

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

MODERN ANLATI BAĞLAMINDA ERIC ROHMER
SİNEMASINDA AHLÂK OLGUSUNUN METAFORİK İŞLEVİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

NESLİHAN KÜLTÜR

KOCAELİ 2017

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

MODERN ANLATI BAĞLAMINDA ERIC ROHMER
SİNEMASINDA AHLÂK OLGUSUNUN METAFORİK İŞLEVİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

NESLİHAN KÜLTÜR

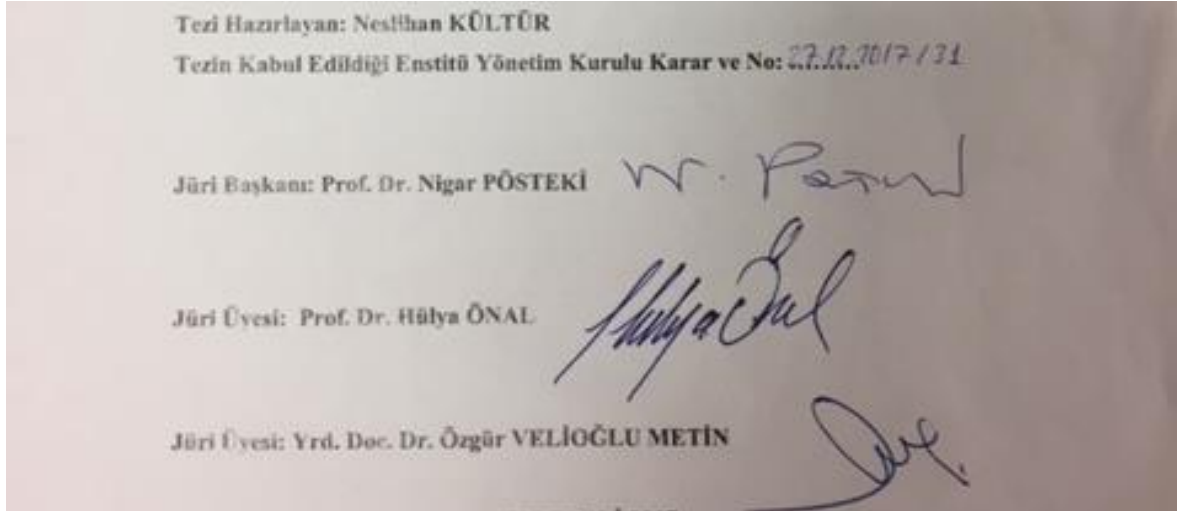
Danışman: Prof. Dr. NİGAR PÖSTEKİ

KOCAELİ 2017

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

MODERN ANLATI BAĞLAMINDA ERIC ROHMER
SİNEMASINDA AHLÂK OLGUSUNUN METAFORİK İŞLEVİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)



KOCAELİ 2017

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
GİRİŞ	1
ARAŞTIRMA SORULARI.....	6
AMAÇ VE YÖNTEM.....	7
EVREN VE ÖRNEKLEM	8

BİRİNCİ BÖLÜM

AHLÂK VE KAYNAĞI KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLER

1.1. İNSANLIK BİRİKİMİNİN METEFORİK SÖZCÜĞÜ AHLÂK.....	10
1.2. AHLÂK TANIMLAMALARI:.....	12
1.2.1 Felsefecilere Göre Ahlâk'ın Kaynağı	19
1.2.2 Dinin Ahlâk Görüşüne Etkisi	23
1.2.3. Toplumsal Yönüyle Ahlâk	30
1.3. MODERN ANLATIDA AHLÂK OLGUSU.....	32
1.4. MODERNİZM VE AHLÂKİ DEĞER YARGISI	37
1.5. YİRMİNCİ YÜZYILDA AHLÂK OLGUSUNDA DEĞİŞEN PARADİGMALAR	39

İKİNCİ BÖLÜM

ANLATI SİNEMASI VE SİNEMADA MODERN ANLATI

2.1. MODERNİZM ÜZERİNE GÖRÜŞLER VE TANIMLAMA DENEMESİ 44	
2.1.1. Bir Anlatı Türü Olarak Sinemada Modern Anlatı	52
2.2. SİNEMADA MODERN ANLATININ KURAMSALLAŞMASI VE TEMEL VARSAYIMLARI.....	57
2.3. MODERN ANLATI BAĞLAMINDA SİNEMADA BİÇİMCİLİK VE GERÇEKÇİLİK.....	61
2.3.1. Sinemada Biçimci Dönem Ve Kurgunun Önemi	67
2.3.2. Sinemada Modern Anlatı ve Gerçeklik Dönemi	79
2.3.3 1945 Sonrası Sinemada Değişen Paradigmalar	88

2.3.4. Yeni Gerçekçilik ve Akımın Estetiği	92
2.3.5. Yeni Dalga ve Akımın Estetiği	100

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ERIC ROHMER SİNEMASINDA AHLÂKİ OLGUNUN TEMSİLİ

3.1. BİR AHLÂK BEKÇİSİ OLARAK ERİC ROHMER	109
3.2. BİR İDEOLOJİ KURAMCISI OLARAK ROHMER	115
3.3. ERİC ROHMER'DEN ALTI AHLÂK ÖYKÜSÜ	120
3.4. MONCEAU FIRINCISI FİLMİ	123
3.4.1. Monceau Fırıncısı Film Özeti.....	123
3.4.2. Monceau Fırıncısı Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu.....	125
3.4.3. Monceau Fırıncısı Filminde Ahlâk Olgusunun Sunumu.....	128
3.5. SUZANNE'İN KARIYERİ FİLMİ	131
3.5.1. Suzanne'in Kariyeri Film Özeti.....	131
3.5.2. Suzanne'in Kariyeri Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu.....	132
3.5.3. Suzanne'in Kariyeri Filminde Ahlâk Olgusunun Eril Temsili.....	135
3.6. MAUD'DA GEÇEN GECEM FİLMİ.....	138
3.6.1. Maud'da Geçen Gecem Film Özeti.....	139
3.6.2. Maud'da Geçen Gecem Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu.....	140
3.6.3. Maud'da Geçen Gecem Filminde Dışlanmış Bireyin Ahlâki Temsili	144
3.7. KOLEKSİYONCU KIZ FİLMİ	149
3.7.1. Koleksiyoncu Kız Film Özeti.....	149
3.7.2. Koleksiyoncu Kız Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu	151
3.7.3. Koleksiyoncu Kız Filminde Daraltılmış Bireyin Ahlâki Temsili	155
3.8. CLAIRE'İN DİZİ FİLMİ.....	159
3.8.1. Claire'in Dizi Film Özeti	159
3.8.2. Claire'in Dizi Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu	160
3.8.3. Claire'in Dizi Filminde Kabullenilmiş Bireyin Ahlâki Temsili.....	163
3.9. ÖĞLEDEN SONRA AŞK FİLMİ	167
3.9.2. Öğleden Sonra Aşk Film Özeti	168
3.9.3. Öğleden Sonra Aşk Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu	169
3.9.4. Öğleden Sonra Aşk Filminde Ahlâk Olgusunun Diyalektik Temsili.....	172

SONUÇ	177
KAYNAKÇA	186



MODERN ANLATI BAĞLAMINDA ERIC ROHMER SİNEMASINDA AHLÂK OLGUSUNUN METAFORİK İŞLEVİ

ÖZET

Günümüzde yaşadığımız küresel çağda medeniyetler, kültürler, milletler ve bölgeler arasında yaygın ve derin geçişler oluşmaya başladığı gibi söz konusu yapılar arasında birçok çatışma da ortaya çıkmaktadır. Gelenek ve modernin çatışması teziyle bu gelişmeler genelde Doğu – Batı toplumları arasında oluşan gelişmelere atfedilmektedir. Bunun sonucu olarak her iki toplumun da ortak kesişim kümesi olarak modernizm eleştirisi doğmakta ve modernizm karşıtlığı, değer yargıları etrafında birleşmenin temel kanıt, olarak ileri sürülmektedir.

Bu söz konusu çatışma; batı düşüncesinde sadece C. E. M. Joad’la ve Doğu düşüncesinde Edward Said ile sınırlı bir bakış açısı olmayıp, modern anlatı paradigmasında ortaya çıkmaktadır. Modern anlatı bağlamında bu düşünce toplumu, doğayı ve insanı da yorumlamaktadır. İnsanların yeryüzündeki serüvenlerini, kitleler arası etkileşimleri, birey - yaratıcı ve tabiat ilişkisini modern bir söylem perspektifiyle açıklamaktadır.

Modern anlatı; iletilme biçimlerine göre, anlatan ile anlatılan şey arasındaki mesafe ile ilgilidir. Söz konusu bu mesafe, anlatının “anlatma” ile “gösterme” arasında nasıl bir yere oturtulduğunu gösterir.

Anahtar Kelimeler: Modern Anlatı, Uygarlık, Gelenek, Modern

METAPHORIC FUNCTION OF MORALITY IN THE NARRATIVE CONTEXT OF ERIC ROHMER'S CINEMA

ABSTRACT

As much as widespread and deep passages exist between civilizations, cultures, nations and regions in the global age we live in, many conflicts also appear between these structures. With the thesis on the conflict between Tradition and Modernity these developments are often attributed to developments which occurred between Eastern and Western communities. As a consequence, in both communities the critique of modernity appears as the intersection common to both sets and the opposition to modernity is propounded as the principal evidence for converging around judgment values

This conflict is not limited only to C. E. M. Joad in the Western thinking and to Edward Said in Eastern thinking and appears in the paradigm of modern narrative. In the context of modern narrative this thinking considers and interprets nature and humans. The adventures of humans in the world, interactions between masses, relation between individuals and the creator and nature are explained from the perspective of modern discourse.

Modern narrative, according to the communication styles, is related to the distance between the narrator and the thing which is narrated. Such distance demonstrates where the narrative between "narration" and "demonstration" stands.

Keywords: Modern Narrative, Civilization, Tradition, Modern

GİRİŞ

Sosyolojik değişim, gelenek ve modern arasındaki çatışmalar ve teknolojik gelişmeler sebebiyle toplumun kültürel arka planını besleyen yönelimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan geleneksel ve geleneksel olmayan inanç biçimleri de toplumsal dönüşüm sürecine ve modern anlatıya katkı sunmaktadır. Fakat dönüşüme uğrayan bu sosyo – kültürel yapılar, aynı zamanda bambaşka bir anlatım ve hikaye dünyası oluşmasına da zemin hazırlamışlardır.

Her iki durumda da modernizm sonrasında yaşanan değişim / dönüşüm temasına sahip olan modern anlatılı yapımlar, kitleselin yeni dünya düzeni içerisinde yön verici bir güç olduğunun anlaşılmasına sebep olmaktadır. Bu yönüyle modern anlatı, çoğunlukla var olan sosyo-kültürel yapılanmanın yıkılarak, yerine yeni bir sosyal ve siyasal düzenin inşa edilmesi temeline dayanmaktadır. Modern anlatılarda, insan eliyle doğrudan yaratılmış ya da değişime uğratılmış bir sistem yerine; çoğunlukla dışsal faktörler ile şekillenmiş sosyo-kültürel yapılardan ve bu yeni ideolojik yaklaşımlar ile şekillenen dünyanın dinamizminden söz etmek mümkündür.

Beslendiği köken bakımından hem klasik hem de modern anlatılarda yaratılan yeni öykü evrenleri, söz konusu evrenleri oluşturan öğeler ve ortaya çıkan yeni kitlesel yapılar açısından benzerlikler göstermektedirler. Modern anlatılı vizyonların, geleneksel anlatıların ideolojik mirasından etkilenmesinin sebebi de bu benzerliktir. Bu bağlamda XIX. yüzyıldan başlayarak, günümüze kadar gelinen süreçte, gelişen modernizm kavramı, her iki terimi de kapsayıcı bir nitelik taşımaktadır. Modernizmin erken döneminde bilimin gündelik hayatın merkezine yerleşmesi sonucunda sahip olunan bilimsel verilerin toplumun kontrolüne verilmesi modern birey kavramını ortaya çıkarmıştır.

Dünya tarihi açısından oldukça trajik bir dönüm noktası olarak kabul edilen II. Dünya Savaşı'nın ardından, kitleseli oluşturan bireylerin modernizme bakış açısı büyük oranda değişmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan tablo, modernist

gelişmelerin (özellikle silah sanayine dayalı teknolojik gelişmelerin), sıradan birey için bir çeşit tuzak olduğu ve hayatı kolaylaştırırken diğer taraftan da büyük bir mağduriyet doğurduğu sonucuna ulaşılmasını neden olmuştur. Zaman içerisinde, söz konusu gelişmelerin, mevcut siyasal sistemlerin yönetim mekanizmalarını güçlendirmek için etkin bir araç olduğu algısı da yerleşmeye başlamıştır.

Bu durum, sahip olunan bütün bu gücün yaratmış olduğu güveni de; bu gücün kontrolünün kaybedilmesi halinde yaşanacak olan kaygıları da eşit oranda sorgulayacak anlatıların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu ikilem; ortaya çıktığı günden bu zamana kadar, modern insanın endişeleriyle şekillenen anlatılar tasarlayan modern anlatı sinemasının beslendiği en önemli unsurlardan biridir.

Günümüzde sinemanın kitlelere yön veren hem eğlenceli hem de öğretici bağlamda söylemler üreten bir sanatsal form olduğu gerçeği tartışmasız kabul edilmektedir. Bu bağlamda geçmiş kaynaklı anlatılar, günümüz toplumunun kültürel, sosyal ve politik düzleminin aynası niteliğini taşıdığı tezi kabul gören bir görüştür. Bu genel kanı içinde bulunduğu politik sistemin yeniden üretilmesi ve kitlesel bağlamda alışkanlığa dönüşmesi sinemanın etki gücünün önemli göstergelerinden biridir. Dolayısıyla modern anlatı sineması, gündelik olgulara çoğunlukla alegorik bir biçimde yer veren fakat bu sembolik gücü, kendi bağlı olduğu sistemi kutsamak için kullanan bir anlatı aracı olarak değerlendirilebilir. Örneğin Soğuk Savaş sürecinin çift kutuplu dünya düzeni içerisinde ortaya çıkan tablo, özde bireyin onaylamayacağı söylemlere yer verse de; dışsal bir etki tarafından sunulan kitlesel yok oluş şeklinde bir güvensizlik ortamı üretmesi açısından kabullenilirlik oluşturmaktadır.

Dönemin karamsar bir tablo çizen filmleri de bu söylemleri onaylayacak bir rota izlemektedir. Örneğin “Değişen Dünyanın İnsanları” (Fahrenheit 45, François Truffaut, 1966) gibi filmler, dışsal bir tehdidin, toplumsal yapıyı nasıl yok edebileceğinin sinemasal yansıması olarak kabul edilebilmektedir. Fahrenheit filminde, bütünlüğü ve iktidarı için kitapları tehdit olarak gören devletin ülkedeki bütün kitapları yakarak yok etmek isteği ve içindeki boşluğu dolduramayan

insanların hap içerek mutsuzluğunu gidermeye çalışması, bu toplumsal yapının dışsal bir tehditle yok oluş olarak gösterilmektedir.

Günümüzde de buna benzer yaklaşım modern anlatılı sinema eserlerinde kendini göstermektedir. Seksenli yıllarla birlikte yumuşama gösteren soğuk savaş süreci doksanlı yıllarda geçmiş ideolojiler ile hesaplaşma sürecine girmiştir. Aynı düzende yeni sinemasal üretimlere de geçiş yapılmıştır. Özellikle Avrupa Sineması ölçeğinde geçmişteki ideolojik ve stratejik hataların, bugün kitlelerin ve onu oluşturan bireylerin karşı karşıya kaldığı sorunların üreticisi olduğunu onaylayan söylemlere yer vermektedir. Söz konusu onay, aslında daha özgürlükçü davrandığını iddia eden yeni geçerlilikler içeren yapının, kendi politikalarını kitlelere kabullendirmesi için yeni bir fırsattır. Bu bağlamda modern anlatılı sinemasal üretimler, bir yönüyle muhafazakar yaklaşımların, bu türden politikaları kitlelere kabullendirmek için zemin hazırladığını öne sürerken; diğer bir yönüyle de gelebilecek/gelmiş olan yeni bir sistemin kitleler üzerinde ürettiği/üreteceği yeni sorunları da gözler önüne sermektedir. Bu tür filmlere genelde “postmodern filmler” denilmektedir.

Postmodern filmler, kitlelerin yaşadığı çeşitli dönüşümler sonrasında anlatım yöntemi olarak sinemasal tasvirlerin merkezine yerleşmektedir. Bu bağlamda değişen dünya düzeni içerisinde toplumsal ahlâk düzeninin tamamen çöktüğü ve ahlâk kavramının kişinin vicdani yönelimleriyle belirlendiği bir yaşam pratiği portresi çizen filmler üretilmeye başlanmıştır. Çizilen bu tablonun sinemasal evren içerisindeki köklerinin arayışını sunan çalışmalardan biri Eric Rohmer’in 6 filminden oluşan “Ahlâki” Öyküler Serisi’dir. Söz konusu film serisi, sürekli devinim halinde olan modern bireyin içinde bulunduğu karmaşık durumu ve insanlar ile girdiği ilişkileri ön plana alan filmlerdendir. Modern bireyin içinde bulunduğu karmaşık durumunun ruhsal çözümlemesini sunan seri, ahlâk olgusunun metaforik bir işlevini sunarken; aynı zamanda toplumun kıydığı bireylerin öyküsünü anlatmaktadır.

Eric Rohmer'in ortaya koyduğu 6 filmlik ahlâki öyküler serisinde, hızla yabancılaşan Batı toplumunda pasifize edilen çaresiz birey, serinin ilk filmi olan Monceau Fırınıcısı'nda (La Boulangère de Monceau, 1963) ahlâk olgusunun sunumunun girişi niteliğindedir.. Ahlâk olgusunun eril temsili gösteren serinin ikinci filmi Suzanne'in Kariyeri'ni (La Carrière de Suzanne, 1963) yabancılaşan Batı toplumunda hemen her zaman şiddetle sonuçlanan kendini beğenmişliği ile uğraşmak zorunda kalan bireyin açmazları işlenir. Söz konusu kendini beğenmişliğin yıkıcılığını çaresiz kabullenen birey, serinin üçüncü filmi olan Maud'da Geçen Gecem'de, (Ma Nuit Chez Maud, 1969) dışlanmış olmanın verdiği sonuçların ahlâki tutumunu temsil eder. Dışlanan birey, serinin dördüncü filmi Koleksiyoncu'da (La collectionneuse, 1967) yeni bir evrilme yaşayarak daraltılmış bir ekseninde, her şeye rağmen bireyin ahlâki temsilinin ödün vermez savunuculuğunu sürdürür. Bireyin söz konusu ödün vermez tavrı, serinin beşinci filmi Claire'in Dizi'nde, (Le genou de Claire, 1970) paradoksal bir şekilde yeniden ilk filmdeki pasifize haline dönüşür. Bireyin yaşadığı yabancılaşmaya dair çaresizce kabullenilmiş bir ahlâki temsil sergilemektedir. Son olarak, serinin son filmi Öğleden Sonra Aşk'ta (L'amour l'après-midi, 1972) öncülü olan beş filmin ortaya koyduğu ahlâki bağlamların karşıtlarını kullanarak ahlâkın temsilini inceler.

“Modern Anlatı Bağlamında Eric Rohmer Sinemasında Ahlâk Olgusunun Metaforik İşlevi” başlıklı çalışmada öncelikle ahlâk olgusunun kaynağından başlayarak günümüze kadar geçirdiği dönüşümler, felsefi, dini ve dindışı kavramlar başlığı altında, uğradığı dönüşümlere ve onu besleyen öğelere yer verilecektir. Bunun yanı sıra aydınlanma sonrası oluşan ve teknolojik gelişmelerle yeni bir sürece giren pozitivist dalganın kitlesel ve bireysel bazda ahlâk olgusu üzerinde yarattığı derin paradigma değişiklikleri irdelenecektir. Hem yakın tarihsel süreçteki sosyal ve siyasal olaylardan, hem de aktüel unsurlardan etkilenerek, yeniden biçimlenen bu olgunun kendini üretim biçimlerine sebep olan kaygılar, modern anlatı sinemasında yer alan karşılıkları ile birlikte incelenecektir.

Çalışmanın omurgasını oluşturan ikinci bölümde, modern anlatının tanımına yer verilerek, modern anlatı sinemasının yararlanmış olduğu geleneksel yaklaşımlar, konular ve dönüşümler üzerinde çalışılacaktır. Türün kökenlerinin, ortaya çıkış amaçlarının ve modern kavramının sinemasal evren içerisindeki yerini şekillendiren temel unsurlar üzerine araştırma yapılacak; bu unsurların ne gibi yapısal amaçlara hizmet ettiği sorgulanacaktır. Sinemasal mecrada karşımıza çıkan modernist süreç ve ardından sanat bağlamında oluşan modern anlatı süreci kavramlarının geniş tanımlarına yer verilirken söz konusu iki kavramın da sinemasal yansımaları ön plana alınacaktır. Bir insanlık birikimi ve evrensel bir olgu olan ahlâk olgusu bir alt tür olarak modern anlatı bağlamında incelenmektedir. Bu kavramın sunduğu güncel vizyonlar ve bu vizyonların izleyici/gösterilen üzerindeki etkileri ön plana alınmakla birlikte; geleneksel yaklaşımların ve bu yaklaşım ile aralarındaki benzerlikler üzerinde durulmaktadır. Sinema tarihinde özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası oluşan ve Soğuk Savaş döneminde zirve yapan temaların merkez konumda olduğu modern anlatı kavramı derinlemesine ele alınmaktadır. Son yıllarda hem edebiyat, popüler sinema ve güncel bir anlatı aracı olarak internet ortamında karşımıza sıklıkla çıkan modern anlatılı sanat üretimlerinin çıkış noktası, küresel boyutlarda değişen sosyo-kültürel ve politik yapı ve bu düzlemle bütünleşen yeni ahlâk anlayışı ele alınmıştır. Dönüşüm geçiren veya tamamen ortadan kalkması muhtemel olan geleneksel normlar ile birlikte gelebilecek yeni yönelim ve düzenlerin; günümüz toplumlarındaki izdüşümleri irdelenmiştir. Ayrıca; birbirlerinden farklı çıkış noktalarına sahip olan insanın yeryüzündeki serüveninin durakları olan büyük altüst oluşlar ve sonrasında yeniden kendini kuran sistemler çalışmanın önemli araştırma konuları arasında yer almıştır.

Çalışmada, Eric Rohmer sinemasının altı filminden oluşan “Ahlâki Öyküler Serisi”nin modern anlatılı üretimler ile ortak özelliklerinin betimlenmesinin yanı sıra; birbirlerinden ayrılan yönleri üzerinde durulacaktır. Modern anlatı sinemasının ahlâki bağlamının en net söylemlerini üreten bir yönetmen olarak kabul edilen Eric Rohmer’in altı filmi, tek tek karakterler ve olay örgüsü ekseninde analiz edilecektir.

ARAŞTIRMA SORULARI

Modern bireyin en büyük problemi olan ahlâk olgusuna karşı ortaya koyduğu arayışın, modern anlatı bağlamında çözümleme çabalarına dayanan bu çalışmada, problem olarak bu iki kavram üzerinden yola çıkmaktadır. Ahlâkın toplum hayatındaki rolü ve fonksiyonları, ahlâki grupların ortaya çıktığı sosyal şartlar, toplumsal kimliklerin bütünleşmesi veya dağılmasında ahlâkın rolü de çalışmada irdelenmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada; kültürel kimliklerle kurulan bağın şiddet ve yoğunluğunun sonucunda oluşan sosyo-kültürel faktörlerin etkileri gibi temel ilgi alanlarında araştırmalar gerçekleştirmek hedeflenmektedir. Bu araştırma çerçevesinde aşağıda sunulan soruların yanıtları aranacaktır.

- 1- Sinemada modern anlatı nedir? Nasıl bir motivasyonun ürünüdür?
- 2- Modern anlatı sineması ile hedef kitlenin ahlâki yaklaşımları arasındaki farklılıklar nelerdir?
- 3- Modern anlatı düzeneği içerisindeki filmlerde bireyin, sisteme olan bağlılığı nedir ve ahlâki bağlamda işlemiş olduğu geleneksel kaygıların güncel hayattaki yeri nerededir?
- 4- Eric Rohmer'in, modern anlatılı "Altı Ahlâk Öyküsü serisi" ndeki söz konusu yaklaşım; bireylerin içlerinde buldukları ve kendilerini çevreleyen ideolojik yapının yanlışlarını sorgulama tutumunun gelişmesiyle beraber; onları mevcut sosyal ve siyasal düzene bağlı hale getirmekte midir?
- 5- Eric Rohmer'in, ortaya koyduğu "Altı Ahlâk Öyküsü" ile anlatılan öykünün gerçekliğine bireyi inandırmak ya da tanık olmasını sağlamak gibi kaygıları var mıdır? Varsa bu kaygılar filmlerde nasıl sunulmuştur?
- 6- Eric Rohmer'in 'Ahlâki Öyküler Serisi' filmleri içerisinde Modern zamanın bireyi içine alarak birey üzerinde oluşturduğu ahlâk tanımı ile bireyin algıladığı ve yansıttığı ahlâk tanımı nasıl sunulmuştur

AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmanın konusu, sosyal belirtileri bağlamında toplum içerisinde dönemseller farklılıklara uygun biçimde varlık alanı bulan kültürel bir fenomen olarak; modern anlatı, ahlâk, ve yaratıcı yönetmen gibi unsurların Eric Rohmer'in altı filminden oluşan "Ahlâki Öyküler Serisi"nin aracılığıyla incelenmesidir. Özünde ahlâki yaklaşımlar bulunan film örneklerinde, konu, simge, sembol ve karakter olgularını, modern bireyin kimlik arayışları açısından ele almak çalışmanın önemli amaçları arasında yer almaktadır.

Teorik çerçeveden oluşan birinci bölümde, sinemada modern anlatının kuramsal alt yapısının belirlenmesi amaçlanmıştır. Kuramsal altyapısı belirlenen modern anlatının ahlâk olgusu bağlamında incelenmesinden oluşan ikinci bölümde ise, 'insanın yeryüzündeki serüveni' boyunca eşlik eden ahlâk olgusunun tarihsel süreci ele alınacaktır. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, modern anlatı bağlamında ahlâk olgusunu, metaforik bir yaklaşımla ele alan Eric Rohmer'in altı filminden oluşan Ahlâki Öyküler Serisi, bireyselden toplumsala uzanan bir yaklaşımla, modern bireyin yaşadığı dönüşüm perspektifinde incelenecektir. Böylece XX. yüzyılın modern ve insan olmanın öncelikli koşulu olan ahlâk olgusu arayışına, sinema aracılığı ile katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada, bütün bu dinamiklerin, bir tür olarak modern anlatının sinemayı biçimlendirmesi ve bu içerikteki anlatılarla, bireye verilmek istenen ahlâki mesaj, yansıtılmak istenen duygular ve türün fikirsel arka planının amaçları üzerinde durulmaktadır

EVREN VE ÖRNEKLEM

Çalışmanın evreni Eric Rohmer'in altı filminden oluşan "Ahlâki Öyküler Serisi" olarak belirlenmiştir. Seri, Monceau Fırıncısı (1963), Suzanne'in Kariyeri (1963), Maud'da Geçen Gecem (1969), Koleksiyoncu Kız (1967) Claire'in Dizi (1970) ve Öğleden Sonra Aşk (1972) filmlerinden oluşmaktadır. Söz konusu serinin çıkış noktası; bireysel ve toplumsal ahlâk temsilinin farklılıklarını yansıtır. Çalışmada bu farklılıklar göz önüne alınarak ahlâkın toplumda nasıl bir yer bulduğu ve bunun birey üzerinden nasıl bir kaygıyla yansıdığı incelenecektir.

Modern zamanın bireyi içine alarak birey üzerinde oluşturduğu ahlâk tanımı ile bireyin algıladığı ve yansıttığı ahlâk tanımı, Eric Rohmer'in 'Ahlâki Öyküler Serisi' filmleri içerisinde cevaplarını arayacaktır. Çalışmada; filmlerin analizinde, karakterlerin ahlâk ile ilişkisi bireysel ve toplumsal bakışla incelenecek ve bununla birlikte Eric Rohmer'in ahlâk olgusunu filmlerde hangi perspektif ile anlattığı ele alınacaktır. Yönetmenin ahlâk olgusu sunumunda kullandığı simgeler ve sembollerin filmlere yansımaları da araştırmanın evren ve örneklemi arasındadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AHLÂK VE KAYNAĞI KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLER

Ahlâk olgusu insanı diğer canlılardan ayıran en önemli öğelerden birisidir. Hem bir duygu olarak hem de bilinçli bir davranış olarak ahlâki eylem insana dair bir davranıştır.

Ahlâka ilişkin referanslar konusunda insanlık tarihi boyunca ortaya konan belli başlı üç ana sav olduğu görülmektedir. Bu söz konusu savlardan birincisi, ahlâkı insanın hem yaratılışı, doğası veya yaratılış yasaları anlamında ve peygamberler vasıtasıyla iletilen vahiye dayalı ilkeler, yasalar anlamında kabul gören din kaynaklı savdır. İkinci sav; ahlâkı akıli temellere dayandıran, onu bir metafizik ve pratik bir insani olgu olarak gören bir diğer felsefi pratiklerdir. Üçüncü sav; ahlâkın toplumsal yönü üzerine araştırmalar yapan antropolojik ve sosyolojik görüşlerdir. Bu çalışmada detaylı olarak bu savlar incelenmektedir.

Bu üç savı ayrıntılı olarak incelemeye başlamadan önce, ahlâk kavramının üzerine yapılan farklı tanım çeşitlemelerine bakmakta fayda bulunmaktadır: Ahlâkın Arapça bir kavram olduğunu ve kitabi dinlerin sonuncusu İslam dini ile doğrudan bağlantılı bir anlam çeşitlemesi olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bağlamda ahlâk ile bireyin belli bir hedef paralelinde yaratılışı ve buna bağlı duygu, düşünce ve eylem bütünlüğüne sahip olması gerektiği anlaşılır. Buna göre İslam dininin temel hedefi, kusursuz bir ahlâk modeli ortaya koymak ve bireylerin buna uygun bir hayat yaşanmasını sağlamaktır. Bu amaca uygun olarak da İslam dininin kaynağı olan Kuran'da ve peygamberin tutumlarında kusursuz bir ahlâk örneği sürekli olarak vurgulanmaktadır.

1.1. İNSANLIK BİRİKİMİNİN METEFORİK SÖZCÜĞÜ AHLÂK

Ahlâk kavramı, “huy anlamına gelen hulk kelimesinin çoğuludur.” (Yılmaz, 2010, s.63). Hulk ise; huy, doğa, bireyin davranış biçimi, tutumları ve tavırları anlamında kullanılmaktadır. Bir diğer tanım ise; İnsanların hem birbirlerine hem de içinde yaşadıkları topluma karşı ödevlerini belirleyen, belli bir yaptırım gücüne sahip kurallar bütünüdür (Arda, 2003, s.10). Bu bağlamda, insanın doğuştan veya sonradan kazanılan bilinçsel veya ruhsal durumları ile bu hallerinden doğan iyi veya kötü tavır ve davranış biçimlerini ifade etmektedir. Buna göre Arapça'daki ahlâk kelimesi, hem varlık bilimi yani felsefi, hem de sosyolojik bir tanım yüklenir. Buna göre ahlâk kavramının hem değişmez bir yönü vardır, hem de zaman içinde geçirdiği bir değişim söz konusudur.

“Değişen ve değişmeyen olgular toplum biliminde önemli meselelerdir. Açıkça anlaşıldığı gibi insanlık hayatında değişenler de, değişmeyenler de vardır. Peki değişken olan nedir, değişmeyen nedir? Değişmeyen hangi temele göre değişmemektedir, değişen de neye göre değişmektedir? Ortada bir takım temeller ve ölçüler var mıdır? Yoksa bu konuda düzensizlik ve anarşi mi söz konusudur? ” (Kutub, 2011, s.129).

Ahlâk kavramı Batı dillerinde etik ve mora olmak üzere iki farklı biçimde kullanılmaktadır: “Yunanca "etik" kavramı "ethos" kelimesinden gelmektedir. Bu kavram aslında ahlâkın tam bir karşılığı olmaktan çok, ahlâkın konuları üzerine yapılan felsefelerin genel bir adıdır.” Başka bir ifadeyle, ahlâk üzerine yapılan felsefe ya da ahlâk üzerine düşünebilme faaliyetidir. Yani etik, ‘iyi ile kötü olan davranışların belirlenmesini teorik olarak ve mantık temellerine dayalı olarak incelemeyi konu edinen bir disiplin’dir.” (Meriç, 2014, s.27). Bu bağlamda eski Yunan’da ahlâk tanımlarından ilki Sofistler aracılığı ile kitlelere tanıtılır ve uygulanır. Sofistler, hem ahlâk hem de düşünce alanında birer devrimciydiler, medeniyet tarihlerine göre. yerleşmiş inançlara savaş açtıkları için tutucu çevrelerin kuşkusuyla karşılandılar. Soyut delillere itibar etmiyorlardı. Onlar için tek ölçü vardı: insan. Nesnel bilgiye ulaşamazdık, her düşünce subjektifti. Tanrı’nın varlığı da, yokluğu da ispat edilemezdi. Yasalar, insan içindi ve insanla beraber değişirdi.

Mutlak doğru, mutlak iyi, birer vehimdi, bu mefhumlar faydaya bağıydı, ondan ayrılamazdı; mühim olan başarıydı.

Böylece ahlâk felsefesi bağlamındaki etik, belli bir kitlede ya da belli bir zaman kesitinde oluşmuş ahlâk kaideleriyle değil, ahlâkın zamanın her anında ve bu zamanların oluşturduğu bütün kitlelerde geçerli prensiplerin neler olduğu, farklı ahlâk kaideleri arasında seçim yapmamızı belirleyen prensip ve kriterlerin neler olabileceği gibi sürelerle alakalıdır. “Etik konusundaki tartışmaların odak noktasını, insanın eylemlerini ahlâki bakımdan değerli ya da değersiz kılanın ne olduğu sorusu oluşturmaktadır. ” (Yılmaz ve Bayram, 2007, s.2)

Dinsel bağlamda ahlâk, toplumda kabul gören direkt ya da dolaylı olarak tanrısal kaynaklı belli kurallar bütünüdür; felsefenin bir konusu olarak etik kavramı ise, ahlâki kavramların anlamlandırılması için, ussal, mantıki ve teorik esasları bulmaya çalışır. Bu sebeple de başka topluluklara göre başka ahlâk zihniyetleri ortaya çıkmaktadır.

Latince bir kelimedenden çeşitlenen moral kavramına gelince, bu kavram daha çok ahlâkın tarihi ve kültürel kapsamı ile ilgilidir. Batı dillerinde kullanılan moral nosyonu ile Yunanca'daki etik nosyonu arasındaki bu farkı tanımlamak için Voltaire şöyle demektedir. “Ahlâk ne boş insanlarda, ne törelerdedir, onun dogmalarla ilgisi yoktur. Bütün dogmaların birbirlerinden başka oldukları, akıllarını kullanmasını bilen insanlarda da ahlâkın aynı kaldığı ne kadar söylene azdır. Demek ki ahlâk ışık gibi Tanrı'dan geliyor. Bizim boş inanlarımız karanlıklardan başka bir şey değildir. Okuyucu, iyice düşün: bu gerçeği genişlet; sonuçları kendin çıkar. ” (Voltaire, 2001, s. 239).

Sonuç olarak, Batı kültüründe; Almanca moral, Fransızca morale, İngilizce morals vs. olarak kullanılan ahlâka daha çok ananelerle ve kültürle ilgili bir anlam olarak ifade edilirken; ahlâkın Yunanca'daki etik formatındaki tanımı daha çok felsefi bir içerik taşır. Bu nedenle Batı kültüründeki moral nosyonu, daha çok kitlesel

bir muhtevaya sahiptir. Burada nosyonun taşıdığı anlam genel olarak, kitleleri birbirine bağlayan değer yargılarının hayattaki kaidelerini anlatmaktadır. Bu bağlamda konuyu derinlemesine anlatabilmek için ahlâkın önce felsefi, sonra kitlesel ve son olarak ise dini kökeninden daha ayrıntılı bir şekilde bahsedilecektir.

1.2. AHLÂK TANIMLAMALARI:

Ahlâk kavramı insanın yeryüzündeki serüveni boyunca, toplumsal yaşamın her alanında sıklıkla kullanılan ve yaşamın her boyutunda etkili olan bir kavramdır. Bu kavramın doğru ve yerinde kullanılması, araştırmaların, yorumların, sentez ve analizlerin isabetli olmasını sağlayacaktır. Birbirleri ile iç içe geçmiş bütün kavramlarda olduğu gibi ahlâk kavramı da kendisi ile ilişkili kavramlarla karıştırılmakta ve zaman zaman yanlış kullanılmaktadır. İnsanlığın ahlâk kavramını derinlemesine ve bütün boyutlarıyla hayat pratiğine yerleştirmesi sonucunda, yeryüzündeki serüveni boyunca yaşamının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bununla beraber, insanlık gelişimi ile paralel ilerleyen bu kavram günümüzde gelişmişlik ve modernleşme düzeyine göre her ülkede kendi iç dinamiğine göre değer yargıları oluşturmaktadır. Dolayısıyla toplumsal kültür içerisinde dinamik bir şekilde kendine bir yer edinmektedir. Bu yönüyle ahlâk kurumları, sürekli yenilenen ve diri olarak varlığını sürdüren bir yapı görünümündedir.

Ahlâk kavramı metaforik bir düzlem üzerinde incelenirse, kavramın sanatsal üretim çeşitlemeleri içerisindeki konumu daha net bir biçimde görülebilir. Sanatsal üretimlerin kuramsal arka planlarında çoğu zaman yer bulmuş metafor kavramı, dilbilimden antropolojiye kadar uzanan geniş bir yelpazede kendine tartışma konuları bulmuştur. Çalışmanın özünü oluşturan, sinema özelinde modern anlatı ve anlatının ahlâk kavramını üretim biçimi metaforik felsefede de önemli bir yer tutmaktadır.

İnsanlık birikiminin metaforik bağlamda özetini sunan “ahlâk olgusu” öncelikle felsefi disiplinlerin çalışma alanı olmuştur. Dolayısıyla ahlâk kavramı ve onun metaforik açımları felsefenin bulunduğu konumdan da güç alarak yaşamın

hemen her alanı ile ilgili bir yargı koyabilme potansiyelini taşımaktadır. Ortaya konulan bu yargı çeşitlemeleri “değer” adı altında ahlâk kavramının omurgasını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, değer yargılarının onayından geçen veya geçmeyen sorumluluk durumu ahlâka ilişkin değerlendirmeleri de etkilemektedir.

“Voltaire’ci ahlâk anlayışında söz konusu kavram, bir tabular zinciri olarak görülmez. Aksine temel niteliklerinin korunarak bir özeleştiriyeye maruz bırakıldığı takdirde, tabu olarak anlaşılan durumun, yanlış ahlâktan değil onun yanlış değerlendirilmesinden kaynaklandığı görülür. Söz konusu özeleştirisi sayesinde, ahlâk kavramının sağlıklı bir zemine oturması sağlanırken, aynı zamanda onun toplumsal gelişimin dinamik bir unsuru olarak kalması sağlanır” (Erol, 2010, s. 275 / 276). “Toplumsal yaşam gerçeklerine ve evrensel değerlere uygun ahlâksal bir yapılanma, ahlâkın gerçek değerini ortaya çıkarmakla kalmaz, onun sosyal bilimler arasında önemli, hatta ayrıcalıklı bir yere gelmesini de sağlar” (Voltaire’den Aktaran: Erol, 2010, s. 276).

Ahlâk kavramı insan eylemlerinin metaforik bilinç düzeyi ile ilgilenmekte ve dolayısıyla bir tutum ve davranışı ortaya çıkaran iradeyi irdelemektedir. İnsanlık tarihi boyunca sürekli bir devinim halinde olan ahlâk kavramı, modern zamanlarda içerisinde de bu dinamik halini korumuştur. Bu bağlamda ahlâk kavramı tüm insanlık birikimlerinin bilgisi ile evrensel normlara ulaşmaktadır. Metaforik bir bağlam içerisinde de söz konusu bu birikimin varlığı tek başına bir değer ifade etmemektedir. Bu değer küçük ölçekte toplumdan topluma fark ediyor gibi görünse de büyük ölçekte evrensel bir değer yargısına dönüşmektedir.

Gelişen teknolojiler ahlâk kavramının sorgulanmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda gelişen teknolojik aygıtlar da ahlâk kavramı ile ilgili yeni soruları gündeme getirmektedir. Örneğin, modern dünyanın vazgeçilmez aygıtı bilgisayarlar her türlü bilgiyi depolamakta ve kullanmaktadırlar, fakat herhangi bir değer yargısına sahip değillerdir. Bilgisayar hafızaları hangi saygıyı hak etmezler? Bu bakımdan

ahlâki bilginin varlığı, uygulama veya pratik olmadan tek başına bir anlam ifade etmemektedir.

Toplumsal yaşamda ahlâk, geleneksel anlamında tutum ve davranışları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir başka ifadeyle; gerçek ya da içerik ile ilgilenmektedir. Bu durum da kavramı “metaforik” dünyanın başrol oyuncularında biri haline getirmektedir. Ahlâk kavramı çıkış noktası itibarıyla yerel olmakla birlikte evrensel olan ilke ve kuralların ilk önce yaşandığı ve denendiği alandır. Dolayısıyla evrensel nitelik taşıyan çerçevenin yapı taşları yerel ahlâkî kurallardan oluşmaktadır. Çünkü ahlâk kavramının yerel olarak nitelendirilmesinin en önemli nedeni yöreden yöreye değişen, kimi zaman birbirleriyle çelişen, toplumun içinde bulunduğu kültüre, sosyal ve ekonomik şartlara göre şekillenme özelliğidir. Kavramın söz konusu özelliğinden dolayı insanlığın evrensel olan birçok ortak değerinin yerel uygulamada çok farklı sonuçları olabilmektedir. Bu yönüyle ahlâk, ortak değerlerin değişik kültürlerce yorumlanması ve algılanması kapsamında kendini anlamlandırmaktadır.

Günümüz modern dünyasının sayılabilecek olan akıl ve bilimde ne kadar gelişme ve ilerleme sağlanırsa sağlansın, insanın mutluluğu, özgürlüğü, eşitliği, onuru, adalet duygusu, huzuru gibi birçok gereksiniminin doyurulması ahlâki birikim gelişmişliğine bağlıdır. Bu da adalet olgusuna bağlıdır. Adalet olmaksızın ahlâki ilkeleri oluşturan özgürlük, eşitlik, mutluluk, huzur vb. kavramlardan söz etmek çok anlamlı olmayacaktır. Bu durumun sanat – özellikle sinema – yoluyla gündeme getirilmesi ise kavramın insanlık tarihinin metaforik özetini gösterebilmesi açısından önemlidir.

Ahlâki kısaca, iyiyi kötüden ayırt etmeyi amaçlayan bu amacı belirli bir yaptırım gücü ile ilkeselleştiren kuralların tümü biçiminde tanımlanabilir. Küçük ölçekte ‘belirli bir toplumda geçerli olan kurallar’ şeklinde ifade edilen kavramın temel özelliği belli bir yaptırım gücü, yani zorlayıcı bir karakteri olmasıdır. İnsanlık tarihi boyunca süregelen birikimler sonucu oluşan kavram bu noktada belli bir çelişkiyi içinde barındırır. Çünkü bir yandan iyi ve kötü kavramlarını tanımlayarak,

birbiri arasındaki ayrımı belirlerken, dikkate aldığı kaynak büyük ölçüde yaşanan gerçeğe değil, geçmişe uzanan gelenek ve alışkanlıklara dayanır. “Diğer bir deyişle ahlâk, toplumu belli kurallara uymayı emreder, fakat söz konusu kuralların oluşmasında toplumun beklentilerini ve özlemlerini dikkate almaz. Böyle bir durumda, biçim özden ya da içerikten, araç da amaçtan önemli olur” (Erol, 2010, s. 275 / 276).

Ahlâk, sosyal bilimlerin bir dalı olarak toplum içerisinde oluşmuş örf ve adetlerin, değer yargılarının, normların ve kuralların oluşturduğu sistem bütününcü inceler. Bu sistem bütününcü bir bireyin, bir grubun ya da bütün toplumun doğru ve yanlış davranışlarını belirler ve yönlendirir. Bu açıdan Bertrand Russell’ın ahlâk konusundaki düşüncelerini ele alırsak, onun her şeyden önce geleneksel ahlâka karşı çıktığını görürüz. Russell Modern dünyanın ahlâki bağlamdaki karşılığını, değişen koşullar ile birlikte ele almaktadır. Russell akıl dışı ve kuram dışı olan yani dini merkezine alan geleneksel ahlâkı eleştirmektedir. Kariyerinin başında, “iyi” ve “kötü” gibi kavramların nesnelere iç özelliği olduğuna inanmışken; zaman içerisinde ahlâksal değer ve istek kavramını birbirine bağlı olarak görmüştür. Buna bağlı olarak ahlâki duruş bir isteğin dile getirilmesi değil, anlatılmasıdır. (Russell, 2002, s.91 / 92) .

“Ahlâk kavramının teorik ve pratik olmak üzere iki uygulama sahası vardır. Aydınlanma sonrası değişen paradigmlar ile birlikte dünyada tek bir ahlâk anlayışı değil çoklu ahlâk anlayışı modern ahlâk kuramının başlıca savunduğu görüştür. Teorik bağlamda ortaya konan bu görüş, Comte, Mill, Spencer gibi modern pozitivistlerin düşünsel arka planını oluşturduğu görüştür. Günümüzde ise ortaya atılan bu görüşün gerçek dünyayı karşılayamadığı yalnızca teorik bağlamda kaldığı görülmektedir” (Scheler, 2015, s.79).

Felsefenin bir alt disiplini olan ahlâk kavramı gelenekselleşen bir yanlışlık sonucu çoğu zaman psikoloji ile karıştırılmaktadır. Bu iki disiplin arasındaki en önemli fark, psikolojinin insanı olduğu gibi göstermesiyken, ahlâk kavramında insanın nasıl olması gerektiği ile ilgili çıkarımların göstergeleri sunulur. Bu bağlamda tüm insanlık birikimlerinde olduğu gibi, ahlâk kavramının köklerini de

felsefede aramak yerinde bir saptama olacaktır.. Bu bağlamda çağa uygun teknik diyebileceğimiz yorumlar yerine, insanın yeryüzündeki serüveninin birikimleri doğrultusunda rafine bir ahlâk anlayışı geliştirilmesi gerekmektedir (Russell, 2002, s. 91/92).

“Din bir inançtır yani bireysel bir olgudur ve öncelikle bireylerin ölümden sonraki durum ile ilgili beklentilerine cevap veren bir mekanizmadır. Ahlâk ise genel bir gereksinimdir. Bu bağlamda toplumsal bir olgu olması sonucu öncelikle toplumsal beklentilere cevap verir. Dolayısıyla din ahlâkı genel anlamıyla ölümden sonrasına yapılan bir yatırım iken, toplumsal ahlâk toplumun geleceğine yapılan bir yatırımdır. Yani din ahlâkı, bireysel bir nitelik taşır ve amaç olarak da tanrının / yaratıcının lütfuna mazhar olmak çabasını amaçlar iken, toplumsal ahlâk, daha geneldir ve amacı da toplumsal barış ve huzuru sağlamaktır. Toplumsallık kavramı içerisinde ahlâkın önemi de bu yaklaşımdan gelmektedir. Fakat gözden kaçırılmaması gereken detay, iki kavramında bir insanlık birikimi olduğu ve tarihsel süreç içerisinde dinin ahlâkı, ahlâkın da dini etkilemiş olduğu gerçeğidir. Burada oluşan tehlike, zaman içerisinde iki kavramın birbirinin ikamesi şeklinde algılanmaya başlanmasıdır. Bu durumun sonucunda da, toplumsal ahlâk kavramının öz eleştirisi yapılamamıştır. Söz konusu öz eleştiri için insanlık aydınlanma çağını beklemek zorunda kalmıştır. Aydınlanmanın önemli fikir mimarlarında Voltaire bir bakıma herkesin çekindiği bu öz eleştiriye yaparak toplumsal ahlâk anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Çünkü Voltaire, aydınlanmanın doğası gereği olana değil, olması gerekene, durağana değil, dinamik olana yönelmiştir. Bu bağlamda Voltaire'nin çizdiği çerçeve; ‘gerçekliği ve dinamizmi hareket noktası yaparak, doğa yasalarına göre işleyen ve akli rehber alan yeni ahlâk yasasının sınırlarıdır’ (Erol, 2010, s. 276).

Ahlâktan daha genel bağlamı olan ve ahlâk kavramını da içine alan bir terim olan “etik” incelediğimiz yapının en üst başlığı konumundadır. Bu bağlamda ahlâk sözcüğü etik kavramından türetilmiştir. Etik kavramının alt başlığı olarak ahlâk, bireylerin bir şeyi yapıp yapmama motivasyonları ile ilgilenir. Etik ise kişilerin ahlâksal arka planlarını, kavramın sözlük anlamını ve oluşturduğu sistemi nesnel biçimde tartışır. Dolayısıyla Ahlâk kavramının etik kavramı ile bağlantısı, bilim felsefesinin bilim ile bağlantısı gibidir. Buradan da anlaşılacağı üzere etik kavramı daha çok ahlâk prensiplerine dair felsefî çalışma olarak tanımlanabilmektedir. Bu disiplin, yalnızca doğru veya yanlışın ne olduğu ile değil aynı zamanda ahlâkî ödev ve sorumluluğun ne olduğuyla da ilgilenmektedir. Bu bağlamda Russell’a göre etik

kavramıyla belli bir sistematiğe oturtulan ahlâk kavramı; bir ahlâki ilkeler grubunu ya da değerler dizisini, bir birey ya da mesleği yöneten davranış ilkelerini ve standartlarını kapsamaktadır. (Russell, 2002, s. 91-92).

Düşünce tarihi boyunca birçok fikir insanı ahlâk felsefesi ile ilgili fikirlerini belirtmişlerdir. Ahlâkın mahiyeti, insanın mutluluğu, iyi, kötü, haz, elem, erdem gibi soru ve kavramlarla ilgilenmişlerdir. Ahlâk felsefesi bir felsefe disiplini olup, bu konu sadece felsefenin değil, dinlerin, hukukun ve sosyal bilimlerin diğer bölümlerinin de ilgi alanına girmektedir. Bu bağlamda XX. yüzyılın en önemli aydınlanma eleştirisi sunan fikir insanlarından Max Scheler, özellikle pozitivizm sonrası gelişen göreceli ahlâkı ve modern bireyi tanımlamaktadır (Scheler, 2015, s. 79) .

Ahlâkın içeriğine bakıldığında belirlenmiş olan norm ve değerlerin soyutlaması olduğu görülmektedir. Bunlar daha çok buyruklar ve yasaklar şeklinde uyarıda ve çağrıda bulunan norm ve değerlerden oluşmaktadır. Her bir grubun ve toplumun ahlâkı ayrı olarak karşımıza çıkmakla birlikte, çeşitli ahlâkları süzerek, buradan kapsamlı bir insanlık ahlâkına ulaşmaya çalışmanın başarı şansı da bulunmaktadır. Özgürlük, eşitlik, insan onuru, adalet vb. birçok temel değer hemen her yerde ahlâkın temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda aydınlanma sonrasının en önemli temel iki fikri olan hoşgörü ve özgürlükçülük (kavramsal olarak Liberalizm) dönemin en önemli fikir mimarı Voltaire'in düşünce yapısının temelini oluşturmaktadır. Hangi amaçla yapılsa yapılsın hoşgörü ve özgürlük kavramını kısıtlamayı, "kötülüğün" ve "kötü niyetin" bir göstergesi olduğunu düşünmektedir. Bu göstergeyi kavramlaştırırken; kötücüllüğün de, iyilik kavramı gibi insana dair olduğunu ve onların davranışlarına göre şekillendiğini de ayrıca belirtir. Bu bağlamda dinsel ahlâkın temelini oluşturan yaratılış mitindeki Adem'e ve onun işlemiş olduğu günahın bütün insanlara ait olduğu inancına karşı çıkar. Bunun yerine kötülük kavramının toplumsal ve evrensel boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Böylece de toplumsal ahlâk ve din ahlâkı arasına kalın bir çizgi çizerek, önyargıları ve kalıplaşmış düşünceleri ortadan kaldırır ve bunların neden olduğu olumsuzlukları önleyici bir anlayış yerleşmesi için mücadele eder (Erol, 2010, s. 276) .

“Günümüz toplumunda birçok olgunun ahlâkı etkisizleştirmekte olduğu ve hatta yok etmekte olduğunu belirtmekte ve eleştirilmektedir. Ahlâk kavramını etkisizleştirme olguları zaman içerisinde “içeriğin kaybolması” ve anti – entellektüelizm gibi bir durumu da beraberinde getirerek, sermayeye indirgenen salt bilginin öneminin yitilmesini gündeme taşımaktadır. Bu durum daha çok içeriği ve bilgiyi sermayeye indirgeyen kapitalist yönelimlerin bilgiyi ve kültürü enformasyon aracı olarak kullanması ve onu her fırsatta körüklemesi ile oluşan yönelimdir. Bu durum aydınlanmadan bu yana var olan ve tartışılan konuların başında gelmektedir. Bu süre zarfında, sanatsal ve entelektüel uğraş ve bu ikisinin değer yargıları birleşimi olan ahlâki yönelim, doğrudan doğruya piyasanın işlevselcilik üzerine kurulu dünya görüşüyle tezat teşkil eden bir takım ilgilerin güdümünde olarak görülmektedir ” (Furedi, 2014, s.27).

Bu ikisi arasındaki gerilimi Amerikalı sosyolog Talcott Parsons şu şekilde açıklar: “Profesyonel insan, kendi kişisel karının peşinde olarak düşünülmez; ya müşterilerine hizmet veriyordur veya bilimin ilerlemesi gibi birtakım kişiselliği olmayan değerler peşindedir” (Furedi, 2014, s. 27).

Sonuç olarak; ahlâk kavramı iki temel üzerine inşa edilmektedir. Bunlar; hem geçerli olan ahlâk veya töre kuralının izlenmesi anlamına gelmekte, hem de eylemin oluşma nedeninin insanın ahlâkiliğinde ve töreselliğinde bulunması anlamına gelmektedir. Buna göre bir insanın ahlâksız olduğu söylendiğinde onun davranışının veya eyleminin çoğunluk tarafından kabul gören ahlâk yasalarına uygun olmadığı ya da onun karakterinin bozuk olduğu ifade edilmektedir. Bu bağlamda ahlâki düşünüş ve yaşayış pratikleri açısından sunulan ve gidilen her yol birtakım zorluklar ve itirazlarla geçen bir süreci oluşturur. Örneğin modern dünya içerisinde oluşturulan yeni bir ahlâk sistemi oluşturulmaya çalışıldığında, var olandan çok daha aşırı uçlarda gezen bir yapı ortaya çıkabilmektedir. Öte yandan eski bir çağda geçerli olan ahlâk sistemi yeniden gündeme getirilip uygulanmaya çalışıldığında ise, insan tabiatın er geç karşı duracağı birtakım sıkı kanunlarla zincirlenmiş olacaktır. Bu durumda önemli olan, tüm tehlike ve zorluklarına karşın, dünyanın ve insanın serbest bir seçim iradesiyle geleceğe yönelik bir eğilim içerisinde olmasını sağlamaktır. Bu amaç için de paradoksal bir şekilde, yeni bir ahlâk sistemine ihtiyaç vardır (Russell, 1999, s. 65 / 66) .

1.2.1 Felsefecilere Göre Ahlâk'ın Kaynağı

Ahlâk sorunu, insanın yeryüzündeki serüveni boyunca, felsefecilerin hem kuramsal hem de uygulamalı konuları arasında birincil başlıklarından biri olmuştur. Örneğin, ahlâk felsefesinin erken dönem ustalarından Platon'a göre, ahlâk problemi, bilgi kuramının üzerine bina edilir. Bilgelikle cehaletin ortasında bir yerdedir. Çünkü tanrılar kendiliğinden bilge oldukları için bilgiye hiçbir zaman ihtiyaç duymazlar, bilgeler de bilgiyle meşgul olmazlar. Cahiller de bilgiyle ilgilenmez, onun peşinden koşayım demezler. Cahillik neden sevilmez? Çünkü cahil kimseler güzellikten, iyilikten ve akıldan mahrumken, kendilerini bilgeler bilgisi sanırlar. Böylelikle de bilgi için emek vermeye yakın durmazlar (Alatl, 2014, s.134).

Bu bağlamda Platon, bilgi ile erdem arasında yakın bir bağ kuran, idealist bir ahlâk kuramı öne sürmüştür. Diğer yandan öğrencisi Aristoteles, ahlâkı teorik ve pratik yönleriyle ele alma konusunda daha ayrıntılı fikirler üretmiştir. Aristoteles'e göre "herhangi bir şeyin anlamı, onun en aşık olan gündelik anlamıdır" (Alatl, 2014, s.141). Bu açıdan Aristo kendisine sadece iyiyi ve erdemi gaye edinen fikri erdemleri ile iyiyi uygulamalı davranışlar bakımından inceleyen karakter erdemlerini birbirinden ayırır. Ahlâk kavramına yüklenen anlamlar ve tanımlamalara hangi açıdan bakılırsa bakılsın, felsefenin temel sorunlarından birisi olmaktadır. Kuramsal çerçeveden insanın kendi iç hesaplaşmasını sağlayan vicdan, ahlâk felsefesinin çözülemeyen problemlerinden birisi olmaya devam etmektedir. Rousseau, vicdanın bizi utançla ve utancın hatırası ile eğittiğini söylemektedir (Alain, 1971, s.137).

Bazı Filozoflar ise aklın tanımlamalarına başvururlar. Aklın şeffaf ve tutarlı olarak tanımlamadığı bir hükmü direkt doğru olarak kabul etmezler. Felsefi disiplinlerle uğraşan fikir insanlarının ahlâk ilkelerini anlamlandırmak ve çözüme kavuşturmak amacıyla sordukları belli başlı sorular ise şunlardır:

Toplum otoritesinin kaynağı nedir? Toplum otoritesini deney süzgecinden geçirilmeden ön kabule almak bir zorunluluk mudur; yoksa sonradan bazı kitlesel grupların veya bireylerin çıkarları için kurulmuş yapay bir örgüt müdür? Kitlenin tanımladığı iyi ve kötü hükümleri bireyin daha özgür olması ile mi, yoksa özgürlüğünün elinden alınması ile mi sonuçlanır? Bütün insanların anlaşılıp, onaylayabilecekleri ortak davranış kodları var mıdır? Yoksa bireyden bireye, kitleden kitleye değişen görece bir durumdan mı söz edilebilir? Bireyin zaman, mekan ve uzamda dönüşmeden sabit kalan insani bir özü var mıdır? Yani ortak bir birey doğasından söz edilebilir mi? Eğer böyle ise, bireyin bu söz konusu doğası ahlâklı bir varlık olmasına müsait bir konumda mıdır? Ya da bireyin doğası bencil midir? Birey etkinliklerinde hür müdür, yani bireyin hür bir iradesi var mıdır? Yoksa birey belli duygu ve doğa prensipleri tarafından sınırlandırılmış mıdır? Davranışlarımızı belirleyen ahlâk ilkeleri ile düşünce ile bilgi arasında bir paralellik var mıdır? Varsa bu paralellikte hangisi önce gelir. Ahlâki davranışlarımız ve eylemlerimiz bilgi ile temellendirilebilir mi? İyilik ve kötülük bir davranışın ya da idenin özünde var olan bir özellik midir; yoksa bir eylemi veya düşünceyi biz iyi ya da kötü olarak tanımladığımız için mi öyledirler? (Alatlı, 2014, 116).

Platon'un tüm bireyler ve tüm kitleler için değişmez “ideal bir iyi” ye varılmayı gaye edinen ahlâk doktrinine göre birincil değer “mutlak iyi” dir. İnsanın amacı mutlak iyiye uygun yaşamaktır. Mutlak iyi evrenin bütünü ile uyum ve ahenk içinde olmaktır. Ona göre varlık hakkındaki doğru bilgi en yüksek erdem, en iyi olandır. “Çünkü arzulananın benimle ilgisi bulunmadığında bile arzu benimdir. Sözgelimi biri kalkıp, herkesin bilimi anlamasını, öbürüyse sanatı beğenmesini isteyebilir. Bu kişilerin arzuları arasındaki ayrımı yaratan, kişisel ayrılıktır” . (Russel, 2002, s.247). Yani ahlâk insanın bireysel dünyasından yansıttığı doğruları, arzuları ve beğenileri çerçevesinde ideal olanın peşinden gitmesi ve ideal olanın evrenin doğasına uyum sağlıyor olmasıdır. Tüm bu amaç edinilen bireysel edinimler evrenin doğasına aykırılık göstermemelidir. Bu bağlamda hedeflenen “ideal bir iyi”ye ulaşmış olunabilmektedir.

“Platon'a göre insan ruhunda üç temel duygu-eğilim vardır: Bilgelik (sophia), cesaret (andreia) ve ölçülülük (sophrosyne). Ancak bu üçü arasındaki dengeyi asıl sağlayabilecek olan ise adalet (dikaiosyne) erdemidir. İnsandaki bu üç duygu arasında ne kadar bir denge sağlanabilirse, birbirleriyle çatışmaları engellenebilirse, insan o kadar adil olur” (Russell, 2002, s.245). Zaten ona göre ahlâkta en yüksek merteye erdemdir.

“Aristo iyiyi, en önemli hedef olarak belirlemektedir. Ona göre, insan sadece düşünen ve toplumsal değil, aynı zamanda ‘en yüksek ‘‘iyi’’yi ve ‘‘mutluluğu’’ amaç edinen bir varlıktır.” Bu nedenle Aristo’nun ahlâk sistemine göre; “Zekasal erdemler öğretimden, ahlâksal erdemler ise alışkanlıktan doğar. İyi alışkanlıkları biçimleyerek kentlileri iyi yapmak yasa koyucunun işidir. Aristo ikinci adım olarak, en yüksek ‘‘iyi’’yi (mutlak iyi) belirlemeye çalışmaktadır. Buna "eudaimenia" yani mutluluk demektedir. (Russell, 2002, s.312).

Mutluluk ve erdem, bireyin akli ve fikirsel bağlamda ana amaçlarından birisidir. Bu bağlamda Aristo “ahlâk kavramını”, hangi erdemlerin iyi olduğunu bize gösteren bilim olarak tanımlamaktadır. Böylece ahlâkın konusu olan erdem ile akıl ve bilgi arasında bir bağ kurmaktadır.

“Erken dönem filozoflarının akıl ile erdem arasında kurdukları bağlantılara ilişkin başka modeller de mevcuttur. Dördüncü yüzyılda Atina’da iki büyük felsefe okulu daha kurulmuştur: Bunlar adını Epikuros’tan alan Epikuroşçu okul ile adını Stoa’dan (sundurma) alan stoacı okuldur. Ahlâk felsefesi itibariyle bunlardan ilki haz arayışında ölçülülük / ılımlılık fikrini ön planda tutan bir doktrini savunurken, ikincisi ise insanı hazzın ve acının üstüne çıkaracak olan ussal özdenetimi fikrini ön planda tutan doktrini savunmaktadır. Roma hükümrânlığının genişlemesi ve genişlemenin getirdiği refahın sonucu olarak eski normlardan sapış, Romalı seçkinleri sürdürülebilir / geçerli bir yaşam tarzının tesisi arayışına yöneltti. Romalılar, Epikuroşçuluğa kıyasla, Stoacılığı daha cazip buldular. Stoacılığın da ahlâk öğretisi’ ni daha cazip buldular ” (Alatlı, 2014, s.151).

Stoacıların ahlâk görüşlerinde önemli unsur iyi erdemdir ve mutluluğa da sadece erdem ile ulaşılabilir. Erdem dışında kendiliğinden iyi başka bir unsur söz konusu değildir. Erdem duygularımızın istekleri karşısında gösterdiğimiz özgürlüktür.

"Ortaçağ düşünürleri önemli olan biricik şeyin insanın doğüstü varlık alanıyla, aşkın ve mutlak olarak yetkin varlıkla olan ilişkisi olduğunu öne sürmüşlerdir. Bu da doğal olarak Ortaçağ'da felsefenin mahiyetini ve konu alanını baştan sona değiştirmiştir. Buna göre antik Yunanda doğa bilimiyle sosyal bilimler hem kendi başlarına hem de iyi ve mutlu bir yaşam amacı için sağlam araçlar olarak değer taşımaktaydılar. Oysa sadece Hristiyanlar için bunlar sadece yararsız değil bazen de zararlı hatta tehlikeli disiplinler olmuştur. Yunanlı ahlâklılığı bir toplumsal etik içinde ve mutluluk amacı gözeterek ele alırken, Ortaçağ'da ahlâklılık dinin bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla Yunan'da etik zaman zaman kozmolojik olarak zaman zaman da toplumsal bir zemin üzerinde temellendirilirken, Ortaçağ'da etik teolojik bir düzlemde temellenir " (Cevizci, 2001, s. 18-19).

Ortaçağ'dan yeniçağa girdiğimizde, yeniçağda rasyonalizmin kurucusu olarak kabul edilen Rene Descartes'ın görüşlerine yer vermek gerekir. Tıpkı ilkçağda olduğu gibi, felsefi bilgi ile ahlâk arasında antropolojik bir bağ olduğunu savunan Descartes'in ahlâk anlayışını şöyle özetlemek mümkündür. Kesin bir bilgi ve metafizik sistemi oluşturmuştur. Fakat bir ahlâk sistemi tanımlayamamıştır. Onun ahlâk görüşü tamamlanmamış bir felsefi düşünüş biçiminin üzerine inşa edilmesi gerektiğine dayanmaktadır.

İmmanuel Kant da "ahlâk yasası" nı savunmaktadır. "İyi"nin ve "iyiyi isteme"nin kaidelerini tanımlayan da bu yasalardır. Bir diğer ifade ile "neyin iyi olduğu"na sadece bu yasaya göre karar verebiliriz. Bu söz konusu yasa olmaksızın, neyin iyi neyin kötü olduğu anlaşılabilir. Bir istek, "iyi" olduğu için yasaya tabi değil, yasaya tabi olduğu için, "iyi"dir.

Kant bu bağlamda birey hürriyeti ile etik kavramı arasında sıkı bir bağ tesis etmektedir. Özgür bir isteme ile ahlâk kanunları çerçevesindeki bir istek aynı şeydir. Kant ahlâk kanununu "kesin bir emir" olarak ortaya koymaktadır. Ahlâk anlayışının en iç halkasına bireyi konumlandırmaktadır. Birey doğası gereği doğa yasalarına bağlı iken, akli yönüyle de ahlâk yasalarına bağlı olmalıdır. Bu söz konusu akıl sahibi canlı, bir araç olarak değil, bir amaç olarak vardır. Bu nedenle davranışlarının hep bir amaca uygun olması gerekir. Kant çalışmalarını bu bakış açısıyla sınırlı tutmaz, kendisini ahlâk ile Tanrı inancı arasında bir ilişki kurmak zorunda görmektedir. Kant dünya düzeninin bir ahlâk düzeni olabilmesi için, Tanrı'nın varlığını zorunlu görmektedir.

Son olarak XX. asırda gelişen iki ahlâk felsefesi kısaca: Søren Kierkegaard'un savunduğu varoluşçuluğa göre ahlâkın temel ilkesi, bir eylemin mümkün olduğu kadar fazla sayıda insana göre olmasıdır. Yani her birey kendi tutum ve davranışlarından kendisi sorumludur. Bu bağlamda nesnel bir ahlâk görüşünden söz edilemez. Nesnel ahlâk görüşü olsa olsa felsefecilerin entelektüel uğraş alanlarında uyarıcı olabilir ama günlük yaşam pratiklerinde birey açısından bir fayda sağlamaz.

"Buna paralel olarak XX. yüzyıl'da ve günümüzde halen en geniş tabana sahip olan hedonist ahlâk zihniyetinde ve bunun uzantısı olarak modern çağda ortaya çıkan sözde özgürlükçü ahlâk öğretilerinde zevk ve çıkar temel hedef olmaktadır. Birey yani tek tek insanlardan önce gelir. Bu düşünce biçiminin köklerini belki erken kapitalist dönemde ve onun çağcıl din anlayışı olan Protestanlıkta aramak daha doğru çıkarıma sebep olacaktır " (Weber, 1999, s.39).

1.2.2 Dinin Ahlâk Görüşüne Etkisi

İnsan biyolojik tarafıyla maddi dünyaya uymak ve bu uyum çerçevesinde hemen hemen herkes tarafından benimsenen yasalara uymak zorundadır. Gelişigüzel hareket ederek, maddi çevresine uyum sağlayamaz. Kitleler halinde yaşayan

bireylerin kendi aralarında ilişki kurabilmeleri için, hal ve tavır biçimleri üzerinde muhakeme etmeleri ve içinde buldukları maddi dünyada tüm bireylere tavsiye edebilecekleri birtakım ahlâk ilkeleri olması gerekir. Bu sebeple toplumu oluşturan bireyler kendi tarihsel arka planlarında, deneyim yoluyla birtakım ahlâk kaideleri inşa etmişlerdir. Kitle açısından yararlı olabilecek tutumlar "iyi", zararlı olabilecekler de "kötü" şeklinde tanımlanmıştır.

İnsanın varlığının dışavurumsal karşılığıdır. Bu sebepten dolayı ahlâk, felsefe ve din çalışmalarının dışında kitlesel ve sosyo - kültürel bir vaka olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahlâk kitlesel birliktelikler, gelenekler ve töreler bakımından antropoloji bilimi tarafından incelenmektedir. Benzer şekilde dini referanslar ile ahlâk kanunları arasındaki bağlantı da antropoloji tarafından ele alınmaktadır. Bu çerçeveden ahlâk kanunları kitlelerde farklı din pratiklerine ya da dinin ortaya koyduğu yaptırımların oluşmasına sebebiyet verir. Örneğin, dinin "adam öldürmeyeceksin" emri, kültüre dönüştüğünde adam öldürmek toplumdan tecrit edilmeyi ve kitleden kitleye farklılık gösteren ağır cezaları getirir. Benzer durumları zaman içerisinde modern dünyayı oluşturan siyasi ve hukuki uygulamaların temellerinde bulmak mümkündür. Bu kuralların temelinde yatan kadim prensipler aslında dini öğretilerin yerleştirmiş olduğu ilkelerdir.

Zaman içerisinde IX. yüzyıldan itibaren antropoloji ve sosyoloji bilimlerinin kesişim kümesini oluşturan ve toplum hayatında geçerli olan ahlâk kurallarını pozitivist bir yaklaşım doğrultusunda ele alan fikirseller çalışmalar ön plana çıkmaya başlar. Bu söz konusu yaklaşımın erken dönemi ile ilgili, Claude Levi-Strauss ve Oswald Spengler gibi fikir insanlarının çalışmaları örnek olarak verilebilir. Bu bakış açısı doğrultusunda kurulan, sosyal antropolojinin bir alt disiplini olarak ahlâk sosyolojisi (moral sociology), sosyo – kültürel bir kuruluş olarak ahlâki değer yargılarının referansını, ortaya çıkışı biçimini, bu kaideleri belirleyen etmenleri, ahlâk kaidelerinin kitleden kitleye niçin değişiklikler gösterdiğini ve zaman içinde niçin dönüşüm geçirdiğini ele almaktadır. Bu bağlamda ahlâk kavramı Aristo'nun pratik ahlâk olarak çerçevelediği alanı da kapsamaktadır. Erken modern dönem filozofu Kant ise bu yaklaşımı, felsefenin çalışma bölgesinin dışına çıkararak,

antropolojinin konusu olarak belirlemiştir. Nitekim Ahlâk sosyolojisini bir konu olarak ayrıntılı biçimde inceleyen Claude Levi-Strauss ve Oswald Spengler (1880-1936) antropologların incelemelerinden faydalanmışlardır.

Spengler'e göre, ahlâki tavır toplumun oluşturduğu kültürel birikimin ürünüdür. Ahlâk önce toplum içerisinde filizlenir, fakat bireysel davranış kodlarıyla hayata geçer. Spengler'e göre birey ahlâki bir varlıktır; ahlâki kavramlarının kodları olmayan bir kitle düşünülemez. Birey toplumu oluşturan diğer bireylerle ne kadar temas halinde olursa, o kadar da ahlâki kodlamaya ulaşır. Ahlâki kodlama birincil olarak sosyal bir küme içerisinde var olmakla başlar. Bu sebeple sadece bir toplum kümesinin var olduğu mekanda ahlâk kavramından söz edilebilir. Ona göre insanlığın kadim meselelerinden olan ahlâk kavramı modern dünyada olağanüstü bozulmuştur. Kitleleri bir arada tutan en önemli kültürel kodlar birer birer önemini yitirmiştir. Spengler bu düşüncelerini temellendirdiği '1919'da basılan 'Batının Çöküşü' başlıklı eseri eski dünyada mevcut sarmal tarih görüşünü ele almıştır ve Roma'nın çöküşü ve Batı'nın o zamanki durumu arasında paralellik kurmuştur." Spengler'e göre geleneksel ve modern toplum kümelerindeki birliktelik ruhu farklı biçimlerde oluşur. Geleneksel toplum kümelerinde ahlâk kavramı başat bir birliktelik ruhu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu toplum kümelerindeki birliktelik ruhunun, zaman içerisinde gelişim gösterdikçe, söz konusu ruhun yerini, iş bölümüne dayanan, faydacı bir dayanışma biçimine geçmeye başladığını savunur (Spengler'den Aktaran Alatlı, 2014, s.1766-1767).

"Ahlâk sosyolojisini antropolojik bağlam içerisinde ele alan Claude Levi-Strauss'da tıpkı Spengler gibi, kuramsal bir ahlâk öğretisinden söz edilemeyeceğini savunmaktadır. Ona göre; teorik ahlâk öğretileri, birbirleri ile çatışma içinde olmalarına rağmen, uygulamada birbirlerinden farklı değildir. Bu durum kuramsal bir çerçeveye oturtulmak istenen ahlâk öğretilerinin sadece uygulamada geçerli olabileceğini göstermektedir. Strauss bu düşüncesini ispat etmek için, sosyal antropolojinin özelliklerinden biri olan, bütüncülük ve toplum hayatının bütün yönlerini ile ele alan organik bir sistem olmasıyla ilişkilendirir" (Strauss, 1975, s. 106).

"Pozitivist ahlâk anlayışının insanlığın bilimsel ve sosyal ilerlemesi ile paralel olarak geliştiğini savunan Auguste Comte'un düşünceleri ise önemli bir etki yapmıştır. Böylece bilimsel ve sosyal ilerlemenin sonucunda, insanlığı mutluluğa götürecektinden bağımsız ve onun dışında bir ahlâk sistemi kurulabileceği anlayışı yaygınlaşmaya başlamıştır." (Felsefe Sözlüğü) Dini inançlara dayanmayan dünyevi bir ahlâkın prensipleri yukarıda ele alındığı gibi aslında tam anlamıyla dinden bağımsız değil belki dinin kültüre dönüşmüş bazı uygulamalarından oluşacaktır. Ahlâkın kaynağının toplumsal ilişkilere dayalı uygulamalar mı yoksa din mi olduğu sorusuna A.Comte'dan daha başka sosyologlar ve bazı antropologlar da, benzer cevaplar vermektedirler.

Din ve inançtan bağımsız bir ahlâk sisteminin mümkün olmadığını ve hatta dinin önemli bir ilkesi olan, insanın sosyal yaşantısında dikkat etmesi gereken kuralların ne kadar önemli olduğunu, İmam-ı Gazali İslam peygamberinden şu sözlerle aktarır: "Güzel Ahlâk, seninle akrabalık bağlarını koparanlara sıla-ı rahim yapman, iyiliği senden esirgeyene iyilik etmen ve sana zulmedeni af eylemendir!" (Gazali, 1978, s. 612).

Özet olarak, sosyologlara ve antropologlara göre insanlar kitleler halinde, bir arada ahenk içinde yaşayabilmek, birbirleriyle uyusabilmek, çatışmadan sağlıklı ve mutlu olabilmek için, bazı ahlâk ilkeleri geliştirmek zorunda kalmışlardır.

Dini kavramlar içeren ahlâk görüşlerine baktığımızda ise: İnsanın yeryüzündeki serüveninin tarihine bakıldığında, ahlâk kavramının en eski "insani" kavramlardan birisi olduğu görülür. Ahlâk düşüncesinden daha önce gelen bir tema var ise, bu tema ilahi varlık üzerine düşünceler olabilir. Bu iki fikir aynı zamanda günümüze dek birbiriyle sıkı bir ilişki ağı içinde olmuştur. Bu sebeple ahlâk tarihi tamamıyla dini ve ahlâki düşüncelerin birbiriyle sıkı bir ilişkisinden doğan bileşkesinden oluşmaktadır, şeklinde kavramlaştırılabilir. Bu bileşkeyi tüm peygamber otobiyografilerinde ve semavi kitapların ayetlerinde görmek mümkündür.

Dinlere göre, öncelikle inanılması ve uygulanması gereken temel itikadi normlar ortaya konulur. Daha sonra, insanların gerek birey olarak, gerekse kitleler halinde nasıl yaşaması gerektiğine dair temel pratikler belirlenir. Yani ahlâk ilkeleri dinin inanç dogmalarından çıkarılır. Fakat insanoğlunun yeryüzündeki hayat serüveni boyunca edindiği bazı deneyimler ile yaratılışı gereği bir takım duygu ve yeteneklerin gelişiminde dinin ana prensiplerine uygun ve bu öğretilerle tutarlı olmak kaydıyla, bir takım ahlâki tavırların temellendirilmesine açık kapı bırakmaktadır. Bu bağlamda, İlahi güç yarattığı bireylere bu söz konusu ahlâk hissini yerleştirdiği gibi, ayrıca gönderdiği kitaplarla da bunları yeniden düzenlemiş, unutulmaları hatırlatmış ve yarattıklarına varlığını yeniden hatırlatmıştır. Yani ahlâk kaideleri, bireylerin hem birey hem kitle olarak yaşamlarını oluşturmaları için Allâh'ın birey doğasına yerleştirdiği ve gönderdiği kitaplarla ortaya koyduğu emirlerdir; O'nun yarattıklarından davranmalarını isteği talepler bütünüdür.

Yine insanlığın yeryüzünde tarihine baktığımızda, bireylerin bazı zamanlarda, yine doğalarında bulunan bir takım his ya da düşkünlüklerin etkisinde kalarak, bu söz konusu emirlerden uzaklaştıkları ve yeni prensipler ve kaideler oluşturdukları gözlenmektedir. Örneğin her üç ilahi dinde kabul edildiği gibi, Habil ve Kabil arasında gerçekleşen olay bunu açıklayan önemli bir örnek olgudur. Bu olguda, dinin 'öldürmeyeceksin' buyruğu, haset hissini etkisi altında kalıp kardeşin, diğerini öldürmesine engel olamamıştır. İşte burada dinin koyduğu 'öldürmeme' buyruğu ile ilgili kaideler, günümüzde bütün toplumların ve onu oluşturan bireylerin üzerinde konsensüs sağladığı bir hukuki kural formuna bürünmüştür.

Dinin ortaya koyduğu bu kaidelerin birçoğu ise, insanlığın tarihsel uygulamaları esnasında, dönüşüme uğramış, bazıları dinin prensipleri ile doğrudan veya dolaylı biçimde çelişen ve çatışan ahlâk prensiplerine evrilmiştir. Bu sefer de kitlenin akliselim sorumluluk sahibi kanaat önderleri, dinin tanrısal bildiriminden bazen dolaylı bazen de açıkça yararlanarak, yeni ahlâk kaideleri üretmişlerdir. Dahası hukuk kaideleri de bu söz konusu ahlâk prensiplerine, sosyo-kültürel gelenek birikimlerine göre oluşturulmuştur. İşte bu tarihsel arka planın bir çıkarımı olarak bireylerin direkt olarak dini referanslardan alıntılamadıkları bir takım ahlâk

prensipleri de dolaylı yönden dine dayanmaktadır. Bu durum semavi olmayan dini yapıların bazı prensipleri ile tarihsel deneyimler rasyonel düşünce çeşitlemeleri olarak üretilmiş toplumsal ilkeler için de uygulanabilir bir durumdur.

Bu anlamda semavi dinlerin tarihine bir göz attığımızda, peygamberlerin sadece inanç nosyonu itibari ile değil, buna paralel olarak ahlâki yozlaşmanın tavan yaptığı topluluklara gönderildiğini görülmektedir. Bu sebeple peygamberlerin görevlerinden belkide ilki, ‘ahlâkın güzel olanı ile ilgili bir tarif sunmak ve onu uygulamak’ olarak belirlenmektedir. İslam peygamberinin “Ben ahlâkın en güzelini tamamlamak için gönderildim” (Hz. Muhammed’den Aktaran Gazali, 1978, s.612). sözü de İslam dininin ahlâk kavramına verdiği önem açısından dikkate değer bir yaklaşımdır.

Hristiyanlığın peygamberi İsa’nın öğretilerinin başlıcası insanlara güzel ahlâki ve sevgiyi aşlamak idi (Alatlı, 2014, s.71).

Bu bağlamda üzerinde durulması gereken önemli bir yaklaşım da, dini öğretilerin yalnızca dünyevi haz ve tatmin değil, ahiret olarak adlandırılan ölümden sonra gerçekleşecek sonsuz bir yaşamın mutluluk vaadini de gaye olarak sunmasıdır. Fakat bireylerin dünyevi haz ve tatminlerini hedef olarak belirleyen dindışı tüm düşünsel ahlâk doktrinleri ile sosyo-kültürel ve hukuksal normlar ise, yalnızca maddi dünya ve onun sunduklarına tabidir. Günümüzde pek ikilik arasına sıkışmış birey belki de bu sebepten dolayı olsa gerek, felsefi öğretilerin ve pozitivist sistemlerin değil de, dinlerin öğretilerini tercih etmektedirler. Çünkü insanın yeryüzü serüveni boyunca en büyük ikilemi ölüm olmuştur. Dünyevi bağlamda hiçbir sistem ölüm olgusuna ve sonrasına bir açıklama getiremezken dinler ölüm sonrası için vadettikleriyle hala en büyük referans noktasıdır.

İnsanın yeryüzündeki serüveninin uygulamalarında görüldüğü üzere, bireyde var olan hislerin ve zaafların yine insana özgü bir şekilde gelişigüzel kullanılmasının neticesinde, çoğunlukla ahlâk prensipleri yozlaştırılmış veya azınlıkta olanların isteği

ve baskısına bir araç olarak kullanılmıştır. Bu sebeple, fikir insanlarının aklın bir sonucu olarak temellendirdikleri ahlâk prensipleri, genellikle talep görmemiş veya kuramsal bağlamda kabullenilse dahi, uygulamada yine hedeflenildiği kadar tesirli olamamıştır.

Dini bağlamda toplumlara gönderilen emirlerin ve ahlâk kaidelerinin hepsinin aynı olmamakla beraber, esas prensiplerde benzerlik olduğu göze çarpar (Faruki, 2006, s.73). Ahlâk vicdan mahsulüdür. İnsanın manevi refahını ve iç huzurunu temin eder (Yılmaz, 2010, s.63). Bu bağlamda vicdan, yalnızca bireylerin tavır ve hislerini dizginleyen harici bir buyruklar kümesi değil, bireylere ve toplumlara yetkin, erdemli bir birey olmalarının yöntemini gösteren dahili ve biyolojik yaşam prensipleridir. Bu öğretilerin ışığında eğer bireyde ahlâk hissi var olmasaydı ne olurdu sorusu sorulabilir. İnsanoğlunu hayvanlardan ayıran tek etken akıl ve düşünme özelliği değildir. İnsanların hayvanlardan farklı ve üstün olmalarını sağlayan şey ve muhakeme etme yetenekleri ve buna bağlı olarak oluşturdukları ahlâklarıdır.

Dini bağlamda ahlâki prensip ve temel öğretiler birbirine oldukça yakındır. Örneğin, öldürmemek, zina yapmamak, hırsızlık yapmamak ve yalan söylememek en genel prensiplerdir. Doğruluk, cömertlik, hayırseverlik, ölçülülük, hikmet, adalet, sevgi, sadakat, misafirperverlik genel anlamda dini anlatılarda alçak gönüllülük formunda karşımıza çıkmaktadır. Bazı prensipler bazı dinlerde önceliğe sahiptir.

Bu düşünce biçiminde, insanın biyolojik bir canlı mertebesinden, bilinen anlamda 'insan' olmasını sağlayan ruh kavramı da önemlidir. Çünkü insanın 'insan olma pratikleri' bakımından gelişim gösterebilmesi için, beden ve ruh dengesinin sağlanabilmesi de gerekmektedir. Bu bakımdan, insan doğasında var olan birtakım bellek ve hislerin belli bir denge içerisinde gelişmesi ve gelişim durumunun sürgit devam edebilmesi için, ahlâk hissiyatına ihtiyaç vardır. Bu hissiyatın olmadığı durumlarda birey hislerini belli bir denge içerisinde tutamayacağından, hem kişisel yaşamını hem de toplum içerisindeki konumunu bozuma uğratacaktır. Bu hislerin

genel bir denge içerisinde devam etmesi halinde ise, insan kişisel hayatında istikrarı, kitlesel yaşam pratiklerinde ise doğruluğu elde edecektir.

1.2.3. Toplumsal Yönüyle Ahlâk

Ahlâk; toplumun koşullarında dönemsel şartlara göre üstünlük sağlayan bireysel ve toplumsal normlar çerçevesinde toplumsal bir bilinç sembolü görevini üstlenmektedir. Koşulları toplumca belirlenmiştir ve süreç içerisinde geleneklerin, davranış şekillerinin ve kuralların sitem ağı üzerinden şekillenmiştir. Bu sebeple ahlâk; toplumun kendi içerisindeki bireysel ilişkiler ve diğer toplum ilişkileri arasında bir nevi anayasa düzeneği oluşturmaktadır. Ahlâki yaşam koşulları; insanlığın doğası gereği insanın tarihi sürecinde her dönemde varlığını sürdürmektedir.

Ahlâk konusunda “bireysel ahlâk” ve “toplumsal ahlâk”tan (topluluk ahlâkından) söz edilebilir. Özellikle toplumsal ahlâk, toplum içerisinde yaşayan insanların birbirleriyle ilişkilerini düzenleyen değerler, kurallar, töreler topluluğu olma boyutuyla, toplumsal düzenin sağlanması ve idamesinde bir istikrar ögesi olarak ele alınır. Tutucu düşünürlerin, politikacıların ve hatta hukukçuların, mevcut ahlâki ısrarla sahiplenmelerinin (yahut da sahiplenir görünmelerinin) ardında, onun toplumsal istikrar ögesi olmasının çekiciliği yatar. Burada ayrıca toplumsal “ezberlerin” muhafazası ve ezberlerin bozulmasına karşı gelen bir tutum da söz konusudur. Bununla beraber, bir toplumsal fenomen olma boyutuyla ahlâk, ulustan ulusa, dönemden döneme, kültürden kültüre farklılık göstermektedir ve tarihsel süreç içinde değişmekte ve dönüşmektedir. Bunun sonucunda bu kavram sözü edilen tüm etkenlerden yalıtık olarak vakum içinde bulunan ve durağan bir kavram değildir (Bodur, 2017 s. 164-165).

Ahlâk araştırmacıları, ahlâki unsurların varoluşunun kendilerine bağlı bulunduğu birtakım temel öğelerden, diğer bir deyişle bir toplum ya da kültür boyutunda ahlâkın temel koşullarından söz etmişlerdir. Bu koşullar/öğeler, ahlâki sorunların aykırı doğasını oluşturan öğeler üzerinde durmuştur. Bu koşullar bir birinden ayrı düşünülemediğinden bir bütün halinde ele alınmıştır (Bilington,

2011, s.48). Bu bağlamda koşullar değerlendirmeye alındığında, ahlâkın insan eylemlerinde her zaman birtakım alternatiflerle yüzleşmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

“İnsan, yaşantıları ve eylemleri üzerinde düşünmekle birlikte iki tür edimde bulunmaktadır, bir yandan hayatın ahlâki boyutunu yaşayıp deneyimlerken; diğer yandan yaşadıkları, eylemlerine temel teşkil eden ahlâki yargı, ilke ve değerler üzerinde, kendisini bir kişi veya ahlâki bir fail kılan öğeler üzerinde düşünür. İnsanın kafa yorduğu bu öğeler, eylemde bulunmadan önce, eylem sırasında ve eylemde bulunduktan sonra şeklindeki aşamalarda ortaya çıkmaktadır” (Cevizci, 2003, s. 118). Bireyleri ve toplumları yönlendiren bu eyleme geçiş ve bu geçiş sürecindeki ahlâk olgusundan kaçılmayacağı gerçeği, toplumsal ağlar içerisinde bir zaman devinimiyle birlikte kemikleşerek kurallar zincirini oluşturmaktadır.

Ahlâk olgusunu toplum içerisinde değerlendirirken “ötekini” bir diğer deyişle diğer insanları dikkate almak koşulu ortaya çıkmaktadır. Bu noktada ahlâki yargıların ve kararların başkalarının yaşamlarından, özgürlük alanlarından, mutluluklarından ve genel normlarından ortaya çıktığı söylenebilmektedir.

Topumsal düzende ahlâk, iki düzlemde gündeme gelebilmektedir: Metodolojik açıdan, bir tercih olarak; ontolojik açıdan, bir olgu olarak. Metodolojik tercih derken kast edilen, ahlâkîliğin incelenen insan aksiyonlarının vazgeçilmez bir tamamlayıcısı olarak görülüp görülmeyeceğidir. Sosyoloji insan öznesini onun çeşitli özelliklerini öne çıkararak ele alabilir; ahl-âkilik bu özelliklerden biridir. Sosyoloji hayat üzerine söylenen söz olarak akıp giden hayattaki ortaklaşa yaşama sırasında deneyimlenen durum ve sorunlar üzerinde yorum getirir. Sosyoloji bu yorumunda deneyime katılanların önceliklerinin, duyarlılıklarının yanı sıra ahlâki tercihlerinin de dikkate alınmasından yana bir tavır sergileyebilir. (Çelebi, 2004, s.4)

Bu bağlamda toplumun düzenini yansıtan ahlâk görüşleri birey üzerinden bir tercih gibi yansısı da toplumsal ağlar içerisinde bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireysel tercihler, insanların ortak paydası olarak belirlenen ahlâki görüşleri toplumsal tecrübelerin bir bütünü haline getirmektedir. “İnsan davranışlarını iyi veya kötü diye değerlendirmekten doğan ahlâk, her toplumda söz konusudur. Çünkü kaynaklandığı yer, insanın vicdanıdır. Vicdan; iyiyi kötüyü, haklıyı haksızı ayıran bir bilinç türüdür. Ahlâk felsefesinin ilk sorusu,“ahlâki” olanın ne olduğudur. İyi ve kötü karşıtlığında kurulan bir ilişkide iyi olan, ahlâki olandır. O hâlde “iyi”; toplumun koyduğu ahlâk kurallarına uyma, “kötü” olansa toplumda geçerli olan ahlâk kurallarına uymamadır. Ahlâki değerler ve değersizliklerle, ahlâk değerlendirmesinin ölçütleri insanın kendi içinde doğup gelişir. Toplumdaki ahlâk kuralları bir bireyin ya da belirli bir grubun faydasına değil, toplumun tamamının faydasıdır. Ahlâk kurallarının nihai hedeflerinden birisi de toplumun mutlu olmasıdır.” (Çalık, 27 Temmuz 2016)

1.3. MODERN ANLATIDA AHLÂK OLGUSU

Aydınlanma sonrası Batı düşünce ve yaşayış pratiklerinin son birkaç asrına yön veren bir kavram olan modernizm, insanın yeryüzündeki serüvenini ve içinde bulunduğu zaman kesitini anlamakta yeni pencereler açmıştır. Bu sürecin sonucunda kaçınılmaz bir biçimde gelenekseli oluşturan yaşayış biçimleri ile yeniliği savunan düşünce biçimleri arasında çatışmalar oluşmuştur.

Batı dünyası bağlamında gelenekselin temsilcileri; din, kilise, krallık, aristokrasi, feodalite ile yenilik vaat eden kurumlar olan; bilim, eğitim, halk-millet, cumhuriyet ve kapitaliz arasında büyük tartışmalar olmuştur. Eski ve yeni arasında var olan bu karşıtlık, insanlığın tarih arenasına çıkışından beri bir çatışma nedenidir. Bu söz konusu çatışmanın kurallarını belirleyen de genellikle modern diye adlandırdığımız yenilikçiler olmuştur. Günümüz modern dünyasını oluşturan fikir dünyasının ilk kıvılcımı “1543’te Kopernik kuramının yayınlanmasıdır. Fakat bu kuram XVII. yy.’da Kepler ve Galilei yönünden ele alınıp düzeltilene değin etkili olmamıştır. Sonra, bilimle ile dogma arasında bir savaş başlamıştır (Russell, 2002, s.16).

Batı düşünce dünyasında; eski ve yeni arasındaki kadim karşıtlıkta, pozitif anlamın genellikle yeni’de toplandığı, yeni’nin eskiye oranla daha ilerlemiş veya gelişmiş bir içeriğe sahip olduğu, bu yüzden yeni olanın eski karşısında üstün görüldüğü söylenebilir. Fakat bu genel yargının eleştirileri, yine Batının kendi içinden gelmiştir. Bu bağlamda; şimdiki zamanda olanın ‘yeni’ iken geçmiş zamanda olmuş olanın ‘eski’miş olması, ona negatif bir anlam yükler. Dolayısıyla her ‘şimdi’ ve yeni olan yakın bir gelecekte ‘eski’ olana dönüşeceğinden kalıcı bir pozitif anlam taşıyan nosyon bulmak zordur. Dolayısıyla kişini kendini geleneksel veya modern olarak tanımlaması, zamansal karşılaştırmada sıkıntıya yol açabileceğine karşın bundan kaçmak da imkânsız görünmektedir. Bununla birlikte modern bakış açısı doğrultusunda sürekli bir yeni ve yeninin peşinde olma durumuna modern zamanın ruhu denilebilir. Kitleyi oluşturan her birey, ‘yeni’nin arzusuyla dolu olarak modern zamanın ruhuna ortak olabilir ve varoluşunun kaynağını bu ‘yeni’ kavramında bulabilir. Birey açısından modernin açmazı işte tam bu noktada başlamaktadır. Geçmiş imleyen dün, modern zamanda kayıptır ve her bugünün ‘dün’e dönüşmesi de modern zamanın kaçınılmaz boyutudur. Bu sebeple modern zaman yaşanan zamanın ruhu olmasıyla dikkat çeker.

Modern yaşayış biçimi ve öğretileri bireylere ve toplumlara yalnızca gündelik yaşam pratikleri ile ilgili kavramlar sunmamıştır. Modernizasyon kültürel taşıyıcılığı misyon edinen yazılı ve görsel sanat ürünlerinde de kendisini göstermiştir. Bu söz konusu sanat ürünlerinin anlatım biçimleri de modern zamanın ruhunda köklü değişikliğe uğramıştır. Bu değişikliklere geçmeden önce anlatılara ve onun tarihsel süreçteki dönemeçlerine değinelim.

Anlatıların kökleri insanoğlunun tarih sahnesine çıkışına kadar götürülebilir. Başlangıçtaki işlevi gerçekleşmiş olayları sonraki nesillere aktarmak olan anlatılar ilk olarak sözlü formatta var olmuşlardır. Destanlar, mitolojik öyküler ve dini öyküler, bu bağlamda anlatı formları olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Günümüzde anlatılar öykü, roman, sinema, tiyatro, fıkra, deneme, resim vb. gibi daha birçok formatta varlıklarını sürdürmektedirler.

Anlatı kavramı; belirli bir zaman ve mekan çerçevesinde oluşan, neden sonuç ilişkisi içerisinde birbirine bağlı olayların bir bütünlük halinde sunumu şeklinde tanımlanabilir. Bu tanımlamaya dair anlatı kavramı ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer husus onun bir öyküsü ve bu öyküyü aktaracak bir anlatıcısı olduğudur. Bunu sonucunda anlatı kavramı bir ‘anlatıcı’ ile ‘dinleyicinin’ etkileşim süreci ile varlığını tamamlar. Bu bağlamda anlatı perspektifini ve birey üzerindeki psikolojik altyapısını ‘geştalt’ kavramı ile açıklamak gerekir.

Geştalt psikolojisi ve onun birey üzerindeki algılama biçimi anlatı kavramının oluşumunda ve sunuş biçiminde başat aktörlerden biridir. Geştalt psikolojisinin tüm insanlığı içine alan ortak bir bilinçsel mecra olduğu düşünüldüğünde anlatı kavramının ‘evrenselliği’ durumu sağlam temeller üzerine oturur.

Günümüzde anlatıların işlevleri farklılaşmıştır. Bazı anlatılar yaşamı anlama dışında yaşamdan bir süreliğine de olsa uzaklaşma, başka dünyalara yolculuk işlevi taşımaktadırlar. Geleneksel anlatılarda insanların önüne bir çözüm sunulmakta ve rahatlama sağlanmaktayken çağdaş anlatılarda çözüm sunmak yerine var olan durumu göz önüne sermek tercih edilmektedir. Bir anlatı türü olarak modern anlatı kurmaca ya da gerçek olayları konu alabilir. Bu yüzden ortaya koyduğu üretimlerin içerisinde odak noktası; başı sonu olan bir öykü aktarmak, karakterlerin ve duyguların çözümlenmesini yapmaktır. Modern anlatı kavramı yukarıda imlediğimiz gibi sürekli gelişen ve değişen bir yapıda olduğundan sınırlarını ve gideceği yeri kestirebilmek hali hazırda güçtür. Bu bağlamda kuramsal açıdan geniş bir ölçekte ve geleceği de kapsayan bir tanım bulmak mümkün olmasa da genel tanımını ile modern anlatı: gerçeklik ve düşsellik arasında uzanan bir yapı biçiminde tanımlanabilir. Bu söz konusu gerçeklik ve düşsellik arasında oluşan ve değişim gösteren modern anlatı; kendisini oluşturan her kavramda olduğu gibi, ‘ahlâk olgusu’ bağlamında da değişim ve dönüşüm göstermiştir.

Sanat eserleri üzerinden; anlatı bağlamında değişen ve dönüşen ahlâk olgusunu, ilk olarak roman türü üzerinden irdelemek yerinde bir başlangıç olacaktır. Bu bağlamda roman türünün ilk başarılı örneği olarak tanımlanan Miguel de Cervantes'in "Don Kişot" adlı romanından günümüze çok farklı türlerde romanlar yazılmıştır (Canetti, 2007, s.53).

Zaman içerisinde XVII. ve XVIII. yüzyıllara gelindiğinde kahramanlara dayalı serüvenler ve öykülerin yaygın roman biçimleri olduğu görülmektedir. Günümüzde benimsediğimiz anlamıyla anlatı bağlamında roman türünün en yetkin örneklerini veren isim hiç kuşkusuz realizmin öncüsü Honore de Balzac'tır. Hakikat ve değişen dünya içerisinde 'İnsanlığın Komedyası'nı anlatan ve başta ahlâk olgusu olmak üzere geride kalan tüm insanlık birikimlerini eserlerinde toplayan bir isimdir (Canetti, 2007, s.78).

XX. yüzyılın başlarından itibaren değişen ve dönüşen yaşam koşulları ile birlikte sanatta, edebiyatta ve özellikle genç bir sanat formu olarak sinema bağlamında yeni anlatı yöntemleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Romanda bu değişim "Yeni Roman" olarak adlandırılan bir türü ortaya çıkartmıştır. "Yeni Roman" günümüzde hala üzerinde tartışmaların yapıldığı, gelişimini sürdüren bir türdür. Söz konusu kavram ile ilgili yapılan tartışmalardan en ünlüsü Fransız romancı, deneme yazarı ve eleştirmen Marcel Proust'un başyapıtı 'Kayıp Zamanın İzinde' adlı eseri ve eserin modern anlatı bağlamında ahlâk kavramı ile ilgili yapılan değerlendirmelerdir (Beckett, 2012, s.16).

Modern kavramı ve kavramın getirdiği anlatı olgusu sanatın tüm disiplinlerinde olduğu gibi genç bir sanat formu olan sinemayı da derinden etkilemiştir. Diğer sanat disiplinlerine göre genç olması ve modern dünyanın en büyük alt üst oluşları döneminde ortaya çıkması nedeniyle, klasik anlatısını ve modern anlatısını neredeyse aynı zaman diliminde yaşamıştır (Özön, 1985, s.11).

Kaydetme ve kayıt edileni daha sonra yeniden gösterme özelliğine sahip araçların keşfi ile temsili sanat olaylarının yeniden yaratımı olanaklı hale gelmiştir. Kayıt sanatlarının gözleyici ile doğrudan iletişim kurması, sinemanın kendi kod ve geleneklerini doğurmasına yol açmıştır. Bu geleneğin en belirgin özelliği de hiç kuşkusuz kendinden önce oluşmuş tüm sanat disiplinlerinin ortak kesişim kümesi içerisinde yer almasıdır. James Monaco Bir Film Nasıl Okunur? Adlı yapıtında, sinemanın bu söz konusu ortak kesişim kümesi olduğunu belirtmektedir (Monaco, 2008, s.33).

Sinema insanın yüzyıllardır süregelen durağan nesnelere hareketli olarak görüntüleme arzusunu doyuran sanat olmuştur. Sinemaya kelime anlamı olarak baktığımızda da, kökeninde “hareket” sözcüğünün bulunduğu görülmektedir. Bu sözcük sinemanın diğer sanat formlarına göre yeni olmasına karşın kısa sürede geçirdiği olağanüstü hızlı dönüşümlerle diğer sanatlara yetişme kapasitesinin olduğu Walter Benjamin tarafından vurgulanmıştır (Benjamin, 2004, s.11).

Kitlelere mal olmuş her dönüşümün yarar sağladığı kadar madalyonun diğer yüzünde en hafif tabirle zarar getirdiği durumlarda söz konusudur. Kitle iletişim araçları bağlamında özellikle sinemayı kapsayan bu ilişkiler ağı zaman içerisinde çürüme ve ahlâki yozlaşma durumunu da beraberinde getirebilmektedir. Sinema bağlamında, sinemanın kendisini sanat formu dışında tutup yalnızca tüketime yönelik endüstriyel bir ürün gözüyle bakmanın getirileri söz konusu yozlaşmanın baş aktörü konumundadır. Hollywood özelinde bu durum daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Alatlı, 2013, s.279 / 280).

Modern kavramı, daha çok bilimsel ve toplumsal hayattaki gelişmelerle bu günkü anlamına kavuşmuştur. Batı kaynaklı bir kavram olarak modern, son haline Rönesans ve Reform dönemlerinden yirmi birinci yüzyıla kadar olan bir dönemi kapsayarak ulaştığı ileri sürülebilir ve bu döneme ‘Modern Çağ’ diyebiliriz. Son olarak kavramın tarihsel yolculuğuna bakıldığında, ‘modern’ kavramı sıfat şeklinde kullanılan ve nitelediği kavrama ‘iyi’lik yükleyen bir nitelikte olduğu görülebilir.

Örneğin modern insan, modern bilim, modern devlet, modern yaşam vb. gibi tanımlayıcı bir şekilde kullanıldığında, modern, eklendiği kavrama çağdaş, yeni, zamana uygun ve değerli anlamlarını yükler. Buna karşılık modern olmayanlar da daha çok ilkel, eski, kötü, tutucu, vb. gibi anlamlarla ifade edilerek modern olan şeyin karşıtı olarak konumlanır (Shayegan, 2014, s.13).

Modern çağın başından beri ki batı aydınlanmasını baz alırsak yaklaşık üç yüz küsur yıllık bir zaman dilimi boyunca insanlık hep bir ikilik paradoksu içinde kaldı. Geleneksel / modern, eski / yeni, dindar / seküler, doğu / batı... Özellikle günümüzde bu ikilikler içerisinde birbirine zıt bloklar arasındaki çelişkilerin içerisinde yaşayan insanoğlu, bulabileceği en sahici limanı sanat kavramında aramaktadır. Bu durum sinema sanatı bağlamında Andre Bazin'e göre: "Sinemanın nihai amacı, gerçeğin tam ve eksiksiz temsili olmalı (Alatlı, 2013, s.301).

Hızla değişen ve dönüşen dünyada, sanatın kendisi ki teknolojik bağlamda özellikle sinema payına düşeni almaktadır. Yukarıda da özellikle vurgulanan ikili kavramlar arasında kalan insanlar, her iki durumda da içeri çekilme halini yaşamaktadırlar. Bu içe çekilme hali sonrası ortak payda da buluşmaya çalışan birey, bu sefer de genel geçerlik duvarına toslamaktadır. Bu genel geçerlik arasında kaybolan özellikler ve derin ilkesizlikler yeniden "ahlâk olgusunu" gündeme getirmektedir.

1.4. MODERNİZM VE AHLÂKİ DEĞER YARGISI

Batı aydınlanması sonrası bireysel ve toplumsal yaşayış biçimlerindeki değişimler, 'modernizm' kavramı açıklanmaktadır (Giddens, 2014, s. 28/29).

Giddens, batı kaynaklı değişimleri, yaşama deneyimi olarak meydana geldiğini ifade ederken; modernizmi, bu sürecin teorileştirilmesi anlamında ele alır. Modernizm kavramı, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan sanatsal, felsefi ve toplumsal bir akım olarak eskinin yerine yeniyi koymayı amaçlayan bir disiplin

olarak tanımlanabilir. Bu durum insanın yaşayış pratikleri içerisinde köklü değişim ve dönüşümlere neden olurken, ‘seküler dogmalar’ şeklinde kavramlaştırılabilecek bazı olguları da stabil bir şekilde devam ettirir (Metternich’den –Aktaran Alatlı, 2014, s.1456).

Ahlâk olgusu bağlamında, insanı kendine sığınacak bir yer arayışı olarak gören Metternich’in söyleminde modernizm: “Ahlâk kavramına açıkça saldırmaz, çünkü o olmadan kendi varlığından bir an olsun emin değildir ama onun esaslarını kendine göre yorumlar” (Metternich’den –Aktaran Alatlı, 2014, s.1456). Modernizm, insanların daha önce yaşadıkları kapalı veya dinsel yaşamlarını ortadan kaldırılması ve yerine bu dünyanın değerlerinin alınıp, ayakları yeryüzüne değen bir medeniyet-kültür ikilisi olarak inşa etme çalışması olarak görülebilir. Bu inşa etme çalışması sürecinde insanlığın o zamana değin biriktirdiği tüm değer yargıları ciddi altüst oluşlara ve kitlesel bağlamda derin paradigma değişikliklerine sebep olması kaçınılmazdır. Bu derin paradigma değişimlerinin belki de en birincil olanı modernizmin ortaya koyduğu yeni ahlâki normlardır.

Köklerini Rönesans döneminden alan, aydınlanma ile geniş kitlelere ulaşan modernitenin prensiplerinden yola çıkılarak oluşturulan modernizmin kuramı, bir ideoloji olmaktan ziyade felsefî ve sanatsal bir akım olarak değerlendirilmelidir.

Asıl üzerinde durulması gereken nokta ise; bu kavram etrafında ortaya çıkan ve daha çok kitlesel, politik, ekonomik ve kültürel alanlarda oluşan çağdaşlaşma fikridir. Çağdaşlaşmayla batılılaşma arasındaki fark ne demek? Bu durum modernizm ve onun getirdiği değer yargıları etrafında kitlelerin sınıflandırılmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda sanayileşme, eğitimde fırsat eşitliği, demokratik değerler gibi alanlarda, batı kültürünün ulaştığı yeri yakalamaya çalışan batı dışı kitleler oluşmuştur.

Genel olarak modernizm ve ortaya koyduğu değer yargıları, insan yaşamına dair pek çok tanımlamada olduğu gibi ‘ahlâki’ bağlamda da yeni tanımlamalar ortaya koymuştur. Modernizmin sonrası ortaya atılan ve kısa sürede kitleleri peşinden sürükleyen bir ekonomi modeli olan ‘Kominizm’ de bu tanımlamalardan nasibini almıştır. Bu anlamda 3 Ekim 1920’de Genç Komünist Ligi’nin Üçüncü Tüm Rusya Kongresinde Vladimir Lenin, Ahlâk üzerine yaptığı söylem, modernizasyonun ortaya koyduğu ‘ahlâk’ prensipleri açısından ilgi çekicidir;

“Komünist ahlâki diye bir şey var mıdır? Elbette vardır. Genellikle bizim herhangi bir ahlâkımız olmadığı iddia ediliyor ve burjuvazi, biz komünistlerin tüm ahlâki değerleri reddettiği suçlamasında bulunuyor. Bu, onların kafaları karıştırmak, işçilerin ve köylülerin gözlerini boyamak için kullandıkları yöntemlerden biridir. Hangi bağlamda ahlâki reddederiz? İnsanlara burjuvazi tarafından öğretilen ve ahlâki ilkeleri Tanrı’nın emirlerinden kaynaklanan bağlamdaki ahlâki. Elbette ki Tanrı’ya inanmadığımızı söylüyoruz.” (Lenin’den Aktaran Alatlı, 2014, s.1716 / 1717).

Teknolojik gelişmelerle birlikte sürekli yeniden üretilen bu öğretiyi, Batı’nın kendi dışındaki toplumlara ağabeylik etme girişiminde bulunmasını kaçınılmaz bir biçimde gerçekleştirir. Bunu sonucu olarak günümüzde bu öğretilerin, hem Batı’nın kendi içerisinde hem de rakip sayılabilecek doğu toplumlarında sorgusuz kabul edildiği bir dönem yaşanmaktadır.

1.5. YİRMİNCİ YÜZYILDA AHLÂK OLGUSUNDA DEĞİŞEN PARADİGMALAR

Modern zamanlarda birey olgusu, geleneksel toplumların yaşayış biçimlerinde öncelikleri oluşturan değerleri ve hayat pratiklerini terk etmiş insan tanımlamasıdır. Değer bağlamında söz konusu birey olgusu, dünyevi anlamında kanunlar oluşturan ve kitlesel ilişki biçimlerine yeni pratiklerle bağlanan ve tüm bunların sonucunda her tür üretime farklı bir statüde katılmaya başlayan insandır. İnsanı merkeze alan ‘modernizm’ disiplininin kendinden önceki dönemlerinde

kitleler, tarımsal faaliyette bulunan ve feodal yapının içinde kısıtlanmış toplum kümelerinden ibaret olan insan kümeleriydi (Gasset, 2007, s.15 / 16) .

Bu bağlamda; sanayileşme ve kentleşme ile birlikte fabrikalara veya kentlere taşınan modern insan, burada daha farklı bir yaşam sürmeye başlamıştır. Yaşam, bundan böyle daha hızlı ve teknik bir görünümde. Bu çerçevede, modern kitlenin kimliğini oluşturan aydınlanma / modernizm / çağdaşlaşma üçlüsünün kitleler üzerindeki yansımaları da olmuştur (Gasset, 2007, s.57) .

Bununla beraber kapitalizm, sosyalizm karşısında zafer kazanarak ve bu muzaffer halini sürdürerek belli aşamalardan geçmiştir. Bu durum kimi çevrelerce ‘dünya tarihinin özeti olarak kapitalizm’ söyleminin oluşmasına neden olmuştur. Kapitalizmin zaaflarını gören ve nihayetinde yerini bırakacağı bir ideal toplumun varlığına inanan Marx’ın ekonomik temelde değerlendirdiği modern toplumu, metalaşmanın ve dolayısıyla yabancılaşmanın yaşandığı bir toplum olarak gördüğünü söyleyebiliriz.

Marx, bu keşif sürecinde insana, eşitlikçi ve ‘tüm zincirlerinden kurtulmuş’ bir toplum tasarımına giden yolun gelecekte sağlanacağını düşündüğü sosyalist/komünist toplumda olduğunu söyler.

İnsanlık yeryüzündeki serüveni boyunca, değer ve ahlâk oluşturmayı amaç edinir. Ancak modern toplumun yukarıdaki merkezi özelliklerinde ahlâka yer kalmadığını görebiliriz. Aydınlanmanın doğuşunda rasyonel ve evrensel bir ahlâk inşa etme girişimleri modernizmle birlikte aklın kuralları biçimine bürünmüştür. Yani modern toplum geleneksel ahlâkı dışarıda bırakırken, kendi kurallarını gündeme getirmiştir.

Inge'in yaklaşımları bağlamında, Batı Aydınlanmasının reel-politik hedefini oluşturan mutluluk, bu dünyada sağlanması gereken bir ahlâk anlayışını doğurmuştur. Sonuçta mutluluk, modern dönemde, özgür bireyin kitlesel düzeyde ürettiği bir olgudur. Dinsel cennet vaatleri yerine politik anlamda devletler ya da toplumlar, bireyi ufukta mutlu olma zamanının geleceğine dair beklentiye sokmuştur.

Fransız Devrimiyle Aydınlanmanın tezgahından çıkan ilk büyük dönüşüm olan ulus devlet modelidir. Söz konusu model; köklerini Fransız Devriminden alarak, yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemi etkilemiş olup, günümüzde de farklılaşarak devam eden bir sosyo-politik üründür. Dolayısıyla Tanrısal vahiy yoluyla gelmiş kutsal bir emir ile kullar üzerinde hakimiyet sağlanamıyor, bunun yerine kitlelerden temsil yoluyla alınan güçle oluşturulan bir iktidarın hakimiyet alanı sağlanıyor. Tabi bu yeni iktidarın yargısı rasyonel ve eşitlikçi bir temele yaslanarak oluşturulan, dünyanın kutsalı ve efendisi olan, bireysel anlamda insanın, kitlesel anlamda devletin yargı maddelerini üretmiştir. Gelenekselin yaptırımlarından kurtulup ideal ve modern bir yaşayış biçimi oluşturmak isteyen çaresiz birey, paradoksal bir şekilde, modern devletin bürokratik yapısıyla, kendi iktidar kollarını oluşturmasına seyirci kalmış ve birey bu kollar arasına sıkışmıştır.

Yirminci yüzyılın modern insanı, geçmişiyile bağları kopmuş, değerlerden kopmuş ya da modernizmin sunduğu pozitivist aklın değerleriyle donanmış bir birey olarak gündelik hayatın hengamesinde tek başınadır. Bu durumu yani yirminci yüzyılın 'çaresiz bireyi'ni ile ilgili en doğru saptamada yine Cemil Meriç'ten gelmiştir (Meriç, 1996, s.86).

Yirminci yüzyılın modern gündelik yaşamı, makineleşmiş, tüm değer oluşumlarında seri üretimlere endekslenen ve bireysel varoluşun yitirildiği bir rutinliğe yol açmıştır. Bunun sonucu olarak da yokluk duygusu içerisinde kaybolan modern yığınlar kalmıştır. Bu bağlamda yirminci yüzyıl modern insanı, gerçekleşmemiş veya gerçekleşmesi ümit edilen vaatler zincirine vurulmuş çaresiz köleleridir denilebilir.

Batı kültürünün geleneksel tarihinde önemi tartışılmaz olan Aydınlanma ve modernitenin oluşturduğu toplum, insan modeli ve bu ikisinin kesişim kümesini oluşturan bireysel ahlâk ilkeleri, akıl ve bilim gibi iki önemli özelliğe rağmen, öngörülerin tutmadığı, büyük altüst oluşlara yol açan bir serüvendir. Batı bu söz konusu serüvene kendisiyle beraber bütün dünya insanlarını ve toplumlarını da sürüklemiştir. Bu sürekleyişte kendi dışındaki toplumların gönüllü olup olmadıklarını sorma zahmetine katlanmamıştır. Bunun sonucunda; Batı Aydınlanmasının geldiği nokta olan modernizmin hedeflediği insan ve toplum, sıkıntılarla dolu umutsuz ve çaresiz kitleler halini almıştır (Gasset'den Aktaran Alatlı, 2014, s. 1657).

Modern dünyanın insan ve toplumu; psikolojik anlamda yorgun, politik anlamda kararsız ve ekonomik anlamda asgarî düzeyde kalan bir insandır. 'Değişen dünyanın insanları'na kalan ise, mekanikleşmiş ve 'uzmanlaşmış', ama insani duygulardan arınmış, seri halde üretilen malların çokluğuna karşın yoksulluğun çok olduğu, işsizliğin yüksek olduğu, hukuksal yönden yurttaşların gücü oranında adil olan değersiz bir toplum yaratmıştır.

Sonuç olarak; Modern toplumun asıl yüzü yirminci yüzyılda en şeffaf haliyle sergilenmeye başlanır. İki dünya savaşı ve savaşlar arasında yaşanan ekonomik krizler modern toplumu krizden krize sürükler. Bir yandan kapitalizm ve ruh ikizi emperyalizm, diğer yandan faşizm ve sosyalist deneyim bu yüzyılın sayfalarına acı ve umutsuzluk eklemiştir. Kapitalist dünya fabrikasyon üretimde hızlanmış ve enerji kaynaklarını elde etmeye başlamış; faşizmin irkiltici postal sesleri tüm Avrupa'yı sarsarak milyonlarca insanın ölmesine ve sakat kalmasına yol açmış; sosyalist Rusya, Stalin egemenliğinde rayından çıkarak açlık, yoksulluk ve şiddet getiren bir 'devlet kapitalizmi' deneyimine dönüşmüştür. İkinci Dünya Savaşının sonunda dünya, liberal / kapitalist ve sosyalist blok şeklinde iki kutba bürünmüş ve bir çatışma-soğuk savaş- havasıyla dönmeye devam etmiştir. Bu yüzyılın ilk yarısı, modern toplum ve insan sorunsalının kesişim kümesi olan 'ahlâk olgusu' problemini daha tartışılabilir hale getirmiştir.

Bu yaşanan süreçlerin ardından bu tartişmalar ahlâk olgusu ile sınırlı kalmamıştır. Fen Bilimleri baēlamında kuantum yasaları sosyal bilimler baēlamında postmodernizm insanlıēı; modernizmin miras bıraktıēı enkazın altından çıkarma vaadinde bulunan yeni prensipler olarak ortaya çıkmışlardır.



İKİNCİ BÖLÜM

ANLATI SİNEMASI VE SİNEMADA MODERN ANLATI

2.1. MODERNİZM ÜZERİNE GÖRÜŞLER VE TANIMLAMA DENEMESİ

Modernizm, aydınlanmayla temel dinamik noktaları oluşmuş ve kitlelerin hayatının tüm uygulamalarında yer edinmiş bir kavramdır. Aydınlanma fikirleriyle önemi artan akıl, gelişim ve bunun sonucunda bireyin özgürleşmesi durumu modernizmin de baskın fikirleri haline gelmiştir. Aydınlanma düşünürleri, moderniteyle akıl arasında sıkı bir bağ kurmuştur. Tarihi, sosyolojik ve felsefi bağlamda sürekliliğin oluşması, aklın devamlı değişime yönelimli olmasıyla mümkün olabilmiştir. Aydınlanmacı perspektifte bu özgürlük, akıl yoluyla varılacak bir noktayı işaret eder ve özgürlük tarihi bir aksiyonun modernite ile uyumu sonucu gerçekleşir.

Moderniz etkilerinin tarihi, politik, sosyo - kültürel, sanatsal, bilimsel, felsefi vb. alanlarda görülmesi modernizme yaklaşacağımız bakış açısının da yaşanan dönem ve ideolojik duruşa göre değişmesine neden olmaktadır. Modernizmin bu farklı yönlerinin değişim süreçlerini, modernizm sürecinin tamamlanmamış bir tasarı olduğu, bu bağlamda anlamında bir kırılma yaşadığı ve bu kırılmayla bitmiş bir proje olduğu kabul edilmeksizin, anlamındaki bu söz konusu kayma çerçevesinde yeniden yorumlanması gerektiği, şeklinde ifade etmek gerekir.

Modernizm, Avro – Amerikan Aydınlanması ve Sanayi Devrimi ile tabanları oluşan, kitlesel hayat ve imal bağlantılarda aklın, bilimin ve tarihsel sonradancılığın biçimsel kodlarını oluşturduğu bir dönemi ifade eder. Kant, Salt Aklın Eleştirisi'ne yazdığı ünlü önsöz'ünde, modernizm sorunsalına Kopernik Devrimi paralelinde getirilmek istenen bir dönüm noktası şeklinde vurgulayarak şöyle ifade ediyor: Şimdiye kadar bütün bilgilerimizin nesnelere uyarlı ve bağımlı olması gerektiğini

biliyorduk... O bakımdan nesnelere bizim bilgilerimize uyarlı olması gerektiğini kabul edip metafizik sorunlarında bu kez daha ileri adım atıp atamayacağımıza bakalım.’ Bir başka deyişle, modern felsefe şu sorunu getirmekte, kısacası dünyanın bilgi – edinen öznenen bağımsız şekilde (örneğin Tanrı tarafından yaratılmış) oluşmuş bir şey olarak kabul etmeye karşı çıkararak tam tersine dünyayı kendi kendisinin ürünü (yaratısı) olarak kavramayı yeğlemektedir (Lukács, 2014, s. 252).

Modernizm Avrupa’da on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kitlesel hayat tatbikleri, kültürlere ve alışkanlıklara istinat eden bir yapıya değil, teknolojik yeniliklere, tarımdan sanayiye geçişe ve bilimsel donelere dayanak oluşturan bir yapıya bürünür. Bu durum da modern dünya içerisinde görece yeni sayılabilecek tercihler ekseninde ilerleyen ahlâki kuralları beraberinde getirir. Söz konusu ahlâki değerler sistemi yalnızca bireyin kendine has birikimleriyle oluşturduğu nitelikler ve eylemlerle ilgili değildir. Bu bağlamda oluşan ahlâki değerlerin kökensel konumları yoktur. Ahlâki değerler doğal olarak var olduğu içinde bireyin oluşturduklarının dışında kalırlar. (Scheler, 2015, s. 169).

Modernizm bu ekseninde Batıdaki Aydınlanma kültürünün, malumatın duyumlarına endekslendiği, umumi kanunlarla ilişkilendirilen totaliter bir doğa popülasyonu aksiyona giren ve bu kanunlara uyması gereken birey zihniyetinin öğelerine göre yeniden tanımlanmıştır. Bu öğelerle birlikte kitlelerin dini yaşam algısı, seküler bir bünyeye evrilmiştir. Böylece:

“Bugün eğitilmiş bir Avrupalıya, ‘insan’ denince ne düşündüğü sorulsa, hemen hemen hiç yan yana gelebilecek olan üç ayrı düşünce kafasında gidip gelmeye başlar. Birincisi, Adem ve Havva, yaratılış, cennet ve cennetten kovulma gibi Yahudi – Hristiyan geleneğinin (insan) düşüncesi. İkincisi, Antik Yunan düşüncesidir; buna göre ‘akıl’ logos, phronesis, ratio, mens (...) sahibi bir varlık olarak görülmekte; dünyada ilk kez insanın ben bilincine sahip olması ona kendine özgü bir yer kazandırmaktadır. Her şeyin temelinde yatan, insanüstü bir akıl olduğu ve tüm diğer var olanlar arasında yalnızca insanın ondan pay aldığı öğretisi bu düşünceyle yakın bir ilgi içindedir. Üçüncüsü ise doğa bilimlerinin ve genetik psikolojinin çoktandır gelenekselleşmiş olan,

insanın yeryüzündeki gelişiminin en son ürünü olduğu düşüncesidir... ”
(Scheler, 2015, s. 35).

Batı Aydınlanması beşeriyete hürriyet düşüncesini tekrar telkin ederek ahlâki mesuliyet duygusunu oluşturmuştur. Hür olma durumu ahlâki bir sorumluluktur. Batı aydınlanmasının teorik ve fiziksel alt yapısını başlattığı bu ilerleyiş, insanı yatmış olduğu derin uykusundan uyandırmış, içinde bulunduğu çocukluk durumundan olgunluğa ve onun getirdiği ahlâkî sorumluluğa erdirmiş; en sonunda ona hür olma olanağı vermiştir. “İnsanlar bu güne kadar tabiatla teker teker savaşmışlar adeta, bundan rekabet doğmuş, emekler boşa harcanmış; insanlar birbirlerine kumanda etmekten vaz geçip, emeklerini birleştirseler, tabiatı çok daha kolay, çok daha çabuk fethederlerdi. Ne düşman olurlardı birbirlerine, ne emekleri boşa giderdi.” (Meriç, 2016, s. 56).

Batı aydınlanması bir ucu modernlikle ortaya çıkmış bazı öğeleri temel göstergeler olarak olumlamak, hatta bulunduğu konumdan daha da yukarılara yükseltmek isterken, diğer ucu modern unsurların ayrıştırılmasını öngörmüştür. Örneğin, modern birey tasarımının olanaklı kıldığı doğanın ve kitlesel olguların genel bilgisine ulaşabilme yetisini yüceltirken, yine modernliğin olanaklı kıldığı bireycilik, çoğulluk, keyfilik ve akıldışılık küçümsenmiştir. Her büyük toplumsal dönüşümlerde olduğu gibi fitilinin ilk ateşlendiği andan itibaren aydınlanma, muhafazakar reflekslere maruz kalmıştır. Bir çeşit muhalifler ordusu sayılabilecek bu kesim insan aklının sürekli bir ilerleme içerisinde olmasına ve insan yaşamının aydınlanma ile koşullarının daha iyi hale geleceği fikrine kuşku ile yaklaşmışlardır. Bu kuşkunun kökenleri yine muhafazakar fikirlerin dıştan gelen baskılarında görülmüştür. Bu bağlamda muhafazakar kitlelerinin en büyük gerçekliği, aydınlanma savunucularının ‘Tanrı’nın işine karışmaları suçlamaları olmuştur. “Bilme kapasitesine dair iyimserci hümanist yüceltme, kutsal alana zarar verecek şekilde tasarlanmış şeytani bir proje olduğu gerekçesiyle, dini ve muhafazakar felsefecilerle reddedilmiştir ” (Furedi, 2014, s. 76).

Bu bağlamda Furedi, Batı aydınlanmasının muhafazakar felsefeciler bağlamında vurguladığı “ergen/reşit olma” fikrini eleştirel bir yorumla ifade etmiştir. Söz konusu alıntının vurguladığı üzere, “soru sorma” odaklı olan ve özünde karmaşık bir hal almış olan aydınlanma kavramının tarihsel süreç boyunca bir çok kriz yaşamış olduğu ve bununla birlikte dogmatizme karşı eleştirel kalama çabasını ortaya koymaktadır.

Bu aynı zamanda Batı aydınlanmasının felsefi ve ahlâki arka planıdır. Dolayısıyla günümüzde Batı aydınlanması üzerine söylem üretirken artık onu 18. yüzyılın evrensellik, gerçeklik, lineer bir ilerleme, tarih üstü kanunlar ve prensipler biçimi, akla olan sonsuz güven ve bilginin biricikliği gibi değişmez, durağan boyutlarla anlamak aydınlanmanın vaat ettiği dogmatik düşünce biçimlerinin yıkılmasını, adeta bir karşı devrim mantığıyla yeniden üretir.

Bu söz konusu yeniden üretimi Spengler’den alıntılıyan Cemil Meriç şu şekilde ifade etmiştir;

“Spengler’e göre (Batı’nın Çöküşü, 1918 – 1922) bir kültür orijinal birkaç özelliğiyle diğerlerinden ayrılır. Spengler’in tarih görüşünde siyasi de ictimai de yer almaz. Peki geriye ne kalır? Kültürler ve birbirlerine olan münasebetleri. Batı kültürü son tahlilde mistik bir varlık, bir ruhtur. –Bir kültür büyük bir ruhun uyandığı anda ortaya çıkar- veya –bir kültür, onu canlandıran ruh bütün gerçekleştirebileceklerini gerçekleştirence ölür- diyor yazar Spengler. Kültürler fanidir. Programı kalmayan kültürün damarlarındaki kan çekilir, kuvveti kalmaz, medeniyet ölür. Medeniyet kaçınılmaz olarak varılan bir sonuçtur, medeniyet ölen kültürdür. Antik medeniyetlerin Apollon’cu bir ruhları vardır, Batı medeniyetinin Faust’cu. Don Kişot Kültür, Sanşo Panza medeniyet. İskender’le Yunan kültürü kapanır, Roma medeniyeti başlar. Fransız Devrimi ve Napolyon Batı medeniyetinin müjdecisidir ” (Meriç, 1996, s. 99).

Asgari Aydınlanma olarak kavramlaşan bu özellikler, Batı aydınlanmasında bireye has durumların ve koşulların çokluğunu, kısmilikleri, tarihselciliği, yerleşik kuralların bütünselliğini, gerçeğin çok boyutlu ve değişken doğasını, sosyo – kültürel çeşitliliğini, temel çıkış noktasının “soru sormak” ve “kendi aktüelliğini sürekli sorgulamak” olan “yeni” bir Aydınlanma görüngesidir.

Modernizm, politik ve ideolojik olarak meydana getirdikleri tasarımların bir izdüşümü olarak sanatta da bariz bir biçimde yöntem olarak sunulabilen hikayeleme konstrüksiyonları meydana getirmiştir. Modern (Yeni) anlatı, geleneksel olarak oluşmuş konstrüksiyonları kırarak yeni yapılar kurmak üzere yola çıkmış ve yeniden üretim üzerine temellenen anlayışlar üreterek gelişmiştir. Benjamin'e göre, her zaman yeniden üretilebilir olan sanat yapıtının insan merkezli olmasından dolayı her zaman diğer insanlarca yeniden üretiler olagelmektedir. Örneğin; sanat alanında alıştırma yapan öğrenciler, yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamak isteyen ustalar ve sanat yapıtı üzerinden ekonomik bir form oluşmak isteyen üçüncü kişiler yeniden üretim gerçekleştirmişlerdir. Modern dünya içerisinde gelişen teknolojik olanaklar ile yeniden üretilen sanat yapıtı kavramı ise yeni bir olgu olarak sahneye çıkmıştır. Bu sahneye çıkış biçimi ise modernizmin anlatı yöntemi olarak yeni bir kimlik edinmiştir (Benjamin, 2004, s. 52).

Bu bağlamda temellendirildiğinde modern anlatı sistemli bir zaman ve mekan anlayışını 'sahici bir yeniden üretim' söylemiyle kurgulamıştır. Yine bu söz konusu anlatının baskın özellikleri arasına mantıksal olarak oluşturulmuş tenkidi anlatı, ilerlemeci bir öyküleştirme üslubu olarak olguculuk, ve bireyin transandantal aşkınlıktaki varoluş krizlerini ifade etmede metafizik sayılabilir.

Modernizm sonrası oluşan düşünsel pratikler, hayatın her alanında olduğu gibi sanatta da yeni anlatılara gebe durumlar doğurmuştur. Her bireyin rahatlıkla söylemleştirdiği, her alanda sıklıkla altını çizdiği, yaşamın tüm merkezini içine alan; ama öbür taraftan, değeri ve nitelikleri sahici manada içselleştirilmemiş, fikirsel ve entelektüel bir uğraşın mamülü olarak görülmeyerek karışıklığa devredilen; son derece indirgemeci bir kavramlar silsilesi tehlikesini de beraberinde getirmiştir. Bu da insanın kendisiyle dünya arasında bilgi, dolayısıyla güç, olarak hissedilen belli bir ilişki kurması anlamına gelir. Artık herkesin pek iyi bildiği ve insanları dünyayı basılı sözcükler halinde soyutlamaya alıştıran o yabancılaşmaya ilk adımın, modern ve inorganik toplumlar kurmak için gereken Faust'vari enerji fazlasını ve ruhsal yıkımı doğurmuş olduğu düşünülür (Sontag, 1999, s. 20).

İnsanlığın neredeyse mağara devrinden beri bütün dönemeçlerinde; farklı nosyonlar ve örneklemeler bütününde devamlı bir yeniden üretim tasarımları olan sanat ve onun parametreleri çoğul okumalara her zaman açık olagelmıştır. Bu minvalde, modern anlatının ne olduğuna dair gerek tarih felsefelerince gerekse önemli düşünürler tarafından yapılan tüm ontolojik tanımlamaların temel ekseninde modernitenin en temel ayaklarından olan “Aydınlanma” ve onun önerdiği parametreler yatar. Dolayısıyla günümüzde de öykü, roman, sinema, tiyatro, söyleşi, resim ve bunlar gibi daha birçok alanda anlatılar varlıklarını sürekli bir değişim içerisinde sürdürmektedirler.

Modern anlatının temel parametresi bir “gönderici” ile “alıcının” iletişim süreci ile var oluşunun dışavurumu şeklindedir. Bu bağlamda modern anlatı, insanın temel ihtiyaçlarından biri olan anlatmak isteği ile okuyucunun/izleyicinin dünyayı anlama isteği üzerine kurulmuştur. Dünya değiştikçe modern anlatıda diyalektik bir ilişki içerisinde değişmektedir. Bu söz konusu ilişkinin işlevleri zaman içerisinde doğası gereği farklılaşmıştır. Bazı anlatılar yaşamı anlama dışında yaşamdan bir süreliğine de olsa uzaklaşma, başka dünyalara yolculuk işlevi taşımaktadırlar. Geleneksel anlatılarda insanların önüne bir çözüm sunulmakta ve rahatlama sağlanmaktayken çağdaş anlatılarda çözüm sunmak yerine var olan durumu göz önüne sermek tercih edilmektedir.

XIX. yüzyıl ve öncesinde dünyanın bilinebilir ve betimlenebilir olduğuna inanan insanlar sanatında da bu görüşü yansıtan ve “gerçeği kopya etmeyi” amaçlayan yapıtlar üretiyorlardı ancak I. Dünya savaşı sonrası toplumun gerçeklik ve yaşamı algılayışı değişmiş, kişi kendine yönelmiş ve insanı anlamaya çalışmıştır. Değişen koşullar sanat ve oluşum tarzına da yansımıştır. Bu bağlamda eskiden ayrıntılı bir biçimde betimlenen bir oda, okuyucuya sahibinin toplumsal durumu ve kişiliği hakkında bilgi verebilmektedir. Artık nesnelere ve sahipleri arasında böyle bir özdeşlik kalmamıştır. Dünyaya verilen anlamlar değişmiştir. Bu durum yol açtığı derin paradigma değişiklikleri Hobbes ve daha sonra Aydınlanma düşünürlerine göre; bilimsel gelişmelerin nesneleştirdiği doğa ile paralel bir seyir izleyen insanın doğaya dönüştürülmesi benzer bir biçimde gerçekleşmiştir. Söz konusu düşünürlere göre, insan da doğa da makineden farksız birer enstürman haline gelmiştir. Bunun

sonucunda, doğanın kendisini sonsuza dek tekrarladığı kabulü insana dair bir özellik olarak kodlanmıştır. Bu durum insanın öznelliğinin varlık koşulu olan tarihsel gelişime dair yetisinin inkârına neden olmuştur. Tüm bunların sonucu olarak, insanla ilgili bu bilimsel görüş ilerici bir iyi niyet çabalarından öteye gitmeyen şimdinin sonsuza geri dönüşü olarak kalmıştır (Jay, 2014, s. 396).

Geleneksel olan sanat tasarımlarında temel ve egemen biçimlerin en önemlilerinden birinin benzeşim olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda geleneksel anlatı ve geleneksel hikayeleme yönteminde, kişileştirilen kahraman, belli bir zaman ya da bir dönem konu alınarak yapılan zamansallaştırma ve kahramanların bulunduğu olayın geçtiği yer ile ilgili verilen bilgiler aracılığı ile benzeşim kurma söz konusudur. Bu durum Hegel'e göre, aynı yerde benzeşim yönteminin deneysel ve sanatsal bilim alanlarında önemli sonuçları olmakla birlikte, gelişmişlik açısından bakıldığında benzeşimin tümevarım eksikliğinden dem vurur. Bu durum tüm ayrıntılara varabilme alanıksızlığından doğduğunu ve bu yüzden uygulamaya konmuş olduğunu açığa söyler (Lukács, 1978, s.54). Böylelikle geleneksel anlatıların temel üç ögesi olan; kişi, zaman, mekan nosyonları benzeşim kurma yoluyla ortaya çıkmış olur.

Yeni (Modern) anlatıda ise bu öğelerin hepsine ihtiyaç yoktur. Yeni anlatı üreticilerine göre temel öğelerden biri kabul edilen kişi, zaman ya da mekan belirtilmeden sanat eseri üretilebilmektedir. Dolayısıyla olayların bir başlangıç ve bitimi olmasına gerek yoktur. Bu durum gelenekten moderne geçişte Batı Dünyası bağlamında ele alındığında daha anlaşılır bir boyuta taşınır. Octavio Paz'a göre, bu durumu şu şekilde temellendirmiştir:

“Batı'nın yazını ve sanatsal üretimi bir ilişkiler ağıdır; idyomlar, yazarlar, biçimler ve yapıtlar, sürekli bir iç içelikte yaşadılar ve yaşıyorlar. İlişkiler, çeşitli yönlerde ve farklı planlar üzerinde kendini gösteriyor. Bazıları yakınlık, bazıları da çelişki türündendir: Chaucer, Gülün Romanı'nı çevirdi, ama Alman romantikleri Racine'e karşı ayaklandılar. İlişkiler mekânsal veya zamansal olabilir: Manş'ın öte yakasında, Elliot Laforgue'un şiirini keşfetti; Pound, zamanın öte yanında, XI. yüzyıldaki Oksitanya şiirini. Bütün büyük yazınsal hareketler uluslar ötesiydi ve geleneğimizden gelen bütün büyük yapıtlar ve başka yapıtların sonucu –bazen de karşılığı- oldu. Batı yazını, kendi

kendisiyle kavga halinde, bir yönüyle de yinelemeler ve değişimler olan bir evetlemeler ve hayırlamalar peşpeşeliği içinde, durmadan kendi kendine ayrışan ve buluşan bir bütündür ” (Paz’dan Aktaran Batur, 2003, s. 53).

Bu bağlamda yeni (modern) anlatı, gelenekten aldığı kodları süreklilik ve benzeşimsel arka planları ile farklı bir yeniden üretim süzgecinden geçirir. Bu bağlamda insan yaşamının belli bir bölümünü yansıtan sanat eserlerinin kesin çizgiler ile kesitlere ayıramayacağını savunmaktadır. Yaşam sürekli bir devinim halinde bir bütündür ve bu bütünün bir bölümü üretilen sanat eserine aktarılabilir ve aktarılan bölümün sonlandırılmasına gerek yoktur. Gerçek yaşamda da olaylar belirli bir süreç içinde birbirini izlemekte, yaşam döngüsü devam etmektedir. Sanat eserinin sonunda her şeyi bağlayıp bir sona ulaştırma zorunluluğunun karakterlere zarar verdiği düşünülmektedir. Karakterler canlılıklarını yitirmektedirler.

Yeni (modern) anlatı olay örgüsünün sınırlayıcılığına karşıdır, akışkan bir yapı söz konusudur. Tiyatrodaki gibi olaylar bitip perde kapanmak zorunda değildir. Olaylar dağınık bırakılabilir. Bu dağınık parçalar halindeki sanat eserini “güzel” yapan, bu parçaların içten dikişler ile birbirine bağlanmış olmalarıdır. Bununla birlikte yalıtılmış olarak uygun bir alan içinde objenin, sübjektif olanda, aklın böyle mutlak kendi içinde bulunan ayrı parçacıklar haline gelmesi bir şey değiştirmez... Yapılan her saptama, konuyu daha iyi ayırt etmek içindir. Fakat bu ayrımlar kendi içinde ilişkiyi şart koşar (Emge, 2001, s. 25).

Buna üretilen eserin ritmi denilmektedir. Bu ritmi yakalamanın yolu ise sanat eserini önceden tasarlamamış olmaktır. Yeni anlatıya göre, sanatçı eserini üretirken bu ritmi yakalamalıdır ve ilk bakışta düzen göstermeyen sanat eserleri bile görüldükten sonra, görenin zihninde anlam kazanmaktadırlar.

2.1.1. Bir Anlatı Türü Olarak Sinemada Modern Anlatı

İnsanın yer yüzündeki serüveninin değişim ve dönüşümleri üzerinden aktarılan bilgiler, zaman içerisinde; gazete, radyo, televizyon ve sinema gibi araçların sosyo – kültürel işlevleri sayesinde derin paradigma değişikliklerine yol açtı. Bu söz konusu derin paradigma değişikliği; insanın kendisine ve topluma ait fikirleri ve düşünceleri mi önceliklidir yoksa insanların maddi varoluş koşulları mı şeklinde bir soruyu da beraberinde getirdi.

Bu durum sonrası kuramsal çerçeve açısından “...verilen cevaplara göre, iki temel yaklaşım tarzı ortaya çıkar: idealizm ve materyalizm. İdealizm, insanın bilincinden ve düşüncesinden hareketle toplumsal olay ve olguları (hatta varoluşu) açıklarken, materyalizm insanın kendisini üretim ve yeniden üretim biçiminden hareket eder ” (Yaylagül, 2010, s. 11). Özellikleri itibariyle bu iki temel yaklaşım, kitleler üzerinde gözlemlenebilecek bir etkinliğe neden olmakla, sosyo – kültürel hayata ait verilerin elde edilebileceği birer vasıta niteliğini kazanmaktadırlar. Böylelikle söz konusu araçların neyi, nasıl aktardıkları, insanlara nasıl bir içerik sundukları çözümlenerek sosyal hareketliliğin kitlesel ve bireysel izdüşümleri gözlemlenebilmektedir.

Genel hatlarıyla yedinci sanat olarak isimlendirilen sinema, yaygınlığı ve etkileme kapasitesi ile diğer sanatlardan farklı bir konumda değerlendirilmeye imkân tanımaktadır. “İlk ortaya çıktığı yıllarda öncelikle sadece bir “eğlence aracı” olarak düşünülmüş, ancak daha sonra filmler üzerinde kuramsal incelemeler yapılmaya başlanmıştır. Bu nedenle de ilk başlarda popüler film türleri ‘yüksek sanat’ ürünü olarak görülmediği için uzun yıllar kuramsal olarak incelenmemiştir ” (Özarslan, 2013, s. 52).

Sinema kuramsal olarak inceleme alanı olması geç sayılabilecek bir dönem içerisinde olsa da doğası gereği kaçınılmaz bir biçimde bu alanları kesişim kümesine kendini yerleştirmiştir. Çünkü sinema, sadece bir sanat uğraşısı olmanın ötesinde kültürel bir olgu özelliği itibariyle toplumsal hayatın anlaşılmasında başvurulabilecek bir kaynak olarak da yorumlanabilmektedir. Bu haliyle sinemanın başlangıçta bir

eğlence aracı, devamında bir işkolu/endüstri alanı, sonrasında ise toplumsal-kültürel bir araç olarak toplumdaki yerini aldığı belirtilebilir.

“Klinger; bir filmin içinde bulunduğu sistem dışında ele alınamayacağını, yani hem geleneği hem de gelenekten kopuşu yansıttığını anlatmaktadır. Diğer bir deyişle, filmi bir metin olarak gören yaklaşımlardaki eksikliğe işaret eder ve filmi/metnin sosyo-ideolojik çevresiyleve metinlerarası ilişkileriyle anlamlandırılması gerektiğini savunur ” (Özarlan, 2013, s. 64). Böylelikle sanat ve kültür üretimi, anlatımını kendine has özelliğiyle bilinçli olarak seçilen gerçek olgulardan, birleşik bir kitlesel olgu konumunda pekiştirmektedir.

Modern dünyada teknolojik gelişmelere paralel olarak gelişen ve dönüşen sinemanın kolay ulaşılabilirliği, insanlara aktardığı mesajların içeriği ve etkinliği kendisini dikkate alınması gereken bir görüngenüye dönüştürmektedir. “Bu açıdan baktığımızda, sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesnelere korumaz. İlk kez olarak nesnelere görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir (Bazin, 2011, s.20). Dolayısıyla, aydınlanma sonrası modern dünyada kendine hareket alanı bulan sinema, modern anlatı kodlarını kendi içinde yerleştirmeye başlayarak yeniden, çoklu ve seri üretim sistemiyle kitlesel bir fenomen olma yolunda ilerlemiştir.

Çünkü kültürel bir ürün olarak sinema filmi, farklı toplumsal etkenlerin bir araya gelmesiyle oluşan bir görsel metin şeklinde karşımıza çıkmakla sosyo - kültürel araştırmalara konu olabilme özelliği kazanmaktadır. Bu anlamda bir sinema filmi, sosyal simgelere, sanatsal inşalara, yaratıcı/yazarın yönlendirmelerine, toplumsal hareketliliklere açık tamamen kültürel bir objedir. Yani: “Sinemanın ilk günlerinde, kameraya işaret edilir ve film çekilirdi. Ne var ki kısa süre içinde, filmdeki kayıtların, birlikte bir montaj yaratabilmek için kurgulanabileceği, kameranın hareket edebileceği ve filme çekilen şeyin denetlenebileceği fark edilmiştir ” (Butler, 2011, s. 27).

Tarihsel kültür üretiminin bir parçası olarak sinema, bu kültür üretimi ilerleyişinde kitlenin dili, dini, geleneği, sanatı ve iktisadı vb. gibi unsurlara dayanmak durumundadır. Buna göre bir film, kitlesel hayatın tezlerini şifreleyerek

bu tezleri sinemasal hikâyeleme şeklinde aktaran bir tekste dönüşmektedir. Nitekim üretilen sinema filmleri, toplumsal temellerin kurulumuna zemin hazırlayan ferdi davranışların ortaya çıkardığı müşterek fikri yönlendirerek, kitlesel yapıları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçası haline gelmektedir. “O halde bir ‘şey’i bildiren işaretin, o “şey” in göstergesine dönüşebilmesi, ‘anlatım’ için temel koşullardan birisidir. Diğeri ise, insanın içinde yaşadığı dünyayı ve onu oluşturan nesnelere, kendi “yadsınma ” sından (negation) kurabilmesidir. Eşdeyişle bir nesnenin, doğrudan “kendisi” olarak değil, “kendisi olmayan” biçimde kavranabilmesidir (Ünal, 2008, s. 14).

Modernizm sonrası kitlesel hayatın belirli bir biçim içerisinde sistemleşmesini sağlayan sanatsal simgelerin, sinematografik imajlara evrilmesiyle ortaya çıkan sinema-kitle bağlantıları, beraberinde bazı konuları da gündeme getirmektedir. Bu bağlamda modernizm sonrası oluşan “yeni anlatı” formları açısından sinema-toplum ilişkisinde dikkati çeken başlıklardan birisi kitlesel fenomenlerin sinemasal sembollerle üretilmesi sürecinde meydana gelen gerçeklik sorunudur. Başlangıcında kitlesel gerçekliğe sonrasında da sinemasal gerçekliğe evrilen bu sorun, bu değişim kesitinde kitleselin tetkikinde ayrı bir yöntemi gerektirmektedir.

Modern sonrası kitlesel gerçekliğin sinemada temsil edilme derecesi, modern anlatı bağlamında filmlerin sosyolojik çözümlenmelere imkân tanınmasına yol açmaktadır. Bu durum olay örgüsü aşamasında ‘gerçek’ bir gözlemcinin faaliyetine göre oluşmaktadır. Dolayısıyla bir insan gerçekte oluşan aksiyonları takip ederken nasıl bir konuma yerleşiyorsa seyircide aynı konuma yerleşir. Gelişim halindeki olayları bir anlatıcı vasıtasıyla değil de kendiliğinde oluyormuşçasına sunmak veya aktarmak yerine göstermek yaratıcı / yazarı yeni sorunlarla baş başa bırakır. Bu sorunların ilki ve en önemlisi gerçeklik dolayısıyla inandırıcılık sorunudur (Ünal, 2008, s. 214). Bu sorun, filmlerin kurmaca bir yapıya sahip olmasıyla sanal fakat anlattığı hikâyenin kültürel kaynakları itibariyle toplumsal olarak dikkate alınmasıyla aşılmaktadır.

Modernizmin getirileri sonucunda, kitlelerin sinema ile ilişkilerini inceleyen eğilimler göze çarpmaktadır. Sinema özelinde toplumsal iletişim söylemleri açısından eğilimlerden biri, sinemanın izleyicileri etkileyerek onlar üzerinde salt bir kuvvete sahip olması şeklinde tanımlanan eğilimdir. “Bir başka deyişle modern bir yapıt, eleştirel olarak daha ilk aşamada onaylamak durumunda kaldığı akışı saptadığından ya da durdurduğundan dolayı moderndir ” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014, s.38). Bu bağlamda gerçekleştirilen anlatılar sinema üzerinden kitlesel ve bireysel bazda cevaplanması zor soruları da gündeme getirdi. Bu sorular çoğunlukla “kimlik kaybı korkusu” şeklinde ortaya çıkmaktadır. İlk eğilim’e yani Daryush Shayegan’a göre sinema, insan hayatını önemli derecede etkileyen, onun tutum, davranış ve kanaatlerini değiştiren sihirli bir araçtır.

İkinci eğilime göre, kitle iletişim araçlarının iddia edildiği ölçüde etkin olmadığı, aile kurumu, eğitim ve ahlâkı çevrenin de düşünce, davranış ve tutum değişikliğinde önemli olduğu vurgulanmaktadır. Bu yeni kuram, sinema, birey ve toplumsal hayat ilişkisini araştırırken, okul, aile ve çevre gibi diğer değişkenlerin de etkisini hesaba katarak sinemanın, mevcut fikir, tutum ve davranışları değiştirmediyse de fakat pekiştirdiğini öne sürmüştür.

Üçüncü eğilim çalışmaları ise sinemanın bireyler üzerindeki etkinliğinden sıyrılarak sinema filmlerinin üretildikleri toplumların sosyal ve kültürel tarihleri içerisindeki yerleri ve sinemada vurgulanan sosyal konu ve örneklerin gerçek hayatla olan ilişkileri konu edilmeye başlanmıştır. Yeni anlatı bağlamında üçüncü görüş kuramsal anlamda temel dinamik noktası sayılabilir. Shayegan’a göre; “Modernlikten ve modernlikte vücut bulan toplumsal gerçekliklerden bu kopma, fikirlerin toplumsal gerçekliklerde hiçbir karşılık bulamayıp maskelere, hatta ideolojilere dönüşmelerine yol açacaktır. Fikirler, hem özneyi hem de öznenin gerçeğe bakışını gizleyen ekranlar olacaklardır.” (Shayegan, 2014, s. 56). Çünkü sinema-kitle ilişkileri bağlamında filmlerin modern, modernizm ve modern hayat üzerinde mutlak bir etkinliği bulunmadığı gibi hiçbir etkisinin olmadığını kabul etmek de mümkün görünmemektedir. Çünkü sosyal olayların sebep ve neticelerini tek bir olgu üzerinden açıklamaya çalışmak aynı zamanda bilimsel bilginin geçerliliğini de tartışılır hale getirebilmektedir. Bu sebeple toplumsal bir gerçeklik

olarak modernizm, sinema anlatılarında farklı boyutlarıyla ele alınmakta ve çeşitli sosyal yansımaların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Genç bir sanat formu olan sinema, içeriği ve oluşturduğu göstergeler bakımından edebiyat, tiyatro ve müzik sanat dalları tarihi kadar eskidir. Bir çocuğun büyüklerini taklit ederek eğitimine başlaması gibi sinemanın da evrimi kutsal sayılan sanatların evriminin belirleyicilerinin bir finali şeklindedir (Bazin, 2011, s. 65).

“Dolayısıyla diğer sanat dallarının uzun tarihsel süreçlerden geçerek, değişip dönüşürken; sinema ortaya çıktığı çağın hızına paralel biçimde hızlı değişimlere yeni dönüşümlere gebe bir formla ilerleyişini sürdürmüştür. Bu bağlamda en büyük kabuk değişim sürecini de klasik anlatıdan modern (yeni) anlatı sürecine geçişte yaşamıştır. Bu kabuk değişimi içinde bulunduğu toplulukların sosyolojisinden de asla bağımsız değildir. Şöyle ki; Kracauer, modern insanın durumu hakkındaki on sayfalık bir sinopsiste, ideolojilerin kayboluşu ve parçalanmasını, çağdaş yaşamda gördüğü dağılma ve boşluğa atfetmektedir. Kültür artık inanç, din ya da başka şeyler tarafından bir arada tutulmamaktadır” (Andrew, 2010, s. 213).

Kracauer’in vurguladığı söz konusu boşluk, yeni anlatılı filmlerin mottosu durumundadır. Bu bağlamda, geleneksel anlatı formuyla kitlesel bazda büyük bir çoğunluğun özdeşim kurduğu filmler yerini yeni anlatı yapısıyla üretilen özdeşleşmenin zor olduğu filmlere bırakmıştır. Seyircinin üretilen filmin anlatımını içselleştirebilmesi için ön hazırlık yapmış olması gerekir. Üretilen filmler, belirli bir nedensellik ilişkileriyle sarmalanır. Olgular ve durumlar arasında çeşitli zıtlıklar veya benzeşimler meydana getirilir. Kitlesel problemler sinema vasıtasıyla gündeme getirilmeye çalışılır. Gündeme getirilen bu problemlerin cevaplarının keşfedilme arayışı filmin içinde verilir.

“Yeni anlatı formuyla üretilen sinema filmlerinde protagonistin belirli hedefleri vardır. Kracauer’un bu bağlamdaki sözleri, yeni anlatının kullanım yöntemini daha net açıklamaktadır. Örneğin; Bresson’un Georges Bernanos’un Bir Taşra Papazının Güncesi’ni ekrana taşımaktaki kahramanca girişiminde tümüyle daha açıkça görülmektedir. Kamera, papazın taşra cemaatini uygun bir şekilde çekerken ve aynı zamanda papazın yüzüne yansıyan, ruhundaki kederi titizlikle

keşfederken, Bresson bu zorunlu olarak ruhani olan dramayı aktarmak için kadraj dışı bir sese başvurmak zorunda kalmıştır ” (Andrew, 2010, s. 209).

Sonuç olarak; ‘yeni anlatılı’ sinema filmlerinin belirgin özelliklerinden Protagonist kavramı, pozitif ve negatif özelliklerin insani bir yapı olarak algılanmasıyla üretilir. Bu yapı, sahiciliğin iletim vasıtası olarak görünür kılınmasıyla ilişkilidir. İzleyicinin protagonistle aynılığı yaşamayı zordur çünkü protagonist yeni anlatılı sinema eserlerinde, kitlesel olarak onaylanmayan tutumlar sergilenebilir.

Bunun dışında, mekân kullanımı genellikle konunun anlatımına uygun olarak seçilir. Filmde anlatılacak olan doğrudan verilmez, üstü kapalı anlamlar ve göndermeler vasıtasıyla seyircinin kendi hayat pratikleri içerisinde de anlayabileceği bazı ipuçları açıkta bırakılır. Film seyircinin tamamlanmış hissettiği bir final yerine onu kışkırtacak ve belli sorularla baş başa bırakacak biçimde bitirilir.

2.2. SİNEMADA MODERN ANLATININ KURAMSALLAŞMASI VE TEMEL VARSAYIMLARI

Sinemada modern anlatı üzerine söylem üretebilmek için modernitenin ve temel varsayımlarının öncelikle ele alınması, ardından modern anlatılı sinema anlayışının buna yönelik yaklaşımı ve kendini kurduğu temel yapının ele alınması gerekmektedir.

Modernleşme kavramına bakıldığında kavramın değişik şekillerde tanımlandığı görülmektedir. Terim olarak “modern” çok daha eski dönemlere giden bir tarihe sahip olmakla birlikte kavramın günümüzdeki anlamını kazanması Batı’da XVII. ve XVIII. yüzyıllarda birçok alanda gerçekleşen köklü değişimlerle birlikte olmuştur. Bu yüzyıllarda Batı merkezli olarak ortaya çıkan aydınlanma felsefesi ve bunun bir sonucu olarak beliren modernite anlayışı, köklü değişim ve yaşam pratiklerinin oluşması anlamında değerlendirilmiştir. Hofmannsthal, hem çözümlenmeye, ölçüp biçmeye, ayna imgelerine, hem de kaçışa, fantaziye, düş imgelerine modern diyordu (McFarlane’dan Aktaran Batur, 2003, s. 211).

Buna göre Batı'da bilimsel düzeyde aydınlanma felsefesi ve pozitivistimin artan ağırlığı, siyasal düzeyde demokratik ve laik kurumların oluşması ve ulus devlet yapılanması, kültürel düzeyde seküler (din dışı) toplumsal yapının oluşması ve son olarak ekonomik düzeyde kapitalizmin uygulanması ile Batı'da moderniteye geçilmiş ve modern yaşam tarzı oluşmaya başlamıştır.

Batı aydınlanma projesi olarak da tanımlanan modernizm projesinde pozitivistim temelli bir bakış açısıyla nesnel ve evrensel olduğu varsayılan bir bilim iddiası ve bu iddiaya bağlı olarak vurgulanan laik ve dünyevi bir ahlâk ve hukukun olabirliği ana değişkenleri oluşturmaktadır. Modern'e tarihsel olarak yaklaşmak genellikle onu, 'geleneksel' veya belki de 'gerici' olarak tanımlanan karşıtıyla bir tutmak anlamına gelir (Bell, 2009, s. 292).

Buradan da anlaşılacağı üzere modernizm düşüncesi, bir aydınlanma projesi olarak devamlı olan bir ilerleme anlayışı üzerine oturmaktadır. Bu ilerlemenin, aydınlanma felsefesine göre belli bir amacı vardır; söz konusu amaç, ideal toplum düzeni olarak ifade edilmektedir.

Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan ve Batı aydınlanması ile birlikte modern batı siyasal ve toplumsal yapısı ile sonuçlanan değişim çizgisi içinde ön plana çıkan düşünsel boyutlar söz konusu olmuştur. Bu durumu da, bilim ve bilginin yapısının değiştirilmesi ve bu yeni yapının meşruiyet kaynaklarının buna uygun olarak yeniden dizayn edilmesi olarak tanımlanabilir.

Böylece Batı'da mutlak bilgi ve mutlak bilginin kaynağı ilahi veya vahiy temelli bir yapıdan çıkarılmış ve deneysel veya pozitivistim temelli bir insan eylemi olma konumuna indirgenmiştir. Bununla bağlantılı olarak; bireysel veya toplumsal kimlik oluşturma sürecinde, modernitenin siyasal yapılanması olan ulus devlet, belli bir ulus etrafında bütünleştirmek adına asimilasyon faaliyetlerine girişmiştir. Bu durum güçlü olmanın hak sebebi sayıldığı bir çevrede/çerçevede ulusla özdeşleştirilen belli kesimlerin lehine "ötekilerin" ise aleyhine olarak farklılıkların

yok sayılması, hak ve özgürlüklerin sınırlandırılması / kısıtlandırılmasını içeren bir politik durumun oluşmasına neden olmuştur.

Hume, Mill ve Comte gibi modernistlere göre modernlik, uzmanlaşmanın, bireyselleşmenin, farklılaşmanın, karmaşıklığın, sözleşmeye dayalı ilişkilerin, bilimsel bilginin ve teknolojinin egemen olduğu bir yaşam biçimidir. Modernliğin temel değişkenleri genel olarak kapitalizm, endüstriyalizm, kentlilik, demokrasi, bürokrasi, uzmanlaşma, farklılaşma, pozitivism temelli bilimsel bilgi ve ulus-devlet'tir (Felsefe Sözlüğü, 2001).

Bu temel varsayımlara dayanan modernite anlayışı tarihsel süreç içerisinde kendi içinden ve dışından birçok eleştiri de almıştır. Özellikle batı dışı uygarlıklardan; örneğin Asya ve Afrika uygarlıklarından. Batı-dışı uygarlıkların tarihte hala bir rol oynayabilecekleri yegane düşünce biçimi haline gelmiştir (Shayegan, 2014, s. 165).

Bu eleştiriler zaman içerisinde modern anlayışı sorgulanır hale getirmiş ve modernitenin varsayımlarının geçerliliğinin sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Her ne kadar kavramın tanımı üzerinde kesin bir uzlaşım söz konusu değilse de modern anlatı kavramı, XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra, yeni düşüncelerin, yeni davranış biçimlerinin, yeni fikirlerin, yeni siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal gelişmelerin çözümlenmesinde ve nitelenmesinde tanımlayıcı öge olarak sürekli kullanılmaya çalışılmıştır. Kavram süreç içerisinde açıklayıcı, çözümleyici, niteleyici ve tanımlayıcı bir şekilde kullanılarak toplumun her türlü etkinliğiyle ilişkilendirilmiştir. Buradan hareketle Benjamin: Geçmiş tarihsel olarak kurmak 'onu gerçekten olmuş olduğu gibi' tanımak değil, tehlike anında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir (Benjamin, 2014, s. 41).

Modern anlatının ifade edildiği alanlar; mimari, edebiyat, fotoğraf, film, resim, video, dans, müzik ve benzeri kültürel alanlardaki çalışmalardır. İçerik, kendiyle çelişen ve kendi altını oyan açıklamalar modern anlatının ifade biçimleridir. Dolayısıyla, daha çok söylenilene aynı zamanda tırnak işareti koyarak bir şeyler söylemeye benzer. Bu bakımdan modern anlatının temel varsayımları; bütün

alanlarda çiftelik, çift anlamlılık veya ikili olmaya olan bağıllığını ifade etmesidir. Modern anlatı, birçok açıdan tarafsız bir süreçtir çünkü teamüllerin/geleneklerin ve ön kabullerin altını oyarak, yıkarak onlara meydan okuduğu kadar kurmayı ve kuvvetlendirmeyi de yönetir.

Anlatım olanakları bağlamında modern anlatılar birçok teorisyene göre, içinde bulunduğu dönem olan kapitalist dönemin kültürel mantığı ya da onun ideolojisi olduğunu vurgulamaktadır. Yaşanan teknolojik ilerlemeleri, hızlanan enformasyon akışını ve uluslararası düzeye ulaşan sermayeyi buna kanıt olarak göstermektedirler. Modernizm sonrası ortaya çıkan çağdaş içgüdüler, duygusal değerlendirme ve tepkiler ağırlık kazanmaya başlamış ve bunların gündeme getirdiği konjonktür içinde anti burjuva ve hedonistik tepkiler ön plana çıkmıştır. Bu durumun izlerini de yine tarihsel süreç içerisinde görmek mümkündür. Örneğin Akdeniz Medeniyeti M.Ö. 3. Yüzyıla doğru en yüksek noktasına ulaştığında paradoksal bir şekilde kültürel antitezler ortaya çıkmaya başladı. Sinik olarak tabir edilen bu kültürel antitez kendi devrinin medeniyetini sabote etmekten başka bir şey yapmadı. “Sinik, Helenizm’in ‘nihilist’i idi. Hiçbir şey yaratmadı, hiçbir şey yapmadı; onun rolü bozmak veya –daha doğrusu- bozmaya yeltenmek oldu, zira gayesine erişememişti (Gasset, 2007, s. 108).

Bu paradoksal altüst oluşlar zinciri sonucunda ortaya güçlü ve giderek genişleyen bir bohem alt kültürü çıkmıştır. Aynı zamanda modern anlatı kavramının vücut bulduğu söz konusu dönemde, kapitalist topluma ya da başka bir deyişle modern topluma özgü bireyin yarışarak kazanmış olduğu statülerin ciddi bir şekilde erozyona uğramış olduğuna dikkat çekmektedir. Bu gelişmeler neticesinde geleneksel kültür çökmüş ve yerini hedonizmden başka dayanağı olmayan bir anti-kültür almıştır.

Modern anlatı; kültürel, sosyal, ekonomik ve siyasal alanlarda modernitede vurgulanan ve ikincil olarak görülen unsurları sanat yoluyla ön plana çıkartmıştır. Bu unsurlara vurgu yaparak, modernitenin kitlesel ve bireysel bazda getirilerini anlatmaya yönelik farklı bir bakış açısını öngörmektedir. Modern anlatılı bir bakışla;

siyaset ve siyasal kültür; özgürlükleri, farklılıkları, çoğulculuğu, heterojenliği, farklı kimliklerin varlığını, yerelliği ön plana çıkarır.

Özetle; modern anlatı kurumsallaşma sürecinde varsayımsal olarak, düşünce ve toplumda çoğulculuk esas alınmaktadır. Dolayısıyla yorum ve görecelilik ön plana alınarak, bütüleştirici teoriler ve mutlak gerçeklik anlayışı reddedilmektedir. Bu bağlamda, yeni bir felsefi bakışın, yeni bir düşüncenin, üslubun, yeni bir usçuluğun, yeni bir söylemin adı olarak da ifade edilmektedir. Bu söylem kültürel, düşünsel, maddi nitelikler açısından bir dönemin sona ermesi ve kendi içinden ötesine geçilmesi anlamında ileri sürülen bir kavramlaştırmadır. Bu söylemin yansımalarının en açık görüldüğü alanlardan birisi de kaçınılmaz olarak kültürel alanda ve özel anlamda sinema alanındadır.

2.3. MODERN ANLATI BAĞLAMINDA SİNEMADA BİÇİMCİLİK VE GERÇEKÇİLİK

Sosyal Bilimlerin ‘sanat’ kavramına ilişkin sorduğu ilk soru “Sanat nedir?” sorusudur. Ortaya çıkışı Platon ve Aristoteles’in sanat hakkındaki görüşlerine dayanan sanat kavramı, sanatın niteliğini ve toplum içerisindeki kullanış biçimini araştıran bir sosyal bilimler disiplini. Sanat kavramının niteliğini araştıran sosyal bilimler disiplini, incelemesini ya tündengelim olarak sanatın kendisine ya da tümevarımsal olarak tek tek sanat eserlerine dayandırmak durumundadır.

Sanat eserlerinin incelenmesi söz konusu olduğunda araştırmanın yalnızca tek bir sanat dalıyla sınırlanmaması gereklidir. Aksi takdirde elde edilecek sonuçların yalnızca ele alınan sanat dalına özgü olup bütün sanat dalları için geçerli olmaması tehlikesi vardır.

Başlangıcında yazılı ve sözlü olarak iki başlık halinde oluşan sanat eserleri, zaman içerisinde ‘yazı’ ve ‘söz’ arasında birtakım ayrımlara girerek tarihsel süreç içerisinde gelişimine devam etmiştir. “Yazı ve ses arasındaki ayrım, bugün, yazı ve

yazı arasındaki ayrıma dönüşmekte. Bu ayrım Platon'dan beri süren gelenekte hep söz konusu olmuştur (Akay, 2006, s. 7).

Sosyal Bilimlerin, sanat kuramlarının tarihine eğiliş biçimine baktığımızda, sanatın niteliğine ilişkin belli başlı iki yaklaşım göze çarpmaktadır. Bu yaklaşımlardan birincisi sanat eserinin içeriğine ve dış dünya ile ilişkisine önem veren, genellikle gerçekçilik perspektifinden bakılan eğilimdir. İkincisi ise, sanat eserinin biçimine önem veren, sanat eserini temelde içkin bir yapıt olarak değerlendiren yaklaşımdır. Sosyal Bilimler tarihine baktığımızda, sanatın niteliğine ilişkin konuşan ilk filozoflardan birisinin Platon olduğunu görürüz. Platon'un mağara alegorisinde bu durum şöyle ifade edilmektedir:

“Penguin Yayınları'ndan The Republic'in (Devlet) çevirmeni, Platon'un mağarasında yaşayanların durumunu çağdaş sinemalarda yaşananlara, hatta yer değiştiren nesnelere açısından televizyona benzetmiştir. (Lee 1995: 316 / Lee, D. –Trans- Plato: The Republic, Harmondsworth, Penguin) (Platon'un muhtemelen televizyon izlemeyi onaylamayacağı varsayımı hem ilginç, hem de sekizinci bölümde ele alınan televizyon izleyicilerinin verilen mesajı pasif olarak alan 'kültürel budalalar' oldukları şeklindeki görüşü yeniden ortaya koyan bir fikirdir)” (Barnard, 2002, s. 17).

Platon'un görüşleri sanat tarihinde “Yansıtma Kuramı” olarak adlandırılan bir yaklaşımın temelinde yer almaktadır. Bu bağlamda; “Platon bellek, Aristo da düşünme üzerine anlattıklarını da görsel benzeşimlere borçludurlar: ikisi de ruhun görüntü alması fikrine dayanır; tıpkı mum bir levhanın, bir mühür yüzüğünden görüntü alması gibi (Bernard, 2002, s. 17).

Geçen yüzyıllar içerisinde ortaya çıkan Toplumcu Gerçekçilik, Sosyalist Gerçekçilik, gibi sanat akımları Yansıtma kuramlarının içinde yer aldığı düşünülen kuramlardır. Özellikle Sosyalist Gerçekçilik bağlamında, halk mücadelesi ve özgürlük gibi soyut konuları reel dünyada elle tutulur bir hak arayışına çevirme akımın kuramsal çerçevesini oluşturmuştur. Öyle ki, ünlü Rus edebiyatçı Mihail Şolohov, sosyalist gerçekçilik akımını şu sözlerle idealize etmiştir: “Sosyalist

gerçekçiliğin ne olduğunu anlamak isteyenler, Sovyet edebiyatının yarım yüzyıllık varlığı süresinde biriktirdiği büyük deneylere dikkat etmelidirler. Bu edebiyatın tarihi, kahramanlarının canlı çizgilerinde ve halk mücadelesinin anlatımında somutlaşan sosyalist gerçekçiliktir (Şolohov'dan Aktaran: Parkhomenko ve Myasnikov, 1976, s. 5) .

Sanat ve üretilen sanat eserlerinin insanın yeryüzündeki serüveninin ve bu serüvenin geçtiği dünyanın bir yansıması olduğu ve olması gerektiğini savunan bu sanat akımları, sanat eserinin içeriğini her zaman için biçiminin üzerinde tutmuştur. Ne var ki olayın temeline inildiğinde, ister bireyci, ister toplumcu diye adlandırılınsın, her gerçek sanatın insanı çıkış noktası yapıp sonunda yine insana varma çabası içinde olduğu görülür (Cemal, 2000, s. 28) .

Sanat ve ortaya çıkan sanat eserlerini tanımlamaya yönelik ikinci bir yaklaşım ise eserinin biçimini ön plana çıkaran, sanat eserini dış dünyayla ilişkisi ya da içeriği üzerinden değil, bunlardan bağımsız kendi başına bir yapı olarak ele alma eğiliminde olan bir düşünce tarzıdır. Sanat tarihinde genellikle biçimcilik olarak adlandırılan bu yaklaşım, sanat kuramlarında çok eskilerden beri görülse de etkisini 19. yüzyılın sonlarında daha fazla hissettirmeye başlar. Biçimciliğin etkisinin artmasının altında yatan neden, görünen gerçekliği birebir kopyalama imkanına sahip olan veya o dönem için öyle olduğu düşünülen fotoğrafın ortaya çıkışıdır. Örneğin Arago; ‘Fotoğrafçılığın resim sanatının kısmen bir parçası olduğu söylenerek bunun üzerinden meşrulaştırılmaya çalışılmasının yersiz bir şey olduğunu gösterecek kadar kapsamlı olmakla beraber, daha da önemlisi, icadın asıl içeriği ve değeri hakkında bir anlayış sunmuştur. ‘Mucitler yeni bir şey icat ettiklerinde, bunu doğayı gözlemlemek için kullanırlar. Daha sonra bu cihazın açtığı yoldan ilerlenip, daha gelişmiş araçlar icat edildiğinde, ilk icat edilmiş araçtan elde edileceği umulan şeyler sonraki araçlarla kıyaslandığında cılız kalır.’ Bu kapsamlı konuşmasıyla Arago, yeni tekniğin alanını astrofizikten filolojiye kadar pek çok şeyi içine alacak kadar genişletmiştir (Benjamin W, 2014, s. 9 / 10).

Bu yaklaşım Arago'nun mantıklı temeller üzerine kurulmuş gibi gözükse de bu görüş zaman içerisinde sanat eserlerinin bir şey ifade edip etmediğinin, bir anlama gelip gelmediğinin yersiz sorular olarak görüldüğü anlayışlara sebep olmuştur. Biçim ile içerik ve ikisinin kesişim kümesi olan sanatsal bütünlük ile ilgili olan bu tartışmalar her zaman aynı şiddet ve görünürlükte olmasa da sanat tarihi boyunca ortaya çıkan tüm kuramsal tartışmalarda şu veya bu şekilde kendini gösterebilmiştir. Bütün sanat tarihine yayılan bu söz konusu tartışmalar kendini kaçınılmaz bir şekilde sinema sanatında da göstermektedir.

Sinema kuramcılarının fikirlerini daha iyi anlayabilmek, uğraştıkları sorunların temellerini kavrayabilmek ve teorilerini tarihsel bir perspektife oturtabilmek için sinemanın ortaya çıkışı ve ilk dönemlerinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Örneğin Fotoğrafın icadından sonra dünyanın dört bir tarafında bilim insanı, mucit ve meraklı amatörler hareketin nasıl kaydedilip gösterilebileceğine ilişkin araştırmalara başlamışlardı. İlk fotoğraf görüntüsü, 1826 yılında, Niepce tarafından elde edildi. Niepce, deneylerine, ışığa duyarlı madde olarak gümüş klorür kullanarak 1816 yılında başladı. Ancak, ilk fotoğraf görüntüsünü on yıl sonra başka yoldan elde etti. Niepce, elde etmiş olduğu duyarkatı bir camera obscura içine koyup 8 saat süreyle pozlandırarak Chalon-sur-Saone'daki evinin penceresinden görününen görüntüyü saptadı. Bu görüntü aynı zamanda ilk mimari fotoğraf olarak da kabul edilmektedir (Kanburoğlu, 2010, s. 25 / 26).

Bilinen anlamda sinemanın mucidi payesi Fransız Louis ve Auguste Lumière kardeşlere verilmektedir. Lumière kardeşlerin tasarladığı cinématographe isimli icat, hem görüntüyü saydam bir fotoğraf filmi makarasına kaydeden hem de bir projektör vazifesi görerek görüntüyü yansıtabilen küçük bir kameraydı. Fakat Özön'e göre; hem kuramsal hem de uygulanış biçimi açısından insanlığın kollektif çabasının ürünü olan sinemanın, öne çıkan birkaç ismi referans gösterip başlangıç olarak orayı imlemenin indirgemeci bir yaklaşım olacağını savunmaktadır. "...Kardeşlerin 28 Aralık 1895'te Paris'teki Grand Café'de sinematografla yaptıkları gösterimin, sinema çağının başlangıcı olarak benimsenmesi, sinemanın Lumiere'lerce bulunduğu

anlamına gelmez. Lumiere'lerin sinematograf gösterimi yalnızca o anda, benzerleri arasında en elverişli koşulları bir araya getirmesinden ötürü bir dönüm noktasını vurgulamaktaydı '' (Özön, 1985, s. 18).

“Lumière Kardeşler'in ürettiği ilk filmler açık havada çekildi; ne senaryoları vardı ne de yöneticileri. Bunlar belgesel türde röportaj filmleri (Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler, Trenin Ciocat İstasyonu'na Girişi, Bahçesini Sulayan Bahçıvan, Deniz Kıyısında Bir Banyo Sahnesi), belgeseler, günlük hayattan sahneler saptayan filmlerdir.” (Betton, 1976, s.7). Dolayısıyla Lumière kardeşlerin filmleri çoğunlukla kurmaca bir hikayeye sahip olmayan gündelik hayata ait kayıtlardan oluşmaktaydı. Bu bağlamda kardeşlerin ürettiği filmler sinemada görülen Gerçekçi akımın ilk temsilcileri de denilebilir.

Profesyonel bir sihirbaz olan Georges Méliès, Lumière kardeşlerin cinématographe'ını gördüğünde kendi tiyatrosunda gösterimler yapmak için satın almak istemiş, teklifi geri çevrilince kendi kamerasını yaparak film çekmeye başlamıştır. Bu durumun başat faktörü ise sinemanın imkanlarını fark etmesi olarak ortaya çıkarken bu farkındalığı Lumière kardeşlerden farklı olarak senaryosu olan kurgusal filmler çekmeye yönelmiştir. Bu yöneliş neticesinde bütün alanları denemiş ve üretimlerde bulunmuştur. Dram, komedi, vodvil, opera, komik opera, operet, hileli filmler, seyahat filmleri, fantastik filmler, belgesel, aktüel, vs. (Ceram, 2007, s.160). Kendinden önce gelen sinemacılara ve çağdaşlarına göre sinemayı ve onun anlatım olanaklarını çok daha farklı bir bakış açısıyla gören Méliès, sinemada Biçimci geleneğin ilk örneği olarak kabul edilmektedir.

Sıralama olarak bakıldığında sinema tarihinde Lumière ve Méliès'ten sonra gelen en önemli isim kuşkusuz Amerikalı yönetmen David Wark Griffith'tir. Eski bir tiyatro oyuncusu olan Griffith, çektiği yüzlerce kısa ve uzun metrajlı filmin yanısıra Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation,1915) ve Hoşgörüsüzlük (Intolerance, 1916) gibi başyapıtlarıyla sinema tarihine damgasını vurmuştur. Griffith'i sinema açısından bu kadar önemli kılan özelliği; “kurmacanın ilk günlerinden beri seyircinin

katılımını ve dikkatini arttırmak amacıyla yer verilen kovalama ve kurtarma sahnelerini gelişkin bir anlatımla kullanması olmuştur. Zaman ve mekan sınırlarını aşarak “Griffith biçimi son”, ya da “son an” kurtuluşu denilen final sahnelerinin de ilkini gerçekleştirmiş oldu ” (sinemakutuphaneleri.blogspot.com)

Bu bağlamda Griffith’in yakın çekim ve koşut kurgu gibi yöntemleri kullanmada gösterdiği yetkinlik, modern sinema dili diyebileceğimiz sinematik anlatım tekniğinin kurucusu olması sonucu doğurmuştur. Bu durumda Griffith’in sinema tarihine yön veren isimlerin ilk üçü arasında sayılmasının başlıca nedenidir.

Sinemanın ortaya çıkışı ve bir sanat dalı haline gelmesindeki önemli durakları anlattıktan sonra bakışımızı ilk sinema kuramcılarına çevirebiliriz. Bu bağlamda sinemanın entelektüel açıdan çözümlenmesi, sinemanın başından beri gereksinim duyduğu saygın statüyü kazanmasında başat rol oynayan etkenlerin başında gelmektedir. Harvard’da Felsefe profesörü olan ve modern psikolojinin kurucularından sayılan Hugo Munsterberg sinemanın ihtiyaç duyduğu entelektüel çözümlenmeye cevap veren ilk kuramcıdır. 1916 yılında yayımladığı Photoplay: A Psychological Study isimli eseri sinemaya bir sanat dalı olarak akademik yaklaşımı sağlamasının yanı sıra, günümüz sinema kuramları arasında bile tutarlı ve objektif yapısıyla edindiği yeri koruyan bir çalışmadır. Modern zamanların sanat anlamındaki karşılığı olan sinema, başlangıcından bu yana, diğer sanat dalları gibi kendinden menkul bir estetik obje olup olmadığı sorusu gündemden düşmemiştir. Bu duruma en kapsamlı ve doyurucu kuramsal yanıt Siegfried Kracauer’dan gelmiştir. Kracauer’in sinema kuramlarına katkısının merkezine doğru indikçe şu cevaplarla karşılaşırız: “Film bir amaca hizmet eder. Saf bir estetik obje olarak yalnızca kendisi için var olamaz. Kendisini çevreleyen dünyada var olur. Gerçeklikten doğduğu için ona dönmek zorundadır. Bu nedenle Kracauer’ın kitabının alt başlığı The Redemption of Physical Reality’dir (Fiziksel Gerçekliğin Kefareti)” (Monaco, 2008, s. s. 371-378).

“Çağdaş anlatıda ilk dikkatimizi çeken şey, geleneksel dramatik yapının, yani o ünlü “yükselen eğri” nin çöküşüdür. Bir başka deyişle, olay örgüsünün çözülüşüdür. Geleneksel anlatıda olay örgüsünü düzenleyen klasik mantığın kurallarıyla işleyen akıldır. Aristo’nun tanımladığı şekliyle, sanatçı formu (idea’yı) belirler ve onu açığa çıkartmaya yarayacak şeyleri toplarken, diğer şeyleri dışarıda bırakır. Yani akılcı bir seçim yapar. Sonra formu anlatmak için seçtikleri arasında yine aklını kullanarak mantıklı-tutarlı bir düzenleme yapacaktır. Söz konusu bu düzenleme neden-sonuç ilişkilerini asla gözardı etmeyen bir yapıda olmalıdır ki, zaten akılcılık da bunu gerektirir.” (Savaş, 2006, s.219)

Çağdaş anlatıyı ortaya koyan özelliklerin hepsinde; yani geleneksel, akılcı anlatı formunun dışına çıkılmasında, hikayenin dağılmasında, hikaye anlatımını tarz yüz etmesinde, ihtimallere ve doğaçlamaya dayanmasında ve belirsizlikle birlikte ironinin ön planda tutulmasında, karakterlerin güdümsüzlüğünde, yalın bir film estetiğinde paradoksa dayanan bir anlatı türünün ortaya çıktığı söylenebilir.

2.3.1. Sinemada Biçimci Dönem Ve Kurgunun Önemi

Marksist gelenekten gelen Eisenstein, teorisinin pratikten, pratiğin teoriden ayrılamayacağı ilkesini benimsemiştir. Nitekim Eisenstein söz konusu olduğunda kuram ile film, teori ile pratik iç içe geçmiş, birbirinden ayrılamaz haldedir. Bu durum ‘İşliyor musun Moskova?’ adlı tiyatro oyununun gösterimi sırasında iyice açığa çıkar.

“Eisenstein, Tretyakov’un yazdığı, (...) yine Tretyakov’la geleneksel tiyatroya öldürücü darbeyi indirmek üzere ‘Gaz Maskeleri’ni hazırladı. Konusu bir havagazı üretimliğinde geçen bu oyunu Eisenstein Moskova’daki bir havagazı üretimliğinde görünçülüklemeye karar verdi. Ne var ki, saymaca (konvansiyonel) bir sanat olan tiyatro, böylesine bir gerçekliği kaldıramazdı. Nitekim gerçek bir üretimlikte, havagazı kokuları arasında, üretimliğin işçilerinden oluşan izleyiciler önündeki bu görünçülükleme, sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı tüm açıklığıyla ortaya çıkardı; böyle bir ortamda tiyatro gösterimi tüm yapaylığıyla kendini gösterdi. Eisenstein tiyatronun tüm sınırlarına ulaşmakla kalmamış, bu sınırları aşmıştı da. Kendi deyişiyile ‘araba devrilip parçalandı, sürücüsü sinemaya yuvarlandı’ (9:8) ve Eisenstein Proletkult

Tiyatrosu'ndaki arkadaşlarıyla film çevirmeye karar verdi '' (Eisenstein, 1984, s. XLVII).

Marx ve Lenin'in görüşlerini benimsemiş olan Eisenstein, onların düşüncelerini kuramsal ve sanatsal çalışmaları için temel almıştır. Diyalektik materyalizm ve tarihsel materyalizm onun bütün çalışmalarında başvurduğu yöntemlerdir. Dolayısıyla Marksizmin doğası gereği yeni ve geleceğe olan ontolojik bağlılık, onun kuramlarının temel manifestosu durumundadır. Bu bağlamda; ‘‘Marx ve Engels'in belirttiği gibi, sosyalist eylem, eskinin süsleri ile kendini kimlik oluşturmak isteğinde değildir. İlde belli süslemelere ihtiyaç duyacaksa da bu süslemeleri geçmişte değil gelecekte bulmalıdır. Dolayısıyla gösterişli ve renkli süslemelerin oluşturduğu kimliği gelecekte bulmak boş düşlere kapılmak değildir. (Lunaçarski, 1976, s.31) Geleceğin süslü kimliğindeki diyalektiği arayan ve Bu bağlamda Marksist bir düşünür olan Eisenstein sinemaya ve onun oluşturan kuramsal altyapılara kariyeri boyunca bağlı kalmış ve sinemanın kuramsal çerçevesine verdiği önemi şu şekilde çerçevlendirmiştir; -kuram kılığdan, kılığ kuramdan ayrılmaz- ilkesinden kaynaklanıyordu. Gerçekten de Eisenstein çalışma konusu ve yöntemi bakımından, bu ikisini (hatta üçünü, çünkü buna öğretimi de katmak gerek) istese de birbirinden ayıramazdı. (...), bunların üçü de iç içe geçmiş, birbirleriyle örgensel bağları olan, biri öbüründen kaynaklanan, biri öbürünü destekleyen, aynı çabanın değişik yönleriydi (Eisenstein'den Aktaran: Özön, 1984, s. CIII).

Hayatın tümüne ilişkin bu ilkeyi sanata da uyarlayan Eisenstein sanatta, diyalektik ilkenin kendisini çatışma olarak gösterdiğini belirtir. Bu çatışmanın başlangıç noktası olarak da ‘biçim-içerik’ çatışmasını imler. Biçim ve içeriğin çatışması ki özellikle sinema bağlamında, sanatı besleyip dönüştüren özgün bir yaklaşım olarak ortaya çıkar. Bunun sonucunda da biçim ve içerik doğası gereği ‘sanatsal bütünlük’ kümesinde buluşur.

Eisenstein, sinemanın diğer geleneksel sanat formlarına karşı üstünlüğüne değinirken, özellikle Sovyet Rusya'da toplumcu gerçekçiliğin resmi sanat yaklaşımı kabul edilmesinden sonra göz ardı edilen biçimin önemini savunmaktan hiçbir zaman

vazgeçmez. Ona göre; “...çekimler birbirine yapıştırılınca kurguyu oluşturur. Kuşkusuz ancak uygun bir dizem içerisinde yapıldığında! (...) Vida yanına vida / tuğla üstüne tuğla” (Eisenstein, 1984, s.CXX) Rus biçimci geleneğinden gelen Eisenstein, özellikle sinema bağlamında, ‘film biçimi’ olarak geleneksel montaj ve birleştirmeyi aşmak en büyük mücadelelerinden biri olmuştur. Bu mücadele içerisinde şu nokta onun için açık hale gelmişti: Çekimlerin yan yana konularak birleştirilmesinin yaşam-verici enerjisine rağmen, tek başına basit bir birleştirme asla bütün bir filmin etkisini belirleyemez oluşu. Bu bağlamda kurgu küçük ölçekte anlamı oluşturmaya karşılık gelir, fakat bütünsel anlamı oluşturmak için yeterli değildir” (Andrew, 2010, s. 126).

Biçimi içeriğin düzeyine yükseltmenin gerektiğini belirten Eisenstein, kendisinin biçime verdiği önemi eleştirenlere sert bir şekilde karşı çıkarak, 1932’de yazdığı, ‘Biçimin Çıkarına’ adlı makalesinde Sovyet sinemasında biçimcilik düşmanı bir grup oluştuğunu ve bu gruba Ku-Klux-Klan benzediğini belirtir. Zamanla biçimcilerin bu söz konusu grubun baskılarından büyük bir korkuya kapıldığını, bundan dolayı neredeyse yaratıcılığı ve biçim alanındaki yaratıcı araştırmaları tasfiye ettiğini belirtir. Bu tasfiye sürecinde, bir düşüncenin gerçekleştirilmesindeki anlatım araçları sorunun ele alınması, bu konu üzerinde çalışılması, herhangi bir sinemacının üzerine biçimcilik adı altında kuşku ve suçlamalarının gölgesinin düşmesine yetiyordu... Eisenstein; bu sinemacıları biçimci diye adlandırmak, frenginin belirtilerini inceleyen kimseleri frengili diye nitelemek gibi bir durum olduğunu savunur (Eisenstein’den Aktaran: Özön, 1984, s.CVIII).

Eisenstein, biçimle bağlantılı bir şekilde bütün ‘sanatsal’ ve ‘bilimsel’ çalışmalarını, bu iki kavram arasındaki karşılıklı bir oyuna indirgeyebiliriz. Bu bağlamda onun düşünce biçimini oluşturan diyalektik materyalizmi bu ‘oyun’ içerisinde ele alabiliriz. Eisenstein, bu durumu sanat kariyerinin erken döneminde şu şekilde dile getirir: “Montaj düşüncesi sanki matematiğin eseriymiş gibi hatasız olarak işleyen bir enstrüman olarak makinede yeniden gerçekleştirilmektedir. Ama bu kez daha farklı ve üstün bir şekil kazanmaktadır.” (Andrew, 1984, s. 130) Dolayısıyla Eisenstein, sanatın (alt başlık olarak sinemanın) teknik sorunları üzerine

düşünürken, doğa ve endüstriyi aynı potada eritir. Ona göre bunun yolu ise, sinemacıların bilimsel bir yaklaşımla, bir bilim insanı hassasiyetiyle sinemanın biçimsel bütün olanaklarını incelemeleridir.

Sinemanın toplumsal ve kültürel dönüşümde büyük bir etkisi olabileceğinin bilincinde olan Eisenstein, bilimsel bakışla kurulması gerektiğini düşündüğü yeni sinemanın görevinin yeni kavramları seyircinin zihnine yavaşça ve derinlemesine işlemek olduğunu belirtir. Bunun içinde, ‘sanat makinesi’ ve ‘organik analogi’ kavramlarını ortaya atar. “...makine olarak sanat imgesini oluşturması için Eisenstein’in borçlu olduğu insanların çoğu tartışma götürmez bir şekilde birlikte çalıştıkları Konstrüktivistlerdi. Onlar diğer çalışmalar gibi sanatın da her şeyden önce bir emek olduğuna dair Marx ve Lenin’in veciz sözlerini ciddiye alıyorlardı.” (Andrew, 2010, s. 130)

Zaman içerisinde, sanat bağlamında ‘biyo-mekanik’ teorisinin belkemiğini oluşturan yaklaşım, bir sanat eseriyle, organik ve aynı zamanda mekanik olacak olan üretim biçiminin sorgulanmasıyla yeni bir dönem girer. Var olan bu çelişkili duruma rağmen, Eisenstein’in, sanat makinesi imgesi ile organik dünyanın başarılı bir şekilde karşı karşıya getirildiğini savunur. Ona göre sanat makinesi her şeyden önce, bilinçli ve amaçlı bir şekilde inşa edilerek, zihinde spesifik hedefleri çağrıştırmak üzere dizayn edilmiştir. Dolayısıyla bir amacı gerçekleştirmek için ya da kendi keşfinden önce var olan bir problemi çözmek için icat edilmiştir. İnşa edilmeden önce tam olarak tasarlanmıştır ve bütün aşamalarında istenilen amaca uyum göstermesi için gerekli olan teknik işlemlerden geçirilerek çözümlenmiştir (Andrew, 2010, s. 131).

Eisenstein bu yönüyle devrimin sesini duyuracak bir araç olan sinemanın bir sanat dalı olduğunu, bu yüzden de devrimin hizmetine verilmiş bir propaganda aracı olmaması gerektiğini söyler. Ona göre devrim ve sanat (alt başlık olarak sinema) birbirini tamamlayan unsurlar olmalı, bu uyumu sağlarken de ne devrim ne de sanat kendi parametrelerinden taviz vermemelidir. Bu düşünce sistematığı sonucunda kaçınılmaz bir biçimde sanat için sanat anlayışını da kökten bir şekilde reddeden

Eisenstein, sinemanın devrimci olmasını, diyalektik materyalizm fikirlerini kitlelere aşılamasını ister. Bu yaparken de asla didaktizme kaçmadan, kuru bir propaganda aracı olmamadan gerçekleştirilmesi gerektiğini savunur.

Lenin'in 'Sinema bizim için sanatların en önemlisidir' sözünü motto kabul eden devrim sonrası Sovyet Rusya, Sosyalizmin yapısı gereği sinemayı devletleştirdi. Kısa bir süre sonra dünyanın ilk sinema okulu açıldı. Savaş sonrası her alanda görülen 'yeniden inşa' süreci sanat (sinema) bağlamında da kendini göstermiş, savaştan dönen genç ve dinamik nüfusunda bu konuyla ilgilenmesiyle kısa sürede önemli mesafeler kat edilmiştir.

Devlet eliyle gerçekleşen bu yaptırımlar sonucu gelişen Sovyet sinemasında, - eş zamanlı olarak Eisenstein'in tiyatrodan sinemaya geçiş yaptığı dönemide içine alan- etkisini gösteren başlıca dört farklı ekol vardı. Söz konusu ekollerden ilki devrimden önceki geleneksel sinema çizgisini izleyen eski sinemacıları. İkinci ekol, tiyatroculuktan gelen Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg etrafında toplanmış olan FEKS (Factory of the Eccentric Actor) topluluğuydu. Üçüncü ekol ise, günümüzde görece diğerlerinden daha fazla önem verilen bir grup olan; Lev Kuleşov etrafında kümelenen gruptu. Söz konusu grup, Kuleşov'un Sinema Okulu'ndan öğrencileri olan Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet, Vlademir Fogel gibi isimlerden oluşuyordu. Kuleşov'un önderliğinde kısıtlı imkanlara rağmen önemli sinemasal denemeler yapan bu grup Sovyet ve hatta günümüz sinemasında bile kabul gören montaj anlayışının kurucusu olmuştur. Kuleşov, "film yokluğunda çoğu kez filmsiz sinema çalışmaları yapıyor ya da çevrilmiş film parçalarında yararlanarak 'filmsel evren', "filmsel zaman" yaratmak, "Kuleşov etkisi" denilen kurgu yöntemlerini geliştirmek için çalışıyordu" (Eisenstein, 1984, s. XLVIII).

Kuleşov'unki kadar önemli olan ve günümüzde de kuramsal çalışmalarda üzerine en çok atıf yapılan sinema akımlarından biri olan Dziga Vertov'un "sinema-göz" [kino-glaz] kuramına dayanan akımına değinmek gerekir. Sinemanın nesnel olmasını, gerçekliğe hiçbir şekilde müdahale edilmemesini isteyen Vertov'a göre;

sinema sanatçısı göz önünde bulundurduğu gerçekliğin nesnel kaydı olan film bölümlerini aralarında bağlantı kurarak kurgu vasıtasıyla bir bütün haline getirmelidir. Vertov, sinemanın tümüyle nesnel kalmasını, yaşamı olduğu gibi, hiçbir ön hazırlık yapılmaksızın saptamasını, tiyatrodan ve öbür sanatlardan hiçbir ögenin (işlik, bezen, oyuncu, görünçlülük vb.) katılmamasını istiyordu. Vertov'a göre sinemacının işi, nesnel olarak saptadığı bu film parçalarıyla kurgu masasında başlıyordu: Sinema yapıtı bu parçaları ölçüp biçerek, aralarında bağlantı kurarak, dizem ve tartım sağlanarak gerçekleştirilecekti (Eisenstein, 1984, s.XLIX).

Tüm bu gelişim ve dönüşümlerin oluşturduğu ortamda, yeni kurulan bir ülke sanat bağlamında da yeni inşa süreçleri içerisindeydi. Eisenstein'ın doğrudan sinemacılığa başladığı dönemin içerisinde var olan bu değişim ve dönüşümler silsilesindeki sinema akımları, kuramları ve sinemacıları, bu inşanın etkili "vidaları" veya "tuğlalardı".

Kurgu, Eisenstein'ın sinema kuramının en temel yapısı olmuştur. Bütün kuramını ve temel varsayımlarını kurgu kavramı üzerine inşa eder. Ona göre sinema dilinin en derininde kurgu vardır, sinemayı sinema yapan enstürman kurgudur. Sanat kariyerinin erken döneminde kurgunun iflah olmaz bir savunucusu olmasına karşın, daha geç dönemlerde politik kısıtlamalar ve biçimcilik suçlamalarının da etkisiyle kurguya dair, daha bir ortak paydada buluşmacı bir yaklaşım sergiler. Fakat hızla değişen ve dönüşen dünyaya rağmen kurgu onun kuramındaki 'asıl olan' olmaktan hiçbir zaman çıkmaz. Sanatsal serüveninin yol izleklerini takip eden anı kitabında, 'Kurgu 1938' başlıklı yazısında şöyle der; "Sinemamızda bir zamanlar kurgunun 'her şey' demek olduğu ileri sürülürdü. Bugün ise kurgu bir 'hiç' olduğu görüşlerine katılmıyoruz. Sinema sanatının şekil olarak önemsenmesi gereken bir bölümüdür kurgu" (Eisenstein, 1975, s.42). Bu açıdan bakıldığında, Eisenstein kurgu ile ilgili düşüncelerinden onun hakkında tartışmaktan asla vazgeçmemektedir.

"Eisenstein'ı özellikle 'Bir Sinemacının Düşünceleri' adlı yapıtının özünde yer alan tüm düşünce biçimini gözler önüne seren "organik teori" yaklaşımı, onun kuramlarının iki anahtar

sözcüğüdür. Öyle ki, pek çok kuramcıya göre, ‘organik teori’ XIX. Yüzyılın başlangıcından beri – ki batı aydınlanması ve modernizm nosyonun yerleşik düzen halini aldığı dönem – Batı Uygarlığı içinde sanatsal yaratımın en etkili modeli olarak ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda kavramın, en karakteristik özelliği, bir yaşama ilkesi ya da bir ruhu olmasıdır. Bu ruh organizmanın her kısmına yansır, her kısmı bu içsel özelliğe göre şekillenir, dolayısıyla uygun şekle bürünmesi için tetikleyici bir mantığa sahiptir. (...) Kısaca söylersek, bir organizmanın kendisi için var olabilmeye duyusu vardır. Bir makine kendinden önceki bir amacı gerçekleştirmek için var olurken, bir organizma yalnızca kendi özünün sürekliliği için yaşamaktadır ” (Andrew, 2010, s.135/136).

Sanatın ve özellikle sinemanın var oluş amacının soyut düşünüş biçimlerini somutlaştırmak olduğunu düşünen Eisenstein, yine sinema bağlamında bu somutlaştırma işlemini, herhangi bir öykü yardımıyla değil, yalnızca görüntüler ve bu görüntülerin düzenlenmesi sayesinde seyircide önceden ayarlanan, hedeflenen hissi etkileri oluşturarak gerçekleştirmeyi amaçlar. Eisenstein, bir filmdeki görüntülerin, seyircide görüntüden duyguya, duygudan yargıya doğru bir düşünceler dizisinin harekete geçmesine sebep olacak olan duygulandırıcı bir devinim yaratacak şekilde düzenlenmesi gerektiğini savunur. Ona göre;

“İnsanın, özellikle coşkulu bir durumdayken kendi kendini anlaması için kendi düşünce akışını dinlemesi, kendi anlığına bakıp dinlemesi ne denli büyüleyicidir. ‘Kendi dışınıza’ konuşmadan ayrı olarak ‘kendi kendinize nasıl konuşuyorsunuz? Dışarıya vurulan konuşmadan ayrı olan içinden konuşmanın sözdizimi. Görsel imgelere karşılık olan, titreşimli iç sözcükler. Dış koşullarla karşıtlıklar. Bunların karşılıklı olarak nasıl çatıştığı... Ve Eisenstein, içinden konuşmada, kurgunun temelinde yatan bir kurala uyduğunu belirtir: Kurgu biçimi, bir yapı olarak, düşünce süreci yasalarının yeniden kuruluşudur” (Eisenstein, 1984, s.CXXXIX).

Eisenstein, düşünsel montajın, geleneksel montaj gibi duyguları yönetmek yerine, tüm düşünce sürecini teşvik ettiğini, bu sayede de geleneksel sınırlamalardan kurtulup herhangi bir geçiş ve açıklamaya gerek kalmadan fikirler, dizgeler ve kavramların aktarılmasına imkan sağladığını belirtir. Öte yandan, ona göre, düşünsel montaj sayesinde kurgu işlev kazanıp, izleyiciyi edilgen durumdan çıkararak, filmin görüntülerine etken bir biçimde katar. Kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve usunu, yaratma sürecine sokmasındadır. İzleyici, yaratıcının imgeyi kurarken izlediği

yolu izlemeye zorlanır. İzleyici yalnız gösterilen öğeleri görmekle kalmaz, yaratıcının yaşadığı gibi, imgenin ortaya çıkış ve oluşunun devimsel sürecinde yeniden yaşar. Bu belki de, yazarın düşünce ve duygusunu tümüyle izleyiciye ulaştırmada elden gelen en ileri ölçüde bir yaklaşımdır (Eisenstein, 1984, s.CXXVIII).

Düşünsel filmin amacına ulaşabilmesi için izleyici ile film arasındaki bağlantının önemini farkında olan Eisenstein'ın düşüncelerinde, köklerini eski Yunan medeniyetinden alan 'retorik' kuramlarının izini bulmak mümkündür. Genel anlamda dil ve iletişim bilimine verilen tanım olan retorik kavramı, daha sofistike bir yaklaşımla, söylemin etkileri yöntemleri ve amaçları üzerine yapılan çalışmalardır da denilebilir. Bu bağlamda; Filmin üretim sürecindeki ve izlenme sürecindeki özel durumu doğal olarak söz ustasını izleyicisi üzerinde mutlak hakimiyet kuracak bir konuma yerleştirmektedir, diyalogun normal varlık koşulu içinde izleyicinin yanıt verme şansı yoktur çünkü. (...) izleyici etkinin alıcısı olarak rolünü kabul etmek için daha da meyillidir, temayüllüdür, önceden koşullanmıştır. Bir retorikçi kendisine özel bir güç veren gizemli aygıtın araçlarının ona sunduğu otorite ile konuşmaktadır (Andrew, 2010, s. 141).

Eisenstein'ın erken dönem sinema kuramlarını oluşturan yazılarında bu yaklaşımın izlerini görmek mümkündür. Özellikle çok belirsiz ve muğlak bir kavram olan 'gerçekliğin' seyirciye iletilme biçimi üzerine kafa yoran Eisenstein, söz konusu kavramı yapı bozuma uğratarak, bir sistem haline getirip yeniden inşa etmek gerektiğini savunur. Bu sürecin tasarımcısı / yaratıcısı olarak da yönetmeni işaret eder. "Tam da şok montajın anlamı bunu güçlendirmektedir. Onu en çok açıklayan vurgulamalarının birinde, kariyerinin sonlarına doğru yazdığı bir denemesinde, izleyiciyi Pavlovyen şok tedavisi uygulama hakkındaki kendi fikirlerini yeniden gözden geçirdi, önemli değişiklikler yaptı" (Andrew, 2010, s. 142).

Eisenstein, düşünsel kurgu düzleminde seyirci ile yaratıcı (yönetmen) arasındaki ilişkiyi 'creative astasy' (yaratıcı esrime) nosyonu üzerinden temellendirir. Düşünsel kurgu ile filmin üretilmesi esnasında sinemacının içinde bulunduğu

‘yaratıcı esrime’ durumu izleyiciye naklediliyor, izleyici de bu yaratıcı esrime süreciyle özdeşleşerek filmin duygusal-düşünsel ortamına dahil oluyordu. “Demek ki yaratıcı esrime görüşünde, izleyicinin bütün coşkusal-anlıksal etkinliğinin en üst düzeyde uyandırılması söz konusuydu.” (Eisenstein’den Aktaran Özön, 1984, s. CXLVI) .

İlk bakışta Eisenstein’da kurgunun önemi, eylemin sürgit devamlılığı içerisinde, belirli bir anı, anlatının bütünlüğüne içkin bir biçimde ortaya çıkarmak değil, aksine onu bütün yapıyı tekrardan düşünmeye zorlayacak aşkın bir kurgu metodu üzerine inşa edilir. Bu durum şüphesiz kendisinin ‘entelektüel montaj’ olarak tanımladığı biçimsel uğraşın bir mamülüdür. Dolayısıyla onun sinema anlayışı ve ürettiği filmler yalnızca bir öykü anlatma değildir. Daha derin bir analizle; öykünün dolayımı ile belirli bir fikri ortaya koyma çabası ve o fikri ortaya koyan düşence biçiminin bilinç düzeyinde sinemasal ifadesidir. Bu bağlamda Eisenstein, ‘entelektüel montaj’ olarak tanımladığı kurgu anlayışını zaman içerisinde geliştirerek farklı kavram tanımlamaları ile devam ettirir. Marksist anlamda makine, insani anlamda ‘organik’ bir sanat anlayışı ile ‘entelektüel kurgu’nun kümesi ile bir yola girer ve daha sonra: “...çarpıcı kurgudan yola çıktıktan, çarpıcı kurguyu önce çağrışım kurgusuna, sonra daanlıksal kurguya doğru geliştirdikten sonra, kurguyu değişik öğelere dayanmasından dolayı beş temel çeşide ayırır. Bunlar ölçümlü, dizemsel, titremsel, üsttitremsel veanlıksal kurgulardır.” (Eisenstein’den Aktaran Özön 1984, s.CXXIX)

Eisenstein’in fikirsel ve maddesel kodlarını kesişim kümesi olan ‘entelektüel kurgunun’ içeriği, sanatsal bağlamda alegoriktir. Dahası film dili açısından ‘retorik’ bir anlatımı Marksist okumlar üzerinden şekillendiren Eisenstein, bir retorikçi, -film evrenindeki karşılığı olarak yönetmen- için, yapabileceğinin en açık şekliyle kendi düşüncelerini eserinde bir araya getirmesi gerektiğini savunur. “Böylesi bir durumun hedefi seyirci üzerindeki etkisinde aranmalıdır kesinlikle, bu etki entelektüel düzlemde ya da bir duygusal yapı üzerinde olabilir ’ (Andrew, 2010, s.141). Alegorik anlam, ‘Aleksandr Nevski’ gibi tarihsel filmlerinde veya ‘Ekim’ gibi sosyalist devrimi içeren filmlerinde olsun, sanatsal yaklaşımın düşünsel ifadesindeki karşılığı,

toplumsalın bütününe ele almak şeklindedir. Bu anlamda, Potemkin Zırhlısı'nı tüm Rusya'nın alegorisi olarak mümkündür.

Onun, sinema sanatı anlayışı, bir estetik yapı ya da kuram oluşturmaktan çok, izleyiciyi sarsarak, düşünmeye itmeye çalışan, düşünce sinemasıdır. Şeyler üzerine düşünmenin bir yönteminin ürünüdür. Burada temel olarak üç aşama saptayabiliriz; birincisi sinemasal imgelerin izleyici üzerinde ani duygusal etkiler yaratması ki bunu Pavlov'dan esinlenerek geliştirmiştir. “Çünkü Pavlov tek bir uyarının özelleşmiş anlamına üzerinde çalışmıştı” (Andrew, 2010, s.122). Fikirsal altyapısının esin kaynaklarından Pavlov'un düşüncelerinden daha ileri bir boyuta taşıyan Eisenstein, ‘kurgu kavramı’ ile zaman içerisinde Pavlov’un çok ötesine geçmiştir.

Eisenstein bu bağlamda imgelerin arka arkaya dizilişi, yani kurgu aracılığıyla, iki imgeyi iç içe geçirerek üçüncü bir anlam yaratır, böylelikle de duysal tepkiden zihinsel kavrama geçişin yolu açılır. Bu ikinci aşamaya geçiş, sözlü bir dildeki anlatımdan çok, modern edebiyatın temel yapılarından olan, bilinç akışı ve iç monolog üzerine kurulu, görsel imgeler aracılığı ile gerçekleşir. Bütün bunların sonucunda; imgenin kendisi, sinemasal bir kavram ya da bir bilinç haline gelir. Eisenstein'ın sinemanın genç bir sanat olup, halen oluşum aşamasında olmasının verdiği zorluklar nedeniyle uygulamadaki sıkıntılara rağmen cesur çalışmalar yapmıştır. Dolayısıyla kuramsal çalışmaları bugün için de büyük öneme sahiptir. Bu önemin özünü, modern dünya ve onu sinemasal evren içerisinde algılama açısından ‘entelektüel montaj’ kavramı oluşturmaktadır.

Eisenstein sineması, Sosyalist devrim sürecinin ki her büyük sosyal dönüşüm zamanlarında olduğu gibi, yaşamın bir bütün halinde değiştiği bir tarihsel aşamanın sinemasıdır. Onun dönemi yalnızca Sosyalist devrim süreci ile sınırlı değildir. Neredeyse her on yılda bir büyük altüst oluşlar yaşayan Sovyet Rusya'da sürekli bir dönüşümün içerisinde yaşayan bir sanatçı/sinemacıdır. Bu büyük dönüşümler; devrim sonrası dönemden, Leninst devrimci döneme, oradan da Stalinist bürokratik düzene geçiş dahil, her dönemin trajik koşullarında film üretmiştir. Yer yer ‘Yeni

Gerçekçiliğin' köklerini onun sinema macerasında olduğu vurgulansa da, bir anlamda Yeni Gerçekçiliğin tam tersi bir durum mevcuttur. Mevcut olan bu durumu, Eisenstein sinemasının bilinç üzerine bir sinema olması yanında bu bilincin politik bir bağlam içermesidir. Fakat Yeni Gerçekçilik, ikinci dünya savaşının yarattığı tahribatlardan dolayı temellerini 'etik-ahlâki' bir düzlem üzerine inşa etmiştir. Bu durum, Eisenstein sinemasından etik çıkarımlar yapılamayacağı anlamında değildir, ancak Eisenstein bu çıkarımları siyasallaştırarak aşmıştır. Yeri gelmişken, Yeni Gerçekçiliğin de politik çıkarımları önemlidir, fakat bu çıkarımlar son tahlilde bir tür Hıristiyan ahlâkına dönüşür ve bu dönüşüm materyalist bir düşünce teorisinden ziyade metafizik bir boyuta indirgenir.

Eisenstein, sinemasının sanatsal yaklaşımını oluştururken, gerçeklik kavramının, kitlelerin siyasal yapılarına değmenin olası yollarından bir tanesi olarak görmüştür. Sanatın kendisi detaylar üzerine meşrulaştırdığını dolayısıyla imgenin ortaya çıkmasının sanat üretme sürecinde kendini gösterdiğini tüm kuramsal çalışmalarında belirtir. Burada Marx'ın tarihe geçmiş hükmünü hatırlamak durumundayız, gerçek varış noktası kadar oraya giden yolun içinde de yatmaktadır. Ve Eisenstein, atraksiyonlar arasındaki bütün ilişkileri ve bağlantıları birleştirip imgeyi yaratmak için izleyiciyi zorlarken, izleyiciye tam bir imge ya da bütünüyle tamamlanmış bir imge vermez. Bunun aksine 'bir imgeyi tamamlama, yani bu süreçte o imgeyi yaratma deneyimi'ni verir (Andrew, 2010, s. 147 / 148).

Dolayısıyla Eisenstein'ın sinemasal kodları, toplumsal gerçekliğin deneysel düzlemdeki bütünlüğünü parçala ayırarak ve sonra da söz konusu parçaları montajla farklı bir biçimde bütünleştirmek yoluyla ortaya çıkar. Bu durum tüm kurgu birikiminin özü olan 'entelektüel kurgu'nun olanakları dahilinde, kendisini açığa vuran Gerçek'i verebilmek uğruna yaratılan bir sinemadır. Bu noktada Eisenstein'ın düşüncesinde mistisizmin izlerini görmek mümkün olabilmektedir. İlkel kültürlerin zihinsel süreçleri hakkında onun bitmek bilmeyen merakının ve çocukların öğrenme süreçleri hakkında sürekli okumasının nedenleride bu bağlamda irdelemek ilginç bir yaklaşım olabilmektedir. Zihin doğal olarak dünyada karşılaştığımız madde ve düşünceleri formatladığı, onları kendi algı dünyası içinde modellediği için, bunlar

doğal olarak daha gerçek bir dünya ile ilişkilidir. Bu anlamda dünyada biz sözselsel bir mantığa yazgılı olmanın getirdiği zincirlerden kaçınabilmek için böylesi bir dolayımaya başvurmak gereklidir inancı Eisenstein'ı söylemi daha dolayımly yapma arayışına götürmüştür'' (Andrew, 2010, s.148).

Eisenstein, hem kuramcı hem de yönetmen kimliğiyle sinemaya damgasını vurmuştur. Politik arka planında var olan 'devrim' fikirleri onun sanata (özelde sinema) ve hayata bakışını da şekillendirmiş, bunun sonucunda da sanat alanında kesintisiz bir şekilde 'devrimci' bir duruş sergilemesine neden olmuştur. Ürettiği her sanatsal çalışmada; ister kuramsal, ister uygulamalı yeni teknikler uygulama gayreti içerisinde olan Eisenstein, bütün kariyeri boyunca bu 'devrimci' duruşunu muhafaza etmiştir.

Eisenstein, filmlerinde ve kuramında biçime verdiği önem kimi çevrelerce yanlış konumlanmıştır. Bu anlamda kendi ülkesinde ve ülke dışındaki 'Gerçekçilere' sert reddiyeleri sebebiyle genel olarak 'Biçimci' bir kuramcı ve yönetmen olarak lanse edilmiştir. Bunun sonucunda, çağdaşları tarafından defaatle 'Biçimcilik' suçlamalarına maruz kalmış, bu yüzden birçok film çalışması sabote edilmiştir. Fakat Eisenstein'ı biçim uğruna gerçekliği sümen altı eden veya sanatın sadece biçimde rafine bir hale ulaşması gerektiğini düşünen bir kuramcı / sanatçı olduğunu düşünmek onun kuramını / sanatını üstünkörü bir biçimde incelemek olacaktır. Eisenstein'ın sanat / sinema ile asıl ulaşmak istediği zirve, izleyicilere-alıcılara-gösterilene; 'Devrimin' ülkülerini iletme, kitleleri bu bağlamda aydınlatmak olmuştur. Biçim Eisenstein için, bu yolun araçsal düzlemi 'Biçim'de ete kemiğe bürünmüştür. O, gerçekliğin görünenin ötesinde olduğunu, yalnızca görülen şekliyle anlaşılamayacağını, tümevarımsal bir metotla önce parçalara ayrılıp sonra gerçekliğin prensibine göre sistemleştirilerek yeniden üretilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre bu zirveye ulaşabilmenin tek yolu da kaçınılmaz bir şekilde, sanatçının / sinemacının biçime egemen olmasından geçer.

Eisenstein'in bir sanatçı / yönetmen olarak dert edindiği konu izleyiciye / alıcıya 'gerçekliği' aktarmak olduğu düşünüldüğünde onun kuramında her daim 'biçim' ve 'gerçek' kavramları ile ilgili eğilimlerin çatışma halinde oldukları görülecektir. Söz konusu çatışma, çekim ile kurgu arasındaki çatışma gibi, Eisenstein'in çalışmalarının dinamosu olmuş onun kuru bir anlatım olmaksızın tekdüzeleşmeden, hayatı boyunca kuramcılık yapmasına olanak sağlamıştır.

2.3.2. Sinemada Modern Anlatı ve Gerçeklik Dönemi

Film anlatısının gerçekçi olarak değerlendirilmesine sebep olan iki düzeneden bahsedilebilir. Birincisi modern dünyanın kendi evreni içerisindeki anlatı yapısıyla ilgilidir. Bu noktada anlatı yapısı Lukacsyen bir öğreti olarak 'meta' olgusu üzerinden değerlendirilebilir. Lukacs; meta olgusu üzerinden toplumun kendi gerçekliğine ilişkin olarak elle tutulur bir şeyleşme üzerine konumlandığını, dahası bu konumlamadan (özellikle günümüz modern dünyasında) kendini yeniden ve yeniden üreten bir 'gerçeklik' oluşturduğu imler. Bu bağlamda; İnsanlar arasında toplum düzeyinde çalışan metabolizmanın birçok şekillerinden biri olan meta ile toplumun biçimlenmesine özgü evrensel bir biçim olan meta arasındaki nitel farklılık, kendini sadece meta ilişkisinin tikel bir ilişki halinde toplumun yapısı ve örgüsü üzerinde iyice olumsuz bir etki yapmasında değil, bu farklılığın aynı zamanda gerisin geriye kategorinin türü ve yaşamlılığı üzerine yaptığı etkide gösteriyor (Lukacs, 2014, s.208).

Bu bağlamda, Lukacs'ın ortaya koyduğu sıralama, metalaşmanın sonucunda oluşan 'denge' prensibi ile yeni bir kavramlaştırmanın kapısını aralar. Üçlü bir saç ayağının kısımları şeklinde oluşan bu kavramlaştırma; 'denge, bu dengeyi bozan ya da dağıtan bir gücün ortaya çıkması, dengesizlik' şeklinde bir soyutlama ile gerçeklik kavramını teorileştirir. Bu teorileştirmenin sinemasal bağlamdaki karşılığı ise 'teknik'in olanaklarıyla yeniden üretilen bir sanat yapıtı olarak' yeni bir denge sunmasıdır. "Yeni denge", gerçekçi anlatılarda ortak olan bu yapıyı sağlayan unsurlardan biri olarak, olayların belirli bir mantık çerçevesi içinde, neden sonuç

ilişkisiyle gelişmesidir. Bu aynı zamanda dünyanın belirli bir felsefi dünya görüşü doğrultusunda düzenlenmesidir.

Sinemasal bağlama dair olan bir diğer düzenek gerçekliğin işlevidir. Gerçeklik esas manada ‘metaların olduğu gibi’ iletilmesidir. Gerçekliğin sinemasal iletimine dair olan önemli husus, iletimin görüntüye benzeşmesidir. Sinemanın gösterilen / gören ikiliği üzerine kurulu olması nedeniyle, iletilen görüntünün sinemasal araçların ve onun uygulanış biçimleriyle aktarılabilmesi son derece önemlidir. Dolayısıyla, ‘gerçeklik’ kavramına ilişkin oluşturulan kuramsal analizler, bu yapı üzerine inşa edilen sanat biçiminin yol haritalarına dönüşmektedir. Söz konusu harita uslarından biri olan Andre Bazin yukarıda altı çizilen konularla ilgili tüm hayatı boyunca çalışmış ve hala etkisi devam eden kavramlaştırmaları ile sinemasal gerçekliğin birincil referanslarından biri olmuştur. Bu bağlamda tüm düşünsel arka planını oluşturan Bazin’in sinema sanatına ilişkin düşünce evrenini bütüncül halde irdeleyebilmek için ilk olarak Sinema Nedir? Kitabının en kuramsal metinlerinden biri olan “Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi” adlı makaleyi incelemek gerekmektedir. Kuramları organizasyon açısından açık bir biçimde gerçekçidir ama bir kez daha odak yer değiştirmiştir. Eğer en sofistike anlamında biçimciliği, dışavurumculuğun en gizli kuzeni olarak kabul edersek, Bazin’i de en basit anlamıyla gerçekçi yerine ‘işlevselci’ olarak kabul ederiz. Onda önemli olan sinemanın ne olduğundan çok ne yaptığıdır(Monaco, 2008, s. 386).

Bazin, sinema sanatının izleyici / gösterilen üzerindeki etkisini ve onun ‘gerçek’ arka planını tam anlamıyla sistemleştirebilmek için öncelikle, ayrıntılı bir çözümleme ile, sinemanın belki de varlık sebebi olan fotoğrafın, tarihsel süreç içerisinde sanat ve medeniyet çeşitlemelerindeki gelişimini inceler. Bu bağlamda Bazin’e göre; “Sanat ve uygarlık zaman içinde geliştikçe onun sihirli rolü daha da artacaktır. 15. Louis kendisini mumyalatmak yerine Le Brun’a portresini yaptırmayı tercih edecektir. Uygarlık tabii ki zamanın gücünü yok etmeye yetmeyecektir. O, ancak akılcı düşünme seviyesinin yükselmesini sağlayacaktır.”(Bazin, 2011, s.15) Bazin’in yaklaşımı, tarihsel süreç içerisinde insanların arzularının biçim değiştirdiği şeklindedir. Daha açık bir ifadeyle, insanlar zaman içerisinde sanat yoluyla

Mısırlılarınki gibi öteki dünyada bir hayat değil, unutulmuş ikinci kez ölmenin önlenmesiyle ruhani bir ölümsüzlük sağlamayı amaçlamaktadır. Bazin tarihsel arka planını bu şekilde oluşturduğu yaklaşımını, günümüz modern dünyasına şu şekilde uyarlar: Bugün görüntü oluşturulmasının bu tür amaçları yoktur. Ölümden sonra yaşam konusu tartışma dışı kaldığı için şimdilerde görüntüler gerçeğin benzerliği olarak ideal bir dünya yaratımı amacı gütmektedir. Eğer plastik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz. Bu ‘benzerliğin öyküsü’dür ve isterseniz buna ‘gerçekliğin öyküsü’ diyebilirsiniz (Bazin, 2011, s.15).

Bazin, sinemaya bu bağlamda baktığında sinemanın zamanda nesnellik olduğunu dile getirir. Bu nesnelliği yakalayabilmenin ön koşulu olarak, sinema sanatını bir kaçış olmaktan çıkararak, gösterilen / izlenen görüntüler aracılığı ile hayatın gerçeklerini sunan bir araç olarak bakılması gerektiğini savunur.

“Artık gördüğümüz ekran, yaşamın bunalımlarından bir süre için uzaklaşmayı değil, bize o yaşama karşı daha hazırlıklı olma yöntemini öğreten bir konuma girme amacındadır. Onun görevi insanları düşünmekten uzaklaştırmak yerine, onlara felsefe yapmasını öğretmektir. Sinemanın bunu yapabilecek kapasitesi vardır. Bu gerçeği bize Andre Bazin öğretmiştir. Bütün bu düşünceler ışığında Bazin, ‘Sinema Nedir?’ sorusuna yanıtlar aramıştır” (Bazin, 2011, s. 10).

Bazin’in yanıtını aradığı ‘Sinema Nedir?’ sorusu; tarihsel süreç, edebiyat tarihi, psikolojik yaklaşım, sosyolojik bağlam ve diğer bilimlerin araştırma sahaslarındaki bulguların sonuçlarına bağlı olarak ‘insanın yer yüzündeki serüveninin’ boyutlarını gözler önüne sermek amacının güdüldüğü sorudur. Bu sorunun yanıtını ararken gözden kaçırılmaması gereken nokta, Bazin’in zihni teolojik devrimin fikirleri ile şekillenen bir kuramcı olduğudur. Kuramlarının somut bağlamda karşılık bulabilmesi için sinemayı bir araç olarak kullanmıştır. Bu hattan ilerlendiğinde, Bazin’in ortaya koyduğu düşünce biçimleri, Aydınlanma sonrası oluşan modern Hristiyanlığın ‘ahlâki’ çerçevesinin sinemasal karşılığıdır. Bazin, hristiyan öğretisini evrensel bir bakış açısıyla düzenleyen Teilhard de Chardin’e hayranlık duymaktadır. Bu düşünce varoluşçuluk ile ilintilidir. O, bireysellik ile varoluşçuluğun sisteme karşı

mücadele etme konusunda ortak bir dalı olduğunu söylemektedir. Bu felsefe Bazin'in kitabının çeşitli yerlerinde, örneğin Yeni gerçekçilik makalesinde, karşımıza çıkmaktadır'' (Bazin, 2011, s. 11).

Bazin, düşünsel arka planının temel izleklerinden biri olan Hristiyan ahlâkını sinemasal bir çerçeveye oturtmaktadır. Bu bağlamda sinemayı tüm sanat dalları içinde ayrı bir yere koyan Bazin, Hristiyan teolojisinden ödünç aldığı bir kavram ile sinema sanatını tanımlar. Bu tanımlama; sinemanın diğer sanat dallarından daha fazla 'sevgi' ile bağlantılı olmasıdır. Söz konusu kavram yaklaşımıyla, onun sinema dili hakkındaki fikirlerinden oluşan görüşleri onun biçimcilik-gerçekçilik tartışmasında aldığı konumu ve mevzuya bakışını göstermektedir. Bazin için sinemasal gerçeklik konvansiyonların yokluğunda kendi yolunu bulur, hammaddenin gelişmemiş-saf bakırlığında, sanatçının kendi-kendini sildiği, yarattığı eserin saf ve yalın olarak seyirciye ulaştığı süreçte kendi köklerini bulur. Diğer sanatlardan böylesi bir farklılık olasıdır, çünkü çizgiler ve renklerden farklı olarak fotoğraflar kendi içeriklerinden önce bize doğru seslenirler, bir sanatçı tarafından oluşturuldukları düşüncesinden daha önce, yalın olarak bize ulaşırlar'' (Andrew, 2010, s.267).

Bazin, yönetmenleri iki kategori halinde sunar. Bunlar; görüntü ve gerçeklik üzerine sanat algısı inşa eden yönetmenlerdir. Dolayısıyla biçimcilik ve gerçekçilik akımı üzerinden sinemasal bir tasarım sunar. Görüntü perspektifinde film dilinin biçimsel yaklaşımlarını merkeze alan ve filmin sunduğu anlamın ancak sinemanın teknik olanaklarıyla üretilebileceğini düşünen yaklaşımdır. Gerçeklik perspektifinden bakanlar ise filmde iletilenlerin yaratıcısı tarafından özellikle oraya konulmadığı duygusu ve düşüncesi için seyircinin güvenine ihtiyaç duyan yönetmenlerdir. Bu anlamda gerçekçi yönetmenlerin aradıkları, filme alınan görüntülerin kurmaca olmanın çok ötesinde yalın ve reel olarak orada bulunduğunu ve yorumun ötesinde salt gerçeğiyle iletilmesi gerektiğidir (Andrew, 2010, s. 267).

İncelemesini derinleştiren Bazin, sinemasal gerçekçilik için konvansiyonların yokluğunda kendi yerini buldurur. Başlangıç olarak hammaddenin gelişmemiş-saf bakirliğinde sanatçı / yönetmenin kendi-kendine sıfırladığı, yarattığı eserin saf ve yalın olarak izleyiciye / aktarılanı ulaştığı süreç içerisinde kendi köklerini bulduğunu düşünür (Andrew, 2010, s. 267). Bu bağlamda Bazin'in sanat köklerini arayışını Hristiyan Ahlâkı üzerine bina ettiği düşüncesi çıkarılabilir. 'Hammaddenin gelişmemiş saf bakirliği' kavramı ile Hristiyan inancının 'Bakire Meryem' yaklaşımı birbirine paralel giden göstergeler olarak konumlanır. Dahası ikisinin sonucunda da ortaya çıkan yalın ve kendi biricikliği içerisinde bir yaratımdır.

Sinemanın kendine özgü bir anlatı dili oluşturmasında en büyük pay kurgu ve onun oluşturduğu sinemasal evrendir. Bu evreni oluşturan alt başlıklar ise; paralel kurgu, hızlandırılmış kurgu, çarpıcı kurgu gibi farklı alt başlıklar 'kurgunun' sinemasal evreninin oluşumunda ve bu evrenin anlam bilimsel çözümünde ne kadar etkili bir araç olabileceğini gözler önüne serer. Biçimcilerin kurguyu sinema evreninin merkezine koyması, Bazin'de 'mizansen' kavramının merkeze koyulmasıyla yeni yaklaşıma evrilir. Bazin'in 'mizansen' kavramlaştırmasıyla önerdiği, alan derinliği ve plan-sekanstır. Bu yöntem sayesinde, izleyicinin / gösterilenin film evrenine eskisine nazaran çok daha fazla katılımına olanak sağlar. Dolayısıyla Bazin, 'alan derinliği'nin kullanımı ve gelişimini yalnızca yeni bir sinemasal aygıt olarak değil, daha çok 'sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım' olarak görür. (Monaco, 2008, s. 386).

Bazin'e göre kurgu ile yaratılan ürünlerin başka sanat dalları ve sosyal disiplinlere oranla görüntü içeriklerin daha fazla bir hacmi oranı vardır. Bu bağlamda aydınlanmadan, hatta daha gerilere gidilip camera obscura dönemlerine kadar inildiğinde bile bu farklılık görülebilir. Henüz Freud ve psikanaliz araştırma konusu yapılmamışken, J. J. Rousseau bu literatür ve kapsamının sınırlılıkları hakkında söylem üretmiştir. Edebi anlatılarda bile bu durumun izlerini görmek mümkündür. La Fontaine'in sinik ahlâkçılığı, Perrault Hikayeleri'nin psikanaliz tartışmalarına konu olacak kadar tanımlanması zor sembollerle dolu oluşu ve Hans Christian Andersen'in masalsı öyküleri ve kurgusal bağlamda ele alınmış şekli her ne kadar

izlenen / gösterilen yaklaşımına uygun olsa da görüntü düzleminde içerik oluşturmaya yakınlaşmamış anlatılardır. Üstelik bunlar sinema öncesi örnek gösterilen kurgusal sanat faaliyetler olmasına rağmen. Bu faaliyet ‘analitik kurgu’ anlayışıyla izleyiciye / gösterilene olayları önem sırasına göre göstermek, onu yönlendirerek anlamı zihnine empoze etmek ilkesi üstüne kurulu bir teknik üzerine inşa edilir. Bu insanın handikapı da izleyicinin / gösterilenin edilgen bir konumda kalmasına sebep olur (Bazin, 2011, s. 55).

Kurgunun araçsallığı ile görüntülerin / anlatıların parçalara bölünmesinin yönetmenin / yaratıcının gerçekliği manipülatif bir şekilde sokmasına neden olduğunu belirten Bazin, bu tarz bir kurgulama biçiminin araçsallaşmasını gerçeklikten kopardığı için mesafeli yaklaşır. Ona göre montajın yoğun uygulaması dramatik mekanın sürekliliğine saygı duymayarak onu bozmakla kalmayıp aynı zamanda sinemadan belirsizliği çıkarmıştır. Bu belirsizliğin aşılabilecek estetik açıdan tam olarak başarı sağlanmak isteniyorsa, kurgu yoluyla başvurulmuş ‘hile’lerin bilinmesine karşın gerçekte neler olup bittiğinin anlaşılması gerekir. Bunun aksi bir durumda, belirsizliklerle karşı karşıya kalan seyircinin sinemanın gerçekliğine olan güvenin sarsılacağı gerçeğidir (Bazin, 2011, s. 60).

Bazin’e göre sinemanın yeni kurgu anlayışı ile yoluna devam etmesi 1930’lu yılları bulur. İlerlemenin başat aktörü olarak teknolojik ilerlemeyi imler. Fakat tüm bu gelişmelere rağmen sinema dilinde büyük bir değişiklik yaratılması, Orson Welles gibi bir dehanın 1940 yılında çektiği Yurttaş Kane filminde gerçek anlamda gerçekleşir. Bazin, Welles’in bu filmde kullandığı ‘alan derinliği’ tekniğini sinema dilinin gelişimi açısından büyük önem verir. Neredeyse bütün çekimlerin alan derinliği çekimleri olduğu bu filmde yönetmen uzun planlar kullanarak sahneyi kurgu ile parçalara ayırmamayı tercih etmiş ve sahne içerisindeki her şeyin net kalmasını sağlayarak seyirciye kendi seçtiği belirli bir ayrıntıyı gösterme yolundan gitmemiştir. Bunu yaparak seyircinin zihnine kendisinin belirlediği, hazır bir anlamı empoze etmek yerine, seyirciyi aktif bir konuma geçerek filmde kendi başına bir anlam çıkarmaya zorlamıştır. Yurttaş Kane Bazin için sinemanın yeni ulaştığı aşamayı gösteren işaret oldu. Resmi bakışın sonsuza kadar yıkılması gereken

prangaları olarak görüldü. Bugün filmlerin çoğunluğu konvansiyonel stil ve mesajı olan kültürün gereklerini tatmin etmek için üretilmiş içerikte hala olabilirken, şimdi ise yol gerçekçiliğin birçok yönlerini dışavuran ve sergileyen çoklu stiller için tam anlamıyla açık hale gelmiştir (Andrew, 2010, s.278).

Orson Welles üzerinde uzun mesailer harcasa da Bazin'i asıl derinden etkileyen sinemasal evrenin parçası 'İtalyan Yeni Gerçekçiliği' olmuştur. Özgürlük ve onun getirdiği derin şaşkınlık hallerinin heyecanı içinde, sinemasal evren içinde adeta bir 'yeniden doğuş' olarak okunabilecek 'İtalyan Yeni Gerçekçiliği' derinlemesine bir şekilde hakkıyla ele alınmadığını savunur. Ona göre; bunun yerine savaşı sonrasında coşku dolu özgürlük ortamında faşizmin ve onun geride bıraktığı çürümüş enkaz yığınları arasında 'tıpkı bir arı sürüsü gibi' kendiliğinden ortaya çıkan bir kuşağın bireysel çabaları öne çıkarılıp, gerçekte bir bütün halinde olan 'ortak bilinç' görmezden gelindi (Bazin, 2011, s.195).

Sinema kuramcılarının Roberto Rossellini'nin 1945 yılında çekilen Roma Açık Şehir (Roma città aperta) filmiyle başlayıp Vittorio de Sica'nın 1951 yapımı Umberto D. filmiyle son bulduğunu belirttikleri İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, İtalyan halkının II. Dünya Savaşı sonrası içinde bulunduğu durumu, yapmacılıktan sıyrılmış, abartısız bir biçimde tüm gerçekliğiyle ortaya sermeyi amaçlayan sinemasal bir akımdır. Kendi döneminde sinema zekasının en keskin ülkesi olarak İtalya'yı işaret eden Bazin, özellikle kurumsal düşünceler bağlamında kendi ülkesi Fransa dahil hiçbir ülke de olmadığı kadar yönetim üzerinde etkili olduğunu imler. İtalyan sinemasında eleştirel yaklaşım ile yönetim arasında derin ayrılıkların olmamasını Fransa açısından olsa olsa Fransız edebiyatında yakın benzerliklerin olabileceğini belirtir (Bazin, 2011, s.196).

Cinema Nuovo (Yeni Sinema) dergisinin baş editörü, Guido Aristarco'ya yazılan, Roberto Rossellini'nin sinemasal bağlamda savunulmasını içeren mektup, Bazin'in İtalyan Yeni Gerçekçiliğine dair düşüncelerinin en rafine halini

sunmaktadır. Bu bağlamda mektuptaki pasajlardan bir kaçını yorum yapmaktan aktarmak bu durumun özetini sunacaktır.

“Sevgili Aristarco, ‘Cinema Nove’in yeni gerçekçilik içindeki bazı eğilimlere karşı tutumunu önyargılı ve aceleci bir tavır olarak değerlendiriyorum. Böylesi canlı ve zengin bir yapıya sahip olan sinemanıza acımasız bıçak darbeleri indirmenin nedenini anlayabilmiş değilim. İtalyan sinemasına hayranlık duyma konusunda eklektik bir düşünce yapısına sahibim. Ancak sizin sert çıkışlarınız beni yeni gerçekçilik akımını daha fazla savunmaya itmektedir: Siz bir italyansınız, ‘Pane, Amore e Fantasia’ filmlerinin Fransa’daki başarısının canınızı sıkma nedenini anlayabiliyorum; sizin tepkiniz, benim Paris’te Duvivier’in filmlerine duyduğum tepkiye benzemektedir. Ancak, diğer taraftan, Gelsomina’nın karmakarışık saçlarındaki bitleri gördüğünüz zaman ya da Rossellini’nin son filmindeki canlı ve etkileyici öğeleri fark ettiğiniz zaman yeni gerçekçiliğin ne demek olduğunu daha iyi anlarsınız. (...) Bu estetik yolculuğun içinde bulunan öz nedir? Gündelik yaşantının gözler önüne serildiği sosyal gerçekçiliğe olan ilgi artış göstermektedir. Artan derecedeki Ahlâki mesajların anısına, kötü niyet derecelerine bağlı olan eğilimler İtalyan politikası içinde etkinliklerini hissettirmektedir. Ancak tartışmayı belirsiz bir seviyeye taşımak istemiyorum. Rossellini’nin bile Hristiyan-Demokrat bir dünya görüşü vardır (bunun kesin kanıtı olmamakla beraber ben öyle olduğunu biliyorum). Bu bile onun yeni gerçekçi bir sanatçı olma olasılığından uzak tutacak a priori bir durum değildir. İtalya’da temelleri yeni gerçekçiliğe bu denli dayalı bir başka yönetmen bulmak olanaklı eğildir” (Bazin, 2011, s. 224 / 226).

Bazin’in burada anlattığı ve savunmasını yaptığı yönetmenler -onun deyişiyle gerçekliğe inanan- gerçekçi yönetmenlerdir. Bazin, bir sanat dalı olarak sinemanın potansiyelini en iyi kullanan sinemacıların soyutlama derecesi yüksek, ampirik gerçekliği sergileyen, söz konusu soyutlama derecesini temel ilgi alanı ve verili alanın her filmin amacı olduğunu imleyerek bu yönde üretim yapan yönetmenler olduğunu savunur. Ona göre; bir yönetmen ürettiği sinema filminde karmaşık bir öykü anlatmaya soyunuyorsa, bu karmaşıklığı anlamlandırabilmek için öyküyü biçimlendiren soyut ilişkiyi ortaya koymak için ampirik gerçekliğin göstergelerini kullanmalıdır. Bu durumda, yaratıcı tamamlanmış gerçekliğe, eylemin duyumundan daha az önem verecektir. Dolayısıyla yaratıcı / yönetmen söz konusu gerçekliği bizim bilimiz dışında ‘soyut işaretler’ serisine dönüştürecektir” (Andrew, 2010, s. 236).

Kariyeri boyunca sinemanın kuramsal arka planı hakkında düşünceler ve öneriler üreten Bazin, film kuramında sinemanın bir sanat formu olarak var olabilmesi için ‘biçimi’ önceleyen sinema teorisyenlerinin görüşlerinin baskın olduğu bir dönemde fikirlerini dile getirmiştir. Sinema ve fotoğrafın sahici dünyanın gerçekliğiyle ilişkilerini detaylı bir biçimde inceleyen Bazin sinemanın sanat formu olabilmesi için görünen gerçekliğin birebir taklidi olmaktan kaçınarak, onu dönüştürmesi (kurgu yoluyla yeni bir gerçeklik sunması) gerektiği görüşünü reddeder. Ona göre bir yönetmen asla sinemanın ortaya çıkış amacı olan fiziksel gerçekliğin kusursuz kopyası olma hedefini göz ardı etmemelidir. Bu bağlamda Bazin’in sinemasal köklerini Lumierre Kardeşlerde aramak yerinde bir saptama olacaktır. Dolayısıyla Bazin, sinemanın en temel öğretisinde, ‘gerçekliği’ kopyalama hedefinin olduğunu düşünerek sinema sanatında gerçekçiliği savunan bir teorisyen olmuştur.

Her estetik formunun neyin saklamaya değer olduğu ve neyin atılması gerektiğine karar vermenin sanat için neredeyse bir ilke olduğunu belirten Bazin için, bir yönetmenin iki yolu olduğunu belirtir. Bunlardan ilki yönetmenin / yaratıcının kendi kişisel amaçları için ampirik gerçeklikten yararlanacağıdır. İkicisi ise ampirik gerçekliği kendi içinde taşıdığı bir değer olduğu için sinemasal keşfinin içine yerleştirir. İlk durumda yönetmen estetik veya retoriksel bir gerçeklik üretmek ve bu söz konusu gerçekliğe işaret etmek için göstergeler dizisi şeklinde ampirik gerçeklik yaratmaktadır. ‘Belki de yüce ve soylu, belki de dar görüşlü ve altı oyulmuş bir gerçeklik yaratmaktadır.’ Bununla birlikte ikinci durumda, yönetmen / yaratıcı oluşturduğu sahnelerin kendi içindeki anlamının arayışındayken filme alınan olaylara izleyiciyi daha da yakınlaştırır. İzleyici etken bir konuma bürünerek film içerisindeki olayların gerçekliğinin ortasında bulur kendini (Andrew, 2010, s. 239).

Sonuç olarak; Bazin’in sinemasal Gerçekçilikten muradı, genel bir yanılgı olarak belirtilen, sahici dünyanın gerçekliğinin birebir kopyası olan filmler üretmek değildir. Tekniğin olanaklarının sinema sanatındaki öneminin farkında olan Bazin, yaratıcıdan / yönetmenden yapacağı seçimlerle gerçekliği olabilecek en tarafsız bir

şekilde, seyirciyi yönlendirmeye ve dolayısıyla manipüle etmeye çalışmadan aktarmasını ister. Yeri gelmişken, burada Bazin'in 'gerçeklik' kavramı ile kast ettiği sahici dünyanın fiziksel ya da görünür gerçekliğinden daha geniş bir evrendir. Söz konusu evren içerisinde Bazin'in imlediği durum, fiziksel gerçekliğin arka planında yer alan 'insanın yeryüzündeki serüveninin gerçekliği' diye adlandırılabilir, sanatın temelinde yer alan, insana ilişkin değerlerdir. Bu çerçeveden bir görüş açısı oluşturulduğunda Bazin de tıpkı diğer teorisyenler gibi sanatın ve dolayısıyla sinemanın sanatsal evrenine bir amaçsallık yükler. Söz konusu amaç, 'sahici dünyanın gerçekliğini' izleyiciye / gösterilene en yalın haliyle aktarmak olduğu inancına sahiptir. Bu inancın diğer teorisyenlere göre fark oluşturması, 'sahici dünyanın gerçekliğinin' nasıl aktarılmasının daha uygun olduğuna ilişkin yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır.

2.3.3 1945 Sonrası Sinemada Değişen Paradigmalar

Modernizmin öğretilerinin aydınlanma ve XIX. Yüzyıldaki iyimser yaklaşımları XX. Yüzyılda yerini 'endişe çağı'na bıraktı. Dünya ölçeğinde büyük kitlesel yıkımlara yol açan iki büyük savaş bu söz konusu endişenin doruklara çıktığı vakıalar olarak tarih sahnesindeki yerini aldı. Bu büyük savaşlar sırasında – özellikle ikinci dünya savaşında – sinema kitlesel bilgi alışverişleri gerçekleştirmesi bakımından kitle iletişim bağlamında ününü ve önemini daha da perçinledi. Sinemanın kitlesele ulaşabilmedeki etkisi zaman içerisinde propaganda aracı olarak kullanışlı bir yöntem olduğunun fark edilmesi sonucunu doğurdu. Bu aşamadan sonra sinema tam olarak 'askere alınmıştı' ve ideolojik olarak manipülatif bir silah başlığı konumuna dönüşmüştü (Özön, 1985, s.196).

Sinemanın savaş sırasında aldığı bu ideolojik miras savaş sonrası da yeni biçimlerin melez türleri olarak sinemasal evren içerisindeki yerini aldı. Sinema tarihçisi Nijat Özön bu durumun manipülatif etkisini şu şekilde imler; Aynı görüntüler usta bir kurguyla başka türlü düzenlenince, çevrilişindeki amacın tam tersi yönde kullanılabilirdi. Öte yandan Amerikan sineması, dünyadaki bu kanlı savaşın etkisiyle şiddeti, sadizmi öykülü filmlerde büyük ölçüde kullanmaya başladı

ve bu ögeler en çok, yeni ortaya çıkan kara film çeşidinde yer aldı (Özön, 1985, s.197).

İkinci Dünya Savaşı sonrası insanın yeryüzündeki serüveni yeni bir dönemece girdi. Savaş sonrasıın enkazı içerisinde gelecek için yeni umutlar yeşermeye başladı. Bunların bir bölümü kısmen de olsa gerçekleşti ve kitlesel / politik değişikliklere yol açtı. Gerçekleşmeyen bölümler dünya genelinde ki özellikle üçüncü dünya ülkeleri bağlamında huzursuzluklara yol açtı. Demokrasinin daha belirgin bir şekilde kitleler nezdinde talep görmesi, eski sömürge ülkelerinin bağımsızlıklarına! kavuşmaları, soğuk savaşın gittikçe artan etkisine rağmen söz konusu eski sömürge ülkelerinin Birleşmiş Milletlere yoğun bir şekilde katılımı sağlanıp seslerini daha gür şekilde duyurmaya başlamaları, uzay çağına girilip kitle iletişim araçlarının hızla bireylerin hayatında etkin bir şekilde kullanılmaya başlanması bu 'umutlu' yeni dönemin ilk göstergelerini oluşturmuşlardır.

Çalışmanın konusunu teşkil eden kitle iletişimi bağlamında değişen sinema paradigmaları, modernleşme kuramı içinde de önemli bir yere sahiptir. Modernleşme sürecini sinema penceresinden değerlendiren kuramcılar, az gelişmiş veya gelişmekte olan diye nitelendirdikleri ülkelerin sinema üretimleri ile gelişmişlik düzeyleri arasında bağlantı kurmuşlardır. Bu yazarlara göre sinema, modernleşmenin ölçütü ve itici gücüdür. Savaş sonrası, sinemanın birkaç büyük ülkenin tekeline çıkması, bağımsızlığına kavuşan her ülkenin kendi ulusal sinemasını kurması, zaman içerisinde ülkeler arasında sinema alışverişini çok hızlandırdı. Bunu sonucu olarak ortak yapımlar arttı ve sinemanın "sınır" tanımazlığı daha da belirginleşti (Özön, 1985, s.197).

1945 sonrası sinemanın ilk büyük sarsıntısı 'televizyon'un kitle iletişim bağlamında yaygınlık kazanması sonucu oluştu. Amerika Birleşik Devletleri'nde tekeli sinemaya karşı açılan davaların tekeller aleyhine sonuçlanması, üretilen filmlerin yapım ve dağıtım ile gösterimin birbirinden ayrılması Hollywood'un ülke içerisinde kurduğu üstünlüğü sarstı, dahası televizyonun ve dış pazarlarda ulusal

sinemaların atılımı bu sarsıntıya daha da arttırdı. Bunun sonucunda günümüzde de devam eden bir şekilde, Hollywood kendi içindeki küçük devletçisinin dışına hatta yabancı ülkelere dağılmaya başladı (Özön, 1985, s.197).

Sinemanın ulusal bilinç, ortak değerlerin – ki bunların başında ahlâk olgusu gelmektedir – gösterge bilimsel olarak sunumu ve ortak ulusal hareket için gerekli olduğu kimi kuramcılara belirtilmektedir. Bu durumu savunan kuram yazarlarına göre, gelişmekte olan toplumlarda kitle iletişimi bağlamında sinemanın gelişmesi dış dünyanın farkındalığı ve yeni ulusal bilincin gelişmesiyle hemen hemen aynı döneme denk gelmektedir. Dolayısıyla uygulamabilmdeki hızlı gelişmeler kaçınılmaz bir biçimde sinema da kendini gösterdi. Söz konusu gelişmeler, boş film duyarlıklarının artışı, merceklerdeki gelişmeleri, renkli filme geçişi ve geniş görüntülük işlemlerindeki büyük ilerlemelerin önünü açtı. Televizyon uygulayımı ile sinema uygulayımının arasındaki karşılıklı etkileşim sonucu da sinema sanatı kendi tarihsel arka planına yeni bir başlık ekledi (Özön, 1985, s.197).

1945 sonrası sinema araçlarının modernleştirici yanıyla ilgili bir değinilmesi gereken husus iletişimin ve etkileşimin uluslararasılaşmasının önünü açmasıdır. Bu bağlamda modernleşme sürecinin önemli dayanakları arasında yer alan aktörlerin Batı dışı dünyaya taşınmalarına gerek kalmadan sinema yoluyla modernliği yayabileceğini görülmüştür. İkinci Dünya Savaşı sırasındaki ‘propaganda’ arka planı yeniden ortaya çıkmış ve günümüzde ‘Kültürel Emperyalizm’ denilen kavramlaştırmaların erken dönemi başlamıştır. Bu dönemin en etkili aktörü hiç kuşkusuz Hollywood’dur. Soğuk savaş döneminde görece meşru bir zemine oturan bu yayılcı politika günümüzde de tüm şiddetiyle devam etmektedir. Amerikan sineması bağlamında savaş sonrası ilk yıllar bunalımlı geçse de zaman içerisinde Hollywood yeni bir ivme kazanarak tüm dünyanın tekelinde olduğu yeni bir dönme girer. Özön’ e göre bu durumun özeti şu şekildedir. Hollywood tekeline son veren davanın sonuçlanması, ulusal sinemaların gelişmesi, televizyonun rekabeti, soğuk savaşla birlikte Hollywood’da McCarthy’ciliğin alıp yürümesi. Buna karşılık bu dönemin ikinci yarısında, geniş görüntülük işlemleriyle televizyonun rekabetine karşı

konuldu; McCarthy'cilik eski hızını yitirdi, bağımsızların çoğalması Amerikan sinemasına bir canlılık getirdi (Özön, 1985, s.198).

Bu dönemde Hollywood sinemasının içeriğine bakıldığında, Amerika'daki her türlü iletişim aracı hem Amerikan değerlerinin üretildiği ve yeniden karşılık bulduğu araçlar olmuş, hem de McCarthy'ciliğin saldıdığı paranoya ortamında, anti-komünizmi yaymak için kullanılmıştır. Hollywood'un yaydığı Amerikan değerleri kapitalist ekonomik sistem, özel mülkiyet, bencil girişimlerin kar güdüsü peşinde koşmaları ve serbest pazara duyulan inançtır. Bu değerler Max Weber'in arka planını kuramsal bir çerçeveye oturttuğu Protestan ahlâk anlayışı ve bireysel başarıyla çevrelenmiştir. Politik ideoloji ise tüm insanların eşit değere sahip olduklarını ve herkesin yönetime katılma hakkı olduğunu varsayan liberal demokrasidir.

1945 sonrası okyanus ötesinde sinemaya dair gelişmelerin kısa özetinden sonra Kıta Avrupa'sındaki gelişmelere bakmak yerinde olacaktır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa Sinemasını incelerken, kültürün metalaşmasından değil ama metalarında gösterge değerlere kavuşması, estetikleştirilmesi, ekonomi-politiğin kültürleşmesi gibi süreçleri de göz önünde tutmak gerekecektir. Dolayısıyla Kıta Avrupa'sının 1945 sonrası sanat – sinema yaklaşımının tarihsel kökenleri, İtalyan Yeni-Gerçekçi sinemasında aranmalıdır.

Bu bağlamda çalışmanın bundan sonraki kısmını içeren, 'Yeni Gerçekçilik ve Akımın Estetiği' kısmında, 1945 sonrası Kıta Avrupa'sında ortaya çıkan gelişmeler irdelenecektir. Bu gelişmelere geçmeden önce, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemayı modernleştirme -ki buna toplum mühendisliği de diyebiliriz- aracı olarak ele alan bir yaklaşımdan söz etmek gerekir. Zira 1945 sonrası adım adım sistemle ve sistemin kılcal damarlarını oluşturan bürokrasi ile (özellikle Hollywood ve Sovyet Sineması bağlamında) iç içe geçmiş durumda olan bir sinema anlayışına doğru gidildiği görülmektedir. Bir tarafta Bireysel Kapitalizmin (ABD) diğer tarafta Devlet Kapitalizminin (SSCB) propaganda aracı olarak derin paradigma değişiklikleri yaşayan sinema, XX. Yüzyılın ikinci yarısına, çift kutuplu dünya düzeninin satranç tahtası

olarak girer. Bir tarafıyla Kapitalizmin değerleri ile anti-komünizm söyleminin yeniden üretildiği ABD'ye ve onun üzerinde dünyaya dağıtılan fikirlerin taşıyıcısı olurken, diğer tarafıyla Komünizmin değerleri ile anti-emperyalizm söyleminin yeniden üretildiği SSCB'ye ve onun üzerinden diğer ülkelere dağıtılan fikirlerin taşıyıcısı konumuna bürünür.

2.3.4. Yeni Gerçekçilik ve Akımın Estetiği

Akım kelimesini tanımlamasını; Kemal Demiray'ın, Türkçe Sözlük'te çerçevlendirdiği yapıya göre alıntılırsak '...sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni görüş, yöntem' şeklindedir diyebiliriz. Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Türkçe Sözlük'e göre ise; '...sanatta, siyasette, düşünce hayatında ortaya çıkan yeni bir görüş, yöntem, hareket, cereyan, tarz' olarak Kavramsal bir çerçeveye oturtabiliriz (Biryıldız, 2002, s.15).

Sözlük anlamına göre akım kelimesinin tanımı yapılırken, bu sözcüğün daha çok modern sanat içindeki farklı anlayışlar söz konusu olduğunda kullanıldığına, daha önceki dönemler için üslup kelimesinin tercih edildiğine dikkat çekilmekte, Gotik, Rönesans, Barok birer üslup olduğu hâlde Kübizm, Gerçeküstücülük, birer akımdır' şeklinde bir yaklaşım belirlenmektedir. Bu bağlamda, akım kelimesi ile ilgili bir tanımlama yapılırken öncelikle 'anlatım' kavramı üzerinde durmak gerekir. Anlatımı olanaklı kılan epistemolojik arka plan tanımlandıktan sonra, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan iki yaklaşım arasındaki fark daha belirgin bir halde göz önüne serilecektir. Aynı zamanda birbirlerinin tarihsel ardılı olan bu iki yaklaşım, kendisini meydana getiren tarihsel / toplumsal koşullara ilişkin sosyolojik birer olgu olarak tanımlanmasının önünü açacak, böylece tarihsel süreç içerisindeki iki ayrı sanatsal deneyim kavramlaştırılmış olacaktır (Ünal, 2008, s. 8 / 9).

Fransız Devrimi, Avrupa'da eski çağlardan beri yavaş bir biçimde gelişerek sürüp gelen siyasal düzeni, gelişen endüstri devrimi ise ekonomik düzeni ve onun kurumlarını derin bir biçimde değiştirmiştir. Bir yandan endüstri devrimiyle ortaya

çıkan yeni şartların üretim ilişkilerini değiştirmesi; diğer yandan Fransız İhtilali'nin getirdiği yeni siyasi oluşunlar, eski dzenin gelenek ve değerlerinin sorgulanmasına yol ağmıştır. Bunun sonucunda her alanda geğmişten bir kopuş başlar ve bu durum sanat hayatını etkisi altına alır. Hatta sanatçılar, soylular ve halk arasında o dñeme kadar tartışmasız kabul edilen biçim ve anlayışlar artık varlıklarını devam ettiremez duruma gelmiştir.

Bunun sonucunda da geğmişin, sanatın her alanına yayılan büyük uşluplarının yerini yavaş yavaş oluşmaya başlayan ve dñemine uygun olarak bir anlamda devrim olarak adlandırabileceğimiz yenilikler getiren çeşitli akımlar yayılmaya başlamıştır. Söz konusu akımların, çalışmanın konusunu oluşturan sinema bağlamındaki sanatsal ve estetik izdüşümlerinden biri olan 'İtalyan Yeni Gerçekçilik' akımı bu tarihsel arka planın birikimleri sonucu doğdu.

İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya Mussolini iktidarındaki faşist yönetiminin iktidarının devrilmesi sonucu yeni bir yapılanma dñemine girdi. Bu yapılanma ilk olarak politik arenada kendini gösterdi. 1946'da Kral Vittorio Emanuele oęlu lehine tahttan çekilmesine rağmen, savaş sırasında krallık ile faşizmin koalisyonu sonucu yıkama uğrayan İtalyan halkı aynı yıl krallığa son verdi ve Cumhuriyet ilan edildi. Savaş sonrası büyük bir toplumsal çöküntüye uğrayan İtalya'da kitleler, siyasal değişimler ve yeniden yapılanmanın yanı sıra savaşın ülke ekonomisinde açtığı derin çatlakları doldurmaya çalıştı. Bunun sonucu olarak kaçınılmaz bir biçimde tüm İtalya'yı etkileyen iki tema oluştu: İşsizlik ve yoksulluk. 'Yeni Gerçekçilik' akımı İtalyan sineması ve dünya sinema tarihine damga vurmada önce böyle bir toplumsal arka planda oluştu (Sivas, 2004, s.39).

Yeni Gerçekçilik akımının ilk mottosu kendinden önceki sinema anlatılarından kesin kopuşları vaat eden bir söylemle ortaya çıkmış olmasıdır. Söz konusu kopuş temel olarak melodramdan ve bir o kadar da Amerikan sinemasındandır. Bunu yanı sıra Faşist dñemin 'beyaz telefonlu' filmlerini sinema geleneği anlamında dahi reddederler, yoksul halk kesimlerinin iğeriksiz karton temsil

biçimleri ve Amerikan sinemasının stüdyo geleneklerinden ayrılırlar. Bunlar mevcut ideolojinin yeniden üretimini sağlayan, ona hizmet eden anlatı biçimleridir. Yeni Gerçekçilik bu bağlamda, sahici dünyaya bakmanın yeni bir yolunu, toplumsal gerçekliği tanımlamanın farklı araçlarını ve biçimlerini bulma çabasının ürünüdür ve bunda da amaçlarını gerçekleştirmiş görünmektedirler. Bu kopuşu sağlayan politik bilinç özellikle Roberto Rossellini'nin savaş üçlemesinin olan Roma; Açık Şehir, Paisa, Almanya: Sıfır Yılı filmleri ve de Vittorio de Sica'nın sinema üslubunun en yetkin örneği olan Bisiklet Hırsızları filmlerinde olduğu görülmektedir.

Yeni Gerçekçiliğin savaş sonrası İtalya'sının içinde bulunduğu politik ortamında, en radikal hamle olarak İtalyan milli devletini yeniden görmek isteyenleri kendi etrafında toplamış olmasıdır. Etkin bulunduğu dönem boyunca İtalyan sinema sektörünün küçük bir bölümünü temsil etmesi yoğun eleştirilere uğramışına neden olsa da Yeni Gerçekçiler 'ulus için filmler üretiyoruz' yaklaşımından asla vaz geçmezler (Biryıldız, 2002, s. 69). Bu durumun arka planında da Yeni Gerçekçilik, 1945 sonrası değişen paradigmalara uyan bir biçimde film üretim biçiminde yeni bir yöntem ve İtalyan sinemasının yeniden doğuşunu sembolize eden bir akım olarak sinema tarihindeki yerini alır.

Yeni Gerçekçilik öncesi döneme tekrar bir geri dönüş yapıp faşizm ve sinema olgusunu yeniden gündeme getirmek, 1945 sonrasını anlamak için yerinde bir önerme olacaktır. Bu bağlamda, Günümüzün önde gelen majör sinema üreticisi ülkelerine baktığımızda, İtalyan toplumuna iğreti bir giysi gibi bir türlü oturmamış olan bu siyasal ideoloji konusunda yaptıkları filmlere eğilmek gerekir. Ama asıl ilginç olanı, faşist suçların, kısımların tüm tarihsel yükünü taşıyan Alman toplumundan gelen yönetmenlerin yaptıkları. Amerikalılar ise, bu konuda görece 'ilerici' filmler yapmalarının yanı sıra, zaman zaman neredeyse açıkça faşist arka planlı filmler üretebiliyorlar. Hollywood'un karmaşık mekanizması, bu konuda basitleştirmelere ve toptan yargılara gidemeyecek denli çeşitli / farklı ürünlere yol açabiliyor (Dorsay, 2003, s. 125).

Dolayısıyla 1945 öncesi kitlelerde ve onların alıcısı olduğu sanat ürünlerinde faşist arka planlı oluşan kırılma yaşanmıştır. Bu kırılma, 1945 sonrasında da yapılan tüm iyi niyetli çabalara rağmen yer yer hortlayan bir ‘fikir hayaleti’ gün yüzüne çıkabilmektedir. Faşizmin bu söz konusu mistik hayaletinden toptan kurtuluşu ululayan en etkili ve ilk manifesto alan ‘Yeni Gerçekçilik’e döndüğümüzde durum daha net kavranabilir. Bu kavrama; çağın önemli trajedilerinden biri olan faşizm olgusunu, ‘Yeni Gerçekçilik’ yoluyla kitleler üzerinde kırmak şeklinde bir tanımlama olarak da bakılabilir.

Yeni Gerçekçiliğe daha yakın plandan bakıldığında; nesnel, tarafsız bir sinema değil, aksine öznel bir sinema ve bu öznel bakış açısıyla faşizm aleyhine taraf tuttuğu görülmektedir. Fakat bu tarafgir tutum, görme biçimlerine ilişkin, imgeyi anlamada yeni bir politika üretirse de, işçi sınıfına yaklaşımları politik bir arka plandan ziyade etik bir bağlam şeklinde ortaya çıkartmaktadır. Yeni Gerçekçi sinemada ortaya çıkan en derin paradigma değişikliğini bu çerçeveden ele almak yerinde bir saptama olacaktır. Dolayısıyla işçi sınıfına bakışta ortaya çıkan bu etik bağlam, kendi kaynağını ‘ahlâki’ bir düzlemde bulur. Bu düzlem aynı zamanda Bazin’in yazılarında da gördüğümüz, Hıristiyan ahlâkından temellenmektedir. Hristiyan ahlâkını Yeni Gerçekçilik ve üretimleri üzerinden okumak, akımın etkinliğinin azaldığı daha sonraki İtalyan sinemasında da miras olarak arka planda devam ettiğini görmemize neden olacaktır. Örneğin; Visconti’nin Rocco ve Kardeşleri ile Pasolini’nin Aziz Matias’a Göre İncil filmlerinde olduğu gibi.

Söz konusu ahlâki yaklaşımlar farklı biçimlerde, özellikle Avrupa sineması üzerinde günümüze kadar devam eder. Carl Theodor Dreyer’in; La Passion de Jeanne d'Arc (Jeanne d'Arc'in Çilesi) ve Ordet (Söz) filmleri ile Robert Bresson’un; Bir Taşra Papazının Güncesi ve Mouchette filmlerinde, gördüğümüz biçimi ile liberal bir ahlâk anlayışına kadar uzanabilir bir süreç vardır. Bu süreç, 1945 sonrası yeni bir dünya düzenine giren global çok kültürcü toplumsal ahlâkın, geçmişin suçları ve utanç kavramı ile yüzleşen bir anlayış üzerine düşünsel sistematiğini inşa eder. Bütün bu ahlâki arka plan, gerçekliğin orada apaçık olduğunu, bu yüzden sanat ve özellikle sinema bağlamında yeni bir manifesto olarak, savaş sonrası yıkım geçip

de İtalya yeniden kurulurken, Yeni Gerçekçilik ahlâki bağlamda nesnelliği yeniden üretir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, kuramsal arka plan olarak ilk dikkat çeken özelliği hareket ve devinimdir. Bu yüzden Yeni Gerçekçilik için ‘belirli bir zamanın’ sinemasal anlatısı olarak oluştuğu bir akımdır denilebilir. Yeni gerçekçilikte, faşizm ve savaş sonrası yıkımın yaşandığı, geçmişten kopmuş ama geleceğin henüz büyük ölçüde belirsiz olduğu bir şimdinin, sorunsal olarak ele alındığı bir sinema anlayışı vardır.

Bu bağlamda, İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını özel kılan durum, zaman kavramını ele alınış yönteminden kaynaklanmaktadır. Ama bu filmsel zamanın, estetik işleniş biçimleri ile doğrudan bağlantılı değildir, daha çok bir bilinç olarak zamanın planlar ekseninde filmsel sürece dahil olma tarzındadır. Bu durum Yeni Gerçekçiliğin örtük ideolojisinin biraz türsel de olsa bireyin ve kitlelerin köklü bir yenilenişine yönelik olan iyimser arzusundan kaynaklanır. Kimi kuramcılara göre akımın temel değerlerinin hümanist arak planlı olduğunu dolayısıyla akım içerisinde üretilen filmlerin arka planında Marksist ya da devrimci bir hegemonyadan söz etmenin doğru olmadığını öne sürer (Sivas, 2004, s. 40).

Yeni Gerçekçilik, savaş sonrası ortaya çıkan tüm altüst oluşların ve kelimenin her iki anlamıyla da oluşan enkaz yığınlarının arasından ortaya çıkan bir sanatsal yaklaşımdır. Ortaya çıkış koşulları nedeniyle de içinde bulunduğu tarihsel dönemin ayırt edici tarzıdır. Çalışmanın başında, genel hatları ile ortaya koymaya çalışmış olduğumuz tarihsel perspektif dikkate alınacak olunursa, gerçekçi film kuramı, uygulamalı siyasal eylemlerin ötesinde var olan sinemayı savunan bir isim tarafından son şekline bürünmüştür. Bu isim hiç şüphesiz Andre Bazin’dir. Bazin, sinemayı çok geniş bir bağlam içerisinde ele alıp sinemanın politik bir form olduğunu fakat temel dinamiklerinin bizzat politika tarafından belirlenmediğini savunuyordu. Dolayısıyla Bazin’e göre; Yeni Gerçekçiliğin açtığı yoldan ilerlemek radikal bir yenileniş de beraberinde getirmek demektir. Fakat böylesi bir yenilenmenin doğayla olan ilişkisinin

önünden gitmek ile değil, aksine onun ardından gitmekle değer kazanacağını belirtmekteydi. Bu ilişkinin gerçekleşme motivasyonu ise, yenilenmiş bir insan algısı ile mümkün olacaktır. Dolayısıyla söz konusu yenilenme sonrası gittikçe canlanan ve uyumlu bir sinemanın ürünü olarak ilişki yeniden kurulacaktır (Andrew, 2010, s. 189).

Diğer yandan gerçeklik ve gerçek kavramlarının ele alınış biçimi açısından, oluşan perspektife bakıldığında ‘Yeni-Gerçekçilik’, toplumsal kurgunun dağıldığı özel bir tarihsel anda, gerçeğin sokaklardan fişkırmasına tanık olunan bir çağda vücut bulur. Bu yüzden her şey zaten oradadır, yönetmenin fazladan bir müdahalesine gerek yoktur. Dolayısıyla, Yeni Gerçekçilikte apaçık ortada olanın gerçeklik değil ama gerçek olduğudur. Yeni Gerçekçiliğin tarihsel özgünlüğünü, onun Gerçeğe dolaysızca, doğrudan yaklaşabilen – dönemin sosyo-politik arka planının etkisiyle – belki de yegane sinema oluşunda aranmalıdır. Bu bağlamda, Bazin’in *Ladri di Biciclette*’nın (Bisiklet Hırsızları) saf sinemanın ilk örneğini olduğunu yazması bu çerçevede değerlendirilebilir. Ona göre, artık ne oyunculara, ne olay örgüsüne ne de mise en scene’e gerek vardır. Çünkü akım ve ürettiği filmler gerçekliğin kusursuz ve estetik yansımalarıdır. Dolayısıyla artık ‘sinemaya’ da gerek yoktur. Film böylece, kendi kendini ortadan kaldırarak radikal bir saflığa ulaşabilecektir. Bu iddianın ‘mistik’ boyutu Bazin’in oluşumuna katkıda bulunduğu o tuhaf Katolik ve Varoluşçu bileşimin yansımalarıdır. Bununla birlikte, akımın ağırlığı insan zihninin işe el koymasından çok, doğal dünyanın edilgenliğine verdiği bir estetiğin, kaçınılmaz bir biçimde mantıksal olarak bu sonuca varacağı da söylenebilir (Wollen, 2014, s.117 / 119).

Andre Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğini açıklarken, akımın iki kolu olarak tanımladığı – Welles ve Rossellini – bir gün birleşeceğini umuyordu. Söz konusu iki kolun ayrılığının teknik sınırlılıklardan kaynaklandığını ve bu sınırlılıkların ayrılıktaki tek gerekçe olduğunu düşünüyordu. Welles’in etkin bir şekilde kullandığı ‘alan derinliği’ doğal mekanlarda kullanılanlardan çok daha fazla ışıklandırma gerektiriyordu. Fakat Visconti’nin *La Terra Trema*’sı (Yer Sarsılıyor), biçem olarak ilk defa iki kolu birleştiren, Yeni Gerçekçi filmlerin en Welles’çi örneği olarak

ortaya çıktığında Bazin yine düş kırıklığına uğradı. Bu düş kırıklığının sebebi, sentezin başarıya ulaşmış olmasına rağmen, ortaya çıkan filmde yeterli canlılık ve ‘duygusal çarpıcılık’tan yoksun olması idi (Wollen, 2014, s.119).

Yeni Gerçekçilik ve akımın estetiğine yönelik parametrelerden derinlemesine bahsetmek akım ile ilgili ipuçlarını anlamlandırma önem teşkil etmektedir. Söz konusu parametreler, ilk anda toplumsal sorunlara önem vermek ve ulusal yaşamı büyük bir dürüstlük ve insancıl bir tutumla yansıtmak şeklinde kendini gösterir. Bunu yaparken dış müdahale olmaksızın kendi doğal çevrelerinde ele alınıp işlenirken mümkün olan en yüksek dürüstlükte ‘içeriye içerden bakmak’ yaklaşımı benimsenir. Bunun içinde, ufak bütçeli, en küçük çevirim takımıyla çalışmak, dramatik yapıyı yaşamın doğal akışına uydurmak, yapmacıksız yalın bir anlatımdan yararlanmak, sinema hilelerinden, ustalık gösterilerinden kaçınmak, oyunculara kendi! Yaşamlarını canlandırmakta büyük özgürlük tanımak, filmlerde yer alan hemen hemen bütün diyalogların önemli bir bölümünde oyuncuların kendilerinin bulmalarını sağlamak ki bu durum doğaçlamanın önemi akım için ne denli olduğunu bir kez ortaya çıkarır.

Dolayısıyla Yeni Gerçekçilik, dramatik yapıda gündelik yaşama dair tıpatıp uygun filmler üretebilmek için ‘yerinde incelemeyi’, bunun içinde yukarıda altı çizildiği gibi doğaçlamaya (irtical) geniş yer vermeyi düstur edinmesi, akımın biçimsel arka planındaki mottoyu daha da anlamlandırır (Özön, 1985, s.205 / 206).

Yeni Gerçekçilik yalnızca İtalya’da değil, 1945 sonrası zaman içerisinde neredeyse tüm dünyayı etkileyen bir sinemasal akım olarak derin paradigma ve estetik değişiklere yol açan bir anlatı yöntemi olarak belirmiştir. Dolayısıyla akımın ortaya çıkardığı yeni sinemasal boyut bağımsızlığına yeni kavuşan ülkelerde büyük etki yaptı. Söz konusu etki, Yeni Gerçekçi yönetmenlerin kamerayı sokağa taşıyarak anti-stüdyo görüşünü oluşturmaları ile başladı. Doğal ortamlarda yapılan çekimler zaman içerisinde dışarıda çevrimin önem kazanmasına neden oldu. Nihayetinde

konunun işleniş tarzına paralel olarak toplu çekimler ve boy çekimler ilk sıraya yerleşti.

Tüm bunların sonucunda yukarıda bahsettiğimiz tüm dünyayı derinden sarsma olayı gerçekleşti. İtalya dışındaki her ülke (ki bunlara; Birleşik Amerika, Japonya, Hindistan, İspanya, Latin Amerika ve özellikle Üçüncü Dünya ülkeleri dahilinde) Yeni Gerçekçiliği kendine özgü biçimde değerlendirdiler. Dönemin ortalarına doğru bir yandan Hollywood'un tüm Batı ülkelerinde yarattığı bunalım, bir yandan Hristiyan Demokratların Yeni Gerçekçilik akımına karşı negatif anlamda bir tutum sergilemesi, denetleme! Mekanizmasını devreye sokması, sinemacıların üretimlerini engelleme çabalarını doğurdu. Bu durum doğal olarak İtalyan sinemasında bir bunalıma neden oldu. Her şeye rağmen sinemacılar görece çabuk sayılabilecek bir toparlanma yaşadılar. Erken dönem Yeni Gerçekçilerin ardından ikinci bir Yeni Gerçekçi sinemacılar kuşağı ortaya çıktı (Özön, 1985, s.206).

Sonuç olarak; Yeni Gerçekçilik ve akımın estetiği, Lenin'in bu kehaneti doğrultusunda ve Jean-Luc Godard'ın çok sevdiği ve Lenin'den aktardığı: "Etik, geleceğin estetiğidir" (Monaco, 2008, s.378) söyleminde ruh bulan bir sinemasal akım olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır.

Oluşturulan bu söz konusu ruhun oluşturduğu ahenk, ilk olarak biçimsel düzlemde meydana gelen uygulamalarda kendini göstermiştir. O dönem için kaçınılmaz anlatı yöntemi ve pratiği olan, Hollywood ışıklandırmasını göz ardı ederek yerleşim yerinde doğal ışığı kullanmayla başlayan süreç, melodramlar bir kenara bırakılarak savaştan sonra zarar görmüş ülkelerin sokaklarına yönelmeyle devam etmiştir. Bu yöneliş ile gerçekleştirilmek istenen amaç, kamera ile en iyi şekilde eldeki anın gerçeğini yakalamaya çalışmaktır. Dolayısıyla aktör ve aktrisler de arka planda oluşturulmak istenen ruhun somut karşılığı olarak 'doğaçlama' yolunu seçmişlerdir. Dramatik yapı oluşturulurken, öykü bırakılarak hayatın acı tecrübesine yakınlık kural haline gelmiştir. Bu kuralın pratikteki karşılığı hikâyeye örgüsü olmaksızın bir olay olduğu gibi görüntülenmek şeklinde kendini göstermiştir.

En nihayetinde; fakirlik, işsizlik, savaş sonrası ekonomik kaos ve belirsizlik filmlerin başlıca öğeleri olması nedeniyle, yaşanan anı anlatmanın bir gereği olarak, üretilen filmlerde bir son yoktur ve gelecek belirsizdir. Bu belirsiz geleceğin gerçekliğini iki farklı kümede değerlendiren Yeni gerçekçiler, İlk kümede; fakirlik, işsizlik, ekonomik kaos içindeki savaş sonrası İtalya'sını, karakterlerin eylemleri ile tanımlarken, İkinci kümede ise 'belirsizliği' merkeze alarak, karakter bağlamında tanımladığı İtalya'yı ruhsal bağlamda da bir düzleme oturtmuşlardır.

Söz konusu belirsizlik, İtalya'nın o günkü tarihsel koşulları nedeniyle insanların içine düştükleri trajedi ve boşluk nedeniyle, üretilen filmlerde de yaratılan boşluğun getirdiği acı ve belirsizlikle yansıtılmıştır. Fakat savaşın getirdiği karamsar ruh haline ve 'yeni' bir hayat isteğine olan özleme rağmen, Yeni Gerçekçiler hiçbir zaman tam olarak geçmişle bağlantılarını koparmamışlardır.

Akımın etkinlik döneminin sonlarına doğru, gelişen sinema işleyimi, Amerikan yayılcılığı nedeniyle, Cinecitta ve sinemacılarını kendine çekti. Bunun sonucunda ortak yapımlar arttı, bu arada da bir sürü 'değersiz' film – ki bunlar; tarihsel filmler, üstünyapımlar! Ve tecimsel filmler olarak tanımlanabilirler – egemenlik oluşturmaya başlamıştır. Bunun sonucunda da 'Yeni Gerçekçilik' tarihsel sürecini tamamlamıştır (Özön, 1985, s.206).

2.3.5. Yeni Dalga ve Akımın Estetiği

İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan sanat ve özellikle sinema yoluyla kitlelere ulaştırılmak istenen öyküleri ve anlatıları ortaya koyabilmek için 'modern film hareketleri' adı altında Avrupa'da bir manifestolar zinciri oluşmuştur. Gomery, bu hareketlerin ilk örneklerinden biri olarak biri olarak imlediği 'Yeni Dalga' akımını şu şekilde çerçeveledir: 'Avrupa sanat-sinemasının klasik ifadesi Fransa'ya Nouvelle Vague yani Yeni Dalga akımıyla geldi. Akımın ideolojik kuramcıları / yönetmenleri; Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais ve

Eric Rohmer mesleğe 1950'lerin başında Fransız film kuruluşuna saldıran Paris film dergisi Cahiers du Cinema'da eleştirmen olarak başladılar. Dolayısıyla, Fransız Yeni Dalga Akımı, İkinci Dünya Savaşı sonrası yerleşik Fransız film sektörüne karşı bir tepki olarak başlamıştır (Biryıldız, 2002, s.89).

“İkinci Dünya Savaşının ardından dünya sineması farklı bir arayışa girmişti. Savaştan hem yenen devletler hem de yenilen devletler zararlı çıkmıştı. Ekonomiler sarsılmış, yaşam koşulları dayanılmaz hale gelmişti. Bu durum ülke sinemalarına da yansdı. Sinemacılar, toplumsal sorunlara eğlence olarak değil değil daha gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaştılar. Savaştan yenik çıkan İtalya'da “Fransız Doğalcılığı”, “Sovyet Toplumcu Sineması”, “İngiliz Belge-Film Okulu” ve İtalyan edebiyatındaki “verisimo” (gerçekçilik) akımının uygulanmasıyla ortaya “Yeni Gerçekçilik” sinema akımı çıktı. İngiltere’de yeni toplumsal konuları işleyen bir sinemacılar kuşağı “Özgür Sinema” diye bir sinema akımı ortaya koydular. Bu ortam içerisinde de Fransa’da da “Yeni Dalga” hareketi ortaya çıktı.” (Odabaş, 1994, s. 281-282).

Bu yeni dönemin en önemli filmleri İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımında olduğu gibi, direnme ile ilgili olanlardı. Örneğin, işgal yılları ve Fransız Özgürlük Savaşı'ndan söz eden filmlerdir. Rene Clement'in “La Bataille du rail” (Demir Yolu Savaşı) (1946) filmi örnek olarak verilebilir. Söz konusu filmin bir diğer önemli özelliği, Roma Açık Şehir'den sonra Avrupa'da çekilen ikinci ‘direnme’ filmi olmasıdır. Filmin yönetmeni Rene Clement, kurtuluş öncesi günlerde demiryolu örgütündeki direnişçilerin yardımıyla “Ceux du rail” adlı kısa bir belgesel film yapmıştır. Bu belgeselden yola çıkarak ve direniş hareketi içinde yer alan çok sayıda adsız kahramanlarla konuşarak gerçek olaylardan anılar toplayarak oluşturulan senaryoyu filmleştirdi. Daha önceden çektiği belgeselden de görüntüler ekleyerek etkileyici bir film yapmayı başardı. Özellikle 1944'teki çıkarma sırasında Alman taburunu taşıyan trenin yoldan çıkarılması ve son bölümdeki “Kurtuluş” günleriyle dikkati çeken film o yıl düzenlenen Cannes Film Şenliği'nde de Altın Palmiye Ödülü'nü aldı (Özön, 1985, s.213).

Savaş sonrasında iki eğilim öne çıktı. İlki kara filmler diğeri de edebi uyarlamalardır. Sinemanın tiyatroya ve söze dayanmasına yol açacak olan bu durum Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri olmuştur. 1957-1958 yıllarında

ilk uzun metraj filmlerini çeken yaşları ortalama otuz civarında olan bir 'yönetmenler' topluluğu 'Yeni Dalga' diye adlandırılan bir biçimsel kümenin elemanları olarak ortaya çıktı. İlk bakışta, her sinemada dolayısıyla Fransız sinemasında da zaman zaman rastlanan kuşak değişiminden başka bir şey değil gibiydi. Ayrıca bu genç yönetmenler topluluğunun ortak bir manifesto ile yola çıkmamaları ve farklı disiplinlerde gelişmeleri, ilk gözlemi doğrulayan anektodlardı. Buna rağmen savaş sonrası birdenbire ortaya çıkan bu sayıca fazla yönetmenler topluluğu eleştirmenlerin ortak bir isimle bu topluluğu nitelendirme ihtiyacını doğurdu. Bu yönetmenlerin adından hareketle bir 'dalga' biçiminde ortaya çıkışı, 1943'te IDHEC'in (Sinema Enstitüsü) kuruluşu sonucunda okuldan yetişen bir sinemacı kuşağının ortaya çıkmasıyla ete kemiğe bürünmesindedir (Özön, 1985, s.218).

İkinci Dünya Savaşı sonrası, Fransa'da sinemasal bağlamda yoğun bir eleştiri çalışmasının başlaması, çeşitli sinema dergilerinin yayınlanması, eleştirmenliğin sinemacılığa geçişte bir basamak olarak kullanılmasını sağladı. Halihazırda Fransız film yapım kurumuna karşı olan tepki, bu genç yönetmen kuşağının film üretim sürecine dahil olmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Yeni Dalga akımı öncelikle kişilerin, filmleri aynı bir romancının kitap yazması veya bestecinin bir müzik parçasını yaratması gibi yorumlamaları gerektiğine inanmışlar ve klasik film yapımından farklı olarak yeni bir sinema dilinin bulunması gerektiği düşüncesine varmışlardır. Bir diğer önemli nokta, Klasik Hollywood film üretiminden farklı bir çizgi takip edilerek yeni bir sinema dilini önermişlerdir. Bu söz konusu fikirler bugün olgunlaşmış görünmektedir fakat 1950'lerin ortalarında Hollywood uzun bir süre hakimiyetini sürdürdükten sonra Yeni Dalga'cıların söz konusu 'yeni dil önerilerini' biraz radikal ve fazla marjinal bulmaya başlamışlardır (Biryıldız, 2002, s.90 / 91).

Yeni Dalga, fikirsiz altyapısını öncülü sayılabilecek İngiltere çıkışlı 'Özgür Sinema' akımının temel öğretilerinden aldı. Ucuza ml edilen, küçük bütçeli, portatif bir teknik ekiple, star oyuncu olmaksızın, amatör ruha yakın oyunculuklarla, stüdyo dışı gerçek mekanlar kullanılarak gerçekleştirilmiş filmler üretimin bel kemiğini oluşturdu. Tüm ortak özelliklerin yanında Yeni Dalga'nın sanat üretimine bakışı Özgür Sinema'nınkinden belli özellikleri ile keskin bir şekilde ayrılmaktaydı.

Yeni Dalga, asıl fikrîsel altyapısını, alıcıyı bir kalem kadar özgürce kullanmak gerektiği düşüncesi üzerine inşa eden ‘alıcı-kalem’ görüşünden almaktaydı. Oyun yazarları ve benzerleri sinema bağlamında yer kaplamamalı, tek yaratıcı olarak ‘yönetmen’ kalmalıydı. Tasarlanmış öykülere yer verilmemeliydi. Ayrıca bu tasarlanmamış öyküler gündelik yaşama olabildiğince benzerlik taşınmalıydı. Söz gelimi gündelik yaşam nasıl ki mantıklı bir sıralama ile oluşmuyor, ani sürprizlere gebe bir şekilde cereyan ediyorsa sinemacıda filmi aynı yapı üzerinden oluşturmalıydı. Yeni Dalga’nın bir diğer ayırıcı noktası, toplumsal sorunlardan çok, bireylerin iç dünyasına yönelmeliydi. Tüm bu fikrîsel arka planların sonucunda, Yeni Dalga ve Akımın Estetiği’nin genel çerçevesi oluşur. Söz konusu genel çerçeve, geleneksel dramatik yapıdan ayrılan, çağrışımlara önem veren, gerçek zaman algısı tersyüz eden, açılma-kararma, zincirleme gibi geleneksel montaj yöntemlerini ortadan kaldıran, montajı da dramatik yapının bu yeni formunu destekleyecek şekilde kesik kesik, beklenmedik, çarpıcı çekimlere dayandıran, yapıtlardı (Özön, 1985, s.219).

Fransız sineması savaş sırasında ve savaştan sonra sürekli olarak dünya sinemasında sahip olduğu pazarı kaybetmesi, Amerikan sineması karşısında gerilemeye başlaması dönemin sinemacılarını yeni bir yol arayışına sürükler. Hollywood tarzı, starlı ve büyük bütçeli filmler yapmayı bu duruma bir çare olarak gören Fransız yapımcıları yanılgılarının anlaşılması da uzun sürmez. 1950 ortasının ‘Yeni Dalga’ yaratan kızgın genç adamları, başlangıçta film eleştirmeni olarak başladıkları kariyerlerini, keskin bir virajla eleştirmekle kalmayıp film üretim sürecine dahil olmaya karar vermeleriyle yeni bir seyre sokarlar. Film üretimi bağlamında ciddi tecrübe eksiklerine rağmen, zaman içerisinde film üretme konusunda dünyanın en doğru yolunu gösterirler. Söz konusu üretimlerinin başlangıcını ‘kısa metrajlı filmler’ oluşturur. Daha sonra; 1959’dan itibaren Truffaut, Godard ve Resnais hep beraber uzun metrajlı filmler üretmeye başlamışlardır. Godard – A Bout de Souffle (Serseri Aşıklar)’ı, Truffaut – 400 Darbe’yi ve Resnais – Hiroshima mon Amour’u çekmişlerdir. 1959 Nisan’ında Truffaut Cannes Film

Festivali'nde 400 Darbe ile Büyük Ödülü kazanmış ve Fransız Yeni Dalga'sı koşmaya başlamıştır (Biryıldız, 2002, s.91).

Fransız Yeni Dalgasını başlatan diğer bir unsur ülkenin o sıralarda içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. Diğer bir faktörde sinema eğitime verilen önemdir. Bu bağlamda Fransız sinemasının içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracak yenilenmeyi gerçekleştiren asıl olay 1951 yılında Andre Bazin tarafından yayımlanmaya başlayan Cahiers du Cinema (Sinema Defteri) dergisinin etrafında toplanan gençlerin Fransa'daki ortamdan yararlanarak film yapmaya başlamasıdır. Yeni Dalgacılar için bir başlangıcı ifade eden Cahiers du Cinema dergisi, onların daha sonraki çalışmalarını yönlendirmesi bakımından önemlidir. Başlangıç olarak savaş sonrasının ilk yıllarına kadar götürülebilecek olan Yeni Dalga akımının fikirsel düzlemi açısından çok önemli bir isim olan Alexandre Astruc'tan bahsetmek önemlidir. Zira Astruc, sinema sanatçısının diğer sanat dallarının sanatçıları gibi, bir filmin bütün önemli öğelerinin tek gerçekleştircisi olması gerektiğini ileri süren 'yaratıcılar sineması' ve sinemacının bir yazar rahatlığıyla çalışması gerektiğini savunan 'alıcı-kalem' görüşleriyle, yetişmekte olan sinemacılar üzerinde büyük etkide bulundu. Astruc'un söz konusu görüşleri, savaş sonrasının en etkili sinema eleştirmenlerinden Andre Bazin'in önderliğinde bir araya gelen eleştirmenlerce daha geniş ve gürültülü bir şekilde sahiplenilerek, kısa sürede üretime geçecekleri verimli bir sinema döneminin işaret fişegi oldu (Özön, 1985, s.219).

Savaş sonrası sarsıntıları aza indirmek için hükümet destekli filmlerin yapımı CNC'nin (Contre National Cinematographie) 1946 Ekiminde kurulması, yabancı ortak yapımı Savaş Bitti, Çılgın Pierrot, Ve Tanrı Kadını Yarattı gibi filmlerin yapımı Fransız sinemasını yeniden canlandırdı. Bu gelişmelerin etkisi ile 1960'ların başlarında Fransız Yeni Dalga film endüstrisinin kalbi ve ruhu haline geldi. Astruc'un fikirsel düzlemini referans alan önde gelen Yeni Dalga yönetmenleri; Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol ve Eric Rohmer'dır.

Savaş sonrasında en büyük belgesel filmcilerinden biri olan Resnais, zaman içerisinde öykülü filmin en büyük ustalarından biri olarak Yeni Dalga içerisinde haklı bir üne kavuştu. Resnais, Fransız ‘Yeni Roman’ akımının sinemasal karşılığı olarak filmler üretmeye başladı. Bu bağlamda dramatik yapının anılar, düşler, çağrışımlar ve düşüncelerle biçimlenmesi gerektiğini savundu ve bu doğrultuda filmler üretti. Geleneksel sinema anlatısını kırıp, kişilerin ruhsal dünyasıyla günlük gerçeklerin, anılarla düşlerin ve düşüncelerin karışımından oluşan bir yapı kurdu. Sinemada; geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman değerlendirmesini ilk kez Resnais yaptı. Örneğin, Hiroshima, mon amour (Hiroşima Sevgilim – 1959) adlı ilk uzun metraj filmi sinema dilindeki ortaya koyduğu anlatı yöntemi olan ‘zaman sorununu’ yepyeni bir açıdan değerlendirmekteydi (Özön, 1984, s. 220).

Yeni Dalgacılar arasında kurulu düzene karşı çıkışın en anarşist temsilcisi olarak Jean-Luc Godard’ı imlemek önemli değerlendirme olacaktır. Godard’ın söz konusu politik tavrı; sinema diline, sinemayı bir savaşım aracı olarak kullanmaya dek götürmesi bakımından hem akım içerisinde en çok tartışmaya sebep olan, hem de Fransa dışındaki genç sinemacıları derinden etkileyen bir sinemacı olarak ortaya çıktı. Godard, Bütün Yeni Dalgacılar içerisinde, çok değişkenli tutum ve sanat üretimi nedeniyle geleneksel sinemayı en çok sarsan yönetmendir. Amerikan gangster filmlerine olan hayranlığını ortaya koyduğu ilk uzun metraj filmi A bout de souffle (Serseri Aşıklar – 1960) kesik, çarpıcı kurgusu ve belli mantıksal devamlılık içermeyen yapısıyla dikkat çekti. Zaman içerisinde ürettiği bütün filmlerde giderek sertleşen ve belirginleşen anarşizm, neredeyse saldırgan bir nitelik kazanan tutumunun fikrîsel arka planıydı (Özön, 1984, s. 220 / 221).

Yirmi altı yaşındayken, uzlaşmaz, kılı kırk yaran ve bazen de hırçın bir film eleştirmeni olarak hak ettiği bir ün kazanan bir diğer önemli Yeni Dalga yönetmeni de François Truffaut’dur. Film festivali düşüncesine karşı geliştirdiği düşmanca tavır sonucunda 1958 yılında Truffaut’ya Cannes Film Festivali yasaklandı. Yasaktan daha bir yıl geçmişken, bir eleştirmen değil bir yönetmen olarak gittiği festivalde, ilk uzun metrajlı filmi Les quatre cents coups (400 Darbe – 1959) ile En İyi Yönetmen ödülünü aldı. Söz konusu film ilk Yeni Dalga filmi olmadığı halde, kazandığı

eleştirel ve ticari başarı yönetmenliğe geçen diğer Cahiers du Cinema eleştirmenlerinin kendi projelerine para bulmalarını da büyük ölçüde kolaylaştırdı. Truffaut sinema macerası içerisinde peşinde olduğu durum – ki bu durumda diğer Yeni Dalga yönetmenleri ile ortak bir kümede buluşur – filmlerin plastik uzamı kadar zaman yapısında da devrim yapmaya yönelik bir durumdur (Monaco, 2006, s. 20 / 41).

Cahiers du Cinema ekolünün bir diğer eleştirmen / yönetmeni Claude Chabrol Truffaut gibi sıkı bir Hitchcock hayranıdır. Ürettiği hemen bütün filmlerde bu hayranlığın izlerini görmek mümkündür. Chabrol kariyerinin erken döneminde çoğu sinema tarihçisine göre Yeni Dalga'nın başlangıç filmi kabul edilen Le beau Serge (Yakışıklı Serge – 1957) ve Les Cousins (Kuzenler – 1958) adında iki önemli yapıt verir. Fakat yaptığı etkileyici başlangıcı sürdüremeyen Chabrol, zaman içerisinde tecimsel yapıtlara yönelse de kariyerinin son döneminde yeniden dikkate değer filmler üretmeye başlar. Eleştirmenlik kariyerinin başlangıcında çağdaşları Truffaut ve Godard gibi 'Arts' dergisi için yazan Chabrol, bir eleştirmen olarak Yeni Dalga içerisindeki asıl önemi, Eric Rohmer ile birlikte 1957 yılında kaleme aldığı Hitchcock incelemesidir. Chabrol, mütevazı bir şekilde söz konusu kitabın büyük bir kısmından Rohmer'in sorumlu olduğunu belirtir (Monaco, 2006, s.244).

1950'li yılların başında Rohmer, Andre Bazin'in yönetiminde yeni kurulan Cahiers du Cinema'da yazı yazar Truffaut, Godard, Chabrol ve Rivette ile arkadaş oldu. On yıldan fazla bir süre söz konusu dergi için eleştiriler kaleme aldı. Daha sonra 1957'den 1963' kadar da dergini editörlüğünü yaptı. Dönemin hırçın Yeni Dalgacıları Godard, Truffaut ve Chabrol ilk uzun metrajlı filmleriyle büyük başarılar kazanırlarken, Rohmer tıpkı Rivette gibi 'Yeni Dalga'nın geriye dönen dalgasına' yakalandılar. Bu geriye doğru gidiş nedeniyle film yapım serüvenini erteleyen Rohmer, Cahiers'de editörlük yapmaya devam etti. Film yapım sürecinin ekonomik olarak tek geçerli yolunu da 16 mm filmler çekmekte buldu (Monaco, 2006, s.273 / 274).

Yeni Dalga yönetmenleri Hollywood'un yüzeyselliğinden kaçınmışlar, Roberto Rossellini'yi örnek alarak Paris'in sokaklarına çıkmışlardır. Sonsuz kurgulama olanakları, kamera çalışması, ses ve mizansenle oynamayı tercih etmişlerdir. Aynı zamanda sevilen filmlerden alıntılar yapılmıştır. Takvimler 1960 yılını gösterdiğinde Yeni Dalga Fransız film endüstrisinin kalbi ve ruhu haline geldi. Zaman içerisinde Yeni Dalga yönetmenleri uluslararası film piyasasına yapımlar üretmeye başladı. Örneğin 1965 yılında François Truffaut İngiltere'ye giderek Universal Film Stüdyoları için, Ray Braudbery'nin Fahrenheit 451 (Değişen Dünyanın İnsanları) adlı distopik filmi peliküle aldı. Godard, dönemin ünlü İtalyan film yapımcısı Carlo Ponti için Le Mepris (Nefret / Küçümseme – 1963)'yi çekti. Bu durum birçok sinemacısına kuramcısına göre Yeni Dalga'nın film yapım kurumuna katıldığına dair fikirler verdi. Öte yandan Yeni Dalga'nın kızgın yönetmenleri üzerinde oluşan dönüşümler oluşurken, Avrupa sinemasının önde gelen yönetmenleri şaşırtıcı bir ticari başarıyla akımın form ve stil özelliklerini taklit etmeye başlamışlard (Biryıldız, 2002, s. 93).

Yeni Dalga, klasik Hollywood öykülemesinden farklı bir stilde hikâyeler yaratmıştır. Öyküleyici sahneler birbirini anlamlı bir biçimde izlemez. Seyirci hiçbir zaman ne olacağını bilemez. Komik bir sahne bir cinayetle tamamlanabilir. Kurgulama, can alıcıdır. Bütün bu sahici hayatı referans alan yaklaşımlar beraberinde politik sertlik içeren filmleri peliküle aktarmaya vardırırdı. Zamanın ruhunun oluşturduğu politik iklim, sol dünya görüşlü Fransızların hayat pratiğini etkilediği 1968 olaylarında zirve yaptı. Söz konusu yoğun politik ortamın akabinde Yeni Dalga üyeleri kendi yollarına gittiler. Truffaut Hollywood'u seçerken, Godard Kapitalist sistemin statükosu ve eleştirisini karıştıracakını düşündüğü eserle üretmek için İsviçre'ye giderek bir deneysel film ve video stüdyosu kurdu. 1968'ten sonraki ayrılma akımın bittiğini ve Fransız film sektörünün yeni bir evreye girdiğini gösterdi (Biryıldız, 2002, s. 93).

Yeni Dalga ve akımın estetiği üzerine sonuçlanacak toparlanmalara baktığımızda, akımın yönetmenlerinin form ve stilde oldukça farklı üretimlere imza attığı görülebilir. Hikayeyi ele alış tarzları, eserlerin yazılışı, mizansen oluşumu gibi

özelliklerde belli ortaklıklarda buluşmuşlardır. Akımın tekniksel bağlamda prensiplerini ortaya koymak için de ses ile kamera kullanımı konusunda da birçok benzerlikleri vardır. Bunların dışında Yeni Dalga'nın imzası olabilecek bir özellik varsa, bu özellik üretilen filmlerin çok azının net bir kapanışla sona ermesidir. Filmler klasik anlatı gibi bir sona ulaşmaksızın 'sadece biterler'. Bu bağlamda Yeni Dalga belirsizliğinin en ünlü örneği, 400 Darbe'den gelir. Filmin genç kahramanı Antoine Doinel en sonunda denize varıncaya kadar koşar da koşar. Bunun sonrasında filmin genç kahramanı durur ve Truffaut çocuğun karışık suratının yer aldığı sahneyi dondurur. Film bu şekilde biter ve izleyici / gösterilen hiçbir zaman genç Atoine Doinel'e ne olduğunu öğrenemez (Biryıldız, 2002, s. 94 / 97).

Tüm bunların dışında Yeni Dalga Akımının estetik arayışında, filmlerde kullanılan çekim teknikleri ve kurgu anlayışı önemli yerdedir. Yeni Dalga estetiğinde, geleneksel Fransız kalitesine karşıt olarak zamansal tutarlılıktan ve anlatıda nedensel bağlantıdan kopma söz konusudur. Hollywood sinemasına hâkim olan dramatik yapının, yeni biçimini vurgulamak için kurgu kullanılmıştır. Öykünün devamlılığına karşı çıkmış ve karakterlerin iç dünyasını göstermek için görüntü deformasyonlarına yer verilmiştir. Onlara göre, yaşam uyum içinde süren çok anlaşılır bir öykü değildir. Bu yüzden filmlerin akışında da olay sıralamaları her zaman mantık çerçevesinde ilerlememektedir.

Yeni Dalga'nın imzası olan en belirgin özelliği ise filmin başına 'Bir ...Filmidir' şeklinde oluşturduğu paradigma değişikliğidir. Bu bağlamda, üretilen filmin tasarımından senaryosuna, çekiminden kurgusuna kadar, her alanda yönetmenin ön planda olduğunun belirtilmesidir. O dönemlerde yönetmenler seyirci açısından çok fazla önemli olmadığından yönetmene olan bu yaklaşım, sadece Fransız sineması için değil tüm dünya sinemaları için büyük bir yenilik olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ERIC ROHMER SİNEMASINDA AHLÂKİ OLGUNUN TEMSİLİ

3.1. BİR AHLÂK BEKÇİSİ OLARAK ERİC ROHMER

Fransız Yeni Dalgası'nın beslendiği kaynakların çeşitliliği bu akımı belli bir tanım içine almamızı güçleştirse de, kuşkusuz akımın tanımını yapmamızı zorlaştıran başlıca unsur bu değildir. Klasik anlatı geleneğinin artık işlemediğini ve yeni bir anlatım şekli yaratmak gerektiğini fark eden bir grup eleştirmen/yönetmenin başlattığı akım, her şeyden önce akımı yaratanların her biri tarafından farklı yorumlanır ve bu yüzden genel bir tanım içine alınamaz. Klasik anlatının en önemli kurallarından biri olan sürekliliği bozarak, film ile seyirci arasında bir estetik mesafe bırakan ve bu şekilde izlediğimiz kurnaca bir film olduğunu hatırlatan Yeni Dalga filmleri bu belirgin özelliğine rağmen, kendi aralarında farklılık göstermektedir.

Andre Bazin'in öncülüğünde başlayan ve Yeni Dalga'nın kurulmasına neden olan kuramsal ve eylemsel öncülüğü başlatan *Chairs du Cinema* dergisi bu akım için çok önemli bir yerdedir. Bir çok genç ve yetenekli yeni yönetmenlere görüşlerini sunmak imkan sunmuş ve bununla birlikte filmlerini bu savlar üzerinden hayata geçirme alanı oluşturmuştur. (Odabaş, 1994, s. 282)

Yeni Dalga yönetmenlerinden Godard, Truffaut ve Chabrol'den on yaş daha büyük olan çalışmamızın konusunu oluşturan Eric Rohmer, çocukken sinemaya fazla ilgi duymadığını, yetişkinlik döneminde sinematek'i keşfetmesiyle, sinema macerasının başladığını belirtmektedir. Rohmer, 1950'li yılların başında, Andre Bazin'in yönetiminde kurulan *Chairs du Cinema*'da yazı yazan Truffaut, Godard, Chabrol ve Rivette ile arkadaş olmasıyla Rohmer'in sinema macerası yeni bir dönemece girmiştir. Bu tanışıklıktan sonra on yıldan fazla süre boyunca söz konusu

dergi için yazılar yazar ve 1957'den 1963'e kadar da derginin editörlüğünü üstlenir (Monaco: 2006, s.273).

Eric Rohmer, Yeni Dalga akımı içinde her biri kendi yönünde ilerleyen ve kısa sürede auteur kuramını filmleriyle uygulamaya geçen yönetmenler arasında en geç tanınanıdır. Godard, Truffaut ve Chabrol ilk uzun metrajlı filmleriyle büyük başarılar kazanırken; Rohmer tıpkı Rivette gibi, Yeni Dalga'nın geriye dönen dalgasına yakalanırlar. Bu geriye dönüş süreci içerisinde Rohmer ekonomik olarak zorlayıcı olmayacak 16 mm'lik kısa filmler üretir. Kişisel üslubunu koruyabilmek için bu ekonomik çerçeve içinde filmler üretmek zorunda olduğunu ise, kariyerinin daha sonraki sürecinde ayrıca belirtir. Rohmer ancak Ahlâki Öyküler serisinin dördüncü filmi olan Koleksiyoncu Kız (La Collectionneuse, 1967) filmiyle dikkatleri çeker. Rohmer'i akım içindeki diğer yönetmenlerden ayıran en belirgin özelliği, onun yalınlığıdır. Sinemanın bir sanat olduğuna inanan ve filmlerinde fırsat buldukça hikayelerini sanatın diğer dallarıyla destekleyen ve etkilendikleri isimleri anıştırma yöntemiyle seyircilere de hatırlatan Yeni Dalga yönetmenlerinin aksine, Rohmer ilk uzun metrajlı filmi olan Aslan Burcu'nda (Le Signe du Lion, 1959) yalın bir dil tutturarak, bir anlamda ilk çalışmasıyla farklılığını da göstermiş olur. Aslan Burcu bir dönemin, bir mekanın ve belirli bir insan grubunun filmidir. Hollandalı bir kemancı olan Pierre Wesselrin filmde bir ay boyunca Paris'te kendisine kalan mirası almayı bekler, ama film Wesselrin'in bekleyişinden çok, yılın o döneminde Paris'teki yaşantıyla ilgilidir. Rohmer'in kamerasından Paris'teki günlük yaşamın ayrıntıları natüralist bir şekilde beyazperdeye yansır (Monaco, 2006, s.273 / 275).

“Eric Rohmer Fransız sineması içerisinde bakıldığında ilginç bir şekilde yerel kalmış yönetmenlerden biridir. Fransızlar için neredeyse her yıl yeni bir film çeken biri olarak, sinemada izlenmesi artık bir ritüele dönüşmüştür hatta. Filmleriyle ilgili özellikle Avrupa'nın farklı yerlerindeki gösterimleri sonrasında yapılan eleştirilerin odak noktası da filmlerin genellikle çok fazla Fransız oluşudur. Fransız sineması denildiğinde hemen Yeni Dalga'ya verilen referans ve beraberinde gelen Godard filmleri Fransa'daki gösterimlerinde ilgi görmezken festivallerde alkışlanan ve takdir edilen filmlerden olmuştur. Özellikle 1980'lere geldiğimizde artık Fransız sineması Rohmer'in filmlerinin tekrar tekrar döndüğü bir alana dönüşmüştür ” (Rababba, 2017, s. 25)

Rohmer’i diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden ayıran bir diğer özellik de onun sinemasal gelenekten çok edebiyattan beslenmesiyle açığa çıkar. Rohmer sinemasının kaynağını edebiyatla daha çok örtüştürse de, onun için önemli olan hikayedeki olay örgüsü değil, karakterlerin olaylar üzerine yaptığı sorgulama süreçleridir. Bu bağlamda Rohmer kendisini çoğu zaman çağdaşı olan Yeni Dalga yönetmenlerinden estetik açıdan ayırır. Bu durumu da artık neredeyse gelenekselleşme emareleri gösteren diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin, karakter, mekan ve zaman özellikleri dışarıda tutularak film sanatının o zamana kadarki tüm anlatı yapılarını elinin tersiyle iterek yapar. Bu yüzden, filmlerinin çoğunda başkarakterin sesinden yaşanan olayların bir değerlendirmesi yapılır ve izleyici de bu değerlendirme sürecine çekilir. Rohmer’in sinemasında anlatı karakterlerin içsel sorgulama süreçleri üzerine kurulur. Altı filmlik Ahlâki Öyküler serisi bu açıdan önemlidir (Monaco, 2006, s.275).

Sinemacı olarak Rohmer’in önemi, oldukça tesadüfi durumların ve seçimlerin - ki bunlar genelde dramatik motivasyonlar nedeniyle oluşmaz – etkileri içerisinde, saf konuşma ve etkileşim ile iki veya üç ana karakterin oyunları etrafında dönmesidir. Rohmer’in sinema biçemi içerisinde üzerinde en çok durduğu yaklaşım, karakter ve mekan ilişkisidir. Bu durumunu da son derece başarılı bir şekilde kurmuş ve seyirciyi karakter ile yakın bir ilişki içerisine sokmayı başarmıştır. Gerçek zamanlı ve gerçek mekanlarda meydana gelen olayları görüntüye aktaran Rohmer, kar fırtınasından Maud’da Geçen Gecem filminde ve yaz yağmurlarından Claire’nin Dizi filminde yararlanmıştır (Biryıldız, 2002, s.99).

Konularını yaklaşık yirmi yılda tasarladığı Ahlâki Öyküler’de (Moralischen Erzählungen) kavramın temsil ediliş biçimi modern dünya içerisinde var olmaya çalışan karakterlerin yaptıkları / yapamadıkları seçimler ve sonuçları ile ilgilidir. Başlangıçta söz konusu öykülerden film yapma düşüncesinde olmayan Rohmer, edebiyatçılıktan gelen bir gelenek ile tasarım halindeki öykülerden nuveler (kısa hikaye) yazmayı istemiştir. Ancak gerek yeni başlayanlar için kitap yayınlamanın güçlüğü, gerekse kendini bir yazar olarak hissetmemesi nedeniyle, uzun süre proje olarak kaldılar. Bunlardan film yapmayı ilk kez 1960 yılında düşünmeye başlayan

Rohmer, önce bütün bir konu üzerine çeşitlemeler yapmak niyetiyle giriştiği çalışmanın sonucunda söz konusu öykülerden, tek bir konu çıkarılabileceğini keşfetmiştir. Daha sonra, konuyu belirginleştirmek için onları tekrar kaleme alma aşaması izlemiştir. Başlangıçta, konunun belirgin olduğu üç hikaye vardır. Bunlar, La carrière Suzanne'i (Suzanne'nin Kariyeri) ve serinin diğer filmlerinden La Boulangère de Monceau (Monceau Fırıncısı) ile L'Amour L'après-midi (Öğleden Sonra Aşk)'dır (Ve Sinema, 1986, s.75).

Rohmer Ahlâki Öyküler Serisi'nde bir taslaklardan yola çıkmıştır. Serinin omurgasını bu üç filmin tasları oluşturmasına rağmen, diğer filmlerde bu filmlerden üslup olarak ciddi farklılıklar olduğu gözlenir. Zira Rohmer, La Collectionneuse'de (Koleksiyoncu Kız) olduğu gibi, bazılarında oyuncudan esinlenmiştir. Diyaloglar yalnızca, kayıt aygıtına da aldığı, oyuncuların konuşmalarından oluşmuştur. Ma Nuitchez Maud'da (Maud'da Geçen Gecem) ise metin önceden yazılmıştır ve oyuncular yalnız bu metni okumuşlardır. Rohmer yazılan metni ciddi ve profesyonel bir biçimde okunması ve oynanması gerektiğini düşündüğü için, diğer filmlerinden farklı olarak söz konusu filmde profesyonel oyuncular kullanmıştır (Ve Sinema, 1986, s.75).

Serinin ilk iki filmi olan Monceau Fırıncısı (La Boulangère de Monceau, 1963) ve Suzanne'ın Kariyeri (La Carrière de Suzanne, 1963) 16mm. çekilmiş, orta metraj filmlerdir. Yeni Dalga'nın pek çok filminde de görülebileceği gibi hikayeler kadın-erkek ilişkisi üzerinden anlatılarak farklı açılımlar kazanır. Filmlerde bir erkek bir kadına ilgi duyar, araya başka bir kadın girer ama sonra yeniden ilk kadına dönlür. Bu süreç kadın-erkek arasındaki fiziksel yakınlaşmadan çok tercihler üzerine fikir yürütmenin zorunluluğunu ortaya çıkarır. Erkek karakterler bir kadını diğerine tercih ederken, burada tercih etme/etmeme durumu tercih edilenin kim olduğundan daha önemlidir. Rohmer, kadın-erkek arasındaki çekim alanından ve yakınlaşmadan doğan gerilimi anlatmak yerine, böyle bir durumda kalan karakterlerin iç dünyasını görünür kılabilmenin yollarını aramayı tercih eder (Monaco, 2006, s.274).

Monceau Fırıncısı'nda, her gün yolda karşılaştığı bir kızı bulmaya çalışan ama kaderinin de yönlendirmesiyle keşfettiği ufak bir fıırıncıdaki kızla yakınlaşan genç adamın keyifli hikayesine ortak oluruz. Fırıncıdaki kızla yakınlaşan genç adam, kısa süre sonra aradığı kadının aslında fıırıncının karşısındaki apartmanda oturduğunu öğrenir ve tercihini yapar. Klasik bir Yeni Dalga filmi gibi başlayan hikaye, böylece seyirciyi de sorumlulukları paylaşmaya ve Ahlâki ykler'e dahil olmaya çağırır. Suzanne'm Kariyeri'nde, iki erkek arasında kalan bir kadın vardır. Olgun erkek, kadını kendisine aşık eder ama bir süre sonra ondan sıkılır ve bırakır. Sonra da kadın, diğer erkekle birlikte olmaya başlar ama o erkek de başka bir kadından hoşlanmaktadır. Serinin ilk iki filmindeki erkek karakterler henüz tam olgunlaşmamış karakterlerdir ve bu karakterlerin hikayeleri de seriye bir giriş niteliği taşır. Fakat seri ilerledikçe karakterler olgunlaşır ve tartışılan konular derinleşmeye başlar (Biryıldız, 2002, s.100).

Serinin nc filmi Maud'da Geçen Gecem (Ma Nuit Chez Maud, 1969) olacaktır, ama film için düşünülen başrol oyuncusu Jean-Louis Trintignant'm uygun olmaması nedeniyle çekimler ileri bir tarihe ertelenir. Bu süre zarfında, yönetmen Koleksiyoncu Kız filmini çeker. Filmde yine iki erkeğin arasında kalan bir kadın vardır. Maud'da Geçen Gecem filminde de, tek bir mekanı paylaşan bir kadın ve iki erkek vardır. Fakat serinin bütün karakteristiğini ortaya çıkarması açısından, serinin en dikkate değer filmidir. Serinin hemen hepsi kartezyen felsefe temelinde birleştiğinden, hem bu felsefeyi hem de serinin ismini en iyi ifade eden film Maud'da Geçen Gecem olur. Aklın sınırlarının olduğunu ve bazı Őeylerin ancak gönülle kavranacağını belirten Pascal'm felsefesinin Marksist ve Katolik yorumlarının yapıldığı filmde, Pascal'm moraliste yanı da ortaya konur. Türkçeye "ahlki" Şeklinde çevrilen moraliste, Eric Rohmer'den alıntılایacak olursak; insanın içinde olup bitenin tanımlanmasıyla ilgilenen kişidir. Düşünceler ve duygularla ilgilenir. Bu tanım aslında serinin başlığını ve seri içindeki filmleri açıklamakla birlikte yazının başında değindiğimiz yönetmenin kişiselleştirdiği sinema üslubunu da ifade eder. Rohmer karakterleri sürekli içinde buldukları durumu anlamlandırmaya çalışır, kendilerine bir Şekilde o durumdan bir paye çıkartır ama bütün bunlar esasında önemsizdir. Esas mesele karakterlerin davranışlarını sorgulama süreçleridir; yani bir

anlamda yönetmenin ifade ettiği gibi davranışlarından ziyade davranışlarıyla ilgili düşündükleridir. Bu temel yapı üzerine filmlerini kuran Rohmer de bu anlamda, Pascal gibi bir moralistedir. Filmlerinde karakterlerinin içsel dünyalarında olup bitenleri tanımlamaya çalışır. Onların yaptıklarından ya da yapmadıklarından çok onların duygu ve düşünce dünyasıyla ilgilenir (Monaco, 2006, s.279).

Bu Altı filmde "ahlâk" ile belki de gerçekten kastedilen şey, karakterlerinin hayatla nasıl etkileşime girdiğini, deneyimlerine cevap verdiklerini, başkalarına nasıl karşılık verdiklerini, sevgiyi, arzuyu, inandıklarını keşfetmesidir. (Theguardian, 20.12.2014)

Eric Rohmer'in bu çabasının en belirginleştiği filmlerden biri de serinin beşinci filmi olan Claire'in Dizi (Le Genou de Claire, 1970)'dir. Nişanlı olan bir adamın yaz tatilinde tanıştığı iki genç kızla yakınlaşma sürecine odaklanan film, bir yandan Rohmer'in erkek karakterlerinin neden ısrarla bir kadının peşinden gittiğini ve onu takıntı haline getirdiğini açıklar. Diğer yandan da geçip giden gençliğe yapılmış kederli ama zarif bir ağıt niteliği taşır. İki kardeşten küçük olanı başkarakter ilgi duyar, ama başkarakter kendisine mesafeli yaklaşan diğer kızı takıntı haline getirir. Koleksiyoncu Kız'da olduğu gibi Claire'in Dizi'nde de başkarakter hoşlandığı kızın kendisiyle arasına koyduğu mesafenin nedenleri üzerine düşünür ve bunu can sıkıntısını gidermek için başlattığı bir tür oyuna dönüştürür. Karakterler için bir tercih yapmak, bir karar vermek ya da duygularını basitçe ifade etmek önemsizdir. Onları esas tutkulu ve takıntılı yapan, onların bir karar vermeme ve bir tercihte bulunmama istekleridir. Soyut olan duygu ve düşünceler üzerine fikir yürütmek, her zaman Rohmer karakterleri için somutlaşan arzulardan önemlidir. Örneğin Claire'in Dizi'nde başkarakter uzun uzun plan yaptıktan sonra arzusunu nihayete erdirme fırsatı yakaladığında, geri adım atar. Onun arzuları soyutken ve belirsizken anlamlıdır. Bu, bütün serinin genel bir özelliğidir. Serinin son filmi olan Öğleden Sonra Aşk (L'amour l'après-midi, 1972)'ta bu özelliğin filmin finaliyle birlikte ortadan kalktığını görürüz. Ama o zaman da seri zaten kendini bitirmiştir. Rohmer serisini baştan sona ustaca hesaplayarak, bir gelişimin ve sistemler bütünü de fotoğrafını çeker (Ve Sinema, 1986, s.78).

Edebiyatçı arka planı Rohmer'ı her zaman sinemasal evren içerisinde ayrı bir yere konumlamıştır. Bu bağlamda, Proust Claire'in Dizi, Choderlos de Laclos Koleksiyoncu Kız, Pascal Maud'da Geçen Gecem ve muhtemelen Balzac Öğleden Sonra Aşk için daha çarpıcı edebi önceller olsa da, Ahlâki Öyküler Serisi ve seri içerisinde kavramın temsil edilmiş biçiminde, Rohmer'e en yakında koşutluk gösteren romancı Henry James'dir. Max Beerbohm'un James'i anahtar deliğinden bakarken gösterdiği karikatürü, bu edilgen romancıya eşit derece münzevi ve ketum olan kameralı adam Rohmer ile birleştirdiğimizde ikisi arasında kurulan ortaklık daha net görülebilir. Bu bağlamda söz konusu sanatçıların ikisi de bireyin ne yaptığı ile ilgili değil, daha ne yapabileceğine dair düşünüş biçimlerini anlamlandırmaya çalışan 'modern ahlâk bekçileri'dir. Fakat Rohmer'in kariyeri James'inkinden yetmiş yıllık bir arayla ve büyük bir kanal ile ayrılmaktadır. Dönemin basını ve eleştirmenlerini Rohmer'e atfettikleri anakronizme rağmen o en azından XX. yüzyıl başındaki Henry James ile karşılaştırılacak kadar önemli bir modern düşünürdür. Dolayısıyla, modern bireyin ahlâk olgusunu adeta bir filozof edasıyla modern tekniğe uyarlayan Rohmer, anakronizmle seyircileri gerçekliğin paradoksal dünyasına yakınlaştırır. Böylece ilk filmlerinden beri Yeni Dalga içinde farklı bir yerde dursa da, ruh ve kavrayış olarak Yeni Dalga'dan hiç kopmadığını da bizlere göstermiş olur (Monaco, 2006, s.279 / 280).

3.2. BİR İDEOLOJİ KURAMCISI OLARAK ROHMER

Güvercinin Kanatları İlk kez 1902'de yayınlandığında XX. yüzyıl edebiyatının öncüsü olarak karşılanmış, okura tutku, paranın gücü, ihanet, merhamet, iyilik ve kötülük kavramlarını ve bunun sonucunda ahlâki tercih meselelerini sorgulamaya açmıştır. Söz konusu bu sorgulama süreci ile şunu ortaya koyar; rasyonel bir toplumda, bireyin parçalanmışlığı, gittikçe bilinçsizleşmesi ve metalar aracılığı ile düşünmesi ya da metanın onlar yerine düşünmesi; özneliğin ve ahlâki varoluşun yitirilmesi. Böylesi bir anlatım tekniğinin, modern sinemadaki karşıtlığını ise Eric Rohmer oluşturmaktadır.

Rohmer'in sanatçı olarak ürettiği çalışmalar ile ilgili temalarda en çok üzerinde durulan konular, karakter ve olay görgüsünün gerçek mekanlı sunumları şeklindedir. Modern bireyin açmazlarına ve zoraki gerçekliğine ilişkin bir tavır sunan üretimlerde, modernizmin idealleri gereği tanrının biçim değiştirmişini merkeze alan bir durumda karşımıza çıkar. Başka bir ifade ile bütün rahatsız edici somutluğuyla; devasa bir modern dünya, kendi içine hapsolmuş sıradan / çaresiz bireyleri bürokratik mekanizması içerisinde hapsedmiş bir şekilde yaşamlarını sürdürmeye zorlar. Bunlar basitçe modern tanrı diyebileceğimiz makine alegorileri değildir veyahut inanç biçimleri de değildir. Aksine Rohmer'in özneleri bu modernist tanrıyı izlemeye koyuldukça, özdeşleşebilecekleri / özdeşleşebilecekleri hiçbir şey bulamazlar. Bu durumda çaresiz kalan birey, kolay sayılabilecek çözüm yolları aramaya koyulur. Rohmer'de bu kaçışta gözlemci olarak modern bireyin neredeyse baş döndürücü yakın konumlarıyla (pornografiye yaklaşan bir yakın plan mantığı) ama aynı zamanda her şeyi fazlası ile gösterirken, uğruna inanılabilecek ve dahası seçim yapabileceği bireysel ahlâk seçimlerini sunmasıdır.

Eric Rohmer filmleri anlatı yapısı açısından olduğu kadar imgeleri açısından da zenginidir. Bu durum ile ilgili Rohmer şu cümleleri kullanmıştır. "Filme filme en yabancı görüneni tanımlamayı isterdim." Bu açıdan şaşırtıcı bir biçimde Rohmer sinema dilinde izin verilebilir olanın sınırlarını genişletmeye çalışan Straub, Fassbinder, Rossellini ve tabii ki Godard gibi çağdaş sinema kuramcıları ile aynı saftadır. Rohmer filmleri ile en heyecan verici olan durum ise, filmlerin övgüye boğulan göz alıcılıkları değil, daha çok sinemasal olmayan konulara uyan sinemasal imgeler bulmadaki dikkate değer başarısıdır (Monaco, 2006: s.286). Bir diğer önemli durum ise, ilk bakışta fark edilemeyecek biçimde satır aralarına gizlenmiş modern bireyin ideolojik arak planını filmler aracılığı ile sınımasıdır. Bu bağlamda modern bireyin ideolojik kuramcısı olarak tanımlanabilmektedir.

Modernleşmenin, modern öznenin trajedisini, bunu hala trajedi olarak adlandırabilmek mümkünse, bu noktada yani inanılacak değerlerin buharlaşıp yok olmasında görebiliriz. Rohmer, modern dünyanın karanlık yüzü olarak tanımlanabilecek bu durumu yalnızca zorluklar penceresinden değil, içinde

bulunulan zorluklara cılızda olsa bir çözüm sunarak çerçevelemeye çalışır. Bu durumu da edebiyatçılık geleneğinden gelen duyarlılık ile gerçekleştirir. Rohmer filmin roman sanatından organik olarak çıkabilecek bir sanat olduğunun en iyi kanıtlarını vermiştir. İmgeci tavrı ve anlatım yöntemleri birbirine zıt değil aksine birbirini besleyen yapıdadır. Bu beslenme durumunu ise film ve roman sanatı arasında senaryonun çağrışımsal yapısından başlayarak uzanan organik bir biçim ile iç içe geçirir. Yeni Dalga'nın iki yönetmeni, Godard kitaplardan alıntı yapar, Truffaut kitaplar için bir zafer şarkısını filme almıştır, fakat bu iki yönetmen için kitaplar nesnel dünyanın aparatıdır. Rohmer, ideolojik yönünü satır aralarına gizlediği gibi kitap konusunda da çağdaşı yönetmenlerden ayrılır. Rohmer için konu gönderme yaptığı bireyin ruh hali ve beslendiği edebi kaynak kadar önemli değildir. Maud'da Geçen Gecem filmindeki Pascal göndermesi hariç tutulursa, hemen hemen tüm filmlerinde edebiyatçılar ve onların eserleri filmin ortamını ustaca renklendiren hafif dokunuşlar ve ince boya tabakalarıdır. Örneğin; Koleksiyoncu Kız filminde karakterlerin okuduğu Rousseau ve 'Alman Romantizmi' kadar Choderlos de Laclos; Claire'in Dizi'nde Proust'tan ve Rousseau'dan bir parça, Öğleden sonra Aşk'ta Frederic'in Saint-Cloud ile Paris arasında işleyen trende okuduğu kitaplar, atmosfer oluşturmaya yardım eden küçük ama çok yerinde hamlelerdir (Monaco, 2006, s.286 / 287).

Rohmer'in sinemasal evreni doğrudan ideolojik bir evren değildir; kuşkusuz fazlası ile yalnızlık ile yüklü, kararsız bir atmosferdir. Öznenin kendisine hiçbir yer bulamadığı mekanların tasviri aynı zamanda gerçeklik evreni olarak tanımlanabilecek nesnel yapının da ana hatlarını ortaya koyar. Karakterler Modern Dünya'yı ancak en doğal mekanlardan dolaşarak, yaşayarak ve arayarak katlanabilir. Elbette Rohmer'de ideoloji bağlamında ne burjuvazi ne de proletarya vardır. Daha çok bireyin modern dünya karşısında ideolojik tavır ve özne-nesne ilişkileri mevcuttur. Dahası Rohmer'in sanatsal metinleri / filmleri bu özne-nesne ilişkisinin, onların olası bir bütünlüğe kavuşmalarının imkânsızlığını da gösterir. Bununla birlikte, filmlerinin anlamı gayet net kavranabilirmiş gibi dururken, aynı zamanda da her türlü anlamlandırmaya direnirler. Böylelikle, Batı felsefesinde estetiğin ayrıcalıklı konumu olan, özne ile nesnenin uygun birlikteliğine yönelik yaklaşımı

olumsuzlar. Bunun yerine, bireyin kendisini özne olarak var edebileceği etik bir zorlamanın / dürtünün pençesinde devam ederler. Rohmer sinema bağlamında bu durumu görselleştirebilmek için filmin öznesi olan oyuncularını profesyonel olmayan kişiler arasından seçer. Böylece söz konusu amatör ruh, filmin atmosferine Rohmer'ın yalın gerçekçilik olduğuna inandığı boyutu eklerler. Bu karakterizasyonların gösterişsizliği ve hakikiliği bütün rasyonelleştirmeleri ve entelektüel tartışmaları ilgi çekici ve inandırıcı kılan bir arka plandır (Monaco, 2006, s.287). Bu sayede, Rohmer'ın sinema aracılığı ile satır aralarına gizlediği ideolojik kuramcı yönü bir kere daha ortaya çıkar.

Sonuç olarak, İkinci Dünya Savaşı Sonrası yeni biçim ve anlatım arayışlarına giren sinema sanatında, İtalyan Yeni Gerçekçilik ile başlayan ve Fransız Yeni Dalga ekolü ile devam eden gelişmelerin bireysel ideolojilerinin kuramsal arka planını oluşturan bir isimdir Eric Rohmer. Cahiers du Cinéma'da tüm 50'li yıllar boyunca unutulmaz yazılar yazıp 1957-1963 yılları arasında derginin editörlüğünü de üstlenir. 1957 yılında Claude Chabrol ile birlikte hazırladıkları Hitchcock kitabı türünün ilk örneklerinden olması bağlamında bir klasiktir. Chabrol bir röportajında kitabın üçte ikisinden fazlasının Rohmer'e ait olduğunu belirtip büyük ustaya olan saygısını dile getirmiştir. Tüm Yeni Dalga yönetmenlerinden önce, 1950'de kısa filmlerle yönetmenlik kariyerine başlayıp, 1959'da ilk uzun metrajlı filmini, Aslan Burcu'nu çeken Rohmer, Yeni Dalga'nın geriye doğru olan dalgasına yaklandığından olsa gerek, ilk uluslararası başarısı 1969 yılında Maud'larda Geçen Gecem filmi ile gelmiştir.

Sinemasal evrenini maddeleyecek olursak, belli karakteristikleri barındıran filmler üreten Rohmer, Yeni Dalga'nın hem içinde hem dışında gibi bir yaklaşım sergileyerek sinema tarihindeki yerini almıştır. Son olarak; ürettiği filmlerin temel özellikleri şunlardır: Yakınlaşmanın, cinsellik dışında her yanıyla ilgilenmiştir. Maddi durumun değişmesinin burjuva toplumundaki dostluk, güven, arkadaşlık kavramlarını nasıl etkilediği üzerinde durmuştur. Filmlerini hep erkek bakış açısından anlatmıştır. Ama filmlerinde, asıl güçlü olan kadınlardır. Sadakat sorununun (bir kadına, bir düşünceye, bir dogmaya) çok üzerinde durmuştur.

Seyirciye, düşünen, düşünme yoluyla iletişim kuran, fikir ve ilke sahibi kişiler gösterir. Düşüncenin soyluluğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla sinemanın da düşünceleri iletecek bir alan ve araç olduğunu düşünmüştür. Edebiyat kültürüne çok hakim olan Rohmer için metin olağanüstü önem taşımaktadır. Bu önem durumundan dolayı edebiyat uyarlamalarına da yönelmiştir. Diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin aksine, TV filmleri de çekerken, aynı zamanda kuramsal birikimlerini aktardığı üniversitede, sinema dersleri de vermiştir. Sineması farklı, konuşan, düşünen, hem duygulara, hem beyne seslenen, kültürlü bir sinemadır’’ (Monaco, 2006, s.288 / 289).

Eric Rohmer, Yeni Dalga denilince Godard ve Truffaut ile birlikte ilk akla gelen isimlerindendir. Eric Rohmer Yeni Dalga akımı içinde en geç tanınan yönetmen olarak Yeni Dalganın geriye dönen dalgasında yer almıştır. Bu nedenle Yeni Dalga akımı içerisinde kendine özgü bir sinema dili de yaratabilmiştir. Bu sinema dilinde Yeni Dalga akımından ayrılan yönler de olmuştur. Kendine has bir üslupla oluşturduğu sinema kariyerinde en önemli rol oynayan altı adet filmde oluşan ‘Ahlâki Öyküleri Serisi’dir. Rohmer, Yeni Dalganın en önemli üç isimden biri olmakla birlikte, ortaya koyduğu filmler tipik Yeni Dalga anlayışıyla tam olarak örtüşmemektedir. Bu bağlamda Eric Rohmer’ı farklı kılan özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- 1- Sinemasal gelenekten değil edebiyattan beslenmiştir.
- 2- Hikâyedeki olay örgüsüyle değil, karakterlerin olay üzerinde yaptığı sorgulamalarla ilgilenmiştir.
- 3- Yeni Dalga yönetmenlerinin üzerinde durduğu zaman-mekan-karakter unsurlarının dışına çıkarak karakterlerin sesinden yaşanan olaylar değerlendirmesi yapar ve izleyiciyi de bu sorguya dahil eder.
- 4- Filmlerinde hiç bir zaman izleyiciye net bir cevap sunmaz.
- 5- Filmlerde felsefe, edebiyat ve sinema sentezi sunar.
- 6- Filmdeki karakterler belli bir varoluşsal sorgulama sunsa da özünde sıradan, kendi halinde karakterlerdir.
- 7- Kahramanlarının, felsefeden gündelik hayata değin (en önemlisi de kendi benlikleriyle ilgili) hiç durmadan yaptıkları konuşmaları ve olaylardan ziyade

yine kahramanlarının duygu geçişlerini veya devamlılığını aktarmayı öncelik edinmesiyle üst-söylemsel bir sinema dilinden uzak durmasıdır.

3.3. ERİC ROHMER'DEN ALTI AHLÂK ÖYKÜSÜ

Eric Rohmer'in, konularını 20 yıl gibi bir sürede tasarladığı ahlâk serisi ; (Moralischen Erzählungen) modern dünya içerisinde varılmaya çalışan karakterlerin yaptıkları/yapamadıkları seçimleri ve sonuçları ile ilgilenmiştir. Rohmer, başlangıçta Edebiyat eseri olarak düşündüğü bu seriyi sinemada daha iyi ifade edebileceğini düşünerek filme almaya karar vermiştir. Serinin Beslendiği başlıca felsefî görüşler: Pascal felsefesinin katolik ve Marksist yorumları ve Stoacılık felsefesidir. Moraliste-Ahlâkçı: Ahlâk Öyküleri Serisi genel özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

- 1- Bu yaklaşımla insanın içinde olup biten tanımlanır.
- 2- Duygu ve düşünceyle ilgilenir.
- 3- Davranış biçiminden ziyade davranışla ilgili düşünceler, arayış ve bu arayış içerisindeki sorular ile ilgilenir.
- 4- Yapılan ya da yapılmayandan ziyade bu serüvendeki ruh hali ve fikir üretimi ile ilgilenir.
- 5- Stoacılık bağlamında ne hakikat-cevap verme, doğru kararı gösterme tartışmasına girer ne de nihilist bir cevapsızlıkla başbaşa bırakır.
- 6- Modern bireyin çıkmazları ve zoraki gerçekliği sunarken hapsolmuş , çaresiz, sistem içinde sistemin kendine dönüşmüş karakterler ön planda tutulmuştur
- 7- Modernleşmenin dayattığı karanlık yüz olarak da tanımlanan (Rohmer'in tanımıyla) gerçekleri ve ahlâki değerleri saptıran bir anlatımı vardır.
- 8- Hikayeler ve karakterler , yalnızlık ve kararsızlık ekseninde döner.
- 9- Filmlerin hepsini erkek bakış açısıyla anlatmış ancak filmlerde asıl güçlü karakterleri kadın olarak sunmuştur.
- 10- Yakınlaşmanın cinsellik dışında her yanıyla ilgilenmiştir

Ahlâki Öyküler Serisi'nin her birinde, ayrı ayrı sahnelerin ne zaman oynandığına ilişkin kesin bilgiler var. Ancak zaman, her vakit saat zaman olarak karşımıza çıkmıyor, zamanı belirtmek için çeşitli olanaklardan yararlanılıyor.

Örneğe, Monceau Fırıncısı'nda kahraman için saati kesin olarak bilmesi önemli. Bu durumda görüntüye sürekli saat geliyor ya da Cafe'den radyo spikerinin saat anonsu duyuluyor. Suzanne'in Kariyeri ya da Koleksiyoncu Kız'da ise oyuncuların davranışları için günlük ya da yıllık zamanın önemli bir rolü var. Örneğin Suzanne'in Kariyeri'nde Bertrand'm ertesi gün sınavı var ve bu nedenle erken kalkmak zorunda. Bu onun önceki ve sonraki davranışlarını etkiliyor. Ya da Maud'da Geçen Gecem'deki ilk kar. Claire'in Dizi'nde kesin tarih veren, ara yazılar geliyor. Filmin süresi bir ay üzerine. Öğleden Sonra Aşk'ta ise büroda bir takvim var ve bu filmin akışı sırasında giderek daha büyük ve belirgin olarak görülüyor (Rohmer, 1986, s.78).

Rohmer Ahlâki Öyküler Serisi'nde genel olarak pek kamera hareketi kullanmaz. Teknik tasarımlarında genellikle aç - karşı açığı kullanır. Bir istisna olarak Monceau Fırıncısı filminde bir kamerayla, yay düzeneği kullanarak çekim yapar. En sevdiği kamera hareketi olarak, genel görünüşün bir eksen etrafında dönerek alınması olduğunu belirtir. Kamera hareketi kullanımını ile ilgili deneyimli bir gözün gerekliliğine inana Rohmer, tipik Yeni Dalga kamera hareketi olan zoom'un kullanılmasını özgün bulmayıp hiç bir değer yüklemeyi ve prim vermez (Rohmer, 1986, s.88) .

Genellikle özgün çekim yerinde çalışan Rohmer, Ahlâki Öyküler Serisi'nin büyük bir çoğunluğunu stüdyo dışında çeker. Yalnızca iki istisna olarak var olan Maud'da Geçen Gecem ile Öğleden Sonra Aşk'ın birer bölümlerini stüdyo ortamında gerçekleştirir. Rohmer bu çalışma metodunun gerekçesini şu şekilde açıklar: “Bunun nedeni basit, çekim yerleri çekimden önce aranıp bulunuyor ve öyküler için önem taşıyorlar. Töresel Öyküler film çekimi için yazıldıklarında, çekim yerlerinin kesin tanımlarını da içeriyorlardı, davranışlar çekim yerinin biçimiyle çok

ilgili. Bir başka çekim yerinde, davranışta farklı olacaktır. Maud'da Geçen Gecem'de yatağın, sandalyelerin yatak karşısında bir çember oluşturabilecek gibi yerleştirilmesi, banyoya ve mutfağa bir kapı olması vb. koşullar gerekiyordu. Şimdi siz, birçok evin bu tanımlara uygun düşeceğini söyleyeceksiniz. Ben de böyle düşünmüştüm. Ancak istediklerimi karşılayacak bir ev bulamadım. Tabii diğer nedenler de vardı; birçok evin kirası oldukça yüksekti ve gürültülüydüler, bense ıssızlık, sessizlik arıyordum. Bu arada stüdyoda çekim yapmak geldi aklıma. Hemen akabinde bulduğum yer gerçek bir stüdyo değildi, manastırdan terzi atölyesine dönüştürülmüş bir yerdi. Stüdyo haline getirilebilecek eski bir odası vardı, gerçi işi çoktu ama burada aradığım sessizliği bulabilmişim. İç avluya bakan iki pencereden birine farlar yerleştirdim. Bundan sonra mekânı senaryoda yazdığım biçimiyle bölüştürebilirdim'' (Ve Sinema, 1986, s.78).

İlkesel olarak gerçekçiliğe inanan Rohmer, bu gerçekliği sinema bağlamında görüntünün ilkesel nesnelliği olarak tanımlar. Bu bağlamda Bazin gibi Rohmer'de Lumiere'in koşulsuz bir izleyicisidir. Bu durum doğal olarak döneminin en çok tartışam götürülen başlıklarından biri olan Lumiere – Melies kıyasına götürür ve Rohmer Lumiere'nin yanındaki yerini alır ve bu durumu şu cümlelerle getirir: "Biliyorsunuz Lumier ve Melies, ikisi de ayrı ayrı, sinemada başlıca iki yönü biçimlendirir- diler. Ben Lumiere gibi, montajda fazla aşırıya kaçmıyorum. Ama bu montajı sevmemişim anlamına gelmez. Kesimlerde kullandığım süre filmlerimdeki tasarımlarımın sayısından bağımsız. Hatta az tasarımlamanın olduğu filmlerde kurgulamanın, çok tasarımlama olan filmlere oranla daha zor olduğunu ve temelde daha fazla fantezi gerektirdiğini söyleyebilirim '' (Ve Sinema , 1986: s.75).

Tüm bu göstergelerin ışığında Eric Rohmer genel bir ifade ile; senaryo-yapım-yönetim izlerini gizlemeyi ustalıkla başararak seyirci ile filmin -daha doğrusu kahramanları- arasına hiçbir şey sokmayan nesnel gerçekliğin sinemacısıdır. Söz konusu nesnel gerçekliği ve ahlâk olgusunun metaforik bağlamda izlerinin sürüldüğü Altı Ahlâk Hikayesi de, modern dünyanın nesnel gerçekliğinin sinema yoluyla dışavurumudur.

Ahlâki Öyküler:

1-La Boulangère de Monceau (1962)

2-La carrière de Suzanne (1963)

3-Ma Nuit chez Maud (1968)

4-La Collectionneuse (1966)

5-Le Genou de Claire (1970)

6-L'Amour, L'Après-midi (1972)

3.4. MONCEAU FIRINCISI FİLMİ

Özgün Adı: La boulangère de Monceau

Senaryo: Eric Rohmer

Yönetmen: Eric Rohmer

Görüntü Yönetmeni: Bruno Barbey / Jean-Michel Meurice

Yapım Yılı: 1963

Ülkesi: Fransa

Süre: 23 Dakika

Oyuncular: Barbet Schroeder (Young Man / Narrator), Claudine Soubrier (Jacqueline), Michèle Girardon (Sylvie)

3.4.1. Monceau Fırincısı Film Özeti

Monceau Fırincısı; ‘‘Altı Ahlâk Serisi’’nin ilk filmidir. Paris-Monceau’da geçen 23 dakikalık bir yapım olan filmin başrolünde Barbet Schroeder oynamaktadır. Barbet Schroeder aynı zamanda oyunculuğun ve yönetmenliğin dışında yapımcılıkla da bilinmektedir. Yapımcı kimliği ile de serinin altı filminin de yapımcılığını üstlenmiş

Schroeder'in canlandırdığı “genç adam” hukuk fakültesi öğrencisidir, arkadaşıyla sık sık dolaştığı Paris sokaklarında sürekli karşılaştığı kadına (Sylvie) ilgi duymaya başlamıştır. Sylvie'dan buluşma talebi sonucunda olumlu bir yanıt alır, fakat aradan uzun zaman geçmesine rağmen kadını tekrar görmez. Hikayenin ahlâki eleştiri boyutu da filmin bu noktasında devreye girer.

Genç adam hergün Sylvie karakterini arayışa koyulurken , köşebaşındaki pastaneden kurabiye almayı alışkanlık haline getirir. Bu ritüelin bir parçası olarak pastanede çalışan 18 yaşındaki genç kadınla flörtleşmeye başlar. Genç adamın asıl amacı, vakit geçirmek gibi görünse de içten içe Sylvie'dan intikam almak da istemektedir. Genç adamın davranışında ve beğenisinde gizli iki unsurun ip uçları pastaneci kadın karakterine bakışında yatmaktadır. Bu unsurlardan birincisi; kurabiye keselerini yola fırlatarak duyarsızlığını göstermekte ve bu da özünde pastaneci kadına karşı ilgisizliğini ve özensizliğini yansıtmaktadır. İkincisi ise; genç adamın kurabiyeleri seri imalat kurabiyelerinden farksız olduğu için eleştirmesidir ancak genç adamın pastaneci kadınla ilgilenme nedeniyle firmanın müşterilerine olan ilgi nedeni arasında pek fark yoktur.

Genç adam Sylvie karakteri ile yeniden karşılaştığında, kararını Sylvie'dan yana yapar ve dışarıda randevu verdiği pastaneci kadınla görüşmekten vazgeçer. Filmin finalinde genç adamın dış sesi; ahlâki olanı seçtiğini ve pastaneci kadınla olan ilişkisinin bir çapkınlıktan ibaret olduğunu söyler. O gün Sylvie ile karşılaşmış olmasaydı bu çapkınlık devam edecekti. Genç adamın hukuk fakültesinde öğrenci olması, pastaneci kadına nazaran üst sınıftan bir kadını tercih etmesi, altı ay gibi kısa bir sürenin sonunda evlenmeleri şunu düşündürür: Ahlâki olan kabul görene ya da kabullenilmesi daha kolay olana yönelme eğilimidir.

3.4.2. Monceau Fırıncısı Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu

Monceau Fırıncısı, bireysellik ve bencillik gibi konuları işlemektedir. Bu açıdan filmle ilgili bireysellik, bireyselliğin oluşturduğu bencillik, bunalım ve savaş sonrası buhran gibi temaların hepsi, aslında bireyin varoluş arayışı için birer araçtır.

Bu varoluşsal mesele, yönetmenin modern zamanların ahlâki kavramlarını aktarmada kendisine, filmografisindeki diğer filmlerden daha farklı bir yol çizmesine vesile olur. Çünkü filmde ulaşılmaya çalışılan bir ahlâki varoluş ve bunu aktarma çabası vardır. Rohmer'in filmde, sonraki bölümlerde sorguladığı; ahlâki duruş sergilesek bile onu aktarabilir miyiz? Sorusu burada devreye girer. Çünkü burada Rohmer'in vurgulamak istediği, ahlâki durumların ulaşılabilir olsa dahi bunun bireysel bir tecrübeden nasıl dışsal bir iletişime aktarılacağına belirsizliğidir. Bu bağlamda Rohmer'in, dönem dönem kullandığı iç ses tekniğini hiç kullanmadığı görülmektedir. Filmde görülen yalnızca genç adamın edimleridir, seyircide bu edimlere tanık olur. Filmde karakterler tutkularının esiri olurken aslında özünde kendi içsel yolculuğunun arayışı peşinde oldukları şeklinde karşımıza çıkar.

Genç Adam: Hukuk öğrencisi olan genç adam, tutkularının peşinden giden insan profili olarak lanse edilmiştir. Bu karakter, tutkularının peşinden giderken de her an ayartılmaya müsait zayıf bir yapıda sunulmaktadır. Sylvie karakterinin genç adam üzerinde bir "arzu nesnesi" etkisi yaratması karakterin bu zayıf noktalarını ortaya çıkaran önemli bir kırılma noktasıdır. Genç adam, kendi arzu nesnesi dışında diğer pastaneci kadına karşı hissiyatsız bir şekilde yaklaşır. Genç adam karakteri, özünde verdiği ahlâk mücadelesini iki kişi arasında kalmışlık üzerine değil, kendi kendini bulmak üzerine verirken içe dönük bir yolculuğa çıkar. Rohmer'in yarattığı diğer arayış içindeki karakterlerden farklı olarak genç adam, aradığını bulma konusunda diğer karakterler kadar şanslı değildir. Filmin sonunda genç adam yine esasında kendi ahlâki tutumunu yansıtıyor gibi sunulsa da toplumun belli başlı normlarından çok da sıyrılamamıştır. Karakterin bu durumu, toplumsal

tabakalaşmanın seçimler üzerindeki etkisini yansıtırken aynı zamanda toplumsal bütünlük içindeki katagorize edilme durumlarını dolaylı yoldan veren soyut bir göstergedir. Genç adamın Sylvie karakterini seçmesi de toplumsal baskının bir seçimi olarak yansımaktadır. Filmin sonunda Rohmer klasiği olarak karakter başladığı tutumla filmi sonlandırır. Finalde yine kendi ahlâki tutumunu yansıtan seçimler yaparak bireysel ahlâki tutum mu, yoksa toplumsal bir dayatma mı? Sorularının cevabını sorgular.

Sylvie: Sylvie karakteri Rohmer'ın bu filmde tam olarak toplumsal ahlâkın göstergesi olarak sunulur. Karakter, toplumun onayladığı ve aynı zamanda dayattığı bir ahlâki yapının göstergesidir. Genç adam karakterine karşı net tavırlar sergilemeyen Sylvie, gel-gitleri olan bir karakter formunda karşımıza çıkar. Sylvie, toplum nezdinde yer bulabilmiş bir karakter olarak sunulmuştur. Sylvie, her ne kadar olayları tetikleyen bir karakter olarak görünse de özünde olayların harekete geçmesinde herhangi bir fonksiyonu yoktur. Filmin sonunda modern dünyanın onayladığı bu karakter mutlu ve ahlâklı hayatı sembolize eder.

Jacqueline: Aykırı bir karakter olarak sunulan Jacqueline, Sylvie'nin tersine modern toplumun ahlâk kurallarına ters düşen “ötekini” temsil eder. Sylvie karakteri bir ahlâk timsali olarak sunulurken, Jacqueline onun karşısında haz dünyasını ve baştan çıkarıcılığı sembolize eder. Filmin sonunda Jacqueline, adeta ötekileştirilen, modern dünyanın dayattığı ahlâki anlayışın bir kurbanı olarak arka plana itilir.

Karakterler Tablosu:

Genç Adam	Sylvie	Jacqueline
Toplumunu Temsil Eden	Toplumun Ahlâk Temsili	Toplumun Ahlâksız Temsili
Zaafları Olan Birey	Kabul Gören	Çarpıklık
Eğitimli	Kararsız	Alt Sınıf

Semboller Tablosu :

NESNE	İFADE ETTİĞİ
Yağmur (final)	Temizlenme/Arınma
Caddeler	Metropol hayatın karmaşası
Kurabiyeler	Kadın
Saat	Zamanın Belirsizliği ve Rutinlik

Ahlâki Temsili: Filmde görülen yalnızca genç adamın edimleridir, seyircide bu edimlere tanık olur. Filmde karakterler tutkularının esiri olurken aslında özünde kendi içsel yolculuğunun arayışı peşinde oldukları şeklinde karşımıza çıkar. Filmde arayışlar ve beklentiler somut olarak oyuncular üzerinden verilse de bu durum soyut olarak ahlâkın ve vicdan hissini arama ve bulma çabasının göstergesidir.

3.4.3. Monceau Fırıncısı Filminde Ahlâk Olgusunun Sunumu

Rohmer, Monceau Fırıncısı'nda filmi Paris'in bir bölgesini tanımlayarak başlar. Sinema ve mekan ilişkisinin önemini kariyeri boyunca dile getiren yönetmen bu filmde, filmin geçtiği çekim yerlerinin biçiminin, dramın temelini oluşturduğunu ve oyuncularından da önemli olduğunu düşünür. Ona göre çekim yeri, biçimi nedeniyle önemlidir, bu durumda izleyicinin bölgenin yapısı hakkında bilgilenmesi için yapılan mekan tanıtımı da bilinçli bir tercihtir. Filmin başında yön hemen saptanamaz, sanki bir otomobildeymişçesine ve herhangi bir yere gidildiği düşünülerek, nerede bulunduğunun farkına varmaya çalışarak ve bu arada yoğunlaşarak saptanır yön. Dolayısıyla, Rohmer'e göre Monceau Fırıncısı'nda izleyicinin yönünü saptaması öykü için temeldir (Ve sinema, 1986, s.77).

Monceau Fırıncısı, serinin ilk filmi olmakla birlikte 16 mm ile çekilmiş olması uzun vadede Rohmer'i rahatsız eden bir özellik olarak kalır. Bu film sonrası bol ayrıntıyla çalışacağı son dört filmin temaları, ilk filme göre bir hayli fazladır. Hem biçim hem de içerik anlamında ortak özellikler barındıran seride Rohmer temel yapıyı şu şekilde planlamıştır: Bir kadına ilgi duyan bir erkek başka bir kadınla tanışır ve onun cazibesine kapılır ama onunla fiziksel temastan kaçınır ve sonunda ilk kadına geri döner. Bu yapı Monceau Fırıncısı'nda, 'genç erkeğin kızı caddede gördüğü ve ona aşık olduğu, ama onunla nasıl bir ilişki kuracağını bilemediği durumu' serinin temel izleri açısından çok belirgin bir çalışmadır. Filmde genç adam, genç kadını gördüğü bölgede sistematik olarak araştırma yapar, fakat bir sonuç alamaz. Zaman içerisinde geleneksel bir hal alan aramaları sırasında, bir pastaneye gitme ve kek alan alışkanlığı edinir. Bir süre sonra pastanede çalışan genç kızın kendisine ilgi duyduğunu fark eder. Bu durumdan biraz sıkılsa da kızla flört etmeye başlar. İlk kızın anısı ve onu bulma ümidi körelmeye başlarken pastanedeki kızla randevulaşır, fakat tam buluşacaklarken ilk kız yeniden ortaya çıkar ve pastanedeki kızla flörtü sona erer (Monaco, 2006, s.277).

Monceau Fırıncısı, Ahlâki Öyküler Serisinin temel biçimine uyduğu halde serinin özellikle son dört filmine göre nitelik olarak daha özensiz bir çalışma olduğu izlenimi uyandırır. Özellikle son dört film tek bir tema üzerinde çeşitlenmesi bağlamında Godard'ınkinden bile daha fazla analiz edilmek ve parçalara bölünüp, 'bu parçaların' etiketlenmesi kategorize edilmesi son derece gerekli filmlerdir. Bütün gurubu biçimleyen Kartezyen mantık onların ayrı varlıklar olarak değil, daha büyük bir yapının farklı yüzleri olarak tartışılması adeta bir gerekliliktir. Bu durum ile ilgili yapılabilecek en önemli benzetme Rohmer'in filmlerinin dikiş yerlerinin belirsiz olmasıdır. Kumaş öylesine sıkı dokunur ki, bazı insanlar göze görünen çok az şey olduğunun hissederler. Bu hissiyat elbette ki yanlış çıkarımlara yol açar. Özellikle serinin son dört filmi; dil ve mantık, karakter ve mekan, ışık ve mizansen, sinema ve edebiyat, seks ve aşk, günlük yaşam ve idealler, rasyonalite ve rasyonel, düşünce ve eyleme dair sorular sorar. Bu durumun imlediği sonuç, üretilen filmlerin kesinlikle karmaşık, armonik yankılamaların olduğu filmlerdir. (Monaco, 2006, s.278)

Filmlerinde hoşlandıkları birçok kitaptan alıntılar yapan Yeni Dalga ekolünden birçok yönetmene oranla, Rohmer, bu yöntemi pek kullanmaz. Özellikle ahlâki öyküler serisinde alıntılama kullanmama çabası konudan çok oyuncuların karakter motivasyonları ile ilgilidir. Dolayısıyla söz konusu seride oynayan oyuncuların sinemasal ya da yazınsal etkilerden arındırılmış olmaları Rohmer için önem arz eden bir durumdur. Yine bir istisna olarak yazının konusu olan Monceau Fırıncısı'nda 'sinemaya gitmek ister misiniz?' alıntılarını kullanır. Bunu da sinemaya olan saygısını belirtmek için yapar. (Ve sinema, 1986, s.79)

Ahlâki Öyküler Serisinin özellikle ilk iki filmde İlk iki filme yorum önemli bir rol oynar: Monceau Fırıncısı'nda çok belirgin bir şekilde açıklamalarla diyaloglar birbiriyle çatışma içindedir. Dönemin eleştirmenleri filmin içerisindeki açıklama içeren diyalogları çok edebi bulup seçkin bir dille yazılı olduğuna dair eleştiride bulunmuşlardır. Fakat dikkatli bir okumayla son derece basit bir dille yazılmış olduğu görülmektedir. Söz konusu bu basitlik Rohmer için seçilmiş bir durumdur. Çünkü ona göre; günlük yaşamda insan hiç bir şeyi basitçe ifade etmez. Bu, daha basit söylenemediği için, en basit damardır. Çünkü söz konusu olan konuşma dilinde

kullanılan kısalıktır. Öyle ki yükleme ve özneye dikkat edilmeksizin, serbest anlatımlar veya alıp ifadeler kullanılır. Monceau Fırıncısı filmindeki karakterin kendileri hakkında söyledikleri ile yaptıkları arasında bir çelişki vardır. Bu durum daha çok filmin tasarım kısmından itibaren hedeflenen bir durumdur. Zira açıklama metniyle olaylar arasında, senaryo ile kişinin başkasıyla konuşurken kullandığı dil arasında bir çelişki vardır. Bu çelişkiyi ortaya çıkaran durum da filmde kullanılan iki ayrı dil düzlemidir. Bunlar, anlatanın kendini tanımlarken ki dili ve diyalog dilidir. (Ve sinema, 1986, s.90)

Rohmer'in dil uzamıyla ortaya koyduğu bu çelişik durum, filmde yer alan ana karakterin ahlâki eylem ile ilgili yaşadığı ikilemi ve çelişkiyi anlatmak için üretilen bir metafordur. Söz konusu metafor ile Rohmer, 'yeni bir dil arayışı' ile ahlâk olgusunun sunumunu yapar. Söz konusu sunumda, filmin özet kısmında da belirtildiği üzere, ana karakteri olan genç adam, gün içerisindeki rutine bağladığı arayışlarını sürdürürken, kurabiye almayı alışkanlık haline getirdiği pastanenin çalışanı, henüz on sekizindeki genç kızla flörtleşme motivasyonunda gizlidir. Genç adamın amacı hem vakit geçirmek hem de Sylvie'den intikam almaktır. Ayrıca genç adamın, biri davranışında diğeri de beğenisinde saklı iki unsurda 'pastaneci kız'a bakışının ipuçlarını yakalayabiliriz: İlki, kurabiyeyi sarmak için kullanılan kağıtları her seferinde sokağa atmasıdır ki, bu duyarlılık düzeyinin düşüklüğünün göstergesidir; keza aynı duyarsızlık pastaneci kız ile ilişkisinde de kendini gösterir. İkincisinde ise adam kurabiyeleri, diğer seri imalat kurabiyelerden farkı olmadığı için eleştiriyor; halbuki adamın kızla ilgilenmesinin nedeni bir firmanın müşterilerine olan ilgi nedeninden pek de farklı değildir.

Genç adam Sylvie karakteri ile yeniden karşılaştığında, kararını Sylvie'dan yana yapar ve dışarıda randevu verdiği pastaneci kadınla görüşmekten vazgeçer. Filmin finalinde genç adamın dış sesi; ahlâki olanı seçtiğini ve pastaneci kadınla olan ilişkisinin bir çapkınlıktan ibaret olduğunu söyler. O gün Sylvie ile karşılaşmış olmasaydı bu çapkınlık devam edecekti. Genç adamın hukuk fakültesinde öğrenci olması, pastaneci kadına nazaran üst sınıftan bir kadını tercih etmesi, altı ay gibi kısa bir sürenin sonunda evlenmeleri şunu düşündürür: Ahlâki olan kabul görene ya da

kabullenilmesi daha kolay olana yönelme eğilimidir. Bu durumda bireysel motivasyonlar veya tekil şahsın ahlâki seçimlerinin ötesinde, XX. yüzyılın modern insanının toplumsal yozlaşmaya yaptığı katkının bir göstergesi durumundadır.

3.5. SUZANNE'İN KARIYERİ FİLMİ

Özgün Adı: La carrière de Suzanne

Senaryo: Éric Rohmer

Yönetmen: Éric Rohmer

Görüntü Yönetmeni: Daniel Lacambre

Yapım Yılı: 1963

Ülkesi: Fransa

Süre: 54 Dakika

Oyuncular: Catherine Sée (Suzanne), Philippe Beuzen (Bertrand), Christian Charrière (Guillaume), Diane Wilkinson (Sophie)

3.5.1. Suzanne'in Kariyeri Film Özeti

Eric Rohmer filmlerinde genellikle çok eşliliği seçerek karakterlere seçim çıkmazı sunmaktadır. Suzanne'in Kariyeri filmi için de aynı durum söz konusudur. Bir çapkın (Guillaume), onun uçuine dönük arkadaşı (Bertrand) ve rahat, savruk karakter Suzanne, bu üçgenin baş karakterleridir.

Guillaume ve Bertrand, birbirinden ayrı karakterlere sahip iki yakın arkadaştır. Bertrand karakteri; Guillaume'nin kendisini soktuğu zor durumlardan dolayı arkadaşına gizli bir öfke büyötmektedir. Bertnard, arkadaşının rahat bir kadın olan Suzanne ile yakınlaşmasının ardından kendi içinde açmazlar yaşamaya başlar. "Suzanne'ın Kariyeri" filminin ismindeki kariyer mesleki bir kariyer değildir. Bertrand'ın gözünden -finali hariç- inişlerle dolu ahlâki bir kariyerdir. Nedeni ise

arkadaşının tüm aşağılayıcı davranışlarına Suzanne'ın katlanıyor olmasıdır. Bertrand'ın gözünde Suzanna, aciz ve muhtaç bir kadın timsalidir.

Eric Rohmer'in ahlâki açıdan problem edindiği nokta Bertrand'ın Suzanne'ı görüşünde başlar. Çünkü Bertrand'ın görünen hali de Suzanne'dan farklı değildir. O da dışarıdan bakıldığında Guillaume karşısında Suzanne'ın aldığı pozisyonudur. Ancak buna karşın Bertrand'ın her ne olursa olsun kendini yalıtılmış gibi görüp Suzanne'yı sadece kurban olarak addetmesi onun için ciddi bir problemdir. Zaten bu problemi yüzünden Suzanne'ın kendisine karşı yaklaşma ve özünü ifade etme çabaları boşa gider. Gerçeği gördüğünde ise iş işten geçmiştir.

3.5.2. Suzanne'in Kariyeri Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu

Suzanne'in Kariyeri filmi, Eric Rohmer'in çok katmanlı karakter dünyasından farklı olarak, daha sade bir karakter sunumuyla karşımıza çıkmaktadır. İnandırıcılık bakımından karakterlerin hayata geçirilmesi ön plana çıkmaktadır. Ancak Rohmer sinemasında genel ahlâki tutumlar ve karakterlere yaşatılan keskin "aydınlanma" ruh durumu bu filmde tam olarak karşılık bulmamaktadır.

Rohmer filmlerinde gördüğümüz ahlâki arayış içinde olan, kendi doğrularıyla büyük mücadelelere girmiş olan ve bu mücadele karşısında ciddi bir ayartıcı güç ile de karşı karşıya gelen serzenişli karakter kullanımına da rastlanmaz. Bu durumda filme daha "insani" bir boyut kazandırmaktadır. Öyle ki Rohmer sineması, seyirciye kuşku götürmez bir inandırma durumu sağlama amacıyla olmamakla beraber, filmlerine yerleştirdiği yerinde nüanslarla bu yapıyı oluşturan bir dile hakimdir.

Rohmer, mekan kullanımlarında genellikle tek-tip mekanları tercih eder. Yarattığı entelektüel karakter tiplemesini yansıtmak için kitaplarla dolu bir mekan oluşturmuştur. Bu mekan tipini sürekli kullanması, esasında yarattığı karakter

yapısını belli başlı metaforik bir yöntemle ortaya sermesine olanak sağlamıştır. Karakterlerin eli kitap tutan tipler olduğunu anlıyor ve giriştikleri sorgulama ve arama psikolojilerinin boş değil, yerinde olduğuna ikna oluyoruz. Ancak bu durum karakterlerin gel-gitli ruh halinin önüne geçememektedir.

Rohmer, Altı Ahlâk Öyküsü serisi filmlerinin genelinde yaptığı gibi isim olarak da simgesel bir yaklaşımda bulunmuştur. Filmin en başındaki meditasyon sahnesi; genç karakterlerin duygu-durumunu, ev içindeki nesne geçişini, kaotik atmosferi ve dramatik yapıyı güçlendiren bir diğer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Suzanne'ın Kariyeri filmi, diğer filmlerin aksine çok net ahlâki kırılmalar içermediğinden Rohmer'ın ahlâk anlayışını yumuşatılmış bir şekilde sunduğu filmlerindendir. Filmde, toplumun dışına itilmiş ya da toplum ile ciddi kavgalara tutulmuş bireyler ön plana çıkmaktadır.

Suzanne: Bu karakter aslında pasif bir kadın karakterini simgeler. Filmde kariyer dediğimiz şey, sıradan bir şekilde başlayıp radikal bir şekilde ilerleyerek sunulmaktadır bu da Suzanne'nin pasif başladığı noktayı güçlü bir çıkışa taşıyor. Filmin sonunda "Suzanne doğru olanı yaptı. İntikamı iyiydi." cümlesi, Suzanne'ın yaptığı gerçekten doğru mu yoksa yanlış mı sorgulamasının yanında, Suzanne'ın modern hayat içerisinde istenilen noktada olduğuna vurgu yapıyor.

Bertrand: Çekingen çocuk kalıbıyla sunulan Bertrand karakteri, film içindeki masumiyet ögesini simgelemektedir. Rohmer filmlerinde masumiyet ögesi hikayeyi tetikleyici bir unsur olarak kullanılmaktadır. Ancak karakter sunumunda bu masumiyet biçiminin diğerlerinden farklı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Masum karakter, filmin sonlarına doğru kırılmalar yaşar ve yozlaşarak dönüşüme uğrar. Bu durum da Rohmer'ın "Altı Ahlâk Öyküsü"nde sıkça eleştirdiği toplumsal ahlâk, masumiyet ve öteki gibi sorgulamalarının bir uzantısı olarak yansır.

Guillaume: Filmde ahlâki açıdan yozlaşmış birey olarak nitelenir. Bu salt Guillaume için değil, onun temsil ettiği tüm jenerasyon için geçerlidir. Rohmer’de kendinden önceki “dünya savaşına neden olmuş” jenerasyonlarını reddetmiştir. Bu bağlamda Rohmer, bu jenerasyonun temsil ettiği ahlâki olguyu sorunsallaştırarak problematik kimlik sorununa doğru vurgusunu güçlendirir.

Karakterler Tablosu:

Suzanne	Bertrand	Guillaume
Gönül Eğlendiren	Utangaç	Çapkın
Pasif / Topluma Ayak Uyduran	Masum	Yozlaşmış Birey
Burjuvanın İki Yüzlü Sınıfı	Toplum-Dönüşen ve Yozlaşan	Umarsamaz ve Aşağılayan Birey
Toplumun Ahlâksız Temsili	Başkalarının Hayatını İsteyen Birey	Değişken
Kendi Kararları Olmayan Aptal Kadın		

Semboller Tablosu

NESNE	TEMSİL ETTİĞİ
Kitaplar	Entellektüel Bireyler
Ayna	Soyutlanmış Bireyin Yüzleşmesi
Telefon	Modern Hayatın İletişimsizliği
Sigara	Kalabalık ve Gürültülü Burjuvazi Kafeler

Ahlâki Temsili: Suzanna'nin Kariyeri filminde ahlâk olgusu eril bir şekilde sunulmuş, kadın passivize edilerek ötekileştirilmiştir. Ahlâkın tersi yaklaşımların modern dünya içerisindeki tanımlamaları anlatılmıştır. Bireyler ahlâk temsili karakterlerin hükmü altında ezilen ve itat eden kişilere dönüşmüştür.

3.5.3. Suzanne'in Kariyeri Filminde Ahlâk Olgusunun Eril Temsili

Eric Rohmer'de iletişim her zaman çelişik bir düzlemde gerçekleşmez. Bu durum Monceau Fırıncısı filminin anti tezi olarak Suzanne'in Kariyeri filminle gözle görülür niteliktedir. Bu durum oyuncular ile olan ilişkisine de yansımıştır. Genelde farklı oyuncular ile çalışmakta olup aynı zamanda oyunculara çok fazla bir şey açıklamaz, onların sezgisel olarak anlamasını ister. Hiçbir zaman aklındaki entelektüel bir dışavurumunu dillendirmez. O film çekimi esnasında yansıttığı atmosfer ile gerçekleştirir. Bu atmosfer kimi zaman zalimce kimi zaman da yıldırıcı olabilmektedir. Rohmer filmlerini hiçbir zaman rutin olarak yönetmez. Onun için bu saflaştırıcı kathartik bir deneyimdir. Onun otoritesi ve perspektifi aktörlere güven hissi ve özgürlük sağlar.

Bununla birlikte Rohmer'in karakter kullanımı da hem amatör hem profesyonel aktörleri içerir. Rohmer'in toplumun farklı tabakalarından olan karakterlerle olan ilişkileri ve onları bir film starına çevirmeye dair çabalaması toplumun ya da içinde bulunduğu kültürün yarattığı eşitsizliğin kefareti ödemeyle dair bir girişim olarak da ele alınabilir. Fakat bunun sonucunda başarısız olacağını da bilir.

Rohmer filmlerinde ayna imgeleri önemli yer tutar. Suzanne'in Kariyeri filminde birçok açıdan filmi anlamamızı sağlar. Bu filmde ise serinin sonraki dört bölümü konusunda dikkate değer ipuçları sağlar. Suzanne'in kariyeri filmindeki çekingen karakterimiz Bernard'daki değişimi sağlayan ise Suzanne olacaktır. Daha doğrusu bir başka Guillaume'u ortaya çıkaran. Filmde ilerleyen sahnelerde Von Bernard'daki bu değişimin Suzanne ile paralel biçimde konformist bir hal aldığını da

göreceğiz. Aslında bu minvalde Suzanne, ideallerden vazgeçmenin, topluma ayak uydurmanın, burjuva ikiyüzlülüğünün de sembolüdür.

Filmde Suzanne dışardan bakıldığında klasik bir burjuvadır, alçak gönüllü ve itaatkâr bir ev hanımıdır. Fakat içten bakıldığında ise Suzanne işbaşındadır. Burada esas nokta gücün tasfiye edilmesinden ziyade onun tekrar yeniden dağıtılmasıdır. İlişki motivasyonları ve eyleme geç(e)meme gibi görülen kişisel tavırlar Rohmer'in filmlerinde karakterlerin çifte oyun oynamalarına yönelik bir referanstır ya da kendilerini ve yahut da kendileri dışındaki özneleri kandırdıkları anlamına da gelir. Eyleme geç(e)meme bireyler arasındaki maskeli dolaşımı ortadan kaldırır. Bu bağlamda karakterler kendilerini eyleme geç(e)meme ile özdeşleştirmek konusunda sıkıntı yaşarlar; bu sıkıntıyı salt karakterler yaşamaz, aynı zamanda karakterlerle özdeşleşen izleyici de yaşar. Rohmer filmleri bu açıdan bakıldığında Hollywood filmlerinden oldukça farklıdır; Hollywood filmlerinin gücü izleyiciye film karakteri ile özdeşleşme imkânı tanınmasıdır.

Rohmer'in entelektüel evreninin grift yapısının ardında, filmlerini dolduran can sıkıntısından gelen aşk'ın zengin mizahi malzemesinin kalsik felsefi problemi yatar, bu yüz yılların insanlık brikimi olan felsefi arka plan; “tercih ahlâkı”dır. Çoğu entelektüel gibi Rohmer'in karakterleri de tercih etmemeyi tercih ederler. Fakat onun filmleri için genel kabul görmüş bu argüman tartışmalıdır. Zira onlar tercihte bulunmaktan çok tercih olasılığını öne çıkarmayı tercih ederler (Monaco, 2006, s.281).

Bu durumda da Suzanne'in Kariyeri bağlamında tercih etme potansiyeline sahip burjuvaziye göz kırpan karakterler, modern bireyin eyleme geçemeyen eril temsilini sunarlar. Eyleme geçemeyen eril bireylerin, tercih edememe durumu da ahlâki kaygıların bireyi engellemesi şeklinde yorumlanır. Oysa söz konusu filmde eril birey, ahlâki kaygılardan dolayı değil, salt bir şekilde edilgenlikten gelen bir korkuyla hareket ettiğinden eyleme geç(e)memektedir.

Rohmer’de belirsizlik ve mutlu sonun akıllarda soru işareti bırakan ve tatmin edilemeyen büyüünden etkilenmiştir. Suzanne’in Kariyeri, Suzanne açısından mutlu son ile bitmesine rağmen belirsizliği açısından oldukça grotesktir. Suzanne’in Kariyeri filminde görüldüğü kadarıyla Rohmer’in Suzanne karakterinin ise bu stereotip ile hiçbir alakası yoktur. Rohmer’e göre; Filmlerindeki kişiler önceden değil, akış esnasında belirlenirler. Film bir tür anlatımdır, başlangıçta kişilerin ne olduklarını bilmeyiz. Her şeyden önce film ne olduğunu kendisi de bilmeyen, kendini tanımaya çalışan ve filmdeki deneyimleri aracılığıyla kendisine ilişkin derinlemesine bilgiye sahip olan birinin öyküsüdür. Film aynı zamanda tanımadığı bir kadına rastlayıp —başkasıyla (yani aslında film boyunca hiç tanıyamayacağı ve seyircilerin de genelde tanıyamayacağı bir kadınla) ilgilendiği için— önsel olarak bu kadına kapılmayan bir adamın öyküsüdür. Ayrıca ben bunu Alman romantiklerine olan saygımı belirtmek için Lucinde diye isimlendirdim. Buna karşın diğer kişiler, anlatanın da güvenmediği, başlangıçta ilgi duymadığı ve giderek, seyirciyle aynı zamanda tanıdığı türdendir (Ve Sinema, 1986, s.89).

Rohmer film üretim sürecinde, masa başında hazırlanmayan direkt sahada kendine özgü şeklini alan bu tarz film üretim biçimiyle, hemen her filmde kaybeden erkek karakterin eril temsillerini sunar. Bu bağlamda seri içerisinde bu yaklaşımın en çok hissedildiği bölüm de Suzanne’in Kariyeri’dir.

Rohmer söz konusu filmde anti-ahlâki yaklaşımların modern dünya içerisindeki konumlanış biçimlerinde, kendilerini ahlâki figürler tarafından hükmedilmesine izin veren bireylerin hikayesini anlatır. Burada anti-ahlâki yaklaşımdan kasıt, düşünsel bazda kalan istekleri, yani yine eyleme geç(e)meyen durumların izdüşümüdür. Bu bağlamda Rohmer modern bireyin bu şekilde karmaşıklaşan ve yalnızlaşan ruh halini sunduğu sinema macerasında, söz konusu eğilimi eleştiren didaktik bir iyi kötü karşıtlığından kaçınır. Bireyi yaşayakaldığı hayat mecrasında içerisinde kendi yollarını bulabilmeleri için ideal modeller üretmekten olabildiğince kaçınıp sahici dünyanın fotoğrafını seyirciye aktırır.

Bu durumun insanlara sinema yoluyla aktarımı ve meydana gelecek olguların gösterilmesi Rohmer'e göre üretilen filmleri karamsar olmaktan çıkarır. Çünkü o hiçbir zaman gerçekliği yeniden üretmeyi denememiş, daha çok sosyal ve psikolojik mekanizmayı daha belirgin kılmaya ve şeffaflaştırmaya çalışmıştır; bunu yapmasındaki amaç ise insanların kendi gerçekliklerini değiştirmeleri ya da en azından farkında olmaları gerektiğini onlara görünür kılmaktır. Bu görünürlüğün Suzanne'in Kariyeri bağlamında karşılığı ise edilgen bir yapıya giren modern 'eril' bireylerin ahlâki yaklaşımlarını gözler önüne sermektir.

Modern dünyanın onun oluşturduğu modern bireylerin en önemli 'yabancılaşma' kavramı ile olmaktadır. Rohmer Suzanne'in Kariyeri filminde sinemal tekniğin elverdiği ölçüde – ki neredeyse bu söz konuş teknik ana önemdedir – olmakla birlikte yorum için öykünün kesilmesi ile sağlanır. Rohmer'in yalın ve sade tekniğin sahiciliği filmde baskın olmasına rağmen, karakterlerin ana eksen tekniğin yalınlığına zıt bir gösteriş içerisindedir. Film boyunca çarpışan ve ezilen (ya da ezildiği düşünülen) egoların mücadelesi görülür. Bu mücadele içerisinde deadım adım, modern dünyanın edilgen bir eril versiyonun temsil eden Bertrand'ın dönüşümünü gözlemleriz. Söz konusu dönüşüm; Bertrand'ın egosu, Bertrand'ı süperego mevkisinde taçlandırırken, Suzanne'ı da 'id' saflarında tutar ve böylelikle süperegosuyla uzlaştıramadığı alt benliğini bir başka benlik olan Suzanne yoluyla dışlar. Sonuç olarak da, modern dünyanın ahlâki bağlamdaki eril temsili tamamlanmış olur.

3.6. MAUD'DA GEÇEN GECEM FİLMİ

Özgün Adı: Ma nuit chez Maud

Senaryo: Éric Rohmer

Yönetmen: Éric Rohmer

Görüntü Yönetmeni: Néstor Almendros

Yapım Yılı: 1969

Ülkesi: Fransa

Süre: 100 dakika

Oyuncular: Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis), Françoise Fabian (Maud), Marie-Christine Barrault (Françoise), Antoine Vitez (Vidal), Léonide Kogan (Concert Violinist), Guy L ger (Preacher), Anne Dubot (Blonde Friend)

3.6.1. Maud'da Geçen Gecem Film  zeti

Eric Rohmer filmlerini felsefi dialoglar ve felsefi kitaplar üzerinden anlatmayı tercih eder. Maud'da Geçen Gecem filmi de bu anlatımların yoğunca kullanıldığı filmlerden birtanesidir. Fransız filozofu ve matematikçisi Pascal'ın felsefesinin özellikle altını çizer niteliktedir. Filmin dayandığı diğer bir nokta ise Hristiyanlık bir diğer deyişle özünde Katolik meshebidir. Bu açıdan filmin kahramanları özellikle ön plana çıkar.

Bu bağlamda; filmin koyu Katolik karakteri Jean Louis, rutin olarak gittiği kilisede karşılaştığı sarışın kadına aşık olur. Jean Louis için bu sarışın kadın ideal bir eş adayıdır. Bu sebeple kadınla evlenme planlarına başlar. Tüm bunların arasında uzun zamandır görüşmediği okul arkadaşı ile karşılaşır. Uzun zaman sonra gelen arkadaş Louis'i bir gece Maud isimli dul bir kadının evine götürerek Maud ile tanışmasını sağlar. Hikayenin kırılma noktası olan Maud'un evinde geçen bu gece ve sonrası için film, kadın-erkek ilişkilerine, din, felsefe ve toplumsal aile kurumu eklentisiyle sıkı bir sorgulamaya girer.

Jean Louis, koyu bir Katolik gibi görünse de aslında bakış açısı diğerlerine göre farklıdır. Louis'e göre tanrının varlığı ya da yokluğu sorgulanması dışında, tanrının varlığını kabul ettiğimizde kazanımların sınırsız olacağını savunur. Bu durum felsede "Pascal'ın Kumar Bahsi" olarak geçen öğretiden beslenir. Dolayısıyla bu söz konusu kazanımları elde etmek için doğru bir katolik olmak gerektiğini ve doğru doğru Katolik olmak şartının da iyi bir eş sahibi olarak aile

kurmaktan geçtiğini düşünen karakter ‘‘Pascal’ın Kumar Bahsi’’ndeki kağıtlarını bu yönde değerlendirir. Filmin sonunda ailesiyle geçirdiği tatilde Maud karakteri ile yeniden karşılaşan Louis tercihini ahlâklı bir eş adayıyla evlenmekten yana kullanmıştır.

Filmin bir diğer önemli karakterinin de devreye girmesiyle; dini bütün bir Katolik olan Jean-Louis ve güzel, entelektüel, rahat kadın Maud ile Marksist arkadaşları Vidal arasındaki açık, etkili, nükteli, tam Rohmervari ilişkinin öyküsüne start verilir. Bu üç kişiden hiçbiri görüldüğü gibi değildir; aralarında tümüyle dürüst davranan tek isim, önüne gelenle yatağa giren Maud'dur...

Bu bağlamda, kadın-erkek ilişkilerinin 'üçüncü kişisi din' bakış açısıyla çekilen ‘Maud’da Geçen Gecem’, Rohmer’in ‘ezberbozan’ bir başyapıtı olarak bilinmektedir. Çekimleri Fransa’da yapılan film, her pazar günü kiliseye giderek ibadetini yerine getiren Jean Louis’nin kadınlarla yakınlaşması ekseninde gelişen olayların izlenimidir. Uzunca bir zaman yurt dışında yaşamış olan Jean Louis, nihayet ülkesine dönmüş, kendine sakin ve düzenli bir yaşam kurabilmiştir. Sıkı bir Katolik olan Jean Louis, her pazar gittiği kilisede gördüğü sarışın bir kadından hoşlanmış ve onunla evlenmeye karar vermiştir. Ancak genç adamın bu planı, eski okul arkadaşı Vidal’ın onu Maud’da kalmaya davet etmesiyle alt üst edecektir.

3.6.2. Maud’da Geçen Gecem Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu

Ma nuit chez Maud, şehrin uzak bir köşesinde yalnız bir hayat süren katı-Katolik mühendis Jean-Louis’nin bir nevi modern hayatla mücadelesini konu alıyor. Bu durum çatışmanın ilk etapta din temsili gibi görünmesine sebep olsa da aslında o modern yaşantıyı temsil ettiğini göstermektedir. Modernizmin aynı zamanda bir nesnelere dünyası, bir gündelik yaşam biçimi olduğunu ve bunun her yere sirayet ettiğini bilen Rohmer için bu hesaplama, Marx’a ya da Pascal’a ne ölçüde ihtiyaç

duyuyorsa kafelere, kitabevlerine, sigara paketlerine, kahve fincanlarına, ve 'kentli kadın' a da ihtiyaç duyduğunun göstergesidir.

'Maud'da Geçen Gecem' filminin açılışı bir kilisede başlar. Dini motifler en güçlü mesaj olarak sunulmaktadır. Kilisenin ayin günleri ile Jean-Louis'nin, Françoise'i gördüğü günlerin harmanlanması Rohmer'in ustalıkla ahlâk ve din unsurlarına bilinçli bir göndermesidir.

Öğleden Sonra Aşk filminden sonra, Maud'la Geçen Gece filmi; kalabalık mekanlara, hareketli şehir hayatına, değişken insan profillerine, kafelere, iş arkadaşları dialoglara en çok yer veren ve ahlâk vurgusunu katı bir şekilde sunan filmidir. Bu durum hikayenin inandırıcılığı ve seyirciyi içine alma konusunda filmin lehine bir anlatı sunmaktadır.

Film içinde ki tüm metaforlar yine bir din sarmalı üzerinden devam etmektedir. Jean-Louis, şehir Kütüphanesinde iken, karakterin eline aldığı kitap üzerinde yazan "Sana engel olan arzularını azaltmanın yolunu bul." yazısına dikkat çekmesi filmin önemli göndermelerinden biridir.

Rohmer'in yarattığı karakterlerde gördüğümüz doyumsuzluğa varan isteme hali, sahip olma dürtüsü, av psikolojisi, sadakatsizlik isteği saptırılmadan, salt kendi anlamlarıyla kullanılmaktadır. Yani Rohmer modern hayatın dayattığı ahlâk eleştirisi vurgusunu yaparken amacına ulaşmış oluyor.

Jean-Louis'nin kendi içe dönük karakteri ile bireysel dünyasının çatışması Vidal karakteri tesadüfi bir şekilde karşılaşmaktadır. Tesadüfi karşılaşmalar Rohmer'in sıkça başvurduğu bir yöntem olurken, bu filmde kırılmanın, dönüşmenin temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Vidal'in, Jean'i operaya davet etmesi; esasında matematik ve din ile kafasını meşgul eden bu karakter için dış dünyaya açılmasına perde aralıyor. Jean karakteri, esasında bu davetle modernite dediğimiz

yapının içine adapte olma sürecine dahil ediliyor.

Rohmer'ın karakterlerinin entellektüel doygunluğa sahip karakterler olduğunu söylemiştik. Bu entellektüelliğin somut yansımalarını filmde net bir şekilde görüyoruz. Hararetli tartışmaların odağında Pascal ve Marx gibi iki önemli isim çıkıyor karşımıza; Hristiyanlığı matematik ile açıklamaya girişen Pascal'ın ve "Din toplumun afyonudur" diyen Marx'ın seçilmesi, Rohmer'ın hedefi onikiden vurmasını sağlıyor.

Film karakter yaratımı açısından Koleksiyoncu Kız ile benzer bir yapıya sahip fakat sunuluş biçimi açısından farklılıklar göstermektedir.

Jean-Louis: Filmde, Katolik bir Hristiyan olarak sunulur. Dingin bir karakter yapısına sahip olan Jean- Louis, yaratılan diğer karakterlerin aksine toplumun dayattığı normlar doğrultusunda "din" olgusuna dayanan bir karakter olarak sunulmaktadır. Jean Tanrı'nın kendisi hariç her unsura duyulan arzunun, Tanrı'dan insanı uzaklaştırdığını düşünüyor. Bu durumu filmde "Kız peşinden koşmak insanı örneğin matematiğin peşinden koşmak kadar uzaklaştırır." Repliği ile de filmde kesin bir şekilde ifade ediyor. Fakat ahlâk temsili olarak sunulan bu karakterin kilise dışına çıktığındaki yaşayış biçimi ve hareketlerine baktığımızda ise arabası ile Françoise'in peşine takılan, matematikle haşır neşir olan, Maud'la geçirdiği gecede Maud'un cazibesine kapılmış bir karakter olarak görüyoruz. Fakat yine filmin sonunda Jean karakterinin bu çelişkili durumu kendi ahlâksal doğrusunu gerçekleştiriyor ve bunun sonuçları gerçekten iyi midir sorularıyla başbaşa kalmamızı sağlıyor.

Maud: Rochmer'ın filmnlerinde alışkın olduğumuz; kendinden emin, ne istediğini bilen güçlü bir kadın karakteri canlandırmaktadır. Zor beğenen, zaaflarının pençesine düşmeyen başarılı bir doctordur. Kendi gibi karşısındaki karakterlerinde güçlü olmasını isteyen Maud, minimum düzeyde beklentiler ile maksimum mutluluklar yaşayabilecek bir kadın olarak sunulmaktadır. Aşk, evlilik gibi konularda şanssız bir kadın olan Maud, eşinden boşanmış sonradan aşık olduğu

adamı ise trafik kazasında kaybetmiştir. Toplumun ahlâk anlayışı çerçevesinde ise tam olarak Jean'ın hayatı için uygunluğu sorgunlanmaktadır. Jean'ın aksine Katolik değil, dini kavramları ve yaşayışları eleştiren zıt bir karakter. Jean'le katıldığı akşam yemeğinde "Senin gibi dindar insanlar, midemi bulandırıyor" cümlesi ise bu durumu net bir şekilde ortaya koymaktadır. Rohmer'ın yarattığı toplumsal ahlâk anlayışı ile taban tabana zıt bir karakter olarak yansımaktadır.

Vidal: Jean'ın eski arkadaşı olan Vidal Marksist bir felsefe öğretmeni olarak Jean karakterinin karşıt görüşünü temsil eden karakterdir. Jean'ın tersine toplumun etik ahlâk anlayışına uymayan ve dinin temsilini yansıtmayan bir karakterdir. Bu bağlamda Koleksiyoncu Kız filminin Daniel karakteri ile benzerlik göstermektedir. But durum, Maud'un modern dünyaya, hareketli insan ilişkilerinin olduğu mekanlara geçişini sağlamaktadır.

Karakterler Tablosu

Jean-Louis	Maud	Vidal
Katolik Hristiyan/ Dindar	Toplumun Ahlâksız Temsili	Marksist felsefe öğretmeni
Toplumun Ahlâk Temsili	Güçlü/Zeki/Başarılı (Doktor)	Toplum ahlâkına uymayan
Çelişkili	Dini Eleştiren ve Sorgulayan	Dinin Temsiline Aykırı
Entellektüel		

Semboller Tablosu

NESNE	İFADE ETTİĞİ
Dağınık Yatak	Ahlâksız İlişki, Yasak Olan, Bireyin Yoldan Sapması
Çıplak Çizilmiş Resimler	Teşhircilik, Arzu Nesnesi, Ahlâk Dışı Kadın Temsili
Duvarda Asılı Haç İşaretleri	Dini Olan Ahlâklıdır ve Din Heryerdedir.
Kalabalık Kafeler ve İzmarit dolu Kültablaları	Burjuva Sınıfının Kafe Kültürü ve Özgürlük olarak Görülen Sigara. Kirlilik.
Yüksek Binalar ve Trafik	Modern Hayatın Çıkmazları, Çarpışık Metropol Hayatı
Kitapevleri	
Kentli Burjuva Kadınlar	

Ahlâki Temsili: Dini motifler en güçlü mesaj olarak sunulduğu filmde Rohmer'in ahlâk ve din unsurlarına bilinçli bir gönderme yaptığı filmidir. Rohmer'in yarattığı karakterlerde gördüğümüz doyumsuzluğa varan isteme hali, sahip olma dürtüsü, av psikolojisi, sadakatsizlik, saptırılmadan, salt kendi anlamlarıyla ahlâklı ve ahlâksız olarak sunulmuştur. Rohmer modern hayatın dayattığı ahlâk eleştirisi vurgusunu dışlanmış birey üzerinden yapmaktadır. Modern bireyin toplum içinde dışlanma gerekçesi olarak yalnızca 'istenilmeyen', 'kötü' davranışlar sergileyen ve gayri ahlâki tutumda bulunanları olmadığını, 'bilen' ve 'sorgulayan' ve en önemlisi 'inanın' insanların bu durumdan nasibini aldığını anlatır.

3.6.3. Maud'da Geçen Gecem Filminde Dışlanmış Bireyin Ahlâki Temsili

Modern hayatın eleştirelliği ve kitleler nezdinde gözden düştüğü XXI. Yüzyılda 'yeni dalga'yı ve onun sunduğu paradigmatları yeniden gündeme getirmek oldukça zorlayıcı bir durum. Yaşamın hem içerde hem de dışarda değişen dengeler,

yükseltilen değerler arasında gidip gelen hassas, zorlu ve bir o kadar da basit bir mevhum olduğunu bilenler için modern sanatın gücü yadsınamaz, hep iddia edilen aksine izleyenine el uzatışı da. Yeni dalganın bu modernist atılım içindeki yeri -adı çokça anılmış ve hakkı az çok teslim edilmiş olmakla beraber- ne kadar belirginse Eric Rohmer'in onun neresinde durduğu hep biraz muğlaktır.

Başlarda romanlar yazan, eleştirmenliğe ve Cahiers du cinéma'daki editörlük işine yoğunlaşmış biri olarak Rohmer yönetmenlikte ilk üretimlerini –hem fazla önemsememesinden ve biraz da maddi sıkıntılar nedeniyle süresi altmış dakikanın altında olan kısa filmlerle verdi. İlk uzun metrajı Le signe du lion'u (Aslan Burcu, 1962) Chabrol'un yapım şirketiyle gerçekleştirdiyse de film bazı sebeplerle oldukça gecikti ve gösterime girdiğinde Godard, Truffaut ve Resnais -biraz da Chabrol- tüm dünyada tanınan ve bilinen bir ekolün dembol isimleri olmuşlardı. Bu gecikme Rohmer'i de Rivette gibi yeni dalganın arka sıralarına itti. Zaman içerisinde de tıpkı günümüzde modernizme olan gibi Yeni Dalga'da ters akıntı diyebileceğimiz dalgaya kapıldı. Zamanlama konusunda şanslı olamayan Rohmer bu yüzden çağdaşları kadar sinema dünyasında isim yapamadı.

Aslan Burcu hikâyeyi geri planda tutan, daha çok tekniğe, renge ve atmosfere eğilmiş iddiasız yapısıyla yeni dalga'nın dışa dönük tutumunun aksine daha izole bir çizgideydi. -Elbette Rohmer'in daha sonraki filmlerinde de bu özellik baskındı ve bu onu kanadın gelenekçi üyesi kılıyordu.- Aslan Burcu adından da anlaşılacağı üzere, Rohmer artık imzası haline sakın üslubuyla yalın bir öyküyü anlattığı yılın o dönemini, yani ağustos ayını resmeder. Bugün Avrupa sineması dediğimiz şeyin bir prototipi belki, onun kaynağı. Rohmer'in Renoir'la kurduğu bağ onu yeni dalganın hem içinde hem de dışında bir konuma yerleştiriyordu, en azından başlarda böyle bir izlenim bırakmıştı. (Monaco, 2006, s.275)

Seyirciye ulaşamamak Rohmer'in Cahiers'daki işine yoğunlaşmasına sebep olduysa da içlerinde 'ahlâk öyküleri'nin (six moral tales) ilk ikisinin de olduğu kısa filmler çekmeyi sürdürdü. Sıra serinin merkezine yerleştiği Ma nuit chez Maud'ya

(Maud'lardaki Gecem, 1969) geldiğinde Rohmer artık ne yapmak istediğini daha iyi biliyordu.

Tıpkı Aslan Burcu'nda olduğu gibi, yemek masasındaki diyalog, Hristiyanlık üzerine çekilmiş söylevler, snob anekdotlar; bir fotoğrafın, üzerine düşünülmüş, çalışılmış (Rohmer'in nesnelere sahne içindeki durumlarıyla ilgili takıntılarını da hatırlayarak) bir konseptin adeta bahanesidir. Arkadaki kitaplık, kadehler, tabaklar, dul kadın, kararsız filozof, özgür aşk, çam ağacı vs. Jean-Louis onlardan farklı mı? Günah çıkardığı ve çözüldüğü yer yabancı bir kadının yanı başıdır; aynı geceyi O'nun çıplak bedeninin yanında geçirir.

Bu karakterlerin neredeyse sadece varoluşsal kaygılarla konuşuyor olmaları tesadüf değil; Vidal'in bir felsefeci oluşu da. İşin tuhaf tarafı Rohmer'in bu çatışmayı çözmeye yönelik bir fikri de yok gibidir. Jean-Louis ve Vidal yıllar sonra karşılaştıklarında üzerine konuştukları şey Pascal ve Marx olmuştur. Bu mağrur bakış açısı kimileri için gerçeklikten kopuşun kanıtıysa, kimisi için de yeni bir gerçekliktir.

Vidal'in Marxizme sığınışı gibi Jean-Louis de 'saf aşk'a sığınmıştır. Aşk, özgür aşkın yerini alır, Françoise da Maud'nun. Françoise 'ahlâk'lı kahramanımızın tercih etmesi gereken kişidir ama "temiz" midir? Jean-Louis'nin başından beri takıntılı olduğu şey ne aşktır ne de Françoise, o bir Katolik olarak ahlâkın anahtarını kovalar. Yine de Jean-Louis'nin filmin sonundaki itirafı bu formüle edilmiş ahlâkın gereğidir denebilir ama paçaları modern hayatın çamuruna değmiştir bir kere, itiraf bir yalan-itirafa dönüşür, kahramanımız idealize dünyasından intikamını alır. Rohmer burada küçük bir hinlik yaparak ahlâkın izafiyeti üzerine bir şeyler söylemek ister. Ma nuit chez Maud bu yanıyla da diğer ahlâki öykülerden ayrılarak ketum bir author olan Rohmer'le ilgili bize tüyo verir.

Rohmer, adeta yeni dalganın sırtını dayadığı bir kaide gibidir. Pascal'ın bahiste bir inancın rasyonelliğini sağlama konusunda rehber olarak aldığı temel ilke, insanın faydasının en yüksek noktaya taşınmasıdır. O, başlangıçta birtakım kavram çiftleri öne sürerek insanın takip ettiği ve kaçındığı şeyleri dile getirmektedir. Bunları; doğruluk ve iyilik/ fayda, bilgi ve mutluluk, yanlış ve sefalet şeklinde ifade edebiliriz. Bu kavram çiftlerini düşündüğümüzde, birinci grubun (doğruluk, bilgi ve yanlışlık) epistemik görevlerle ilgili olduğunu, ikincilerinin ise (fayda, mutluluk ve sefalet) pragmatik öğeler olduğunu görürüz. Dinî inançlarla ilgili karar vermenin epistemik açıdan mümkün olmadığını daha önce ifade ettiğimizden, meseleyi epistemik görevlerle ilgili birinci kavram grubu açısından çözemeyiz. Bu durumda, insanın fayda ve mutluluğu gibi bazı pragmatik öğeler alacağımız kararda bize rehberlik edecektir. (Pascal'dan Aktaran Alatl, 2014, s. 756)

Pascal'ın bahis kavramına geçmeden önce, Filozofun çalışmanın konusu olan 'ahlâk' kavramı ile ilgili düşüncelerine değinmek yerinde bir tercih olacaktır. Pascal'a göre insanın tüm itibarı ve gücü 'düşünce' eyleminden ileri gelir. İnsan kendini, dolduramayacağı uzayda veya zamanda değil, düşünce alanında geliştirmelidir. Bu bağlamda ahlâk kavramının başlangıç noktası olarak düşünce faslına derinlemesine eğilmek gerekir. Düşünce gücüne sahip olan insanın yücelik iddiası yalnızca kendi sefaletinin farkında olursa gerçekleşir. Çünkü bir ağaç sefil halde olduğunu bilmez. Bu yüzden kendimiz hakkında bilecek az şey vardır ve kendimizi ufak görmek yüceliktir. Dolayısıyla insanın yüceliğini bu zayıflıkları ve konu ile ilgili farkındalık eşliğinin yüksekliği belirler. İnsanın yüceliği öyle açıktır ki, kendi küçüklüğü bile yüceliğinin delilidir. Çünkü hayvanlarda doğa denilen şeye insanlarda küçüklük denir. Bu değerlendirmeyi yaparken de bir zamanlar sahip olduğu daha iyi bir doğadan buraya düştüğünü ve doğasının artık hayvanlar gibi olduğu kast edilir. (Pascal'dan Aktaran Alatl, 2014, s.756)

Tanrı inancı konusunda karar vermenin rasyonelliğini bazı olasılık hesaplamalarına, diğer bir ifadeyle bazı seçeneklerin beklenen faydası ile ödenecek bedellerin bir analizine dayanarak yapmaktadır. Buna göre bahis, bilgi açısından yetersiz olduğumuz durumda bir tarafın lehine karar vermeyi, beklenen en yüksek

fayda düşüncesi üzerine inşa etmektedir. Kişi bu tür bir durumda, fayda ve saadetini en üst noktaya taşıyacak seçeneğe göre hareket etmelidir. Bu öneri, Pascal'ın önemli öğelerini kullandığı 'karar teorisi' bağlamında ortaya atılmıştır. Teori, bir meselenin ne olduğu / olacağı ile ilgili bilgi açısından bir belirsizlik durumuyla karşılaştığında kişinin ne yapması gerektiğine karar vermesi ile ilgilidir. (Pascal'dan Aktaran Atlı, 2014, s.757)

Buna göre, kişi, meselenin nasıl olabileceği ile ilgili seçenekler listesini, bu seçeneklerle ilgili eldeki verileri, bu seçeneklere ilişkin alabileceği karar durumlarını, her bir karar için ödenecek bedeli ve bu kararlardan ortaya çıkabilecek farklı çıktıları göz önünde bulundurarak kararını verir. Alınacak karar, sayılan veriler ışığında en makul seçeneğin tercih edilmesidir. Her ne kadar bahiste, karar teorisiyle ilgili farklı ilkeler işe koşulmuş olsa da özellikle standart versiyonda, en fazla fayda beklentisine sahip seçeneğin tercih edilmesini öneren 'beklenti ilkesi' kullanılmaktadır. Buna göre, bilişsel çerçeveden konunun belirsiz olduğu ancak alternatif karar seçeneklerinin olasılığına ve bu seçeneklerden beklenen faydaya değer atanabildiği bir durumda, bireyin en fazla faydanın beklenildiği seçeneğe yönelimi olmalıdır. (Pascal'dan Aktaran Atlı, 2014, s.757)

Maud'da Geçen Gecem filmi, Eric Rohmer'in kariyerinin en önemli filmi olmasının yanında, Ahlâki Öyküler Serisinin en önemli ve kapsayıcı filmidir. Rohmer filmde neredeyse tüm insanlık birikimlerini kullanmış, modern edebiyatın en önemli mottosu olan 'bilinç akışı' tekniğini adeta sinemaya uyarlamıştır. Film bunun dışında, modernizmin yimi birinci yüzyıldaki 'dışlanma' durumunu, Eric Rohmer'in asıl film üretimine geçtiği dönemde Yeni Dalga'nın tersine doğru dalgalanması ve dışlanan modern bireyin temsili olmasıyla da ilginç bir karşımı kendi içinde barındırır. Modern bireyin toplum içinde dışlanma gerekçesi olarak yalnızca 'istenilmeyen', 'kötü' davranışlar sergileyen ve gayri ahlâki tutumda bulunanları olmadığını, 'bilen' ve 'sorgulayan' ve en önemlisi 'inanın' insanlarında bu durumdan nasibini aldığını büyük bir ustalıkla anlatır.

3.7. KOLEKSİYONCU KIZ FİLMİ

Özgün Adı: La Collectionneuse

Senaryo: Eric Rohmer, Patrick Bauchau (dialogue), Haydée Politoff (dialogue), Daniel Pommereulle (dialogue)

Yönetmen: Eric Rohmer

Görüntü Yönetmeni: Néstor Almendros

Müzik: Blossom Toes, Giorgio Gomelsky

Yapım Yılı: 1967

Süre: 89 Dakika

Oyuncular: Patrick Bauchau (Adrien), Haydée Politoff (Haydée), Daniel Pommereulle (Daniel), Alain Jouffroy (Writer), Mijanou Bardot (Carole as Mijanou), Annik Morice (Carole's girlfriend), Dennis Berry (Charlie)

3.7.1. Koleksiyoncu Kız Film Özeti

Uzun zamandır tatile gidemeyen başkarakter Adrien, huzur bulmak ve kafasını toplamak üzere bir arkadaşı aracılığıyla ayarladığı St. Tropez'deki yazlığa yakın bir arkadaşı ile tatile gider. İki arkadaş yazlıkta yalnız olacağını düşünür, ancak planda olmayan bir kişi daha vardır yazlıkta. Rahat ve savruk bir kadın olan Haydee'yi yazlıkta gören Adrien bu durumdan hiç hoşun olmaz.

Rohmer'in filme ahlâksızlık (ahlâklılık) temsili olarak yerleştirdiği bu kadın karakter; toplumsal ve bireysel ahlâk sorgulamasını başlatacak olan karakterdir. Filmdeki koleksiyon temsili aslında Haydee karakterinin bir erkek koleksiyon sembolü olarak karşımıza çıkar. Adrien karakteri koleksiyonun bir parçası olmayı küçük düşürücü olarak bulduğundan kendince bu durumu ters yüz edecek küçük planlar kurar. Adrien karakterinin ikilemi de tam bu noktada başlar. İçsel olarak Haydee'yi arzulamaya başlayan Adrien, planları doğrultusunda en az zararla kurtulmak istemektedir. Bunun yanı sıra tatil planında arzuladığı huzurunu da kaçırmak istememektedir. Savruk olmanın dışında aynı zamanda zeki bir kadın profili çizen Haydee ise durumun farkında olduğu için Adrien'in planlarını bozmak için çoktan karşı atağa geçmiştir.

Erdemli olmanın yalnızlıktan geçtiğini düşünen Adrien, bunu başaramadığı için koleksiyonun bir parçası olmaktansa Haydee'yi kendi koleksiyonuna katmaya karar verir. Ancak Rohmer'in sorgulattığı ikinci bir ahlâk unsuru burada tekrar devreye girer. Adrien'in kıskançlık duyguları, uzakta olan sevgilisinin kendini aldattığı düşüncesiyle hat safhaya ulaşır. Bu aldatılmışlık duygusunun esiri olan Adrien, tüm kişisel duyguları ve arzularından vazgeçerek tatilini yarıda keser.

Film genel hatlarıyla; Adrien'in sosyal rolleri ve iç dünyasının istekleri arasında kalmış, başka bir deyişle sokulmak istenilen kabın içinde "daraltılmış" bireyin iç dünyasını öne çıkarır. Söz konusu "daraltılmış" bireyin ahlâki temsili ise, dış dünyanın yaptırımlarına boyun eğen bireyin iç dünyasının isteklerini bastırması şeklinde oluşmuştur.

3.7.2. Koleksiyoncu Kız Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu

Henüz filmin giriş sahnesinde filmin en etkili dinamiklerinden olan ana karakter Haydee'nin vücudu teşhir edilmektedir. Eric Rohmer'in "Altı Ahlâk öyküsü" filmlerinde sıkça sunulduğu gibi bu filmde de iki erkek arasında kalan bir kadın karakter yaratılmıştır.

Film, toplumun geleneklerine göre zıt bir karakter temsili olan Haydee karakteri üzerinden, cinsellik ve toplumun ahlâk anlayışını sorgulatılmaktadır. Adrien'in St. Tropez'deki yazlığa gitmesi ile devam eden filmde Adrien ve Haydee'nin ilk karşılaşması gerçekleşir. Adrien evin içinde dolaşırken resim ve heykel sanatında çıplak kadın temsili olan ve ilk kez Antik Yunan ve Roma sanatlarında görülen Nü-nude heykellerinden birini eline alır. Bu heykel, filmde Havva'nın, cehennem ve yasakların simgesi olarak sunulmaktadır. Bu bağlamda Rohmer, filmin teşhirci ana karakteri Haydee ile Nü-nud heykeli arasında bağ kurarak, toplumsal ahlâk anlayışına vurgu yapmaktadır.

Filmde sık bir şekilde karşımıza çıkan bir diğer unsur ise Haydee'nin kullandığı telefon simgesidir. Koleksiyoncu Kız filminde telefon, Adrien ve Daniel'in içe dönük, dinginlik arayan dünyalarından, dışarının hareketli atmosferine geçişin bir yolu olarak sunulmaktadır. Bu tarz bir kitle iletişim aracının böyle bir formda kullanılması, içten içe modernite ve modernitenin metaryellerine bir gönderi olarak yansıtılmaktadır.

Bir koleksiyoncu ne yapar? Sorusunu soran filmde, iki unsur sorgulatılmaktadır. Bir koleksiyoncu için çok parçaya sahip olmak mı önemlidir, yoksa değerli bir parça bulmak mı? Adrien karakterinin antikacıdan aldığı iki vazodan değerli olanı alıp, değersiz olanı Haydee'ye vermesi ve filmin sonlarına doğru değerli olan vazodan kırılması, değer yargılarının özünde ne kadar kırılabilir olduğu vurgusunu yapmaktadır. Filmde sorgulatılan iki unsurdan biri tercih edilir ve

“bir koleksiyoncu için değerli bir parça bulmak daha önemlidir” cevabı vurgulanır. Bu anlatı toplumun ahlâk anlayışına ters düşen ana karakter Haydee'nin sıkça tekrarladığı “değerli bir şey arıyorum” cümleleriyle de desteklenmektedir.

Film, Eric Rohmer'in Altı Ahlâk Serisindeki mekan seçimlerinde olduğu gibi kapalı mekanlarda geçmektedir. Haydee karakteri dış dünya ile çok fazla içli dışlı olmasına rağmen, yalnız bireyin içe dönük dünyasının temsili olarak iç mekanlar kullanılmıştır. Film bu yapısı ile özellikle “Claire'in Dizi” filmi ile benzerlik göstermektedir. Her ne yaşıyor ise karakterin içinde yaşanmakta ve yine karakterde neticelenmektedir. Bu bağlamda içsel bir sorgulama yaşayan Adrien karakterinin Haydee'nin koleksiyonun bir parçası olmayı reddetse de zamanla iletişime geçtiği her insanla Haydee'yi kıyaslaması durumu özünde koleksiyonun bir parçası olmaya başlamasının bir göstergesidir.

Haydee: Rohmer'in diğer filmlerinde oluşturduğu gibi toplumsal ahlâkın bir reddi olarak sunulur. Erkeklerle kolaylıkla birlikte olan, toplum normlarına ters düşen ahlâksız bir kadın temsilidir. Ancak bununla birlikte karaktere dikkatli bir şekilde baktığımızda özünde masumiyet belirtileri taşımaktadır. Ne istediğini bilen güçlü bir kadın olarak karşımıza çıkan Haydee, bununla birlikte gel gitler yaşayan çelişkili bir karakter olarak da sunulmaktadır. “Koleksiyoncu Kız” lakabı, Haydee'nin hayatındaki arayışları temsil etmektedir. Haydee karakteri, filmde sorgulatılan koleksiyon sayısı mı? Değerli parça mı? sorusunun “değerli parça” cevabı olurken aynı zamanda toplumun değersizleştirilen, ötekileştirilen bir yargısıyla da zıtlık oluşturmaktadır.

Daniel: Daniel, Haydee'yi eleştiren toplumsal norm figürü olarak sunulmaktadır. Haydee karakteri ne kadar ahlâksızlığın simgesiyse Daniel de o kadar ahlâklı ve erdemli bireyin simgesidir. Haydee'ye giden her hakaret, her yargı Daniel aracılığıyla aktarılmaktadır. Ancak; Daniel bununla birlikte kafası karışık bir

karakteri temsil ederek, Eric Rohmer'in toplumun değer yargılarına bir göndermesi konumundadır. Rohmer'in bu filmle "eleştiriyoruz fakat yaptığımız eleştirinin bir dayanağı var mı? Daniel Haydee'yi eleştirecek ahlâki dolgunluğa sahip mi?" sorularını Daniel karakteri üzerinden sormaktadır.

Adrien: Daniel ve Haydee karakterlerinden farklı olarak daha sade ve dingin bir karakter olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınlara karşı arzusu olmayan bu karakter, Haydee'yi arzulayan ve kendince küçük oyunlar oynayan kısmen hırslı bir karaktere dönüşmeye başlar. Haydee'nin koleksiyonuna dahil olmak istemeyen Adrien, buna karşı koyamayarak koleksiyonun bir parçası haline gelir. Ancak filmin sonunda tatiline son vererek Haydee'den uzaklaşmaya karar veren karakter, bu dönüşümlerden ziyade ilk baştaki Adrien karakterine tekrar bürünerek; ahlâklı olana bir diğer deyişle doğru yol olana geçiş yapar.

Karakterler Tablosu

Haydee	Daniel	Adrien
Toplumun Ahlâksız Temsili	Ahlâklı ve Erdemli Birey	İrade / iradesizleşen
Cinsellik ve Teşhircilik	Toplum Simgesi Olarak Kafası Karışık Birey	Ahlâklı Birey Temsili
Çok Eşlilik	Sade ve Dingin	Kararlı/Kararsız/Çelişkili
Masumiyet	Eleştirel	Zayıf
Güçlü Kadın	Çelişkili	Arayış

Semboller Tablosu

NESNE	İFADE ETTİĞİ
Nü-nude heykeli	Haydee/ Havva / Cehennem
Telefon	Bireyin İç Dünyasından Metropole Geçiş
İç Mekanlar	Bireyin İç Dünyası
Dış Mekanlar	Bireyin Dış Dünya Karmaşası
Antika Koleksiyonlar	Toplumun Değersizleştirdikleri ve Değerli Kıldıkları
Tatil	Ahlâk Tatili/ Ahlâki Arayış
Çin Vazosu (Kırılması)	Ahlâki Duruş (Ahlâki Duruşun Çöküşü)

Ahlâki Temsili: Ahlâk; haklı olan güçlü değildir, güçlü olan haklıdır bakışıyla sunulmaktadır. Ahlâki bir vaaz ya da ilişkiyi kendi kontrolü altında tutma isteği, filmde insan ruhunun en karmaşık ruh halinde dolaşma imkanı sağlamaktadır. Söz konusu bireyin ruh haline giriş yaptığımızda, özellikle erkek karakter açısından yap(a)mamayı tercih etme durumu salt bir ego savaşından kaynaklandığı görülür. Bu bağlamda karakterlerin ruh dünyasından geriye kalan, yapmayı tercih eden ve genel anlamda anti-ahlâkçı görülen kadın karakter en ahlâklı tavrı sergileyen olarak öne çıkar.

3.7.3. Koleksiyoncu Kız Filminde Daraltılmış Bireyin Ahlâki Temsili

Koleksiyoncu Kız, Batı dünyasının temel felsefesi olan hayat bir mücadele ve rekabettir düşüncesini, rejisi, diyalogları ve üst düzey oyunculuklarıyla en iyi şekilde yansıtan filmlerden biridir. Film bu bağlamda, Batı dünyasının temel felsefesindeki ikili rekabeti, kadın erkek ilişkilerine uyarlar ve Rohmer evreninin tipik göstergelerinden sonu cinsellikle bitmeyen bir kadın erkek ilişkisi çeşitlemesi daha sunar.

Film yapılış tarihi açısından (1967) serinin üçüncü filmi olmasına karşın, tematik ve zamansal olarak serinin dördüncü filmi olmuştur. Serinin tematik olarak üçüncü filmi Maud'da Geçen Gecem filminin başrol oyuncusunun takviminin bir yıl boyunca dolu olması nedeniyle, Rohmer filmi ertelemiştir. Bunun yerine Schroeder ve Rohmer yaptıkları kısa filmlerin ikisinin haklarını satın profesyonel olmayan oyuncularla serinin dördüncü filmi olan Koleksiyoncu Kız'ı çekmek için televizyondan aldıkları küçük bütçeyi kullanmışlardır. Çekimler sırasında ekibin tek masrafı ham film parası ve Saint-Tropez'deki hem set olacak hem de oyuncular ile ekibin kalacağı evin kirasıydı. Bunlar dışında set aşçısı için ayrılmış küçük bir bütçe daha vardı. Rivayetlere göre aşçı bütün çekim programı boyunca et ve sebzeden oluşan bir İtalyan çorbası dışında hiçbir şey pişirmemişti. Minimal bütçe ile çekilen ve mütevazı bir başarıyı da beraberinde getiren film Rohmer'e, asıl ününü kazandıracığı bir sonraki projesi Maud'da Geçen Gecem için motivasyon kaynağı olmuştur. (Monaco, 2006, s.274)

Rohmer'in film evreninin tipik göstergelerinden, can sıkıntısına dayalı bir aşk kadar bir törellikte vardır ve Rohmer'in ironik zekası seyircilerin rasyonel düşünce süzgeçlerine takılır ve Seyircide bir süre sonra Rohmer'in ironik dünyasına dahil olur. Koleksiyoncu Kız filminde de serinin ve belki de tüm Rohmer evreninin karakterlerinin hiçbirinin gerçekten tercih yapma gücü yoktur. İşte tam burada filmin, belki de elinde olmadan, empoze ettiği ahlâk; haklı olan güçlü değildir, güçlü olan haklıdır evrimine doğru götürüyor izleyenleri. Ahlâki bir vaaz ya da ilişkiyi

kendi kontrolü altında tutma isteği, filmde insan ruhunun en karmaşık dehlizlerinde dolaşma imkanı tanır. Söz konusu dehlizlere giriş yaptığımızda özellikle erkek karakter açısından yap(a)mamayı tercih etme durumu salt bir ego savaşından kaynaklandığı görülür. Bu bağlamda karakterlerin ruh dünyasından geriye kalan, yapmayı tercih eden ve genel anlamda anti-ahlâkçı görülen kadın karakter en ahlâklı tavrı sergileyen olarak öne çıkar.

Rohmer'in filmlerindeki karakterlerin ironik motivasyonlarının kaynağına değinmek gereklidir. Zira Koleksiyoncu Kız filminin satır araları tamamen bu kaynaktan beslenmiştir. Bu bağlamda, incelikle oluşturulmuş ve zayıf bir mantıksal manevrayla hareketsizliklerini hareket olarak yeniden tanımlayabilen yapının kaynağı Rohmer'in ironik motivasyonlarıdır. Bu durum sonucunda kendilerini kuşatan, - Koleksiyoncu Kız özelinde daraltan – dünyayı yeniden yaratma gücü veren hoş bir şekilde ayarlanmış entelektüel bir aygıtı sahiptirler. Bu nedenle Rohmer'in filmlerinin sonları biraz da kederlidir. (Monaco, 2006: s.281)

Rohmer bu durumu şu şekilde açıklar: “Onlar olması beklene sonlar değildir, onlar bir ölçüye kadar ilgili kişiye karşıdır... Karakter bir hata yapmıştır. Kendisi için bir yanılsama yarattığını anlar. Kendisi için merkezde kendisinin olduğu bir tür dünya yaratmıştı ve bu dünyanın tanrısı ya da hükümdarı olması gerektiği mükemmel bir biçimde mantıklı görünüyordu. Her şey çok basit görünüyordu ve karakterlerimde bir miktar mantık takıntısı vardı. Bir sisteme ve ilkelere sahiptiler ve bu sistemle açıklanabilecek bir dünya inşa ettiler... Bu dünya tamamen mutlu değildir. İşte benim filmlerim bunu hakkındadır. (Petrie'den Aktaran Monaco, 2006, s.2811)

Koleksiyoncu Kız filminde erkek karakterin gündelik rutinleri içinde yaşadıklarını görürken – ki bir nevi ahlâk tatiline çıkmış gibidir – kendini dış dünyadan alabildiğine soyutlama durumunun samimiyeti ile baş başa bırakır seyirciyi. Bu aynı zamanda ana karakterin bir fantezi dünyasında yaşadığına ya da yaşadığı şeylerden tıpkı bir günah çıkarmaya çalıştığı izlenimi vermektedir. Filmin

başındaki kısa karakter tanıtımı bölümünde Adrean, arka profilden konuştuğu kadınlarla ilişkisinde söz konusu günah çıkarma izlenimi daha bir netlik kazanmaktadır. Adrean'ın arkası arka profilden karşı cinsle konuşması belki de gerçeğe yüzleşecek cesareti bulamayışından, yapmış olduğu hataların vicdan azabına neden olmasından kaynaklanıyor olabilir. Ki zaten film boyunca izleyeceğimiz şey karakterimizin patolojik bir incelemesidir. Tıpkı Rohmer evreninin diğer ahlâk öyküleri incelemelerindeki psikanalitik yaklaşım, metapsikolojik (ruhbilimötesi; ruhçözümleme kuramı; genel ruhbilim kuramı; anlık ve beden arasındaki ilişki gibi görgül ruhbilim yasalarının ötesine giden felsefi soruların incelenmesi; ruhbilim için genel yasalar saptama girişimi) etkilerdir.

Filmin giriş bölümlerinin bitip Adrean'ın kır evine gittiği sahnede Haydée ile ilgili yapılan konuşmalar ve yapılan kadın tanımlaması ya da öznelliği çok önemlidir. Çünkü bu sefer kesinlikle kendi alanının çerçevesinden çıkmış başka bir çiftin yaşam alanını hatta kadını ve onun yaşam alanını tanımlamaya çalışmaktadır. Ancak bunun film içerisinde gösterilmesi Adrean'ın kafasında nasıl görüldüğünü izleyicinin görmesi açısından önemlidir. Bizler böylece Adrean'ın kafasında canlandırdığı ya da fantezileştirdiği alana dâhil ediliz. Eğer Haydée ile ilgili konuşulan konuları karşılayacak görüntüleri görmemiş olsaydık (giriş bölümünde kadının tek başına sahilde yürümesi ve vücuduna yakın planlarla kesmeler yapılması ve diğer sahnede kadının bir erkekle sevişmesi) bunun yalnızca bir adamın sıradan bir konuşması ve önemsiz ayrıntılar silsilesi olarak tanımlayabilirdik. Ancak konuşulanlara görüntülerin eşlik etmesi aynı zamanda izleyicinin bu erkek karakterle özdeşim kurmasına, onun fantezilerine, geçmişine, hayallerine hatta sapkınlıklarına varacak derece ortaklığın sağlanmasına katkıda bulunmaktadır. Filmin örgüsü bu bağlamda kendini açıkça belli etmeye başlar ancak bunu ilk sahnedeki arka planda göremediğimiz ya da birleştiremediğimiz uzamın etkisine bağlamak mümkündür. Bu gerçek anlamda Adrean'ın karşılaşmak istemediği gerçeklikte yatar.

Adrean'ın, ahlâki duruş konusundaki tavrı ve aşamadığı eksikliği film boyunca tekrar eder ancak elimizde somut olarak yalnız kalmak isteğini göstermesinden başka bir şey yoktur. Haydée ile konuşması Adrean'ın ruhsal

gelişimi için oldukça önemli bir yer teşkil eder. Filmde bizlere, dolayısıyla Adrean'a da alınana kararların arkasında durma gücünü Haydée verir. Çıkış yolu bulmamıza yardımcı olur. Bunun filmdeki en somut imgesi ise ender bulunan bir tarihi eser olan 'çin vazosu'dur. Vazo Adrean'ın arkasında durmak için büyük çaba sarf ettiği ahlâki duruşu imlemesi açısından için önemli bir araç olacaktır. Haydée vazoyu satın alan müşterinin evinde geçirdiği birkaç gün kaldıktan sonra bilerek yaptığı belirgin olan kırma eylemini gerçekleştirir. Kırılan vazo ile birlikte Adrean'ın eksik parçası tamamlanır. Bu eksiklik sadece bir nesne olarak algıladığımız vazo üzerinden tamamlanabilecek türden bir eksiklik değildir.

Eksik: İhtiyaç ile talep arasındaki dilsel boşluğa yerleşen arzunun 'ihtiyaç' kanadı ortada bir 'eksik' in olduğunu gösterir. İlksel eksik doğmuş olma durumudur. Çocuğun annenin bedeninden ilksel ayrılmasının yarattığı ilk hadım edilme, bir uzvu eksik olma, ya da daha doğrusu, kendini birinin eksik uzvu olma durumudur. Bu durum dil öncesinde, kopmuş olduğu bedene geri dönme ihtiyacı olarak ortaya çıkar. Özne dilin alanının girip bu eksikliği simgesel olarak ifade etmeye kalktığı zaman ise, eksik tatmini mümkün olmayan bir arzu, asla ele geçirilemeyecek bir nesneye duyulan bir arzu olarak belirir. Arzu (anne arzusu) anneyi elde etme arzusu değil onunla yeniden bütünleşme, yeniden onun bir parçası olma(yani kendini bir özne olarak ortadan kaldırma, yok etme) arzusu olduğu için dilsel bir ifadesi yoktur; simgeseli alanında kendini anlamlandıramaz. Bu elde edilmesi mümkün olmayan arzu nesnesi, Lacan'da "objet petit a" adını alır. (Arda, 2003, s.170)

Adrean böylece içinde bulunduğu maddi ve manevi ortamda, çelişkilerli durumlarla mücadele etme biçimini yeni bir boyuta evrilir. Yaz başında uygulamada karasız kaldığı ahlâksal ilkelere, yaz sonuna doğru buruk bir şekilde de olsa daha kararlı bir şekilde pratiğe döker. Filmde eksik olarak ilk gösterilen somut nesne Adrean açısından, kadının kendisidir bu durumda Adrean ile Haydée arasında cinsel bir ilişki asla gerçekleşmeyecek; Adrean film boyunca hep ekşiğini gidermek için çabalayacak ancak bunu tamamlayamayacaktır. Bu eksiklik aynı zamanda istediği arzu nesnesi olan kadına kavuşamayacağı için cinsel ilişkinin imkânsızlığını da

sağlamış olur. Haydée'nin kırdığı vazo, Adrean'ın artık gerçekleşmeyecek – ki başından beri pek de gönüllü olmadığı – birleşmeyi kesin kez ayıran bir somutlama olarak öne çıkar. Bu durumda XX. yüzyılın daraltılmış, adeta dikiş patlatan bir gömlek dikilmiş bireyinin, kendi içindeki tüm savaşa rağmen ve hatta kendine rağmen, ilkeselleştirdiği ahlâki tavrının arkasında durmasını sağlamıştır.

3.8. CLAIRE'İN DİZİ FİLMİ

Özgün Adı: Le genou de Claire

Senaryo: Eric Rohmer

Yönetmen: Eric Rohmer

Görüntü Yönetmeni: Néstor Almendros

Yapım Yılı: 1970

Süre: 105 Dakika

Oyuncular: Jean-Claude Brialy (Jerome), Aurora Cornu (Aurora, the novelist), Béatrice Romand (Laura), Laurence de Monaghan (Claire), Michèle Montel (Madame Walter), Gérard Falconetti (Gilles), Fabrice Luchini (Vincent)

3.8.1. Claire'in Dizi Film Özeti

Jerome evlenmek üzere olan bir karakterdir. Bu sebeple evlilik öncesi küçük bir tatil için bir beldeye gider. Rohmer'in filmlerinde sıkça kullandığı tesadüfi bir karşılaşmayla Jerome, eski arkadaşı, orta yaşlı yazar bir kadın olan Aurora ile karşılaşır. Aurora'nın Jerome'den bir isteği vardır. Yeni yazısına malzeme olması için Jerome'uden ev sahibinin kızı Laura'nın kendisine karşı olan ilgisine olumlu yaklaşmasını ister. Jerome eski arkadaşının ısrarını geri çevirmez. Pek istekli olmasa da Jerome, Laura ile ilgilenmeye başlar. Filmin ortalarına doğru ortaya çıkan Laura'nın üvey kız kardeşi Claire, Jerome için bir arzu nesnesine dönüşmeye başlar.

Rohmer'in filmlerinde özellikle tercih ettiği aşk üçgeniyle film yeni bir dönemecin ve sorgulamanın içine girer.

Jerome ve Aurora, hayata dair belli bir doygunluk yaşamış ve bu tatminle daha çok olaylara dışarıdan bakabilme ruhunu yakalamış orta yaş grubu bireylerdir. Bu nedenle ilişkilere ve arzulara bakışları da duygusallıktan kurtulmuştur. Bu sebeple Laura ile oynadıkları oyunu kendilerine malzeme olarak kullanmak onlar için normail bir duruma dönüşmüştür. Ancak, Claire'nin olaya katılmasıyla Jerome için durum alışkın olmadığı bir hissiyata dönüşmüştür. Onun için Claire, hiç kirlenmemiş bakir bir güzellikte ve karakterdedir. Jerome, bugüne dek tecrübe edemediği ve tatmadığı duyguları Claire'de bulur. Claire'in yüzündeki masumiyet, vücut hatlarındaki estetik kıvrımlar ve en çok da dizindeki el değmemiş duygusu uyandıran his Jerome için kaçınılmaz bir arzu nesne haline dönüşmüştür. Buradaki arzu nesnesi durumu Jerome için bir elde etme isteği değil bugüne dek tatmadığı saf duyguları yaşama arzudur.

Jerome için Claire'nin dizine dokunma isteği gün be gün artmaya başlamıştır. Bu dize dokunma isteği evlilik öncesi son bir tatmin ve öze dönüş nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Jeromi Claire'in erkek arkadaşını başka bir kadınla gördüğü an aradığı fırsatı yakaladığını düşünerek olayın içi yüzünü anlamadan durumu Claire'ye anlatır. Bunun sonucunda Jeromi, duygusal bir boşluk yaşayan Claire'in bu zayıf anından faydalanarak Claire'in dizine dokunur ve film boyunca büyük bir arzu nesnesine dönüşen Claire'in dizi artık yasak bölge olmaktan kurtulur.

3.8.2. Claire'in Dizi Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin

Sunumu

Sigmund Freud, gençlik ile cinsellik arasında bir bağ kurmaktadır. Genç olmanın ve sevişmenin birbirinden ayrılmayan iki faaliyet olduğunu belirtir. Düşünce eylemin yerini tutar (Freud, 2001, s.254).

Jerome karakterinin Claire'in dizine dokunduktan sonra duygularını anlattığı hali “süpergonun” temsili olarak sunulurken, kendini Claire'nin dizine dokunmaktan alı koyamaması durumu ise “id” in temsili olarak yansıtılmaktadır. Çünkü Claire'in dizi, onun ulaşabileceği yerde olmayan, “id”i tetikler vaziyette teşhir edilen bir metafor olarak kullanılmıştır. İffetsiz bir kadın, aşırıya varan çıplaklık, tahrik klişelerine düşmeden sadece bir diz metaforu ile Jerome karakterinin tetiklenmesini sağlanmıştır.

Eric Rohmer'ın yarattığı çok katmanlı karakter dünyasında esas mesele en nihayetinde bireyin kendi “id”i ile giriştiği mücadele olurken özellikle Fransız Yeni Dalga Sinemasında karşılığını bulduğumuz "karmaşık ikili ilişkiler" ve bu durumun neticesinde ortaya çıkan "güvensiz" karakter portreleri; oluşturan karakterler yansıtılmaktadır.

Claire: Film her ne kadar ismi itibari ile Claire karakterini ön plana alıyormuş gibi görünse de genel itibari ile Aurora (Yazar) ve Jeroma karakterleri üzerine kuruludur. Küçük bir örneklem üzerinden büyük bir sorgulama oluşmasına olanak sağlayan bu durum sayesinde Claire karakteri ile çok fazla özdeşleşmeden, Claire'in Jerome karakteri üzerindeki yansımalar sunulmaktadır.

Filmde bir çok uç karaktere rastlamak mümkündür. Örneğin; Laura karakteri; babadan ayrılma kompleksi yaşamaktadır ve heran bir çılgınlık yapabilme potansiyeline sahiptir. Bu durum Laura'nın babasını genç yaşta kaybetmenin verdiği baba kompleksinden kaynaklanan bir uzantı olarak olgun erkeklerden hoşlanmasına ve genç erkeklere güvensizlik duymasına yol açmaktadır. Anne despotizmi altında ezilen Laura, sevgiye aç genç bir kadın olarak sunulmaktadır.

Jarome: Dış dünyanın Jarome üzerinde yarattığı etkiler, filmdeki diğer psikolojik çözümlenmeleri ve sembolleri oluşturmaktadır. Verdiği mücadelenin fiziki ve ruhsal yıpranmaları sebebiyle Jarome'da meydana gelen çöküş sunulmaktadır.

Burada kabullenilmişlik, insanın dış dünyayı bilinçli olarak algılayıp kendi benliğinden ayırması ve bu yolla kendi varlığının bilincine varması anlamında kullanılmaktadır. Dış dünyanın kasvetinin kendisinde yarattığı ruhsal bunalım, Jarome'un var olan durumun kabullenmesine sebep olur. Bu durum Claire ile tanışması sonrası ahlâki bir mücadele içerisine girmesinde tetikleyici güç olur. Fakat bu mücadelede zaman zaman tükendiği ve çıkmaza düştüğü anlar da yok değildir.

Madame Walter: Laura'nın tam zıttında despot bir anne karakteri olarak filme yansımaktadır. İki evlilik yapmış ama hala aşkı arayan bu karakter özünde bir çok karakter parçalanması ortaya sunmaktadır. Otorite temsili bu karakter aslında kendi kişisel hayatında kurallar çerçevesinde yaşamamakta ve kendiyi çelişmektedir. Toplumun kafası karışık ruh halinin bir sembolü konumunda sunulmuştur.

Karakterler Tablosu

Claire	Jarome	Madame Walter
Savruk	Toplumun Ahlâk Temsili	Otorite
Sevgisiz	Çelişkili	Arayış İçerisinde
Topluma Güvensiz	Bunalımlı Birey	Toplum Ahlâkına Aykırı
Masum	İradesiz	Çok Karakterli

Semboller Tablosu

NESNE	İFADE ETTİĞİ
Diz	Toplumsal Namus / Freud 'id'
Kitaplar	Entellektüel Bireyler
Yağmur / Gözyaşı	Arınma ve Çözülme
Ayna	Bireyin Kendiyle Yüzleşmesi

Ahlâki Temsili: Eric Rohmer, ‘kabullenilmiş’ bireyin ahlâki temsilini sunduğu Claire’in Dizi’nde modern dünya toplumunun ‘genel’ kalmaya mahkum ‘birey’ meselesini, bir metropoldeki yalnızlık hikayesinden hareketle geniş bir kır evi perspektiften değerlendirilebilecek şekilde odaklanır. Film kabullenilmiş modern dünyanın insanlarını ve onların ‘insan’ olmaktan gelen en ilkel dürtüleri arasındaki çelişkiyi anlatır. Bununla beraber söz konusu ‘kabullenilmiş’ birey için üçüncü bir küme de, bireysel doğrularını oluşturan ve neredeyse onu dizginleyen ahlâki yargılarıdır. Claire’in Dizi’nde de tıpkı diğer Ahlâki Öyküler gibi, anlatılan karakterler toplumdan ziyade bireysel yapıdaki ahlâki yargıları ile var oluşlarını gerçekleştirirler.

3.8.3. Claire’in Dizi Filminde Kabullenilmiş Bireyin Ahlâki Temsili

Yaşadığı modern dünyayı iki büyük savaş ve yıkımı arkada bırakarak mutsuz ve yalnız bir dünyaya çeviren insanoğlunun kendi elleriyle yarattığı cehennemde içine düştüğü açmazlar sonucu ruhsal gelişimini kaybedip bencillığe düşmesi filmde başarılı bir şekilde yansıtılıyor. Buna karşın Aurora, Jarome’a daima iyi insanlar olduğunu telkin ediyor bunun gerekçesi olarak da yaşadıkları modern dünya içerisinde artık pek de bir önemi kalmayan ahlâki arka planları olduğunu gerekçe gösteriyor.

Filmin başında gördüğümüz tarih, Jarome’un kafasında kurguladığı iki sahnenin de baş nesnesi konumundadır. Tarih imleci sonrası görülen ilk sahnede Jarome ile Aurora neşeli ve eğlenceli vakit geçirme faslına döndüğümüzde, Jarome’un Aurora’nın birbirini görme ve en nihai olarak dokunmadan türemiş bir etkinlik gösterirler.

Eric Rohmer film evreninin karakteristik özellikleri Claire’in Dizi’nde de belirgin bir şekilde vardır. Örneğin, filmlerimde kişilerin söyledikleriyle yaptıkları arasında bir çelişki... Rohmer tüm çalışmalarında olduğu gibi bu filmde de

açıklamaları, önemsizleştirir. Diğer filmlerinin yöntemlerini, sistematik sonuçlar olarak kullanmaktan da özellikle kaçınır. Bu bağlamda Claire'in Dizi'nde hiç bir açıklamaya rastlanmaz, ama öyle mesajlar vardır ki açıklamanın yerini alırlar. Tıpkı kadın yazar Aurora'yı canlandıran Jerone' m yaptığı gibi. Claire'nin Dizi'nde başrol oyuncusunun sondaki dizle ilgili sahneyi anlatım tarzının, seyircinin gerçekte edinmek istediği izlenimden ne denli farklı olduğu anlaşılıyor. Burada film, doğrudan bir yalan üzerine kurulmuyor, çünkü Ahlâki Öyküler Serisi'ndeki figürlerin yalan söylediğini iddia etmek de mümkün değil. Burada realitenin farklı biçimlerde sahnelenmesi söz konusu. Örnekse: Baş oyuncunun karısına Chloe'den söz etmesi realitenin bir sahnelenmesidir. (Ve Sinema, 1986, s.90)

Rohmer, Suzanne'in Kariyeri'nde açıklama ve diyaloglar aynı dille yazılmıştır. Belki açıklama bir miktar günlük dilde olduğundan, çelişki daha az gözükmemektedir. Fakat onun istediği başrol oyuncusunun süslü bir dille konuşup, yazarken aynı filmdeki açıklama ve diyaloglarda olduğu gibi abartılı bir dil kullanmasıydı. Gelişmeler ve değişen şartlar Rohmer'in bu isteğini törpülemesini gerektirir. Bu durumun gerekçelerinden biri, Koleksiyoncu Kız filminde senaryoda çizilenle filmdeki başrol arasında farktır. Ahlâki Öyküler Serisi'nin diğerlerinde ise açıklama daha önemsiz bir rol oynar. Örneğin Maud'da Geçen Gecem'de açıklama iki cümle ile sınırlandırılmış. Rohmer, Her ne kadar bu açıklamayı yazmış ve Ahlâki Öyküler Serisi'nin yayınlanmış metnine de almış olsa da, aslında burada açıklama kullanmak istememektedir. Başrol oyuncusunun Maud'a kendisini fazla fazla anlattığı konuşmaların yanında, başka düşünceleri öğrenmenin gereksiz olacağına inandığından, açıklamadan kaçınmıştır. Bu durumun bir benzeri yazının konusu olan Claire'nin Dizi'nde de vardır. Filmde neredeyse Hiç bir açıklama yoktur. Sadece bazı anlatımlar ve başrol oyuncusunun kadın yazara verdiği mesajları vardır. Jerome kadın yazara başından geçenleri, düşündüklerini, öbür filmlerdeki kişilerin seyirciye anlattığı gibi anlatmaktadır. Onun, yağmurda, küçük kulübede Claire ile dizlerinin temas etmesi sonucu yaşadıklarıyla, bunu yazar Aurora'ya anlatışı arasındaki fark açıkça görülür. Hikâye aynı, ama onun bunu yazara anlatış tarzı tamamen farklıdır. (Ve Sinema, 1986, s.91)

Freud'un deyişiiyle Jarome ile Claire arasındaki kimya cinsel organlardan çok bedenine çekmektedir. Bakmanın verdiği hazzın gizlediği sapınçlar karakterimize eklenmiştir. Jarome, Claire'in açıkta klan dizine büyük bir huşu ile bakar. Ancak burada görmenin verdiği cinsel haz Freud'un deyimiyle ikiye ayrılmaktadır; etkinlik ve edilginlik. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, erkek karakterlerin yaptığı dikizlemeler ve eylem boyutuna geçmeye karşı oluşturduğu öz dirençtir. Ancak bu filmde görebileceğimiz üzere freudyen yaklaşım aleni bir şekilde temsil edilir. Claire'in Dizi ortada açık bir şekilde durmaktadır ve özne tarafından teşhir edilir. Ancak bu teşhir özne tarafından neredeyse idealize edilerek çarpıtılır. İdealize edilmesi açısından bütün bunlar bir anlamda sinemada erkek öznenin aleni bir gözetlemecilik içerisinde idealize ettikleri kadınların edilginlikleri üzerine yapılmıştır. (Freud, 2001, s.254 / 255)

Claire'in Dizi'nde Jarome'un bakışın hedefi edilgin olarak var olan taze bedendir. Jarome'un Claire'in Dizi'ne olan ilgisi zamanla bedenine de sıçrayan bakışlar arka fonda çalınan bir piyano sonatıyla desteklenir. Bunun dışında saplantılı bir hale gelen Jarome'un yalan yanlış bir tanıklığı Claire'e yetiştirmesi ise saplantının mantığının önüne geçtiğinin apaçık kanıtıdır. Bu durumda Claire'den sonraki durumunu karşılaştırmak duygu durumsal açıdan Jarome'u tanımamız için yeterli olacaktır.

Eric Rohmer, 'kabullenilmiş' bireyin ahlâki temsilini sunduğu Claire'in Dizi'nde modern dünya toplumunun 'genel' kalmaya mahkum 'birey' meselesini, bir metropoldeki yalnızlık hikayesinden hareketle geniş bir kır evi perspektiften değerlendirilebilecek şekilde odaklanır. Film kabullenilmiş modern dünyanın insanlarını ve onların "insan" olmaktan gelen en ilkel dürtüleri arasındaki çelişkiyi anlatır. Bununla beraber söz konusu "kabullenilmiş" birey için üçüncü bir küme de, bireysel doğrularını oluşturan ve neredeyse onu dizginleyen ahlâki yargılarıdır. Claire'in Dizi'nde de tıpkı diğer Ahlâki Öyküler gibi, anlatılan karakterler toplumdan ziyade bireysel yapıdaki ahlâki yargıları ile var oluşlarını gerçekleştirirler.

Claire'in Dizi ve Jarome karakteri serinin diğer filmlerine göre toplumdan daha soyut daha içine kapalı bir tavır sergiler. Bu bağlamda, Jarome'un tüm orta sınıflığına ve entelektüel arka planına karşın zaman zaman mantıklı hareket etme durumunu yitirmesi karakterinin üzerinden yansıtılan temel tekillik problemidir. Bu durum elbette ki toplum ile arasındaki uyumsuzlıklardan ileri gelir. Her ne kadar toplumun içerisinde yaşarken, en azından dışına doğru, içgüdülerini gizlemeyi başarsa da, yalnız kaldığı anlarda dönüşmekten kurtulamıyor. Jarome, toplum içerisinde yaşasa da, onlardan biri olamıyor. Öte yandan bu boşluklarla dolu zihinsel sürecin getirileri, haliyle benzer sınıftan yakın üzerinde bambaşka şekillerde patlak verir. Yakın çevre arasındaki bu cılız zıtlığın benzer problemler nedeniyle ortaya çıkması ise toplumun değişken şekillendirme kalıplarına, sosyal çevrelerin kişilik üzerindeki etkisine temas eder. Jarome, kapalılığından Aurora ise açıklığından dolayı yalnız. Bu ekibe yeni yetişen Claire'i de ekleyebiliriz. Çünkü Jarome ve Aurora'yı üreten mekanizma Claire için de hazır beklemektedir.

Rohmer'in filme Claire'in Dizi ismini vermesi, oldukça direkt ve kesin bir karakter çözümlemesini beraberinde getiriyor. Karakterlerin yalnızlıkları, toplumdan ayrıksılıkları duydukları yoğun duygular ve karşılaştıkları olgulara karşı geliştirdikleri bireysel ahlâk tavrı çözümlemeyi şekillendiren unsurlardır. Bu bağlamda filmde ve özellikle Jarome açısından, dışarıdan bakınca son derece hali vakti yerinde görünen, sıradan ve uyumlu bir karakterin, bireysel yalnızlığın yarattığı içgüdülere dayalı sıra dışılığının, uyumsuzluğunun ve farklılığının derin bir yansımasıdır.

3.9. ÖĞLEDEN SONRA AŞK FİLMİ

Özgün Adı: L'amour l'après-midi

Senaryo: Eric Rohmer

Yönetmen: Eric Rohmer

Görüntü Yönetmeni: Néstor Almendros

Müzik: Arié Dzierlatka

Yapım Yılı: 1972

Süre: 97 Dakika

Oyuncular: Bernard Verley (Frédéric), Zouzou (Chloé), Françoise Verley (Hélène), Daniel Ceccaldi (Gérard), Malvina Penne (Fabienne), Elisabeth Ferrier (Martine as Babette Ferrier), Tina Michelino (The Passenger), Jean-Louis Livi (The Colleague), Pierre Nunzi (The Salesman), Irène Skobline (The Saleslady), Frédérique Hender (Mme. M.), Claude-Jean Philippe (Mr. M.), Silvia Badescu (The Female Student), Claude Bertrand (The Male Student), Sylvaine Charlet (The Landlady), Daniele Malat (The Customer), Suze Randall (The Au Pair), Françoise Fabian (Dream Sequence), Marie-Christine Barrault (Dream Sequence), Haydée Politoff (Dream Sequence), Aurora Cornu (Dream Sequence), Laurence de Monaghan (Dream Sequence), Béatrice Romand (Dream Sequence)

3.9.2. Öğleden Sonra Aşk Film Özeti

Serinin son filmi olan “Öğleden Sonra Aşk” filminde hamile bir eşe ve bir çocuğa sahip Frederic karakterinin çıkmazları anlatılır. Rutin bir evlilik yaşayan Frederic, sadakat ve arzuları arasında git geller yaşar. Küçük bir Burjuvazinin arasındaki yoğun iş hayatı ve ailesinden geriye kalan zamanını, kendince kurduğu küçük hayal dünyasında geçirir. Frederic’in hayalleri arzu nesnesi kadınlar üzerine kuruludur.

Ofisinde yoğun bir tempoda çalıştığı günlerden birinde çok eskilerde bıraktığı rahat ve cesur bir kadın olan Chloe gelir. Chloe, Frederic’in tam aksine; hareketli, özgürlüğüne düşkün, toplumun kurallarına önem vermeyen, kendi arzuları için yaşayan bir kadındır. İkili yakınlaşmaya başlar. Ancak bu yakınlaşmayı Chloe’nun Fredec’ten çocuk sahibi olma isteği böler.

Evlilik ve burjuva yaşamı yüzünden alanı kısıtlanmış Frederic’in şizofreniyi andıran parçalanmış özbenliği iki farklı yaşam, iki farklı kadın arasında gel git yaşarken ahlâki yozlaşmaya dahil olmamak için savaş verir. Sonunda Chloe’dan kurtulmayı başarır; ancak hiçbir zaman kendini bütün benliğiyle eşine adayamayacaktır.

Filmin finaline geldiğimizde ise arada gizliden sinyalleri verilen Frederic’in eşi Helene’nin de farklı bir adamla görüştüğü fikrinin şüphelerini yaşarız. Frederic’in eşinin pişmanlık göz yaşları ve eşine sarılması sonucu yaşanan duygu karmaşası filmi yine Rohmer’in diğer serideki filmler gibi cevapsız bıraktığının bir göstergesidir.

3.9.3. Öğleden Sonra Aşk Filmindeki Sembolik Anlatımlar ve Karakterlerin Sunumu

Ahlâki Öyküler Serisi'nin son halkası olan Öğleden Sonra Aşk, serinin en karmaşık ilişkisi etrafında oluşturulmuştur. Film bu açıdan öncülü beş filme oranla tema anlamında farklılık arz etmektedir. Filmde ana karakter Frederic ile Helene evlidirler. İlişkilerinin canlı bağı olarak da ortada bir çocuk gelmesi beklenen ikinci bir çocuk vardır. Filmde görülen bir diğer ayrıntıda Helene'in bağımsız bir yaşantısı olduğudur. Bir süre sonra Rohmervari bir şekilde hikayeye üçüncü kişi olarak eski sevgili Chole dahil olur. Frederic'in Chole ile ilişkisi, - filmin bakış açısı katı bir biçimde erkek karakter olduğu için büyük ölçüde görmediğimiz - Helene'in bir ilişki girişimiyle açığa çıkar. Bu bağlamda Öğleden Sonra Aşk'ta serinin diğer filmlerinde Helene daha somut bir şekilde vardır. Bunun dışında, anlatıcı Frederic ile diğer kadın Chole arasındaki mesafe artmıştır. Serinin diğer filmlerindeki emsalleri Claire ile Haydee gibi o da - anlatıcının bakış açısından - bir stereotip olarak görülür. Yine diğer filmlerdeki karakteristik özelliklerde olduğu gibi bir kez daha gizemlidir. Chole bağlamında film, biraz vahşi, entelektüel olarak Maud ya da Aurora kadar çekici değil, daha ateşli ve cismanidir. Bağlanılan kadın figürü, bu filmde büyük önem kazandığı için anlatıcı ile diğer kadın önem açısından geri çekilmek zorundadır (Monaco, 2006, s.284).

“Öğleden Sonra Aşk” ta, “zaman” ve “bireysel ilişkiler” kavramları ile ilgili kurduğu diyalektik bağlantıda bireyin; modern dünya içerisinde vahşi kapitalizmin esir aldığı, çıkar ilişkileri sarmalının doruk noktasına ulaştığı bir dönemde sıradan bir “kaçamak” yapma isteğinin ardındaki ahlâki motivasyonu sorgular. Rohmer'in sinema evreninin vaz geçilmez unsuru olarak da, öğleden sonra aşk filminde de gerçekleşmeyen cinsellik ile noktalanır.

Rohmer'in, meteforik anlatımlardan uzak, mesajı direk verdiği filmlerendir. Rohmer'in karakterlerinin ellerinden düşmeyen kitapların filmde net olarak tanımlanmış olması, bu durumun göstergelerinden birisidir. Filmde Chloe

karakterinin sürekli bir işten diğerine girmesi, yaşanan hareketli hayatlar, toplu taşımalar, beyaz yakalı dediğimiz sınıfın gittiği cafeler gibi ortamlar metropol hayatın önemli temsillerini yansıtmaktadır. Rohmer'in karakterleri, genel-geçer bir ahlâk anlayışından ziyade, kendi ahlâki tutumlarını bulma, kendi ahlâki tutumlarına sadık kalma mücadelesi vermektedirler. Bu filmde Rohmer'in filmlerinden alışkın olduğumuz; toplumun ahlâk anlayışına ters düşen ve “ahlâksız” tanımlamasını yapan karakter Cloe karakteri olarak karşımıza çıkar.

Frederic: Frederic, filmin en başında bunalımlı, sorgulayıcı bir karakter olarak sunulmuştur. Karakter mutlu bir evlilik hayatına sahip gibi görünse de bu rutinlik içerisinde bir kaçış yolu aramaktadır. Bu nedenle dışardaki kadınların hayatları, Frederic'in daha çok ilgisini çekmeye başlamış ve karakter yeni bir arayış içerisine girmiştir. Hikayenin sonunda; karakter bu maceradan vazgeçerek başladığı, bir diğer deyişle henüz dönüşüme uğramadığı noktaya tekrar gelir. Bu durum Eric Rohmer'in ahlâk serisi'nin altı filminde de varolan bir paradokstur.

Chloe: Chloe, karakteri histerik bir kadın olarak ortaya çıkmaktadır. Ahlâk serisinin diğer filmlerinden alışkın olduğumuz güçlü, ne istediğini bilen ve elde eden kadın karakterlerin tam tersi savruk, ne istediğini bilmeyen, zaafı olan bir kadın olarak yansıtılmıştır. Ancak tüm bunların arasında kural tanımaz hali ve kendi arzularının peşinden giden özgür tutumuyla da bir nevi gücü simgelemektedir. Chloe'nin aşk maceraları, hayata tutunma çabaları ve kendince oluşturduğu erkekleri manipüle etme yöntemleri olsa da tüm bunların yanında erkeklerden bir beklenti içerisinde olmama hali de onun hayatın içinde yalnız başına varolma çabalarını göstermektedir.

Helene: Frederic'in eşi olan Helene, Frederic'in yaşadığı gibi duygu karmaşası ve bunalımı içerisindedir. Helene'nin gözyaşları filmin sonunda bir masumiyet temsili olarak verilmiştir ancak Helene, Frederic gibi dışarıya yönelim, farklı erkekler tanıma arzusu gibi istekler yaşamakta ve filmde pek de masum bir yere oturtulmamaktadır. Helene ve Frederic'in hiçbir öğle yemeğinde bir araya gelmemesi

adeta birbirlerine sürekli maruz kaldıkları o monotonluğuktan kaçma durumunun göstergesi olarak sunulmuştur.

Rohmer'in önceki filmlerinde kullandığı tüm kadın oyuncuların, bu filmde tek bir sekansta kullanılması dikkat çeker. Frederic'in "Keşke tüm kadınları manipüle edecek bir kolyem olsa" dediği sahnede manipüle etmek için kullandığı tüm kadınlar daha önce Rohmer'in filmlerinde gördüğümüz kadınlar olarak sunulmaktadır. (Aurora, Laura, Françoise, Claire).

Karakterler Tablosu

Frederic	Chloe	Helene
Bunalımlı	Güçlü / Zeki	Toplumun Ahlâklı Kadın Temsili
Rutin	Toplumun Ahlâksız Kadın Temsili	İki Yüzlü
Çarpık	Umursamaz	Kabul Gören
Toplumun Ahlâklı Birey Temsili	Teşhirci / Umursamaz	İtici

Semboller Tablosu

NESNE	İFADE ETTİĞİ
Sigara	Özgür Kadın Simgesi
Ayna	Bireyin Kendiyle Yüzleşmesi
Çıplaklık	Arzu Nesnesi ve Yasak Olan
Otel Odaları	Yasak İlişki
Kalabalık Ofis Ortamları	Metropolün Çalışma Ortamları/ Yüzeysel İlişkiler
Akşam Yemekleri Toplantıları	Burjuva sınıfın Boş Sohbetleri

Ahlâki Temsili: Kadın erkek ilişkileri ve yapıp yapmama üzerine kurulu ahlâki tavır; toplumun kabul gördüğü evli bir çift üzerinden anlatılmıştır. Bu toplum temsili karı koca ilişkisinde eşlerden her ikisinde runlikten sıkılıp dışarıda farklı ilişkiler kurmaya çalışılması, aslında ahlâklı olanın barındırdığı çarpıklığı anlatmıştır. Eric Rohmer but seride de diğerlerinde olduğu gibi ahlâksız görüneni savunmuş, ahlâklı görüneni eleştirmiştir.

3.9.4.Öğleden Sonra Aşk Filminde Ahlâk Olgusunun Diyalektik Temsili

Sinemanın, özellikle de modern anlatıların zamanla ve bireysel ilişkilerle kurduğu bağlantıda anti ilerleyici durumlar kaydeden Rohmer, zaman düşüncesinin zihinde en derin bir biçimde bastırılan malzeme olduğunu ve ancak olgunlaşmanın, yetişkin olabilmenin zamanı tasavvur etmeyi ve kabullenmeyi mümkün kıldığı düşüncesini filmlerinde anlatmaya soyunur. Bu durum, gerçekliğin kabulüyle at başı giden bir süreçtir. Rohmer sinema evrenine bu yaklaşımı, sinemasal ifadenin vazgeçilmez aracı olarak ayrıntı bağlamında kullanmıştır. Sinema ideolojisine kuramsal açılımlar getirerek söz konusu ayrıntıların ‘somut’ önemi hakkında çarpıcı örnekler sunan Rohmer’in, benzer fikirlerini çağdaşı yönetmenlerin sinemasal ifadelerinde görürüz.

Öğleden Sonra Aşk filminin teması olan zaman, kadın erkek ilişkileri ve yapıp yapmama üzerine kurulu ahlâki tavır, dışarıdan bakınca tam bir karşıtlık olarak görülen bir durum gibi görülürken gerçekte filmin ayrılıksız birliğini anlatıyor. Doğal olarak da sinema sanatındaki yerini iki farklı anlatımın paradoksal birliği olarak teslim ediyor. Filmde yaşamın eleştirel keskinliği, büyük ölçüde sembol ve daha kapsayıcı bir kelime olarak ‘gerçeklik’ denilen durumun diyalektik temsilinden kaynaklanır. Paradoksal olarak kendilerini bir aracıya dönüştürmeye çabalayan bireyler onun sağladığı eleştirel perspektifi kaybetmekle karşı karşıya kalırlar. Genellikle kötüye giden şey propaganda şeklinde yozlaşan ahlâki duruşların niteliğidir. Bu bağlamda filmde bireyler bir bakıma modern dünyanın kurduğu ahlâki

değer standardına bağlı kaldığı zamankine nazaran, bilinçli olarak ahlâkiliği öncelediği zamankinden daha az bağımlıdır (Jay, 2014, s.31).

Öğleden Sonra Aşk filminde kırılma anı olarak Chloe ve Frederic'in yeniden karşılaşmalarının ardından, diyalektik bir ardışıklık içerisinde modern dünya içerisindeki konumlarına uygun olarak söz konusu ardışıklığın frenine yükleniyorlar. Eric Rohmer film evreninin tüm kişisel özelliklerini gösterdiği doğa bileşenleri, sinema sanatı ile birlikte burada teknik bir özü ifade etme aracı olmaktan çıkmış ve Chole'un diliyle fikirler üreten, duyulan, hissedilen bir araca dönüşmüştür. Bir diğer ifade ile film modern bireyin yaptığı seçimler doğrultusunda ahlâk olgusuna diyalektik bir tarif ile temsil biçimi oluşturmuştur.

Eric Rohmer modern düşüncenin sinema kavrayışını, diyalektik bir temsil ile ele alırken, sinemadan modern düşünceye, modern öznenin varoluşsal meselelerine, onu kasıp kavuran kökensel sıkıntıyı tanımaya geçişe, ahlâki öykülerin son bölümünde daha fazla eğilir. Bu bağlamda; modern dünyanın içinde varoluşsal durumunu gerçekleştirmeye çalışan birey, söz konusu dünyanın hayat tarzı içerisinde korumaya çalıştığı ahlâki değer yargılarını, ya sıkılacak zamanı olamayacak denli koşuşturmayla, ya da sıkıntısını fark edemeyecek kadar benliğinin silinip gitmesine izin vererek oluşturur. Öğleden Sonra Aşk filminin başlangıcında böyle bir motivasyonla hareket eden Frederic, örneğin pazar günlerinin vaadini tutamayışını, yitirdiği ve bir türlü geri erişemediği kendisini, dünyanın toptan sıkıntısını, huzur ve dinginliğe bir türlü kavuşamamasını modern birey açısından temsil eder. Dolayısıyla film modern bireyin, kendi boşluğundan kovulup şehrin ışıklarının cezbediciliğini, doymamışlığını, zihinsel bir sürgüne gönderilmesini Frederic üzerinden gerçekleştirir.

Modern yaşam insanın hiçliğini gürültüye boğarak, varoluşunu homojenleştirerek sıkıntının üstesinden gelmeye çalışır. Bu bağlamda kitle kültürü üzerine yapılan çalışmalar ve sahici dünyada modern bireyin nasıl manipüle edildiğini irdelemek önemlidir. Söz konusu manipülasyon Öğleden Sonra Aşk

filminde, kitle kültürünün tüm karmaşası içinde insanın kendine dönmesinin mümkün olup olamayacağı sorusu ile gündeme getirilir. Bu durum eleştirel teori ile ilgilenen Frankfurt Ekolü teorisyenleri tarafından da ilgilenilen bir konudur. Bu teorisyenlere göre; nasıl ki sanatsal yaratıcılık toplum faktörü tarafından sınırlandırılıyorsa, sanatın öznel değerlendirilmesi de, aynı şekilde sınırlandırılmaktadır. Dolayısıyla bu sınırlandırılma modern bireyin tercihleri ve ahlâki arka planlarını da biçimlendirir ve modern toplumda özerk öznenin aşamalı tasfiyesi gerçekleşir (Jay, 2014, s.285).

Eric Rohmer *Öğleden Sonra Aşk*'ta, insanın sıkıntısını gürültüye boğmakla geçiştirmeye çalışmak yerine, bu 'nedensiz huzursuzlukla', 'yana itilmiş doyumsuzlukla' sessizlik içinde baş başa kalmasında modern varoluşu, benliğin imkânını bulur. Serinin bu son halkasında söz konusu durumu dramatik eylem, öyküleme işlevinin yanı sıra sinema sanatının kendi maddi varlığından düşünceye dönüşmektedir. Buna da ayan beyan bir şekilde ahlâk olgusunun diyalektik temsilinin profesyonelce işlenmesi şeklindedir.

İlk beş filmin tümünde Rohmer'in erkekleri daha büyük bir olgunluk ve onunla birlikte gelen bilgelik yönünde ilerliyor görünüyordular. Fakat Claire'in *Dizi*'nde bu ilerleme yavaşlamış, *Öğleden Sonra Aşk*'ta ise durma noktasına gelmiştir. Bu durum ahlâki bir duyarlılığın gelişimini tamamladığını gösterir. Filmin sonunda Frederic ve Helen daha önce görmediğimiz bir denge oluştururlar. Film serinin daha önceki filmlerinin mirası olan 'can sıkıntısından gelen aşk' fantezisi içinde bir yineleme olan prolog ile başlar. Frederic düşünce bir kadının iradesinin yok edecek olan büyülü bir muska görür. Bu bir şakadır ama anlamı vardır. Filmin sonunda bu erkek fantezilerinin kendileri Chole'un güçlü iradesi ve Helene'in paralel serüveni tarafından 'iğdiş' edilirler. Ahlâki öyküler Serisi'nin anlatıcılarının sonuncusu olan Frederic, roller değişirken ve o durumu Helene'in bakış açısında görme konumuna sokulurken kesinlikle gerçekliğe geri döndürülür. Filmin en önemli noktası da söz konusu bakış açısındaki değişim durumudur (Monaco, 2006, s.284 / 285).

Eric Rohmer serinin son filmi Öğleden Sonra Aşk'ta değişen bakış açısını, devam eden sekanslarda yine fikirsel düzlemde çelişkilerin seyirciye iletilmesi şeklinde konular. Rohmer bu durumu şu şekilde açıklar:“Amacım ham olayları değil, birilerinin olaylardan oluşturduğu anlatıyı filme almaktır. Önemli olan öykü, olayların seçilmesi, onların organizasyonuydu... yoksa onları itaat ettirebileceğim tedavi değil. Bu öykülere ‘Ahlâki’ denmesinin nedenlerinden biri fiziksel aksiyonların neredeyse hiç olmamasıdır: her şey anlatıcının kafasında oluyor” (Monaco, 2006, s.285).

Eric Rohmer'in film evrenine yol veren tarihsel dönemde film kuramının merkezinde sinema-ideoloji ilişkisi vardır. 1968'de Fransa'da ortaya çıkan politik-toplumsal canlanma, film çalışmalarında da toptan bir değişime katalizör olmuştur. Rohmer çağdaşları olan Auteur yönetmenlerin aksine sinemanın estetik işlevi etrafında temellenen ahlâki tarzı, film çalışmalarının tartışmasız bir şekilde bireyin ahlâki kararların etrafında oluşmasıyla politika adeta gündem dışı kalır. Rohmer Ahlâki Öyküler Serisi'nin son bölümü olan Öğleden Sonra Aşk'ta arzusun devreye girdiği yerde, sinemayı tarif eden yeni bir metafor da keşfeder: Diyalektik. Gerçekçiliğin “pencere”, biçimciliğin ise “çerçeve” metaforlarının yerini alan bu yeni metafor, diyalektik özne kavrayışından ödünç alınmaktadır. Bu bağlamda Rohmer için olaylar ile anlatının yapısı arasındaki ilişki önemlidir. Ahlâki Öyküler ilk bakışta erkekler ile başka kadınlar – Haydee, Maud, Claire ve Chole – hakkında gibi görülebilirler. Bu durum çok doğru bir yaklaşım değildir. Zira en doğru anlamda filmlerin konuları Adrien'in, Maud'da Geçen Gecem'deki anlatıcının, Jerome'un ve Frederic'in o kadınlarla ilişkilerini görme ve bize söz konuş ilişkileri açıklama tarzıdır. Dolayısıyla bu anlatılar, anlatıcıların bütün bu filmlerde (perdede görünmediklerinde bile) önemli varlıklar olarak görülmeleri gereken kadınlarla alışılmamış ilişkileri ile gizlice, ama etkin bir biçimde düzenlenirler (Monaco, 2006, s. 285).

Rönesans dönemi ile birlikte 17. ve 18. yüzyıl filozofları matematik ve fiziğin kavramları ile tabiatın doğru bir şekilde kavranabileceğini iddia etmişlerdir. Spinoza; Descartes'tan ilhamla ahlâkı ve Tanrı bilgisini tümdengelimci bir yoldan geometrik yöntemle açıklamaya girişmiştir. XVIII. yüzyıl aydınlanma felsefesi Descartes'ın yolundan giderek insan aklını bütün değerlendirme ve davranışlarda temel referans noktası olarak kabul etmiştir. İnsanın bütün eylemlerinde aklın ölçütlerine ve kılavuzluğuna yaslanması halinde, insanın bütün dogmatik saplantılardan kurtulacağını vadeden “aydınlanma felsefesi”, insanı bütün gelenek, görenek ve dini bağlarından kopararak akıl çağını ilan etmiştir. Günümüz modern dünyasının fikrîsel düzlemini bu şekilde bir arka planla oluşturan Batı Aydınlanması, ‘Ahlâki’ tavır ve misyonları görece ikinci plana itmiştir. Eric Rohmer ve filmleri özelinde bu durumun arayışı derin bir şekilde hissedilir. Örneğin, Öğleden Sonra Aşk filminin kahramanı Helene'in kişiliğinde Ahlâki Öykülerin çerçevesi içine girmelerine izin verildiğinde, Rohmer'in serisinin sonu gelir. Yapısal olarak öykü Frederic'in kendi duygularıyla ilgili belirli sonuçlara varmasıyla değil, daha ziyade başka bir bakış açısının – Helene'inki – gücü onunkiyile diyalektik bir ilişkiye biter. O halde Öğleden Sonra Aşk artık tek başına onun öyküsü değildir. Olabilecek – olan olana teslim olur, ‘birilerinin olaylardan oluşturduğu anlatı’ ham olaylar tarafından etkisiz hale getirilir, yalnızca evlilik bağı kalır. Bunun sonucunda da ‘ahlâk olgusunun diyalektik temsili’ gerçekleşir (Monaco, 2006, s. 285 / 286).

SONUÇ

Sanat kavramının ve onu oluşturan üretim kümelerinin uygulama alanlarında kullandığı malzemeler ile ilgili çoğu zaman kolay çıkarımlar yapılabilir. Söz gelimi, resmin malzemesi tuval ve boya, edebiyatın malzemesi kelime, heykel sanatının malzemesi kil veya mermer, müziğin malzemesi ses ve onun oluşturduğu ahenk olduğu söylenebilir.

Modern dünyanın, modern üretim araçlarına sahip bir sanat dalı olarak tanımlanan sinema bağlamında bu sorunun net çizgilerle çizilmiş bir karşılığı çoğu zaman net olamamaktadır. Bu durum da ortaya “sinema sanatın üretim aracı nedir?” Şeklinde bir soruyu da beraberinde getirir. Sorunun kendisi, cevabı aranan şeyin ne olduğu konusunda kafa karışıklıklarını arttırmaktadır. Dolayısıyla sorunun “sanatçının sanat eseri üretebilmek için işlemesi, düzenlemesi, şekil vermesi, üzerinde oynaması gereken temel şey nedir?” Şeklinde sorulması daha yerinde olacaktır. Yine de bu soruya verilebilecek cevapların her biri sinemayı farklı bir yöne çekerek başka bir yönünü ihmal etme tehlikesini birlikte getirmektedir. Bu yüzden tüm bu kuramcıların sinema sanatının malzemesinin ne olduğuna ilişkin düşünceleri kuramları üzerinde belirleyici rol oynamaktadır.

Sinema sanatını teknik ilerlemeler ve siyasal dönemlerden ayrı düşünmek zor görünmektedir. Sessiz sinema dönemi, sesin bulunduğu dönem, sesli dönemden İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçen dönem, savaş sonrası, sinemada rengin kullanılması, 1968 dönemi, 1980'li yılların getirdiği dönüşümler gibi dönemler içinde sinema da gelişimini, kırılmalara uğrayarak farklı düzlemlerde devam ettirmiştir. Özellikle çalışmanın konusunu oluşturan Rohmer'i düşündüğümüzde kariyerinin başında çektiği kısa filmler hareket-imgenin etkisi altında görünmektedir. Bu filmler düz bir anlatım ve rasyonel olay örgüleri ile kotarılan çalışmalardır. Rohmer sinemasında “Monceau Fırıncısı” ile birlikte tekil bireyin iç dünyası, anlamsız bir dünya ile baş etmeye çalışması, kendi dışındaki bireyler ile olan ilişkileri gibi temalar görülmeye başlanmıştır. Tekil karakterlerle birlikte “diyalogun

yerini birinci-kişinin ağzından anlatım’’ alır. Bu sayede bireyin iç dünyası ve karar mekanizmalarını harekete geçiren olguları ahlâki olarak sinemasının içine duyumsama yoluyla ve sezgisel olarak sokmaktadır. Sinemanın giderek ticarileştiği bir dönemde Rohmer düşünce-imgeler üretmeyi bırakmamıştır. Böylelikle filmlerinde bireylerin kararlarındaki ahlâki ve aşkın görüntülerin anlamları üzerine seyirciyi düşündürmektedir.

Çalışmanın konusunu ve film evrenini oluşturan Eric Rohmer’in, kuramcılığı/yönetmenliği, dönemin sinema ve yaratıcı yönetmen tanımlamaları yörüngesinde tartışma konusu edilmiştir. Rohmer’in sinemacılığını kuramsal açıdan tartışmak önemli görülse de bu tartışma, sinemasını tartışmanın önüne geçmemelidir. Bu bağlamda Rohmer’in, kendisi bile fikir hayatının ilk dönemlerinde sinemaya çok ilgi duymadığını belirtir. Onun sinemaya olan ilgisi fikir hayatının görece genç dönemi sayılabilecek bir aşamada Sinematek’i keşfetmesiyle başlar. Sinema öncesi sanatsal üretim durağı edebiyat ve romanlardır. Fransa’nın Nazilerce işgali boyunca farklı anlatı biçimlerinde Elizabeth ve Les Vacances adlarını verdiği iki roman yazar. Savaşın sonra da sinema dergileri için yazmaya başlamıştır.

Fransız Yeni Dalga akımının yönetmeni olan Eric Rohmer, çok yönlü bir aydındır. Hayatı ve kişiliğiyle, felsefi düşüncesi ve sinemacılığıyla, kuramcılığı ve akademisyenliğiyle bu özeliğini yansıtmaktadır. II. Dünya Savaşı sonrası oluşan sinemada modern anlatı düşüncesinden günümüze kadar aktarılan sanatsal birikimde önemli bir yeri vardır. Çağdaşlarının aksine Batı Aydınlanmasının ve onun fikirsel karşılığı Pozitivizm’den mümkün olduğunca uzak eserler üretmeyi gaye edinmiştir. Bu durumu çalışmanın da konusu olan ‘‘Ahlâki Öyküler Serisi’’nde, çoğu sinemacının bırakın film yapmayı üzerinde konuşma veya yazma gereği bile duymadığı değerler sistemi üzerine kafa yormuş bir yönetmen olarak karşımıza çıkmıştır.

Eric Rohmer'in sinemacılığı dışsal ve içsel yönlerini teşkil eden ahlâki içeriği ile metaforik ifade tarzı arasındaki ilişkiler sorunsalı konusundaki bu çalışmada; söz konusu ilişkilerin tutarlı ve bütünsel bir yapı oluşturduklarını ve bir yönünü anlamadan öteki yönünün anlaşılmasının tam ve doğru olmayacağı sonucu ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın teorik dayanağını oluşturan birinci bölümde, modern anlatı; zamansal bir vakıadan ziyade bir düşünce biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu yanında, zamanın ruhuna uygun kavramların oluşturulması ve insan yaşamının yer yüzündeki serüveni boyunca ahlâki boyutlarının anlaşılması ve anlamlandırılması, ancak bu olguların etrafında zihnimizde oluşan metaforik bağlantıların kurulması neticesinde meydana gelmektedir.

Rohmer'in sinema evreninde metaforun işlevine bakıldığında, okanlamlılık bağlamında yorum teorisine olan ilgisiyle, metafor bilgisini birleştirerek metaforu geleneksel işlevlerin çizgiden farklı bir noktaya taşımış olduğu görülmüştür. Metaforları yorumlanması bekleyen katmanlı yapılar olarak el alan Rohmer, genel olarak görsel yapıyı hep canlı görmüştür. Rohmer'in metaforunu “canlı” yapan tam da bu özelliğidir. Metaforun canlı yapısı ve diğer söylem eşitleri; Rohmer'in “Ahlâki Öyküler Serisi”nin temel yapılarıdır.

Modern Batı Felsefe geleneğine hâkim olan rasyonel düşüncenin içinde bulunduğu krizi dikkate aldığımızda; bundan farklı olarak, düşünce ile duygu, insan ile doğa arasında ayırım yapmaksızın varlığın bütünlüğünü savunan ve insanın uyumlu ve anlamlı yaşamına yol gösteren “ahlâk felsefesi” ayrı bir değer kazanmaktadır. Çalışmanın bağlamını oluşturan başlıklardan biri olan ahlâk felsefesi, Eric Rohmer'in sineması içerisinde bizzat isim koyularak ele alınmıştır.

Rohmer filmleri ahlâk kavramı üzerinden ile ilişki kurmak, anlamını ve büyüsunü kaybetmiş yeryüzü ile ilişki kurmaya benzemektedir. Rohmer karakterlerinin sancısı, arayışları ve tekil yalnızlıkları modern çağ ile birey arasındaki çatışmalı ilişkiyi düşünmek açısından ipuçları sunmaktadır. Belki de yaşayan herkesin bir an için duyumsadığı boşluk ve anlamsızlık duyguları, bireyin özgürlüğe duyduğu arzu ve engeller karşısında gösterdiği direnişler ya da savrulmalar genel olarak Rohmer karakterlerinin profilini sunmaktadır. Bireysel hayatın getirileri karşısında Monceau Fırıncısı'nın genç adamı ilişkiye girmeden ahlâklı olanı tercih edip asıl istediği kadınla yaşamayı tercih ederken, Suzanne'in Kariyeri'nde Bertrand ahlâki mücadeleyi bir an olsun bırakmaz. Yaşam karşısında gösterilen kudret dereceleri bireylerin öz niteliklerini açığa çıkarır. Modern sinemanın karakterleri özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geride kalanlar olarak, tıpkı savaş sonrasının gerçek Batı insanları gibi derin bir yalnızlık duygusu ile hesaplaşmak zorunda kalırlar. Bu hesaplaşma sinemada varoluşsal kaygıların ve arayışların arttığı bir döneme denk gelmektedir. Söz konusu varoluşsal arayışların manevi nirengi noktası olan ahlâk olgusu da Rohmer sineması içerisinde, görsel üslupla metaforik bir biçimde o dönemin havasını taşımaktadır.

Rohmer sinemasının Felsefi arka planı özellikle Pascal ile ilintilidir. Bu durumu en belirgin biçimde ele aldığı "Maud'da Geçen Gecem" filminde aşkın imgeleri bu dünyaya ait olma anlamında bir bedensellik kazandırır. Bu bağlamda Pascal'dan ödünç aldığı aşkınlığı ahlâki bir söylem ile yeniden üreten Rohmer sinemasında, bu düşünüşün izleri açık bir biçimde sürülebilir. Ancak bu yaklaşım Rohmer çağdaşı olan yönetmenlerden bazılarının imlediği metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafiziğe, bireysel anlamda ahlâkın yeri, bağlamı ve alıcısı olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret eder. Bu sayede onun filmlerinde bireyler kendi duygulanımları ve davranışları arasında kudret derecesinin farkına varmasını sağlar. Bireylerdeki bu farkındalık dönüşümü, kendi arzularına bağlı olarak seçim yaptıkları süre ile olan ilişkisini zorunluluk olmaktan çıkarıp yaşamın döngüsüne bağladığında gerçek özgürlükte gerçekleşmiş olur. Dolayısıyla birey farkındalık eşiğini yükseltip kendi çabalarıyla bu farkındalığı zorunluluk haline getirirse özgürlüğe yaklaşmış

olur. Rohmer “Ahlâki Öyküler Serisi”ni bu bilinçle oluşturarak manevi bir film evreni inşa etmeyi başaramıştır..

Rohmer’in film evreni bu anlamda kendi iç sezgilerine dayanan karakterlerin olduğu bir dünya olarak, modern dünyanın ötesindeki alternatif yaşama ulaşmak adına sinemasını saflaştırma eylemine tabi tutar. Dolayısıyla Rohmer karakterleri modern ötesindeki sahici yaşama ulaşmak adına, Kierkegaard’vari bir şekilde ya / ya da seçenekleri arasında bir yol ayrımında olan küme şeklindedir. Buna bağlı olarak Eric Rohmer sineması, ahlâki değerler olan iyi ve kötü değerlerini, bu değer sınıflaması içerisine yerleştirmemektedir. Onun sinemasında değerlerin özel bir karakteri vardır. Ahlâki değerler, insanların ya / ya da seçenekleri arasındaki değerleri gerçekleştirmeye yönelmeleri durumunda ortaya çıkarlar. Buna bağlı olarak, daha yüksek bir değeri gerçekleştirmeye yönelen her birey iyi; daha düşük bir değeri gerçekleştirmeye yönelik her birey ise kötüdür. Burada iyi / kötü kavramı köşeleri net çizgilerle çizilmiş bir yapı olmaktan çok, yapıp yapmama eylemine göre ortaya çıkan aksiyonların bütünü anlamındadır. Rohmer’in film evreninde bu durum genellikle “iyi”ye yönelen karakterler şeklinde gerçekleşmektedir.

Rohmer sinemasının genel karakteristik özellikleri olan saf işitsel ve saf görsel durumların oluşturulması ile ilişkili zaman / birey sineması, karakterlerin gündelik hayatı çeşitliliğiyle yansıttığı, saf anımsamanın belleği ile ilişkiye girdiği bir sinemasal evrendir. Bu bağlamda yaratılan dünyada, bakışın ya da tanıklığın karakterin yaşamında asıl hareket ettirici olduğu Kierkegaard’vari bir deneyimler dünyasıdır. Bu dünyada bir ses aniden karar verme mekanizmasını umulmadık bir biçimde tersyüz edebilirken, bakışlar ise bu tersyüz edilmeleri ve bırakılmaları, başboş gezinmenin tanıklığı biçimine sokar. Böylelikle sinemada kendi sesi ve bakışı ile hayatı deneyimleyen, bir başkasından içkin farkı ile ayırt edilebilen tekil karakterler yaratılmış olur.

Sinemada ahlâk imgesinin kullanımı da Rohmer sonrası (ki bu bağlamda, Rohmer öncesi ve Rohmer sonrası yaklaşımı yerinde bir yaklaşımdır) saf işitsel ve saf görsel duyumlardan ayrı düşünülemez. Bu bağlamda Maud'da Geçen Gecem filminin Jean-Louis'i, yaşamı hiç kimsenin bilemeyeceği, kendine özgü bir noktadan deneyimlemesi ile böylesi bir karakter tipidir. Bunun yanı sıra Jean-Louis karakteri kendi dışındaki bireylerin rasyonel dünyasında anlamsız gelebilecek bir yerde durduğundan, saf görsellik ile doğrudan bir bağ kuran bir karakterdir. Rohmer'in diğer karakterleri de toplumsal anlamda ayrıksı konumları itibariyle bu farklı deneyimleme motivasyonları ile dolaylı bir bağa sahiptirler.

Sonuç olarak Eric Rohmer sinemasında yapılan sinemasal üretimler çağdaşı ve aynı kültürel arka planı paylaştığı birçok yönetmenin aksine manevi imgelerin ve bireysel yol ayrımlarının sinemasıdır. Rohmer'in çağdaşı sanatçılardan ayıran yönü olan manevi olana yakın durma arzusu günümüzde, bireysel ve toplumsal kabullenmelerde ilk sıralara oynayan bir yaklaşım olarak göze çarpmaktadır. Bu bağlamda onun sinemasının kendine özgü yapısı olan ahlâki olanının görünemez ve temsil edilemez doğası, elde edilebilmek arzusuyla karakterlerin yüzlerini özellikle ifadesiz bir biçimde kullanmak şeklinde eyleme geçer. Bunun dışında ahlâki olana yapılan vurgu, görünmez olan imgeler, var olan gündelik gerçekliğin tekrarları ve alan-dışı sesler aracılığıyla sezdirilmeye çalışılır. Gündelik hayatlarında masumiyetlerini kaybeden karakterler, sanki modern ötesi dünyada bulma umudu ile arayışa girerler. Karakterlerin bu söz konusu arayışlarında gösterilen yakın plan detaylar da bu yaklaşıma katkı sunmaktadır.

Rohmer'in Altı Ahlâk Serisi'nde; genel bir değerlendirme ile kullandığı kodlar ve anlatım üslubu şu şekilde sıranabilir:

1- Eric Rohmer'in Altı Ahlâk Serisinde temel problem toplumun modern dünya içerisinde dış etkilerle oluşturduğu ahlâk yapısına ironik göndermeler yapılarak; özünde toplumda ötekileştirilen, 'ahlâksızlaştırılan' karakterlerin haklılığı

vurgulanmıştır. Bir diğer deyişle, ahlâk temsili karakterlerin (evli, dindar, entellektüel) çıkmazları ve çelişkileri eleştirel bir yaklaşımla verilmiştir.

2- Rohmer karakterleri 'Altı Ahlâk Serisi' filmlerinin tümünde hayattaki varoluşlarını sorgular ve tercihlerinin tereddütlerini yaşarlar. Karakterlerin eylemleri ve zihninde yaşadıkları arasındaki çelişkiler tüm seri boyunca vurgulanmaktadır. Ancak 'ahlâk temsili' bu karakterlerin, tekrar başladığı noktaya geri dönmesi tüm sorgulamaları ve sapmaları ters yüz etmektedir. Bu durum Rohmer'in modern sistem eleştirisini 'hapsolmuşluk' vurgusuyla işlediğinin göstergesi niteliğindedir.

3- Ahlâk üzerine derin bir sorgulamaya girmiş olan Eric Rohmer, zamanla modernitenin doruğa tırmanması, dünya genelinde bir güvenlik endişesi duyulması, her geçen gün kalabalıklaşan kentler, bireyin yalnızlaştırılması gibi konuları da temel problem olarak ele almıştır.

4- Rohmer'in en önemli yönü, ahlâki ideoloji ile ürettiği filmler arasındaki ilişkide yatmaktadır. Çünkü Rohmer'in yapıtlarında ortaya çıkan ahlâki yapı ve bununla bağlantılı bilinç biçimleri basitçe bir yanlış bilinç ya da gerçekliğin bir tür ters simgesi olarak yer almazlar, aksine bu bilinç ve ahlâki duruş gerçekliğin kendisidir. Rohmer, tanrı inancı ile modern bireyin ideolojisi arasında kurduğu bağ nedeniyle de, bir tür modern tarih özetini içermektedir.

5. Rohmer'in yapıtlarında, özne ile nesne arasındaki ilişkilerde, Koleksiyoncu Kız ve Claire'in Dizi ile modern bireyin tüm katı dokusunun içine işlemiş bir baştan çıkarıcılığı, müstehcen dokuyu görebilmek mümkündür.

6. Genellikle kadın karakterler erkekkleri baştan çıkarıcı unsur olarak kullanılmaktadır. Bu da kadının ahlâk bozucu bir arzu nesnesi olarak Rohmer sinemasında ortaya konulduğunu göstermektedir.

7. Kadının özgürlüğü cinsellik/teşhir üzerinden vurgulanmaktadır. Bu da Rohmer sinemasında kadının özgürlüğünün savunulduğu; ancak toplumdaki algının cinsellik/ teşhirlik üzerinden olmasının eleştirildiği düşüncesini doğurmaktadır.

Eric Rohmer Filmografisi

Kısa metrajlı filmler:

- 1-Journal d'un scélérat (1950)
- 2-Présentation ou Charlotte et son steak (1951)
- 3-Bérénice (1954)
- 4-La Sonate à Kreutzer (1956)
- 5-Véronique et son cancre (1958)
- 6-Nadja à Paris (1964)
- 7-Place de l'Etoile (1965)
- 8-Une étudiante d'aujourd'hui (1966)
- 9-Fermière à Montfaucon (1967)

Uzun metrajlı filmler:

- 1- Les Petites filles modèles (1952)
- 2- Le Signe du Lion (1959)
- 3-Die Marquise von (1975)
- 4- Perceval le Gallois (1978)
- 5-La femme de l'aviateur (1980)
- 6- Le beom mariage (1982)
- 7- Panline à la plage (1983)
- 8-Les units de la pleine lune (1984)
- 9-Le Rayon Vert (1986).

Ahlâki Öyküler:

- 1-La Boulangère de Monceau (1962)
- 2-La carrière de Suzanne (1963)
- 3-Ma Nuit chez Maud (1968)

4-La Collectionneuse (1966)

5-Le Genou de Claire (1970)

6-L'Amour, L'Après-midi (1972).



KAYNAKÇA

- Akay, A. (2006). *Sanat Tarihi: Sıradışı Bir Disiplin*. İstanbul : YKY Yayınları.
- Alain. (1971). *Minerva veya Bilgelik*. (Çev. Dr. A. Yörükkan). Ankara: Tur Yayınları.
- Alatlı, A. (2013). *Hollywood'u Kapattığım Gün*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Alatlı, A. (2014). *Batıya Yön Veren Metinler I*. (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti). İstanbul: Alfa Basım Yayınları.
- Alatlı, A. (2014). *Batıya Yön Veren Metinler II*. (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti). İstanbul: Alfa Basım Yayınları
- Alatlı, A. *Batıya Yön Veren Metinler III*. (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti). İstanbul: Alfa Basım Yayınları.
- Alatlı, A. *Batıya Yön Veren Metinler IV*. (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti) İstanbul: Alfa Basım Yayınları.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. Z. Atam) İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arda, E. (2003). *Sosyal Bilimler El Sözlüğü*. Bursa: Alfa Yayınları.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. (Çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Batur, E. (2003). *Modernizmin Serüveni*. (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: YKY.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları .
- Beckett, S. (2012). *Proust*. (Çev. Orhan Koçak). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beer, M. (2012). *Sosyalizmin ve Sosyal Mücadelelerin Genel Tarihi*. (Çev. Galip Üstün). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi*. (Çev. N. İleri). İstanbul: NTV Yayınları.
- Benjamin ,W. (2014). *Fotoğrafının Küçük Tarihi*. (Çev. B. Tanyeri) İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: YKY Yayınları
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk*. (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. (Çev. G. Korkmaz) Ankara: Ütopya Yayınları
- Betton, G. (1976). *Sinema Tarihi*. (Çev. Ş. Tekeli) Yeni Yüzyıl Kitaplığı. İstanbul: İletişim Yayınları / Presses Universitantes de France
- Bilington,R (2011). *Yaşamak- Ahlâk Düşüncesine Giriş*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları

- Butler, M. A. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalekendon Yayınları.
- Büyükdüvenci, S. (2014). *Öztürk Semire Ruken*. Postmodernizm ve Sinema Ankara: Dipnot Yayınları
- Canetti, E. (2007). *Edebiyatçılar Üzerine*. (Çev. G. Aytaç). İstanbul: Payel Yayınları.
- Cassirer, E. (1996). *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*. (Çev. D. Özlem). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cemal, A. (2000). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Yayınları
- Ceram, C. W. (2007). *Sinemanın Arkeolojisi*. (Çev. H. Aydın). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Cevizci, A (2003). "Ahlâk ve Etik", in: *Felsefe Ansiklopedisi Cilt 1*. İstanbul. Etik Yayınları
- Cevizci, A. (2001) *Ortaçağ Felsefe Tarihi* . Bursa: Asa Kitapevi
- Cioran, M. E. (2003). *Çürümenin Kitabı*. (Çev. H. Bayrı). İstanbul :Metis Yayınları.
- Çelebi, N. (2004). *Ahlâk, Etik ve Toplum. Bilge Dergisi*. 10 (39), ss. 4 Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Dorsay, A. (2003). *Sinema ve Çağımız*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eisenstein, M. S. (1975). *Bir Sinemacının Düşünceleri*. (Çev. A. Arna). İstanbul: Yol Yayınları.
- Eisenstein, M. S. (1984). *Film Duyumu*. (Çev. ve Aktaran. N. Özön). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Emge, C. A. (2001). *Hegel Mantığı ve Çağımız*. (Çev. K. Bahadır). İzmir: İlya Yayınları.
- Faruki R. İ. (2006). *Tevhid*. (Çev. D. Yardım ve Latif Boyacı). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Foucault. (2013). *Kelimeler ve Şeyler* . (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2001). *Psikanaliz ve Uygulama*. (Çev. M. Sencer). İstanbul: Say Yayınları.
- Furedi, F. (2014). *Nereye Gitti Bu Entellektüeller?*. (Çev. A. E. Koca). Ankara: Atıf Yayınları.
- Gasset, Y. O. (2007). *Kütlelerin İsyanı*. (Çev. N. Muallimoğlu). İstanbul: Erguvan Yayınları
- Gazali, İmam-ı M. (1978). *İlahi Nizam II*. (Çev. Y. Arıkan). İstanbul: Yunus Emre Yayınları.
- Giddens, A. (2000). *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi*. (Çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: Paradigma Yayınları

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*. (Çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları

Gödelek, K. (2010). *Fikir Mimarları Dizisi XX / Kierkegaard*. İstanbul: Say Yayınları

Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları.

Hirschman O. A. (2010). *Anlayışın Önündeki Bir Engel Olarak Paradigma Arayışı. Cogito Düşünce Dergisi*. (Kent ve Kültürü), 291 (08), ss.235. (Çev. Özden Arıkan) İstanbul: Y.K.Y

Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem*. Çev. Sevgi Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kanburoğlu, Ö. (2010) . *A'dan Z'ye Fotoğraf*. İstanbul: Say Yayınları.

Kayra, E. (1996). *Voltaire'de Ahlâk Anlayışı. Cogito Düşünce Dergisi (Kent ve Kültürü)*, 291 (08), ss. 276 İstanbul: Y.K.Y.

Kutub, M. (2011). *Sosyal Bilimlerin İslami Temelleri*. (Çev. M. Beşir Eryarsoy). İstanbul : Beka Yayınları.

Kutub, M. (2011). *Sosyal Bilimlerin İslami Temelleri*. İstanbul: Beka Yayınları.

Lenin, V. (2014) *Din*. (Aktaran Alatl, Alev). *Batıya Yön Veren Metinler IV* (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti) . İstanbul: Alfa Basım Yayınları.

Lukács, G. (1978). *Estetik I*. (Çev. Ahmet, Cemal). İstanbul: Payel Yayınları.

Lukacs, G. (2014). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Çev. Y. Öner) – Belge Yayınları.

Lunaçarski A. (1976). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. (Çev. S. Cılızoğlu). İstanbul: Yeni Dünya Yayınları.

McFarlane, J. (2003). *Modernizmin Serüveni*. (Çev. G. Özkan) İstanbul: Y.K.Y.

Meriç, C. (1992). *Bu Ülke*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Meriç, C. (1996) *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Meriç, C. (2014). *Mağaradakiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Meriç, C. (2016). *Saint-Simon: İlk Sosyolog, İlk Sosyalist*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mill J. S. (2014) *Hürriyet Üzerine*. (Aktaran Alatl, A.). *Batıya Yön Veren Metinler III*. (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti). İstanbul: Alfa Basım Yayınları.

Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*. (Çev E. Yılmaz.). İstanbul: + 1 Kitap Yayıncılık .

Monaco, J. (2008). *Bir Film Nasıl Okunur?*. (Çev. E. Yılmaz). Oğlak Yayıncılık – İstanbul

Odabaş, Battal (1994). *Fransız Sinemasında Yeni Dalga*. Marmara İletişim Dergisi. Sayı:5, ss. 281-282

Özarlan, Z. (2013). *Sinema Kuramları 2 / Sinemada Tür Kuramı*. İstanbul: Su Yayınları.

Özön, N. (1984). *Sinema: Uygulayımı- Sanatı- Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.

Öztürk, S. ve Sönmez, H. (1986). *Eric Rohmer ve Töresel Öyküler. Ve Sinema Dergisi*, 135 (3), ss.75. İstanbul: Hil Yayınları.

Parkhomenko, M., Myasnikov, A. (1976). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (Çev. S. Cılızoğlu). İstanbul: Yeni Dünya Yayınları.

Russell, B. (1999). *Evlilik ve Ahlak*. (Çev. E. Gürol). İstanbul: Cem Yayınevi.

Russell, B. (2002). *Batı Felsefesi Tarihi I*. (Çev. M. Sencer). İstanbul: Say Yayınları

Russell, B. (2002). *Batı Felsefesi Tarihi III*. (Çev. M. Sencer). İstanbul: Say Yayınları.

Sanal Sinema Kütüphanesi. (7 Haziran 2001). *Sinemanın İlk Ustası: Dawid Wark Griffith*. <http://sinemakutuphaneleri.blogspot.com.tr/2011/06/david-wark-griffith-1875-1948.html>

Savaş, H (2006). *Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması*.Yayınlanmış Tez: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi

Scheler, Max, (2015). *İnsanın Kosmostaki Yeri*. (Çev: H. Tepe). Ankara :BilgeSu Yayınları.

Scheler, Max. (2015). *Hınç*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Alfa Yayınları.

Shayegan, D. (2014). *Yaralı Bilinç / Geleneksel Toplumlardan Kültürel Şizofreni* . (Çev. H. Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.

Sivas, A. (2004). *İtalyan Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

Sontag, S. (1999). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. R. Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Stephen, F. J. (2014). *Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik*. (Aktaran. A. Alatlı). *Batiya Yön Veren Metinler IV*. (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti) İstanbul: Alfa Basım Yayınları.

Stevick, P. (2005). *Kurgusal Yapılarda Bölünme Kuramı. Kitaplık Dergisi*. (Çev. M. H. Doğan). 87. SS. 114. İstanbul: YKY Yayınları

Strauss-Levi, C. (1975). *Sosyoloji Konferansları / Antropoloji*. (Çev. Ü. Meriç). İstanbul: Gallimard Yayınevi.

Tolstoy, L. (1998). *Din Nedir?*. (Çev. M. Çiftkaya). İstanbul: Aknüs Yayınları

Ünal, Y. (2008). *Dram Sanatı ve Sinema*. İstanbul: Hayalet Kitap Yayınları.

- Voltaire. (2001). *Felsefe Sözlüğü II*. (Çev. L. Ay). İstanbul: MEB Yayınları.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Çev. Z. Gürata). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Weil, S. (1999). *Yer Çekimi ve Tanrının Lütfü*. (Çev. M.Yakupoğlu). Ankara: Mor Yayınları.
- Wilberforce, S. (2014). *Türlerin Kökenine Dair*. (Aktaran. A. Alatlı). *Batıya Yön Veren Metinler IV*. (Çev. Kapadokya MYO Çeviri ve Redaksiyon Heyeti). İstanbul: Alfa Basım Yayınları.
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaylagül, L. (2010). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yılmaz, K. (2010). *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Ensar Yayınları.
- Yılmaz, Ü. ve Bayram, M. (Temmuz, 2017). Kredi ve Yurtlar Kurumuna Bağlı Öğrenci Yurtlarında Çalışan İdari Personelin Etik Algılamalarının Değerlendirilmesi. 3 (2): s.2