



Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi

Abant Journal of Cultural Studies

2023, 8(16): 109 – 125



Yeni Türk Sinemasında Değer Arayışları: Değerleri Keşfetmek

Seeking for Value in New Turkish Cinema: Exploring Values

Cenk ATEŞ¹ 

Geliş Tarihi (Received): 04.09.2023

Kabul Tarihi (Accepted): 21.10.2023

Yayın Tarihi (Published): 23.10.2023

Öz: Bu çalışma, Yeni Türk Sinemasını "değer" kavramı üzerinden sorunsallaştırmakta; bağımsız yönetmenler evrenselinden Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu'nu örnekleme almaktadır. Her iki yönetmenin de insanın topluma ve kendine yabancılaşmasına sebep olan modern değerler tarafından kuşatıldığını düşünmeleri ve modern bireyin bu değerleri değerlendirme tarzına itiraz ettiklerini söylemeleri, bu seçimi anlamlı bir zemine oturtmaktadır. Çalışmada yanıtı aranan soru, her iki yönetmenin modernizmin birey üzerinde yarattığı tahribatı aşma girişimine filmlerinde nasıl cevap verdiği üzerinedir. Felsefi çözümlemenin parametrelerinden yararlanan çalışma nitel desen üzerine tasarlanmıştır. Çalışma, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu sinemasıyla sınırlanmıştır; Yeni Türk Sineması'nda benzer değer arayışlarından bahsetmenin mümkün olabileceği varsayılmıştır. Elde edilen bulgular, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu'nun filmlerinde, modern dönemin hastalığı olarak tanımlanan nihilizmi, geleneksel değerleri ön plana çıkararak aşmaya çalıştıklarını ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Değer keşfetmek, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Nihilizm, Geleneksel Sanatlar.

&

Abstract: This study problematizes New Turkish Cinema through the concept of "value" and takes independent directors Derviş Zaim and Semih Kaplanoğlu to the center. The fact that both directors think that people are surrounded by modern values that cause alienation from society and themselves and that they criticize the adoption of these values by the modern individual puts this choice on a meaningful ground. The question sought to be answered in the study is how both directors responded in their films to the attempt to overcome the destruction caused by modernism on the individual. Utilizing the parameters of philosophical analysis, the study was designed on a qualitative pattern. In this study, it is assumed that it is possible to talk about the seek for value in New Turkish Cinema and the study is confined to Derviş Zaim and Semih Kaplanoğlu cinema. The findings revealed that Derviş Zaim and Semih Kaplanoğlu tried out to overcome nihilism, which is defined as the disease of the modern era, by emphasizing traditional values in their films.

Keywords: Value Discovering, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Nihilism, Traditional Arts.

Atıf/Cite as: Ateş, C. (2023). Yeni Türk Sinemasında Değer Arayışları: Değerleri Keşfetmek, Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 8 (16): 109-125.

İntihal-Plagiarizm/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/pub/akader>

Copyright © Published by Bolu Abant İzzet Baysal University, Since 2016 – Bolu

¹ Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü. e-posta: cenkates83@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0209-4026

Giriş

Camus *Denemeler* adlı eserinde 20.yüzyıldan korku çağı olarak bahseder (1994, s. 57). İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamış olsa da yazarın kastettiği yalnızca savaşın sonucu olarak milyonlarca insanın ölümü değil, Feodal dönemin ardından gelenekselle kopuşu başlatan Rönesans, Reform ve Fransız Devrimi gibi dünya tarihini değiştiren olayların insan üzerinde yarattığı tahribattır. "Yaşadığımız dünyada en göze çarpan şey" der Camus, "çoğu insanların, her çeşit inanç sahipleri dışında gelecekte yoksun olmalarıdır" (1994, s. 57). Zira 20. yüzyıl, kendinden önceki zamanlara kıyasla yaşamı değerlendirmedeki aşkın değerlerin gerilediği döneme karşılık gelen bir zaman dilimidir dolayısıyla değer atfedilen inançlara güvensizlik modern insanın anlam krizi yaşamasının temel nedenidir (Yalom, 2001, s. 351). 'Güvenli bölgeden' uzaklaşan, kendini kaybolmuş ve kaygılı hisseden insanın imdadına bilim, tüketim, uyum gibi modern dönem pratikleri yetişmiş ancak hayatı anlamlı kılmaya yönelik yeni değerler Simmel'in belirttiği gibi (2011, s. 23-24) ruhun merkezindeki boşluk nedeniyle bireyi hep yenilenen uyarıcılarda, dışsal etkinliklerde doyum aramaya itmiştir. Sonuç, modern bireyin tek tipleşmesi (Swingewood, 1996, s. 16), Adorno'nun deyişiyle "şeyleşmesi, yabancılaşması ya da 'hiçleşmesi'dir" (Adorno, 2005, s. 78).

Yaşanan anlam krizine çözüm arayışı Kierkegaard'dan Sartre'a, Brecht'den Beckett'e, Dostoyevski'den Herman Hesse'e kadar düşünce dünyasında ve sanatın her dalında gözlemlenebilir. Elbette 19. Yüzyılın icadı olan sinema da bu duruma karşı kayıtsız kalmamış, insanın yaşadığı buhrana çare aramıştır. Dünya sinemasında Tarkovski, Bergman, Ozu gibi isimlerin yanında ülkemizde de özellikle 1990 sonrası yönetmenlerin, Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyetle yerleşen Batı'ya özgü modern değerlerin birey üzerindeki olumsuz etkisini ele aldığını gözlemek mümkündür (Işıklar, 2021, s. 45). Bu bağlamda Yeni Türk Sineması'nda üslup ve konu bakımından farklılık gösteren 1990 sonrası yönetmenleri ortak paydada buluşturan temel öğenin, film üretme konusunda takındıkları 'bağımsız' tavra (Daldal, 2015, s. 22), modernite dolayısıyla tüketim kültürüne karşı duydukları alerji de eklenebilir (Atam, 2011). Örneğin Nuri Bilge Ceylan, moderniteye karşı tavrını şöyle ifade eder: "Modern hayat, bireyi geleneklerine, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik bir bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiklerime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir" (Atam, 2011, s. 113). Konuya ilişkin Zeki Demirkubuz "Artık modern dünyada, itirazlarını kaybettikleri üzerine kuran, kaybettiklerinin acısını çeken insanlar yok. Şimdi insanlar daha akli, daha rasyonel bir hayat duygusu taşımalarına rağmen, ruhlarında özellikle birey olarak kaçırdıkları, özlemlerini yaşadıkları çok fazla şey var" ifadelerini kullanır (Öperli ve Yücel, 2006, s. 20). Meseleyi modern yaşamın dayattığı zaman kavramı üzerinden değerlendiren Reha Erdem için "Şuan bizden istenen hızlı bir zaman"dır ve yapılması gereken "zamanı bize empoze edilen şekilde yaşamamak ve başka bir zaman talep etmek"tir (Yücel, 2009, s. 159). Benzer bir görüşe Semih Kaplanoğlu'nda rastlanır: "Kapitalizmin dayattığı zaman algısı, dolayısıyla zamanı kullanma biçimi, sadece bizim kültürleri ya da toplumları değil bütün dünyanın zaman tasavvurunu etkiliyor ve zamanla insanın kurduğu ilişkiyi tahrip edici bir noktaya ulaşıyor" (Er ve Civan, 2010, s. 78). Eleştirel kuramdan hareketle modernizm ve nihilizm arasındaki ilişkiye dikkat çeken Derviş Zaim için de, "Modernizm herkesi birbirine benzetmeye çalışı(r)" (Tezcan ve Tonbaz, 2013, s. 31). İfadelerden yola çıkarak adı geçen yönetmenlerin, günümüzde insanın topluma ve kendine yabancılaşmasına sebep olan modern değerler tarafından kuşatıldığını düşündükleri ve modern bireyin bu değerleri değerlendirme tarzına¹ itiraz ettikleri söylenebilir. Ancak sorunun tespitine yönelik bu fikir birliği, üretilen filmlerde sunulan çözüm önerileri bakımından farklılaşır. Zikredilen her ismin, eserlerinde değerleri değerlendirmesiyle açığa çıkan bu farklılığı, Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu'nun başını çektiği, geleneksel değerleri ön plana çıkaran

sinema anlayışı ve aksi yönde, geleneksel-modern değerleri hiçleyerek yeni değer yaratma çabasına giren Zeki Demirkubuz ve Reha Erdem'in öncülük ettiği sinema anlayışı şeklinde iki ayrı kategoride ele almak mümkündür. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin 'hastalığın' tedavisine yönelik çözüm önerisinde, her iki gruba da temas ettiği düşünülebilir. Yazara bu yönlü kategorilendirme olanağı sağlayan, düşünce tarihinde modernizmin birey üzerinde yarattığı tahribatı (Fromm, 1996,s. 104); (Horkheimer ve Adorno, 2014, s. 49-50) aşma girişiminde bulunan Kierkegaard, Tolstoy ve Dostoyevski ile; Nietzsche, Sartre, Camus gibi zıt görüşleri savunan iki farklı yaklaşımdır (Şestov, 2017); (Çestov, 2007). Bu çalışma modern dönemin hastalığı nihilizmden (Kierkegaard, 2007); (Nietzsche, 2002) kurtulma çabasında, geleneksel değerleri ön plana çıkaran Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu filmlerine odaklanacaktır.

Nihilizm ve Modernizm

Nihilizm, kişinin kendini ve dünyayı anlama sürecinde toplumsal ve kültürel sistemlerde köklü değişimlerin yaşanmasıyla deneyimlediği varoluşsal bir krizi ifade eder (Işıklar, 2021, s. 169). Böyle zamanlarda yaşama anlam verdiğine inanılan toplumsal ve kültürel pratikler ile bu pratiklere anlam veren değerler arasında ilişki kurmak güçleşebilir. Dolayısıyla nihilizm, "dünyayı deneyimleyişimiz ile bu deneyimimizi yorumlamak için başvurduğumuz kalıtım yoluyla bize miras kalan hizmetimizdeki kavramsal aygıt arasında karşılıklı bulunduğu bir durumu" (Pearson, 1998, s. 57), başka bir ifadeyle dünyayı ve insanı yorumlamada başvurulan değerlerin anlam kaybını tanımlar. Öyleyse nihilizmin, değerlerin değerinin değiştiği herhangi bir zaman diliminde deneyimlenebileceği söylenebilir. Ülkesinde Fransız devriminin yansımalarına şahit olan ve kendi ifadesiyle 'entelektüel donanımı' aracılığıyla tüm değerleri reddetmeyi savlayan Schopenhauer'a yakınlık duyan Rus yazar Tolstoy (2005, s. 61), bu görüşe bir örnektir.

Tolstoy otobiyografik eseri *İtirafımlarım*'ın başında, bir zamanlar inanmış olduğu tanrıyla arasındaki mesafeden, dinin yaşamla çelişki içerdiğinden ve ondan kopuşun normal oluşundan bahseder (2005,s. 1-18). "Ama" der Tolstoy, "bundan beş yıl önce bana tuhaf bir şey olmaya başladı. İlk başlarda bir kafa karışıklığına ve hayatın durmuş olduğu gibi bir hisse kapıldım. Ne yapmam ve hayatımı nasıl yaşamam gerektiğini bilemiyordum... Bu dönemlerde aklıma hep şu sorular geliyordu: Ne için? Amacı ne?" (2005, s. 19). Yaşadığı anlam krizinde hayatında yaptığı her şeyi sorgulamaya başlayan ve anlamlı olanın bozulmasından muzdarip olan Tolstoy (2005, s. 10-14), yaşamını inşa ettiği dayanak noktalarında çözümler yaşandığından söz eder: "Üzerinde durduğum şeyin çökmüş olduğunu ve ayaklarımın altında hiçbir şeyin olmadığını hissediyordum. Üzerine hayatımı kurduğum o şey artık yoktu ve ondan geriye hiçbir şey kalmamıştı" (2005, s. 20). Tolstoy'un yaşadığı problemin Yalom literatüründe karşılığı kozmik anlam yoksunluğudur: "...anlam sistemlerinden yerine bir şey konmaksızın vazgeçilemez. Belki, Neden yaşıyoruz? sorusunun yanıtından vazgeçebiliriz, fakat, Nasıl yaşayacağız? sorusunu ertelemek kolay değildir" (2001, s. 668). Yalom'a göre tanrı inancından kopmuş modern insanın temel sorunu, herhangi bir dış işaret olmaksızın hayat için bir yön bulma göreviyle karşı karşıya olmasıdır (2001, s. 668), oysa dinsel dünya görüşüyle kazanılan kozmik anlamda, kişi "hayatta koordinatlar üstü ve uyumlu bir örüntünün bulunduğu ve her bireyin bu düzende bir rol oynaması gerektiği inancıyla olağanüstü derecede rahatlar. (Dinsel dünya görüşünde) İnsana yalnızca bir amaç ve rol değil, hayatını nasıl yaşayacağına dair kurallar da verilmiştir" (2001, s. 668).

Tolstoy'un yaşadığı anlam krizi ve bu krize psikiyatrist Yalom'un getirdiği açıklama felsefi bir zeminde tartışıldığında Nietzsche'nin kavramsallaştırdığı nihilizmle karşılaşırız: "Nihilizmin anlamı nedir? En üst değerlerin değersizleşmesi. Hedef yok: 'Niçin'e bir yanıt verilebilmiş değil" (2002, s. 23). Tolstoy'un tanrı inancından uzaklaşarak yaşadığı anlam sorununa benzer şekilde, nihilizm de aklı önceleyen modernite yani 'Tanrı'nın ölümüyle' (Diken, 2011, s. 13) açığa çıkmıştır (Nietzsche, 2002). Gerçi Savater'e göre: "Tanrı, aşağı yukarı Rönesans'tan beri edepli bir şekilde ölüm döşegine yatırılmıştı ancak vefatını hızlandıran Aydınlanma oldu. Ölüm sancuları on yıllar boyunca sürebilirdi ancak Fransız devrimi... onun son

günlerini kısalttı" (2008, s. 59). Tanrı'nın ölüm döşeğinde ne kadar yattığı bir kenara bırakıldığında, onun ölümüyle "kاپıya dayanan bütün konukların en tekinsizi"nin, nihilizmin (Nietzsche, 2002, s. 20) bireyin yaşamında nelere sebep olacağını Nietzsche'nin Zerdüş'tü duyurur: "Biz nereye gidiyoruz şimdi?... Dalmıyor muyuz boyuna: geriye doğru, yana, ileriye doğru, bütün yönler? Aşağı diye, yukarı diye bir şey kaldı mı? Sonsuz bir yokluk içindeymiş gibi yoldan sapmıyor muyuz?... Gece üstüne gece değil mi yaklaşan? Sabahları fener yakmamız gerekmez mi?" (1964, s. 11). Görünen o ki Zerdüş, tanrının ölümüyle Tolstoy'un yaşadığı kişisel anlam krizinin tüm insanlığı derinden etkileyeceğini, artık insan varlığına değer ve anlam verecek hiçbir merkezin kalmadığını (Küçükakalp, 2017, s. 24) duyurmaktadır. Ve ona göre insanın yönsüz kalmasına sebep olan değerlerin değerini yitirmesiyle yaşanan kaotik durum ancak yeni değerlerin üretilmesiyle aşılabacaktır (Nietzsche, 1964). Çünkü ölen yalnızca Hıristiyan tanrı değil, bu ölüme kadar bütün değerleri onun buyruğu altında değerlendiren insanların iyi ve ya kötü dedikleri değerlerdir (Heidegger, 2001, s. 23). Peki nihilizmi ve onun moderniteyle ilişkisini açıklamak için anahtar kelime olarak kullanılan değer, değerler, değerlerin değeri, değerlendirme, değer üretme, geleneksel ve modern değerler ne anlama gelir?

Yaşamı Yorumlamada Değer(ler), Değerlendirme, Geleneksel ve Modern Değerler

İonna Kuçuradi *Etik*'te (1999a) çağımıza damga vurduğunu düşündüğü bir olguya odaklanır: Değerler adına değer harcamak. Yazara göre günlük yaşamımızın hemen her anında rastladığımız bu harcamalarda değerler bir perde olarak kullanılır. Benzer bir çıkarıma Bilge Karasu'da rastlarız: "Bir takım kurallara uyarak yaşamak güzel de, yaşamın yerini kurallara bırakmak sık işlenmiş bir cinayettir" (1999, s. 99). Peki değerler adına değer harcamanın ya da yaşamın yerini kurallara bırakmasının sebebi nedir? Soruya, toplumunda edilgenlikle benimsenen değerleri sorunsallaştıran Gasset'in (Işık, 2015, s. 7) cevabı şöyledir: "Herhangi bir kendiliği ilke düzeyine yükseltmemizin nedeni onda üstün bir değer bulmamızdır. Bize öteki şeylerden daha değerliymiş gibi görüldüğünden ötürü, onu yeğleriz ve öbürlerini ona bağımlı kılarız" (2015, s.94). Öyleyse yaşamın katili, yaşam yerine geçen kurallar; değer katili, onun üretilmesine engel olan değerlerdir.

Kuçuradi'ye göre birbirine zıt olmasalar da değer ve değerler birbirinden ayrı şeylerdir. "Değerler varolan şeylerdir, var olan imkanlardır; Değer ise bir şeyin değeridir, bir şeyin bir çeşit özelliğidir" (Kuçuradi, 2013, s. 40). Örneğin sanatın değeri ve sanatın değerleri ya da kişinin değeri ve kişinin değerleri birbirinden farklı anlama gelir. 'Kişinin değeri' kişinin toplumla ilgisi bakımından özel durumu, bir sayıdan fazla bir şey olması; 'Kişinin değerleri' kişilerarası ilişkilerde ortaya çıkan sevgi, dürüstlük, saygı vb; 'Bir kişinin değeri' ise toplumdaki diğer kişilere göre onun o tek olan yapı bütünlüğüne sahip olması, onun o kişi olma özelliği dolayısıyla farklı imkanları, yaşantıları, farklı gerçekleştirmeleridir (Kuçuradi, 2013, s. 41). Meseleye sanat üzerinden bakıldığında karşımız şöyle bir tablo çıkacaktır: 'Sanatın değeri', sanatın diğer insan başarılarından, mesela siyasetten farklı olarak kişilerin yaşamı için ifade ettiği şey; 'Sanatın değerleri' sanat eserinde biçim, içerik, kompozisyon gibi unsurlar; 'Bir sanat eserinin değeri' ise o eseri aynı alandaki diğer eserlerden ayıran özelliği, tekliği, biricikliğidir. Buradan hareketle 'değer', bir şeyin kendisiyle aynı türden olan şeyler arasındaki özel yeri; 'bir şeyin değerliliği', kendisiyle aynı türden olan şeyler arasındaki yerinden dolayı insanla olan özel ilgisi, insan için taşıdığı özel anlam; 'değerler' ise "bütün insan başarıları... düşünceleri, ülküleri, bilimi, sanatı, felsefesi, dini, moralleri, tarihi, manalı gördüğü her şeydir" (Kuçuradi, 1967, s. 29).

Değer, değerler ve değerlerin değerinin ardından uğranması gereken diğer bir durak da değerleri derecelendirme ve onları değerlendirmedir. Her değerın kişinin değerlendirme yetisini güçlendirdiği söylenebilir. Gasset'den alıntıyla ifade edilecek olursa (2015, s. 94-95), İsa atılan tokadı sineye çekerek alçakgönüllülüğü ortaya koyduğunda, zamanındaki toplulukların değerlendirme deneyimini zenginleştiren bir değer üretmiştir. Öte yandan üretilen her değer, biricik olması bakımından bir değerliliğe sahip olsa da insanlık tarihi boyunca olumlu ya da olumsuz şekilde değerlendirilmiştir. Örneğin adalet kadar adaletsizlik de bir değerdir ama ilki olumlu diğeri olumsuz olarak değerlendirilir. Ya da zarafet olumlu bir değer olmasına karşın, dürüstlikle karşılaştırıldığında değerliliğini yitirmemekle

birlikte dürüstlüğü altında kendine yer bulur, dürüstlük zarafetten daha değerli bir değerdir (Gasset, 2015, s. 95). Peki değerlerin kategorilendirilmesinde ya da onların olumlu-olumsuz şeklinde değerlendirilmesindeki temel etken nedir? Soruya Nietzsche'nin cevabı, moraldir (Kuçuradi, 1967, s. 27).

Geleneksel ve Modern Değerler

Moral, "şeylerin değeriyle ilgili hazır yargılar bütünü... belirli bir çağın değer yargıları ve 'iyidir-kötüdür' dediği şeylerin tablosudur" (Kuçuradi, 1967, s. 18-19). Burada, bahsedilen değerler tablosunun neye göre oluşturulduğu, bunların kendi değerinin ne olduğu yani yaşamı güçlendiriyor mu yoksullaştırıyor mu sorularıyla karşılaşırız. Nietzsche'ye göre kendi zamanına kadar değerleri değerlendirme pratiğinin temel ölçütü, tek doğru olarak kabul edilip dokunulmazlık atfedilen Platon felsefesi (2002, s.141-142) ve filozofun, halkın Platonculuğu (2013) olarak bahsettiği Tanrı inancıdır (2014, s. 24-35). İki öğretiyi ortak paydada buluşturan da 'öte' fikridir. 'Öte', din için 'öte dünya'; bilgi için 'idea, kendinde şey vb'dir (Kuçuradi, 1967, s.33) ve bu dünyayı değersizleştiren böyle bir moral (Nietzsche, 2002), kişinin yaşamı kendi gözleriyle görüp değerlendirmesinin ve yeni değer yaratmasının önündeki en büyük engel, yaşama karşı işlenmiş en büyük 'günah'tır (Nietzsche, 1964, s. 30). Günah'tır, zira yaşam olmadan hiçbir şey olmayacağından değerler yaşam perspektifinden değerlendirmeli, değer ile değer olmayan arasındaki ayrıma değil, değer ve değerlerin yaşamla ilişkisine odaklanılmalıdır (Diken, 2011, s. 47). Diğer tüm değerlerin değerlendirmesine temel olan Platon felsefesi ve tanrı inancı, oluşun amaçsızlığı karşısında yaşama belirli bir anlam vermesi bakımından nihilizmin panzehiri olsa da (Nietzsche, 2002, s. 23), değişimin ardında değişmeyi arayarak, bireyi yaşamdan alıkoymas ve yaşamı hiçleştirmesi bakımından nihilizmi besleyen bir içeriğe sahiptir (Copleston, 1998, s. 164).

Öte yandan modernite yani tanrının ölümüyle kendi gizleyen nihilizm son bulmamış, açığa çıkmıştır (Diken, 2011, s. 13). Yaşamı değerden düşüren 'öte' tasviriyle hiçlik istemini ifade eden Hıristiyanlık, idea gibi geleneksel değerler ve onların ürettiği moral, aydınlanma dönemiyle birlikte değerlerini kaybetmiş olsa da seküler bir formda varlığını sürdürmüştür (Küçükalp, 2005, s. 171). Bu dönem verili olduğuna inanılan değerlerin yanılmalı doğasıyla karşılaşan insan, yaşamını yönlendirmede kılavuzunu kaybetmiş olmanın çöküntüsünü yaşamış ancak aradığı otoriteye çok geçmeden kavuşmuştur. Deleuze, bahsedilen durumu şöyle özetler: "Tepkin yaşam uzun süre kendi değerlerini üretmeye çabalar, tepkin insan Tanrı'nın yerini alır: Uyum sağlama, evrim, ilerleme, herkesin mutluluğu, cemaatin iyiliği; İnsan-Tanrı, ahlaki insan, doğru sözlü insan, toplumsal insan. Üstün değerlerin yerine bize önerilen yeni değerler, Tanrı'nın yerine bize önerilen yeni kişilikler bunlardır" (2010, s. 217-218). Nietzsche felsefesinde geleneksel değerlerin ve bu değerleri değerlendirmenin etkinliğini yitirdiği aşama, insanın değerleri kendi değerlendirebilmesi, yeni değerler üretebilmesi için büyük fırsat anlamına gelirken (Nietzsche, 2002), Kierkegaard'a göre modern dönemde tanrı insandan yüz çevirmiştir (2007). Kentleşme ve sanayileşmeyle birlikte kendine yabancılaşma süreci yaşayan, anonimleşen insan, teknolojik ilerleme sonucu yaşanan II. Dünya Savaşıyla birlikte geleneksel değerlerin ardından yaşamına yön veren yeni değerlerden de umudunu kesmiş (Simmel, 2011, s. 24), Deleuze'un ifadesiyle hiçlik isteminden istem hiçliğine geçmiştir (2010, s.180-183). Yaşanan anlam krizi düşünce dünyasından sanata kadar yaşamın her alanına sirayet etmiş ve yılgınlığın, değersizliğin ya da nihilizmin üstesinden gelmek için farklı düşünceler ileri sürülmüştür. Genel olarak ikiye ayrılabilir bu yaklaşımların ilki, modern nihilizmi aşmak için tanrı inancına dönülmesi gerektiğini düşünen Kierkegaard, Rus filozofları olarak anılan Tolstoy ile Dostoyevski'dir. İkinci yaklaşım, modernizmin insan üzerinde yarattığı çöküşü çare olarak geleneksel değerlere geri dönmeyi değil, eskiyle bağını koparan yeni bir değer ve değerlendirme, yeni bir moral oluşturmak isteyen Nietzsche, Camus ve Sartre'dir (Barret, 2016). Söz konusu iki farklı görüş Herman Hesse'den Cioran'a; Tarkovsky'den Bergman'a kadar sanatın her alanında gözlemek mümkündür. Elbette 1990 sonrası Türk Sinemasındaki yönetmenler de modern değerlerle çevrilmiş bireyin yaşadığı anlam krizine çare aramış ve bu arayışta yukarıda değinilen ilk ya da ikinci yolu tercih etmişlerdir.

Derviş Zaim ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Değer Arayışı: Değerleri Keşfetmek

Türk Sineması üzerine düşünen çoğu akademisyen ve eleştirmen 1990'lı yılların ortalarında Yeşilçam'ın yapımcılık anlayışının çökmesiyle, kaynağını kendi bulan yönetmenlerin evrensel ve yerel meseleler hakkındaki görüşlerini ticari kaygı duymadan filmlerine yansıttığı konusunda hem fikirdir (Teksoy, 2007, s. 83; Pösteki, 2012). 12 Eylül'ün ideal ve değerleri yok etmesinin, sanayileşmeyle birlikte gelişen kentleşmenin birey-toplum üzerinde yarattığı olumsuz etkinin altını çizen bu filmlerin (Atam, 2011, s. 490), 2000'li yıllarda giderek artan bir ivmeyle nihilizme ya da çıkışsızlığa vurgu yapan örneklerle kaydığı iddia edilir (Daldal, 2016, s. 91). Bahsi geçen dönemde yoksulluk artarken konformizmin de yaygınlaştığını, dolayısıyla vasata, sıradana, özensiz ama cilalı olan her şeye bağlanma eğiliminin arttığını söyleyen Zeynep Tül Akbal Süalp, Türk Sineması'nda bu durumun sıradanlaştırıldığını, lümpenliği ve düşkünlüğü kutsayan, dibe çekilmeyi romantize eden filmlerin üretildiğini söyler (2010, s. 11). Benzer şekilde Tuba Deniz (2010), 1990 sonrası filmlerde modern dönemin sebep olduğu nihilizme atıf yapıldığı ancak perdeye yansıyanın nedensiz bir can sıkıntısı olduğu sonucuna ulaşır. Konuya ilişkin önemli düşüncelerden biri, son dönem Türk sinemasında film üretmesi nedeniyle Derviş Zaim'e aittir: "Türk Sineması nihilizm batağında" (Çıplak, 2014). Zaim, sinemada nihilizmin bu denli sık görülmesinin toplumdaki değer yoksunluğunun sonucu ve yansıması olduğunu düşünür: "Evet, bizler bugün toplum olarak geçmişle kıyaslandığında daha fazla boşluk duygusu içerisindeyiz; evet, hayata dair 'saçma' bir durum birçoğumuz için söz konusu, ama bu hali aşabilmemiz için bir değer üretme çabasında olmamız gerekiyor. Ben de Kafka, Dostoyevski'den çok etkilendim ama Dostoyevski eserinin yapıtaşlarını kurarken başlangıç aşamasında belirttiği boşluğun, hiçliğin içinden bir değer sistemi çıkarmaya çalışır. Bu çabası benim açımdan önemlidir, ayırt edicidir" (Deniz, 2009, s. 80). Modernizm ve nihilizm arasında kurduğu benzerlik ve bunun sonuçlarına (değersizlik) yönelttiği itiraz, Zaim'i yeni bir arayışa yöneltir: "Yapmaya çalıştığım sinemada değer üretme çabası var" (Deniz, 2009, s. 75). Dönemindeki diğer yönetmenlerin bireyin bulantı hikayelerini sürekli tekrar ettiğini düşünmesi ve belirli bir değer skalasının bulunmadığını söylemesi dikkate alındığında (Çıplak, 2014); 'değer'in bir şeyi, örneğin bir eseri benzerlerinden ayıran özellik (Kuçuradi, 1998, s. 41-44), değer üretmenin de insanın insanlık adına yaptığı girişimleri ifade ettiği (Kuçuradi, 1967, s. 30-31) hesaba katıldığında, Zaim'in çabasının başarılı olduğu söylenebilir.

Şöyle ki, *Filler ve Çimen*'den itibaren üsluba dair farklı arayışlara giren Zaim, ebru, minyatür, hat, gölge oyunu gibi geleneksel sanatlarla sinema dili arasında organik bir bağ kurmayı hedeflemiş (Kabil, 2009, s. 5), özellikle ilk üçlemesindeⁱⁱ bu girişimi başarıyla uygulayarak Türk Sinemasına yenilik getirmiş, değer üretmiştir (Atam, 2010, s. 63). Zira hakim anlayışa göre "bir yapıtın taşıdığı sanat değeri açısından önemli olan, o yapıtın biçimidir... biçem olmadan yapıtın içeriği ve özünden söz edilemeyeceği gibi; yeniliğinden, özgünlüğünden, biricikliğinden de söz edilemez" (Savaş, 2019, s. 30). Zaim'in geleneksel sanatları kullanarak oluşturmak istediği sinema dili, Batı'nın beklediği oryantalist yaklaşıma ve nihilizme kapı aralama ihtimali olan minimalist bakış açısına alternatif olarak doğu-batı kültürlerinin bir sentezidir (TRT Akademi, 2018, s. 366). Sözü edilen çabanın en belirgin örneklerinden biri *Cenneti Beklerken*'dir (Derviş Zaim, 2006). Filmin öyküsü 17. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda yaşayan bir nakkaşın, isyan başlatan şehzadeyi resmetmesi için Anadolu'ya gönderilmesi üzerine kuruludur. Ancak biçimin özgünlüğü jeneriğin hemen ardından kendini hissettirir. Çerçeveye eklenmiş bir resim çerçevesi belirir ve yabancılaştırma ögesi olarak seyirciye izleyeceği filmin klasik yapıda olmayacağı mesajını verir (Topçu, 2010, s. 169-170).

Peki biçimsel arayışı bir yana bırakılırsa ki bu çalışma filmlerin içeriği üzerine kurgulanmıştır, Zaim filmlerinde 'boşluk duygusu' yaşayan bireylere yani seyirciye kurtuluş için neyi tavsiye eder? Ya da bir yapıtı değerlendirmede, onu benzerlerinden ayıran temel noktaya odaklanılması gerektiğini düşünen Kuçuradi'nin ifadesiyle, yapıtta gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının anlamı nedir? (Kuçuradi, 1999, s. 98). Yönetmenin filmografisine bakıldığında *Tabutta Röveşata* (Derviş Zaim, 1996) ayrıksı bir yere sahiptir. Film, düzenin dışına itilmiş, nihilizm-modernizm gibi konulara kafa yoramayacak kadar varkalma mücadelesi veren Mahsun karakterini empati ya da merhamet duygusu uyandırmadan anlatır. Mahsun'un yaşama tutunma çabasının ardında ne kültür ne ideoloji ne de felsefi bir düşünce vardır. O, ısınmak için araba, tepki için kamuya ait otobüs ve ambulans çalar. Sevdiği kıza karşı tutkusu, hayatını kolaylaştıracak

rasyonel yaşama yüz çevirmesine olanak sağlar. Osmanlı'da tavus kuşunun bolluk getirdiğine yönelik rastgele öğrendiği bilgi ve hayvan sevgisi, Rumeli hisarından tavus kuşu çalmasına sebep olur ama bu yaşama bolluk değil kötülük getirir. Finalde açlık duygusu, tavus kuşunun güzelliğiyle birlikte taşıdığı simgesel anlama da galip gelir (Civan, 2009, s. 19). Yani Mahsun egemen değerlerle savaşıyor, geleneksel değerlerle başını belaya sokan ama ötekileştirildikçe hayata tutunmaya çalışan, rasyonel yaşamı reddederek alternatif yaşam şekli sunan nihilist bir karakterdir (Daldal, 2018, s. 287).

Mahsun ne kadar yaşamın tarafındaysa, *Cenneti Beklerken*'in Eflatun'u o kadar hayattan kaçmak ister. Onun gerçeği, ölen annesi, eşi ve oğludur. Bu gerçeğe ulaşmanın yolu da İslam felsefesine etki eden Platon'un idea dünyasıyla uyumlu düşünce ve tahayyüldür (Topçu, 2010, s. 172). Üslubu belirleyen minyatürün, gerçeğin temsilinden uzak oluşuyla desteklenen içeriğe, Eflatun'un batılı tarzda resim yapmaktan duyduğu vicdan azabı eşlik eder. Çünkü her ne kadar ölen oğlunun suretini unutmamak için resmetse de, onun inandığı dinde ve bağlı olduğu gelenekte portre tasvir edilmez. Kendi arzusuyla, dini-geleneksel değerlerin arasında kalan Eflatun, tercihini genel geçer doğrulardan yana kullanır. Çırağı Gazal'in, Eflatun'a fondaki ezan sesi eşliğinde söyledikleri yaşanan trajediyi açıklar niteliktedir: "Keşke Frenk ressamlarının yaptıklarında da bir hakikat olsaydı. Bize Allah'ın alemini hissettirecek başka bir hava olsaydı". Çünkü Frenk resmi gerçeği göstermez, karşısındakini temsil eder (Süalp A, 2006, s. 183).

Eflatun'un kendine yabancılaşması, dolayısıyla yaşadığı vicdan azabı onu sanatından uzaklaştırır: "Bundan sonra tasvir yapmayacağım, kafir resmi de... Avuntu için sadece benim olacak bir güzelliğin peşine düştüm, kafirler gibi". Ancak Zaim, yarattığı karakteri günahının kefareti için ödeme adına imparatorluğun görevlendirmesiyle isyan eden bir şehzadenin portresini yapmak için Anadolu'ya gönderse de, onun kimlik bunalımı yaşayıp anlamsızlığa sürüklenmesine izin vermez. Eflatun'un çıktıkları yolculukta portre yapmamak için kendini yaralaması, her fırsatta kaçma çabası sonuçsuz kalır. Başkaldıran şehzadenin eline düşer ve onun portresini yapmakla görevlendirilir. Eli varmaz düşüp bayılır ama annesinin, eşinin ve oğlunun düşleri onu ayakta tutar. Hayalinde ve minyatürlerinde oğlunu eşinin kucığında ve ikisini bir meleğe doğru uzanırken düşler/tasvir eder. Yolda karşılaştığı esir bir kadına aşık olur. Seyirciye aşkın günümüzdeki algısından farklı olarak sadece hırçın, hoyrat, tüketici değil, üretken, özgürleştirici, yaralayıcı olmaktan çok onarıcı olduğunu gösterir (Süalp A, 2010, s. 18). Değerleri yeniden değerlendirmeye yönelik bu tutum, filmin sonunda zirveye ulaşır. Eflatun İstanbul'a döndüğünde çırağı Gazal'i tıpkı kendisi gibi vicdan azabı içinde, 'hastalığa' yakalanmış şekilde bulur. Zira Gazal, isyan eden şehzadeden etkilenmiş ve onun portrelerini yapmaya başlamıştır. Eflatun'dan isteği ise 'kendisini iyileştirmesi, eskisi gibi olmasını sağlaması', başka bir ifadeyle günahattan kurtarmasıdır. Yönetmen biçimle yapmak istediğini, Eflatun'a söyler bu sahnede: "Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksın. Bir Frenk resmi yapacağız. Kimi vakit tasvir tarzıyla nakşedeceğiz, bazen her iki tarzı birbirine sirayet ettireceğiz. Ondan sonra ben belki yeniden tasvir yaparım. Hatalar yapacağız. Senin gibi en başa dönmeyi umacağım. Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz, hep. Arayacağız". Zaim'in seyirciye verdiği mesaj, Tanpınar'dan esinle 'devam ederek değişmek, değişerek devam etmek'tir. Bu yaklaşıma göre yaratımın temel ilkesi devamlılıktır, büyük kopuşlar yani gelenekle bağın kesilmesi ancak yaratış ucubeleri meydana getirir (Ayvazoğlu, 1997, s. 223). Çünkü atılım gerçekleştirmek, değer üretmek hatta bakış açısını değiştirmek için bile sağlam bir yere basmak gerekir (Ayvazoğlu, 1997, s. 226). Eflatun'un eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkma önerisi, 'günaha' girmeden önceki yaşama duyulan özlemi; bunu gerçekleştirebilmenin yolu da geçmişi yeniden kurmak, kaybedilen değerlere tekrar sarılmak ve bunu batının değerleriyle harmanlamak anlamına gelir. Ancak bu mesajın yeni bir değer ortaya koymak mı, varolan değerleri kolajlamak mı olduğu seyircinin zihninde sorusu işareti olarak kalır.

Hayatın anlamı nedir sorusuna cevap veren değerler kavramına eğilen, sinemacılığının değiştirme özelliği olduğunu söyleyen Derviş Zaim (Çıplak, 2014), değerleri keşfetmekle değer yaratmak arasındaki (Nietzsche, 2002, s. 280) seçimini *Nokta*'yla belirginleştirir. Film, 'İhcamla güzel yazı yazmak, hayatı daha geniş zaptetmek manasındadır' cümlesiyle açılır. İfade, yönetmene göre "değerlerle ilgili bir arayışı estetik

deneyim çerçevesinde geniş şekilde tecrübe etmek" anlamına gelir (Deniz, 2009, s. 93). Bu anlayıştan yola çıkarak, ihcamla yazı yazmanın sinematografik ya da estetik anlamda karşılığının tek plan-sekans tekniğini uygulamak, yönetmenin bu tekniği kullanmasındaki düşünsel boyutun da bütünsel zaman-mekân algısıyla tanrıya gönderme yapmak olduğu düşünülebilir. Nitekim ilk sahne, bu iddiayı güçlendirecek türdendir. 13. Yüzyıl'da Konya'yı Moğol saldırılarından korumak isteyen Malik Usta, tuz gölüne Arapça 'Tanrı onu affetsin' yazmak ister. Ancak mürekkep, 'nun' harfinin noktasını koyamaya yetmez. Yanındaki çırağından mürekkep bulmasını ister. Çırak, Malik Usta'nın yaptığına anlam veremez ve sitem eder: "Moğollar yakında hepimizi öldürecekler; halbuki biz buraya "Allah onu affetsin" yazıyoruz. Eğer Allah her şeye kadir ise onları yok etmeli... Allah sevgisini bize neden göstermez? Gün bu yazıyı yazma günü müdür?". Allah'ın kendilerini imtihan ettiğini, ahlaken, ruhen gelişmeleri için belki de bunun şart olduğunu söyleyen ustasına karşı koyar çırak: "Allah'ın evlatlarına daha kolay imtihanlarla yol göstermesi gerekmez mi?". "Biz Allah'ın hikmetini anlayamayabiliriz" cevabından da tatmin olmayan çırak hemen uzaklaşmaları gerektiği konusunda diretir. Sahne, Kierkegaard felsefesinde önemli bir yer tutan İbrahim peygamberin hikayesini (Kierkegaard, 2002) anımsatır. Tanrı'nun, oğlunu kurban etmesini istemesi üzerine tüm akılsal çıkarımlara gözünü kapatarak, yani imanı akla üstün tutarak emri gerçekleştirmek isteyen İbrahim Peygamber gibi Malik Usta da Moğollar'ın yaklaşmış olmasına, hayatlarını kaybetme ihtimallerine rağmen yazıyı eksik bırakmaz. Çünkü ona göre "Bitmeyen yazı bırakılmaz" ve "İnanmayan adam yazamaz". Yazılan yazıya inanmadığını ama yardım için çabuk döneceğini söyleyen çırak uzaklaşır ama inanmadığı için dönemez.

Film akıl-iman gerilimini zamansal bir kaydırmayla günümüze taşır. Genç hattat Ahmet, kendisinden beklenen ahlaki ya da manevi değerlerden uzaklaşmış, değeri yüksek el yazması Kuran'ları satan ve bu yüzden hapis yatan biridir. Üstelik çıktıktan sonra dönemin ünlü hattatlarından Hamdullah Hoca'nın yeğeni Selim'in, amcasının hastalığından dolayı elindeki el yazması Kuran'ı satıp Hamdullah Hoca'yı ameliyat ettirme isteğini kabul eder, hapiste tanıdığı kaçakçılıkla uğraşan mafyadan yardım ister. Ancak Selim son anda vazgeçer. Anlaşma bozulduğu için çıkan kargaşada Ahmet, hem arkadaşı Selim'i hem de Kuran'ı almaya gelenleri öldürmek zorunda kalır. Ancak Ahmet'in tek suçu işlediği cinayetler değil, geçmişinde Kuran'ı satmasına neden olan inanç krizidir. O, aynı sanatla uğraşmasına rağmen Malik Usta'nın aksine döneminin ideal insan tipine uygun olarak bencil, hırslı ve para kazanma arzusuyla donatılmıştır. Diğer bir ifadeyle Ahmet, tipik bir modern bireydir. Vicdan azabı da en az cinayet kadar, icra ettiği sanatın yaşadığı dönemle uyumlu oluşunu tasvip etmemesindedir. Ahmet Kirkegaard felsefesiyle uyumlu şekilde, modern yaşamla birlikte tanrının geri çekilmesinden (2007) ve yaşadığı boşluk duygusundan muzdariptir. Bu yüzden gözleri giderek bozulmakta, sağlığını kaybetmektedir. Onun *Cenneti Beklerken*'in Eflatun'u gibi sanatını icra edememesinin altında yatan etkenin, Kierkegaard'ın estetik varoluşⁱⁱⁱ olarak tanımladığı hayat şekli olduğu düşünülebilir. Suçluluk duygusundan kurtulmak isteyen Ahmet, bunu vicdan sorgulamasıyla aşmaya çalışır ve Hamdullah Hoca'nın yanına gider. Ahmet suçunu itiraf etmeye gelmiştir ancak yazı sanatıyla ilgili fikir de almak ister. Aralarında tanrı, kötülük, inanç ve inançsızlık konusunda bir diyalog geçer. Allah ve iyiliği birleştirmeye yönelik söz konusu diyalog, paradoksu tanrı katında yaşamayı hedefleyen Kierkegaard ve Dostoyevski'den çok, kopuşun ardından tanrıya dönerek rahatlık bölgesine çekilen Tolstoy'la (2005) benzerlik gösterir.

Bu sahne, birçok felsefi içeriğe sahiptir. Öncelikle Hamdullah hoca, Ahmet'in aksine değerlerinden sapmadığından boşluk içinde değildir, bu anlamda Malik Usta gibi İbrahim peygambere benzemektedir. Ahmet'in görme zorluğu da tanrının varlığını sorgulaması ve kötülüğü yaratmış olmasına isyanından ileri gelir. Kaybettiği değerlerinin acısını çeken Ahmet, Kierkegaard'ın umutsuz insan (2007) kategorisinde yer alır. Zaim, insanın yaşadığı hiçlikten kurtulmasına örnek teşkil ettiğini düşündüğü Dostoyevski ile benzer şekilde karakterine cinayet işletir. Ancak Dostoyevski ve Zaim'in karakterleri arasındaki temel fark, Raskolnikov'un (Dostoyevski, 2006) geleneksel değerlerden tümüyle kopması, cinayeti gönül rahatlığıyla işlemesi ve vicdanının 'iyi'ye değil, 'kötü'ye hizmet etmesi (Şestov, 2017: 103); Ahmet'in vicdanının 'iyi'ye 'iyi' demesidir. Biri (Raskolnikov) sıradan insanlığı aşip aşamayacağını test etmek için, diğeri (Ahmet) mafyanın eline verdiği silahı kullanmaya mecbur kaldığı için cinayet işler. Raskolnikov 'iyi' ile 'kötü'nün

yerini değiştirmek için çabalar; Ahmet yaptıklarının suç olduğunu sürekli hatırlar. Dolayısıyla Ahmet'i Raskolnikov'dan ayırmanın temel ögenin, değerlerinden kopması değil, sapması olduğu düşünülebilir.

Öte yandan Zaim, tıpkı *Cenneti Beklerken*'de olduğu gibi karakterini yaşadığı vicdan azabıyla baş başa bırakıp, değersizlik ve hiçlik duygusuyla yaşamına izin vermez. Çünkü yönetmene göre böyle bir yönelim, egemen paradigmanın temel özelliğidir: "Modern toplumlar insanların kendilerine yenik düşüşünü bir değer olarak önermekte... Bu nedenle günümüz insanının kendisine yenikliği, bugünkü medeniyetin esas sermayesidir" (Zaim, 2009a). Dolayısıyla Zaim, Ahmet'i yaşadığı karanlıktan çıkarıp 'değer arayışı'na yönlendirir. Yönetmenin konuya ilişkin görüşleri şöyledir: "Projemiz, geçmişindeki konumundan ötürü pişman olan ve artık affedilmek isteyen bir adamın bireysel tercihlerinin hikayesidir. Film, 'insan' denen şeyi, tarihin, medeniyetin belli bir anında sadece dışsal olayların akıntısına kapılıp sürüklenen bir özne olarak değil; bunların yanı sıra, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, kendi kaderi üzerinde bağımsız kararlar alabilen, sorumluluk sahibi bir özne olarak görmeyi yeğleyen bir bakış açısıyla yazılmıştır" (Zaim, 2009a). İfade, Raskolnikov'un sıradan insanı aşma çabasıyla işlediği cinayeti, Ahmet'in zorunluktan (dışsal olaylardan) işlediği cinayetten ayırmak için önemlidir. Değerlerden sapmanın ya da kopmanın farkı bir yana bırakıldığında, anlam arayışının her iki karakter için de aynı yönde olduğu söylenebilir. "Bu anlamda" der Derviş Zaim, "projenin orientalistlerin Doğuya, özellikle İslam toplumlarına bakışlarında yer alabilen özellikle insanın bireyselliği ile ilgili olumsuz temsil biçimlerinin dışına çıkan bir yaklaşımı vardır" (Zaim, 2009a). Yönetmenin ifadesinden ve Ahmet'in yöneliminden filmin Kierkegaard düşüncesine uygun olarak estetik varoluştan etik varoluşa^{iv} geçme çabası olduğunu, kişinin birey olabilmesi için seçim yapma vurgusunun ön planda tutulduğunu söylemek yanlış olmaz. Zaim bir kez daha modernitenin yarattığı anlamsızlık ve boşluk duygusundan kurtulmanın yolunu, tanrı inancı başta olmak üzere geleneksel değerler olarak gösterir.

Filmin sonunda Ahmet, Hamdullah Hoca'ya ait Kuran'ı geri verir. Ona istemeden öldürdüğü yeğenin mezarını gösterir ve açılışa beliren, film boyunca da değişmeyen mekanda (tuz gölü) yığılıp 13. Yüzyılda eksik kalmış noktayı nihayete erdirir (Yavuz, 2010, s. 193). Bu son, bir anlamda insanın işlediği tüm günah ve kötülüklerden arınmış olarak yaratılması anlamına gelse de (Yavuz, 2010, s. 194) zamanın moral anlayışının aksine bireyin sorumluluk alması gerektiği mesajını verir. Yönetmenin konuya yönelik düşünceleri yapılan çıkarımı destekler niteliktedir: "İnsan acizdir ama o durumdan çıkabilecek kabiliyeti vardır. Bunun için kendine ait değerleri bulmak zorundadır, aksi takdire acı çeker, belki de yok olup gider" (Deniz, 2009, s. 92).

Nokta'yı tasavvufla okumanın kendisini mutlu edeceğini söyleyen Derviş Zaim (Deniz, 2009, s. 92) gibi, Semih Kaplanoğlu da filmlerinde modern dönemin yarattığı boşluk duygusunun tanrı inancı ve geleneksel değerlerle aşılabileceği mesajını verir. Türkiye'de yaklaşık yüzyıl önce insanların maneviyatla ilişkilerinin koptuğunu ifade eden Kaplanoğlu, bahsedilen süreci "maneviyat gündelik hayattan dışarı atıldı. Sadece camilerin olması, onun gündelik hayatın içinde devam ediyor olduğu anlamına gelmez. Çünkü bir yaşama biçimine, sanata dönüşmediği sürece bu, sadece görünen bir şey olarak kalır. Yaşanan bu kopuşla birlikte manevi derinlik azaldı, insanların kendi hayatlarıyla ilişkisi tek yönlü materyalist bir bakış açısıyla sınırlandı" şeklinde yorumlar (Terek, 2010). Yerine yenilenmiş, diri bir şey koyulmadığı sürece modernitenin insan hayatını karmaşık bir hale getirdiğini düşünen Kaplanoğlu için (Büyükcoşkun, 2009) sanat bir çıkış yolu olabilir ve sanat "Allahu Teâlâ'nın izlerini aramak... İnsan yüzünde, eşyada, yaratılmışların hepsinde, O'nun izlerini görmek, şahid olmak ve o şahidliği kendi çapında paylaşmak"tır (Alcan ve Aparı, 2020). Günümüzde bunun aksine sanat algısının nihilizm vadettiğini dolayısıyla sanat aracılığıyla kendimize sorduğumuz sorulara uzun bir süredir cevap bulamadığımızı söyleyen Kaplanoğlu (NTV, 2010), bu noktayı aşabilmek için ürettiği filmlerde "görselliğin bütünlük ve güzellik içermesi, aynı zamanda içinde hakikate dair bir mana barındırması ve bütün bunların bir dengede olup insanda bir aşkınlık duygusu uyandırması" için çabalar (Şirin, 2017, s. 130). Söz konusu çabasını modern nihilizmin anlatım kalıpları dışında sürdürdüğünü söyleyen Kaplanoğlu (Aytaç ve Yücel, 2007: 22), sinematografisini

giderek aşkın bir sinema dili üzerine kurmayı amaçlar (Sözen, 2010). Onun filmlerinde bireyin iç dünyası ve yaşadığı çevreyle ilişkisi, yapılan soyutlamalar aracılığıyla daha üst bir anlam düzeyine taşınır ve böylelikle dünyevi olanın ötesine geçilir (Saydam, 2010, s. 59). Çünkü Kaplanoğlu için nihilizmden kurtulmanın yolu, bireyin kendi kudretini tek güç gibi görmeyip aczini idrak etmesidir (Şirin, 2017, s. 186). Modern döneme özgü değer hiçliğinin karşısına tanrı inancını koyarak Kierkegaard ve Dostoyevski'yle aynı yolu yürüten Kaplanoğlu'nun *Buğday'ı* (2017), yönetmenin değerleri değerlendirmesine yönelik önemli örneklerden biridir.

Film zaman- mekânın belli olmadığı bir dünyada şehirler ve ölü topraklar adıyla anılan ve keskin sınırlarla ayrılan iki farklı coğrafyada geçer. Ölü topraklar besin kaynaklarının tükendiği, iklim değişiminin en üst noktaya eriştiği, hayata dair izin neredeyse bulunmadığı bir mekândır. Şehir ise ölü toprakları terk etmiş insanların yeni bir yaşam kurduğu, teknolojinin-bilimin en üst düzeye ulaştığı korunaklı bir dünyadır. Ölü topraklardan şehre geçiş manyetik kalkanlarla kontrol edilmekte, yalnızca hastalığı bulunmayan 'seçilmişler' bahsedilen rahatlık bölgesinde yaşam şansına sahip olabilmektedir. Şehir her şeyin düzenli olduğu, güvenilir ve yaşanabilir dünyayı temsil eder ancak sinematografik öğelerle distopik bir mekân olarak gösterilir. Bu tasvir Kaplanoğlu'nun insanın doğadan kopuşuna, modernizme bir eleştirisi olarak okunabilir. Tıpkı Kierkegaard felsefesinde olduğu gibi *Buğday'*da da rahatlık bölgesinde yaşayanlar, birey olma şansını kaçırmış, umutsuz ancak umutsuz olduğunun farkında olmayan insanlardır. Ne var ki varkalmanın yeterli olduğu bu yaşam tarzında besin kaynakları tükenir ve bir kaos yaşanır. Bu tehlikeyi önceden sezen şirketler, sahip oldukları teknolojik imkânlarla bir süredir genetiği değiştirilmiş tohum üretme çabasıdadır. Ana karakter Erol Erin'de sözü edilen şirkette görev yapan önemli bir bilim insanıdır. Araştırmalarında kendisinden önce aynı şirkette, aynı görevde bulunan Cemil'in çalışmalarına ve onun konuya ilişkin konuşmasının yer aldığı görüntülere rastlar. Cemil'in genetiği değiştirilmiş tohumlarla ilgili görüşleri şöyledir: "Kainattaki her şeyde bir M maddesi var ama bizim ürettiğimiz tohumlarda yok. Çünkü hiçbir şeyin ilk örneğini yapamıyoruz. Sıfırdan bir tohum yaratamıyoruz. Yaratsak da bir yerde bozuluyor işte. Çünkü havada, suda, toprakta olan özellik bu tohumlarda yok. Bizim ürettiğimiz tohumlar hayatı sağlayan bu döngünün bir parçası olamıyorlar, uyum sağlayamıyorlar. Hayat onları bir şekilde dışarı atıyor... Her genetik müdahalenin milyonlarca yıl devam eden köprüyü koparma tehlikesi var". Tüketime dayalı modern kültürün ulaştığı aşamayı distopik bir anlatıyla inşa eden film, bu andan sonra bambaşka bir hikâyeye yönelir. Erol aklındaki sorulara yanıt bulmak adına şehri terk edip ölü topraklarda yaşamı yeniden başlatmak için çabalayan, gittiği her bölgeye tohum bırakarak onların kaybolup kaybolmadığını yani yaşama dair bir izin olup olmadığını kontrol eden Cemil'i bulmaya karar verir ve manyetik alanı geçip ölü topraklara, Cemil'e ulaşır.

Bu, Erol'un kendini arayışına, sıradanlıktan kurtularak birey oluşuna şahitlik ettiğimiz filmin ikinci bölümüdür. İkili arasında Kuran'da yer alan Musa-Hızır kıssasından alıntılanan bir hikâyeye aktarılır. Tıpkı Kuran'da yer verildiği gibi Cemil, Erol'a kendisiyle yolculuk yapmanın zor olduğunu, bunu başaramayacağını söyler. Erol, Cemil'in bindikleri kayığı batırmak, bir çocuğu öldürmek gibi anlam veremeyip isyan etme noktasına geldiği olaylara şahit olsa da onun yanından ayrılmaz. Çünkü Cemil kıssalara atıfta bulunarak kayığı şehir yönetiminin ölü topraklardaki insanları öldürmek için kullandığı bir araçtan korunmak amacıyla batırmış ve ölü taklidiyle bu tehlikeyi savuşturmuştur. Çocuğu da tohumları ekecekleri temiz toprağı taşımaları sırasında Erol'u işten alıkoymasını nedeniyle öldürmüştür. İkili arasında geçen diyaloglar da yönetmenin değer arayışına yönelik ipuçları içermektedir. Örneğin Erol rüyasında tanımadığı anne ve babasını, hiç olmamış çocuklarını gördüğünü, onları hayatta tutmaya çalışırken bir ağacın bilmediği bir dilde kendisine bir şeyler söylediğini anlattığında Cemil şöyle karşılık verir: "Hep bir rüyadayız, öldüğümüz an uyanacağız". Benzer şekilde Erol, şehirde yaşanan olumsuzluklara bulduğu çözümden bahseder. Cemil alaylı bir ifadeyle cevap verir: "Kurtardınız yani dünyayı". "Bir süreliğine" der Erol. Tekrar Cemil alır sözü: "Ya kendinizi". Cemil'in neyi kastettiğini anlamayan Erol, başarısının terfiyle sonuçlandığından söz eder. Bu kez meseleyi belirginleştirmek adına "Peki öyleyse burada ne arıyorsunuz" diye sorar Cemil. "Sizi" cevabı üzerine niyetini açıkça belli eder: "Kendinizi arayın". Kierkegaard'ın insanın seçim ve tercihlerle tanrıyı bulma arayışı olarak tarif ettiği birey olma aşamasını (2007) Cemil bir

başka sahnede şöyle dile döker: “Bende sizin gibiydim. Benliğim ile yaşıyordum. Sonra ondan kurtulmak için elimden geleni yaptım. Ancak o zaman varlığın tek vücut olduğunu, benimde o vücudun bir parçası olduğunu görmeye başladım”.

Filmin mesajını taşıyan önemli anlardan biri de Cemil’in Erol’u saklanan temiz toprağa götürdüğü sahnedir. Bu toprağa ekilen doğal tohumlarla yaşam, ölü topraklarda yeniden başlayabilecektir. Ne var ki sözü edilen toprağın olduğu yer Cemil’in çabasına dayanak oluşturan, duvarlarında Arapça yazıların bulunduğu eski bir ibadethanedir. Her iki karakter de temiz topraklarla abdest alır ve filmin sonunda ekilen tohumla canlı yaşam tekrar başlar. Kaplanoğlu’nun modernizm karşısında sunduğu öneri nettir: Kierkegaard ve Dostoyevski’de olduğu gibi Tanrı inancı. Ancak eskiye dönüşe bir önderin, liderin öncülük etmesi (filmde Cemil) *Buğday’ı* Kierkegaard ve Dostoyevski’nin düşüncelerinin diğer kutbuna yerleştirir. Üstelik bu durum yalnızca Kaplanoğlu’nun *Buğday’ıyla* sınırlı değildir. Derviş Zaim’in ve Semih Kaplanoğlu’nun hemen her yapıtında, tanrı inancını egemen moral değer olduğu için sahiplenilen karakterlere rastlanır.

Örneğin Taşra Üçlemesinin kronolojik olarak ilk; hikâye bakımından son filmi *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), tanrı inancı yanında Kierkegaard’ın kalabalıklar (2007), Dostoyevski’nin sıradan insanlar olarak tanımladığı (2006) ve birey olabilmenin önünde engel olarak yorumladıkları toplumun yaşamını-inançlarını kutsayan bir filmidir. Şöyle ki serinin ilk filmi *Bal’da* (Semih Kaplanoğlu, 2010) Yusuf’un çocuk yaşta şiirle tanışmasına ve doğayla iletişim kurmasına vesile olan babasının ölümü, onun doğayla bağı yitirmesine, doğadan uzaklaşıp özne olmaya başlamasına neden olmuştur (Civan, 2010, s. 69). Kültürel özne oluşun belirginleştiği serinin ikinci filmi *Süt* (Semih Kaplanoğlu, 2008), Yusuf’un annesiyle yaşadığı ekonomik sıkıntılara, epilepsi nedeniyle askere alınmamasına ve taşradan uzaklaşma isteğine odaklanır. Yusuf’un hayali, yazdığı şiirleri yayınlamak ve şair olabilmektir. *Yumurta* seyirciye Yusuf’un hayalinin peşinden koştuğunu ancak yapabildiği tek şeyin İstanbul’da sahaflık olduğunu gösterir. Kaplanoğlu’nun ifadesiyle *Süt’de* hormonal, duygusal ve eylemsellik olarak doğadan kopuş *Yumurta’da* “daha materyalist ve dünyevi bir bakış(a)” evrilmiştir (Şirin, 2017, s. 223). Filmin başında orta yaşlardaki Yusuf’u “Sahaf dükkanının bir köşesinde tek kişilik yatağına girip uyumaya hazırlanan, omuzları çökmüş, şarap şişesinin sonuna gelmiş, tek başına, suskun, yalın bir adam” (Suner, 2012, s. 68) olarak görürüz. ‘Ev’den uzakta olmasının yarattığı sıkıntı, mutsuzluk ve huzursuzluk Camus’nün kahramanlarını andırsa da (Büker ve Akbulut, 2009, s. 4), örneğin Meursault’un (Camus, 2006) egemen değerlerden bilinçli kopuşuna, başkaldırısına ya da yaşamı kutsamasına tanıklık etmeyiz Yusuf’da. Onun sorunu, içinde yaşadığı çağın pratiklerine ayak uydurarak kendini kaybetmek değil, kabuğuna çekilmek başka bir deyişle yabancılaşmak değil yalnızlaşmaktır (Büker ve Akbulut, 2009, s. 162). Dolayısıyla Yusuf’u değerlerinden kopmuş olmaktan çok, sapmış biri olarak okumak yanlış olmayacaktır. Kaplanoğlu değer yaratmakla değerleri keşfetmek arasındaki tercihini Yusuf’u köyüne döndürerek gösterir. Annesinin ölüm haberini alan Yusuf bir zamanlar uzaklaşmak, ‘kopmak’ istediği köyüne geldiğinde bir süre uyum sağlayamaz. Zira modern kültürün içindeki yalnızlığı, onu geleneksel değerlere yabancılaştırmıştır. Yönetmenin modern yaşama alternatif olarak sunduğu taşra hayatını betimlerken Kierkegaard’dan ya da Dostoyevski’den uzaklaşması da bu noktadan sonra başlar. Aklında sürekli İstanbul’a dönme fikri olan Yusuf, çeşitli sebeplerle amacını gerçekleştiremez. O, bir yandan ezan sesiyle rahatlar, diğer yandan bir süre dirense de toplumun baskısına karşı koyamayarak annesinin vasiyeti üzerine kurban kesip arınma yaşar. Taşradaki insanların samimiyetini, Yusuf’un annesine yardıma gelen Ayla karakteriyle yansıtan Kaplanoğlu, kapitalizm ve modernizmin karşısına tanrı inancını koymak isterken, köydeki insanların yaşama karşı sade bakışına odaklanmakta böylelikle sorgulanmayan geleneksel değerleri olumlamaktadır.

Bağlılık Aslı’da (Semih Kaplanoğlu, 2019) şehir yaşamının içindeki koşuşturmayla annelik duygusundan uzaklaşan Aslı’nın, bebeğine bakmak için gelen yardımcısına hissettiği güvensizliğin altını çizen yönetmen, vicdan-merhamet gibi duyguları filmin sonunda kurtuluş olarak göstermekte, Aslı ölen yardımcısının çocuğuna da annelik etmektedir. Aynı şekilde Tolstoy’un *İnsan Ne ile Yaşar* (2014) romanını

anumsatan *Bağlılık Hasan*'da (Semih Kaplanoğlu, 2021), kamerasını taşrada yaşamını sürdüren bir çiftçinin para kazanma hırsına çeviren Kaplanoğlu, Hasan karakteriyle arasına mesafe koyarken; köyün inanan insanlarına sempatiyle yaklaşmakta, hak, helallik vb geleneksel değerleri olumlamaktadır. Örneğin eşiyle hacca gitmek isteyen ve görünüşte İslam'a göre yaşamını sürdüren Hasan, abisini kandırarak onun topraklarını alır, borcu nedeniyle tarlasını satmak zoruna kalan ancak alıcı çıkmadığı için zorlanan arkadaşıyla tarlayı satın almak için olması gerekenin çok daha altında bir fiyata anlaşır. Hasan, 'gerçek'lerle ya da anlatıda altı çizilen 'iyi'yle hacca gitmek için imamın tavsiyesine uyup herkesten helallik istediği zaman karşılaşır. Film, seyircide Hasan'ın elma bahçesinden başına yağın elmaları, daha fazla ürün almak için kullandığı metotlarla eşinin baktığı hayvanlara verdiği zararı göstererek doğanın intikam aldığı duygusu uyandırır. Ancak doğaya yapılan vurgu, beraberinde sorgulanmadan öğreti olarak kabul edilen ve adına gelenek diyebileceğimiz toplumsal inanışları da taşır. Dolayısıyla Hasan'ı 'doğru yola' iten neden, değerlerden kopma ya da Bataille'in belirttiği gibi (2004, s. 163) toplumsal kabulleri bilinçli olarak yıkmaya girişimini ifade eden pozitif kötülük değil, kendi çıkarlarına göre davranan, değerlerinden sapmış birinin yaşadığı kötülüktür.

Batı'nın doğayı ehlileştirme çabasının karşısında politik bir duruşu olan Derviş Zaim'in filmlerinde de doğaya yapılan vurgu beraberinde 'sürü/son insan'ın (Nietzsche, 1964) yaşamını kutsayan bir aşamaya ulaşır. Yönetmenin ifadesiyle "kökü çok eskilere giden koyun yıkama geleneğini odağına alan *Devir*, insanlığın çevre ile ilişkisinin kapitalist topluma göre daha doğrudan yaşandığı zamanları hatırlatır" (Zaim, 2013a). Filmde Kierkegaard, Dostoyevski gibi nihilizmi aşmak için 'değer üreten' isimlerin kurtuluşa giden yol olarak önerdiği birey olabilme düşüncesinin aksine 'herkes gibi' olma arzusu ön plana çıkar. Yağmur duası sahnesiyle kuraklığa dolayısıyla iklim değişikliğine gönderme yapan *Devir* (Derviş Zaim, 2013), doğal yollarla ölen ya da yenmek için kesilen bir hayvanın kemiklerini gömen, bu durumda hayvanın tekrar dünyaya geldiğinde sağlıklı olacağına inanan köylülerin yaşamına odaklanır. Kutsal olduğuna inanılan bir ağaca dua etmek gibi sahnelerle desteklenen geleneksel inanca-yaşama yapılan vurgu, koyun yıkama şenliği gibi bir ritüel vasıtasıyla kapitalizme karşı da duruş sergiler. Çobanların yayladan indiklerinde sürü lideri olarak seçtikleri bir koyunu, köyün yakınındaki mezrada bulunan bir kayadan yonttukları kırmızı tozla boyamaları ve her çobanın sürüsünü dereden geçirerek yarıştıkları seremoni, mermer ocağının kayaların bulunduğu mekânı satın almasıyla sona erer. Durum köyde yaşanan kıtlık nedeniyle İstanbul'a çalışmaya giden Ali'ye haber verilir ve Ali çözümü tüccardan boya tozu almakta bulur. Ancak bu toz tıpkı Kaplanoğlu'nun *Buğday*'ında genetiği değiştirilmiş tohumların sürdürülememesi gibi gerçeğinin yerinin tutmaz. Televizyonda genetiği değiştirilmiş yemlerle beslenen hayvanların eksik uzuvla doğduklarına yönelik metaforlarla güçlendirilen içerik, Ali'nin köye dönüp geleneği sona erdiren şirkette işe girmesiyle nihayete erer. Şirketin mühendisi, kedisine şoförlük yapan Ali'yi de alıp geyik avına çıkar ve öldürdüğü hayvanın boynuzlarını alıp cesedi gömmeden oradan uzaklaşır. Ali kendisine öğretildiği şekliyle ölen hayvana tahtalardan boynuz yapar. Eski bir inanışın yerine getirilmesi nedeniyle olsa gerek, Ali dönüş yolunda toz elde edilen bir kayaya rastlar. Böylelikle kapitalizmin karşısına doğayı koymayı hedefleyen *Devir*, en az doğa kadar geleneksel inanışları ve bu inanışları sürdüren insanların yaşam tarzlarını olumlamış olur.

Balıkçı kasabasında yaşayan ve konuşamayan bir kız çocuğuna sahip olan Kaya-Filiz çiftin öyküsünü anlatan *Balık*'da da (Derviş Zaim, 2014) aynı temalar ön plandadır. Filmde, kızları Deniz'in iyileşmesi için tıbbı güvenen Kaya ile; rüyalarında kızının iyileşmesi için nasihatler veren ölmüş babasını gören ve bunları eyleme geçirmek isteyen anne Filiz arasındaki gerilim yoluyla, geleneksel-modern çatışması sergilenir. Zaim seçimini Filiz'den yana kullanır ve para kazanma hırsıyla dolu Kaya'ya, daha fazla balık avlaması için kimyasal kullanır. Ancak bu, köydeki birçok kişinin zehirlenmesine, Filiz'in ölümüne neden olur. Bu andan sonra Kaya, tıpkı Raskolnikov gibi hiç kimse gerçeği bilmemesine rağmen polise teslim olur. Kaya'nın Raskolnikov'dan farkı, *Nokta*'nın Ahmet'inde olduğu gibi göle kimyasal zehir bırakırken yaptığının yanlış olduğunu bilincinde taşımasıdır. Film bu 'değer arayışı'nun yanında, Kaya'yı hapisten izin alıp çıktığında kızına dedesinin nasihat ettiği bir balığı almasıyla, yani köy sakinlerinin ve Filiz'in ilk andan buyana sahip oldukları vicdan duygusuyla final yapar.

Geleneksel sanatlarla bağıni gölge oyunuyla kuran *Gölgeler ve Suretler*'de (Derviş Zaim, 2010) ise geleneksel inanca yapılan vurgu açılıştadır. Film seyircisini Hacivat ve Karagöz'ün şu diyaloguyla selamlar: "Hacivat'ım, insanlar görünmez olsalardı neler yaparlardı?" Hacivat: "Çalar, çırpır ham yaparlardı, isterlerse katliam yaparlardı". Karagöz: "Hacivat'ım, insanlar bu rezillikleri neden yaparlardı?". Hacivat: "Yakalanmaktan korkmayacakları için yaparlardı". Karagöz: "Peki Hacivat'ım, hem görünmez olmak hem de iyi bir insan olmak mümkün müdür?". Hacivat: "Gölgene dikkat edeceksin müdür, karanlık tarafına hükmedeceksin. Gel şu mağaraya da gölgene bak şimdi". Dionysos-Apollon karşıtlığında seçimini Apollon'dan yana kullanan diyalog bu aşamada kesilir ve gölge oyuncusu kızımdan kendisine yardım etmesini ister. Kızının Hacivat ve Karagöz'den hoşlanmadığını söylemesi üzerine baba şunları söyler: "Bu oyun bana gölgeyi gösterdi. Böylece beni kurtardı. İlerde seni de kurtarabilir kızım". Kıbrıs'ta yaşanan Rum-Türk gerilimini insanın içindeki kötülük olgusundan hareketle inceleyen film, bu sahnenin ardından baba kızın çıkan çatışmalardan kaçışlarına ve babanın konuşmadığı kardeşinin yaşadığı eve ulaşmalarını anlatır. Bir sohbette baba, kızına yukarıda bahsedilen içeriğe benzer şeyler söyler: "Gölge oyunu ruh terbiyesi içindir. Aklı ve kalbi terbiye etmek için". Ertesi gün kardeşine ve kızına evinden kaçarken yanına aldığı tek şeyi, gölge oyununda kullandığı Karagöz maketini verir baba, öldüğünde onu gömmeleri gerektiğini söyleyerek. Çünkü ona göre maket gömülmezse ruhuna azap verecek, geride kalanlara uğursuzluk getirecektir. Kardeşinin ve kızının batıl inanç olduğuna yönelik telkinlerine kulak asmayan baba, çıkan bir çatışma sonrası ortadan kaybolur. Amca-kız film boyunca onu arar. Kızı, babasının öldüğünü düşündüğü anda maketin gömülmesini ister. Bu andan sonra çatışmalar durur, kızı babasını Türklerin bulunduğu bir mekanda gölge oyunu yaparken bulur. Kızına kavuşan baba, oyunu şu sözlerle sürdürür: "Belki bir gün aklımız, ruhumuz, hırslarımız arasında denge olur. İyi insanlar olur, olursa mağaradan korkmadan da çıkarız". Filmin mesajı nettir: Kurtuluş geleneksel değerlerde, geçmiştedir.

Sonuç

1990'lı yılların ortalarından itibaren Yeşilçam'ın anlatı kalıplarını ve ticari mantığını kırarak yeni bir döneme giren Türk Sineması, modernizmin insan üzerinde yarattığı tahribata, bireyin yeni değerlere uyum sağlama sürecinde yaşadığı anlamsızlık duygusuna ve benimsenmesi istenilen yeni değerlerin doğurduğu anonimleşme tehlikesine başka bir deyişle nihilizme sebep olduğuna odaklanmıştır. Dönemin öncü yönetmenleri, aynı dertten mustarip 19. yüzyıl düşünce ve edebiyat insanları gibi nihilizmi aşmanın yollarını aramış, bu arayışta Nietzsche, Camus, Sartre'la; Kierkegaard, Tolstoy, Dostoyevski arasındaki farklılığa benzer şekilde birbirlerini yadsıyan yollara başvurarak, bambaşka sonuçlara ulaşmışlardır.

Yapılan inceleme, nihilizmi aşmayı ve değer yaratmayı amaçlayan Derviş Zaim ve Semih Kaplıanoğlu sinemasında nihilizmin nasıl tasvir edildiği, adı geçen yönetmenlerin değersizlik duygusuna çare olarak sundukları yol haritasının felsefeyle olan ilişkisi ve bunun değer üretmek mi değerleri keşfetmek mi anlamına geldiği sorularını cevaplamaya çalışmış, aynı zamanda Derviş Zaim ve Semih Kaplıanoğlu'nun nihilizmi aşmak için sunduğu önerilerle, sorunun çözümünde aynı noktayı işaret eden düşünür/yazarlar arasındaki benzerlikleri/farklılıkları ortaya koymayı amaçlamıştır. Genel cepheden bakıldığında açığa çıkan sonuç, nihilizmin Zaim ve Kaplıanoğlu sinemasında modernizmin ve kâr odaklı kapitalizmin sebep olduğu değer kaybıyla tasvir edilmiştir. Zira her iki yönetmenin de daha fazla para kazanmayı ya da kişisel çıkar elde etmeyi, sahip oldukları değerlere önceleyen karakterler kurguladıkları dolayısıyla değerlerinden kopan değil, değerlerinden sapan insana yöneldikleri gözlemlenmiştir. Derviş Zaim sinemasında inançlarının ve değerlerinin aksine zevk için Frenk resimleri çizen Eflatun, el yazması kuranı satan Ahmet, daha fazla balık avlamak için gölü zehirleyen Kaya; Semih Kaplıanoğlu sinemasında kazanç için, kasabasını terk ederek İstanbul'a yerleşen Yusuf, çocuğuna yeterli ilgiyi gösteremeyen Aslı, arkadaş ve akrabalarını dolandıran Hasan sözü edilen karakterler arasındadır. Öte yandan nihilizmi değerlerin ikinci plana itilmesiyle açıklayan bu yaklaşım çözümü tanrı inancında, toplumsal ahlakta, vicdanda ve geleneksel değerlerde arama yoluna girmiştir. Çalınmasına sebep olduğu kuranı sahibine teslim eden ve

öldürdüğü arkadaşının mezarını ailesine gösteren Ahmet, zehir döktüğü gölden beslendiği için eşi ölen ve kimsenin haberi olmasa da polise suçunu itiraf eden Kaya, avlanarak parçalanan bir geyiğin boynuzlarını hayvanın yanına koyarak eski bir inancı yerine getiren ve bu yolla geleneksel köy şenliğinin devam etmesine imkân veren Ali, geleneksel değerleri ve vicdanı kurtuluş olarak resmeden Zaim karakterleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer şekilde hor gördüğü ve haksız yere şüphelendiği bakıcısının ölümü üzerine onun çocuğuna annelik yapan Aslı, uzun yıllar sonra döndüğü kasabasında kendisine gösterilen ilgiyle seyirci kalamayan Yusuf, dolandırdığı kardeşinin yakaladığı ölümcül hastalığı öğrenen pişman olan Hasan, Kaplanoğlu'nun nihilizmi aşmada vicdanı ön plana çıkaran karakterleri olarak perdeye yansımıştır.

Çalışmada elde edilen diğer bir sonuç, kurtuluşu tanrı inancına ve geleneksel değerlere dönmekte bulan her iki yönetmenin sundukları öneriyle, benzer bir iddiayı dile getirirler de düşünce dünyasında derin izler bırakan Kierkegaard, Tolstoy ve Dostoyevski'yle uyuşmazlık yaşadıklarıdır. Zira Zaim ve Kaplanoğlu, kişinin ancak bireysel varlığını kazanarak tanrı inancına sahip olabileceğini iddia eden Kierkegaard'ın, nihilizmin değerleri tümüyle yadsıyarak iyi ile kötünün yerini değiştirdikten sonra aşılacağına inanan Dostoyevski'nin ve tanrıya inanmasındaki en büyük etkenin, onu yitirmesi olduğundan bahseden Tolstoy'un aksine toplumsal kabullerin dışına çıktıkları için vicdan azabı çeken ve hakim değerlerin korunaklı limanına çekilen karakterler yaratmışlardır. Öte yandan *Buğday*'de Erol'un; *Devir*'de Ali'nin anlamsızlık ve boşluk duygusunu aşmalarına bir başkasının öncülük etmesi, bireyin anonimleşmesi dolayısıyla nihilizmin yeniden üretilmesi tehlikesini doğurmuştur. Özetle çalışmada, yaptıkları sinemada nihilizmi aşma çabasına giren Zaim ve Kaplanoğlu'nun, hem gösterdikleri hedefin bir zamanlar egemen değer olması hem de karakterlerinin bu hedefe yönelimlerinde bir başkasının etkisi altında kalmaları nedeniyle değer yaratmaktan çok değerleri keşfeden bir yola başvurdukları sonucuna ulaşılmıştır.

Notlar

¹ Bu değerleri baş değer olarak değerlendirmek.

² *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010).

³ Kierkegaard kişisel tatmine ve hazza odaklanan, gündelik tutkuluların esiri olan, seçimleriyle kendini belirlemekten uzak insanı tanımlamak için ilk varoluş aşaması olarak değerlendirdiği estetik varoluş ifadesini kullanır. Filozofa göre estetik varoluş aşamasındaki kişi, anlamı kendisi bulmaktan çok dışsal faktörlerde arar dolayısıyla gerçeği bulma notasında umutsuzluğunun farkında olmadan derin bir umutsuzluk yaşar (2013, ss.70-75).

⁴ Bu aşamada birey anlık hazların peşinden sürüklenmeyi ve kendi dışındaki dünyaya duyarsızlığını sona erdirir. Seçimlerini kendi belirler, kendi olmanın yollarını arar ve sorumluluklarını üstlenir. Ahlak kuralları ve sınırlamalar bu aşamada kişinin kendini belirlemede önemlidir (Cevizci, 2012, ss. 940-942).

Kaynakça

Adorno, T. (2005). *Minima Moralia*, Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları.

Alcan, M - Aparı, S. F. (2020). Yönetmen Semih Kaplanoğlu: Bizim Şimdi Ütopyalar Üretmemiz Lazım. AA.com.tr. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yonetmen-semih-kaplanoglu-bizim-simdi-utopyalar-uretmemiz-lazim/1799731#> (04.01.2022).

Atam, Z. (2010). *Uzun Bir Yolculuğun Hikayesi; Ayrık Bir Yönetmenin İzinde. Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*, Ed. Aslıhan. Doğan Topçu, ss. 56-93. İstanbul: De Ki Yayınları.

Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.

Aytaç, S & Yücel, F (2007). Semih Kaplanoğlu'ndan Yumurta: 'Dünyevi Olanın Arka Planı'. *Altyazı Dergisi*. Sayı: 67, ss. 20-22.

- Ayvazoğlu, B. (1997). Geleneğin Direnişi. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Barrett, W.(2016). İrrasyonel İnsan. Çev. Salih Özer. Ankara: Hece Yayınları.
- Bataille, G. (2004). Edebiyat ve Kötülük. Çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Büker, S & Akbulut, H. (2009). Yumurta: Ruh'a yolculuk. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Büyükcoşkun, M. E. (2009). Miracın İçkisi Süt. <https://www.dunyabizim.com/soylesi/miracin-ickisi-sut-h418.html> (14.02. 2022).
- Camus, A (1994). Denemeler. Çev. Sabahattin Eyuboğlu ve Vedat Günyol. İstanbul: Say Yayınları.
- Camus, A (2006). Yabancı. Çev. Vedat Günyol. İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. (2012). Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a. İstanbul: Say Yayınları.
- Civan, C. (2009). Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak. Yönetmen sineması: Derviş Zaim. Ed. Ayşe Pay, ss. 9-23. İstanbul: Küre Yayınları.
- Civan, C. (2010). Bal'ın Katmanları: Zaman, Deneyim ve Şiir. Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu, Ed. Ayşe Pay. ss. 61-73. İstanbul: Küre Yayınları.
- Copleston, F. (1998). Nihilizm ve Materyalizm. Çev. Deniz Canefe. İstanbul: İdea Yayınevi.
- Çestov, L. (2007). Nietzsche ve Tolstoy'da İyilik Fikri. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap.
- Çıplak, C. (2014). 'Sinema Nihilizmin Batağında'. Cumhuriyet Gazetesi, <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/sinema-nihilizmin-bataginda-123646> 26 Eylül. (11.12.2021).
- Daldal, A. (2015). Ulusal Sinema Kavramı Ve Yeni 'Türk Sineması' Üzerine. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11: Sinema Ve Yeni. Ed. Deniz Bayraktar. ss. 13-29. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Daldal, A. (2016). Caligari'den Hitler'e Distopyalardan Yeni Türkiye'ye. Birikim Dergisi. S. 323: 91-98.
- Daldal, A. (2018). 1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması'nda Yeni "Siyasallaşma" Biçimleri: Masumiyet, Doğa, Kimlik. Doğu Batı Dergisi- Floraya Ağıt: Doğa. S. 83: 278-299.
- Deleuze, G. (2010). Nietzsche Ve Felsefe. Çev: Ferhat Taylan. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deniz, T. (2009). Derviş Zaim: Yapmaya Çalıştığım Sinemada Değer Üretme Çabası Var. Yönetmen Sineması: Derviş Zaim. Ed. Ayşe Pay. ss. 75-92. İstanbul: Küre Yayınları.
- Deniz, T. (2010). Canı Sıkılan Filmler: Türk Sinemasında Nihilist İzler. Hayal Perdesi Dergisi, <https://www.hayalperdesi.net/dosya/58-cani-sikilan-filmler-turk%20sinemasinda%20nihilist-izler.aspx> (21.11.2020).
- Diken, B (2011). Nihilizm. Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2006). Suç ve Ceza. Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Er, F & Civan. C. (2010). Semih Kaplanoğlu ile Taşra ve Zaman ve Sinema. Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu. Ed. Ayşe Pay. ss. 73-85. İstanbul: Küre Yayınları.
- Fromm, E. (1996). Özgürlükten Kaçış. Çev. Şemsa Yeğin. İstanbul: Payel Yayınları.
- Gasset, O. (2015). Tarihsel Bunalım ve İnsan. Çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları.
- Heidegger, M. (2001). Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü. Çev. Levent Özşar. Bursa: Asa Kitabevi.
- Işıklar, U. (2021). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Nihilizm. İstanbul: Klaros Yayınları.
- Kabil, İ. (2009). Önsöz. Yönetmen Sineması: Derviş Zaim. Ed. Ayşe Pay. ss. 5-6. İstanbul: Küre Yayınları.

- Kaplanoğlu, S. (2017). Buğday [Sinema Filmi].
- Kaplanoğlu, S. (2007). Yumurta [Sinema Filmi].
- Kaplanoğlu, S. (2008). Süt [Sinema Filmi].
- Kaplanoğlu, S. (2010). Bal [Sinema Filmi].
- Kaplanoğlu, S. (2019). Bağlılık Aslı [Sinema Filmi].
- Kaplanoğlu, S. (2021). Bağlılık Hasan [Sinema Filmi].
- Karasu, Bilge. (2009). Öteki Metinler. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2002). Korku ve Titreme. Çev. İbrahim Kapaklıkaya. İstanbul: Anka Yayınevi.
- Kierkegaard, S. (2007). Ölümçül Hastalık Umutsuzluk. Çev. M. Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). Kişiliğin Gelişiminde Etik- Estetik Dengesi. Çev. İbrahim Kapaklıkaya. İstanbul: Araf Yayınları.
- Kuçuradi, I. (1967). Nietzsche ve İnsan. İstanbul: Yankı Yayınları.
- Kuçuradi, I. (1998). İnsan ve Değerleri. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Kuçuradi, I. (1999). Sanata Felsefeyle Bakmak. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Kuçuradi, I. (1999a). Etik. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Küçükalp, D. (2005). Politik Felsefede Nihilizm Sorunu: Nietzscheci Bir Tartışma. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Küçükalp, K. (2017). Nietzsche ve Postmodernizm. İstanbul: Kibele Yayınları.
- Nietzsche, F. (1964). Böyle Buyurdu Zerdüşt. Çev. A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2000). Deccal. Çev. Ayça Kaya. İstanbul: Hil Yayınları.
- Nietzsche, F. (2002). Güç İstenci. Çev. Sedat Umran. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2013). Ahlakın Soykütüğü Üstüne. Çev. Ahmet İnam. İstanbul: Say Yayınları.
- NTV (2010, Mar 31). Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi: Altın Ayı Etkili Olacak Mı Göreceğiz. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/altin-ayi-etkili-olacak-mi-gorecegiz,-7adEEoWuEyJg47NzwiRMg> (05.09.2019).
- Öperli, N & Yücel, F. (2006). Zeki Demirkubuz Söyleşisi. Altyazı Dergisi, S. 56: 18-25.
- Pearson, K. A (1998). Kusursuz Nihilist. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Pösteği, N. (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Savaş, H. (2019, Jul). Film Eleştirisinde Biçim-İçerik Sorunu. Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi. 6 (17): 18-36.
- Savater, F. (2008). Nietzsche'nin İdeası. Çev. Saliha Nilüfer. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saydam, B. (2010). Soyutlamalar Aracılığıyla Bir Dil Yaratma Çabası: Süt. Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu. Ed. Ayşe Pay. ss. 49-60. Küre Yayınları.
- Simmel, G. (2011). Modern Kültürde Çatışma. Çev. Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sözen, M. F. (2010). Türk Sinemasında İki Farklı Deneme: Derviş Zaim Ve Semih Kaplanoğlu Sinemasında Dil Arayışları. Akdeniz Sanat Dergisi, (3). S. 5: 127-145.

- Suner, A. (2012). Yusuf'u Yanlış Anlamak: Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta-Süt-Bal Üçlemesi Üzerine. Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler. Ed. Umut Tümay Arslan. ss. 57-71 İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp A, Z. T. (2006). Sırları Dökük Aynadan Geçerken. Radikal II.
- Süalp A, Z. T. (2010). Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri. Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Ed. Aslıhan Doğan Topçu. ss. 10-26 İstanbul: De Ki Yayınları.
- Swingewood, A. (1996). Kitle Kültürü Efsanesi. Çev. Aykut Kansu. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şestov, L. (2017). Dostoyevski ve Nietzsche Trajedinin Felsefesi. Çev. Kayhan Yükseler. İstanbul: Notos Yayınevi.
- Şirin, U. (2017). Yusuf'un Rüyası. İstanbul: H Yayınları.
- Teksoy, R. (2007). Rekin Teksoy'un Türk Sineması. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Terek, T. (2010). Bal. Taraf Gazetesi http://www.kaplanfilm.com/tr/honey_news_tugba_tekerek.php (27.06.2021).
- Tezcan, G & Tonbaz Y. (2013). Derviş Zaim: "Modernizm Herkesi Birbirine Benzetmeye Çalışıyor". Film Arası Aylık Sinema Dergisi, S. 32: 31.
- Tolstoy, L. N. (2005). İtirafırım. Çev. İhsan Özdemir. İstanbul: Antik Dünya Klasikleri.
- Tolstoy, L. N. (2014). İnsan Ne İle Yaşar. Çev. Hasan İlhan. İstanbul: Alter Yayıncılık.
- Topçu, A. D. (2010). Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: Cenneti Beklerken'de Anlatı ve Anlam. Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Ed. Aslıhan Doğan Topçu. İstanbul: De Ki Yayınları.
- TRT Akademi (2018). Röportaj- Derviş Zaim: "Türkler Yapı Bozumunun Ustalarıdır". S. 5, 362-372
- Yalom, I. (2001). Varoluşçu Psikoterapi. Çev. Zeliha İ.Babayiğit. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Yavuz, H. (2010). Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası: Cenneti Beklerken ve Nokta. Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk. Ed. Aslıhan Doğan Topçu. ss. 190-195. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Yücel, F. (2009). Reha Erdem'le A Ay'dan Kosmos'a. Reha Erdem sineması: Aşk ve İsyan Ed. F. Yücel. ss. 143-191. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Zaim, D. (1996). Tabutta Rövaşata [Sinema Filmi].
- Zaim, D. (2006). Cenneti Beklerken [Sinema Filmi].
- Zaim, D. (2009). Nokta [Sinema Filmi].
- Zaim, D. (2009a). Nokta. <https://www.derviszaim.com/film/nokta/> (20.04.2021).
- Zaim, D. (2010). Gölgeler ve Suretler [Sinema Filmi].
- Zaim, D. (2013). Devir [Sinema Filmi].
- Zaim, D. (2013a). Devir. <https://www.derviszaim.com/film/devir/> (23.04.2021).
- Zaim, D. (2014). Balık [Sinema Filmi].

