizmde sanatsal ya da daha doğru bir deyişle estetik ideoloji üretim düzeyinde bunu çok incelikli bir biçimde derviş veya sufi edasıyla, hafiften varoluşçu bir protesto ve düzene kayıtsızlık biçiminde ve iç ferahlatıcı nihilizm bulamacıyla yerine getiriyorken, yeni Türk sinemasının bu değerlendirmeye konu üç yönetmeni de buraya kadar anlatılardan hareketle muhafazakarlık sıfatını hak ediyorlar denilebilir.

Muhafazakarlığın ağır havası Kaplanoğlu'nun filmlerinde, bireyi geleneklerinden ve dolayısıyla geçmişe olan bağılıklarından tecrit etmeye çalışan modern yaşama karşı bir taşra vurgusuyla dile getirilirken, Ceylan'da, Kasaba filminde görüldüğü üzere, taşra, geçmişle hesaplaşma ve içinde yaşadığı topluma yabancı dekadan aydın üzerinden dillendirilmektedir. İki yönetimde daha çok klasik muhafazakarlığın izleri gözlenirken, Demirkubuz, yeni-liberalizmin birey-toplum ikiliğine sıkça yaptığı vurguyla çağdaş yeni-muhafazakarlara daha yakın durmaktadır. Demirkubuz toplumsal olana, yeni-liberalizmin peygamberi Hayek'in Kölelik Yolu adlı kitabındaki toplumu ve toplumsal ilişkileri çıkış noktası olarak ele alan sosyal bilimcilere yönelttiği eleştirilere rahmet okutacak derecede sert bir eleştiri yöneltir: " Bana göre, her şeyden önce toplumsal olan bütün masumiyetine, edilgenliğine rağmen faşizm olma durumudur. Toplum dediğimiz olgu her şeyden önce müdahale ögesinin ön planda olduğu, ...sadece korunma duygusuyla en başta ortaya çıkmış, fakat bunun arkasında, ötesinde iktidarın ele geçirilmesiyle, insanı bireyi yok etmekle eş anlamlı bir konuma düşmüştür. ...Tarih bireyin toplumsal olana karşı savaşıdır" (Güven ve diğerleri, 1995: 17). Filmlerindeki karakter ve olay örgülerine bu perspektiften bakıldığında, Demirkubuz'un kahramanlarının aslında sosyal Darwinizmi çağırıştırırcasına acımasız, güçlüyle güçsüzün (maddi ve öznel anlamda) savaşının hakim olduğu ilişkiler içerisinde debelendikleri görülür⁸. Filmlerinin kurgusunu çoğunlukla alt

⁷ Beşer-üstü ve beşer-altı kavramlarını Kadir Cangızbay'dan ödünç aldım.

⁸ Şili'de Pinochet, Allende'nin sosyalist iktidarını darbeye alaşağı edip kanlı diktatörlüğünü kurarken yürütülen katliamlar ve toplu ölümler Hayek'e sorulduğunda yanıtı, 'aslolan serbest piyasa toplumunun varlığını korumasıdır. Pinochet, Şili'de sosyalizmi yıkarak iyi bir şey yapmıştır. Bunun ne biçimde yapıldığının bir önemi yoktur" yanıtını verir. Yine Afrika'daki açlık ve ölümler kendisine sorulduğunda, Batı kapitalizminin bu kıtayı yüzlerce yıl sömürsünü unutup, Afrikalıların batının sırtından geçindiğini bu nedenle de fiziksel olarak ortadan kaldırılmalarının serbest piyasanın bir gereği ve batının hayrına olacağını belirtir. Anlaşılan o ki, Demirkubuz bu inancı

katmandan yoksullar üzerinden yapması, solun az-buçuk tedrisatından geçmiş küçük burjuva entelektüelde Demirkubuz'a karşı bir sempati uyandırdığı doğrudur. Yoksul ile zengin arasındaki ilişkiyi filmlerinde toplumsal çatışma olarak değil, sosyal-Darvinist bir güç savaşı biçiminde veren Demirkubuz'a göre yoksullar yoksul olduklarını bilirler, zengin de onu sömürdüğünü. İlle de bir çatışma varsa bu toplumsal sınıflar arası değil, doğası gereği kötücül olan bireyin vicdanı (kalbi) ile ona dayatılan bir çıkışsızlığın atmosferi olarak toplum arasındadır ki bu da kaçınılmaz olarak toplumsal olarak çözülemeyecek, ancak Nietzsche'nin üst insanının baş edebileceği bir çatışmadır.

Muhafazakar ideolojinin bir diğer önemli özelliği olan geçmişe özlem ya da bugünü tarihsel olmayan bir geçmiş üzerinden kurgulayıp anlama çabasını ifade eden siyasetin estetize edilişi olarak nostalji kültürü, gelecek için adil ve eşitlikçi bir toplum ideali fikrinin neredeyse tamamen siyasetin konusu dışına itildiği 1990'larda yeni Türk sinemasıyla birlikte yükselişe geçti. Kimileri bunu küreselleşmenin zaman ve mekan algısında ve yaşantılanışında yarattığı istikrarsızlık ve endişelere bir tepki olarak yorumlamışlardır. Öte yandan Emperyalizmin şafağında Nietzsche'de Yunan tragedyasına methiye biçiminde kendisi gösteren nostaljik yönelim ile Bergsoncu bellek doktrinin küreselleşme olarak genel kabul gören yeni emperyalizm döneminde asalak aydının perhizinin hizmetine sunulması şaşırtıcı olmasa gerek. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde nostalji, daha çok asr-ı saadet dönemine özlem biçiminde tematik olarak yer alırken, Zeki Demirkubuz'da eski Yeşilçam filmlerinin hemen her filminde kullanılması, film içinde film sekansları, bir filmin ortasına geçen bir diyalogdan geri dönüşümlü olarak yeni ve fakat geçmişe dönük film yapma biçiminde görürüz.

Son dönemlerde felsefenin ve toplumbilimlerin yüce nesnesi haline gelen, insanlık tarihini bir trajediye dönüştürüp, arzuyu bu trajedinin başrol oyuncusu konumuna yükseltmek moda oldu. Kaplanoğlu'nun filmlerinde mistik ve ilahi biçime bürünmüş haliyle, Ceylan'da daha maddi ve Demirkubuz filmlerinde akıldışı formu içerisinde kahramanlar arzusunun itaatkar taşıyıcıları ve kul-köleleri olarak görünürler. Yeni emperyalizm döneminde, yeni toplumsal ilişkilerle birlikte istemek ama her şeye istek duymak sıradanlaştırılıp mülkiyetçi bireycilik biçimini alarak baskın siyasal ideoloji ve toplumsal pratik halini almıştır. Diğer yandan, arzusunun sonsuz biçimde algılanışı, küçük burjuvazinin biriktirmenin yegane sonucunun yeniden biriktirmek olduğunu keşfedip bunu iliklerinde kemiklerinde histerik biçimde yaşamasına denk düşer. Arzu, tıpkı kutsallığın korkunç karikatürü gibi tikel ereklerden bağımsız ve orantısız, kesinlikle amaç ve nedenden yoksun, anlaşılmaz ve kendi kendini harekete geçiren bir güç olarak sunulur. Özellikle Demirkubuz filmlerinde arzu ve inanç metafiziği üzerinden bu amaçsızlığı-nedensizliği görmemiz mümkün.

Hayek'ten bir adım daha öteye götürür: "Bir şey sağlamsa zaten ayakta kalır, değilse toz olur gider. Doğa var olma hakkını güçlü olana, ayakta kalana verir. Hakikat bu, gerçek her şeyin üstündedir" (ASD, 2006: 107)

Burjuvazinin kaba açgözlülüğü önce günlük küçük burjuva varoluşunun değersiz malzemesiyle doldurulur, sonra kozmik statüye yükseltilip tüm toplumsal yaşama ilk hareketi veren metafizik güce tahvil edilir. Bu kozmik-metafizik arzu tarafından yönlendirilen insan ilişkileri de bu noktadan sonra ancak güçlü kuvvetli sezgisi olan elitler tarafından anlaşılabilir. Bizim yönetmenlerimiz Nietzsche'nin üst insanları olan bu elitlerdir. Onlar insanın arzuya mahkum olmuş doğasını sezerek filmlerine konu yaparlar. Bu anlayış küçük burjuva aydınının köksüzlüğüne içkin olan paradoksunu yansıtır: Bir yandan burjuva davranışını doğallaştırıp evrenselleştirirken, diğer yandan, burjuva bireyin saygınlığını büsbütün yok etmek, onun kirli isteklerini toplumsal evrenin temeliymiş gibi yansıtmak için çabalarlar. İnsanı bu derece solucanımsı göstererek onu hem arzunun çaresiz kuklası olarak temize çıkarmak hem de aşağılamak, insanın arzuları tarafından esaret altına alınışını doğallaştırır ve her türlü tarihsel seçenek umudunu da ortadan kaldırır.

Yönetmenlerin filmlerinde ideoloji, entelektüel ve anlatısal açıdan düşünülebilecek olanın (burada manevi gerçeklik) kendi şartları içinde içsel olarak tutarlı görünmesini sağlarken, onun sınırlarının ötesinde yer alan düşünülemeyecek olanı (toplumsal gerçeklik) baskı altına alır, görmezden gelir. Birer küçük burjuva entelektüel olarak yönetmenlerimizi, küçük burjuvazinin temsilcisi kılan şey, aslında onların kendi zihinlerinde küçük burjuvanın kendi yaşamında da aşamadığı sınırları aşamaması, sonuçta teorik olarak maddi çıkarın ve toplumsal konumun onları siyasal olarak ittiği aynı sorunlara ve çözümlere itmiş olmalarıdır (Marx, 1963; 50-51).

Yeni emperyalizmin küçük burjuva aydınları neden bu kadar maddeden, pratik etkinlikten, akıldan kaçıyor? Hikmet Kıvılcımlı yıllar öncesinden haykırarak yanıt veriyor: İnsan zor gördüğü şeyden kaçır. Felsefe de gerçeği gönüllerde aramaya, normal insan kudretleri dışında aramaya başladı mı, bir de toplumda içinden çıkılmaz bir zıtlıkla karşılaşmışsa, o zıtlığın zorundan kaçırır demektir" (Kıvılcımlı, 2008; 60).

Toplumsal sınıflar arası mücadele, burjuvazinin toplumsal iktidarını tehdit eder duruma geldiğinde hakim felsefe ve dolayısıyla ideoloji – şimdilerde varoluşçu nihilizm- toplumsal maddi geçeklikten uzak durmayı, insanın içsel dünyasına dönmeyi vazedir. Buna göre, İnsanlar arası ilişkileri anlamak için dışsal toplumsal dünyaya bakıp anlamaya artık gerek yoktur. Toplumsal mücadele içerisinde altta olanları kavgadan vazgeçirmek için, onları sınıf kavgasına karşı kayıtsız bırakmak gerekliliği varoluşçu nihilist yönetmenlerimizde anlamsız ve salt görüngüden ibaret olduğunu düşündükleri gerçek yaşamdan olabildiğince uzak durarak, gerçeği görünenin uzağında arayarak yeni bir gerçeklik türü yaratmayı amaçlama tarzında zuhur eder. Bunu yaparken de pastişli anlatım yoluyla, organiklikten uzaklaştırıcı bir biçim ve sinemanın bir araç olarak kendisini, dilini, yöntemini sorunlaştırarak, esinlikten yoksun, muğlak yaşamı eşdeğer bir belirsizlik ve çok anlamlılıkla yeniden üretirler. Yönetmenlerimiz, tekinsiz bir toplumsal zemin üzerinde yaşamaya mahkum edilmiş olan küçük burjuvazinin şizofrenik halet-i ruhiyesini dile getirmektedirler. Yalnız bu şizofrenik yaşantıyı kendi toplumsal

yaşamlarının dayandığı sınıf üzerinden değil de daha çok yoksullar üzerinden ve dışsal bir bakışla anlattıkları için, alttan alta kötülük ile yoksulluk arasında kutsal metinlerdekine benzer bir anlatı örüntüsü kurarken, tepkisel nihilist üslup yoluyla kendileri gibi küçük burjuva kökenli okumuş tayfanın sempatisini toplarlar. Yeni Türk sinemasının artık neredeyse "auteur" mertebesine yükselmiş yönetmenlerinin sol camiada bu denli dokunulmazlık kazanmış olmalarının esprisi bu olsa gerek.

Kaynakça

- Akbulut, H. 2005, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı Zaman Mekan*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- ASD (Ankara Sinema Derneği), 2006, *Kader: Zeki Demirkubuz*, Ankara: Dost Yayınları.
- Atam, Z. 2012, "Bir Zamanlar Anadolu'da: Şaşkınlık ve Hüzün Veren Yorumlar Arasında", <www.cafrande.org>, erişim: 12.02.2012.
- Atam, Z. 2011, *Yakın Dönem Türk Sineması*, İstanbul: Cadde Yayınları.
- Ayça, S., Göl, B. & Onaran, G. 2009, "Demirkubuz Söyleşi", *Altyazı Dergisi*, Kasım, s. 18-22.
- Berry, C. 2006, "Zeki Demirkubuz, Karanlığın Işığında", içinde *Kader: Zeki Demirkubuz*, der. Ankara Sinema Derneği (ASD), Ankara: Dost Yayınları.
- Camus, A. 1963, *Tersi ve Yüzü*, çev. T. Yücel, Ankara: Ataç Yayınları.
- Daldal, A. 2006, "Zeki Demirkubuz'un Yazgısı", içinde *Kader: Zeki Demirkubuz*, der. Ankara Sinema Derneği (ASD), Ankara: Dost Yayınları.
- Deniz, T. & Pay, A. 2010, "Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi", içinde *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu*, ed. A. Pay, İstanbul: Küre Yayınları.
- Diken, B. 2009, *Nihilizm*, İstanbul: Ayrıntı.
- Er, F. & Civan, C. 2010, "Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi", içinde *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu*, ed. A. Pay, İstanbul: Küre Yayınları.
- Erdem, M. 1997, "Nuri Bilge Ceylan Söyleşi", *Antrakt Sinema Gazetesi*, Sayı 59, 19-25 Aralık.
- Güven, Y., Atam, Z. & Görücü, B. 1995, "Zeki Demirkubuz Söyleşi", *Görüş Dergisi*, Sayı 3.
- Jameson, F. 2011, *Siyasal Bilinçdışı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kabil, İ. 2010, "Önsöz", içinde *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu*, ed. A. Pay, İstanbul: Küre Yayınları.
- Kıvılcımlı, H. 2008, *Bergsonizm: Göçen Sermaye Dervişliği*, İstanbul: Sosyal İnsan Yayınları.
- Lukacs, G. 1985, *Estetik I*, İstanbul: Payel Yayınları.
- Marx, K. 1963, *the Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, New York: International Publisher.
- Pay, A. (Der.) 2010, *Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu*, Küre Yayınları: İstanbul.
- Suner, A. 2006, *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.