

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

**BİR ANLATIM DİLİ OLARAK VAROLUŞÇULUK
VE
TARKOVSKY SİNEMASI**

“KUYU”

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan: Erol MİNTAŞ

İstanbul, 2008

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

**BİR ANLATIM DİLİ OLARAK VAROLUŞÇULUK
VE
TARKOVSKY SİNEMASI**

“KUYU”

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan: Erol MİNTAŞ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Selahattin YILDIZ

İstanbul, 2008

ÖNSÖZ

Filmlerinde varoluşçu felsefeye önemli katkılarda bulunan, Dostoyevski, Kierkegaard ve Nietzsche gibi değerli yazar ve düşünürlerin yapıtlarında yer alan temalara benzer temaları işleyen Tarkovsky’ye olan ilgim ve tez filmimde varoluşçuluk ile bağ kurma isteğim bu tez çalışmasının çıkış noktası oldu.

Bu araştırmanın en zor yanı; belki de çok göreceli ve aynı zamanda sistematik bir yapıya sahip olmayan bir felsefe akımıyla, yine çok öznel olan Tarkovsky Sineması arasında bağ kurmaya çalışmaktı. Elimden geldiğince bu dağınık bilgileri -varoluşçu felsefede olduğu gibi- kendi bakışımdan geçirerek aktarmaya çalıştım.

Sinema sanatı üzerine yazılan yazıların reklam spotlarının derinliğini geçmemesi de ayrı bir sorun. Özellikle ülkemizde sinema sanatı üzerine yapılacak herhangi bir kuramsal çalışmada, en büyük sıkıntının kaynak olduğu söylenebilir. Bütün kaynakların sadece kronolojik bilgilere dayalı olarak yazılmış olması, ilgili konuda çok fazla derinlikli olmaması gibi sorunlar, bu alanda araştırma yapmak isteyenlere de aynı yüzeyselliği dayatmaktadır. Bu sebeple yapılacak her derinlikli çalışma bu alana bir katkı sunacak ve gelecekte yapılacak çalışmaların da önünü açacaktır.

Sadece Varoluşçuluk ve Tarkovsky araştırması için değil, İstanbul’un en ücra köşesinde, imkânsızlıklar içinde, çektiğim tez filmi(KUYU) için de bana destek olan ve hep yanımda olan sevgili dostum, sanat yönetmenim Metin Çelik’e ve tüm dostlarıma, sevgili kardeşim Taylan Mintaş’a ve aileme teşekkür borçluyum. Ve tez çalışmamın başından sonuna kadar desteklerini hiç eksik etmeyen, sevgili hocam Tez Danışmanım Prof. Dr. Selahattin Yıldız’a ve bana emek veren tüm hocalarıma, ilgi ve emekleri için teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZET	IV
SUMMARY	V
GİRİŞ.....	VI
1. BİR ANLATIM DİLİ OLARAK VAROLUŞÇULUK VE TARKOVSKY SİNEMASI	1
1.1. VAROLUŞÇULUK	1
1.2. VAROLUŞÇULUĞUN KÖKENLERİ VE VAROLUŞÇU AKIMLAR	3
1.2.1. VAROLUŞÇULUĞUN KÖKENLERİ	3
1.2.2. VAROLUŞÇU AKIMLAR.....	5
1.3. VAROLUŞÇULUK VE EDEBİYAT	19
1.4. SİNEMADA VAROLUŞÇULUK.....	24
1.4.1. YENİ DALGA SİNEMASI VE VAROLUŞÇULUK.....	24
1.4.2. BERGMAN SİNEMASI'NDA VAROLUŞÇULUK.....	29
1.4.3. TÜRK SİNEMASI'NDA VAROLUŞÇU İZLER	32
1.5. VAROLUŞÇULUK VE TARKOVSKY SİNEMASI	33
1.5.1. GENEL BİR BAKIŞ	33
1.5.2. TARKOVSKY SİNEMASINDA VAROLUŞSAL TEMALAR.....	35
2. “KUYU” FİLMİ	46
2.1. KONU	46
2.2. SYNOPSİS	46
2.3. AMAÇ	47
2.4. ÇEKİM YÖNTEMLERİ VE BİÇİMSEL YAPI	50
2.4.1. MEKAN SEÇİMİ.....	50
2.4.2. OYUNCU SEÇİMİ	52

2.4.3. YÖNETMEN, GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ VE SANAT YÖNETMENİ	53
2.4.5. MONTAJ VE POST PRODÜKSİYON İŞLEMLERİ	54
2.5. TREATMENT	55
2.6. SENARYO.....	57
2.7. ÇALIŞMA TAKVİMİ.....	69
2.8. ÇEKİM VE KURGU EKİPMANLARI	69
2.9. FİLMİN KÜNYESİ.....	69
SONUÇ	71
KAYNAKÇA	73
EK1: STORYBOARD	79

ÖZET

Tez çalışmasının birinci bölümünde, sırasıyla kavram olarak 'varoluşçuluk', varoluşçuluğun kökenleri ve varoluşçu akımlar incelenirken, ikinci bölümde varoluşçuluğun edebiyattaki yansımaları ele alınmıştır. Üçüncü bölümde varoluşçuluğun sinemadaki etkileri; Yeni Dalga Sineması, Bergman Sineması ve Türk Sineması'ndan örnekler verilerek incelenmiştir. Dördüncü bölümde ise Tarkovsky Sineması'ndaki varoluşçu izlekler araştırıldıktan sonra, beşinci bölümde "KUYU" isimli tez filminin bu kavramlar çerçevesinde kuramsal ve biçimsel özellikleri tartışılmıştır.

Varoluşçuluk kavramının kökenleri, varoluşçu filozofların açıklamaları referans alınarak irdelenmeye çalışılmış, yine bu akımın temsilcisi olan filozofların eserlerinden alıntılar yapılarak, onların bu kavram hakkındaki tanımlarına yer verilmiştir. Bu bağlamda varoluşçu akımlar, akımın temsilcisi olan filozof ve düşünürlerin şahsında irdelenmiştir.

Varoluşçuluğun edebiyattaki ve sinemadaki yansımaları bu alandaki örnekler eşliğinde incelendikten sonra, Tarkovsky Sineması'ndaki varoluşçu temalara yer verilmiştir.

Bütün bu değerlendirmelerden sonra, son bölümde "KUYU" isimli filmin amacı, seçtiğim çekim teknikleri ve biçimsel yapısı anlatılmıştır.

SUMMARY

While the first part of this thesis focuses on ‘existentialism’, historical roots and existentialist movements, subjectively; the second part focuses on the literary reflections of existentialism. Effects of existentialism on cinema, New Wave Cinema, the cinema of Bergman are dealt with in the third part, giving examples from the cinema of Turkey. After analyzing the existentialist themes in Tarkovsky cinema in the fourth part, the fifth part will concentrate on the theoretical and structural analysis of the thesis film, “KUYU”.

The roots of Existentialism as a term have been studied referring to explanations by existentialist philosophers, quoting from these philosophers and using their terms. In this context, existentialist movements have been dealt within the very person of these thinkers and philosophers.

After the traces of existentialist examples being scrutinized in literature and cinema, the existentialist themes in Tarkovsky cinema have been focused upon.

Finally, in the last part, the aim of the film “KUYU”, the shooting techniques I used and structural context have been explained.

GİRİŞ

20.yy da sinema sanatına büyük katkılar sunmuş bir yönetmen olan Tarkovsky'nin günlüklerini, yine kendi yazmış olduğu 'Mühürlenmiş Zaman' isimli kitabını okuduktan sonra Tarkovsky filmlerine daha başka bir gözle; varoluşçu felsefenin penceresinden bakmaya başladım. Dostoyevski, Nietzsche, Camus, Sartre vb. varoluşçu yazar ve düşünürlerin bir okuru olarak Tarkovsky ile çok ortak yönümün olduğunu keşfetmeye başladım. Onun da Dostoyevski'den hoşlandığını, Zen Felsefesi ile ilgilendiğini okuduğumda, zaten sevdiğim sinemasına daha da fazla yaklaşılmaya başladım.

Günlüklerini okurken sık sık Dostoyevski'den bir roman çevirmek istediğini öğrendim. Hatta günlüklerindeki "yapılabilecek filmler" listesinde hep bir Dostoyevski romanı yazılıydı. Bu listede Camus, Thomas Mann vb. çok sevdiğim yazarlar da vardı. Bu okumaların ertesinde yönetmenin bütün filmlerini bir kez daha izledikten sonra yapmış olduğu kısa filmleri de bulup izledim. Tarkovsky'nin bütün filmlerinde birçok varoluşçu öğenin bulunduğunu fark ettim. Böylece Tarkovsky sinemasına varoluşçu düşünceler bağlamında yaklaşmak istedim.

Okumalarımı yaptıktan sonra, Tarkovsky'nin filmlerini izlediğimde varoluşsal öğeleri daha kolay görebiliyordum artık. Peki, bu kadar tartışılan ve sineması çoğu kişi tarafından mucize olarak tanımlanan bu yönetmenin varoluşçu felsefe ile buluşmuş oldukları noktalar nelerdir? Yönetmenin yakın olduğu varoluşçu akım daha çok hangisidir? Tarkovsky varoluşçu mudur? Gibi sorular zihnimi meşgul etmeye başladı. Ben de bu soruların cevabını bulmak amacıyla bu çalışmayı yapmaya karar verdim.

Bu çalışma, sinemaya ve Tarkovsky sinemasına başka bir gözle, felsefeyle, varoluşçu felsefeyle bakma çabasıdır diyebiliriz. Yönetmenin filmlerine birazda olsa farklı bir gözle bakmak isteyenler için en azından küçük bir başlangıç olabileceğini ümit ediyorum. Elbette bu çalışmanın hem ele alınan felsefe akımı hem de yönetmenin filmlerinin özelliği, konunun sınırlarının genişliği, bu konunun sadece bir yüksek lisans tezinde ele alınamayacağı gerçeğini bize göstermektedir. Keza yönetmenin

dehasının sınırsızlığı ve varoluşçu felsefenin sınırlarının genişliği de bu çalışmanın zorlu yanlarından bir tanesiydi.

Bu konuda yapılmış olan çalışmalardan yola çıkarak, Tarkovsky sineması daha çok Kierkegaard'ın, Dostoyevski'nin, Nietzsche'nin ve Zen Felsefisi'nin etkilerini taşımaktadır diyebiliriz.

Yönetmenle ilgili Türkçedeki kaynak sıkıntısını da göz önüne aldığımızda, kuşkusuz çok zorlandım, yaptığım her okuma beni farklı bir kaynağa yönelttiği için okumalarım çok uzun süre aldı. Bir noktadan sonra Tarkovsky'nin daha çok Hıristiyan varoluşçulara - daha çok Kierkegaard ve Dostoyevski- yakın bir varoluşçu tutuma sahip olduğunu fark ettim. Tarkovsky filmlerinde, Kierkegaard ve Dostoyevski varoluşçuluğuna benzer bir varoluşçu tutum içinde olsa da bazen Nietzsche felsefesini de tartıştığı olmuştur. Tabi okumalar yapıldıkça aslında Tarkovsky Sinemasının Zen felsefesi ve hatta Tasavvuf felsefesiyle de çok ilginç bağlantılarının olduğunu görebilmek mümkün.

Çalışılmanın sınırlarının bu kadar geniş olmasından dolayı ele alacağım konularda mecburen sınırlamalara gittim. Varoluşçuluğun kesin ve net olan bir tanımının olmaması, tanımın her düşünüre göre değişmesi, bir dizgeden yoksun oluşu vb. durumlar araştırma yaparken hangi varoluşçu tanımla Tarkovsky sinemasına yaklaşacağıma karar vermekte epey zorlandığımı da söyleyebilirim. Bu nedenle bu çalışma çok sınırlı olmakla beraber bir başlangıç olma özelliğini de taşımaktadır.

Tez çalışmamın diğer kısmı olan “Kuyu” isimli filmimde ise büyük şehirdeki bir bireyin kendini adamışlığını, içinde bulunduğu bütün kötü koşullara rağmen inatla kendi dramıyla başa çıkma çabasını ele almaya çalıştım. Burada daha çok Camus'nun da ele aldığı Sisifos efsanesine benzer bir durum içinde olan karakterimle, varoluşun absürd trajedisini daha şiirsel bir trajedi olarak ele almaya çalıştım. Karakterimin sırtında sürekli taşıdığı annesini, Sisifos'un umutsuzca da olsa her seferinde dağın tepesine yuvarladığı kaya gibi düşünebiliriz. Kaybedeceğini bile bile kayayı inatla tepeye taşıyan Sisifos gibi filmimin karakteri de annesinin çaresiz durumuna rağmen, inatla onu hep yaşamın tepesine çıkarmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda “Kuyu” yaşamın ya da varoluşun kuyusunda kalan ama yine de Sisifos inadıyla zirveye ulaşmaya çalışan

karakterimin hikâyesidir. Bu hikâyede her şeye rağmen, geçip giden gençliğine ve zamana rağmen, kendini annesine adayan karakterimin şahsında modern dünyada, yıkıntılar arasında unutulmuş, kendi trajedisiyle baş başa bırakılmış bireyin dünyasına inmeye çalıştım. Bunu yaparken kamerayı daha mesafeli kullanmaya, duygu sömürsü yapmamaya, sadece gerçekliğin kendisine dokunmaya çalıştım. Ve bu trajedide tıpkı Sisifos gibi benim karakterimi de mutlu olarak tasarlayabiliriz, karakterimin buradaki trajedisi Sisifos'un tanrıları gibi modern çağ tarafından kendisine verilmiş olan bu döküntü yaşamdan gelmektedir. Albert Camus Sisifos Söyleni'nde Sisifos için şöyle der; “[...] Bu taşın ufacık parçalarının her biri, bu karanlık dağın her madensel pırıltısı, tek başına bir dünya oluşturur. Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter.”¹ Peki, tanrıların tepelerinden daha zorlu olan modern çağın tepelerine karşı direnmek insanın yüreğini doldurabilmekte midir?

¹ Albert Camus, **Sisifos Söyleni**, İstanbul, Can Yayınları, 2006, s. 131.

1. BİR ANLATIM DİLİ OLARAK VAROLUŞÇULUK VE TARKOVSKY SİNEMASI

1.1. VAROLUŞÇULUK

Varoluşçuluğu konu alan kaynakları incelediğimizde, tam ve net bir “Varoluşçuluk” tanımıyla karşılaşmak çok zor. Bazı kaynaklar varoluşçuluğun belli başlı yönlerine dikkat çekerken, bazı kaynaklar ise kavramı iyice muğlâklaştırıp bir sis bulutunun içine yerleştirmektedir. Neredeyse herkese göre bir tanım bulmak mümkün. Peki, varoluşçuluğun tek ve kapsayıcı bir tanımı yok mu?

Varoluşçuluğun sık kullanılan tanımlarına geçmeden varoluş(existence) sözlüğünün anlamına bakacak olursak; “varoluş, en temel anlamda ‘varolma durumu’; somut olarak olma ya da bulunuş, bir geçekliği olma ya da gerçekleşmiş olarak varolma; gizil güç olarak değil de etkin olarak bir varlığa sahip olma olarak tanımlanabilir. Fakat insanın kendine özgü varolma biçimi, insanın yaşamda kendini ortaya koyma biçimi olarak ‘varoluş’”¹, için daha çok varoluşçuluk kavramına bakmamız gerekmektedir, daha öncede söylediğimiz gibi bu kavramın birçok tanımı bulunmaktadır. Varoluşçuluk felsefesinin önde gelen filozoflarından “Weil’e göre bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunaltı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm, Wahl’a göre başkaldırış, Benda’ya göre usdışıcılık, Foulquie’ye göre saçmalık felsefesidir”².

Varoluşçuluk kavramının yaygınlaşmasında büyük rolü olan Sartre, varoluşçuluğu şu sözlerle açıklıyor: “ Varoluşçuluğu okurlara tanımlamak mı? Çok kolay bir iştir bu! Felsefe terimleriyle söylersek, her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık ya da varoluş ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar.

¹ A. Güçlü, E. Uzun, Serkan Uzun, Ü.H. Yolsal, **Felsefe Sözlüğü: Varoluş**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 1521.

² J. Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, Türkçesi: Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 2007, s.7.

Örneğin, bezelyeler bir bezelye düşüncesine göre yerden biter, yuvarlaklaşırlar. Hıyarlar, ancak hıyarlık özüne uyarak hıyar olurlar: Bu düşünüş köklerini dinden alır. Bir ev kurmak isteyen kimsenin, ne biçim bir nesne yaratmak istediğini iyice bilmesi gerekir: Burada öz, varoluştan önce gelir. İnsanları tanrının yarattığına inanan kimseler ise şöyle düşünürler: Tanrı, insanları kendisindeki insan düşüncesine göre var eder. Öte yandan, inançsız kimseler de şu geleneksel görüşe bağlanırlar: Nesne, ancak özüne uyduğu zaman var olur. Nitekim 18.yy hep şuna inandı: Bütün insanlara özgü ortak bir öz vardır; bu değişmez özün adı 'insan doğası'dır. Varoluşçuluk ise tam tersini öne sürer; insanda ama -yalnız insanda- varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o özünü kendisi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır³.

Yukarıdaki tanımlar varoluşçuluk kavramının ne kadar göreceli olduğunu göstermektedir. Bu sebeptendir ki varoluşçuların üzerinde hemfikir oldukları bir ilkeler topluluğu yoktur. Hatta bazı Varoluşçular bu kavramı dahi benimsememişlerdir. Jaspers, Heidegger, Marcel, Nietzsche, Sartre gibi filozoflar tamamıyla kendi varoluş kavramlarına göre hareket etmişlerdir. Hatta ana konularda genellikle anlaşmazlığa düşmüşlerdir. 1900'lü yıllarda farklı eğilimlerdeki birçok felsefi ve edebi çalışmalar için varoluşçuluk terimi kullanılırken, Kierkegaard, Dostoyevski, Nietzsche, Sartre ve Kafka'nın isimleri aynı akımın içinde anılıyordu. Daha birçok düşünür ve yazarı bu akımın içinde alıp, karmaşık olan tabloyu daha da karmaşıklaştırmak mümkün, zaten birinin varoluşçu saydığını bir öteki saymamaktadır. Böyle bir ortamda en özetleyici sözü söyleyen Foulquie olmuştur: "Gerçekten, ne kadar varoluşçu düşünür varsa o kadar da varoluşçuluk vardır"⁴

³ Aktaran: Asım Bezirci, **Varoluşçuluk(Önsöz)**, İstanbul, Say Yayınları, 2007,s.8

⁴ Paul Foulquie, **Varoluşçunun Varoluşu**, İstanbul, T. Dönüşüm Yayınları,1998, s.38

1.2. VAROLUŞÇULUĞUN KÖKENLERİ VE VAROLUŞÇU AKIMLAR

Varoluşçuluğun kökenlerini araştırmak hiç kuşkusuz başlı başına bir çalışma konusudur. Aynı şekilde varoluşçu akımların her biri ayrı ayrı derinlemesine bir incelemeyi gerektirir. Varoluşçu felsefe dizgeli bir yapıya ve varoluşçuluğu her yönüyle kavrayacak tek bir çerçeveye sahip olmadığı için, yapabileceğimiz şey tek tek kişileri ele alarak kendi öznel görüşümüz doğrultusunda elimizdeki darmadağın verileri en azından varoluşçuluğun kendisiyle çelişmeden, bir araya getirmek olacaktır.

Bu çalışmanın çabası da daha çok kısaca kavramın kökenine ve belli başlı temsilcilerine değinmek olacaktır.

1.2.1.VAROLUŞÇULUĞUN KÖKENLERİ

Felsefeyi bireysel bir serüvene dönüştüren ilk felsefeci Sokrates'tir diyebiliriz. Aynı zamanda yaşama giden bir yoldur Sokrates'in felsefesi. "Çiçero'nun dediği gibi, felsefeyi gökyüzünden indiren, onu insanoğluna tanıtan filozoftur"⁵, Sokrates.

Pytagaros, Heraklitos, Empedokles gibi ilk çağ düşünürlerinde çok belirgin bir şekilde yaşam-düşünce birliğinin olduğunu görürüz. Sokrates yaşam-düşünce birliğine dayanan bu felsefeyi sofistlerden sonra tekrar canlandırmıştır.

Sokrates'in bireysel serüvenini takip ederken, Goethe'nin Faust'unu da yanımıza alarak, felsefedeki ve edebiyattaki bireyin varoluşsal yolculuğunda, batıdan doğuya doğru bir yol izlediğimizde, Doğudan Hallacı Mansur'u, Ömer Hayyam'ı, Buddha'yı, Tasavvuf Bilginlerini saydıktan sonra Zen Bilginlerine kadar birçok Sokrates veya Faust'la karşılaşabiliriz. Bu da bize felsefenin nerede olursa olsun varoluş üzerine düşünmeyi asla bırakmadığını göstermektedir. Doğudan tekrar batıya döndüğümüzde artık, Kierkegaard ve Nietzsche'nin bu alandaki çabalarını, onların ardılları olan Jaspers, Heidegger, Sartre gibi düşünürler, bu yolculuğu 20.yy da zirveye ulaştırmış

⁵ Adam Scaaff, Pyama P.Gaidenko, **Marxizm Varoluşçuluk ve Birey**, Türkçesi: Evinç Dinçer, İstanbul, De Yayınları, 1966, s. 6

olacaklardır. Bu yüzyılda artık felsefe sokağa inmiş, sıradan halkın da gündemine girmiş, büyük yankılar uyandırmıştır.

Tabi bu yolculukta Dostoyevski'nin dehasını anmadan geçmek olmaz. Her ne kadar Kaufmann, "Dostoyevski'ye varoluşçu diyebilmek için herhangi bir nedenin olmadığını fakat Yeraltından Notlar'ın varoluşçuluk için yazıla gelmiş en iyi başlangıç yapıtı olduğunu"⁶ söylese de çoğu düşünür Dostoyevski'nin romanlarında birçok varoluşsal ögenin olduğunu ve Dostoyevski romanlarında bireyin edebiyattaki varoluşsal yolculuğunu görebileceğimizi ısrarla söylemektedir.

Varoluşçuluğun soy kütüğünü incelediğimizde daha çok birey ile karşılaşırız. Örneğin "Kierkegaard bireyi ana gerçek sayar, toplumu hor görür. Ona göre bireyin varlığını koruması için toplumdan, kamudan, eşitlikten sıyrılması gerekir. Bireycilik ancak yalnızlık, boğuntu, kaygı ve umutsuzluk içinde belirir, korunur ve derinleşir."⁷

Varoluşçuluk temelde klasik felsefenin dizge ve dogmalarından bağımsız olarak felsefe yapma eğilimindedir. Çoğu araştırmacı ve filozof varoluşun kökenini daha çok 19.yy ortalarında arasalar da varoluşun hikayesine her yüzyılda rastlamamız mümkün. İkel dönemden günümüze kadar insan hep varoluş halinde olmuştur, Sokrates'in batıdan yankılanarak 'Kendini bil' diyen sesi ile doğudan Tasavvuf ve Zen felsefesinin 'Kendini bil' diyen sesi aynı yolda yürümektedir. Fakat 19. ve 20. yy da isim konularak daha açık bir şekilde direk olarak felsefenin konusu yapılmıştır varoluşçuluk.

Colette, varoluş filozoflarının tarihsel ve felsefi kütüklerinin kolay saptanabileceğini söylemektedir: "Felsefenin daha Yunan kökenlerinden itibaren, ardından da Kitap dinlerinin öğretisini dikkate alarak, İnsan yaşamının anlamı diye her zaman adlandırılmamış olsa da tam anlamıyla etik sorunun merkezini oluşturan şey üzerinde düşünmeye asla ara vermediği ortadadır. Kant'la birlikte kibirli ontoloji adından vazgeçen felsefe, 'duyum-üstü'nden felsefi olarak konuşmakta yetkili bir özgürlük düşüncesine yer açtı ve tanrısal olanın ontolojik doğası üzerinde spekülasyonda bulunmayı, kendi kavramını oluşturma kaygısını, özüyle varoluşunun

⁶ Kaufmann Walter, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, İstanbul, De Yayınevi, 1964, s.10

⁷ J. Paul Sartre, A.g.k, s. 11

ilişkilerini analiz etmeyi bir yana bıraktı. Ama tözün yaşam ve tin olarak algılanmasına Hegel’de rastlanır: İçsel farklılıklar üreten temel yadsıma, özneliği yalnızca lirik biçimde anmayı değil, değişimleri ve özündeki parçalanmaları içinde düşünmeyi sağlar. Böylelikle, Kantçılık sonrası özgürlük düşüncesi ve negativiteyle işleyen Hegelcilik sonrası öznellik düşüncesi sıfatı altında, varoluşsal tematiğin tarihsel ve felsefi olarak yerleştiği söylenebilir. Ama W. Schulz’un Belirttiği gibi, varoluşsal düşüncesin habercisi olarak Schelling’i görebiliriz.”⁸, buna gerekçe olarak da Colette, Schelling’in varoluş anlayışını göstermektedir.

Jaspers varoluş kelimesini ‘Varoluş felsefesi’ bağlamında kullanmış olsa da Sartre varoluşçuluk kelimesini yayılmasında büyük rol oynamıştır.

Varoluşçuluk kütüğü incelendiğinde Aziz Augustinus, Stoacılar ve Pascal ile devam eden bu zincire daha sonra Kierkegaard, Nietzsche ve Schopenhauer da katılmıştır. Ve günümüze kadar bu yola katkı sunanların sayısı giderek artmıştır.

Verneaux ve teolojiye inanan varoluşçular için “ Varoluşçuluk, çağdaş yaşamdaki birçok şey gibi laikleştirilmiş bir dini düşünce hareketi, deli haline gelmiş ya da getirilmiş bir Hıristiyanlıktır. Bu durumda varoluşçu dramın senaryosu Tevrat ve İncil’den uyarlanmış, başoyuncuları da St. Lean, St. Paul, St. Augustin gibi azizlerden devşirilmiş olacaktır yine Verneaux’a göre her ne kadar azizlerin filozof olmadığı söylenebilecekse de onlar felsefe yapmasalar da varoluşçulardır.”⁹

1.2.2 VAROLUŞÇU AKIMLAR

Bireyin varoluşçuluğuna katkı sunan bu yazar ve düşünürlerin temel uğraşları bireyin kurtuluşu ve bireyin varoluşsal sancıları olmuştur. Varoluşçulukta esas olan bireyin kendine özgü bakış açısıdır. Bunun içindir ki tek bir varoluşçuluk tanımı yoktur ve herkesin kendine özgü bir varoluşu vardır. Her bireyin varoluşu biriciktir. Burada Camus’nun sorduğu soruyu bir kez daha sorabiliriz “İnsan, ne Tanrının ne de akılcı

⁸ Collet, Jacques, **Varoluşçuluk**, Türkçesi: Işık Ergüden, Ankara, Kültür Kitaplığı Dost, 2006, s. 11-12.

⁹ Aktaran: Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, İstanbul, Altıkkırkbeş Yayınları, 2003, s. 40.

düşüncenin yardımı olmadan, tek başına kendi değerlerini yaratabilir mi?”¹⁰. Kendi başına, ‘fırlatılmış’ olduğu bu dünyada yalnız başına kendini yaratabilir mi?

Çoğu kaynakta Kierkegaard Varoluşçuluğun temelini atan düşünür olarak karşımıza çıkar. Edebiyatta ise başlangıç yapıtı olarak Dostoyevski’nin “Yeraltından Notlar” adlı eseri gösterilmektedir. Fakat Dostoyevski ve Kierkegaard arasındaki fark oldukça büyüktür; “Kierkegaard bir birey olarak çıkar karşımıza, Dostoyevski ise bize bir dünya sunar. İkisi de son derece rahatsız edicidirler, ama bu rahatsızlık Dostoyevski’de yıldırıcı bir genişlikten, Kierkegaard’da ise buruk bir darlıktan doğar. İnsan Kierkegaard’dan gelir de, Dostoyevski’ye dalarsa, küçük bir odada büyütüldükten sonra, ansızın okyanus ortasındaki bir yelkenliye bırakılıveren biri gibi kendini yitirir¹¹.”

Kierkegaard “Ölüm korkusunu yenme üzerine olan öğretilerde, Sokrates’in erdemin öğrenilebilirliği önergesi arasında bağlantı kurmanın bir güçlüğü olmadığını söyler [...] Kierkegaard’a göre yalnız Hıristiyan bilinci, erdemin, insan aklı değil, iradesi tarafından belirlendiğinin farkına varabilmiştir. ‘Günah insanın doğruyu anlamayışı gerçeğinden değil, anlayamayacağı ve doğru olanı yapmayacağı gerçeğinden doğar.’ Kierkegaard, insanı hayvandan ayırt eden şeyin, Eski Yunan filozoflarının ileri sürdüğü gibi akıl değil irade olduğunu söyler.”¹²

Kierkegaard, insanın yalnızca Hıristiyanlıkla birey olarak benliğine ulaşacağını düşündüğü için Eski Yunan uygarlığının bireyin farkına varamadığını söylemektedir. Kierkegaard’ın anlattığı varoluşçuluk, Eski Yunan ahlakına karşı çıkar ve Hıristiyan ahlakını Aguntinus’a benzer bir şekilde yeniden diriltir. Daha sonraları Heidegger de aynı yolu izleyecektir.

Heidegger ve Jaspers de Kierkegaard’ın yolunu izleyerek Hıristiyanlıkta olduğu gibi varoluşçu felsefesinde de asıl varoluş ölümün karşısındaki varoluş olduğunu

¹⁰ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.36

¹¹ Kaufmann, A.g.k, s. 11

¹² Adam Scaaff, Pyama P.Gaidenko, A.g.k, s. 55

söyleyeceklerdir. "Memento Mori (Dikkat Ölüm) Hıristiyanlıkta Tanrı'yı hatırlatır; Heidegger'de ise varoluşu."¹³

Kierkegaard, Pascal'ın Katolik Hıristiyanlığına bağlılıktan aşağı bir yanı olmayan Protestan Hıristiyanlığına bağlılığına ve Hegel'in salt dizgeci ve nesnelci bakışına karşı sert eleştirilerde bulunmuş ve Hegel'in kesinliklerinin aksine, insanın içinde bulunduğu durumun belirsizliğine ve saçmalığına dikkat çekmiştir.

Kierkegaard her zaman bireye dönük bir Hıristiyan inancına dayandırdığı özgür seçimlere dayalı bir varoluş ahlakı önermiştir. "Kierkegaard, inan, duygu, kayıtsız koşulsuz bağlanma gibi izlekler üstünde dururken bir yandan da tanrı bilimin payını elden geldiğince azaltmaya, öbür yanda ussal düşüncenin dindeki yerini olabildiğince küçültmeye çalışmıştır. Kierkegaard, Kilise babaları ve Tanrı bilimcilere usanmadan saldırmış; Hıristiyanlığın baştan sona ussal bir din olduğunu göstermeye çalışanlara, İnan(c)ın ustan daha önemli olduğunu çünkü Hıristiyanlığın bütünüyle 'usdışı', hatta 'anlamdaşı' olduğu karşılığını vermiştir."¹⁴

Kierkegaard kutsal kitaplardaki betimlemeleri, kendi betimlemeleri doğrultusunda yeniden kurmuş ve geliştirmiş, Danimarka kilisesini eleştirerek Hıristiyanlığın yeniden -fakat kilise Hıristiyanlığından çok ayrı bir biçimde- çözümleyip geliştirme çabası içine girmiştir. "Kierkegaard saldırgan bir düşünürdü, saldırılarını yönelttiği başlıca hedefler de, ancak ikinci elden bilgilerle yarım yamalak tanıdığı Hegel, bir de aşağı yukarı on sekiz yüzyıldır varolduğu durumuyla, ilk bakışta felsefeyle doğrudan doğruya hiçbir ilişkisi yokmuş gibi görünen Hıristiyanlıktı. Gerçekte Kierkegaard Eski Yunan bilgeliğine başkaldırmaktaydı: felsefede olsun, Hıristiyanlıkta olsun saldırdığı tek şey, Eski Yunanın kalıtlarıydı"¹⁵.

Kierkegaard'ın felsefesi direk olarak onun yaşamıyla ilintilidir. Onun özel yaşamındaki gelişmeleri ve çalkantıları onun felsefesinde bulmak mümkündür. Aslında bu bir anlamda varoluşçu felsefesinin karakteristik özelliğidir de. Kierkegaard'ın

¹³Adam Scaaff, Pyama P.Gaidenko, A.g.k, s. 59

¹⁴Felsefe Sözlüğü, Varoluş, s.1526

¹⁵Kaufmann, A.g.k, s.14-15

kuruculuğunu yapmış olduğu bu dramlarla dolu felsefi akımın içinde yer alan çoğu düşünürün felsefeleriyle düşüncelerinin birbiriyle ilintili olduğunu rahatlıkla görebiliriz. 19. ve 20. yüzyıl varoluşçu düşünürlerin hepsinde yaşamları ve düşünceleri arasında sıkı sıkıya bir bağ vardır. Dostoyevski, Sartre, Camus gibi düşünürlerde de durum aynıdır.

Kierkegaard felsefesinin üç ayrı aşaması vardır; estetik, etik ve din. Estetik aşamasında daha çok ironiyle ve oyunlarla sıkıcı olanı ilginç kılma çabasıdır. Etik aşaması ise daha yüksek olana 'dinsel aşama'ya geçiş ve bu dinsel yaşam sürdürülürken edinilmesi olanaklı olan bir yaşam görüşüdür. Kierkegaard'a göre insanın dinsel buyruklarla karşılaşmasından önce etik buyruklarla yüzleşmesi gerekmektedir.

“ ‘Dinsel varoluş aşaması’na gelince, Kierkegaard her şeyden önce kendisini bir din ozanı olarak tanımlamıştır. Yapıtlarıyla temelde gerçekleştirmeye çalıştığı okurlarının Hıristiyanlık dininin gerçek özüne dönmelerini sağlamaktır. Dönülmesini istediği Hıristiyanlık türü, günah, suç acılara katlanma, bireysel sorumluluk gibi ağır değerlerin ya da bedellerin sonuna dek yaşanmasından geçmektedir. Bu anlamada sahici Hıristiyan inancı Kierkegaard'a göre kesinlikle Kilise'nin dogmalarını peşinen kabullenen bir sürü inancı değildir.”¹⁶

Sartre Kierkegaard'ı şöyle açıklamıştır : “Kierkegaard'ın bir filozof olmadığı kesinlikle ortadadır; gerçekte kendisi de bu unvanı yadsımıştır. Aslında Kierkegaard, bir dizge içine sıkışıp kalmak istemeyen, Hegel'in 'uşçuluğuna' karşı, durmadan, yaşanmış olanın indirgenmezliğini ve özgüllüğünü ileri süren bir Hıristiyan'dır. ...Kierkegaard, özün nesnel evrenselliğine karşı yalın ve özgül özneliği, her türlü gerçekliğin dingin aracılığına karşı yaşamın dar ve tutkulu uzlaşmazlığını, bilimsel açıklığa karşı günah işlemeye bile göğüs geren iman davasını koymaktadır.”¹⁷

Kierkegaard yozlaşan kültürel ve toplumsal değerlere, Hıristiyanlığın yaşamı olumsuzlayan öğretilerine karşı hemen her yapıtında savaş vermiştir. Ölümünden yıllar sonra anlaşılmaya başlanan Kierkegaard etkisini sonraki varoluşçu düşünürlerin eserlerinde göstermiştir. Kierkegaard'ın Almancaya çevrilmesiyle birlikte Heidegger'in

¹⁶ Felsefe Sözlüğü, Varoluş, s.824

¹⁷ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.85

“Varlık ve Zaman” eserini yazarken büyük ölçüde Kierkegaard’ın etkisinde kaldığı açıktır.

“Kierkegaard’dan sonra var oluşçuluk iki dala ayrılır”¹⁸: Ve benzer soruların cevaplarını, aynı amaçla belki ama farklı yollardan keşfetmeye girişir.

“Kierkegaard, Karl Bath, Jaspers, Max Scheler, Landsberg, Maurice Blondel, Henri Bergson, Cahrls Peguy, Gabriel Marcel, Le Sene, Beyaz Rus Nicola Bardiaeff, Leon Chestov, Soloviev vb.”¹⁹ filozoflar Hıristiyan varoluşçular olarak tanımlanırken, “Frederich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre vb.”²⁰ düşünürler ise tanrı tanımaz varoluşçular olarak adlandırılmaktadırlar.

Bazı kaynaklarda, Marks, Dewey, Calvin, Luther, Aziz Agustin, Aziz Aquino’lu Tomas, Beckett, Beethoven, Bataille, Budelaire, Faulkner, Frost, Van Gogh, Gide, Hemingway, Hölderlin, Poe ve Shakspeare gibi sanatçılar da varoluşçu akım içinde gösterilmektedirler.

“Kierkegaard’ın düşünceleri başını Paul Tillich, Martin Buber, Karl Bath, Karl Jaspers, Gabriel Marcel gibi önemli düşünürlerin çektiği oldukça etkili bir 20. yy dinsel varoluşçuluk okulunun kurulmasına esin kaynağı olmuş”²¹ olsa da, 20.yy batı felsefesindeki varoluşçuluk daha çok tanrı tanımaz varoluşçularla anılmıştır. Bu akımın başını Heidegger çekse de asıl zirveye taşıyan kişi Sartre olmuştur.

Nietzsche doğrudan varoluşçu olarak tanımlanmasa da eşsiz düşünceleriyle varoluşçuluğa hep bir esin kaynağı olmuştur. “Tanrı öldü!” sözüyle başta tek tanrılı ve Kitaplı dinlere karşı olmak üzere değerlerin dayandırılabilceği bir aşkın noktanın olanaksızlığını haber veren Nietzsche geleneksel metafizik ve Hıristiyanlığın değerlerine karşı etkili bir eleştiri sunmuş ve 20.yy varoluşçuluk akımı üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.

¹⁸ Asım Bezirci, A.g.k, s. 12

¹⁹ Asım Bezirci, A.g.k, s. 12

²⁰ A.g.k, s.12

²¹ Felsefe Sözlüğü, Varoluş, s.826

Nermi Uygur Nietzsche’yi şöyle tanımlar. “Nietzsche’nin yaşama felsefesi düşünme dünyasının tümüyle örtüşür. ‘Yaşama’ sözü bu felsefenin her yerine sinmiştir, her yanını içten belirler. Nietzsche felsefesinin ana kavramıdır ‘yaşama’... Düşüncelerini yaşantılarından devşirir. Yaşamının olanca iniş çıkış, acı alınyazısı, son on biri akıl hastalığıyla geçen 56 yılın sevgileri, dargınlıkları, yurt dışında dolaşmalar, öfkeleri, bedence hastalıklar yansır düşüncelerinde.”²²

Bütün diğer düşünürlerdeki ölçüleri Nietzsche için uyguladığımızda “Nietzsche’nin varoluşçu olduğu kolaylıkla söylenebilir, Herhangi bir düşünce okulundan olmamak, herhangi bir inançlar kümesini, özellikler sistemleri yetersiz görmek, sığığını, bilgiçliğini, yaşamdan yoksunluğunu ileri sürerek gelenekçi felsefeyi açıkça küçümsemek – bütün bunlar Kierkegaard’ın, Jaspers’in, Heidegger’in olduğu gibi Nietzsche’nin de belli başlı özellikleridir.”²³

Nietzsche’nin “değerlerin yıkımı”, “Kozmik amaçsızlık” ve “Tanrı’nın ölümü” gibi yok sayıcı açıklamaları yalnızca kendinden sonraki felsefeciler için değil, özellikle sanatçılar olmak üzere, çoğu sistem eleştirmenlerine ve kültür dünyasının hemen her dalından araştırmacılara büyük bir esin kaynağı olmuştur.

Hiç kuşkusuz Nietzsche varoluşçuluğun tarihsel sürecinde büyük bir yere sahiptir. Jaspers, Heidegger, Sartre, Camu gibi düşünürler Nietzschesiz düşünülemez, Nietzsche, “Sartre’in en önemli felsefe yapıtı olan ‘Varlık ve Hiçlik’te anılan tek addır, Jaspers, Nietzsche üzerine iki büyük kitap yazmıştır. Birçok öbür kitaplarında da onu inceden inceye eleştirmiştir, Heidegger, son yapıtlarında Nietzsche’yi, Jaspers’in gördüğünden daha da önemli görür.[...] Heidegger ve Jaspers’in çizdikleri Nietzsche, Nietzsche üzerine olduğu kadar Alman varoluşçuları üzerine de çok şey söyler bize.”²⁴

“Nietzschesiz varoluşçuluk hemen hemen Aristotelessiz Thomism gibi bir şey olur; ama Nietzsche’ye varoluşçu demek Aristoteles’e Thomist demeğe benzer.”²⁵

²² Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.95

²³ Kaufmann, A.g.k, s.23

²⁴ A.g.k, s.25

²⁵ A.g.k, s.26

“Kierkegaard ve Nietzsche’nin saçtıkları tohumlar ilk olarak Jaspers’in yapıtında varoluşçuluk, ya da kendi yeğlediği deyimle Existenzphilosophie niteliğine yükselmiştir. Jaspers’in <varoluşçuluk> adına karşı çıkmasının bir nedeni, bu adın bir düşünce okulunu, öbür öğretilerin yanı sıra bir öğretiyi, belli bir tutumu belirlemesidir.”²⁶

Felsefe adlı eseriyle varoluşçu akıma büyük katkılar sunmuş Jaspers daha sonra bu kavramı kabul etmemeye başlamıştır. Jaspers’e göre “varoluş bir kavram değil, bir imdir ve ‘her nesnelliğin ötesi’ni belirtir.”²⁷ Varoluşçuluk durağan bir nesne değildir, sürekli olasılığı düşünen ve yolda olan şeydir.

“Jaspers’e göre (1997,s:9), varoluş ancak eylemde ortaysa çıkar ve ölüm, acı, kaygı, tedirginlik, korku gibi insanı belli bir olgunun sınırına götüren durumlarda gerçekleşir. Görüldüğü gibi böyle bir tanım çerçevesinde anlaşılması zor görünen hiçbir şey yoktur. Oysa zorluk tanımında, düşünce düzleminde değil sınır durumların bilgisine, ancak bu durumlarda kalarak, yani yaşayarak sahip olunabileceğini bilmektedir.”²⁸

“Jaspers’in varoluşçuluğunun en genel anlamda, iki katlı bir kendini gerçekleştirme tasarısından oluşan bir insan anlayışı üstüne bina edildiği söylenebilir. Bu noktada Kant ile Kierkegaard’ın kimi düşünceleri arasında orta bir yol belirleyen Jaspers, insan varlığı, deneysel olmayan bir boyutu da bulunan deneysel boyutlu bir görüngü olarak betimlemektedir.”²⁹

Jaspers için çağın en orijinal düşünürleri Kierkegaard ve Nietzsche’dir. Bunun gerekçe olarak da bu iki düşünürde, düşüncenin akademik bir esinlenmeden değil de varoluş üzerine temellenmiş olduğunu göstermektedir. Jaspers için bu niteliği taşımayan felsefenin çabası her zaman ikinci sırada olmuştur. Jaspers “Felsefe Üzerine” adlı denemesinde “Günümüz üniversitelerinde gerçek felsefe olmadığını üzüntüyle kavradığım an, böyle bir boşluk karşısında kendi felsefesini yaratacak güçte olmayan bir kimseye bile felsefe üzerine söylev çekmek, felsefenin bir zamanlar ne olduğunu, ne

²⁶ A.g.k, s.27.

²⁷ Aktaran: Colette, A.g.k, s. 42.

²⁸ Hakan Savaş, A.g.k, s. 52.

²⁹ Felsefe Sözlüğü, s. 786.

olabileceğini açıklamak hakkı tanınabileceğini düşündüm.”³⁰ Diyerek, aslında gelmekte olan kendi felsefesinden haber vermektedir. Geçek anlamda felsefenin insanın bireysel varlığından fıskırarak diğere bireylere seslenmesi ve gerçek varlığı sağlamak için onlara yardımcı olmak gerektiğine inandığı için onun felsefesi hiçbir zaman bir öğreti olmamıştır.” Kitapları arasında en çok sevdiğini söylediği Philosophie’ si için, bu kitapta bir öğreti arayan okurlar umut kırıklığına uğrayacaklardır der; yapıt içinde edilgin uyuşuk kalmak isteyen okur da bir boşluk duyacak, bir şey bulamayacaktır. <bu okurlar gerçekten de benim hiçbir şey söylemediğimi ileri sürmelidirler. Onların durumundaki eksiklik, benim öbür kanadın vurması adına verdiğim şeydir, bu da, okunan parçada söylenenin (bir kanadın vuruşu gibi) bütün bir anlam kazanarak yükselivermesi için gereklidir.>”³¹

Jaspers’ i inceleyen herkes, Kierkegaard’ ın yoğun etkisini görebilir. Fakat Jaspers, Kierkegaard’ ın kolayca tekrarlanabilecek düşüncelerini ustalıkla elemeyi başaramıştır. Ve ayrıca Jaspers çok daha alçak gönüllü davranarak kendini Sokrates ile karşılaştırma gibi bir alışkanlığa girmemiştir. Doktorluk ve ruhbilimciliği de yapan “Jaspers’ in de gerçekte öbür varoluşçular gibi, seçtiği belli bir bilime yönelmesi önemle üzerinde durulmağa değer bir noktadır: ruhbilim. Nietzsche’ nin Ecco Homo’ sunun son bölümünde sorduğu’ benden önce hangi filozof bir ruhbilimci olmuştur?’ sorusunda haklı bir yan vardır. Yeraltında Notlar’ ı okurken de çekinmeden şu soruyu sorabiliriz: Dostoyevski’ den önce hangi romancı ruhbilimci diye adlandırılmağa hak kazanmıştı?

Kierkegaard’ ın The Consept of Dread’ de ilk günahı ele alışıyla ilgili olarak: Kierkegaard’ dan hangi tanrıbilimci bir ruhbilimciydi? Diyebiliriz. Jaspers de şöyle sorabilir: benden önce hangi filozof hem ruh çözümleyici hem de doktor olmuştur? Heidegger de şu soruyu haydi haydi sorar: benden önce hangi filozof ana yapıtında sunulanın ruhbilim olmadığını söylemekte bunca direnmeyi gereksinmiştir? Son olarak Sartre, ana felsefe yapıtının önemli bir bölümüne ‘Varoluşsal Ruhçözümü’ başlığını takmıştır.”³²

³⁰ Kaufmann, A.g.k, s. 29

³¹ A.g.k, s. 32

³² A.g.k, s. 37–38

Jaspers hayatı boyunca Nietzsche üzerine kitaplar yazdıktan sonra yetmişli yaşlarında Kierkegaard'ın Nietzsche'den daha üstün olduğu sonucuna vardığını söyler. Bu konuda tam tersi bir değerlendirme yapan Heidegger, "son yazılarında Kierkegaard'ın bir dinsel yazardan başka bir şey olmadığını"³³ ve Nietzsche'nin batının görüp görebileceği en büyük metafizikçi olduğunu söyler, yaptığı çalışmalarda Nietzsche'nin yapıtlarıyla giderek daha fazla bağ kurmaya başlar.

20.yy varoluşçuluğu Husserl'in yaratmış olduğu ve Heidegger tarafında varoluşçu akımın içine taşınan fenomenolojiden de çok değerli kazanımlar elde etmiştir. "Fenomenoloji, [...] bir felsefe değil, bir yöntemdir. Bu yöntemin taşıdığı önem ise, nerdeyse tıkanma, felç olma noktasına gelen felsefeye yepyeni bir soluk taşıması, düşünceye yeni bir ufuk açmasıdır denebilir."³⁴ Heidegger," Husserl'den devraldığı 'görüngübilimsel yöntemi' insan denen varlığın ne olduğu, nasıl yaşaması gerektiği, ölüm ile yaşamın anlamı gibi sorular bağlamında kişisel varoluşla ilintili konulara başarıyla uygulayarak. Varoluşçu görüngübilim adıyla varoluşçuluk içinde yeni bir kanal açmıştır"³⁵

Alman varoluşçuluğunda büyük bir yeri olan Heidegger'in ilk döneminde yazdığı 'Varlık ve Zaman', önce bilindik bir metafizik çalışması olarak değerlendirilse de daha sonraki yıllarda insanın dünyada olmasının nasıl bir anlam taşıdığına yönelik bir "varoluş araştırması"³⁶ olarak okunmaya başlanmıştır. Bu eserinde Heidegger Descartes'in bilinç tasarımını ("düşünüyorum öyleyse varım") kesin bir biçimde reddetmiştir. Ve Nietzsche'nin "Kişi nasıl kendisi olur?" sorusuna yanıt olarak kişiğünun kim ve ne olduğunu ve bu dünyada kendi kendisiyle ne yapacağını bulması, yukarıdaki soruya cevap araması gerektiğini ileri sürmüştür. Böylece görüngübilim, Heidegger ile birlikte kişinin varoluşunu açıklamanın yöntemine dönüşmüştür.

³³ A.g.k, s.47

³⁴ Hakan Savaş, A.g.k, s.62

³⁵ Felsefe Sözlüğü, s.1527

³⁶ A.g.k, s.1527

Heidegger, “görüngübilimden yorumbilgisine, yapısökümden tanrıbilime çok geniş bir alanda”³⁷ etkili olmuş, kendine özgü Almancası ve Yunancasıyla çok çetrefilli kendine has yüzlerce kavram üretmiştir. “Heidegger, Kierkegaard’ın yansıtarak Sokrates’in insanı erdemli kılmak için sunduğu reçetenin de, Epicuros’un insani ölüm korkusundan kurtarmak için sunduğu reçetenin de, çağdaşlarımız için değil, Eski Yunan uygarlığının insanları için geçerli olabileceğini ileri sürer. Eski Yunan toplumundaki insanda, çağdaş insan da ölümden korkar.”³⁸

Heidegger genellikle varlığın anlamını açığa çıkarmak amacıyla insan varlığını sistemli bir biçimde her yönüyle, nasılsa öyle kavramayı amaçlayan felsefeyi “Varlık ve Zaman” yapıtında ele almıştır, fakat başta tasarladığının ancak yarısını yazabilmiştir. Geçirdiği değişimlerle birlikte yarıda kalan diğer yarısını, sonraki yıllarda daha sistematik olmayan bir biçimde ele almaya başlamıştır.

Heidegger “Varlık ve Zaman” hakkında şöyle yazar: “Varlık ve Zaman bir kitabı değil, görev olarak önerilene belirtir. Bununla anlatılan şey, bilmediğimiz ve gerçek olarak biliyorsak da ancak soruşturma kipinde bildiğimiz bir şeydir”³⁹ Jean Beaufret de son yıllarında, “‘Varlık ve Zaman’ anlatılacak bir kitap değil, dedi, çünkü onu okuyanlar ne tarafından tutacaklarını pekiyi bilemezler ve ben de kendi adıma bu kitapta tam olarak neden söz edildiğini uzun zaman düşündüm”⁴⁰ derken Heidegger’in “benim yapıtımı anlamak için yirmi yıla ihtiyacınız”⁴¹ var sözünü haklı çıkarmıştır.

Varlık ve Zaman’dan sonra Heidegger daha çok yorumlar yayınlamaya başlamıştır. Giderek kendi kendisini yorumlamaları ise gün geçtikçe tepki toplamıştır. Ama ne olursa olsun Heidegger’in felsefesi varoluşçuluk tünelineki bireyin çetrefilli ve zor serüvenidir. En azından ilk dönem yazıları ve eserlerinde bu böyledir. Daha sonra varlık ve dünya üzerine görüşler şeklinde - özellikle 2. dünya savaşından sonra- adlandırılmaya başlanan Heidegger felsefesi bir dönem de olsa varoluşçu bir felsefedir.

³⁷ A.g.k, s.658

³⁸ Aktaran: Adam Scaaff, Pyama P.Gaidenko, A.g.k, s. 56

³⁹ Frederic De Towarnicki, **Martin Heidegger**, Türkçesi: Zeynep Durukal, İstanbul, YKY, 2002, s. 19

⁴⁰ A.g.k, s. 25

⁴¹ A.g.k, s. 25

Büyük bir edebi dehaya da sahip olan ve Heidegger'den öğrendiklerini her fırsatta bastırarak söyleyen Sartre, Fransız varoluşçuluğunun oluşmasında ve gelişmesinde belirleyici rol oynamıştır. Varoluşçu felsefenin içindeki dramı en fazla Sartre'nin felsefesinde görebilmekteyiz, keza Sartre de varoluşçu felsefeyi bir drama benzetmiş ve bu dramdaki temel görevi de insana vermiştir. “ Sartre'nin yazıları başlangıçtan beri yaşantılarının damgasını taşır. 1938'de dokuz yüz otuzlu yıllarının yaşantılarını Bulantı'da göz önüne sermiştir. Bu yapıtın, doğrudan doğruya, Sartre'nin kendi yaşantısını dile getirdiği, kuru düşüncede kalmadığı, hiçbir okurun gözünden kaçmaz.”⁴²

“Sartre'nin felsefesi, felsefi düşünüm açısından şu ana dek zikredilmiş tüm eğilimlerin kavşak noktasındadır. O, Fransız düşünümsel felsefesi ile Alman fenomenolojik düşüncesinin çökeltilerinin biriktiği kap gibidir. Ama her şeyi bir kez daha temelinden ele almaya çalışır.”⁴³

Sartre artık özlerin durgun halini seyretme vaktinin gelip geçtiğini. Yeniden bir olaylar zincirinin işleyiş kurallarını bulmaya çalışan, bilimsel yaklaşımın da insanı anlamakta yetersiz kalacağını fark etmiş ve insanın ancak amaçlı yapıp ettikleriyle, eylemleriyle, uygulamayla yani praxis'i ile tanınabileceğini söylerken, Düşünce ve teorinin, eylem tarafından üretildiğini ve eylem ile dönüştürülerek varoluşun gerçekleştirildiğini söylemektedir.

Sartre'nin olumsuzluk, yalnızlık, bunalım gibi kuramları komünistler ve Hıristiyanlar tarafında sert bir şekilde eleştirilmiş ve Sartre'nin, Varlık ve Hiçlik'te henüz derinlemesine bir sınava geçemediği ileri sürenler Sartre 'ı savaş sonrası harabeye dönmüş ve umuda gereksinim duyduğu bir zamanda, Fransızların maneviyatını bozmakla suçlamışlardır. Bundan dolayı Sartre, felsefesini daha iyi anlatmak için konferanslar vermeye başlamıştır. 1939'da bastırıldığı, Duvar ve Bir Önderin Çocukları adlı öykülerinde varoluşçu erekleri, çağın töresel ve varoluşsal yaralarını kökten bir bilinçle kavramış, Yeraltından Notlar gibi eşine az rastlanır ruhbilimsel gözlemlerle

⁴² Kaufmann, A.g.k, s.60

⁴³ Jacques Colette, A.g.k, s.50

kaynaştırmıştır. Sartre savaşta Nazilere karşı savaşmış ve tutsak düşmüştür daha sonra Paris'e döner ve karşı koyma birliklerinde savaşır. Bu süreci anlattığı L'etre er le neant adlı kitabında; bağlılık, korku, karar, ölüm üzerine yaptığı açıklamalar hayat doludur. Her ne kadar bütün bu açıklamaları direk olarak Heidegger 'den aktardığı -ikinci el bilgilerle- söylene de Heidegger 'in aynı konuları aşırı bir soyutlukla ele alması bu iddiaların temelsizliğini göstermektedir.

“Sartre ruhbilim konusundaki tutumu, Heidegger ile Jaspers'in tutumlarından göze batar ölçüde bir ayrılık gösterir. Ruhbilim yazıları yazan biri diye anılmaktan çekinmez; umutsuzluk, karar, kendini-kandırma gibi kendini tartışmalarda yaşantıyı temel almak onca hiç de felsefe dışı bir davranış değildir. Sartre ne Freud'u <duyguları hayvanlaştırmakla> suçlandırır (Jaspers), ne de tartışmalarının <ruhbilimle, ruhçözümlemesiyle> hiçbir ilgisi olmadığını söyler (Heidegger). Sartre, Freud'a belli noktalarda saldırır. Saldırısı, biraz da özelliğinden dolayı, pek yumuşak değildir. Yazılarında, sanki herkesçe de bilindiği gibi, iki ruhçözümü okulu varmışçasına konuşur. Freud Okulu, Sartre okulu (kendisininkini <varoluşçu ruhçözümü> diye adlandırır); bu iki okulu, hangisinin önce hangisinin daha sonra geldiğini gözetmeden, karşılaştırır.”⁴⁴

Yazınlarıyla her zaman felsefenin sınırlarında dolaşan, Montaigne, Pascal, Voltaire, Rousseau, Bergson gibi. Birçok düşünür yetiştiren Fransız geleneğinden gelen Sartre, bu sınırları daha çok belirsizleştirmiştir. Yaşam biçimiyle olduğu gibi çok yönlülüğüyle de Sartre, Nietzsche'ye Alman varoluşçulardan daha yakındır. Bu çok yönlülüğünün yanı sıra Hemingway'ın anlatım biçimini geçen kısa hikayeleri de oldukça zengin bir anlatıma sahiptir. Özellikle Duvar adlı kısa hikayesi bize düşüncesinin bütün derinliğini vermektedir.

“Hemen herkesçe başyapıtı olarak gösterilen Varlık ve Hiçlik'te Sartre, bilinç ile bilinç dışındaki bütün öteki varlıklar arasında çok önemli bir ayrıma gitmiştir. Sartre'ın Varlık ve Hiçlik adlı yapıtı aynı zamanda “klasik” diye adlandırılan döneminin

⁴⁴ Kaufmann, A.g.k, s.62

en belli başlı düşüncelerinin en olgun biçimleriyle ortaya konduğu yerdir. Sartre burada varlığı iki ana bölgeye ayırarak ele almaktadır”⁴⁵

“Sartre’ın düşüncesinde en-soi (kendinde) kendi için sınırlı kalan varlıktır, masa gibi nesnelere varlığıdır. Pour-soi (kendi için) kendi kendinin bilincinde olan varlıktır: İnsan. Yapısı en-soi’inkinden ayrıdır; burada kendini –kandırma görünümü de yazar için bir ipucu olur: kendini – kandırmayı olabilir kılan pour-soi ne biçim bir şeydir? Bu soru, kuruluşu bakımından hem Kant’ı hem de Heidegger ’i andırır; bu aşkın kalıbın Sartre’ın düşüncelerini zorlayıp zorlamadığı da sorulabilecek bir noktadır.”⁴⁶

“Kendinde varlığı kendinde olduğu gibi bilemeyeceğimizi, yalnızca bize görüldüğü biçimiyle bilebileceğimizi ileri sürmektedir.”⁴⁷

“L’etre er le neant’ın sonlarına doğru Sartre, insanın temel özlemini, açıklığıyla özgürlüğünü nesnelere su- hava- geçmezliğiyle birleştirerek, en-soi ile pour-soi bileşimi bir varlık durumuna erişme diye tanımlar. Bu ülkü tanrı diye adlandırılabilir der Sartre, <İnsan tanrı olmak isteyen bir varlıktır.>Bölüm şöyle sona erer: <Ama Tanrı düşüncesinde tam tersinedir durum... İnsan boşuna bir tutkudur.>”⁴⁸

Sartre hep özgürlüğü savunmasına rağmen, özgürlükten tam olarak ne anladığı ve bizlere ne demek istediği hep yanlış anlaşılabilir gelmiştir. Fakat Sartre Varlık ve Hiçlik’te insan özgürlüğünü olgusal gerçekliğe ya da var olan duruma karşı işlediğini söylemektedir. “‘olgusal gerçeklik’ kendime ilişkin değiştiremeyeceğim yaşım, boyum, kökenim gibi bütün olguların toplamına karşılık gelirken. ‘varolma durum’um değiştirilebilir olmasına rağmen değişim için bir başlangıç noktası, bilincin dünyada bulunmaktalığının kökleridir.”⁴⁹

“Budala kişi (Salaud), dünyasını altüst eden yabancıyı benimseyerek saydamlığa ve böylelikle de özgürlüğe açılabilir. Varoluşçuluğun ilk tutumu, her insana varoluşundan tümüyle sorumlu olduğu bilincini kazandırmaktadır. İnsan kendini bu

⁴⁵ Felsefe sözlüğü, s.1248

⁴⁶ Kaufmann, A.g.k, s.66–67

⁴⁷ Felsefe sözlüğü, s.1248

⁴⁸ Kaufmann, A.g.k, s.72–73

⁴⁹ Felsefe Sözlüğü, s.1249

biçimde sorgulayarak tüm dünyanın efendisi ve sahibi olur.”⁵⁰ Sartre’a göre kişi kendisinden sorumlu olduğu gibi, başkasından sorumludur ve en önemlisi kişi kendi çağından sorumludur. Bu sebeptendir ki Sartre tamamıyla kendi çağının tanıklığını yapmıştır.

Savaş yıllarında ve savaştan sonra hep yaşadığı çağın bir tanığı olan Sartre, Cezayir, Vietnam, Amerika’daki Siyahların ırkçılık sorunu vb. birçok olayda kendi net tavrını koymuştur.”Sartre’ın çağına sınıksız bağlanması çağıyla söyleşmesi, çağının dileklerini karşılamaıdır. O kadar ki, onun öne sürdüğü değerler merdivenini bizim beklediğimiz merdiven olduğu söylenebilir.”⁵¹

Sartre’ın politik tavrı kadar hiç şüphesiz, yazın alanındaki çok yönlülüğü, yazmak üzerine yazdığı çok önemli metinleriyle de anılmaya değerdir. “ İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır. Ve biçim(Üslup) hiç kuskusuz, düzyazıya değerini veren şeydir, ama göze batmamalıdır. “⁵² diyen Sartre, Edebiyat Nedir adlı eserinde edebiyat ve yazın üzerine ayrıntılı bir değerlendirme yapar.

Sartre, hepimizin çok rahat kabul edebileceği gibi: “Çok ve farklılık gösteren yazının her alanına el atmış(roman, öykü, felsefe, tiyatro, sinema, biyografi, otobiyografi, eleştiri, gazete röportajları, şanson vb.) bütün ülkelerde, her kesime – kitlelerden üniversite camiasına kadar - hitap eden ve dolayısıyla bu bağlamda her girişime karşı çıkar gibi görünen”⁵³ çok devasa bir birikime sahiptir.

Sartre, eserlerinde genellikle bir şeyleri ispatlamaya kalkmadan bize olanı gösterir.

“Sartre’ın felsefe düzeni biri varlıkbilim(ontologie), öbürü de törebilim(ethique) olmak üzere ikiye bölünür... Ne var ki şimdiye değin önde giden hep varlıkbilim oldu.

⁵⁰Aktaran: Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefesine Giriş**, Türkçesi: S. Rifat Kırkoğlu, İstanbul, Alan Yayıncılık,1986, s.120

⁵¹ Jean Paul Sartre, A.g.k, S.110

⁵² Jean Paul Sartre , **Edebiyat Nedir?**, Türkçesi: Bertan Onaran,İstanbul, Payel Yayınları,1995, s.28

⁵³ Annie Cohen- Solal, **Jean Paul Sartre**, Türkçesi: İsmail Yerguz, Ankara, Kültür Kitaplığı Dost, 2005, s.16

İlkin Varlık ve Hiçlik'in yayınlanması da bunu gösterir. Sartre'ın romanları da felsefesi gibidir. Romanlar önce bir gerçeğin anlatımı, sonra da bir davranışın doğrulanışıdır.”⁵⁴

Dünyayı ve insanlığı kasıp kavuran bu saçma sapan savaşta birçok insan gibi köşeye sıkıştırılmış olan Sartre için yazı dünyada var olmak ve nefes almak anlamına geliyordu.

Hiç şüphesiz varoluşçuluk özel bir politik program gerektirmemiştir ve her varoluşçu düşünür kendi başına göre hareket etmiştir. Aynı çağda yaşayan Sartre, Heidegger ve Jaspers savaş yıllarında çok farklı politik tercihlerde bulunmuşlardır. Sartre, Nazilere karşı savaşırken Heidegger Hitlerin iktidarı ele geçirmesiyle birlikte üniversite Rektörlüğüne getirilmiş ve büyük tepkiler toplamış olan o meşhur açılış konuşmasını yapmış, Yahudi bir eşi olan Jaspers ise susmayı seçmiştir. Görüldüğü gibi varoluşçular arasında ortak bir politik tutum yokken, Sartre yaşam-düşünce birliğine en fazla sadık kalan varoluşçu düşünür olmuştur. Bu konuda Kaufmann, "Varoluşçuluk bir politika felsefe ortaya atmamıştır, üstelik sözüm ona varoluşçular birbirilerinden çok ayrı politik kararlar vermişlerdir. Dostoyevski'yi, Kierkegaard'ı, Nietzsche'yi de işe karıştırırsak aradaki ayrılıklar, Thomistlerde görüldüğü ölçüde büyük olmamakla birlikte, daha da çoğalır. Kimisi yiğitçe özveriden kaçınmamış, kimisi kaçınmıştır. Böyle bir ölçüyle hiçbirini yadsımak doğru olmaz. Ayrıca, Sartre'ın çağımızın en büyük düşünürlerinden biri olduğu da tartışma götürmez bir gerçektir.”⁵⁵

1.3. VAROLUŞÇULUK VE EDEBİYAT

İnsan kendi varlığıyla oluş halindedir, hiçbir zaman olduğu kadar değildir, her zaman olduğundan daha fazladır. Bu demektir ki Bireyin –Ben'in- kendini gerçekleştirme için durmadan eylem halinde olması gerekmektedir. Yatağını saran hasta her tarafını saran eylemsizlikle, kendini gerçekleştirmeden, üzerinde yattığı çarşafın, üzerindeki beyaz gömleğin işlevine benzer bir konuma gelir. Goethe Faust'a

⁵⁴ Jean Paul Sartre, A.g.k, s.111

⁵⁵ Kaufmann, A.g.k, s.75

“Başlangıçta hareket ve uygulama vardı”⁵⁶ der ki Goethe bu sözleriyle kurtuluşu eylem halinde olmakta bulur- derken bunu kastetmektedir. Bu bağlamda, sürekli hareket halinde olan, Goethe'nin Faust'u ile başlar bireyin edebiyattaki varoluşsal yolculuğu denilebilir... Hiç kuşkusuz bundan daha önce Pascal, Aziz Agustinus vb. düşünürlerde varoluşçuluğun izlerine rastlamak mümkündür. Fakat edebi bir eser olarak Faust ile başlatılabilir varoluşçuluğun edebiyattaki serüveni ya da bir anlamda dramı. Dramını diyorum çünkü genellikle varoluşçuluk, edebiyat alanında hep bireyin tragedyasında ve ruhsal bunalımında kendini açığa vurmaktadır. Keza varoluşçuluğu dünyanın gündemine oturtan Sartre, felsefeyi bir drama benzeterek şöyle demiştir; “ Ben bu gün felsefeyi bir dram gibi düşünüyorum.[...] Bugün, sorun insandır, hem etken, hem bir aktör olan insan. Çünkü o, dramını hem yazıyor, hem oynuyor, durumunun çelişkilerini yaşıyor, kişiliğini harcayasıya ya da düğümlerini çözercesine.”⁵⁷ Bu anlamda Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar isimli yapıtı varoluşçu edebiyatın başlangıç eserlerine önemli bir örnek teşkil etmekle beraber aslında “Yeraltındaki bireyin” varoluşsal tragedyasını konu almasıyla da önemli bir yerde durmaktadır.

Gasset, bu dramı şöyle açıklamaktadır “ İnsan olmak demek, insan olmamak tehlikesine açık bulunmak demektir. Yaşayan sorun, salt ve tehlikeli açık serüven ya da benim sık sık söylediğim gibi, özünde dram olmak demektir! Çünkü ne olacağını bilmediğimizde, her anımız salt tehlike ve risk olduğunda ancak dram söz konusudur.”⁵⁸

Bireyin bu tragedyası Gasset'in dediği gibi insanın belirsiz oluşundadır. “ Albert Camus'nün (1983,s:18) ‘Kimse ne olduğunu söyleyemez. Ama ne olmadığını söylediği olur’ ya da J.P.Sartre'ın (Akt: Walter Biemel, 1984,s:75) ‘ İnsan ne ise o değil ne değilse odur’ derken, dile getirmek istedikleri şey bu belirsizlikten başka bir şey değildir.”⁵⁹ İnsanın bu belirsizliği hep olmuş ve olacağı için, dramı da hep olmuş ve olacaktır.

19.yy'dan çıkıp 20.yy'a geldiğimizde insanlığı büyük bir kasırğa gibi sarıp savuran savaşın bu dramı daha da kötü bir hale soktuğunu görebilmekteyiz. Bu yüzyılda

⁵⁶ Goethe, **Faust**, Türkçesi: Kerim Çetinoğlu, İstanbul, İskele, 2005, s.39

⁵⁷ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.30

⁵⁸ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.31

⁵⁹ A.g.k, s.31

hızla gelişmeye başlayan varoluşçu edebiyatın oluşmasında ve şekillenmesinde, hep perde arkasında olan savaş damgasını vurmuştur. Sadece, felsefi yapıtların yanı sıra edebi eserler de veren Sartre için geçerli değildir bu durum; Zweig, Althusser, Ppavese, T.S. Eliot vb. birçok yazar için durum aynıdır. Ve nihayetinde birçok yazar bu savaş dönemindeki anlamsızlığa ve usa aykırılığa daha fazla dayanamadan intihar etmiş kimisi de aklını yitirmiştir. Böylesi bir durumda yazı, yukarıda Sartre için söylediğimiz gibi birçok yazar için de nefes alma ve bu dünyada olmanın bir gerekçesidir.

“ Bir yüzyıl önce Nietzsche’nin duyurduğu gibi, Tanrı’yı öldürerek elini kana bulayan batı insanı, şimdi kendi ölümünü başucundaydı. Aslında Tanrı’nın ve insanın ölümü aynı gerçekliğin iki yüzünden başka bir şey de değildi; yani insan, kendi içinde öldürdüğü Tanrı’nın ölümünde kendi ölümünü buluyor ve Avrupa, her ikisinin birlikte ölümüyle oluşan derin boşluğun karanlığında kulaç atmaya, bir çıkış yolu bulmaya çalışıyordu.”⁶⁰ Hiçbir sesin ve sedanın gelmediği, her yerin boğucu toz bulutlarıyla kaplandığı, içinde kaybolduğu bu Çorak Ülkeden T:S:Eliot’ın sesi yükseliyordu.

“... Tanrısız insan yele kapılmış bir tohumdur: o yana,
bu yana sürüklenen ve kök salıp göverecek hiçbir yer bulamayan.
...Diyorlar ki insanlar Tanrı’yı başka tanrılar yüzünden
boşlamadı, hiçbir Tanrı olmasın diye ve daha önce
hiç olmayan bir şeydi bu
İnsanlar hem tanrılarını hem tapınmayı yadsıldılar
Yeğledikleri önce mantık idi,
Ve sonra Para ve İktidar ve hayat dedikleri şey, ya da
İrk ya da Diyalektik.
Kilise yâdsındı, kule yıkıldı, çanlar alt üst edildi, başka
Ne yapmamız gerekirdi
Ama öylece kaldık eller bomboş ve avuçlar açık
Bir çağdaki ilerliyor durmaksızın geriye doğru.”⁶¹

⁶⁰ A.g.k, s.47

⁶¹ A.g.k, s.47

Savaş sadece Tanrıları ve kiliseleri yakıp yıkmadı bir bütün olarak insana ve insanlık tarihine ait ne varsa hepsini bir bütün olarak yıktı. Yıkılmanın önünü alamayan insan ne yapacağını bilemez halde öylece çaresiz bir halde kala kaldı kıta ortasında. Paul Valery'nin dediği gibi, “ Savaş sadece varlığın yenilenebilir parçalarını yıpratmadı, daha derinlerde bir şeyi kemirdi. Aslında tin canice ele geçirildi.”⁶²

Ve derken bunalım ve bulantı belirdi herkeste, tiksinti ve tahammülsüzlük, umutsuzluk, mutsuzluk. Tam da böyle bir ortam da boy veren varoluşçu edebiyat, savaşın yarattığı bu temalardan fazlasıyla beslendi, beslenmeliydi. Nermi Uygur'un da dediği gibi “ Çoğu kez bunalımla doğar, bunalımla uğraşır felsefe. Uğraşmalı da; hiç aklımdan çıkmayan bir sözde: felsefe yaparken Auschwitz'leri gözden uzak tutmamalıyız, çağımızın tüyler ürpertici bunalımlarından biri Auschwitz. Bunalım yokmuş gibi davranmak, bir bakıma, felsefe yapmaktan vazgeçmek bence...⁶³ Nitekim kendini hep somut olandan hareketle bize sunan varoluşçu felsefe bu gözle görülür durumların hiç birini bunalımlarıyla beraber görmezden gelmedi, varoluşçu felsefeyi ve varoluşçu edebiyatı ancak yine somut örneklerden hareket ederek anlayabiliriz. Varoluşçuluğu zirveye taşıyan Sartre'in eserleri de, bu gözle görülür, elle dokunur, fazlasıyla somut Avrupa denen bataklıkta içinde boy veren naif çiçekler gibi bu ortamda filizlendiler.

“Varoluşçuluk, bir yaşama felsefesi olarak tanımlandığında canlı bir dizge, soluk alıp veren bir düşüncedir. Bu nedenle, [...] ne Pavese, ne Zweig, ne Althusser, ne de Camus, Malraux, Valery ya da Laen Army dar tanımı içinde filozof olarak adlandırılmasalar da, her birinin ayrı ayrı birer varoluş ya da yaşama filozofu olduklarını, söylemek mümkündür. Çünkü meslekten gelen bir filozof olarak Sartre ‘Varlık ve Hiçlik’ adlı felsefi yapıtında bir kavram olarak ele alıp, deştiği, ‘Bakışın’ bir karşılığı da Pavese'dedir. Benzer şekilde Heidegger'in ‘Varlık ve Zaman’ adlı yapıtında birer varoluşsal kavram olarak ele aldığı korku ve kaygının birebir karşılığı, üstelik çok daha anlaşılır ve anlatılır haliyle, Louis Althusser'in, S.Zweig'in güncelerinde yazılıdır. Sartre'nin olumsuzluk (contingence) ya da Heidegger'in olgusalılık (facticite) olarak

⁶² A.g.k, s.48

⁶³ A.g.k, s.60

adlandırdıkları şey, yani varoşlun körlüğü; nedensiz-niçinsiz insanın ‘böylece, burada’ oluşu, Althusser’in güncesinde çok daha açık ve yalın olarak duyulur; ‘Her şey olabilir, yaşamlarımız her şeye bağlı olabilir!’”⁶⁴

Althusser’in güncesinde yazılı bu cümleye benzer -hatta aynı cümle diyebileceğimiz- bir cümleyle Sartre’ın Bulantı adlı romanında karşılaşmaktayız. Ve Sartre bu cümleyi özellikle vurgulayarak yazar. “Her şey olabilir, her şey gelebilir başıma.”⁶⁵

Ayrıca Auschwitz’de maruz kaldığı yaşantı ve deneyimlerinden varoluşçu bir deneyim çıkarmış olan Victor E. Frank, varoluşçu psikolojisinin öncüsü olmuştur. Frankl’in anlattıklarından yola çıktığımızda, kamplarda çekilen acıyla birlikte ‘bireysel farklılıkların’ hiçbir şekilde göz ardı edilemeyecek kadar belirginleştiğini ve bireyin hiç olmadığı kadar varlığının farkına varıp, her şeyiyle kendini sorgulamaya gittiğini, varoluşsal sancısıyla baş başa kaldığını görülmektedir.

Peki, bütün bu olanlara rağmen Camus’nun da sorduğu gibi, “ Hayat yaşamaya değer mi değmez mi?”⁶⁶ bu sorunun cevabını bütün bunlara dayanamayıp hayatlarına son veren yazarlarda veya her şeye rağmen direnmeyi seçen yazarlarda görülebilir.

Varoluşçu felsefe diğer alanlarda olduğu gibi edebiyat alanında da büyük yankılar uyandırmıştır. Özellikle Rilke, Pavese, Herman Hesse, Octavio Paz, TS. Eliot, Simone de Beauvoir, Malraux, Bernanos, Unamuno, Beckett, Bataille, Faulkner, Hemingway, Kafka, Poe, Hölderlin ve tabii ki Camus ve Sartre gibi yazar, şair ve düşünürler varoluşçu edebiyat alanında eşsiz yapıtlar vermiştir. Bütün bu yazarların yapıtlarında bireyin varoluşsal serüveninin görebilmekteyiz. Tabii ki varoluşçu felsefenin temel özelliği olan öznelliği hatırlayacak olursak bütün bu sanatçıların bu alandaki yapıtları tamamen kendi öznel varoluş maceralarıdır.

⁶⁴ A.g.k, s.49

⁶⁵ J:P: Sartre, **Bulantı**, Türkçesi: Selahattin Hilav, İstanbul, Can yayınları, 2005, s.108

⁶⁶ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.55

1.4. SİNEMADA VAROLUŞÇULUK

1.4.1.YENİ DALGA SİNEMASI VE VAROLUŞÇULUK

Sadece Avrupa felsefesine değil bir bütün olarak Avrupa'nın yerleşmiş kültür değerlerine karşı da açılmış bir savaş olan varoluşçu felsefenin diğer çağlara nazaran sanatla daha fazla bağ kurduğu su götürmez bir gerçektir. Hatta felsefesini sanat üzerinden(Şiir, roman, hikaye, tiyatro, resim ve sinema) anlatmıştır denilebilir. Keza varoluşçu felsefenin en önemli öncülerinden olan Sartre felsefesini felsefi yapıtlarından çok yazdığı hikayeler, tiyatro oyunları ve romanlarla kitlelere ulaştırabilmiştir.

Platon'dan bu yana sanat ile felsefe arasında ki mesafe giderek azalmış ve varoluşçu felsefe ile birlikte yürüyen iki yol arkadaşı olmuşlardır.

Bilenen bir gerçeklik vardır ki çağlar boyunca bütün iktidarlar sanatı hep bir tehlike olarak görmüşlerdir. Kendi çıkarlarına hizmet ettiği bazı zamanlarda, kısa süreli olarak sanatı övdükleri olmuştur fakat bu çıkarları ortadan kalktığı gibi sanata kendi sistemlerine sokulmuş bir çomak muamelesi yaparak onu yasaklamaya ve sınırlandırmaya çalışmışlardır. Cemal Süreyya'nın da dediği gibi “Çünkü her düzen, her yeni devrim işe sanat, özellikle de şiiri lanetlemekle başlamıştır bütün tarih boyunca bu böyle olmuştur. Yeni düzen, zaferi kazandıktan sonra, yerine oturmaya başladıktan sonra kendi mantığının uyarınca amansız bir şekilde aforoz edeceği, darağacına yollayacağı ilk adam olarak şairi seçiyor. Çünkü artık kendisi de bir kurulu düzendir, oturmaya başlamış bir ahlaktır, ilkel ve katıksız doğaya karşı uygulanan toplumsal bir sıkıyönetimdir.”⁶⁷

Peki, şairlerin ve yazarların darağacına gönderilmediği, ya da intihara sürüklenmediği, kurşuna dizilmediği bir dünya olamaz mı?

“İşte ‘sanatta varoluşçuluk’ denildiğinde yanıtlanması gereken ya da varoluşçu düşüncenin yanıtını aradığı temel soru, çok genel olmakla beraber bu sorudur. Varoluşçuluğun perde arkasından perde önüne, sanatın sahnesine çıkardığı öncelikli soru, 20.yüzyılın gerçekliğinde sanatın neyi kurtarıp neyi kurtaramayacağıdır. Hatta

⁶⁷ A.g.k, s.108-109

sanatın herhangi bir şeyi kurtarmaya yetecek bir gücü, dermanı var mıdır? Adorno'nun bu soruya verdiği yanıt olumsuz olmakla beraber son derece çarpıcıdır: 'Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır' Adorno'ya göre... Ne var ki Auschwitz'e yol açanın birazda bilerek şiirsiz bırakılmış, şiirden uzaklaştırılmış bir dünya ve insanlık olduğu düşünülürse, neyin barbarlık ya da kime barbar denmesi gerektiği de ayrıca tartışmaya açıktır. Dahası bu sorunun, yani sanatın bir şeyi kurtarıp kurtaramayacağı sorusunun, Shakspeare'in 'Nasıl başa çıkar bu azgınlıkla güzellik/ Bütün gücü bir çiçeğin açışı kadarsa eğer' dizeleri anımsanırsa, sanıldığı kadar yeni bir soru olmadığı da anlaşılır."⁶⁸

Broch'un değdi gibi "Peki ama bütün bu kanın, onca kurbanın ve acının karşısına neyle çıkılacaktı? Dizelerle mi? Hem çok az hem de aşırı fazla değil miydi dizeler? Dizelerin elinden böyle bir dünyayı değiştirmek gelebilir miydi? İşkencelere seyirci kalan, onlardan sevinç duyan birinin dizelere kulak vermesi beklenebilir miydi? ...Hiçbir şey gelmiyordu ozanın elinden, hiçbir kötülüğün ortadan kaldırılmasına yardımcı olamıyordu; yalnız dünyayı görkeme boğduğunda kulak veriliyordu ona, yoksa olduğu gibi betimlendiğinde değil. Ve ün, bilgi yerine sanki yalanla eşanlamlıydı!"⁶⁹

Bu anlamda zor ya da kolay, böyle bir dünyanın kurulması mümkünse, onun yine sanatçılar tarafında kurulabileceği gerçeği de ortadadır. Tabii ki hiçbir sanatçının başka bir sanatçıyı darağacına yollamadığı bir dünyadan da bahsetmiş oluyoruz; dolayısıyla hiçbir sanatçının diğer sanatçının yok edilmesi üzerinden kendini var etmediği, sadece güllük gülistanlık zamanlarda değil yeri geldiğinde, savaşların, işkencelerin ve zulümlerin olduğu bir zamanda da dizelere kulak verebilen bir dünyadan ve insandan...

Varoluşçu felsefe bütün bunlara tepki olarak yeniden insana dönmüş, insanın merkeze oturtmuştur. Bu anlamda Sartre ve Camus'nun hikaye ve romanları buna örnek olarak gösterilebilir. Bu iki yazarın eserlerinde varoluşçu felsefe ve edebiyat insan eyleminde yeniden buluşmuştur.

⁶⁸ A.g.k, s.109

⁶⁹ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.109

Peki, sinemada durum nedir? “Acaba varoluşçuluğun felsefede gösterdiği insanlık durumu beyaz perdeye yansıyan insanlık durumu arasında bir fark var mıdır? Sinemaya felsefe ile varoluşçu felsefe ile bakıldığında nasıl bir insan, nasıl bir insanlık durumu ile karşılaşılır? Film dili felsefi bir söyleme dönüşebilir mi?”⁷⁰

Kierkegaard ve Nietzsche tarafında Varoluşçu felsefe'nin tohumlarının atıldığı aynı yüzyılın bir buluşu olan sinema ise, daha önce Yeni Gerçekçilik akımı ile uğramış oldu sokağa, Yeni Dalga Sinemasıyla birlikte tamamıyla çıkmıştır. Varoluşçuluk edebiyatta yaptığı gibi sinemada da eylem ile tekrardan buluşmuş ve felsefeyi bir kez daha sokağa indirmiştir.

Varoluşçu felsefenin ellili yıllarda sinemayla olan buluşması daha sonra altmış ve sonrasında da Bergman, Antonioni, Tarkovsky ile devam ederek, sinemadaki serüvenine günümüzde de devam etmektedir ve devam edecektir.

Yeni Dalga sineması toplumsal olaylardan uzak kalmayı tercih etmesiyle, bir anlamda, hep toplumsal olaylardan uzak durmaya çalışan Fransız sinemasının yolundan gitmesine rağmen, bireyin dünyasına ustaca inmeyi başarmıştır, daha çok “Her yönetmen dünyasını anlattığı için, Yeni Dalga bir okula dönüşmemiş, sonuçta bireysel ve bireyci bir sinema anlayışı ortaya çıkarmıştır.”⁷¹ Bu yönüyle varoluşçu felsefe düşünürlerinin yaptıkları yoldan yürümüşlerdir diyebiliriz. Jaspers'in, Heidegger'in ve Sartre'ın felsefeleri gibi Yeni Dalga da bir öğretiyeye dönüşmemiştir. Tıpkı Sartre gibi Camus gibi Yeni Dalga'nın (Godard, Truffaut, Chabrol, Resnais) yönetmenleri de bireyin varoluşsal sancılarını, bireyin bunalım ve huzursuzluklarını anlatmışlardır. “Olaya toplumsal özgürlükten çok bireysel, içsel bir özgürlük açısından”⁷² bakabilmişlerdir.

Godard, beyaz perdeyi bir felsefe aracına dönüştürebilmiş ve bir zaman kalem ile yapılan felsefi araştırmalara beyaz perde ile devam etmiştir. Godard'ın yaptığı, “ bir

⁷⁰ A.g.k, s.137

⁷¹ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak, 2005, s.401

⁷² A.g.k, s.403

öykü anlatmak değil, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncelerini seyirciye anlatmaktır”⁷³ Tıpkı Camus’nun ve Sartre’in edebiyatta yaptığı gibi.

Godard’ın ve Truffaut’nun da vazgeçilmez şehirleri Paris’tir. Varoluşçu felsefenin öncüsü olan Sartre’in kitaplarındakine benzer bir şekilde, Onların filmlerinde de Paris başroldedir. Bu gri ve karanlık şehir nasıl Sartre’a, Eluard a ve Baudelaire’e ilham kaynağı olmuşsa onlara da aynı şekilde ilham kaynağı olmuştur. “Richard Roud’a göre, Godard’ın şehri Paris’tir ve bu şehir, bir cafe’de bir bardak sıcak süt veya bir içki evinde bir bardak şarap içerek kendilerini bir şekilde dönmek zorunda oldukları kasvetli otel odalarına hazırlayanların şehridir. Godard’ın şehri, caddede başıboş dolaşanların, yabancıların, gangsterlerin, fahişelerin, suçluların, pencereleri perdesizlerin şehridir. Toplumun posası olanların, dışlanmış insanların, tutunamayanların şehri...”⁷⁴

Yeni dalga yönetmenleri ve varoluşçu felsefesinin öncülerinden Sartre’in yaşadığı Paris aynı Paris’tir. Keza Truffaut’nun 400 darbe filmindeki karanlık, gri ve bunaltıcı Paris de aynı Paris’tir. Paris bu kadar karanlık, hüznü ve yaralıysa, varoluşçuların edebiyatta ve sinemada anlattıkları karakterleri de aynı oranda karanlık, gri ve yaralı ruhlu olacaktır. Godard’ın Yeni Dalga’nın başyapıtlarında sayılan Serseri Aşklar filminde de durum değişmemektedir.

Sartre, Camus ve Hemingway gibi savaş sonrası varoluşçu edebiyatçıların eserlerinde görülen yalınlık, sıradan, hayatın içinde olanı gösterme eğilimi Yeni Dalga sineması yönetmenlerinin filmlerinde de görmek pekâlâ mümkün.

Yeni dalga sinemasını incelediğimizde daha çok tanrı tanımaz Varoluşçulara (Sartre, Camu, Simone de Beauvoir vb) paralel bir anlatım dili ya da tutum görebilmekteyiz. Keza İkinci Dünya Savaşı’nın hemen sonrasındaki yıllarda gelişmiş olan bu iki akımın arasındaki bağı Godard’ın söylemiş olduğu şu cümlede bulabiliriz:” Önemli olan, insanın varolduğunu hissetmesidir. Gün boyunca geçirdiğimiz zamanın dörtte üçünde bu gerçeği hatırlamalıyız; çevremizi saran evlere ya da trafik ışığının

⁷³ A.g.k, s.406

⁷⁴ Hakan Savaş, A.g.k, s.189

kırmızısına dalmışken, birdenbire, o anda var olduğumuzu fark ediveririz. Sartre da romanlarını yazmaya böyle başladı. Zaten ‘Bulantı’ da o zaman yazılmıştı...”⁷⁵

Godard’ın ‘Serseri Aşıklar’ varoluşçuluğun sinemadaki ‘Bulantı’sı mıdır? Romanın ayrıntılı bir incelemesi ve filmin okuması dikkatli yapıldığında bu benzerlikleri çok rahat görebiliriz. Godard’ın Marksizm vb. konularda da en azından bir dönem için, Sartre’a benzer bir durumda olduğunu söyleyebiliriz: İki de bir dönem bu ideolojiye yaklaşmış ve daha sonra uzaklaşmış, yakın oldukları dönem de bile o ideolojilerle uzlaşmamış, eleştirel olmayı başarabilmiştir, öte yandan ikisi de komünistler tarafından tutarsız olmakla eleştirilmiştir. Ve sonun da ikisi de kopup kendi içine kapanıp, kendi duygularını, bunalım ve kırgınlıklarını, kendi öznel varoluşlarını anlatmaya koyulmuşlardır.

Yeni dalganın merkezinde olan Paris’ten, Antonioni ve Fellini sinemasının başrolde olan Roma’ya geldiğimizde, değişin sadece mekan olacaktır. Geriye kalan her şey aynıdır. Aynı bunalımlar ve kırgınlıklar, duyarlılıklar ve insanın ruhunun aynı varoluş sıkıntısı burada da vardır.

Ve Resnais’nin bize gösterdiği o küçük ama yaşadıklarıyla çok büyük bir şehir olan Nevers ne kadar farklıdır Paris’ten ve Roma’dan.

Resnais’nin Hiroşima Sevgilim filmi Yeni Dalga sinemasının, varoluşçuk kadar o dönem gelişmekte olan Yeni Roman akımının etkisi de büyüktür. “Aslında Yeni Dalga sineması olarak adlandırılan sinemanın da bir ‘bilinç sineması’ olduğu söylenebilir. Bu bilincin oluşmasında varoluşçulukla birlikte ‘Yeni Roman’ anlayışının da ağırlıklı bir önemi, yeri vardır.”⁷⁶ Keza filmin senaryosu Yeni Roman akımının öncülerinden olan Marguerite Duras’ın aynı isimli kitabından uyarlanmıştır.

Hakan Savaşın aktardığı, Gabriel Pearson ve Eric Rhode’un ortaya koydukları, Yeni Dalga sinemasında, varoluşçuluktan kaynaklanan ve birebir bu sinemada karşılıkları bulunan düşünceler şöyledir:

“1. Görüntülerin her biri eşit derecede ‘gerçek’ tir. Tüm görünümlerin eşit bir şekilde geçerli olduğu bir evren ise sürekliliği olmayan bir evrendir.

⁷⁵ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.197

⁷⁶ Hakan Savaş, A.g.k, s.193

[...]

2. Kişilik ‘öz’den yoksundur. Kişinin geçmişi ve geleceği, yine kişinin eylemiyle ‘şimdi’ de doldurulmayı bekleyen bir boşluktur. Bir özü olmadığı içindir ki, kişilik durağan değildir.

3. Benzer şekilde, öbür insanlar, başkaları da(öteki-benler) özden yoksundur. Kimsenin önceden ne yapacağı bilinmez. Ancak nesnelere, yani özü olan şeyler anlaşılabilir, insan ise gizemdir, gizemlidir.

4. gerçek sürekli bir değişim, oluş halinde olduğuna göre değişmeyen değer de olamaz. Özellikle geleneksel ahlakla buna bağlı olan değer yargıları doldurulmaya, kalıplaştırılmaya çalışılır. Buna neden, insanların geleneksel ahlaka bağlanarak kendilerini güvende sanmalarıdır. Söz konusu güven duygusunu pekiştiren toplumsal rollerdir. Oysa kişinin kendisine sunulan herhangi bir rolü kabul etmesi kötü niyettir, insanın insanlığından uzaklaşmasıdır.

[...]

5. Sonuç olarak, her eylem tektir ve toplumsal kökleri yoktur. Kişinin eylemi güdümsüzdür ki bu, saçma(absürd) gibi görünen bir eylem kavramının doğmasına yol açar.

6. özgürlük, kişinin her eylemiyle kendisini yeniden tanımlayabilmesidir. Bu ise beraberinde sürekli bir özgürlük bilinci olduğu kadar, sürekli bir sorumluluk bilincini de getirecek ve gerekli kılacaktır.”⁷⁷

1.4.2. BERGMAN SİNEMASI’NDA VAROLUŞÇULUK

Yeni Dalga sineması üzerinde çalışırken daha çok Tanrı Tanımayan Varoluşların izlerini ve temalarını görmek mümkün. Bergman sinemasına ve Tarkovsky sinemasına doğru yola çıktığımızda ise daha çok Hıristiyan Varoluşçuların etkilerini görmemiz mümkün. Keza Bergman’ın Yedinci Mühür filmi Kierkegaard’ın çok daha önce üzerinde çalışmış olduğu kaygı kavramını -” Zincirleri kıran ve insanın hiçlikten

⁷⁷ Aktaran: Hakan Savaş, A.g.k, s.195

duyduğu kaygının, kaygıların hası olduğunu ilk duyuran Kierkegaard'dır."⁷⁸-, ölüm korkusunu, insanın Tanrı'ya ilişkin dolayısıyla kendine ilişkin, Hıristiyanlığın tarihi boyunca sorulan soruları bu filmdeki konuşmalara sığdırmaya çalışmıştır. T.Williams'ın ve Camus'nun oyunlarını da sahnelemiş olan Bergman sadece Yedinci Mühür de değil Çığlık ve Fısıltılar, Anna'nın Tutkusu ve Persona gibi filmlerinde de kimlik bunalımı, iletişimsizlik, yabancılaşma, kapalılık ve insan psikolojisi gibi temalar eşliğinde insanın varoluşsal dramına eğilmiştir.

"İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği büyük yıkımın ve teknolojinin ürettiği nükleer gücün insanlığın geleceğine yönelttiği tehdidin hemen ertesinde çekilen Yedinci Mühür, felsefi bir manifesto olarak da değerlendirilebilir."⁷⁹ Yedinci Mühür, bireyin hayatta var olurken kurtulamayacağı tek gerçeklik olan ölüm ve onun korkusu, bir bütün olarak bu dünyada kaybolmuş bireyin varoluşsal dramı, bitmez bir masal olan 'kaygı'sı üzerine yapılmış bir filmidir. Heidegger 'Varlık ve Zaman' adlı yapıtında bu masalın "insanın varlık yapısından kaynaklandığını"⁸⁰ söylemektedir." İnsanın adı insandır, ama kendisi bir kaygıdır. Başka bir deyişle, kaygı dışarıdan gelen, kökü dışarıda olan bir şey değildir, insan varlığının kendisi kaygıdır."⁸¹

Diyebiliriz ki Bergman'ın başta Yedinci Mühür olmak üzere, Çığlık ve Fısıltılar, Anna'nın Tutkusu ve Persona gibi filmlerinde kimi zaman bireyin bu kaygısına odaklanmış, kimi zaman ise bireyin endişesine, sıkıntı ve bulantısına odaklanmıştır. Ayrıca, Aynadaki Gibi, Kış Işığı ve Sessizlik gibi filmleri "Taylan'ın da belirttiği gibi (1967:8,9) [...] 'insan durumuyla ilgili belirsiz gerçeği' yakalamaya çalışan Tanrı ve insan üzerine denemelerdir. [...] Kış Işığı, Bergman'ın temel temalarından biri olan kaygıya da ilişkindir ve bu kaygı, küresel kıyamet korkusuyla ilgilidir. Filmin yapıldığı yıllardaki nükleer silah sorunu, kıyamet korkusuyla anlatılır. Film başladığı gibi çan sesleriyle biter. Ama sorgulamalar bitmez. "⁸²

⁷⁸ A.g.k, s. 234

⁷⁹ Rekin Teksoy, A.g.k, s.641

⁸⁰ Hakan Savaş, A.g.k, s. 235

⁸¹ Hakan Savaş, A.g.k, s. 235

⁸² Hasan Bulut, "Modernist Bir 'Sanat' Filmleri Yönetmeni: İngmar Bergman", **Toplum Bilim**, Sayı: 18, İstanbul, Bağlam,2005, s.106

“Bergman’ın bir görüntü ustası olarak fotoğraftan, sinemadan öğrendiği şey, grinin tonlarının ancak siyah-beyaz kontrastlığının güçlü olduğu yerde tam olarak ortaya çıkacağı olabilir. Başka bir deyişle, tam olarak siyah ve tam olarak beyaz verildiğinde, grinin ara tonlarını algılamak daha kolaydır. Bergman’ın siyahı ve beyazı iki ayrı metafizik dizgenin sunduğu yol olarak güçlü bir şekilde vurgulamasının nedeni, belki de ara renge, griye, dolayısıyla yaşamın varoluşçu bir yorumuna ulaşmak içindir. Ancak ortada su götürmeyen bir gerçek varsa kişinin kendisini tanımaya ve özgürlüğüne giden yolun, korku ve kaygıdan geçtiğidir.”⁸³

“Ford(2003), Bergman’ın 1940’lı yıllardaki filmlerinin kötümser bir var oluşçulukla dolu olduğunu belirtir.”⁸⁴ Doğrudur, Fakat bu durum sadece kırklı yıllar için geçerli değildir, Bergman daha sonraki yıllarda da ara sıra gülümsetse de, var olan çizgisini daha da derinleştirerek varoluşsal temaları kötümser bir dille ele almaya devam etmiştir.

Bergman’ın filmlerinde iletişimsizliği ya da kötü iletişimi, modernitenin eleştirisini, kadınları sıklıkla görmek mümkün. “Sontag’ın vurguladığı gibi,(1970:146) Persona ’da dil, hilenin, zalimliğin, meydana çıkarmanın ve kendini açığa vurmanın, sanatın ve yapay olanın bir aracıdır. Persona, dil eksikliğini gösterir.”⁸⁵

Martin Luther ve “[...]Kierkegaard’ın felsefesinden de etkilendiği bilindiği Bergman’ın kadın-erkek ilişkilerini, iletişimsizliği sanatçının işlevini, insan-Tanrı, yaşam- ölüm sorunlarını ele alan çalışmaları, bireyin yeryüzündeki konumunu ele alır. Bergman’a göre birey bir yalnızlık ve umutsuzluk çemberi ile kuşatılmıştır. Toplumsal sorunlara ve çelişiklere ilgi duymayan yönetmenin, bireyin içsel dramını önemseydiği, kimi filmlerinde dolaylı olarak yer alan siyasal sorunlara bile bu açıdan baktığı görülür.”⁸⁶

⁸³ Hakan Savaş, A.g.k, s. 241

⁸⁴ Hasan Bulut, A.g.m, s.104

⁸⁵ Hasan Bulut, A.g.m, s.108

⁸⁶ Rekin Teksoy, A.g.k, s.643

1.4.3. TÜRK SİNEMASI'NDA VAROLUŞÇU İZLER

Türk sinemasında özellikle Tarkovsky'den etkilenen birçok yönetmenden söz etmek mümkündür. Daha doğrusu sinema yolculuğuna çıkan her kesin muhakkak uğradığı duraklardan bir tanesidir Tarkovsky sineması. Tarkovsky Sineması'ndan etkilenen birçok yönetmene rağmen, onunla varoluşçulukta buluşan çok az kişi vardır denilebilir.

Türk Sineması'nda varoluşçu edebiyattan ve varoluşçu felsefeden etkilenen yönetmenlerden bahsetmek mümkün. Özellikle Ömer Kavur ve Zeki Demirkubuz, Türk Sineması'nda varoluşçu temaları ele alan önemli yönetmenlerdendir. Ömer Kavur Anayurt Oteli filmiyle bireyin varoluşsal trajedisine, içsel yolculuğuna eğilirken Zeki Demirkubuz, A.Camus'dan yaptığı uyarlamayla “yaşamın anlamsızlığına inanan bir küçük memurun (Serdar Orçin), işlemediği bir cinayetle suçlandırılmış da, kendini savunmayıp yazgısına boyun eğişini konu edindi. Film, yönetmenin deyişiyle ‘ yaşadığı suçluluk duygusunu ve imtiyazlara karşı duyduğu nefreti’ anlatıyordu.”⁸⁷ Böylece Demirkubuz, Dostoyevski, Sartre, Kafka, Camus vb. varoluşçu düşünür ve edebiyatçılarla buluşmuş olduğu varoluşçu felsefeyi kendi filmleriyle beyaz perdeye taşımış oldu. Keza Bekleme Odası'nda Suç ve Ceza'yı çekmeye hazırlanan bir yönetmenin hazırlanma hikayesini filme alan Demirkubuz, ayrıca filmin başrolünü de kendisi üstlendi. Yönetmenin diğer filmlerinde de (İtiraf ve Masumiyet) bireyin çelişkilerini, horlanmışlığını, yabancılaşmasını ve içsel sıkıntısını görmek mümkün. Öte yandan Zeki Demirkubuz'un birçok filmi ‘tutunamayanlar’ın hikayesini anlatmaktadır da denilebilir.

Ömer Kavur Anayurt Oteli'nde yaratmış olduğu başarılı atmosferle, Zeki Demirkubuz'un Yazgı'da yaratmış olduğu atmosfer aynı bireyin, iç daralması, bulantısıdır, aynı bireyin gri dünyasına ait atmosferdir.

Bu iki yönetmenin filmlerinde (hepsinde olmasa da) özellikle Tanrı Tanımaz Varoluşçuların temalarına benzer temalar seçtiklerini görmek mümkündür.

⁸⁷ A.g.k, s.764

Bunun dışında kendisini Tarkovsky Sineması'nın Türkiye ayağı olduğunu açık bir şekilde söyleyen Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında çok büyük varoluşçu öğelere rastlanılmamakla birlikte daha çok post modern(özellikle İklimler filminde) öğelere rastlanılmaktadır. Tarkovsky'nin aşağıda Picasso için söylediği cümlelerde, Picasso yazılan yerlere Ceylan yazdığımızda Tarkovsky'nin Ceylan hakkındaki muhtemel yorumu çıkmış olacaktır. "[...]Sanat bir yakarıştır. Bu her şeyi anlatıyor. İnsan sanat aracılığı ile umudunu dile getirir. Bu umudu dile getirmeyen, manevi temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla ilgisi yoktur, bunlar ancak parlak birer entelektüel analiz olabilirler. Picasso'nun tüm eserleri bu entelektüel analiz üzerine kurulmuştur. Picasso dünyayı kendi analizi, kendi entelektüel yeniden yapılanması adına boyar. Adının tüm prestijine rağmen itiraf etmeliyim ki sanata hiçbir zaman ulaşamadığını düşünüyorum.[...]"⁸⁸

1.5. VAROLUŞÇULUK VE TARKOVSKY SİNEMASI

"Benim filmlerim tamamen benim hakkımdadır"

A. Tarkovsky

1.5.1. GENEL BİR BAKIŞ

Kendine özgü sinema diliyle dünya sinema tarihindeki yerini alan Andrei Tarkovsky, hemen hemen herkes tarafından "sinemanın büyük şairi, büyük ustası" olarak isimlendirilmesine rağmen onun düşünce dünyasının içine çok az insanın girebildiği ve kendisine özgü bir seyirci kitlesinin olduğu bilinen bir gerçek. Sinemayla yakından uzaktan ilgisi olan herkesin bildiği fakat çok kolay içine giremediği bir dünya Tarkovsky'nin dünyası.

Tarkovsky sinemasını anlamak için öncelikle Tarkovsky'nin düşünce dünyasını tanımak ve anlamak gerek kuşkusuz. Tarkovsky sinemasının özgün yapısı ve yönetmenin kendisinin de belirttiği gibi tamamıyla öznel oluşu, kaçınılmaz olarak bizi

⁸⁸ <http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html> , "Les mardis du cinema", France Culture, Röportajı Yapan: Laurence Cosse, 7 Ocak 1986, Fransızcadan Çeviren: Güven Güner, İstanbul, Eylül 1993

yönetmenin kişisel düşün dünyasına götürmektedir. “Benim filmlerim tamamen benim hakkımdadır”⁸⁹ diyen yönetmen de bize kendi kişisel dünyasını adres göstermektedir. Biliyoruz ki bir yönetmenle bağ kurmamızın en kolay ve kısa yolu onun filmleridir.

Filmlerinden yola çıkarak az çok bir yönetmeni tanımlayabiliriz. Peki, Tarkovsky’yi anlamak için sadece filmlerine bakmak yeterli midir? Belki bu bir dereceye kadar mümkün ama hiç kuşkusuz Tarkovsky filmleri her şeyi seyirciye hazır olarak sunmaz, seyircinin de bir şeyler yapmasını bekler, seyircinin araştırıp bulmasını, keşfetmesini, rahatsız olup yorulmasını, bu düşünsel yolculukta yönetmenle birlikte aynı yolda yer almasını ister.

Bu noktada aklımıza başka bir soru takılır kaçınılmaz olarak, " Bizi yönetmenin dünyasına götürecek yeterli kaynak var mı?". Maalesef Türkçede Tarkovsky sineması üzerine çok fazla kaynak yok, olanlar ise daha çok genel geçer terimlerle Tarkovsky sinemasını açıklamaya çalışmaktadırlar. Bu kaynaklar Tarkovsky filmlerini izleyen her seyircinin söyleyebileceği , “sinemanın usta şairi”, “deha yönetmen”, “author” gibi genel geçer kavramlar kullanıp, bir de filmlerin senaryolarını bir kez daha yazarak kotarılmaya çalışılmış kaynaklar. Perdenin üzerinde gördüklerine biraz daha yaklaşmak ve çözümlmek için bu kaynakları okumak isteyen seyirci perdede gördüklerini kağıt üzerinde bir kez daha okumaktan başka, öteye bir adım atamamış olacaktır. Tarkovsky'nin dünyasına girmeyi umarken başta olduğu noktada dolanıp durmuş olacaktır farkında olmadan...

Yukarıda da belirtildiği gibi bir yönetmen ile bağ kurmanın en kısa yolu yönetmenin filmleridir. Fakat söz konusu Tarkovsky sineması olduğunda bu işin biraz daha güç olduğu söylenebilir.

Tarkovsky hakkında bilgi edinmek için filmlerinin yanı sıra, Türkçede yayınlanmış olan iki kitabı var. Günlükleri; “Zaman Zaman İçinde; Günlükler” ve yönetmenin kendisinin yazdığı “Mühürlenmiş Zaman”; Tarkovsky bu kitabıyla kendi düşünsel atölyesinin kapılarını bize aralıyor ve kendine has özneliğiyle hatta biraz saldırgan diyebileceğimiz bir üslupla kendi filmlerinin yaratım süreci, çekim öncesi ve

⁸⁹ Aktaran: Moldiyar Yergebekov, **Tarkovsky Sineması**, Ankara, Yüksek Lisans Tezi, 2003, s.6

sonrası akıbetleri hakkında görüşlerini açıklıyor. Kendine has filmsel görüntünün oluşturulması, sinema sanatındaki zaman, ritim ve kurgu, senaryo, kamera, oyunculuk ve müzik gibi konularda kendi özgün görüşlerini dile getiriyor.

Bu çalışmada yönetmenin kronolojik bilgilerine yer verilmeden daha çok yönetmenin filmleri, yazdıkları ve yönetmen hakkında yazılanlardan yola çıkılarak, yönetmenin filmlerindeki varoluşsal izlekler aranacaktır.

1.5.2.TARKOVSKY SİNEMASINDA VAROLUŞSAL TEMALAR

“Tarkovsky filmlerinin sanatsal felsefesini araştıran felsefe profesörü İgor Evlampiyev’e göre, XX. yüzyılın ikinci yarısındaki Rus-Sovyet kültürü mensubu olan Tarkovsky’nin durumu, XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki Rus kültürü tarihinde önemli yer tutan Dostoyevski’nin durumuna çok benzer. Bu iki sanatçının benzerliğini biçimsel bir yapı içinde incelemeye gerek yoktur, çünkü Tarkovsky’nin düşüncesine ve sanat anlayışına Dostoyevski’nin etkisi kuşku götürmeyecek derecede çoktur.”⁹⁰

İgor’un bu bağlantısı çok yerinde bir bağlantıdır. Varoluşçu felsefenin edebiyattaki ilk örneklerini (Yeraltından Notlar, varoluşçuluğun edebiyatta vücut bulmasının ilk örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.) veren Dostoyevski’nin, Tarkovsky üzerinde çok derin bir etkisinin olduğunu, Tarkovsky’nin filmlerinde yaratmış olduğu başarılı atmosferler ile Dostoyevski’nin yarattığı eşsiz atmosfer yaratımları arasındaki benzerlikten anlaşılmaktadır. Keza Tarkovsky ömrü boyunca hep bir Dostoyevski uyarlaması yapmak istemiş fakat bu isteğini bir türlü hayata geçirememiştir. Yönetmenin günlüklerinde, 7 Eylül 1970 tarihli sayfasında yapılabilecek filmler arasında Dostoyevski’nin ‘Delikanlı’ romanın yanı sıra Camus’nun ‘Veba’sını ve Thomas Mann’ın ‘Yusuf ve Kardeşleri’ni ⁹¹ görebilmekteyiz.

“Andrei Tarkovsky’nin sanatsal dünyası, esrarengiz ve alışılmadık dışımda cereyan etmektedir. Filmlerinde yarattığı tiplerin insanlar üzerindeki etkisinin

⁹⁰ Moldiyar Yergebekov, A.g.k, s.19

⁹¹ Andrei Tarkovsky, **Zaman, Zaman İçinde; Günlükler**, Türkçesi: S. Kervanoğlu Hay, İstanbul,+1 Kitap,2006, s.16

anlatılması oldukça zordur, ancak sanat eserlerine ait sıra dışı bir özelliğe sahiptir.

Tarkovsky, filmlerinde derin felsefi sorular ortaya atarak, onların yanıtlarını arar. Onun anlayışında sanat, insan kaderini ve dünyayı mükemmele götürecektir yolların arayışını anlatan bir dildir.”⁹² Tarkovsky’nin karakterleri fırlatılmış oldukları bu dünyada, bir yanlarıyla varoluşçuluğun karamsarlığı ve bulantısı içinde kendilerini gerçekleştirmeye çalışırken, öte yandan yönetmeninde yakından ilgilenmiş olduğu Zen Felsefesindeki ıstıraba benzer bir ıstırap içindedirler.

Bodhidharma’nın dediği gibi; “Her ıstırap Buda tohumudur, çünkü ıstırap çekmek fanileri bilgelik aramaya sevk eder. Fakat sadece ıstırapın Budalığa sebep olduğunu söyleyebilirsiniz, ıstırapın Budalık olduğunu söyleyemezsiniz... Sizin bedeniniz ve zihniniz topraktır, ıstırap tohumdur, bilgelik filizdir ve Budalık ürünüdür.”⁹³ Tarkovsky ve karakterleri kendilerini bilgelik aramaya sevk eden bu ıstırapı fazlasıyla yaşamaktadırlar. Tarkovsky kendi gerçek hayatında yaşamış olduğu bu derinlemesine ıstırapı filmlerindeki karakterlerine de çektirirken bilgeliğe giden yolu da kendi durduğu yerden seyircisine göstermiş bulunmaktadır.

Tarkovsky filmlerini incelediğimizde daha çok Hristiyan varoluşçuların temalarına benzer temalar bulmak mümkündür. Musiyenko’nun da belirttiği gibi “Tarkovsky’nin sanatsal yolunun müjdecisi Sartre’in varoluşçuluğu değil, Kierkegaard ve Tarkovsky’ye çok yakın olup filmleriyle romanları arasındaki yakınlığını gördüğümüz Dostoyevski’dir...”⁹⁴ Ve Musiyenko’ya göre, “Dostoyevski ile Tarkovsky’nin felsefede buluştuğu nokta varoluşçuluktur.”⁹⁵ Ve aynı zamanda Dostoyevski Tarkovsky için vazgeçilmez bir hocadır da.

Tarkovsky’nin varoluşçulukla olan ilişkisi bilimsellikten çok duygusaldır. Daha doğrusu Tarkovsky’nin bu felsefe ile olan ilişkisinde, duygusal karşılaşmalardan, tema benzerliklerinden söz edilebilir. Ayrıca denilebilir ki Tarkovsky, Rusya’ya ait diğer değerlere duyduğu ilgi kadar Rus felsefesine de ilgi duymuştur. Özellikle de Rus

⁹² Aktaran: Moldiyar Yergebekov, A.g.k, s 116.

⁹³ Aktaran: Ahmet Gürbüz, **Zen Ve Tasavvuf Işığında Kendini Bilmenin Yolu**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2008, s.65

⁹⁴ Aktaran: Moldiyar Yergebekov, A.g.k, s. 268.

⁹⁵ A.g.k, s.268.

varoluşçuların eserlerinden etkilendiği görülmektedir. Öte yandan Tarkovsky'nin, Hristiyan varoluşçuların, özellikle Kierkegaard'ın felsefesindeki temalara yakın temaları seçtiği de açık bir şekilde filmlerinde görülmektedir. Nostalghia, Andrei Rublev, Kurban ve Stalker gibi filmlerinde Kierkegaard'ın ele aldığı birçok varoluşsal konuyu ele almıştır.

Kierkegaard'ın felsefesini çıkış noktalarından biri olan İbrahim'in oğlu İshak'ı tanrıya kurban edişine benzer bir şeyi Tarkovsky'nin Kurban filmindeki Alexander'ın kendini ve evini kurban etmesinde görebilmekteyiz. Bu kadar acı ve yıkım içinde perişan olan dünyanın korunması için kendini Tanrı'ya kurban eden Alexander, Tanrı'ya yalvarırken çarmıhtaki İsa'nın “ Baba neden beni yalnız bıraktın” deyişindeki bir yakarma içindedir. Ve dolayısıyla İsa gibi yalnız bırakılmak istememektedir. Fakat filmin sonunda da gördüğümüz gibi, çarmıhın modern hali olan deli gömleğine ‘çakılarak’ İsa'nın akıbetine benzer bir akıbeta uğramıştır.

Tarkovsky, Kierkegaard ile ilk günah, kaygı gibi kavramlarda da buluşmaktadır. “Adem'in ilk günahı ile günah yeryüzüne inmiştir”.⁹⁶ Diyen Kierkegaard her şeyin bilme ile başladığını, asıl meselenin Adem ve Havva'nın bilmek istemeleriyle başladığını söylerken, Tarkovsky de benzer şekilde “ Adem ve Havva her şeyden önce çıplaklıklarının farkına vardılar ve çok utandılar. Utandılar, çünkü kavradılar ve birbirilerinin farkına varmanın zevk dolu yolunda ilerlediler. Bu, sonu olmayan yolun başlangıcında, ulvi bir bilgisizlikten, faniliğin düşman ve bilinmedik topraklarına fırlatılıp atılanların trajedisi hiç de anlaşılmasız değildir.”⁹⁷ Diyerek insanın trajedisinin ve ilk günahının bilmek istemekle başladığını söylemektedir.

“İnsan ruhunda varolan ‘iyilik ve kötülük’ veya ‘ruhun ikiye bölünmesi’ XIX ve XX yüzyıl Rus felsefecileri ve düşünürlerinin en çok tartıştıkları konulardan biridir. Bu konuyu ele alan Tarkovsky, insan ruhuna doğrudan giden yolu arayan ve herhangi bir

⁹⁶ Kierkegaard, **Kaygı Kavramı**, Türkçesi: Türker Armaner, İstanbul, T. İş Bankası Kültür Yayınları, 2006, s.25

⁹⁷ Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Türkçesi: Füsün Ant, İstanbul, AFA, 1986, s.42

mantıksal hesaptan yoksun olan Rus kültürünün ve Rus felsefesinin en iyi mirasçısı olarak karşımıza çıkmaktadır.”⁹⁸

“Ruhun ‘negatif’ diyalektiği, bıkmadan bütünlüğe ve belirginliğe kavuşmaya çalışan, fakat bunları hiçbir yerde bulamayan insan varlığının kendi kendine karşı çıkması XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyıl felsefesinin (özellikle varoluşçulukta) temel konularındandır. Tarkovsky’de ise bu sorun insanın ikiyüzlü tipini (*obraz*) göstererek sanatsal bir canlandırma ile çözüm bulur. *Andrei Rublev*’deki ikiz-*knyaz*’ların ikiyüzlü tipleri (*obraz*) Tarkovsky’nin ilk defa değindiği bir konu değildir. Başkahramanı “ikiye ayırmak” Tarkovsky’nin ilk filminde de belirgin bir şekilde ele alınır; *İvan’ın Çocukluğu*’nda başkahraman, acımasız savaşçı, öç alıcı “gerçek”, İvan, rüyaların ve anıların, “hayali” İvan’ı olarak karşımıza çıkar. İvan’ın rüyaları ile ilgili sahneler ikileme konusunun sertliğini yumuşatmaktadır.”⁹⁹

İvan’ın *Çocukluğu* ve *Andrei Rublev* filmlerinde Tarkovsky, karakterlerinin varoluşsal ikilemelerini açık bir biçimde bize gösterirken, “Andrei Rublev’den sonra Tarkovsky’nin ikileme tipi derin ve gizemli olarak kalır. Özellikle *Solaris* ve *Ayna*’da ikilemenin özel bir yeri vardır. *Solaris*’in tüm meselesi kendi kendini aramak zorunda kalan ve tekrar var olarak Kris’in de başına dert olan “uzaysal” Hari’nin iki anlamlı varlığı üzerine kurulur. Filmin sonunda bu konu dönüm noktasına ulaşır: Kris’in geçmişteki “benzeri”, yani gizli iç dünyası tuhaf bir yapıda kendisini taklit eden tüm dünya ile karşı karşıya kalır. Burada Tarkovsky’nin belki de İvan’ın *Çocukluğu*’nun sonunda çekmek istediği saklambaç oyunu sahnesini hatırlayıp da böyle yapması hiç de şaşırtıcı bir şey değildir.”¹⁰⁰ “Tarkovsky’nin anlayışına göre bu iki fikir aynı anlamı verir. Ona göre, insan doğasının kendi kendisiyle ve varlığın buna benzer bilinmeyen ve korkunç güçleriyle çatışması, insan için çok zor bir deneyim olabilir.”¹⁰¹

Tarkovsky’nin *Ayna* ve *Nostalghia* filmlerinde de bu ikilemeyi görmemiz mümkündür. *Ayna*’daki baba ve oğul ve *Nostalghia*’daki Andrei Gorçakov ile Domenico arasındaki ikilemi görebilmekteyiz.

⁹⁸ Moldiyar Yergebekov, A.g.k, s.16

⁹⁹ A.g.k, s.81

¹⁰⁰ A.g.k, s. 82

¹⁰¹ A.g.k, s.163.

Tarkovsky karakterlerindeki bu varoluşsal ikilemin yanı sıra Dostoyevski'nin özellikle 'Suç ve Ceza'da üzerinde durduğu zorunlu cinayet temasını ele alırken yine Dostoyevski ile varoluşçu felsefede buluşmaktadır. Dostoyevski'ye göre, "İnsan, kendisini, bölünmenin karanlıklarıyla dehşetlerinden, felaketlerinden geçirerek kesin özgürlüğe götürecek olan gerçeğin yolunda yürüyebilir. Bu yol düz doğru ve tek değildir; ter temiz de değildir. Bu yolda yürürken yanılgılara, hayallere kapılıp, başka yollara sapabilir. İyiyi ve kötüyü yaşayarak yürünmesi gereken bu uzun yolu insan özgürlüğünü sınırlayarak, dahası, toptan kaldırarak kısaltılabilir."¹⁰²

Tarkovsky bu konuda da bir psikolog gibi çıkar karşımıza. Dostoyevski'nin edebiyatta yaptığı derin ruhsal çözümlere, bilinçaltı okumalarına benzer, ruhsal ve bilinçaltı çözümleri Tarkovsky filmlerinde de görmek mümkün.

" 'Kutsal nedir', 'günah nedir' soruları Dostoyevski'yi çektiği gibi Tarkovsky'yi de çeker. Eğer bir insan kendi ruhunu kurtarabilmek için her şeyi bırakıp çöle giderse, kalanların hali ne olacak? Özellikle bu soru, etkileyici bir şekilde *Stalker*'de önümüze çıkmaktadır. Filmin üç karakteri Stalker, Profesör ve Yazar, açıkça Kierkegaard'ın *Triada*'sına (Etik, Estetik ve İnanç şövalyesi) ve Dostoyevski'nin *Karamozov Kardeşler* romanının karakterlerine gönderme yapar."¹⁰³

Dostoyevski'nin yanı sıra, Musiyenko'ya göre "Tarkovsky, Aleksander'dan yola çıkarak Kierkegaard'ın inanç şövalyesi olan İbrahim'ine doğrudan gönderme yapmaktadır."¹⁰⁴

İnsanlığın ortaçağdaki 'Veba' korkusunun yerini, 20.yüzyılda nükleer savaş ihtimalinin getirdiği korkular almıştır. Uygarlığın -uygarlığımızın- sebep olduğu bu durumun yarattığı korku ve kaygıyı çoğu varoluşçu filozof ve sanatçı çalışmalarında ele almıştır. Tarkovsky, insanın varoluşunu yakından ilgilendiren bu konuya kayıtsız kalmayıp filmlerinde çoğu zaman değinmiştir. Özellikle *Stalker* ve *Kurban* filmleri bu konuda verilmiş eşsiz eserlerdir diyebiliriz. Tarkovsky'nin *Kurban* filmini "Bazı

¹⁰² A.g.k, s. 26

¹⁰³ A.g.k, s.271

¹⁰⁴ A.g.k, s.36

araştırmacılar Hıristiyanlık felsefesi açısından, bazı araştırmacılar da Nietzsche'nin Zerdüşt'ü felsefesi açısından incelemektedir.”¹⁰⁵

İnsanın gün geçtikçe teknolojinin yönetimine girmesine, ruhlarını yitirmelerine karşı Tarkovsky, ruhlarını yitirmemek için mücadele eden karakterler yaratmıştır. Tarkovsky bu konuda gürüşünü özet olarak Kurban'da bize şöyle sunmaktadır. “İnsan hep başkalarına karşı savundu kendini. Başka insanlara, doğaya karşı... Durmadan doğaya karşı güç kullandı. Sonuç; güce, şiddete, korkuya ve bağımlılığa dayanan bir uygarlıktan başka bir şey değil... Teknik ilerleme dediğimiz şeyin bize getirdiği tek şey, konfor oldu... Bir tür hayat standardı... Ha birde gücü korumak için gereken şiddet araçları... Vahşiler gibiyiz... Mikroskobu cop gibi kullanıyoruz. Hayır, yanlış... Vahşiler maneviyata daha önem veriyor. Önemli bir bilimsel buluş mu yaptık, hemen kötülüğe alet ederiz. Hayat standardına gelince, bir zamanlar bilge bir kişi ‘gerekli olmayan şey günahtır’ demişti. Eğer bu doğruysa uygarlığımız baştan aşağıya günah üzerine kurulmuş demektir. Korkunç bir uyumsuzluk edindik. Maddi ve manevi gelişmemiz arasında bir dengesizlik söz konusu. Kültürümüz bozuk, yani uygarlığımız; temelde bir bozukluk var oğlum. Belki de sen sorunu birlikte irdelememizi ve çözüm bulmamızı önerirsin. Geç olmadan bunu yapmalıyız. Geç olmadan...”¹⁰⁶ Tarkovsky'nin bu sözlerini, Krishnamurti'nin “doğayı biz yaratmadık; ama düşünce doğanın dışındaki her şeyi yarattı, kendi yarattığı şeylere tapmaya başladı.”¹⁰⁷ Sözüyle desteklememiz mümkündür.

Tarkovsky uygarlığın getirmiş olduğu bunca şey arasında karakterlerine tanrısal bir görev yükler; örneğin *Stalker* filmindeki Stalker, *Kurban*'daki Alexander ve küçük oğlu, *İvanın Çocukluğun*'daki İvan, *Nostalgia*'daki Domeniko, *Andrei Rublev*'deki Andrei hepsi birer tanrısal göreve sahiplerdir. Ve bu karakterler tıpkı Kierkegaard ve Dostoyevski karakterleri gibi fazla güçlü kişiliklere sahip değillerdir ama buna rağmen “Tarkovsky'nin zayıf karakterleri hiçbir zaman sorumluluktan kaçmaz veya üstlendiği sorumluluğu başka bir kimseye devretmez. Onlar, dünyalı olduklarını bilerek

¹⁰⁵ A.g.k, s.35

¹⁰⁶ Tarkovsky, Kurban Filminden.

¹⁰⁷ Aktaran: Ahmet Gürbüz, A.g.k, s.31

sorumluluklarını da taşırlar. Tarkovsky'nin "zayıf" karakterleri, ilk bakışta herhangi bir mücadeleye saçma olarak görüldüğü an, hakikat için savaşmaya başlar. Yönetmenin bu tutumu özellikle Kierkegaard'ın görüşlerine çok benzemektedir. Trajik dünya algılayışıyla beslenen Tarkovsky'nin filmlerinde trajedi kavramı Kierkegaard'ın düşüncelerini çağrıştırmaktadır."¹⁰⁸ Tarkovsky'nin aşağıdaki sözleri, bu konudaki tutumunu bize en iyi şekilde özetlemektedir, kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle diyor: "Yaradan'dan bağımsız bir sanata asla inanmadım. Tanrı'sız bir sanata inanmıyorum. Sanatın anlamı yakarmadır. Bu benim yakarışım. Eğer bu dua, bu yakarış, benim filmlerim insanları Tanrı'ya yöneltebilirse ne mutlu bana. Yaşamım esas anlamını bulacak: Hizmet etmek. Ama bunu asla başkalarına empoze etmeye kalkışmayacağım. Hizmet etmek fethetmek demek değildir.[...] Sanat bir yakarıştır. Bu her şeyi anlatıyor. İnsan sanat aracılığı ile umudunu dile getirir. Bu umudu dile getirmeyen, manevi temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla ilgisi yoktur, bunlar ancak parlak birer entelektüel analiz olabilirler. Picasso'nun tüm eserleri bu entelektüel analiz üzerine kurulmuştur. Picasso dünyayı kendi analizi, kendi entelektüel yeniden yapılanması adına boyar. Adının tüm prestijine rağmen itiraf etmeliyim ki sanata hiçbir zaman ulaşamadığımı düşünüyorum.[...] sanat bir yakarma, bir dua biçimidir ve insan yalnızca duasıyla yaşar. [...] Bir ikonun önünde çöktüğünüz zaman Tanrı'ya aşkınızı söylemek için tam yerinde kelimeler bulursunuz, ama bu kelimeler gizli, gizemli kalır. Aynı şekilde bir sanatçı, öyküsünü, karakterlerini bulduğu zaman dua-eserini yapar, yaratımında Tanrı'yla hem fikir olur ve tam yerinde sözcükleri bulur. İşte burada sanat bir hediye şeklini alır. Sanat yalnızca bir hediye olduğu zaman hizmet edebilir."¹⁰⁹ Bu anlamda yönetmen "Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiiresel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, (predestination), kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir

¹⁰⁸ Aktaran: Moldiyar Yergebekov, A.g.k, s.268.

¹⁰⁹ <http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html> , "Les mardis du cinema", France Culture, Röportajı Yapan: Laurence Cosse, 7 Ocak 1986, Fransızcadan Çeviren: Güven Güner, İstanbul, Eylül 1993

boyutunu, diğerk sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur”¹¹⁰ düşüncesini bütün filmlerinde hayata geçirmeye çalışmıştır.

Tarkovsky'nin din ve Hıristiyanlık konusundaki görüşleri de daha çok Dostoyevski'ye ve Kierkegaard'da yakındır. Keza Andrey Rublev, Nostalghia, Stalker ve Kurban gibi filmlerinde dogmatik Hıristiyanlığa karşı, daha eleştirel ve dini bürokrasiden uzak bir tutum içine girmektedir. Keza Kierkegaard da Hıristiyanlığın çürümüş yozlaşmış yanlarına karşı savaş açmış ve daha varoluşçu bir dinsel inanç savunmuştur. Bu tutum biraz da İslamiyet'teki tasavvuf felsefesine benzer bir varoluşsal tutum gibidir. Bu anlam da Tarkovsky'nin bir filminin adı Ayna olması da çok ilginçtir. Ayna kavramının İslamiyet'teki tasavvuf inancında da büyük bir yeri vardır. Mevlana “Ayna seni sana gösteren bir şey olduğunu, sana söyler durur”¹¹¹ der. Bu anlamda Tarkovsky'nin ayna filmi de hem Tarkovsky'yi Tarkovsky'ye hem de onu bize gösterip duran bir aynadan başka bir şey değildir. “Bir Sutra der ki: ‘[...] Parlak bir ayna, şekil ihtiva etmediği halde, sürüyle şekli gösterebilir.’[...]”¹¹² Tarkovsky'nin aynasının bize gösterdiği onca şekil(görüntü) sadece Tarkovsky'nin değil bizim de varoluşumuza rehber olmaktadır.

Hıristiyanlığının yanı sıra özellikle Kurban filminde Tarkovsky, tanrının öldüğünü insanlığa haber veren Nietzsche ile de tartışmaktadır. Bu filmdeki Nietzsche ile ilgili olan diyalog şöyledir:

“– Özür dilerim... Adınızı bilmiyorum sizin?

– Otto! Sadece Otto. Her zaman emrinizdeyim.

– Çok iyi. Peki, sizce neyi bekliyorum ben Otto?

– Sadece siz değil ki... Sanki sadece sizmişsiniz gibi. Hepimiz bir şeyler bekliyoruz. Bütün hayatım boyunca sanki hep bir perondaymışım gibi geldi bana. Gerçekten de! Ve hep, geçmişte kalan şeyler hayat değilmiş gibi, hayatı bekleyişmiş, sahici olanı, gerçek olanı bekleyişmiş diye düşündüm. Size de öyle gelmez mi? Sanki herkese öyle gelir diye düşünmüşümdür hep.

¹¹⁰ Tarkovsky, Mühürlenmiş Zaman, s. 88

¹¹¹ Aktaran: Ahmet Gürbüz, A.g.k, s.42

¹¹² A.g.k, s.42

- Bu anlamda, tabii ki... Ama ben sizin... Bu tür sorunların sizi ilgilendirebileceğini düşünmezdim hiç...
- İlgilendiriyorlar ama! Maalesef ilgilendiriyorlar... Bazen insanın aklından böyle saçmalıklar geçiyor işte... Şu cüce gibi... Şu malum cüce...
- Hangi cüce Tanrım! Büsbütün şaşırtıyorsunuz beni!
- Ama neden... Şu kambur cüce işte, Nietzsche'deki! Zerdüşt'ün önünde bayılan cüce!
- Bayıldığı mı; peki Nietzsche'yi tanıyor musunuz siz? Onu tanıyor musunuz? Nietzsche'yi demek istiyorum.
- Şahsen değil tabii... Onu özel olarak da incelediğim söylenemez tabii ki...
- Ne demek tabii ki...
- Ama itiraf etmeliyim ki ilgileniyorum onunla.
- Yani?
- İşte bazen insanın kafasından öyle bir şey geçiveriyor. Şu aptalca 'ebedi geri dönüş' gibi bir şey. Yani hepimiz yaşıyoruz, birbirimize eziyet ediyoruz, bir şeyler bekliyoruz, umutlanıyoruz. Umudumuzu yitiriyor, ölüme doğru gidiyor, acı çekiyoruz ve sonunda ölüyoruz. Ve hemen ardından yeniden doğuyoruz, ama daha önceden olmuş olanları bilmeden doğuyoruz; her şey yeniden başlıyor, tıpatıp aynı değil tabii, biraz farklı bir biçimde, ama aynı umutsuzluk içinde ve ne için olduğunu bilmeden. Hayır, hayır, hem de tamamen aynı biçimde, en ufak bir farklılık olmaksızın! Harfi harfine aynen, sanki aynı oyunun ikinci gösterimi gibi! Bana kalsa, böyle yapardım işte. Biraz komik değil mi sence de?
- Ama bütün bunlar çoktan söylendi! Çok önceden söylendi! Benim güzel Svidrigaylov'um! Bunun kendi buluşunuz olduğunu zannetmeye kalkışmayın sakın! İnsanın evrensel bir yapı oluşturmaya muktedir olduğunu zannetmiyorsunuz değil mi? Mutlak yasayı, mutlak gerçeği biçimlendirmeye muktedir olduğunu? Bu, yeni bir evren yaratmak, Yaradan olmak demek olurdu!
- Ama tamamen buna benziyor... Bunda olmayacak ne var?
- Ne? Ne neye benziyor? Yoksa siz gerçekten de o cücenize inanıyor musunuz? O aptalca geri dönüşünüze?

– Biliyor musunuz, bazen inanıyorum buna... Ve inandığım zaman da öyle oluyor. Herkesin inancına göre...“¹¹³

Bu filmdeki evin yakılması olayı biraz da Zerdüştlük ayinlerini anımsatmaktadır bize, “Nietzsche’ci anlamda Aleksander’ın evini yakması, Hıristiyanlıkta kendini reddetme, kendini yok etme anlamına gelir. Philip Strick’in de fark ettiği gibi, bu olay, Zerdüş’teki ateş geleneği veya ayinidir; Nietzsche’nin Zerdüş’tü kötümserlik duygusu olarak ortaya koyulur.”¹¹⁴

“*Nostalghia* filmi ana karakterlerinden biri olan Domeniko , ‘kendi ruhunun evi’ olan bedenini yakarak kendini kurban eder. Bu durumda, şöyle bir soru karşımıza çıkmaktadır: Aleksander’ın kurbanı yeterli mi yoksa eksik midir? Aleksander da evini yakar. Onun bu eylemini bazı eleştirmenler ‘evini yakarak sıradan ve sahte bir yaşamın zincirlerini üzerinden atmış olduğunu’ savunurlar. Fakat Tarkovsky sanatında ‘ev’in çok özel bir yeri vardır. Tarkovsky ‘ev’i, bütün insanlığın merkezi, sarsıntı ve felaketler dünyasında bir dayanma noktası olarak tanımlar.”¹¹⁵

Bu dayanma noktasını yönetmenin birçok filminde görebilmekteyiz. *Stalker*’da Bölge’den dönüşte yorgun ve insanların inançsızlığına öfkelenmiş bir şekilde dönen Stalker, evine eşine ve kızana döner, bir anlamda onu ayakta tutan dayanak noktasına geri döner. Aynı şekilde *Nostalghia*’daki baba evi de Tarkovsky için bir dayanma noktasıdır.

Öte yandan bir dayanma noktası kadar, Tarkovsky için kurtulması gereken bir motif gibi de algılanabilir bu ev simgesi ki çoğu filmde geçmişin, anılarında kalan o baba evine benzer bir ev hep yakılmıştır. Bir Zen bilginin dediği gibi; geçmişinizi anımsayın ki ondan kurtulabilirsiniz. Bu anlamda baktığımızda Tarkovsky’nin tamamıyla geçmişini anımsıyormuş, anılarını yâd ediyormuş gibi, kendi öz yaşam hikayesine dayanan filmler çekmesini yönetmenin geçmişinden kurtulma çabası olarak okunabilir. Tarkovsky sinemasında buna benzer birçok motif bulabiliriz.

¹¹³ Tarkovsky, *Kurban Filmi*’nden.

¹¹⁴ Moldiyar Yergebekov, A.g.k, s.42

¹¹⁵ Aktaran: Moldiyar Yergebekov, A.g.k, s.50

“Tarkovsky motifleri deyince akla sadece kelime anlamıyla görsel motifler gelmemeli. Örneğin, *kekeleme* önce İvan’da, daha sonra Boriska’da (*Andrei Rublev* filminde) karşımıza çıkmaktadır. *Ayna*’nın senaryosundaki komutan da *kekemedir*. Filmde ise bu motif girişte (böylece sınırlı bir şekilde) tam anlamıyla yer alır. Kekemelik sadece bir fizyolojik sakatlık değil aynı zamanda iç dünyasının travması ve ruhun dilsizliğini anlatmaktadır. Sanat, bu dilsizliği aşma ve iyileştirme amacıyla ortaya çıkar.”¹¹⁶ Ayrıca kekeleme yönetmenin sadece iç dünyası değil Sovyet Rusya döneminde içinde bulunduğu koşullarında bir yansımasıdır. Öte yandan *Ayna*’da sonunda konuşan kekeme çocuğun aslında Tarkovsky’nin tutuk, kekeme olan iç dünyası olduğunu da söyleyebiliriz.

Birçok eleştirmen Tarkovsky Sineması’nda yer alan sayısız sembollerden bahseder, oysaki “Tarkovsky, zamanın doğal akışından çekilen apayrı parçaların bir bütünden ayrılmasının tehlikesini görür. Filmleri ve bu filmleri oluşturan imgeler kişisel unsurların birikimi olmasının ötesindedir. Tarkovsky hiçbir filminde bir şeyin sembolize edilmediğini söyler. Çünkü onun için sembol, deşifre edilebildiğinden dolayı dar anlamlı bir şeydir. Oysa sanatsal görüntü (*obraz*) deşifre edilemezdir. Sadece dünyanın ekrandaki eşdeğeridir ve karakter için çok gerekli olduğundan dolayı alınır. Filmlerindeki yağmurun sadece yağmur olduğu gibi, *Stalker*’daki bölge de, sadece bir “bölgedir”. Fakat *Stalker*’daki bölgeyi, aynı zamanda, her insanın geçmesi gereken bir bölge olarak görür. Ayrıca, Tarkovsky “Sanatın varoluşumuzun anlamını sembolize etmekte” olduğunu yazar. Filmlerinde sürekli yer alan *yağmur* ve *su*’yun anlamları üzerindeki sorulara, Tarkovsky, bunun sadece evinde yağın yağmur sellerinin ve doğanın doğrudan tasviri (estetik görüntüleri çağrıştırmak için) olduğunu söyler.”¹¹⁷

20. yüzyıldaki birçok varoluşçu düşünür ve sanatçı gibi Tarkovsky’nin sineması da yönetmenin varoluşsal yolculuğunun trajedisidir aslında, bu trajediyi yönetmenin günlüklerini okuduğumuzda daha iyi görebilmekteyiz. Rekin Teksoy’un belirttiği gibi

¹¹⁶ A.g.k, s.51

¹¹⁷ A.g.k, s.53

“Tarkovsky’yi sinemanın Kafka’sı”¹¹⁸ ya da Donkişot’u saymak yanlış olmaz diye düşünüyorum.

2. “KUYU“ FİLMİ

2.1. KONU

Bu film büyük bir şehrin kıyısında kendi trajedisiyle baş başa kalmış, bir anne ve oğulun hikayesini; onların trajedisini ve yıkıntılar arasındaki yalnızlıklarını ele almakla birlikte, bütün olumsuzluklara rağmen yaşamın sevgiyle, özveriyle ve emek vermekle güzelleştiğine inanan genç bir adamın varoluşsal hikayesidir de aynı zamanda. Filmim sadece bu iki kişilik yaşamın o çıplak gerçekliğine dokunmanın bir çabasıdır denilebilir.

2.2. SYNOPSIS

Ahmet, kocaman bir kentin kıyısında, yıkıntılar arasında eski püskü eşyalarla döşeli, orta yerine eski bir soba kurulu bir evde yürüyemeyen ve konuşamayan yaşlı annesiyle birlikte yaşamaktadır. Evleri şehrin kıyısında bir yerde, kuyu gibi bir zeminde inşa edilmiş bir gecekondudur; o çevredeki bütün evler yıkılmıştır.

Ahmet, her gün annesinin kahvaltısını yaptırır, ilaçlarını içirir, televizyona köy manzaraların olduğu CD’yi takar ve kağıt toplamaya gider... Ahmet, annesinin bütün günlük ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Annesinin saçlarını tarar, vücudunu siler elbiselerini giydirir, tırnaklarını keser, başını bağlar, banyosunu yaptırır...

Ahmet, çöplerden ve sokaklardan topladığı kağıtları bir kağıt toptancısına satarak kazandığı parayla kendisini ve annesini geçindirmektedir.

Ahmet annesini, tekerlekli sandalye haline getirdiği kağıt toplama arabasıyla çeşitli zamanlarda dolaşmaya çıkarır ve annesinin küçükken kendisine anlattığı masalları bu kez kendisi annesine anlatır.

¹¹⁸ Rekin Teksoy, A.g.k, s.723

2.3. AMAÇ

Sokaktaki kağıtçıları hep merak etmişimdir. Onların, nasıl yaşadıklarını, nasıl geçindiklerini ya da nasıl bir hikayelerinin olduğunu hep merak etmişimdir. Bu merakımı gidermek için Laleli'deki, Beyazıt'taki, Beyoğlu'ndaki çoğu kağıtçıyla arkadaş olmuştum. Arada bir yanlarına gidip gelmelerimle, onların yaşadıkları yerleri yakından görme, sorunlarını, gelecek kaygılarını (kimisinde kaygısızlıklarını), umutlarını ve hayallerini yakından dinleme şansım oldu.

Daha sonra İstanbul'un uzak bir kıyısında, çoğu zorunlu göç sonucu çeşitli illerden gelmiş olan ailelerin yaşadığı bir mahalle olan Küçük Çekmece'deki gece kondu mahallesi olan Ayazma Mahallesi'nden haberdar oldum. Bu mahalleye sık sık gidip gelmeye başladım. Mahallede yaşayanların çoğu yoksulluk içinde yaşıyor olmasına rağmen sahip oldukları insani değerleri, hiç yitirtmemeleri beni çok etkilemişti. Mahallenin en uzak iki ucu arasında yaşayanların arasında bile müthiş bir insani bağ vardı. Kapı önlerinde toplanıp çay içmeleri, topluca sohbetler biraz da olsa yaşadıkları trajedileri onlara unutturuyordu. Çocuklar pis de olsa evlerin arasındaki patika yollardan özgürce koşup toprağa dokunmanın tadını çıkarıyorlardı okul dönüşlerinde.

Erkek, kadın çocuk el ele verip evlerini geçindirmeye çalışıyorlardı. Nineler evlerin önüne kurulu küçük sedirlerde çocuklarına o hiç bitmeyen kadim masalları anlatıyorlardı. Bu masallardan birini filmimde kullandım, bu masal Butimar isimli bir kuşun hikayesidir; Butimar bir kuştur ve deniz suyuyla beslenmektedir. Fakat denizin bir gün kuruyup da susuz kalacağından korktuğu için susadığında denizden su içmeye kıyamaz, deniz kıyısında durup denizi izler ve denizin kurumaması pahasına susuzluktan ölüp gider.

Daha sonra "Kentsel Dönüşüm Projesi" Kapsamında buradaki evler yıkıldı ve mahalle sakinleri apar topar yaşadıkları yerden çok uzaktaki TOKİ bloklarına götürüldü. Buraya yerleştirilen insanlara apar topar imzaladıkları senetler karşılığında daireler verildi. Ve doğru düzgün birer işleri bile olmayan bu insanlar şimdide borç boyunduruğu altına girmişlerdi. Hepsi kendi tabirleriyle 'yerleştirilmiş oldukları bu

kutulara nefessiz' kalmışlardı. Daha bir işleri bile yokken kendilerine doğal gaz, kapıcı vb. faturalar gelmeye başlamıştı bile. Kimisi kendilerine borç karşılığında satılan bu daireleri taşeronlara satıp soluğu şehrin başka bir kıyısında ya da başka bir metropolde aldı.

Artık bloklara taşınanlar geride kalanları, geride kalanlar ise bloklara götürülenleri özlemekle kalacaklardı sadece. Okuma yazma bilmeyen, çoğu yaşlı ve hasta kadınların hiç biri artık istediği zaman özlediği komşunu gidip göremeyecekti, çünkü ne bu kadar uzak ve gürültülü yolları çekebilecek takatleri ne de bu yolu gidip gelecek ekonomik durumları vardı.

Bu yıkıntılar sırasında kendileriyle konuştuğum mahalle sakinlerinden çoğu daire değil sadece köylerine geri dönebilmek istiyorlardı. Yıkım sürecinden sonra, köydeyken işkencede kaburgaları kırılmış olan babası ve Türkçe bilmeyen annesiyle birlikte yıkımdan geriye kalmış bir çadırda yaşayan on iki yaşındaki Baran ile konuştuğumda söylediği şey şuydu; “ Arkadaşlarımı çok özliyorum, onlarla oynamayı çok özliyorum, şimdi biz burada da kiracı olduğumuz için bize senet karşılığında bile daire vermiyorlar. Ama arkadaşlarımı özliyorum...”

Geldikleri o derme çatma mahallede bile kiracı olan bu aile kendi trajedileriyle öylece baş başa bırakılmıştı. Bu aile dışında bir de benim filmim için evlerini açan Barış abi ve eşi vardı hala mahallede yaşayan.

Bütün bunlara baktığımızda, savaşın, iktidarların, metanın, bürokrasinin, ötekine tahammülsüzlüğün, durmadan yaraladığı dünyamızda ve ülkemizde bir nebze de olsa bu soruna eğilmeyi hedefleyen bu film bütün bu iktidar çeşitlerinin sebep olduğu yıkım ve deformasyonu çok minimal bir dille ele almaktadır. Filmin bazı sahnelerinde bu simgeler kendini göstermektedir; keza filmin bir sahnesindeki çöplerin ve pisliğin içine düşmüş olan o büyük mavi dünya, her gün yersiz ve yurtsuzluğun, evsizliğin ve yoksulluğun gergefinde düşen hayatların bir simgesidir. Yine aynı sahnede gördüğümüz çöplerin içindeki kırılmış küvet yerleşik yaşamları alt üst edilenlerin, evsizleştirilenlerin yıkılmış ve darmadağın edilmiş evleridir...

İşte bütün bu trajedileri gördükten sonra, bir kağıtçı ve onun annesi ile olan ilişkisini anlatan hikayem için bu yıkıntılar altındaki mahalleyi ve ayakta kalan bu evi seçerek bir nebze de olsa bu drama sinema estetiğiyle dikkat çekmek istedim.

Tabi bu noktada filmimin, kamaranın kullanım biçimine göre çok fazla ajite ve dramatize edilmiş bir film olma tehlikesi de vardı. Dolayısıyla daha sade ve mesafeli ve objektif bir yerden bakmam gerekiyordu. Bunun içinde hikayemin öznelliğine ağırlık verdim. Yıkılmış mahalleyi ve diğer kentsel çelişkileri fon olarak kullandım. Kamarayı daha çok mesafeli bir konumda tutarak seyircinin olaya daha gözlemci bir noktadan bakmasını istedim.

Bu filmde, içinde buldukları fiziksel koşulların getirdiği her türlü zorluğa rağmen bazı erdemlerini yitirmemiş olan insanı ele almaya çalıştım. Her gün gazetelerde annesini ya da babasını boğazlayan bir sürü haber okurken, bunların sebebi üzerine de düşündüğümüzde bütün bunların modern toplumdaki sevgisizlikten, artık kendini adamayı bilemeyeşinden, birbirine emek veremeyeşinden, ruhlarının derinliklerindeki o ince tınyı yitirmiş olduklarından kaynaklandığını da görebilmekteyiz. Her geçen gün bazı şeylerin daha çok metalaştığı, paranın ve maddenin tanrılaştığı modern çağların bireyine alternatif bir karakterdir filmimdeki karakter; bencilik yapmayan sadece kendi kurtuluşunu düşünmeyen, yeri geldiğinde kendisini adamasını da bilen bir karakterdir o ve umutsuz sona rağmen inatla başarmak için çalışan modern çağın Sisisfos'udur.

Bu filmin oluşmasında sinemanın deha ustalarından Sokurov'un sinema dilinin çok büyük bir etkisi vardır. Onun anne ve oğul ilişkisine sevgiyle ve şiirle eğildiği Anne ve Oğul filminin çok büyük etkisi oldu üzerimde. Onun için benim özgün sinema dilimin oluşmasında bu filmin de özel bir etkisinin olduğunu belirtmeliyim. Senaryoyu yazarken daha izlememiş olduğum bu film daha sonraki çalışmalarda doğalında gelişen olaylarla filmin içindeki bir karakter oluverdi. Doğalında ve içsel olarak gelişen bu gelişmeye hiç müdahale etmedim ve 'Anne ve Oğul' filminin de filmimdeki rolünü almasına izin verdim.

Bütün bu anlatılanların doğrultusunda bir canavar gibi insanları ve insanların öykülerini yutan büyük şehrin karmaşası ve debdebesi içinde, köşede unutulmuş,

görülmeven, görmezden gelinen o insanların yaşamlarını kısa bir film aracılığıyla da olsa diğer insanlara ulaştırmayı da hedefleyen bu film; biraz ötemizde bize hem çok uzak hem de çok yakın bir yerde bütün nesnelliğiyle duran gerçeğe çıplak el ile dokunma çabası içindedir.

Bu çalışma şunu göstermektedir ki sadece kentin her gece neon ışıklarıyla aydınlatılan eğlence dolu sokakları değil arka sokaklarında da bir yaşam var. Ve fırının ekmeği geç çıkarmasından değil ekmeği bulamayışından muzdarip insanlar var orada. Televizyon programlarında, sinema filmlerinde ve kentin işlek caddelerinde, sistemin süsleyerek sunduğu hayattan daha başka bir hayat var orada. Bu hayatı görebilmenin sırrı gerçeği görebilmenin sırrıdır. Bu, ideolojik saplantılara değil, sadece insani normlara göre bazı şeylere yaklaşmakla mümkün olabilir ancak. Ve şairin dediği gibi, her şeyi sevgi kurtaracak, sevgi yeniden kurtarabilir bizi ancak. Ve kendimizi birbirimize adadığımız zaman ruhlarımızın derinliklerinde yitirmiş olduğumuz o tınıyı yeniden yaratabiliriz. Kendimizi çekinmeden birbirimizin kollarına bıraktığımızda, öfke, tahammülsüzlük ve paranoya yerine, inanç, güven ve sevginin olduğu bir dünyada bu tını yeniden yaratmış olacağız.

Dostoyevski “Dünyayı güzellik kurtaracak” , Aragon “Dünyayı güzellik kurtaracak, bir insanı sevmekle başlayacak her şey” derken aslında önce kendimizi güzelleştirip kendimizi sevmekle başlamamız gerektiğini de söylemiyorlar mı? Kendimizi sevebilirsek herkesi sevebileceğiz!

2.4. ÇEKİM YÖNTEMLERİ VE BİÇİMSEL YAPI

2.4.1 MEKAN SEÇİMİ



Şekil 1: İlk mekân ev

Filmin öyküsünü ve senaryosunu oluşturma sürecinde, daha çok tek başıma çalıştım. Senaryonun ilk ortaya çıktığı zamanlarda beni çok etkileyen ve senaryonun, öyküden çıkıp, başından sonuna kadar gelişip son halini

bulmasında da etkisi olan, yandaki resimde görülen mekân üzerine çok çalıştım. Çoğu kez tek başına bu mekâna gittim fotoğraflar çektim. Elimdeki senaryoya göre nasıl kullanabileceğimi düşünürken, çıkardığım maliyet epey yüksekti. Mekânın yeniden yaratılması çok fazla masraf gerektiriyordu. Diğer taraftan yaratacağımız bu evi sonradan değerlendirmemiz de zor olacaktı. Bütün bu sınırlılıkların içinde başka bir mekân arayışına girdim. İstanbul'un çeşitli yerlerine gidip dolaştım ve kafamdaki hikayeyi en iyi şekilde kucaklayacak mekânı aradım. Birkaç alternatif mekân seçtikten sonra görüntü yönetmenim ve sanat yönetmenimle birlikte bu mekânları dolaştık, ayrıntılı fotoğraflar çektik. Bu mekânlardan daha önce benim hep gidip geldiğim ve bir yıl önce yıkılıp sakinleri TOKİ bloklarına taşınan mahallede kara kıldık. Yönetmen, görüntü yönetmeni ve sanat yönetmeninden oluşan bir ekip olarak 15 gün süre ile



Sekil 3: Turner 'snowstorm'

ayrıntılı olarak çekmiş olduğumuz mekân fotoğrafları üzerine çalıştıktan sonra mekânın dekor tasarımı ve kadrajların tasarımı üzerine çalıştık. Filmin dekorlarının sade ve inandırıcı olmasına dikkat etmeye çalıştık. Duvar renginin ne olması gerektiğine bir türlü karar

veremezken, duvarların rengi ve bir bütün filmin rengi konusunda ilham kaynağı olan Turner ve

Caspar David Friedrich'in isimlerini burada anmak isterim.

Duvarların rengi ve dekorun oluşturmasına çekimlerden bir hafta önce başladık. Tarkovsky'nin " bir filmi sanki son kez film çekiyormuşsunuz gibi çekin" sözü çekimler boyunca hep kulağımızda çınladığı için sanki bir uzun metrajlı film çekiyormuşuz gibi bir disiplinle çalıştık. Böylece insanlardaki 'kısa film' olmasından kaynaklı ciddiye almama gibi bir eksikliğin önüne geçmeye çalıştım.



Sekil 4: C. D. Friedrich 'Eldena'

2.4.2 OYUNCU SEÇİMİ

Filmin çekimlerinden bir ay önce oyuncu seçimlerini yaptım, oyuncularıyla belirli sıklıkta film üzerine konuşup nasıl bir film olacağından bahsederken onların fikirlerini alıp değerlendirmeye çalışıyordum. Bu süreç devam ederken filmin çekimlerine bir hafta kala anne rolünü oynayacak olan Suna Selen beklenmedik şekilde rahatsızlandı ve hastaneye kaldırıldı. Bu durumda bütün hazırlıklarımın suya düşmesi gibi bir tehlikeyle karşı karşıyaydım. Hızlı bir şekilde anne rolünü oynayabilecek bir oyuncu aramaya başladım, epey bir zaman profesyonel oyuncu aradım, bulamayınca bunun üzerine mahallelerde anne rolünün oynatabileceğim kadın aradım, bütün çabalarımın sonuçsuz kaldığı bir anda Suna hanım aradı ve Mehtap(Anıl) hanımın telefonunu verdi. Yalova’da olan Mehtap hanımı arayıp durumu anlattım kendisi hemen ertesi akşam çıkıp geldi. Ve iki gün sonra çekimlere başladık.

Mehtap hanımla çalışmakta epey zorlandım diye bilirim, benim istediğim minimal oyunculığa karşı oynadığı her hareketi büyük hareketlerle ve teatral olarak oynaması ve yüz hatlarının benim kafamdaki karakterden çok uzak olması ona çok yakın planlar vermemi engelledi maalesef. Bu bir eksiklik olarak filmde de kendini yer yer hissettirmektedir.



Şekil 5: Ferit Kaya

Erkek oyuncum Ferit Kaya gerçekten çok büyük emek harcadı, sadece oyunculuk değil elinden geldiğince setin diğer ihtiyaçları içinde koşuşturdu. Çekimlere başlamadan önce kendisiyle çoğu kez bir araya gelip diyaloglar üzerine çalıştık, diyalogların Kürtçe olması başlı başına bir sorundu. Ferit’in Kürtçe’nin

Zazaki lehçesini konuşuyor olması bir nebze de olsa işimizi kolaylaştırıyordu. Hiç olmadı Zazaki söyletebilecektim diyalogları. Birçok gün bir araya gelip diyaloglar üzerine çalıştık, onun atmosfere girebilmesi için beraber kağıtçılardan yaşadığı birkaç

mekana gittik, fakat onu filmin çekileceği sete hiç götürmedim, böylece ilk defa göreceği o mekânın etkileyici atmosferiyle daha rahat rolüne girebilecekti.

Oyuncular ile uzun süre çalışmanın en güzel yanı artık birbirinizi tanıdığınız için sette olan bitenler hakkında daha rahat iletişim kurabiliyorsunuz. Bunun en güzel örneğinin filmimdeki Ferit Kaya ile yaşadım diyebilirim.

2.4.3 YÖNETMEN, GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ VE SANAT YÖNETMENİ

Filmin temel lokomotiflerinden olan bu üç unsur çok güzel bir iş birliği halinde çalıştı diyebilirim. Çekimlerden önce on beş gün boyunca aynı evde hep birlikte kamp ortamında çalışmamızdan kaynaklı üçümüzün de kafasında her şey gayet netti. Bundan dolayı setteyken herkesin kendi öznel yaratımlarını da işin içine koya bileceği bir yol izlemeye çalıştım. Özellikle görüntü yönetmenimin rahat çalışması için ona gerekli olan serbestliği tanımaya çalıştım.

Tabi ki çizdiğimiz story boarda sadık kalmamız mümkün değil, filmin bazı yerlerinde doğaçlama gelişen çok güzel şeyler de var. Örneğin tepede lastik yuvarlayan çocukların arkasından koşan Halil'in çıkan ayakkabısı hala beni gülümsetir. Ve bloklardaki çekimlerde çektiğimiz patentli kızların olduğu uzun sahnenin mizansenini tamamıyla tesadüftür diyebiliriz. Tabi bir bilgenin dediği gibi 'tesadüfler ancak tesadüfe hazır olanlar için geçerlidir' sözü bizim o anki durumumuzu en iyi şekilde açıklamaktadır diye düşünüyorum.

Filmde görüntü yönetmenimin ve sanat yönetmenin kattığı çok güzel şeyler oldu. Bu film boyunca yönetmen, görüntü yönetmeni ve sanat yönetmeninin çok yoğun bir işbirliği içinde olduğunu söyleyebilirim.

2.4.3 MONTAJ VE POST PRODÜKSİYON İŞLEMLERİ

Çekimlerden sonra iki hafta boyunca görüntülere bakmadım, bakamadım; çektiğim her şeyin boşa gittiğini, çektiklerimden bir şeyin çıkmayacağını düşünüyordum. Çekimden sonraki üçüncü hafta montaj masasına oturup görüntüleri izledim ve hala ne çıkarabileceğimi kestiremiyordum, görüntüleri aktardıktan sonra yavaş yavaş kafamda bir şeyler belirmeye başladı ve elimdekileri daha çok senaryoyu yazarkenki hayal ettiğim duyguyu da yakalamaya çalışarak fakat senaryoyu tamamen unutarak yeniden kurguladım. Bir anlamda çekim öncesinde ve çekim sırasında yazmaya devam ettiğim senaryoma tekrar bir şeyler ekleyip çıkararak senaryo yazımına devam ettiğimi söyleyebilirim. Montaj masasında filmin içine yeni şeyler girmiş ve olan bazı şeyler çıkıp gitmişti. Şunu fark ettim ki bir film, fikir olma sürecinden film olma sürecine kadar hep bir oluş halindedir ve tıpkı bir canlı gibi yaşamaktadır. Ta ki montaj masasında işi bitip de seyirciye ulaşana kadar. Seyirciye ulaştıktan sonra artık kendinde tuttuğu o canlı öğeyi seyirciye bırakıp seyircinin dünyasında, kendine yeni yaşam biçimleri bularak yaşamaya devam etmektedir.

Montajda çektiğim görüntülere ‘color correction’ işlemleri dışında herhangi bir müdahalede bulunmadım. Filmin gerçekliğe yakın olmasını istediğim için herhangi görsel efektte de gerek duymadım. Bu anlamda montaj süreci daha çok elimdeki görüntülerle senaryomu yeniden yazdığım bir süreç oldu.

Filmde ses tasarımının yer yer mizansen olduğu söylenebilir. Örneğin hamak sahnesindeki tren sesi ses tasarımı sürecinde eklenmiştir. Buna benzer diğer atmosfer sesleri sonradan eklenmiştir.

Bir bütün olarak gerçeğe dokunma çabası içinde olan filmimde çok fazla yapay unsurlara yer vermemeye, yalın bir anlatım seçerek sadece konunun kendisini göstermeye ve yukarıda da belirttiğim gibi orada unutulmuş, kendi hallerine terk edilmiş insanların dramlarına duygu sömürsü yapmadan, objektif olarak eğilmeye çalıştım.

Yanı başımızda içinde yaşadığımız şehirde olup bitenlere bir nebze de olsa dikkat çekebilmişsem ne mutlu bana.

Bu anlamda filme yapılan tüm müdahalelerin bu amaca hizmet ettiğini düşünüyorum.

2.5. TREATMENT

27 yaşında olan Ahmet, eski püskü eşyalarla döşeli, orta yerine eski bir soba kurulu, camların çatlakları bantla kapatılmış bir evde yürüyemeyen ve konuşamayan yaşlı annesiyle birlikte yaşamaktadır. Evleri şehrin kıyısında bir yerde, kuyu gibi bir zeminde inşa edilmiş bir gecekondudur; uzaktan bakınca daha çok bir kulübeyi andirmektedir... Evlerinin biraz ötesinden geçen bir dere, ev ile İstanbul arasında doğal bir sınır çizmektedir. Derenin beş yüz metre ilerisinde kocaman bir tepe üzerine kurulu İstanbul gözükmektedir. Dere iki ayrı dünyayı birbirinden ayırmak için orada duruyor gibidir...

Ahmet çok meraklı biridir, çöpten bulduğu her kitabı muhakkak karıştırır. Sevdiği sayfaları koparıp alır... Aynı merakı diğer nesnelere de duyar.

Ahmet, her gün annesinin kahvaltısını yaptırır, ilaçlarını içirir, televizyona köy manzaraların olduğu CD'yi takar ve kağıt toplamaya gider...

Ahmet, çöplerden ve sokaklardan topladığı kağıtları bir kağıt toptancısına(Şehmuz) satarak kazandığı parayla kendisini ve annesini geçindirmektedir.

Ahmet, annesinin bütün günlük ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Annesinin saçlarını tarar, onu çişini yapması için tuvalete götürür(annelerin küçük çocuklarını çiş tutması gibi), altını siler elbiselerini giydirir, tırnaklarını keser, başını bağlar, yemeğini yedirir, banyosunu yaptırır, ilaçlarını içirir...

Ahmet annesini, ilaçlarını yazdırmak için tekerlekli sandalye haline getirdiği kağıt toplama arabasıyla yakındaki bir doktora götürür. Doktor, annesine ilaçlarını düzenli olarak vermesini, annesinin yalnız kalmaması gerektiğini (çünkü yalnızlığın hastalığını ağırlaştırdığını) söyler...

Ahmet annesini, tekerlekli sandalye haline getirdiği kağıt arabasıyla bir parka götürür. Annesi parkın civıltısıyla biraz gülümser gibi olur. Bir banka otururlar, annesi başını onun omzuna koyar. Ve parkı izlemeye dalarlar.

Ahmet, bir gün annesinin yatağının üzerinde oturur; annesi onun kucağındadır. Annesinin ellerini ovalarken eski günlerine dair şöyle der;

Ahmet(Kürtçe)Küçükken hep uzun masallar anlatırdın bana. (*kendi kendine gülümser*) Ben hep sorardım sana “Daha kıtası yok mu?” (*Biraz duraklar*) Sen ise en kıtası bu deyip devam ederdin her seferinde... Bana Butimar kuşunun hikayesini anlatırdın hani şu deniz suyuyla beslenen ama denizin bir gün kuruyup susuz kalacağını düşündüğü için su içmeyip susuzluktan ölen kuşun hikayesini...

Ahmet, annesini arada gezmelere çıkarır. Ve bir gün bir tepenin üzerine gelirler, uzaktaki otobandan gelip geçen arabalara bakarlar birlikte. Ahmet annesine giden arabalardan bahseder, eliyle arabaları göstererek,” şu arabaları görüyor musun anne? Bu tarafa gidenler bizim köye gidiyorlar öbür tarafa gidenler ise İstanbul’un kalbine...” der.

Ahmet, bir gün çöpten bulduğu bir kadın mankeni eve getirir; kağıt toplamaya çıktığında hep uyur halde olan annesinin sırtına kendi ellerini koyar gibi mankenin ellerini koyar. Böylece annesinin kendisini yalnız his etmemesini sağladığını düşünür. Bu mankeni eve getirirken kağıt toptancısında karşılaştığı iki kağıtçı kendisiyle dalga geçerler(mankeni göstererek)... Ahmet annesinin yalnız kalmaması ve kendini iyi hissetmesi için elinden gelen her şeyi yapmak istemektedir.

Ahmet, bir gün kağıt toplarken bir adamın attığı poşetten bazı kitap ve CD’ler bulur. Bu CD’lerden birisi Sokurov’un Anne ve Oğul filmidir. Ahmet bu CD’yi alıp eve getirir ve televizyona takıp izlemeye başlar. Filmi izlerken ağlamaktadır. Bu esnada annesi yatakta uyumaktadır. Sokurov’un filmindeki annenin ölüm sahnesi oynamaktadır, televizyondaki CD arada bir takılmaktadır. Ahmet filmi izlerken sessizce ağlamaktadır. Filmin finali görüldüğünde Ahmet gözyaşlarını silip annesinin yatağına gider. Annesini doğrultmak isterken annesinin ölmüş olduğunu anlar, annesini göğsüne bastırır. Sonra annesiyle birlikte yatağa kapaklanır, öylece kalakalırlar. Sonra annesini

şehrin kıyısında bir nokta gibi görünen evinin hemen yanına gömer. Ve filmin başında çöpleri ayıklarken bulduğu bir kitaptan, koparıp aldığı sayfadan bir şeyler okur. Ne okuduğu anlaşılmamaktadır...

2.6. SENARYO

Anne Oğul Üçlemesi “KUYU”

Sahne1. Ahmet’in evi. Dış/gün

Bir çukurda inşa edilmiş küçücük bir evin genel görünümü; ev daha çok bir gecekonduya benzemekle birlikte bir kulübeyi andırmaktadır. Evin sağ tarafında kağıt ve tenekelerle dolu torbalar bulunmaktadır. Ahmet, kağıt arabasının üzerindeki büyük çuvaldan topladıklarını ayıklamaktadır. Kağıtları sağ tarafındaki kağıt torbasına tenekeleri ise sol tarafındaki teneke torbasına atmaktadır. Bir iki parça teneke ayırdıktan sonra eline bir kağıt parçası gelir, kağıt parçasını kağıt torbasına atar ve elini tekrar arabanın üzerindeki kağıt ve tenekelerle dolu torbaya koyar eline yıpranmış bir kitap gelir. Ahmet, kitabın sayfalarını karıştırır, bir sayfada durur. Ahmet iç ses;

Ahmet

Güneş kararacak

Ay ışık vermez olacak

Yıldızlar gökten düşecek

Ve göksel güçler sarsılacak

(İncil, matta 24)

Kitabı biraz daha karıştırır ve sonra sağındaki kağıt torbasına atar. Elini arabanın üzerindeki karışık torbaya sokar ve küçük bir teneke parçasını çıkarır, sanki bir şey hatırlamış gibi evin kapısına yönelir. Eve girer ve birkaç saniye sonra geri dönüp işini sürdürür. Elindeki küçük teneke parçasını teneke torbasına attıktan sonra, birkaç tane

kağıt parçasını da karışık torbadan çıkarıp, kağıt torbasına atar. Karışık torbadan kapağı yanmış bir kitap çıkarır sayfalarını karıştırır, bir sayfada durur, bir süre sayfadakileri okur ve hoşuna gitmiş gibi tebessüm eder. Okuduğu sayfayı yırtıp cebine koyar. Kitabı kağıt torbasına atar. İşine devam eder. Alıcı ağır bir geriye kaydırmayla evi ve Ahmet'i orada bırakarak geriye doğru yükselerek uzaklaşır. Ve sonunda ev uzakta küçük bir nokta olarak görülecek şekilde İstanbul'un görkemli görüntüsü girer kadraja. Aradan geçen bir dere evi ve İstanbul'u birbirinden ayırmaktadır. Adeta bir sınır gibi uzanıp gitmektedir bu dere. Bu tarafında ev öbür tarafında bütün ihtişamıyla İstanbul görünmektedir. Evin etrafı bomboştur tek bir yapı bile yoktur. Görüntü yavaşça kararır siyaha düşerken büyük bir gürültüyle geçip giden uçakların sesleri ve gök gürlemesi duyulur. Müzikle birlikte ön jenerik akmaya başlar.

Sahne2.Bir Sokak. Dış/gün

Sabahın erken saatleri... Uzayıp giden bir sokak görülür. Aniden ara sokaklardan çıkan üç genç ellerinde kızıl bayraklarla koşarak sokağın bir ucundan diğerine doğru koşarak geçerler. İki saniye sonra Ahmet kağıt arabasıyla birlikte ara sokakların birinden çıkar. Koşup giden gençlerin arkasından bakar, dönüp gençlerin geldiği yöne bakar, yolun kenarındaki kağıt parçalarını arabasına ata ata çöp bidonuna yaklaşır, başını bidona koyup kağıtları çıkarmaya başlar. Ekran yavaşça siyaha düşer, siyah fonda;

“ Yaşamın bana bir hediyesi olan Annem'e ”

Yazısı görülür, ekran kararır ve siyah fonda filmin adı yazılır.

Anne-Oğul Üçlemesi

KUYU

Sahne3.Ahmet'in evi. İç/gün

İlk başta genel planda gördüğümüz evin içi... Evin içi eski püskü eşyalarla döşelidir ve evin orta yerine eski bir soba kuruludur... Evin içinde eski bir televizyon ve eski bir radyo, televizyonun hemen üzerinde bir kapağı kırılmış, kabloları birbirine bantlanmış bir VCD görülmektedir. Ahmet yatağın üzerinde annesinin saçlarını taramaktadır, bir süre sonra saçlarını toplayıp başını bağlar. Annesini pencerenin dibindeki koltuğa oturtur gidip bir bardak süt getirir annesine içirir. Pencereyi açıp bir süre dışarı bakar. Televizyonu açar ve bir video CD takar. Televizyonda köy manzaraları görülür. Ahmet annesini alıp yatağına yatırır, biraz durup bakar, elini öpüp çıkar. Anne televizyondaki görüntüleri seyre dalar...

Sahne4.Sokak. Dış/gün

Ahmet kağıt arabasıyla birlikte uzaktaki yüksek binalara doğru ilerler...

Sahne5.Sokak. Dış/gün

Elinde çöp poşetiyle bir kadın görülür. Kolundaki çantası, omuzlarına attığı kırmızı şalı ve makyajıyla çok çekici gözükmektedir. Kadın poşeti çöp bidonuna atar, o esnada Ahmet kadını görür ve uzun uzun arkasından bakar. Kadın ara sokaklardan birine girer, Ahmet çöp bidonundan kağıtları toplamaya koyulur.

Sahne6. Kağıtçı Şehmuz'un yeri. Dış/gün

Ahmet topladıkları kağıtları satmak için Şehmuz'un kağıt deposuna girer. Kağıt deposundaki üç tane kağıtçı kağıt oynamaktadırlar. Deponun sahibi Şehmuz, sandalyede oturmuş bir gazete okumaktadır. Genç bir kağıtçı Şehmuz'a çay getirir. Ahmet, kağıtlarını ayıklayıp tartar ve Şehmuz'un yanına gelir. Selamlaşıp konuşurlar, uzaktan

göründükleri için ne dedikleri anlaşılmamaktadır. Şehmuz'un el hareketlerinden Ahmet'e para uzattığı anlaşılır. Ahmet parasını alır ve oradan ayrılır.

Sahne7. Ahmet'in evi. İç/akşam

Ahmet içinde süt ve meyve olan poşetle beraber içeri girer; annesi uyumaktadır, televizyonda köyden bir görüntü öylece donup kalmıştır. Ahmet televizyonu kapattıktan sonra gidip annesinin üzerine eğilir.

AHMET (Kürtçe)

Anne ben geldim... Nasılsın bakalım? Anne hadi uyan ben geldim.

Anne gözlerini yavaşça açıp Ahmet'e bakar. Gözleri çok yorgun ve hasta görünmektedir. Ahmet annesini alıp koltuğa götürür. Annesi sevgi dolu gözlerle ona bakar. Ahmet getirdiği poşeti açar, içinden hazır çorbaları çıkarır. Ahmet, annesine pişirdiği çorbayı kaşıkla içirmeye çalışır. Çorbadan sonra, soyup dilimlediği elmaları annesine yedirir ve ilaçlarını içirir, yatağına yatırır, üzerini örter.

Sahne8. Ahmet'in evi. Dış/gün

Ahmet kendisinin ve annesinin elbiselerini yıkayıp tele asmaktadır... Esen rüzgar annesinin beyaz ve renkli elbiselerini dalgalandırır. Ahmet elbiseleri asar sonra eve girer.

Sahne9. Ahmet'in evi. İç/sabah

Sabah olmuştur... Ahmet gözlerini ovalayarak uyanır, gidip yüzünü yıkar. Annesinin yatağına gider, annesi yorgun bakışlarla ona bakar. Ahmet annesini kucağına alıp tuvalete götürür. Elbiselerini giydirir. Üstünü başını düzeltir, dizlerine bir battaniye

örter. Kahvaltılık bir şeyler getirip yedirir ve ilaçlarını içirir. Televizyona köy görüntülerinin olduğu CD'yi taktıktan sonra birikmiş süt şişelerini alır, tam kapıdan çıkacakken geri dönüp annesinin yanına gider.

AHMET (Kürtçe)

Yarın doktora gideriz, ilaçlarını yazsın. Bitmek üzereler.

Biraz durup sevgiyle annesine bakar, sonra dönüp gider. Televizyondaki görüntüler görülür. Anne dalıp gider...

Sahne10. Tepe ya da sokak. Dış/gün

Önce çok yüksek iki bina görülür daha sonra Ahmet arkasında arabasıyla kadrajın altından sırtı dönük olarak çerçeveye girer. Yüksek binalar kadrajın üst kısmından Ahmet'i baskılamaktadır. Ahmet iki binanın arasında bir ara durup geriye doğru bakar. Sanki geride bıraktığı annesine bakar gibidir. Biraz öylece bekler daha sonra yoluna devam eder.

Sahne11. Tepe. Dış/gün

Ahmet tepenin başında, arabasının içine oturmuş kuş bakışı İstanbul'u izlemektedir. Onun gözünden İstanbul görülür. Yüzünde büyük bir hüznün vardır.

Sahne12. Ahmet'in evi. İç/akşam

Ahmet eve girdiğinde ev karanlıktır. Cebinden çakmağını çıkarıp yakar, annesine yaklaşırken

AHMET (Kürtçe)

Anne! İyi misin? Elektrikler çoktandır gitmiş mi?

Annesi uyumaktadır, Ahmet elindeki çakmağın ışığı ile annesine doğru ilerler, annesinin yanına uzanır ve annesine iyice sarılır... Bir süre öylece kalırlar.

Sahne13. Ahmet'in evi. Dış/sabah

Sabah olmuştur. Ahmet sırtında annesiyle evden çıkar. Kapıdaki tekerlekli sandalye biçimine getirdiği arabasına bindirir annesini ve uzakta, yükselip giden binalara doğru ilerlerler.

Sahne14. Doktor yazıhanesi. İç/gün

Ahmet doktorun masasının önündeki sandalyede oturmuştur. Anne oturtulmuş olduğu koridordaki bir sandalyede yorgun bakışlarla etrafını izlemektedir. Doktor ve Ahmet'in olduğu odadan anne görülmektedir. Anne oturtulduğu şekilde hiç kıpırtısız öylece durmaktadır. Sadece gözleriyle etrafı incelemektedir.

Ahmet başıyla söylenenleri onaylar. Arada dönüp annesine bakar.

Sahne15. Park. Dış/gün

Ahmet, sandalye biçimindeki çöp arabasına bindirdiği annesiyle birlikte bir parka girer. Annesini boş bir banka oturtur kendisi de yanına oturur. Cıvıl cıvıl çocuk uğultusuyla birlikte annenin yüzü gülümsemeye başlar. Anne başını Ahmet'in omzuna koyar. Alıcı 360 derece dönerek parkı gösterir, tekrar banka geldiğinde biraz önce Ahmet ve annesinin oturduğu bankta öpüşen iki sevgili görülür.

Sahne16. Ahmet'in evi. İç/akşam

Ahmet, yatakta uzanmış olan annesinin tırnaklarını kesmektedir. Sonra içeri gidip bir leğen ve biraz su getirip annesinin ellerini ve yüzünü yıkar. Annesini yatağa güzelce yatırdıktan sonra üzerini örter.

Sahne17. Ahmet'in evini. Dış/akşam

Ahmet, annesinin ellini yıkadığı suyu dökmek için dışarı çıkar, leğendeki suyu evin biraz ötesine döker. Sırtı dönük, kolları yana düşmüş bir şekilde, sağ elinde suyunu döktüğü leğenle birlikte öylece uzaklara bakmaktadır. Bir süre öylece kala kalır. Sonra evin içine girer.

Sahne18. Mahalle, sokak. Dış/gün

Şehrin ücra köşesine kurulmuş mahallenin genel görünümü... Sonra bir yokuş görülür, Ahmet arabasıyla beraber yokuş yukarı gitmektedir. Bir çocuk yokuş aşağı yuvarlanıp giden topun peşi sıra koşup gider...

Sahne19. Sokak. Dış/gün

Ahmet biraz ötesinde duran kocaman çöp bidonuna doğru ilerler. Çöp bidonuna cansız bir kadın manken kafa üstü konulmuştur. Ahmet kadın mankeni çöpten çıkarıp kaldırıma koyar ve bidondan kağıtları ayıklamaya başlar. *O esnada yaşlı bir kadın elinde bir çöp poşetiyle kendisine yaklaşmaktadır.* Yaşlı kadın elindeki poşeti konteynıra atmaya çalışır fakat bir türlü başaramaz. Ahmet kadını fark eder ve elindeki poşeti alıp çöpe atar. Kadın geldiği yöne doğru dönüp ağır adımlarla ilerler. Ahmet, kağıtlarını yerleştirdikten sonra cansız kadın mankenini de kağıtların üzerine koyar ve oradan uzaklaşır.

Sahne20. Ahmet'in evi. İç/gün

Televizyonda bir akarsuyun görüntüsü oynamaktadır. Anne yatağında uyuya kalmıştır. Odada suyun sesinden başka ses duyulmamaktadır. Evin içinde bir kedi dolaşmaktadır.

Sahne2. Kağıt deposu. Dış/gün

Ahmet, kağıt deposuna girer kağıtlarını tartar ve kağıt yığınlarının üzerine döker. Parasını alır. Bulduğu cansız mankeni kafa üstü arabasına yerleştirir. İki kağıtçı tenekede yaktıkları ateşin başında oturmaktadırlar. Ahmet yanlarından geçerken kağıtçılar onu fark eder ve tuhaf tuhaf bakarlar. Ahmet uzaklaşıp gider.

Sahne22. Ahmet'in evi. İç/gün

Ahmet elindeki cansız kadın mankenle birlikte eve girer. Annesi yatakta uyumaktadır. Mankeni gizlice götürüp öbür odaya koyar ve gidip annesinin yatağına oturur. Annesinin saçlarını okşar ve yanağından öper.

AHMET (Kürtçe)

Anne, biraz dolaşmaya çıkmak ister misin? Dışarı çikalım mı?

Ahmet yataktan kalkar odanın köşesine bıraktığı minderleri alır dışarı çıkar birkaç saniye sonra geri gelir ve annesini kucağına alıp çıkar.

Sahne23. Ahmet'in evi. Dış/gün

Ahmet annesini tekerlekli sandalye biçimine getirdiği kağıt toplama arabasına bindirir ve yürütmeye başlar. Yanmış bir arabanın içinde çocuklar oyun oynamaktadır. Ahmet

annesiyile yanlarından geçer. Bir yokuşa gelir annesini arabadan sırtına alır ve yukarı tırmanır.

Sahne24. Tepe- otoban. Dış/akşamüzeri

Ahmet ve annesi bir tepede durmuş otobandan gelip geçen arabaları izlemektedirler.

AHMET (Kürtçe)

(*eliyle otobandaki arabaları göstererek*)

Bak, bu arabalara... Bu tarafa gidenler bizim köye gidiyor... Bu tarafa gidenler ise İstanbul'un kalbine...

Ahmet annesinin yanına çöker ve gelip giden arabalara bakarlar. Bir süre öylece kalakalırlar. Onların gözünden gelip geçen arabalar görülür.

Sahne25. Ahmet'in evi. Dış/akşam

Ahmet annesinin yatağına oturmuştur, annesi onun kucağında uzanmaktadır. Ahmet annesinin saçlarını okşar. Dışarıdan gök gürleme sesi gelir.

AHMET (Kürtçe)

Küçükken hep uzun masallar anlatırdın bana. (*kendi kendine gülümser*)

Ben hep sorardım sana "Daha kıyası yok mu?" diye. (*biraz duraklar*) Sen ise en kıyası bu deyip devam ederdin her seferinde... Bana Butimar kuşunun hikayesini anlatırdın, hani şu deniz suyuyla beslenen ama denizin bir gün kuruyup susuz kalacağını düşündüğü için denizden su içmeyip susuzluktan ölen kuşun hikayesini...

Ahmet susar. Sadece saçlarını okşar annesinin. Annesi çok bitkindir. Annesinin yüzü görülür. Anne birden fenalaşmaya başlar. Hırıltılar çıkarmaya başlar. Ahmet telaşlanır. Annesinin saçlarını okşayarak,

AHMET (Kürtçe)

Anne ne oldu, anne!

Annesinin hırıltıları kesilir. Ahmet annesine sarılır. Annesinin yüzü görülür.

Sahne26. Hayal. Dış/gün

Kocaman yüksek yeşil kavak ağaçları ekranı doldurmaktadır. Ve güçlü esen rüzgarın etkisiyle şiddetli bir şekilde sarsılmaktadırlar.

Sahne27. Ahmet'in evi. İç/gün

Ahmet annesinin ilaçlarını getirip içirir. Annesini yatağına yatırır. Daha önce giydirmiş olduğu cansız mankeni getirip annesinin başucundaki sandalyeye oturtur ve mankenin elini annesinin sırtına koyar, sonra da çıkıp gider. Annesinin sırtı dönüktür ve mankeni görmemektedir.

Sahne28. Sokak. Dış/gün

Ahmet çöplerden kağıt ayıklamaktadır. O esnada bohem kılıklı bir adam bir poşeti getirip çöp bidonunun yanına atar ve geçip gider. Ahmet poşeti karıştırırken birçok önemli kitap (Dostyevsky, Camus, Sartre, Kafka vb.) görür, kitapları alıp inceler, ne olduğu anlaşılmayan birini cebine koyar ve diğerlerini arabasının içine atar. Ahmet birkaç CD de bulur alır sağlı sollu inceler, bu CD'lerden biri Sokurov'un "Anne ve Oğul" filmidir. Ahmet bu filmi alıp cebine koyar. Poşeti geriye kalanlarla birlikte arabasına atar. Kağıtlarını arabasına doldurup oradan uzaklaşır.

Sahne29. Ahmet'in evi. İç/gün

Ahmet sessiz adımlarla içeri girer. Parmaklarının ucuna basarak annesine yaklaşır. Yavaşça mankenin elini kaldırıp kendi elini yerine koyar. Sonra yavaşça annesinin üzerine eğilir.

AHMET (Kürtçe)

Oo! Amma da yatmışız ha! Hadi kalkıp biraz dolaşalım.

Konuşurken mankeni yavaşça alıp diğer odaya koyar. Sonra gelip annesini hafif doğrultur. Annesi çok kötü gözükmektedir. Yüzü bembeyaz olmuştur. Neredeyse cansız gibidir.

Sahne30. Sokak-mahalle. Dış/gün

Ahmet annesini sandalye biçimine getirdiği arabasına bindirmiş dolaştırmaktadır. Güneş batmak üzeredir. Uçurum gibi bir tepenin üzerine gelip dururlar. Yüzlerini batan güneşe çevirmiş öylece durmaktadırlar. Ahmet'in elleri annesinin omuzlarındadır.

Sahne31. Ahmet'in evi. Dış/gün

Ahmet televizyonda Sokurov'un "Anne ve Oğul" filmini izlerken ağlamaktadır. Anne'nin ölüm sekansı görüldükten sonra Ahmet'in annesinin yüzü görülür.

Sahne32. Sokurov'un filminde ölüm sahnesi. İç/gün

Anne yatakta yalnızdır. Ellerine bir kelebek gelip konar. Anne kelebeğe bakıp gülümser sonra ellerini göğsünde bitişirir. Ve gözlerini kapatır.

Sahne33. Ahmet'in evi. İç/gün

Ahmet gözyaşlarını silip annesinin yatağına doğru gider. Annesini kendisine doğru çevirip doğrultmak ister. Fakat annesi ölmüştür. Annesinin cansız başı arkaya düşer, Ahmet kendini tutamaz hüngür hüngür ağlayarak annesini göğsüne bastırır sonra annesinin yatağına kapaklanır. Bir süre öylece kala kalırlar. Sonra Anne ve Oğul filminin en son sahnesi görülür.

Sahne34. Sokurov'un en son sahnesi. İç/gün

Anne ölmüştür oğul annesiyle konuşmaktadır.

Sahne35. Hayal. Dış/gün

Kocaman yüksek yeşil kavak ağaçları ekranı doldurmaktadır. Ve güçlü esen rüzgarın etkisiyle şiddetli bir şekilde sarsılmaktadırlar.

Sahne36. Ahmet'in evi. Dış/gün

Alıcı renkli bir şalın bağlanmış olduğu dikilmiş bir tahtada açılır, alıcı geriye doğru açıldıkça bu tahtanın aslında mezarın başına dikilmiş mezar taşı olduğu anlaşılır. Alıcı geriye doğru açılmaya devam eder ve mezarla birlikte mezarın başında sol kolunun üzerine yaslanmış ve başını göğe doğru kaldırmış, Ahmet görülür, alıcı sabit durur, Ahmet cebinden bir kağıt çıkarır, bu filmin başında koparıp aldığı kitap sayfasıdır, Ahmet sayfadakileri okumaya başlar ne okudu duyulmamaktadır.

Alıcı açılmaya devam eder ve ev de kadraja dahil olmaya başlar. Alıcı yükselerek uzaklaşır ve filmin en başındaki gibi bir kadraj yakalayarak sabit durur. Ötede İstanbul görüntüsü, nokta gibi görünen Ahmet, ev ve mezar aynı kadrajda yer alır...

Görüntü yavaşça kararır siyaha düşer. Siyah fonda

*Yeni bir şey değil ölüp gitmek bu yaşamdan
Ama yaşamak da daha yeni değil kuşkusuz.*

(Sergey Yesenin)

Yazısı belirir ve müzikle birlikte jenerik akmaya başlar.

2.7. ÇALIŞMA TAKVİMİ

Eylül 2007- Aralık 2007; Mekân ve oyuncu seçimleri ve diğer ön hazırlıklar.

Ocak 2008 – Mart 2008; Ekibin oluşturulması ve çekimler.

Mart 2008- Mayıs; Montaj ve diğer Post Prodüksiyon işlemleri.

2.8. ÇEKİM VE KURGU EKİPMANLARI

Kamera : Sony PD-170
Tripot : Manfrotto 028B
Kaset : Sony mini Dv (40 dakikalık x 10)
Bilgisayar Seti : Windows XP Profesional servis pack2, Version 2002,
Pentium (R) 4 CPU 3.20 GHZ, 3.19 GHZ, 2.00 GB of RAM.
Kurgu Programı : Adobe Premiere Pro 2.0, Adobe Photoshop, Adobe Audition.

2.9. FİLMİN KÜNYESİ

Filmin Adı : Kuyu
Süresi : 20'
Filmin Formatı : Mini Dv
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Selahattin Yıldız
Oyuncular : Ferit Kaya, Mehtap Anıl

Çocuk Oyuncular : Halil ve Çetesi
Senaryo &Yönetmen : Erol Mintaş
Yardımcı Yönetmen : Veysel Çelik, Harun Özmen
Görüntü Yönetmeni : Arın İnan Arslan
Kamera Asistanı : Nihat İde
Sanat Yönetmeni : Metin Çelik
Sanat Asistanı : Suat Öğüt
Makyaj & Kostüm : Berfin Zenderlioğlu
Montaj : Erol Mintaş & Metin Çelik
Ses : Ögünç Hatipoğlu
Işık : Şivan Uruk
Müzik : Ahmet & Mikail Arslan, Mohammad Esfahani, Askarian and
Katchaturian (Song of Complaint)
Ulaşım : Muhittin Aydın
Prodüksiyon Amiri : Ragıp Türk
Set Fotoğrafçısı : Ersin Üçkardeş, Emre Hepuysal
Yapımcı : Erol Mintaş & Veysi Altay
Altyazı : Elif Akman

SONUÇ

Sinema da tıpkı yazı sanatı (Dostoyevski, Gasset, Sartre, Kierkegaard, Wolf, Rilke, Hayyam, Kafka vb.), müzik sanatı (Bach, Beethoven, Nusret Fatih Ali Kahan, vb.) ve resim sanatı(Van Gogh, Millet, Courbet, Camille Claudel, Komet, Alaaddin Aksoy vb.) gibi insanın -varoluşçu bir deyimle söyleyecek olursak- ‘fırlatılmış’ olduğu bu yerde(dünyada) içinde olduğu durumu anlama çabasıdır diyebiliriz. Çok önemli sinema ustaları (Tarkovsky, Bergman, Godard, Buñuel vb.) bize sinema ile felsefeye yaklaşılabileceğini gösterdiler. Sözü edilen ustalar ve adını burada saymadığımız daha birçok usta sinemacı, sinema sanatına yaptıkları katkılarıyla, filmlerinde ele aldıkları konularla ve yaratmış oldukları felsefi tartışmalarla, felsefeye ait birçok konuyu sinemaya taşımış oldular. Bu filmleri izleyen seyirci bir felsefe başyapıtı okumuş gibi çıkıyordu sinema salonlarından; böylece sinema modern zamanların zaman çalma ve uyutma makinesi olmaktan çıkmış oldu denilebilir.

Bu bağlamda sinema sanatına, beslendiği en önemli kaynaklardan olan felsefe, psikoloji, sosyoloji vb. önemli disiplin alanlarının verileriyle yaklaşma eksikliği bu çalışmanın çıkış sebeplerinden biridir. Eğlenceye dayalı, bireyi düşündürmektense aklını uyuşturan, günlük siyaset ve yaşamın yüzeysel uğraşlarıyla uğraşan, hiç bir derinliği olmayan yüzeysel bir sinemaya karşı az da olsa her zaman daha nitelikli, insanın varlık sebebine veya insana dair diğer önemli şeylere eğilen yapıtlar da olmuştur. İşte Tarkovsky sineması da kendine böyle bir dert edindiği için bu incelemenin konusu olmuştur. En önemlisi Tarkovsky, sinemasıyla tıpkı bir filozof gibi insan ile felsefe arasında, sinemaya özgü yepyeni bir yol açmıştır. Hatta diyebiliriz ki filozofların dil için yaptığını Tarkovsky sinema için yapmıştır. Tarkovsky’e sinemanın Wittgenstein’i demek daha yerinde olacaktır.

Tarkovsky ‘nin sineması, felsefe sineması olduğu kadar şiir sinemasıdır da denilebilir. O’nun filmlerinde felsefe kadar şiir de vardır. Hatta her karesi bir şiir dizesi gibidir; bir şiir dizesi kadar imgesel, gerçek, hüznü ve öznel. Bir ustanın dediği gibi “İnsan mutluyken şiir yazamaz.” Belki de Tarkovsky’nin hep hüznü olması hatta

bütün şairlerin şiirlerinde hüznün olması da bundandır. En coşkulu şiiri bile okuduğumuzda içimize inen o hüznün de bundan... Tarkovsky de bu şairlerden biridir sadece; kendi sinemasal şiirleriyle bize ışık tutan, yüreğimize dokunan hüznü bir şair.

Öte yandan Tarkovsky sineması, felsefenin ve şiirin olduğu kadar rüyanın da sinemasıdır; rüyalarının içinde dolanıp duran, yaşama rüyalarıyla dokunan, çağının her türlü hoşgörüsüzlüğünden kendi masum rüyalarına sığınan bir adamın sinemasıdır, denilebilir.

Bu çalışmanın amacı varoluşçu felsefe ile Tarkovsky sinemasına yaklaşmak olsa da, buradan yola çıkarak daha birçok araştırma konusu da tespit etmek mümkün. Yukarıda bahsettiğimiz şiirle veya rüya ile yönetmenin sinemasına yaklaşmak bu çalışmanın kapsamı dışında olsa da daha başka çalışmalarda ele alınmaya değer konulardır. Tabi aynı şekilde sinemaya psikoloji, sosyoloji vb. disiplin alanlarıyla yaklaşmak da mümkün,-yaklaşılmalıdır da-, aksine onca emekle çekilen filmler sadece bir iki saatlik izlenmeden sonra rafa kaldırılmış olacaklardır.

Yine bu araştırmanın özgünlüğünden kaynaklı kısaca değinilen birçok konuyu ayrı araştırma konusu olarak ele almak mümkün. Keza her alan daha özel bir araştırmayı gerektirmekle birlikte farklı karakteristik özellikler taşımaktadır.

Tez çalışmasının içinde kısaca değinilen Türk Sineması'ndaki Varoluşçu İzler başlıklı konu ele alınması gereken önemli konulardan biridir. Bu konuda daha derinlikli bir araştırmanın yapılması bir başka özgün çalışmanın konusu olmakla beraber, daha farklı bir yöntem izlenmesini de gerektirmektedir.

Bu çalışma boyunca, incelenen konularda elden geldiğince kronolojik bilgilerden kaçınıp sadece konunun varoluşçu felsefe ile olan bağlantılarına yoğunlaşmaya çalışılmıştır. Tabi bunu yaparken muhakkak eksiklikler olmuştur fakat bir nebze de olsa sinemaya, felsefeyle, varoluşçu felsefeyle yaklaşılabilmişse amacına ulaşmış demektir.

Bu çalışmanın daha başka projelere feyiz vermesini dilerim.

KAYNAKÇA

a) Kitaplar

ACHAFF, Adam, P.GAİDENKO, Pyama, **Marxizm Varoluşçuluk ve Birey**, Türkçesi: Evinç Dinçer, İstanbul, De Yayınevi, 1966

ARİSTOTALES, **Poetika**, Türkçesi: İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998

ANDREW, J. Dudley, **Sinema Kuramları**, Türkçesi: İbrahim Şener, İstanbul, İz Düşüm, 2000

BUÑUEL, Luis, **Son Nefesim**, Türkçesi: İlkay Kurdak, Ankara, İmge, 2002

BÜYÜKDÜVENCİ, Doç. Dr. Sabri, **Varoluşçuluk ve Eğitim**, Ankara, Form Ofset, 1994

CAOULY, Olivier, **Kierkegaard**, Türkçesi: Işıl Ergüden, Ankara, K. Kitaplığı Dost, 2006

CAMUS, Albert, **Veba**, Türkçesi. N. Tanyolaç Öztokat, İstanbul, CAN,2006

COLETTE, Jacques, **Varoluşçuluk**, Türkçesi Işık Ergüden, Ankara, K. Kitaplığı Dost, 2006

COHEN-SOLAL, Annie, **Jean- Paul Sartre**, Türkçesi: İsmail Yerguz Ankara, K. Kitaplığı Dost,2005

DELEUZE, G.; GUATTARI, F., **Felsefe Nedir?**, Türkçesi: Turhan Ilgaz, İstanbul, YKY, 2006

DESCARTES, **Doğunun ve Batının Büyük Ustaları**, Türkçesi: Afşar Timuçin, İstanbul, Kıtış Yayınları, 1972

DE TOWARNICKI, Frederic, **Martin Heidegger**, Türkçesi: Zeynep Durukan, İstanbul, YKY, 2002

- DOSTOYEVSKI, **Yeraltından Notlar**, Türkçesi: Elanur Bahar, İstanbul, İskele, 2005
- FOULQUIE, Paul, **Varoluşçunun Varoluşu**, Türkçesi Yakup Şahan, İstanbul, 1998
- GÜRBÜZ, Ahmet, **Zen ve Tasavvuf Işığında Kendini Bilmenin Yolu**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2008
- GOETHE, **Faust**, Türkçesi Kerim Çetinoğlu, İstanbul, İskele, 2005
- GÖNEN, Metin, **Paradoksal Sinema**, İstanbul, ES, 2004
- HUSSERL, Edmund, **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**, Türkçesi. Harun Tepe, Ankara, Bilim ve Sanat, 2003
- KIERKEGAARD, Soren, **Kayı Kavramı**, Türkçesi: Türker Armaner, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006
- KIERKEGAARD, Soren, **İroni Kavramı**, Türkçesi: Sıla Okur, İstanbul, İŞ Kültür Yayınları, 2003
- KAUFMANN, Walter, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, Türkçesi: Akşit Göktürk, İstanbul, De Yayınevi, 1964
- KUTAY, Uğur, **Andrei'nin Bakışı**, İstanbul, ES, 2004
- LOVEJOY, Arthur O., **Varlık Zinciri**, Türkçesi: Ahmet Demirhan, İstanbul, İnsan Yayınları, 2002
- MOUNIER, Emmanuel, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Türkçesi: Rifat Kırkoğlu, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1986
- NIETZSCHE, Friedrich, **Deccal**, Türkçesi: Hüseyin Kahraman, Ankara, Seren Yayıncılık, 1992
- NIETZSCHE, Friedrich, **Gelecekteki Felsefe**, Türkçesi: Emel Tan, Ankara, Yönelim, Tarih Belirtilmemiş,
- RICCEUR, Paul, **Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis**, Türkçesi: Mehmet Rifat – Sema Rifat İstanbul, YKY, 2005

- RUSSEL, Berdrand, **Varoluşunun Bunalımı**, Türkçesi: Türkan Araz, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998
- SARTRE, Jean Paul, **Varoluşçuluk**, Türkçesi: Asım Bezirci, İstanbul, SAY, 2007
- SARTRE, Jean Paul, **Bulantı**, Türkçesi: Selahattin Hilav, İstanbul, CAN, 2005
- SARTRE, Jean Paul, **Duvar**, Türkçesi: Nihal Önal, İstanbul, Varlık, 1995
- SARTRE, Jean Paul, **Edebiyat Nedir?**, Türkçesi: Bertan Onaran, İstanbul, PAYEL, 1995
- SARTRE, Jean Paul, **Yöntem Araştırmaları**, Türkçesi: S. Rifat Kırkoğlu, İstanbul, Yazko, 19881
- SCHOUN, Frithjof, **Varlık, Bilgi ve Din**, Türkçesi: Şahabeddin Yalçın, İstanbul, İnsan Yayınları, 1997
- SAVAŞ, Hakan, **Sinema Ve Varoluşçuluk**, İstanbul, Altıkırkbeş, 2003
- SCHİLLER, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup**, Türkçesi Melahat Özgü, İstanbul, M.E. B, 1990
- TARKOVSKY, Andrei, **Mühürlenmiş Zaman**, Türkçesi: Füsün Ant, İstanbul, AFA Yayınları, 1986
- TARKOVSKY, Andrei, **Zaman Zaman İçinde Günlükler**, Türkçesi: Seda Kervanoğlu Hay, İstanbul, +1 Kitap, 2006
- TEKSOY; Rekin, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak, 2005
- TOURAINÉ, Alain, **Modernliğin Eleştirisi**, Türkçesi: Hülya Tufan, İstanbul, YKY, 2007
- TÜZER, Abdullatif, **Bir Varoluşunun İman Savunusu**, İstanbul, İz, 2006
- UZUN, Serkan, YOLSAL, Ü.Hüsrev, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara, Bilim ve Sanat, 2003

b) Makaleler

AKBULUT, Hasan, “Modernist Bir “Sanat” Filmleri Yönetmeni: İngmar Bergman”,
TOPLUMBİLİM, Sayı: 18, İstanbul, Bağlam, 2005,s.103–112

c) Dergiler

HECE ÖYKÜ, Dosya: Varoluşçu/ Bunalım Öyküsü, Sayı:6, Ankara, Hece
Yayıncılık, 2004.

MESELE, Sayı: 14, İstanbul, Agora Kitaplığı,2008

d)Tezler

YERGEBEKOV, Moldiyar, **Tarkovsky Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara,
A.Ü.S.B.E. Radyo- TV, 2003

BATTAL, Sadık, **Andrei Tarkovsky Sineması**, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül
Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1997.

e) İnternet Sitesi

<http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html>

f) Filmler

MARKER, Chris, **Une Journee d'Andrei Arsenevitch**, Belgesel, Fransa, 2000.

TARKOVSKY, Andrei, **Bütün Filmleri Filmleri**;

YOL SİLİNDİRİ VE KEMAN (1962)

Senaryo : A. Konçalovski, A. Tarkovsky

Görüntü : V. Yusov

Müzik : V. Ovçinnikov

Mosfilm 46 dak

İVAN'IN ÇOCUKLUĞU (1962)

Senaryo : V. Bogomolov, M. Papava

Görüntü : V. Yusov

Müzik : V. Ovçinnikov

Mosfilm 97 dak

ANDREİ RUBLEV (1966)

Senaryo : A. M. Konçalovski, Andrey Tarkovsky

Görüntü : V. Yusov

Müzik : V. Ovçinnikov

Mosfilm 185 dak

SOLARİS (1972)

Senaryo : F. Gorenstein, A Tarkovsky

Görüntü : V. Yusov

Müzik : E. Artemev

Mosfilm 167 dak

AYNA (1974)

Senaryo : A. Mişarin, A. Tarkovsky

Görüntü : G. Rerberg

Müzik : E. Artemev

Mosfilm 108 dak

STALKER (1979)

Senaryo : A. Strugatski, B. Strugatski

Görüntü : A. Knyajinski

Müzik : E. Artemev

Mosfilm 161 dak

NOSTALGHIA (1983)

Senaryo : Tonino Guerra, A. Tarkovsky

Görüntü : Giuseppe Lanci

İtalya : Opera Film; RAI Kanal 2; SSCB: Sovinfilm

130 dak

KURBAN (1986)

Senaryo : A. Tarkovsky

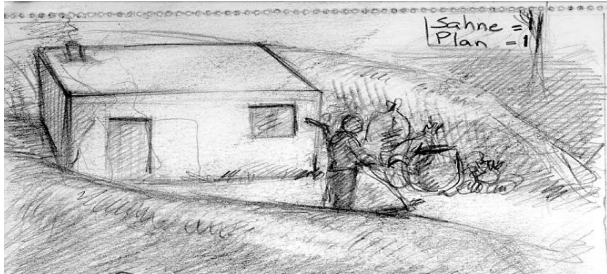
Görüntü : Sven Nykvist

İsveç Sinema Enstitüsü (Stockholm) / Argos Films (Paris)

145 dak

EK1

STORYBOARD

 <p>Szene 2 Plan -1</p>	<p>Der Mann stiehlt</p>
	<p>Der Mann geht zum Wohnhaus</p>
 <p>S. 2 P. 1</p>	<p>Der Mann geht zum Wohnhaus Er behält das Geld Close-up Mensch Weg</p>



S:3
P:1

cerita tentang
dua anjing bol
chinese kate
ke luar rumah
bayar. Tersebut.



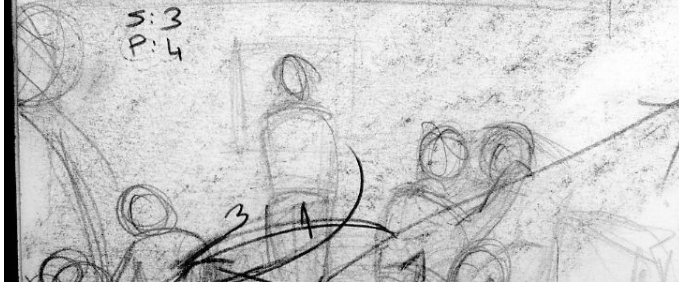
M:3
P:2

Close up the
anjest



S:3
P:3

Her house is
street

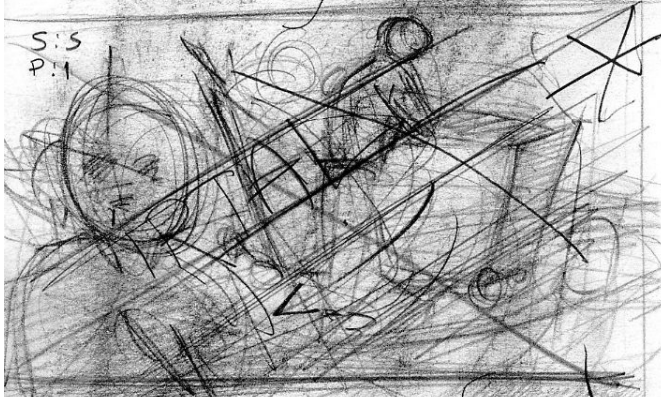


S:3
P:4

Street all year
later we joined



S:4
P:1



S:5
P:1



S:5
P:4



S:5
P:1

street architecture

street architecture
kondisi
dulu

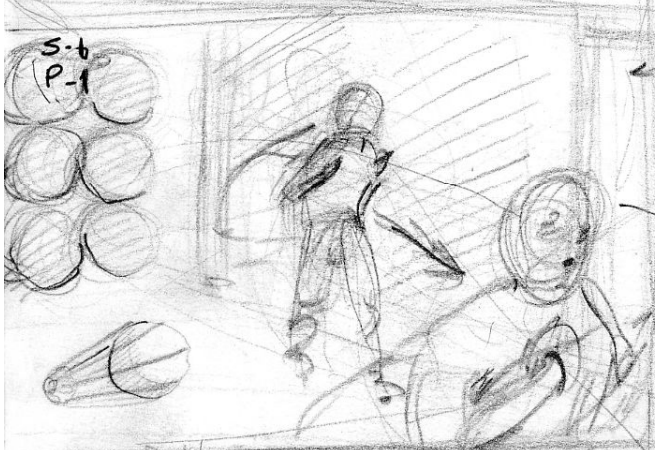
masalah jalan
bukan street art
satu sama: 60% sepe
berfungsi.

gotyuzi

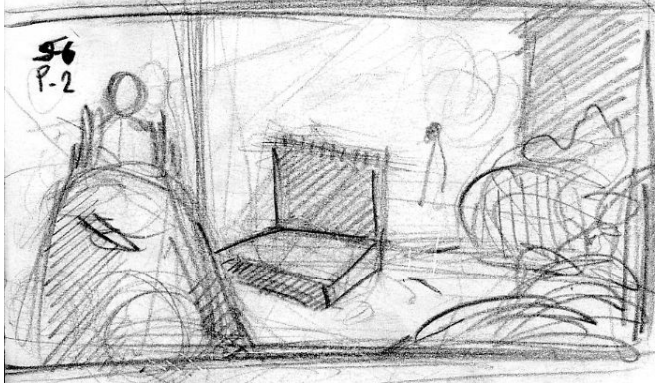
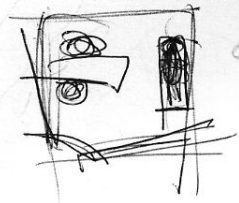


değer değerler
değerler değerler
kompozisyon ve sol

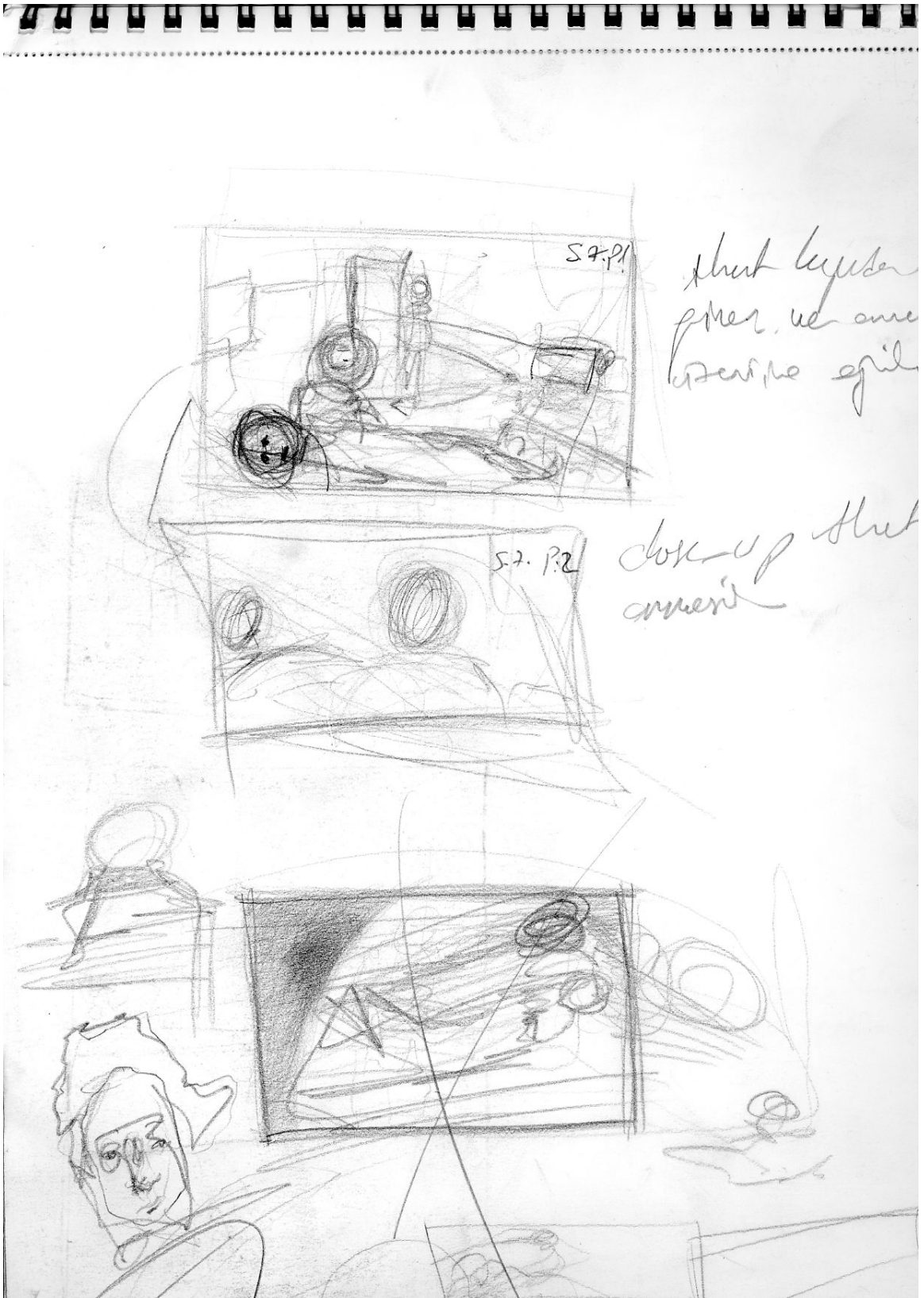
Gökyüzü
indire



ve the boy
cut 77



ve Hükümet
kaynak



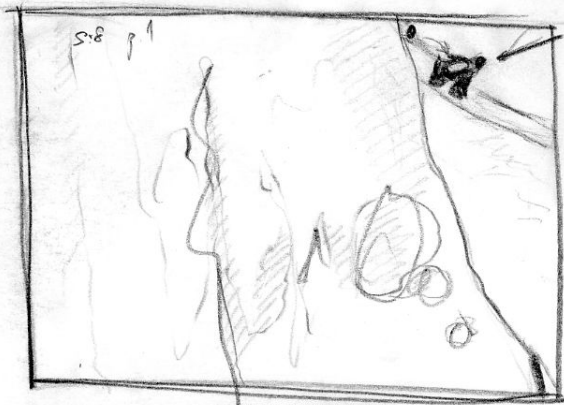
S7.P1

that layer
from the one
above the eye

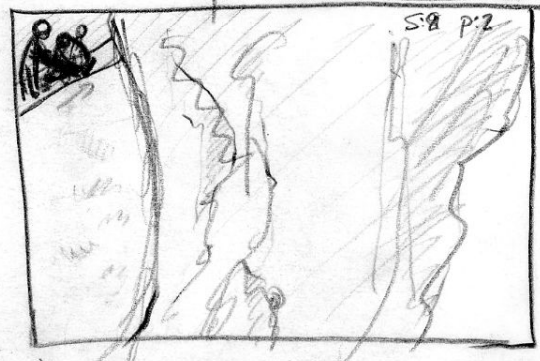
S7.P2

close-up that
corner

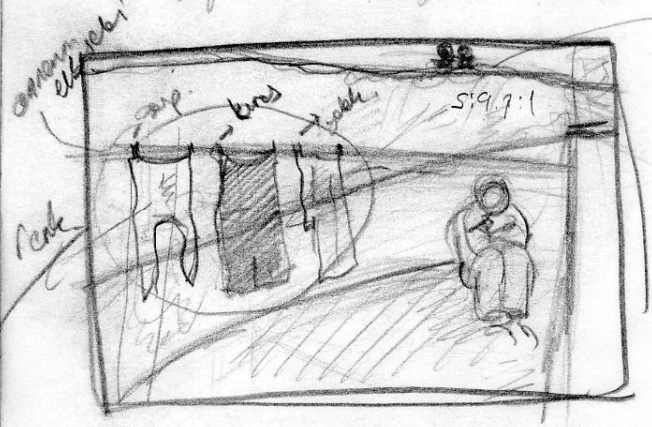
Di Mekah



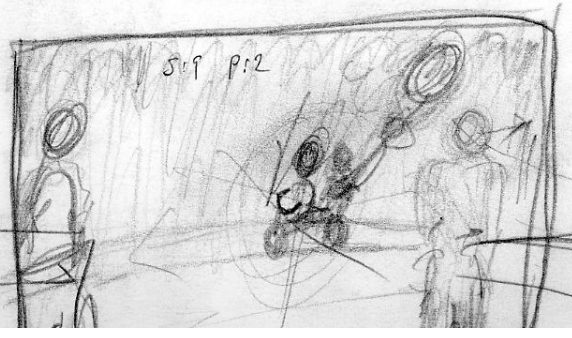
Ahmet kegi kalo ambanya
sellen sga sga yun



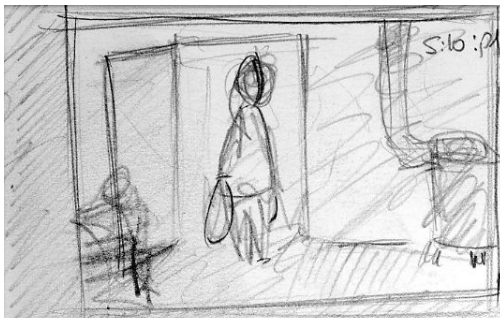
Ahmet ambani ambanya
sellen sga sga yun



Amamuchi
Pade
Sobani



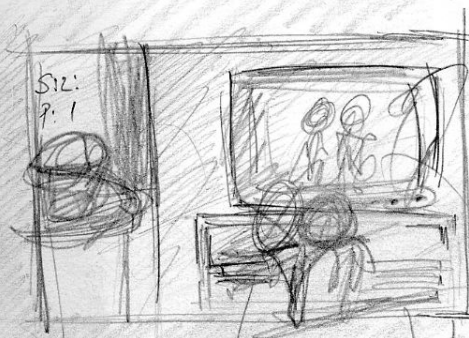
Ahmet sellen piteri sel
dun elinde sigen dardas y
la sga sga yun. Celp
dun sone yun sga earee
kone Ahmet yun sga nrt
selle per yun. Aw
sone dun Ahmet
Gereceye per ve



sketch of space from
 alternate position. Her
 location is not in
 the camera's field.



sketch of camera shot



television set's position
 close up.

top part of the screen.

at this -



sketch camera's location
 from. person's position



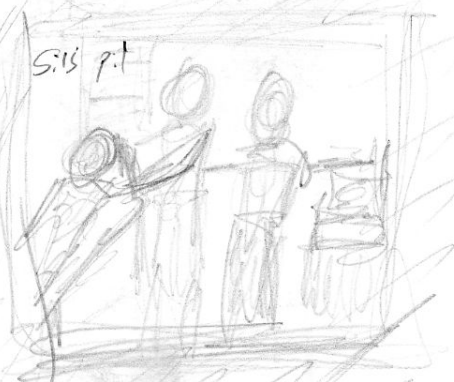
some camera's location
 also camera's position.



Manu Arge.



Manu Arge. P:1
Manu Arge. P:1



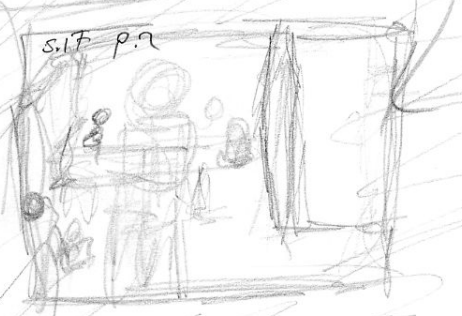
Manu Arge. P:1
Manu Arge. P:1



Manu Arge. P:1
Manu Arge. P:1



Arme bekkh per
Sbars bekkh st
muffalder



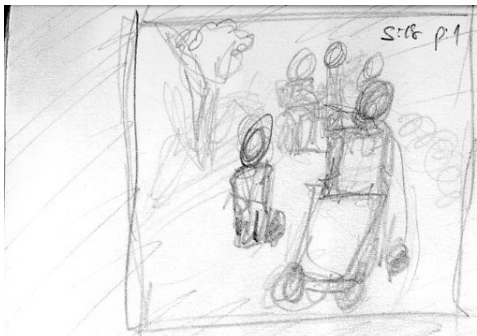
Shat muffalder
pizantler



berba cese



Arme bekkh per
berba cese
Reter biaz pizantler



Tepede beulle bla...
yrimeler.

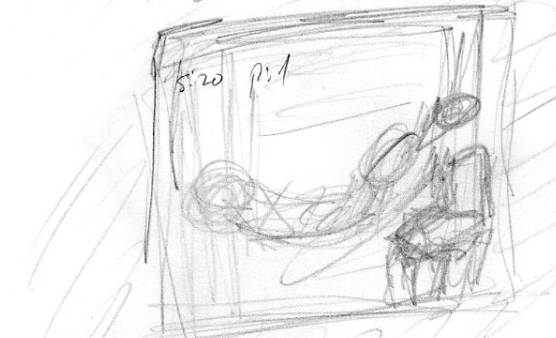


Peşabki hostesler parkese
duale vander



balakler

Ahad kumbayla burlak
Sya dyaus jant
trayel



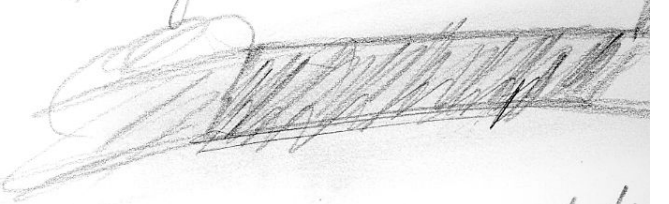
~~trayel~~
kennah salnes!



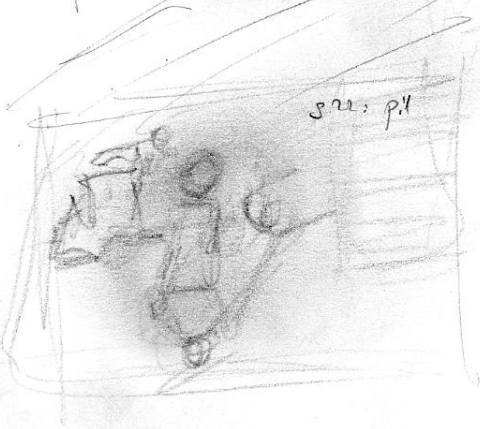
S:21 p:1



blabla avonba eelleke
arturp blabla abante la



S:22 p:1



kegod tepode auyi bedon
ba yerdym. allehi ba aude
Randa tepde. Dere!-

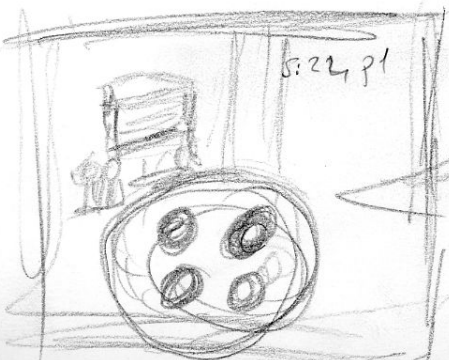
usaltali blabla.

S:23 p:1

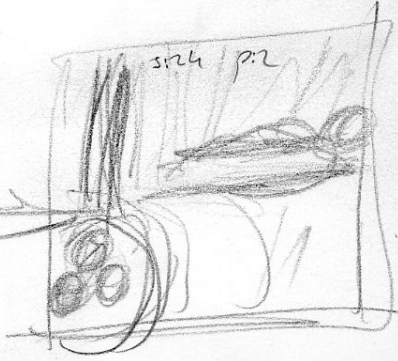


shred domet Snduka bla
Sepur yindu. Ue yolum d
Jaspas asy. ser. ce

S:22 p:1



S:24 p:2



shred
teinte
Ue dlu
ay. p
shred.
ayne l