



**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA VAROLUŞÇULUK:
DOSTOYEVSKİ İZLERİ**

Sibel SEBUKTEKİN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR

Uşak

Şubat, 2020

**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA VAROLUŞÇULUK: DOSTOYEVSKİ
İZLERİ**

SİBEL SEBUKTEKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR

**Uşak
Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat, 2020**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA VAROLUŞÇULUK: DOSTOYEVSKİ İZLERİ

Sibel SEBUKTEKİN

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ocak, 2020

Danışman: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR

Sokrates’le başlayan öğretilerin birikimi ve dönüşümü olarak 20. Yüzyılda Kierkegaard ile bir felsefe anlayışı olarak ortaya çıkan Varoluşçuluk, Birinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu maddi ve manevi çöküntüyle beraber, savaş, hastalık, ölüm vb. tehlikelerle dolu istikrarsız, güvensiz bir dünyada yaşamak zorunda bırakılan, “dünyaya atılmış” insanı temele alır. Varoluşçu görüşler, insanın çok katmanlı olduğu, tek bir usa indirgenemeyeceği ve “varoluş özden önce geldiği” noktasında birleşir.

Ekonomik-Toplumsal sorunlar ve modernleşmeyle birlikte insan kendine, topluma yabancılaşmış ve kabuğuna çekilmiş, bireyselleşmiştir. Bireyin varoluş sorununu ortaya koyan filozof ve yazarların düşüncelerini sanat ile anlamlandırmasıyla etkilenen toplumun farkındalığı artmış, kitlelerin dönüşümü sağlanmıştır. Dünyaya fırlatılmış insanın çaresizliği, bunalımlarını ve haykırma mücadelesini ilk olarak Dostoyevski’nin eserlerinde görebiliriz. Dostoyevski’nin duruşundan ve tarzından etkilenen birçok filozof, yazar ve yönetmen vardır. Bu felsefenin Türk sinemasındaki yansımalarının vücut bulduğu auteur yönetmenlerden biri olan Zeki Demirkubuz da röportajlarında sıklıkla Dostoyevski’den etkilendiğinden bahsetmektedir.

Bu bağlamda nitel bir araştırma olan çalışmada, eleştirel söylem analiziyle filmler değerlendirilmiş, amaçlı örnekleme yöntemi göz önünde bulundurularak doğuştan varoluşçu temalarının ağırlıklı olduğu Yazgı ve Yeraltı filmlerinin akışına paralel olarak kronolojik düzen ve bütünlük içinde, konu başlıkları halinde, Dostoyevski’nin bakış açısıyla detaylı bir analizle ortaya konmuş ve yorumsamacı bir biçimde

varoluşçu açıdan deşifre edilmiştir. Bu çalışmayla Zeki Demirkubuz Sineması, felsefenin ve edebiyatın ışığında varoluşçu anlamlandırmalarla yeniden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler; *Varoluşçuluk, Dostoyevski, Zeki Demirkubuz, Edebiyat, Sinema*



ABSTRACT

EXISTENTIALISM IN ZEKİ DEMİRKUBUZ CINEMA: TRACES OF DOSTOEVSKY

Sibel SEBUKTEKİN

Department of Communication Sciences

Social Sciences Institute of Uşak University, January 2020

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Meral ÖZÇİNAR

Existentialism, along with the material spiritual collapse caused by the First World War, emerged as a philosophy intellection with Kierkegaard in the 20th century as the accumulation and transformation of the teachings that started with Socrates, which laid the foundation of the human being forced to live in an unstable, insecure world which is full of dangers like war, disease, demise. Existentialist views converge on the point that human beings are multilayered, cannot be reduced to a single mind, and that “existence precedes essence”.

Along with economic-social problems and modernization, man has become alienated from himself and society and has become individualized according to his shell. Awareness of the society increased affected by the philosophers and writers presenting the individual's existence problem and interpreting their thoughts with art, transformation of the masses has been achieved. We can see the desperation, depression and struggle of shouting of the people thrown into the world first in Dostoevsky's works. There are many philosophers, writers and directors influenced by Dostoevsky's stance and style. Zeki Demirkubuz, one of the auteur directors who embodies the reflection of this philosophy in Turkish cinema, also mentions in his interviews that he is often influenced by Dostoevsky.

In this context, films related to a qualitative research were evaluated with critical discourse analysis, considering purposeful sampling method Dostoevsky'esque attitudes in chronological order and unity, parallel to the flow of Yazgi and Yeralti films where predominantly existentialist themes are presented individually by a detailed analysis and deciphered in existential terms in an interpretivist manner. With

this study, for Zeki Demirkubuz Cinema, in the light of philosophy and literature, with existential connotations, a new perspective has been presented and depth is gained to literature.

Keywords: *Existentialism, Dostoevsky, Zeki Demirkubuz, Literature, Cinematography*





UŞAK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Tezli Yüksek Lisans Jüri ve Enstitü Onayı

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı İletişim Bilimleri Tezli Yüksek Lisans Programı 154018026 No'lu öğrencisi Sibel Sebuktekin'in "Zeki Demirkubuz Sinemasında Varoluşçuluk: Dostoyevski İzleri" adlı tezi 06/02/2020 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

	Adı Soyadı	İmza
Danışman	: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Devrim İNCE	
Üye	: Prof. Dr. Bünyamin AYHAN	

Enstitü Müdürü

Erol DURAN

ÖNSÖZ

Sinemayı felsefe ve edebiyatla bütünleştirerek yapılan bu çalışmanın literatüre yeni bir deyiş ve anlam katacağını düşünmekteyim. “Türk Sinemasının Felsefe Arka Planı” adlı eseriyle içime işleyen, tutkusu, müthiş bilgi ve tecrübesiyle beni sinemaya bağlayan, derslerinde kendisini hayranlıkla izlediğim ve tez çalışmam boyunca tecrübesiyle bana desteğini asla esirgemeyen çok değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Meral Özçınar’a; katkılarıyla yapılan çalışmaya değer katan jüri üyelerim Prof. Dr. Bünyamin AYHAN ve Dr. Öğr. Üyesi Devrim İnce’ye;

Bu zorlu süreçte derinliği, kendi yazmış olduğu kitapları ve yorumlarıyla bana destek olan canım babam Hasan Sebuktekin’e; hiçbir zaman bana inancını yitirmeyen canım annem Hayriye Sebuktekin ve abim Meriç Sebuktekin’e; sinemaya bakış açımı zenginleştiren Öğr. Gör. Orcan Duru’ya; iş yerinde kendimizi geliştirmemiz için hoşgörü ve anlayışıyla yolumuzu açan kıymetli Daire Başkanım Gülay Selçuk Çelik’e; verdiği motiveyle işini sevgiyle ve layığıyla yapan Sosyal Bilimler Enstitü Sekreteri Semra Usluer’e ve bu dönemde manevi destekleriyle beni yüreklendiren değerli iş arkadaşlarıma, çevirileriyle tezime katkıda bulunan kıymetli arkadaşım Berke Gündoğan’a;

Son olarak, bu süreç içinde kızımla birlikte düşündüğüm geleceği sağlamak adına bana gerekli inancı ve kuvveti veren biricik kızım Derin’e çok teşekkür ederim.

Sibel SEBUKTEKİN

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sibel SEBUKTEKİN

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara- 23.11.1983

Lisans Öğretimi :Ankara Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi

Yüksek Lisans Öğretimi: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim
Bilimleri Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar :Uşak Üniversitesi Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı

Ödüller : Ankara Üniversitesi Lisans Bitirme Tez Birinciliği Emily
Dean Ödülü

İletişim

e-posta adresi : sibel.sebuktekin@gmail.com

İÇİNDEKİLER

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ	iii
ABSTRACT	v
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	vii
ÖNSÖZ	viii
ÖZGEÇMİŞ	ix
İÇİNDEKİLER	x
SAHNELER LİSTESİ	xii
TABLolar LİSTESİ	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: VAROLUŞÇULUK: KAVRAMSAL VE TARİHSEL SÜRECİ..	5
1.1. VAROLUŞÇULUK NEDİR?	5
1.2. VAROLUŞÇULUĞUN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ	8
1.3. VAROLUŞÇULUĞUN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ.....	13
1.3.1. Soren Kierkegaard (1813-1855)	13
1.3.2. Heidegger (1889-1976).....	17
1.3.3. Jean-Paul Sartre (1905-1980).....	20
1.3.4. Albert Camus (1913-1960)	24
1.4. SİNEMA VE EDEBİYATTA VAROLUŞÇULUK	27
1.4.1. Edebiyatta Varoluşçu Söylemler	27
1.4.1.1. Dostoyevski'nin Yaşam Hikâyesi (1821-1881).....	36
1.4.1.2. Dostoyevski Romanlarında Varoluşçuluk	38
1.4.2. Sinemada Varoluşçuluk	44
2. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA AUTEUR YÖNETMEN ZEKİ DEMİRKUBUZ	54
2.1. ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN KISA YAŞAM ÖYKÜSÜ	57
2.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNDE VAROLUŞÇULUK	61
2.2.1. Mekân	73
2.2.2. Karakterler	76
2.2.3. Tema	77
2.2.4. Zaman	79
2.2.5. Sinematografi.....	80
3. BÖLÜM: YERALTI VE YAZGI FİMLERİNDE VAROLUŞÇULUK: DOSTOYEVSKİ İZLERİ	92

3.1. YERALTI FİLMİNDE VAROLUŞÇULUK	92
3.1.1. “Yeraltından Notlar” Romanı Hakkında.....	93
3.1.2. Yeraltı Filmine Bakış.....	94
3.1.2.1. Dostoyevski’nin Yeraltı Adamı Muharrem	98
3.1.2.2. Muharrem’in Evi- Yeraltı	101
3.1.2.3. Muharrem İktidar Alanı Olan Evinde Türkan.....	102
3.1.2.4. Muharrem’in İş Yeri	103
3.1.2.5. Kızıl Elma Ziyareti ve Ziyaret Sonrası Nietzsche’nin Güç İstemi ..	105
3.1.2.6. Türkan-Muharrem Suç Birleşimi	108
3.1.2.7. Av Muharrem- Avcı Büyük Ötekiler Cevat ve Arkadaşları	108
3.1.2.8. Kutlama Yemeği	109
3.1.2.9. Işığın Kaybolması-Karanlık	112
3.1.3. Yeraltı Filminin Varoluşçu Söylemleri: Dostoyevski İzleri	114
3.2. YAZGI FİLMİNDE VAROLUŞÇULUK.....	118
3.2.1. Yabancı Romanı	118
3.2.2. Yazgı Filmine Bakış	120
3.2.2.1. Musa Karakteri.....	122
3.2.2.2. Dostoyevski’nin Ölü Doğanları Musa ve Annesi	123
3.2.2.3. Birinci Döngünün Başlangıcı.....	124
3.2.2.4. İkinci Döngü Başlangıcı- Evlilik Sonrası	126
3.2.2.5. Musa’nın Gerçekleşmeyen Suçu.....	126
3.2.2.6. Musa ve Suç Üzerine	127
3.2.2.7. İktidarın Eli Savcı-Kafkaesk Musa	128
3.2.2.8. İnsanın İçindeki İyi ve Kötü.....	129
3.2.2.9. Dairesel Döngü- Eve Dönüş	130
3.2.3. Yazgı Filminin Varoluşçu Söylemleri: Dostoyevski İzleri.....	131
SONUÇ.....	136
KAYNAKÇA	142

SAHNELER LİSTESİ

Sahne 1- Bekleme Odası- televizyon seyreden erkek- ilgi bekleyen kadın	68
Sahne 2- Kor Filmİ Celal-Emine.....	68
Sahne 3- Kadınlar cinsel obje şiddet mağduru.....	69
Sahne 4- Yazgıdaki modern giyinimli kadınlar final sahnesi öncesi	69
Sahne 5- Kor Filmİ.....	70
Sahne 6- Kor Filmİ Emine- Film boyu saçıyla yüzünü kapatan suçlu silik duruş.....	71
Sahne 7- Kader Filmİ- Uçan Poşet.....	72
Sahne 8- Kor Filmİ fabrika merdivenleri	74
Sahne 9- Masumiyet Filmİ Açılış Sahnesi	76
Sahne 10- Üçüncü Sayfa Filmİ- Dayak atan illegal kişi	76
Sahne 11- Kıskanmak Filmİ Seniha.....	77
Sahne 12-Masumiyet Filmİ Monolog Sahnesi	80
Sahne 13- Bulantı Filmİ- Pencereye yansıyan Ahmet ve Karısı.....	81
Sahne 14- C Blok Filmİ- Hapishaneyi andıran bloklar yansıması.....	81
Sahne 15- Bekleme Odası Ahmet'in ruh hali- Karanlık gölge ev	81
Sahne 16- Bir Zamanlar Anadolu'da- Ayna- Bulantı	82
Sahne 17- Yeraltı Filmİ - mum ışığının yansıdığı tablo.....	83
Sahne 18- Mum ışığına yansıyan Adoration of Magi tablosu	83
Sahne 19.....	83
Sahne 20.....	84
Sahne 21	84
Sahne 22.....	85
Sahne 23.....	86
Sahne 24- Döven adam ve devlet gücü	88
Sahne 25- Yaşamın döngüsü- Ahmet'in döngüsü.....	90
Sahne 26.....	90
Sahne 27.....	91
Sahne 28.....	95
Sahne 29- Hapishaneyi andıran demir parmaklıklar	96
Sahne 30-Televizyona yansıyan Muharrem.....	97
Sahne 31- Muharrem'in vahşileşen gölgesi	97
Sahne 32- Işık, ayna ve duvarla çerçeveleme	97
Sahne 33- Sütun kullanılarak silinen Muharrem.....	98

Sahne 34- Kapı deliğinde görünen Muharrem	98
Sahne 35	99
Sahne 36- Ritüelleşen yumurta tüketimi	100
Sahne 37- Yumurtaya eğretileme	100
Sahne 38- Dekoratif ile yumurtaya eğretilme	101
Sahne 39	101
Sahne 40- Muharrem'in Odası- Başucunda dedesinin resmi	102
Sahne 41- Türkan'ın Evi- Ölmüş kocasının resmi duvarda asılı	102
Sahne 42- Türkan ve Çocuğu	102
Sahne 43	103
Sahne 44	104
Sahne 45	105
Sahne 46	106
Sahne 47- Her yerde yanında olan patatesini koklarken	107
Sahne 48- Cevat ve arkadaşları	109
Sahne 49	109
Sahne 50	110
Sahne 51- Arkadaşlarının Cevat'a hayran bakışları	111
Sahne 52- Masada tek kalan Muharrem	112
Sahne 53- Fahişe- Muharrem	113
Sahne 54- Odanın aydınlanması- Kadının umudu	113
Sahne 55	114
Sahne 56- Kamera Musa olur, etrafa göz gezdirir.	121
Sahne 57	121
Sahne 58	122
Sahne 59	122
Sahne 60- Musa'nın yumurta ritüeli	123
Sahne 61- Ölü Doğanlar Musa ve Annesi	123
Sahne 62- Seyirci Şaşırtma	124
Sahne 63- Musa- Sinem	125
Sahne 64- Necati	125
Sahne 65- Bozuk Düzen- Bozuk Kapı	128
Sahne 66- Filmin başındaki haliyle filmin sonunda Sinem'in dönüşümü	130
Sahne 67- Televizyona bakan Musa ve Sinem	131

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1- Yeraltı Filmi Künyesi	92
Tablo 2- Yeraltı Filmi Analiz	94
Tablo 3- Yazgı Filminin Künyesi.....	118
Tablo 4- Yazgı Filmi Analiz.....	120



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- (Felsefe Tarihi- Thales'ten Baudrillard'a-Ahmet Cevizci) 12



GİRİŞ

Yoksulluk, savaş, salgın hastalık, açlık gibi insanların tarih boyunca yaşamış olduğu olumsuzluklar, içine kapanmış, yaşadığı topluma yabancılaşmış bireyi yaratmıştır. İnsanların robotik hal alıp makine düzeninde çalışması, ekonomik eşitsizlikler, güç, statü, ego savaşları, adalet anlayışının yitirilmesi, sevgisizlik, karamsarlığa neden olmuştur. Artık modern dünya içindeki insan daha çok yalnızlaşmakta, dış dünyanın korkutuculuğundan daha çok kaçınmakta ve kabuğuna çekilmektedir. Mekanik yaşam, mekanik insanı doğurmuştur. Adorno “Minima Moralia” adlı kitabında çağın birliğinin, bireysel varoluşun mutluluğunu, hatta manevi tözünü oluşturan tüm ayrımları nesnel olarak ortadan kaldırdığını söyler (Adorno, 2000, s. 52). İnsan, gitgide devleşen yüksek teknoloji çağı karşısında yalnızlaşmış ve mekanik-robotik yaşamla beraber insanlığın benliğinde yaratmış olduğu sıkıntılar zamanla daha da artmıştır. Kierkegaard, Sartre, Camus, Nietzsche gibi varoluşçu felsefeciler araştırmalarında, bireyin iç dünyalarına eğilmişler, bu konularda yön verici çalışmalar yapmışlardır.

“Sinema ile felsefenin ortak noktası düşüncedir. Film nesnelere görsel temsilini sunarken onlara ilişkin bir görme biçimi de ortaya koyar. Bu görme biçimini şekillendiren ise düşünce yapısıdır” (Özçınar, 2014, s. 12). Var oldukları toplumların sorunları, dönüşümleri sonucunda ortaya çıkan varoluş felsefesinin insan dünyasını anlamlandırmaya çalışan doğası sinemaya neden-sonuç ilişkisi bağlamında yansımıştır. Varoluşçuların ele aldığı varoluş temaları sinemada görsel bir halde sunularak ortadaki sorunsal tartışılır. Geleneksel melodram anlatı yapısına sahip filmlerde genel olarak izleyicinin hayal gücüne bırakılacak bir durum kalmaz. Büyük yapım şirketleri çatısında yapılmayan, minimal çerçevede gelişen, felsefenin sinemayla kurduğu bağın görünür olduğu bağımsız sinema olarak adlandırılan filmlerin, felsefi söylemleri vardır. Bu yapıdaki filmler seyirciyi hissettirmeyi amaçlar. Bu filmler, insana ait olan ve günümüz dünyasında gözden kaçırılan önem verilmeyen detaylardan, minimal hikâyelerden yola çıkarak varoluş sorgulaması yapar. Toplumun siyasi-ekonomik-kültürel zemininden beslenen sanatçılar kendi tarzlarını yansıttıkları eserleri ortaya koyarlar. 1990'ların ortalarında, küçük bütçeli,

kendi kendini finanse eden filmler üreten bazı bağımsız film yapımcıları, çok özel bir sinema diliyle “kişisel” filmler üretmeye başlamışlardır.

Filmleriyle özgün bir dünya kuran ve bu dünyayı kendi sinemasal anlatısıyla aktaran yönetmeni, auteur olarak değerlendirilmektedir (Esen, 2013, s. 46). Auteur yönetmenler adı verilen bu sinemacıların en önemlilerinden biri de dönemin şartları içerisinde geleneksel sinema çerçevesinde farklılık yaratarak minimalist sinema yapan Zeki Demirkubuz’dur. Türk Sinemasının bir ekolü olan, gençlik yıllarındaki tecrübelerini sanatına aktaran Demirkubuz’un Türk sinemasını evrenselliğe ulaştırmadaki etkisi büyüktür. “Auteur’ü incelemek için yapılması gereken, auteur’ün ‘kamera-kalem’ le yazdığı filmlerinin derinliklerini, hem filmin anlatımı ve görselliği hem de yönetmenin dünyası, birikimi ve bakış açısından okumaktır” (Esen, 2013, s. 44). Yapılan çalışmayla Demirkubuz’un kamera-kalem anlatısını ortaya çıkarmak, varoluşçuluk üzerine düşünen edebiyatçı, felsefeci ve yönetmenlerin etkisiyle Demirkubuz filmlerinin öykülerinde, varoluşçu söylemlerin olup olmadığının incelenmesi ve ana konuya eşlik eden karakterler, mekân, zaman, simgeler (bir kişiyle ya da durumla ilgili anlamsal rol (Chion, 1992, s. 115)) objeler, kamera tekniği, ses kullanımı ile filmlerindeki varoluşçu unsurların ortaya konması amaçlanmaktadır.

Filmlerin kendi nitelikleri sebebiyle yorumsamacı bir biçimde eleştirel söylem analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Söylem analizi en basit anlatımıyla dilin incelenmesidir. Metin veya konuşma biçiminde ifade edilen dilin sözdizimsel ve semantik sınırlarını aşarak ve arka planında yatan anlamı ve içeriği aramayı gerektirir (Çelik & Ekşi, 2008, s. 105). Anlatının görünen yüzünden çok onun alt metnini ve anlatıyı gerçekleştirenin niyetini anlamak için kullanılan bir yöntemdir. 1960’lı yıllardan itibaren kullanılan eleştirel söylem çözümlemesi birçok farklı disiplinde uygulanan disiplinlerarası bir analiz yöntemidir. Eleştirel söylem çözümlemelerinde, filmlerde veya romanlarda geçen söylemlerle beraber sekanslardaki görsel göstergeler, renkler, mekânlar, havanın durumu analizlerde yardımcı unsurlar olarak değerlendirme kapsamına girer (Doyuran, 2018, s. 314). Bu bağlamda, Zeki Demirkubuz’un duruşu ve filmlerinin felsefesinin Türk Sineması’nda varoluşçuluk etkisi yaratıp yaratmadığı ve filmlerinde Dostoyevski izleri ararken varoluşçuluk kavramlarını pekiştirecek ya da bu değerleri ortadan kaldıracak bir yaklaşım getirip getirmediği, araştırmacıya sağladığı özgün yaratıcılıktan dolayı, eleştirel söylem

çözümleme yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Bu bağlamda tüm filmleri eleştirel söylem analiziyle öykü, karakter, mekân, tema, zaman ve sinematografik olarak varoluşsal bakış açısıyla çözümlenmiştir. Bireyin durumu varoluşçu sinemanın konusudur. Bireyi bir bütün olarak anlamaya çalışan varoluş felsefesinin temel söylemlerini görsel metinlerde aramak gerekir. Resimler, armalar, fotoğraflar, simgeler birer göstergedir. Örneğin, terazi adaletin simgesidir. Kleptoman filminde gözleri kapalı olan adaletin elinde adaletsizliğin göstergesi olması ya da elmanın, yan anlam olarak Âdem-Havva efsanesinin anlatımında kullanılmasıdır. Bu anlamların, ortaya öznel açıdan konulacağı açıktır (Asiltürk, 2008, s. 83,84). Varoluşçu söylemleri anlamlandırmak ve katkı sağlamak için simge ve objeler de ana akış içinde değerlendirilmiştir. Araştırmanın evrenini oluşturan izlenen filmlerden belirlenen simge ve objeler; televizyon, kapı, yumurta, patates, plastik poşet, gerçek hayatta demir parmaklıklar, mum, ayna, gölge, su, kadın, toplu konutlar ve kırmızı balon olarak belirlenmiştir. Çözümleme kapsamında varoluşçu düşünce ile Demirkubuz sinemasının kesiştiği noktalar Dostoyevski bağlamında ele alınmıştır. Demirkubuz filmlerine varoluşçu açıdan baktığımızda arayacağımız şey insan ve insana ait durumlardır.

Tezin birinci bölümünde varoluşçuluğun tanımı yapılmış, ortaya çıkışı ve gelişimi, varoluşçuluğun önemli temsilcileri anlatılmıştır. Birinci bölümün ikinci kısmında sinema ve edebiyatta varoluşçuluk başlığı altında edebiyat ve sinema varoluşçu bakış açısıyla ele alınmıştır. Bu kapsamda kurumsal temelini oluşturmak için öncelikle literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Literatür taramasında özellikle varoluşçuluğun kuramsal süreci ve edebiyat ve sinemada varoluşçuluk hakkında derlemeler yapılmış, filmlerin analizin yapılabilmesi bağlamında da Dostoyevski yaşam hikâyesi ve eserleri incelenmiştir. Edebiyatta varoluşçuluk üzerine yapılmış çalışmaların en önemli eksikliği yazarların eserlerinin kendisine başvurulmadan, varoluşçu söylemlerinin ortaya çıkarılmaya çalışılmasıdır. Varoluşçulukla anılan eserler üzerine yazılmış kitaplar, tezler, makaleler mevcuttur. Tam olarak eserlerdeki aranan varoluşçu temaları bulabilmek adına edebiyatta varoluşçuluk kısmında tarihsel-kurumsal kısmına değil, okumalardan çıkarımlar yapılmıştır. Demirkubuz filmlerindeki Dostoyevski izlerini anlamlandırabilmek için Dostoyevski'nin hayatı, eserleri varoluşçu bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde tez için kullanılan gerekli veriler, var olan yazılı ve kayıtlı bilgi birikimine başvuru olarak toplanmıştır. Bu kaynaklar, Zeki Demirkubuz filmleri, Zeki Demirkubuz hakkında yazılan tez, makale ve kitaplar, Zeki Demirkubuz ile yapılan söyleşiler ve Dostoyevski'nin kitapları ve felsefesi hakkındaki makale, tez ve kitaplardır. Türk Sinemasında yönetmenler kuşağının hangi etkilerle ortaya çıktığı, bağımsız sinemanın en önemli temsilcilerinden olan, özel bir sinema diliyle kişisel filmler üretmeye başlayan Yeni Türk Sinemasının auteur yönetmeni Zeki Demirkubuz'un kısa yaşam hikâyesinden bahsedilmiştir. Zor bir çocukluk ve gençlik dönemi geçiren Zeki Demirkubuz'un yaşam öyküsünün filmlerinde yarattığı derinlik, içsel sorgulamalarının gün yüzüne çıkmasıyla, hapisane yıllarında okuduğu, etkilendiği özellikle ünlü Rus yazar Dostoyevski'nin yansımaları Demirkubuz sinemasının ana eksenini oluşturmuştur. Zeki Demirkubuz hakkında yapılan literatür taramasıyla tüm filmleri varoluşçuluk kapsamında ele alınmıştır. Filmleri varoluşsal açıdan eleştirel söylem analiziyle değerlendirilmiş, sahnelerdeki simge ve objeler, varoluşsal söylemleri anlamlandırmak ve güçlendirmek için ele alınmıştır.

Son bölümde ise örnekleme oluşturacak filmleri seçebilmek için Zeki Demirkubuz'un filmlerinin tamamı izlenmiştir. Varoluşçuluk temalarını en üst düzeyde verebilecek olan amaçlı örnekleme yöntemi göz önünde bulundurularak geleneksel özdeşlemenin sağlanmadığı, anti-kahramanlar olan varoluşçuluk temalarının en üst düzeyde kurgulandığı, baştan doğuştan varoluşçu sorunu olan iki karakter Musa ve Muharrem'in öykülerini anlatan Yazgı ve Yeraltı filmleri seçilmiştir. Varoluşçuluğun temel sorunları ve temaları ile ilgili bölümleri filmin akışına paralel kronolojik düzen içinde filmin kendi zamanında ilerleyerek bir bütünlük içinde konu başlıkları halinde detaylı bir analizle tek tek ortaya konmuş ve varoluşçu açıdan deşifre edilmiştir.

Zeki Demirkubuz hakkında yapılan bu tez ile yönetmenin Yazgı, Yeraltı filmlerine varoluşçu felsefe bakış açısıyla bakılarak, varoluşsal çözümlenmeleri yapılmış ve bu bağlamda Dostoyevski'nin varoluşçu tutumunun Demirkubuz filmlerine etkisi ayrıntılı bir şekilde çözümlenmiştir. Bu araştırmanın en önemli amacı, edebiyat, sinema ve felsefe arasında bir bağ kurarak Zeki Demirkubuz sinemasına varoluş penceresinden bakabilmektir. Zeki Demirkubuz sinemasına, varoluşçu felsefenin ve Dostoyevski'nin eserlerinin ışığında varoluşçu anlamlandırmalarla yeni bir bakış açısı sunulmuş ve derinlik kazandırılmıştır.

1. BÖLÜM: VAROLUŞÇULUK: KAVRAMSAL VE TARİHSEL SÜRECİ

1.1. VAROLUŞÇULUK NEDİR?

Varoluşçuluk kavramı, Türk Dil Kurumu (2019), Güncel Türkçe Sözlüğüne göre, “varoluşun özden önce geldiğini ve özü sürekli olarak yarattığını ileri süren öğretisi, egzistansiyalizm” olarak ifade edilmiştir. “Varoluşçu felsefeyi temel alan, bütün düşünsel uğraşılara verilen ad olarak tanımlanır ve felsefenin ele aldığı sorunları kökünden yenilemeye çalışan, büyük ölçüde Kierkegaard'ın başlattığı ve günümüz Avrupa'sının birçok düşünürünün yaşattığı akım” olarak sözlükte yerini alır (Erçel, 2014, s. 71). Etimoloji Türkçe sözlüğüne göre varoluşçuluk, Fransızca existentialisme "varoluşçuluk, varoluşçu felsefe veya yaşam tarzı" sözcüğünden alıntıdır. Latince exsistere "ortaya çıkmak, zuhur etmek, olmak" fiilinden türemiştir” (EtimolojiTürkçe, 2019). Varoluşçuluk, “emperyalist ülkeler felsefesinde, etkisi yaygın olan, öznel-idealist ve irrasyonel bir akım”dır (Buhr & Kosing, 1999, s. 456). Felsefe Terimleri Sözlüğünde varoluşçuluk tanımı şu şekilde ifade edilmiştir: İnsan, yeni bir düşünme tutumu ile değerlendirilir. Bu felsefede, insan varoluşundan kalkarak onu kendine yabancılaşmadan kurtarmayı ister; özgürlüğü içinde insanın varoluşu ve kendini gerçekleştirme söz konusudur” (Akarsu, 1975, s. 179). Varoluşçuluk, insanın dünyadaki varoluşuna eğilerek yorumlayan felsefe görüşleridir.

Varoluşçuluk, kapitalist sistemi en yoğun bunalımlarının dünya çapındaki ekonomik bunalımın biçimlendiği yüzyılımızın otuzlarında, bu bunalımla ilişkili olarak ortaya çıkmış, önce Almanya'da oluşmuş daha sonra Fransa'ya atlamış, ve nihayet İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bir çok kapitalist ülkede, özellikle Federal Almanya Cumhuriyeti'nde, Fransa 'da ve İtalya'da, geniş burjuva aydın kesimlerinin ve küçük burjuva çevrelerinin bir çeşit moda dünya görüşü ve moda yaşantısı haline gelmiştir (Buhr & Kosing, 1999, s. 457).

Kierkegaard, Nietzsche ve Husserl gibi filozoflar tarafından belirgin özellikleri daha önce ortaya konan, 1930'lu yıllardan sonra ise başlı başına bir görüş olarak yaygınlaşan varoluşçuluğun Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Karl Jasper, Gabriel Marcel ve Merleau-Ponty en önemli temsilcileridir (Cevizci, 2010, s. 1142). Varoluşçuluk, “insanı, felsefenin başlıca konusu yaparken onun dünyadaki yerini araştırır, geleceğini düşünür. Varoluşçuluk insan değerlerinin alabildiğine zedelendiği, insanlığın onarılması güç yaralar aldığı bir dönemin felsefesidir. Bu içe kapanık felsefe, Avrupa'yı kavuran, hatta dünyayı sarsan iki dünya savaşının bunalımlarıyla

beslenmiştir” (Timuçin, 2005, s. 392). Varoluşçu düşünceye göre insanın varoluşu tek ve bireyseldir. Us, bilinç ve düşünceye öncelik veren idealizm biçimlerinin karşıtıdır. İçsel dünyaya ağırlık verir. Varoluş sorunu (neden, niçin sorularıyla) varlığın anlamını da kapsar. Bu görüş insanı eksiksiz bir gerçeklik gören bir bilimselliğin karşıtı olduğuyla açıklanmıştır. Orijinal adı ile egzistansiyalizmi diğer felsefi sistemlerden ayıran özelliği; bireyi ele alması, onun duygularını, içsel yaşantılarını tamamen ortaya çıkarmasıdır (Önal, Gündoğan, & Tuna, 2015, s. 125). Varoluşçu düşünce, varlık, varoluş kavramları fizik-metafizik olguları, dünya-uhrevi dünya kavramları, inanma ve inanmama gibi öğretileri yorumlar.

Varlık, daha doğrusu varoluş, Kant'a göre, öze ait olmayan, onun kurucu bir unsuru olmayan, böylece özü hiçbir şekilde arttırıp eksiltmesi söz konusu olmayan salt dışsal bir 'durum', aklın veya düşüncenin konusu olmayan çıplak bir 'veri' dir. Antik Yunan'da ilk olarak kavram veya öz felsefesini ortaya atan Platon da bir anlamda Kant gibi, varlıkla öz arasında bir ayrım yapmaz; ancak onun bu ayrımı yapmaması, Kant'inkine benzeyen bir bakış açısına sahip olmasından dolayı değil, tersine varlığı böyle bir dışsal durum, çıplak bir veri olarak kabul etmeyip bizzat özün kendisine indirgemesinden ötürüdür (Arslan, 2010, s. 175).

Varoluşçuluk, var olan bireyi etkiledikleri biçimiyle, anlam ve seçim gibi temel sorunları vurgular. Seçim, özgürlük, özdeşlik, yabancılaşma, güvensizlik-geçersizlik, kaygı ve bireysel kurtuluş gibi konuları kapsar. Varoluşçulara göre, nesnel bilim verasyonel felsefe, insan varlığının gerçek sorunlarını kavramaktan acizdir. Varoluşçuların temel sorunlarından bazıları şöyledir: ‘Ne yapıyorum?’, ‘Ne yapabilirim?’, ‘Hayatımın anlamı nedir?’ Varoluşçular, bu sorulara verilen genel cevapların, büyük metafizik sistemlerin ve nesnel ya da rasyonel kuramların; bireyin varoluşçu kaygılarına hitap etmediğine inanırlar (Soccio, 2010, s. 652,653). Varoluşçuluk, ben ile varoluşun ayrılmazlığı düşüncesinden yola çıkmaktadır. Her filozofun felsefesini belirlediği bir insan anlayışı vardır. Örneğin insanın varoluşu Augustinus için en büyük sorundur. "Kendini bil" emri karşısında düşünen biri olarak kendini sorumlu hissetmiş ve emri yerine getirmeye çalışmıştır. Doğrunun kendisini varoluşunda sunmaya ve temellendirmeye çalışır. Ona göre varoluşu diğer tüm varlıkların da çıkış noktasıdır (Çotuksöken, 1995, s. 125).

Varoluşçuluk sorusuna şimdiye kadar çeşitli karşılıklar verilmiştir. “Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunalı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a

göre idealizm, Benda'ya göre usdışıcılık, Foulquie'ye göre saçmalık felsefesidir” (Bezirci, 1985, s. 7). Simone de Beauvoir'in anıları içerisinde varoluşun özden önce geldiğini söyleyen felsefi sloganların çok fazla sayıda yoruma yatkın bir şekilde bağlamsız olduğunu belirtir (MacIntyre, 2001, s. 10). Bazı varoluşçular insanın diğer bireylerle iletişim kurma zorunluluğunun onu yapaylığa, benzeşmeye, kendi özgün varlığını bu iletişim için donanan algılara teslim etmesi bakımından tehlikeli olduğunu savunurken, bazı varoluşçular ise insanın bu iletişim çabalarıyla aslında kendi öz benliğine, kendi özgün varoluşuna daha olumlu etkiler yapabileceğini söylemiş ve insan kendisini ancak bir başkası ile tanıyabileceğini savunmuşlardır. Varoluşçuluk terimi belirli bir felsefe sistemi ifade etmez (Copleston, 1956, s. 125). Aslında varoluşçuluğun bir sistem ya da okulu yoktur. Varoluşçuluk, Kıta Avrupası'nda özellikle 1940-1950 yıllarında gelişen, birtakım ortak kabulleri ve bir soyağacı olduğu gösterilebilen, belli bazı baskın niteliklere sahip bir felsefe türüdür (Cevizci, 2010, s. 1141). Adorno kitabında özel varoluş, insana yaraşır bir varoluşa benzemeye çalışarak ona ihanet edeceğini, çünkü bu benzeyişi genel gerçekleşme imkânından yoksun bırakacağını ve üstelik bu gerçekleşmenin kendisinin de bağımsız düşünceye her zamankinden daha çok muhtaç bırakacağını belirtir (Adorno, 2000, s. 54,55). Heidegger'e göre olgular yalnızca görünüşler değil, kendi içinde varlık'ın dışı durumlarıdır. Bizim bu dünyada gördüğümüz her şey bir varlık yansımasından iz taşır. Bu yüzden varlık hakkında sorular sormalıdır. Jaspers ise varoluşu ussal yolla kavrayabilir, çünkü insan ancak aklıyla var olduğunun bilincindedir (Wahl, 1999, s. 16-51).

Varoluş tasarımının ya da olanaklar içinden seçim yapmanın; inkâr, tehlike ve sınırlamaları da kapsadığı konusunda varoluşçu düşünürlerin hem fikir olduğu görülür. Asıl tehlike insanın kendisine yabancılaşması, öznelliğini yitirmesi tamamen nesnel maddesel katılığa dönüşmesidir. Bu kendi katılışmanın önüne geçmek için Tanrısal, dinsel düşünceyi ön plana çıkaran varoluşçular ancak temiz bir iman yoluyla insanın kendisinden uzaklaşmasından kurtulabileceğini savunmuşlardır. İnsan varoluşunda iyiliği, insanlığı, içsel varoluşun erdemini arıyorsa eninde sonunda bunu gerçekleştirebilecek güçtedir. İnsanın manevi boyutunun inançsal ritüellerle beslenmesi söz konusudur. Burada düşünceler, davranışlar, niyetler insanın manevi, duygusal, içsel dünyasının zenginleştirilmesinin yolunu açacak yaşam tarzını dünyevi yaşam tarzı içinde oturtmayı düşünenler olduğu gibi, soyutlanarak Nirvana'ya,

rindleşmeye, derinliğe bilgeliğe kavuşma olarak görenler de bu varoluşçuluk içinde düşünceler oluşturmuş ve savunmuşlardır. Varlıkla kendi varlığı arasında dolaylı dolaysız ilişkileri, diğer varlıklarla kendi varlığı arasındaki ilişkilerin çelişmesi, çakışması nedeniyle her düşünür, varoluşçu filozoflar kendi yöntemlerini geliştirip savunmuşlardır.

Cevizci'ye göre varoluşçuluğu belirleyen temel özellikler şu şekilde belirtilmektedir: Varoluşçuluk, tikel ve bireyseldir. Varoluş öncelikle bir varlık problemidir ve varlığın anlamına ilişkin bir araştırmadır. Var olanların arasından bir seçim yapma halinde çeşitli imkânlarla karşı karşıya gelinir (Cevizci, 1999, s. 889,890). Evrene anlamın insan tarafından verildiğini özü itibariyle saçma ve anlamsız olduğunu öne sürer. Varoluşçuluğun özellikle insanı kendine çeken şeyi nedir sorusunun cevabı iki başlıkta toplanmıştır: a) insanın kendi eylemlerindeki sorumluluğu ve b) bireyin dünyadaki rolü ve yeri "hayatın anlamı" ile ilgili sorunlar (Schaff, 1966, s. 24) olarak tanımlanmıştır.

1.2. VAROLUŞÇULUĞUN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Felsefenin antikçağdaki serüveninin baş konularından biri insandır denebilir. 'Bütün felsefe tarihçilerinin antikçağı yorumlayışlarında, Sokrates'ten önceki filozoflar için asıl konunun dış dünya, doğa olduğunda birleştikleri görülür. Tüm araştırmacılar Cicero'nun Sokrates, 'felsefeyi gökten yere indirdi' yargısını kanıt olarak ileri sürerler. Sokrates'in tüm felsefi çabası, insan ve insan yaşamı üzerinedir. 20. yüzyılın popüler akımlarından biri olan varoluşçuluk felsefesi Sokrates'ten başlayarak insanı merkeze alan öğretilerin birikimi ve dönüşümüdür. Felsefe tarihi incelendiğinde insanı temel alan felsefi yaklaşımların ilk örneği Sokrates'te görülür. Sokrates felsefi bakışı ağırlıklı ahlak felsefesi temelinde şekillenir. Sokrates'in "kendini bil" "kendini tanı" düşüncesiyle insan ne olduğunu sorgulaması gerektiği sorunuyla baş başadır (Çotuksöken, 1995, s. 123,126). Merleau Ponty ve Abbagnano varoluş olanaklarını durumun sınırlandırdığını savunurlar. Burada sınırlar görsel fiziki maddi sınırlar olsa da manevi sınırlar bu maddi sınırlar içinde sınırlıdır. İnsan bedenini, maddi varoluş önceliğini aşamaz. Varoluşu bu yüzden çok katmanlıdır. Varoluşçuluğun akım olarak

başlaması, 17. yüzyılda Pascal'ın varlık ile ilgili yaptığı sorgulamalar ile olmuştur. Pascal insanın doğal halinden hareketle bilgi sorununu ele almıştır. Sokrates'in "kendini bil" deyişinin temeliyle özellikle de insanın 'dünyaya atılmışlığı'nı işler. Pascal'ın söz ettiği insanın 'dünyaya atılmışlığı' üzerine düşünceleri kendisinden sonra gelişimini sürdüren varoluşçu felsefenin geleneği içinde yön belirler. Sartre ve Camus gibi, ateist kanada mensup düşünürler, insanın bu halinden anlamsızlığı ve saçmayı çıkarırlar (Tüzer, 2006, s. 46,47).

Pascal “sonsuz uzayların ebedi sessizliği” içindeki insanın kaygısı, günahı, tekliği ve ebedi kurtuluşuyla ilgilenerek mükemmel bir varoluşçu düşünür örneğidir (Çelik, 2011, s. 43). Pascal, hiçlik ve varlık arasında insanın güvensiz bir duruma düştüğü ve güvensizliği aşmak için metafizik olguların işleyişine bakış açısı getirilmesine çalışmıştır. Öz ve varoluş kavramları geleneksel varlıkbilimde büyük öneme sahiptir. Ortaçağ döneminde dünyada bulunan nesnelere, Tanrısal ide'lerin gerçekleşmesi olarak görülürdü. Ama daha o zamanda yetkin olan ide'lerin yetkin olmayan nesnelere karşılanmadığı görülmüştür. Bu neticede öz ve varoluş ayrılığı ortaya çıkmış olur. Tanrı'nın mutlak özne oluşu, tam varlık oluşu Ortaçağda üzerinde en çok durulan tema haline gelmiştir ve insanın özne oluşu, varoluşu hep bu ölçüte göre değerlendirilmiştir. Kendi kendisinin bilincine insan, Tanrı'dan yola çıkarak ulaşacaktır, henüz bağımsız özne oluşu; kendini, kendinden yola çıkarak kurması söz-konusu değildir. Ortaçağ filozofunun dinsel söylemi yer yer felsefeleştirmesinde en çok başvurduğu anlatımlardan biri olan "Ben, ben olanım" tümcesi Thomas Aquinas'ın söyleminde yine yerini alır: "Tanrı'nın özü onun varoluşudur (Çotuksöken, 1995, s. 256). Varoluş kavramını yalnızca bir görüntü kavramı olarak açıklayan Aquino'lu Thomas olmuş ve ondan sonraki felsefe de öz felsefesi olmuştur (Akarsu, 1987, s. 191). Papa tarafından aziz ilan edilen Aquino'lu Thomas, Aristoteles'i Hıristiyanlığa uydurmak için onun Tanrı'sını salt Düşünce olmaktan çıkarıp saf Varoluş (existence) olarak tanımlamış, böylece Aristotelesçi "düşünce metafiziği"nden bir "varlık metafiziği" yaratmıştır (Arslan, 2007, s. 202). Özün varoluştan önce geldiğini söyleyen eski felsefelerde yaşam düşünceyle açıklanırdı. Bu tutum varoluşçulara göre doğru değildir. Önyargılar olmadan yaşama ya da varoluşa yönelip onu tüm boyutlarıyla gözlemleyip bilgiye ulaşıldığını söylerler. Kısacası, bilgiden yaşama değil, yaşamdan bilgiye geçmek gerekir. Yani yaşamın bilgisinden başka bilgi yoktur (Timuçin, 2005, s. 391). Bu bakış biçimi felsefeye yenilik getirmiştir.

İlk mantık kuramcıları, “olma”yı sadece bir bağlaç/yüklem olarak ifade etmişlerdir. 19. yüzyıldan bu yana ise “olmak” kendi başına bir olgu (Çelik, 2011, s. 42) olarak ele almışlardır. “Eleştiricilik, olguculuk, yeni olguculuk, yararcılık, pragmacılık, varoluşçuluk vb. gibi çoğu çağdaş düşünceci öğretiler, Hume’cu öğretilerdir” (Hançerlioğlu, 2007, s. 241). Varoluşçuluk felsefesi, “öz” ve “varoluş” süreçlerini irdeler. Bir şeyi yapan onun özüdür. Varoluş tek başına bir şey ifade etmez kavramlar arasında kurulan bağlantılardır (Çelik, 2011, s. 42). Hegel’e karşı çıkan Schelling varoluşun usa indirgenemeyeceğini insanın çok katmanlı bir varlık varoluş sergilediğini savunduğu düşünceleri, varoluşçuluğun babası Soren Kieerkegaard’ı önemli ölçüde etkilemiştir. Varoluş aslında Ben’in kendi olma serüvenidir. Ben’in gelişimi Kierkegaard'a göre umutsuzluktan geçer. Umutsuzluk olmadan Ben’i gerçeğiyle yüz yüze getiremeyiz. Kendisi olmaya cesaret etmenin, aslında bir bireyi, Tanrı karşısında sorumluluğunun ve çabasının devasallığı içinde yalnızca kendisini gerçekleştirmeye çalışmaya cesaret etmek olduğunu söyler (Kierkegaard, 1973, s. 29). Düşünen özne özgürlük ve kendi egemenliği içinde yeni bir kültür sistemi kurar. Copernicus, insanı evrenin merkezi olmaktan çıkarır. Descartes’a göre ise özne her gerçek ve doğruluğu sadece kendi içinde bulur. Descartes, dış dünya bilinci, insanın, umut, sevgi ve sadakat gibi manevi faaliyetlerine odaklanır. Bu da kişinin kişiyle olan ilişkisini içerir ve konuyu özünde "açık", kendi kendine kapanmayan olarak gösterir (Copleston, 1956, s. 134). Ona göre Ben’den kalkarak bütün dünyayı ele geçirebiliriz. ‘Cogito, ergo sum’ diye geçen meşhur ifadesi ‘Düşünüyorum, öyleyse varım’ anlamına gelir. Bu kartezyenci görüş, modern dünya görüşünün başlangıç noktasını belirler (Soccio, 2010, s. 450). Bütün varoluşçular Descartes’ı çıkış noktası olarak almışlardır ama hepsi de ondan yeniden ayrılırlar. Descartes’a göre ‘Ben’ varolan bir şey olarak ele alınmamış, düşünen bir şey olarak tanımlanmıştır. Bu düşünen varlık tasarımı Hegel’de son noktasına gelmiş, her şeyin temeli “düşünce” olmuştur (Akarsu, 1987, s. 22,192). Hegel’e göre oluş halinde bulunmak var olmaktır. Sürekli oluş haline varlığın özündeki çelişme neden olur. Varlık, kendisi olan varlık ile karşıtı olan yokluk ile çelişmesi sonucunda varlaşır. Yalnızca varlık ya da yalnız yokluk olsa da iki türlü de kısır ve devimsiz kalırdı. Varlık, hem varlığı hem de yokluğu içerdiği için vardır (Hançerlioğlu, 2007, s. 266). Timuçin’in (2005, s.391) belirttiği gibi varoluştan daha çok özsel varoluşu ben’in varoluşunu anlamak gerekir. Varoluşçunun "yaşıyorum"u, Descartes'ın "'düşünüyorum"u kadar mutlaklıdır. Tek ayırım, "düşünüyorum"un kuşku

içinde uzun araştırmalar sonrasında bulunmuş olması, "yaşıyorum"u ise klasik felsefedeki gibi kuşkuya gerek duyulmadan doğrudan konulmuş olmasıdır.

Varoluşçuluktan bahsedildiğinde ilk akla gelmesi gereken Karl Jaspers, "varoluş felsefesi" kavramını, "insan üzerine düşünmenin felsefi bir tarzı" olarak ilk olarak kendisinin 1931'de "Zamanın Ruhsal Durumu" adlı eserinde kullandığını belirtmiştir. Heidelberg, Jaspers kökleri geçmişte yer alan varoluş olanaklarının geleceğe dönük geçmişe yönelttiğini zaten seçilmiş olanın zaten seçilmiş olduğunu ve seçilmiş olanın dışına çıkılamayacağını öne sürdüler. Varoluş sözcüğünü bugünkü anlamında ilk kez önerip kullanan Kierkegaard'ın (Wahl, 1999, s. 10) insanlık tarihinin en bunalımlı dönemi olarak nitelendirilen ve 20. yüzyıla ait bir felsefe anlayışı olarak ortaya çıkan egzistansiyalizmin asıl kaynağının olduğu konusunda görüş birliği vardır (Işık, 2014, s. 17). Jean Wahl'in Kierkegaard için söylemiş olduğu şu sözleri büyük ölçüde tüm varoluşçu filozoflar için diyebiliriz: "Kierkegaard bizi dünyadan koparır ve bir başka benle her türlü dolaysız ilişkiyi kuşkuya koyar." Tüm varoluşçular bireyden bireye ilişkileri dramatik ilişkiler (Timuçin, 2005, s. 387) olarak tanımlarlar.

Varoluşçuluk 19. yüzyılın sonlarında en çok Almanya'da filizlenmiştir. Nietzsche, Sartre, Scheler gibi felsefeciler tarafından varoluşçuluğun tohumları atılmıştır. Hegel'in usçu ve diyalektikçi felsefesine karşı olarak Fransızlardan Blondel, Bergson, Brunschving gibi düşünürler atılan bu tohumları geliştirmişlerdir. Büyük yıkımlar ve bunalımların ardından, I. ve II. dünya savaşlarının ardından bu tohumlar iyice serpilip yayılmıştır (Sartre, 1985, s. 13). Batıda bir akıma dönüşmesinin bazı temel sebepleri olmuştur. Temel nedenlerden en belirginini, Descartes ve Galileo ile bilim alanındaki her gelişmeyle insanı 'hayatın efendisi' kıldığı düşüncesi, paralelinde 19. yüzyılın sonuna doğru 'dinin' gerilemesi ve batının en derinden tanıdığı olduğu savaşların kişilerde ve toplumda oluşturduğu anlamsızlık, umutsuzluk, kaygı ve saçmalık duygusudur (Sözen, 2012, s. 220). "İlk varoluşçular; sanayileşme sonrası, büyük ölçüde uzmanlaşmış, teknik, çok yönlü toplumları ilgilendiren temel meseleleri ortaya koyan düşünürlerdendir. Bu temel meseleler arasında; bireyselliğin giderek artan yok oluşu, itaate zorlayan baskılar, bilim ve bürokrasinin insan özgürlüğünü ve saygınlığını tehdit etmesi yer alır" (Soccio, 2010, s. 653). Savaşlar sonrası yalnızlığa, hayal kırıklığına uğrayan ve değerlerini kaybeden insanlar için çare, bireyi merkeze alan varoluşçuluktur. Çünkü varoluşçu felsefede kişi özünü kendi yaptığı seçimlerle

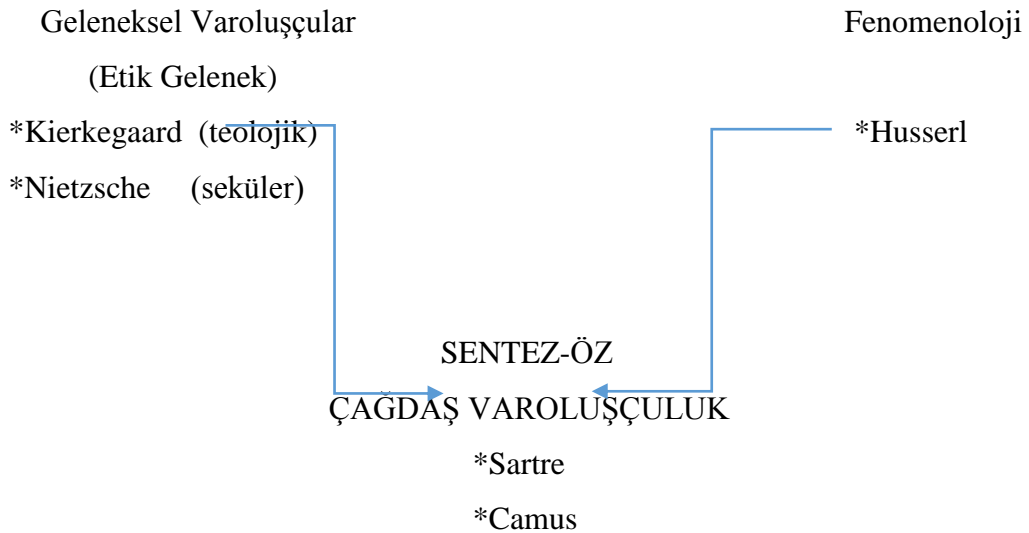
belirler. Genel olarak amaç insanı düşünmeye yöneltip değer kavramlarını yeniden oluşturması, arayış içine girmesidir. Belki de bu yüzden varoluş felsefesi bir bunalım felsefesi olarak görülmüştür (Bektaş, 2013, s. 4).

Kierkegaard'dan sonra varoluşçuluk iki dala ayrılmıştır: **Hristiyan Varoluşçular:** Dine bağlı varoluşçuluk tezini savunan “Danimarkalı Sören Kierkegaard, İsviçreli Karl Barth, Alman Karl Jaspers, Max Scheler, Landsberg, Fransız Maurice Blondel, Henri Bergson, Charles Peguy, Gabriel Marcel, Le Senne, Beyaz Rus Nicola Berdiaeff, Leon Chestov, Soloiev vb. Dinci **Olmayan, Tanrıtanımaz Varoluşçular:** Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre vb. (Bezirci, 1985, s. 12).

Ortak olarak iki grup da “varlığın özden önce geldiği” (Kanter, 2013, s. 134) noktasından yola çıkarlar. Kierkegaard’ın Hristiyan teolojisini benimsediği, Jaspers ve Heidegger de insanın ancak ölüm karşısında nesnelere dünyasından ve basmakalıp değerlerden koparak kendi varoluşuna döndüğünü ileri sürerler (Gaidenko, 1966, s. 59).

Varoluşçuluğun soyacağına bakacak olursak temelinde iki ana gelenek yatar. Birincisi, 19. yüzyılda Kierkegaard ve Nietzsche tarafından temsil edilen ve irade sahibi insana yaptığı vurguyla seçkinleşen etik gelenektir. Bu etik gelenek, biri Kierkegaard tarafından temsil edilmiş olan teolojik, diğeri ise Nietzsche tarafından temsil edilmiş olan seküler kol olmak üzere, iki ana parça ya da kola ayrılabilir. İkinci ana öge ise, etik iradeciliğe taban tabana zıt olan bir öge olarak Husserlci fenomenolojidir. Bu iki öge bir araya gelerek varoluşçu felsefenin özünü oluşturur (Cevizci, 2010, s. 1143).

Cooper’a göre varoluşçuluğun gelişim evreleri:



Şekil 1- (Felsefe Tarihi- Thales'ten Baudrillard'a-Ahmet Cevizci)

Tek bir varoluşçuluktan sözetmemize olanak veren şey belki de yalnızca insancı bakıştır. Sartre ve Heidegger, varoluşçuluğun bu özelliği üzerinde durmuşlardır. Heidegger ‘Über den Humanismus-Hümanizm Üzerine’ adlı eserini

yazmış, Sartre de, küçük ama çok ünlü kitabı ‘L'existentialisme est un Humanisme-Varoluşçuluk İnsancılıktır) ile varoluşçuluğun insancı yanını savunmuştur.

1.3. VAROLUŞÇULUĞUN ÖNEMLİ TEMSİLCİLERİ

1.3.1. Soren Kierkegaard (1813-1855)

“Baştan Çıkarıcının Günlüğü” adlı eserin önsözünde Kierkegaard’ın 1813 yılında Kopenhag’da doğduğu ve çocukluğunun insanlardan uzak ve mutsuz geçtiği anlatılır. Dindar bir ailede büyüyen Kierkegaard, babasının etkisiyle Kopenhag Üniversitesi’nde ilahiyat okuduktan sonra felsefeye yönelir. Nişanını da bozmak zorunda kalınca bunalıma düşüp Berlin’e gider (Kierkegaard, 2010). Takma adlar altında yazılar yayınlar. İlk denemesinden başlayarak kitaplarını her seferinde başka takma adlar altında yayınlamasının amacı, okuyucuyu belirli bir yönde koşullandırmadan ona farklı yaşam biçimlerine ilişkin yargı ve seçme özgürlüğü tanımaktır. Eserleri, acı geçmişinin de izlerini taşır. Yaşadığı üzücü olaylar, dünyaya olan bakışın olumsuz yönde etkilemiş, nişanlısı Regine'nin evlenmesi, aralarında Tanrı'nın olanaksız mümkün kılmasıyla gerçekleşecek bir nevi "tanrısal evlilik" bulunduğu yolundaki hayali yıkar. Platon'un "Symposium" adlı eserini örnek aldığı bu eserlerde cinsellik, aşk ve kadın gibi konulara değinir, kadınlardan genel olarak acı bir alay ve nefretle söz ettiği görülür.

Akarsu’nun belirttiği üzere varoluşçuluğun kurucusu filozof Soren Kierkegaard’dır. Modern anlamda kullanan ilk filozof olan Kierkegaard'ın "varoluş"a ilişkin öğretisi, gerçekdışı bir gerçekçilik diye adlandırılabilir (Kierkegaard, 2016, s. Önsöz). Ona göre her birey, yaşamın kendisine sunduğu seçenekler arasından, tümüyle bilinçli ve sorumluluğunu da yüklenerek, özgür bir seçim yapma hakkına sahiptir ve hatta zorundadır. Bu hakka duyduğu inanç, varoluşçuluğun temel ilkesi haline gelmiştir. Felsefesi doğrudan doğruya şu çağrışı duyurmayı amaçlar: “Yaşamını boşuna harcama, günlerini uyku içinde geçirme, uyan ve insan ol. Bütün yaşamı, doymuşluğu içinde uyuklayan insanları nasıl uyandırabileceğini düşünerek geçirir” (Akarsu, 1987, s. 193). Kierkegaard, ‘Ölümcül Hastalık’ kitabında umutsuzluğun ölümcül hastalık olduğunu söyler (Kierkegaard, 1973, s. 9). II. Dünya Savaşı’ndan

sonra "ölümcül hastalık" ve benzer olguları irdeleyen Freudcu psikanalist görüşlerin öncülüğünde Kierkegaard'ın düşünceleri Avrupa'da gittikçe daha da yer edindir. Varoluş felsefesi içerisinde varoluş kavramının belli bir açıdan anlaşılabilmesi adına, Kierkegaard'ın 1846 yılında yayınlamış olduğu İlim Dışı Eklenti adlı eserinden ana çizgileriyle bakarsak, Sokrates tarzı sorgu metodunu kullanıldığını görürüz. Dolayısıyla Atina'nın at sineği örneği modern bir kılıkla kendini yeniden ortaya koymuştur. Bu eserde Kierkegaard diyalektik yöntemle hakikatin sübjektifliğini ortaya çıkarmış ve sübjektif düşünür temasını en temele yerleştirmiştir (Akhmetbekov, 2011, s. 8). Varoluşçu felsefe çelişkilerine rağmen yaşama köklü bir açıklama getirmek arzusundadır. Buna göre bu felsefe bir yaşam felsefesidir. Bir bilgi kuramı ortaya koyup onunla dünyayı tanımaya çıkmak felsefede yüzyıllardır süren bir eğilimdir.

Varoluşçular dizgeciliğe karşı çıkarken kendilerini dizgeci tutuma götürecek bu temel arayışının da uzağında durdular. Onlara göre önce yaşamak, yaşamı tanımak, oradan bilgiye ulaşmak gerekliydi. Önce varoluş vardı. Felsefenin doğrudan doğruya tutacağı yol bilgi yolu değildi, her şeyden önce yaşamın, varoluşun gizlerine ulaşması gerekir (Timuçin, 2005, s. 389). Varoluş sisteminin ahenkle kurulamayacağını, çünkü varoluşun henüz tamamlanmamış, değişen şartlara göre sürekli gelişme halinde olan bir süreç olduğunu ileri süren Kierkegaard, devre egemen olan Hegel'in varoluşun bütününe sistemleştirme ve klişe haline sokma girişimine karşı çıkar. Kierkegaard'ın "Kaygı Kavramı" adlı eserinin önsözünde çevirmen Türker Armaner, "bireyin Hegel'in deyimiyle devlet ideasındaki bir "moment" olduğunu ve tümel idea gerçekleşmeden tikel hürriyet gerçekleşmeyeceğini vurgular. Kierkegaard'ın ise inanç ve düşünme etkinliğini kesin bir çizgi ile ayırır ve Hegel'in terminolojisiyle ama ondan farklı bir estetik bir tanımlaması ortaya koyar. Ona göre estetik yaşam dolaysız bir yaşam, etik yaşam da, tümelin dolayımı olmadan bireyin inancı doğrultusunda yaptığı seçimlerle belirlendiğini (Kierkegaard, 2016, s. Önsöz) söyleyerek Hegel ve Kierkegaard'a göre bireyin nasıl bir özgürlük seçimi içinde bulunabileceğinden bahseder. Hegel, tez ve antitezin karşı karşıya gelmesinden oluşturulacak olan yeni harmonik bir tezin, ebedi devrim daimdeki sürekli değişimlerine yol açacağına dair nesnel bir bilgi kuramı yarattığını düşünür. Kierkegaard ise, doğrunun nesnel değil öznel, doğru ve yanlışın kişilere göre değişken olduğunu ileri sürmüştür. Kendi tanımıyla "doğru ve varolan kişi açısından en yüksek doğru, en tutkulu ruh haliyle

kendini adayarak korunan nesnel belirsizliktir. Bilinçli ve sorumlu bir kişi olarak da insan; gerek estetik gerekse de dinsel ve etik seçimler yapmak zorunluluğundadır.

Soren Kierkegaard, umutsuzluk ve sıkıntıyla kendi varoluşuna insandaki bu dinamik atılımlar açıklanırken, insan yaşamındaki farklı evreler, ayrı varoluş tarzları olduğunu savunur (Cevizci, 1999, s. 891). Varoluşu üç basamakta estetik yaşam biçimi, ahlaksal yaşam biçimi, dinsel yaşam biçimi olarak aşamalandırmıştır. Estetik yaşam insan varoluşundaki birinci evre ya da ilk varoluş tarzıdır. İnsan duyularıyla yönetilir. Bu düzeyde olan insanın evrensel ahlaki standartlara ilişkin pek bilgisi yoktur. Özüne ve Tanrı'ya yabancılaşmışlığı da en üst düzeydedir. Buradaki insanın dini inancı da yoktur. Kendini toplum kurallarının dışında algılayan kişi topluma yabancılaşır ve onu eleştirir hale gelir. İnsan dolaysız olarak kendi içinde yaşamayı tercih eder. Bu aşamada insan, ne ise odur. Ahlaki evre, ikinci varoluş tarzıdır. Norm ve değerlerden, ahlaki standartlardan yoksun yalnızca alacağı hazzı düşünen estetik insanın aksine ahlaki insan ahlak kurallarını kabul eder. Ahlaki kurallar insan hayatına form ve tutarlılık sağlar. Ahlaklı insan, ahlaki sorumluluğun getirmiş olduğu sınırlamaları kabul eder. İnsan ne yaparsa odur hali ahlaksal yaşam biçiminde insanı tanımlar, herkesin iyiliği, kendisinden önce gelir (Cevizci, 1999, s. 891). Kierkegaard'ın Korku ve Titreme Kitabında dinsel yaşam biçiminde insanın, Tanrı'ya kesin olarak boyun eğen insan olduğu tanımı yapılmıştır. Kierkegaard'a göre estetik değerlendirme; yaşamın kendisini şiddetle arzu edilen ya da nefret edilen nesnelere ve aynı zamanda bu ikisi arasında daha düşük derecelerde etkiye sahip nesnelere bir deposu, kısacası korunması ve yokluklarından kaçınılması gereken malların havuzu olarak ele alınır. Estetik yaşam; Kierkegaard'ın deyimiyle 'şimdi'ye adanan bir yaşamdır (Kierkegaard, 2002, s. Takdim). Kierkegaard estetik yaşam tarzındaki insanla ahlaki varoluş evresindeki insan arasındaki karşıtlığı, onların cinsel davranışlarındaki tavırlarıyla örneklendirir; buna göre, ilki kendisini duygularına bırakırken, ikincisi evliliği aklın bir ifadesi olarak görmektedir. Ahlaki bakımdan kendine yeten, evlilikte mutluluğu, işte başarıyı arayan kişi ahlaklı insandır (Cevizci, 1999, s. 891).

Kierkegaard, doğrunun öznel kaynaklı olduğunu; dahası benlik süzgecinden geçip kalp ve vicdanın katkısı ile belirlendiğini ve bakılan estetik ya da dinsel açının özellikle dominant olduğunu savunmuştur. Kierkegaard “Yaşam

Yolunun Durakları” adlı eserinde; dinsel aşamayı, sadece estetik normlardan değil, etik alandan da ayırır. Kierkegaard, yaşama karşı estetik ve etik tepkileri vurgulamakla birlikte, bunların tek başına insanın içindeki boşluğu doldurmaya, boşluğu yaşayan kişiyi, bu yolla kaygı ve umutsuzluktan kurtarmaya yetmediğine de işaret etmiştir. Etik ve estetik; iman ile beslenmedikçe, mantıkla ispatlanması mümkün olmayan insanın içindeki ucu açık belirsiz boşluk doldurulamaz. Burada insanın; Tanrı ile kuracağı içten derin bir ilişkinin önemli olduğunu, açık bir şekilde vurgular (krşl: Dostoyevski'nin Sonyası ile Kierkegaard'ın Regine'si). Çünkü iman yoluyla, Tanrı ile gönüllü kurulacak olan bu derin kendini adama ilişkisinin, nesnel yoldan mantık ve matematik ile açıklanıp kanıtlanabilecek ya da nesnel bir ispatı bulunabilecek türden somut bir ilişki değildir. Bu tamamen öznel karakterlidir. Kierkegaard’a göre Tanrı’ya iman eden kişi, mucizelere aklın yıktığı bu olanaklara inanandır. İnsan başka çıkar yol göremeyince, akıl ona yok olmasının kaçınılmaz olduğunu söyleyince onu umutsuzluktan sadece imanı kurtarır (Gaidenko, 1966, s. 38). Kierkegaard, insan ile Tanrı arasında yalnızca inaçla doldurulabilen bir "boşluk" olduğunu ileri sürer ve bunu da "inanç sıçraması" (yani maddeler dünyasını aşıp fizikötesindeki evrene yücelme) deyiimiyle dile getirir. Yani görüngen maddeler dünyasından çıkıp metafizik evrene geçildiğinde ancak bu boşluk aşılıp Tanrıya ulaşılabilir. Verilen estetik ve etik tepkilerin insanın Tanrı ile kuracağı ilişkide önemli olduğunu, ama dinsel doğrunun nesnel bir kanıtı bulunmadığını vurgular. Kierkegaard'a göre “insan ölümsel hiçlik karşısında tirtir titreyen zavallı bir yalnız yaratıktır” (Hançerlioğlu, 2007, s. 367). Sartre “Varlık ve Hiçlik” kitabında Kierkegaard’a katılmış ve şu sözleri söylemiştir:

Kierkegaard'a hak vermek gerekir: içdarılması korkudan şöyle ayrılır: korku dünyanın varlıklarından duyulan korkudur, içdarılması da ben karşısında duyulan içdarılmasıdır. Başdönmesi uçuruma düşmekten değil de kendimi oraya fırlatmaktan ürktüğüm ölçüde içdarılmasıdır. Yaşamımı ve varlığımı değişime uğratma tehlikesi taşıdığı sürece korkuya neden olan bir durum, bu konuma özgü tepkilerime güvenemediğim ölçüde içdarılmasına sebep olur (Sartre, 2011, s. 80).

1855 yılında Danimarka’da yakalandığı omurga hastalığı sonucu hayatını kaybetmiştir. Freudcu psikanalistler ile ilahiyatçı Karl Jaspers, Martin Heidegger ile Martin Buber’in katkılarıyla, sonunda Kierkegaard'ın gerçek değeri anlaşılabilmiştir. Bu gecikme yine de Kierkegaard'ın varoluşun öncüsü olarak anılmasını engellememiştir. Bıraktığı notlar, ölümünden çok zaman sonra Almanya ve Fransa'da etkili olmuş ve bu etki varoluş felsefesini doğurmuştur (Yanat, 2008, s. 13).

1.3.2. Heidegger (1889-1976)

Varoluş yaşam biçiminin önde gelen temsilcisi olarak kabul gören Heidegger, ekolün kurucusu Kierkegaard'ın fikirlerini takip ederek, teknolojiye teslim olmuş toplumun kalpten yoksun soğuk mekanik mantığını, ontolojik yönden eleştirmiştir. Böylece, Avrupa kültür ve düşünce hayatına önemli özgün katkılarda bulunmuştur. Heidegger'e göre bugünün filozofu kurulmuş olan sistemleri reddetmeli, eski görüşleri hatta değerler nizamını bir yana koymalı, sadece kendi varoluşunun dramını yaşamalıdır (Ülken, 1958, s. 282). Heidegger'in 'Metafizik Nedir' adlı eserine göre dünya varlığımıza çevre dünyası olarak ait olduğundan varlık (sein) ancak mevcudiyetimiz incelenmesi ile anlaşılır (Heidegger, 1998, s. 16). Heidegger, dilbilim ile yorumbilimin katkıları ile ve çeşitli diller de öğrenerek, kendine özgü zengin bir kelime haznesini yaratması sayesinde, varoluşa dair kavramlarını genişletmiştir. Örneğin "olmak" (sein) ile biten 100 yeni sözcük türetip yorumlamıştır. Felsefesi zor anlaşılır cümle kuruluşları ile Heidegger'in kendine özgü anlamlar vererek yazdığı sözcüklerden dolayı felsefesi kapalı kalmış yine de on binlerce dinleyicisi olmuştur. Anlatım biçiminin karışık ve zor olduğunu kendisi de bilir, ama araştırmanın derinliği dolayısıyla bunu gerekli bulurdu (Akarsu, 1987, s. 214).

Heidegger'in 'Varlık ve Zaman' adlı kitabında "felsefenin yaptığı tüm sorgulamaların dönüp dolaşip varoluşa geri geldiği" söylenir (Heidegger, 2013, s. 35). Heidegger'e göre varoluş felsefesinin çıkış noktası insandır. İnsanın özü varoluşundadır. "Varlık sorusunu sormakla doğrudan bağlantı kurduğu kendi varlığıdır" (Gaidenko, 1966, s. 39.40). Yani insanın özü varoluşunda yani dünyada olmasıdır. TDK, 'Felsefe Terimleri Sözlüğü-1975'de belirtilen ifadeye göre, yalnız insan gerçek varoluştur. Çünkü sadece insan kendi sınırları dışında varlığa adım atabilir ve böylece bütün öteki şeyleri anlayabilir. Çünkü gerçek varoluş insandır. Varoluştan kalkarak varlık sorusu yeniden biçimlenmelidir. İnsanın varlık sorusunu sormasıyla doğrudan kendisiyle bağlantı kurar Evrensel varlıkbilime mümkün kılacak "temel varlıkbilim" kurmayı amaçlar. Ancak bu noktadan başlayarak felsefenin temel sorunu olan varlığın anlamı sorununa yaklaşırız. Heidegger da Kierkegaard gibi yığına karşı çıkışı, kaygı, korku, kuşku konuları üzerine düşünceleri, yalnızlık hakkında

duruşu bakımından birbirinden ayıramayacak kadar benzerdir (Akarsu, 1987, s. 192,193).

Heidegger'e göre, Varlık ve Zaman kitabının amacı, insan için var olmanın ne anlama geldiğini ya da "buna eğer yaşam denirse" anlamındaki var olmanın, nasıl bir şey olduğunu açıklamak, buna yönelik sorulara cevap vermektir. Dahası "Varlığın anlamı nedir?" sorusuyla da, bu kez varlığın hangi imgesel derinlik özellikleri keşfedilmek istenmektedir. Varoluşçuların anlayışında, 'yaşama' ile 'düşünme' etkinlikleri aynılaştırılmıştır. Heidegger de bunu şu sözü ile kanıtlar: «Bilimin ille de varolması zorunlu değildir». Nesnel gerçeğin yaşanmasını sağlayan korkudur. İnsan korkuları sayesinde evrendeki sonlu yerini görür; korku aracılığıyla insan, evrenin içine fırlatılmışlığını, korunamazlığını, yapayalnızlığını ve kaçamadığı ölüm tarafından belirlenmiş varlığının parçalanmışlığını yaşar (Bozkurt, 1984, s. 167). İnsan, fırlatıldığı ve ölene değin de fırlatılmış olarak kalacağı bir dünyada, nesnelere beraber uyumla yaşar. Rilke, bu anlamda "Dua Saatleri Kitabı"nda, nesnelere över ve onlara daha yüce bir varlığın simgeleri olarak saygı duyar. "Mütevazı ol şimdi bir nesne gibi" (Rilke, 2009, s. 85). Bu da nesnelere okumak demektir. Hiçlik-bunalımının kökeninde yatan bu düşmüşlük ile insanın kendine ve çevresine yabancılaşması; insan varoluşunun kaçınılmaz bir sonucudur. Ona göre bu düşmüşlük, o halde varoluşsal ve özsel bir olanaklılık olması nedeniyle, ontolojik ya da fenomenolojik olasılıklardan bir tanesi sayılır. Yani bu kokuşmuşluk, teşhis bilim alanına giren epistemolojik bir olgu değildir. "Husserl ve Heidegger ile birlikte tanınan fenomenoloji, hayatı gördüğü gibi – fenomenler- olarak açıklamaktadır. Fenomenoloji doğrudan deneyimi analiz ederek, algılayan ve bilen özneye varoluşsal bir zemin kazandır" (Özçınar, 2013, s. 264).

Heidegger'in "Hümanizm Üzerine" adlı kitabında bu felsefenin sorumsuz ve yıkıcı bir hiççilik öğretisi olduğunu belirtir (Heidegger, 2013, s. 39). İçinde ancak insan bulunduğu oranda bir evrenin varlığından söz eder. Buna göre insan yokken dünya da yoktur ve evren insanın düşünceleriyle var olur. Bu tez "varoluşçuluğu tekbenciliğe "kendimden başka hiçbir şey yoktur" saçmasına götürür" (Hançerlioğlu, 2007, s. 371). İnsan gerçekliği 'dünyada olmak' şeklinde tanımlanır. Varlık tarafından kuşatılmış olarak ortaya çıkan "insan gerçekliği kendisini varlığın içinde bulur diğer taraftan da, insan-gerçekliğini kuşatan varlığın onun etrafında dünya biçiminde yer almasını sağlayan şey insan-gerçekliğinin kendisidir" (Sartre, 2011, s. 66). Heidegger,

varlıkbilimin varoluşu anlamak için yeterli olmadığını, insanın var olduğunu duygu değişimleri esnasında fark ettiğini söyler. Mutluluk da acı da insanın durumunu değiştirdiği için insan kendine büyük sorular sorar (Çelik, 2011, s. 42). Yaşamla iç içe olduklarından dolayı, gündelik hayat içinde kaynayıp giden bu fizik ve uzam ötesi sorular, doğa bilimlerinin deneysel sorularını oluşturdukları halde, metafiziksel anlamda genellikle insanın aklına bile gelmezler. 1927'de yazdığı, insanın dünyadaki varoluşunu (Dasein'ı) özgün bir yöntem ve terminolojiyle çözümler. Heidegger'e göre insan, varlığın çobanı bir eşbaskısıdır. Sadece insan gerçekten burada olandır. Bu varolana, kendi terimiyle Dasein (burada-olan) demektedir (Akarsu, 1987, s. 215).

Heidegger 'Varlık ve Zaman' kitabında burada-olan için dilbilgisi ve mantık kuralları gereğince yorumlandığında özne olarak görüldüğünü söyler (Heidegger, 2004, s. 69). Burada "Var olmak nedir?" sorusu, "kişinin kendini "şeyler" içinde kaybetmesi riskini de taşır. Platon, "Devlet" adlı kitabında; "şeyler", cisim değil de, var olana karşıt şeklinde, neredeyse "yaşamını feda etmek" anlamında yorumlar. Oysa kişilik sahibi bir insanın, özellikle eşya ve cisimlerin üzerine çıkararak kendini aşması gerekir. "Bilmeyi özne ve nesne arasındaki bir bağıntı olarak saptamaktır ki, kendi içinde ancak boşluk kadar 'gerçeklik' gizler (Heidegger, 2004, s. 98).

Varolmanın dünyaya bırakılmışlıktan duyulan bulantının veya sıkıntının Heidegger'e göre hiçliğin tehdidi karşısında insanın duymuş olduğu kaygı (Çüçen, 2003, s. 94) olduğu belirtilmiştir. Bu insanı yok edecek bir güç değildir ayrıca insana kendinden doğan yaşama itkisini verir, özgürlüğünü açar. Sahici/otantik varoluşa sahip varlık ve sahici olmayan varlık olmak üzere varlığı 2'ye ayırır. Heidegger varoluş çözümlemesinde otantik varlığı açıklamaya çalışır. Ona göre sahici varlık, seçimleri doğrultusunda kendi geleceğini kurmaya çalışır. Kendi varlığını deneyimleyen Varlık yani Dasein, sıkıntılarda, kaygı, ölüm beklentisindedir. Böylece ruh durumlarında, kaygıda, sıkıntıda, ölüm beklentisinde kendi varoluşuna yönelir.

Heidegger, insan koşulunu soğukça ele alır, sonra da bu yaşamın alçaltılmış olduğunu bildirir. Tek gerçek, tüm varlıklar katındaki kaygıdır. Dünyada ve oyalanmaları arasında kendini yitirmiş insan için çabucak geçip giden, kısacık bir korkudur bu kaygı. Ama bu korku kendi bilincine varmayagörsün, bunalım olur, uyanık insanın sürekli iklimi olur, varoluş kendini yeniden bulur (Camus, 2010, s. 33)

Tek gerçək, bütün varlıklar için kaygıdır. İnsanın, böyle ruh durumlarında, kaygıda, sıkıntıda, ölüm beklentisinde kendi varoluşuna yöneldiğini ifade eder. Varlık ve Zaman adlı eseriyle "varlık felsefesi" içerisinde değerlendirilen Heidegger, 1976 yılında Almanya Messkirch kasabasında hayatını kaybetmiştir.

1.3.3. Jean-Paul Sartre (1905-1980)

Kişinin özgürlüğünü vurgulayan ve varoluşçuluğun sözcülüğünü yapan Fransız filozof ve edebiyatçı Jean-Paul Sartre, roman ve oyun yazarlığıyla da tanınır. 1964 yılında Nobel Edebiyat Ödülünü kazanmıştır. Ancak Sartre, Sözcükler adlı kitabı adına kendisine verilen Nobel Edebiyat Ödülünü reddetmesi düşünceleri ve kişiliğine ödünsüz bağlılığının bir göstergesidir (Sartre, 2004, s. 1). Devrin en önemli okullarından biri olan Rochelle Lisesi'nde okuyup, gelecekte parlayacak olan entelektüel kesimlerle (Raymond Aron, Simone Weil ve Claude Lévi Strauss gibi), fikir alışverişlerinde bulunmuş ve burjuvadan gelen sevgilisi Simone de Beauvoir ile yaşam boyu birlikte yaşamışlardır. İkinci Dünya Savaşı'nda çarpışırken; esir düşmüş, bir yıl sonra da serbest bırakılmıştır.

Sartre varoluşun özden önce geldiğini ve her insan öz kazandırmayı sağlayan özgürlükle özdeş olduğunu söyler. Birey kazandığı edimlerle kendini biçimlendirir ve gerçekleştirir (Türk Dil Kurumu, 2019). Kişinin kendi olması ve kendi varoluşunu hissetmesi ancak özgür olmasıyla ilgilidir. J. P. Sartre Varoluşçuluk Kitabında özgürlüğü şu sözlere tanımlar: "Her koşulda özgürlüğü istemek amacımız olmalıdır. Bırakılmışlık içindeki insan bütün değerlere temel olan özgürlüğü ister" (Sartre, 1985, s. 93). Birey varlığını, hayatını kendi yapacağı fenomenolojik anlayışıyla anlamlandırmalıdır. Özgürlük, sorumlu varlığın bir değeridir. İnsan, sorumluluğunu gerçekleştirmek için özgür olmalı, bir değeri olan özgürlüğü için de sorumluluk sahibi olmalıdır.

Varoluşçuluğun yanında, hâkim teorilere karşı çıkan, örnek olarak Marksizmi yeniden tasarlamaya çalışırken, Freud'un kişileri anlama şeklini inceleyen Sartre, felsefi anlamda insanın gündelik hayatı ve doğası ile alakalı her şeyi irdeler (Cevizci, 2010, s. 1154). Varoluşçu felsefe, gerçekçi bir felsefedir. Gerçekliğin ortaya koyulması için gerçeklikten yola çıkmak varoluş filozofunun başlıca amacıdır. Ama

gerçekçilik öznel düzeye indirildiğinde kendinden çok şey kaybedecektir. Aristoteles'in şu skolastik formülü gerçekçiliğin temel ilkesi olmuştur: "zihinde hiçbir şey yoktur ki duyulardan gelmiş olmasın" (Timuçin, 2005, s. 390-391). Sartre'ın yepyeni bir formül olarak sunduğu "varoluş özden önce gelir" gerçekçi tutumun farklı bir anlatımıdır. Asım Bezirci, Sartre'ının varoluşçuluk ile yaptığı tanımlamayı aktarmıştır: Her nesne bir öze bir de varlığa sahiptir. Öz, sürekli nitelikler topluluğudur. Varoluş, dünyada etkin olarak bulunmadır. Köklerini dinden alan düşünüşler özün varoluştan önce geldiğine inanır. Tanrı kendi insan düşünüşüne göre insanları yaratmıştır. Nesnenin ancak özüne uyduğu zaman var olduğu geleneksel görüşüne inançsız kimseler de bağlanır.18. yy'ın inandığı bütün insanlarda insan doğası adı verilen tek bir öz vardır. Varoluşçuluk bu görüşlerin aksini söyler. Sadece insanda varoluş özden önce geldiğini vurgularlar. Önce var olan insan dünyaya atılarak, savaşılar, acı çekerek kendi özünü yaratır (Bezirci, 1985, s. 8).

Dünya görüşü açısından varoluşçu felsefe etkileyici olsa da kuram bakımından çetrefilli ve karmaşıktır. Sartre'ın 'Varlık ve Hiçlik' adlı eseri bu karmaşıklığa iyi bir örnektir. Dağınık yapısı nedeniyle tek bir varoluşçuluktan değil, varoluşçuluklardan söz edebiliriz. Karmaşıklığı özneliğindedir. Öznelci olan varoluşçuluk, nesnel bilginin oluşumuna engel olduğundan bilgi kuramı değil, bir yaşam felsefesi niteliği taşır (Nas, 2013, s. 9). Özellikle tanrıtanımaz varoluşçular Tanrı korkusundan çok ölüm korkusuna daha çok önem vermişlerdir. Ölüm korkusu karşısında titreyen insan ne olduğunu ne olacağını bilmez, sadece kendi varlığını, var olduğunu bilir. Bu demektir ki varoluş ben'le özdeştir. Bu soruya varoluşçuların verdiği karşılık Varoluşçuluk kitabındaki Asım Bezirci'nin çevirisinden özetlenerek sunulmuştur: İnsan özünü kendi yaratır. Nesnelde önce öz sonra varoluş gelir. Masayı önce tasarlar sonra yaparız. Masa özünden sonra varlaşır. Var olan insan ise nasıl olacağını, yaşamını sonra kendi özünü yaratır. İnsan var olmadan önce hiçbir şeydir. Eşek eşekliğini, salatalık salatalıklığını kendi yapmaz ama insan insanlığını kendisi oluşturur. Bu, yapış keyfidir. Bu keyfi özgürlük de, ölümün ötesindeki hiçliğin karşısında boşuna bir çabalamadır. Varoluşçuya göre insan, daha önce tanımlanamaz, belirlenemez. O zaman hiçbir şey değildir. Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır. Bu durumda, kavrayacak, tasarlayacak bir Tanrı olmayınca, insan doğası diye bir şey de olmaz. İnsan yalnızca kendini anladığı gibi değil, olmak istediği gibidir (Sartre, 1985, s. 63,64).

Sartre'a göre insan, dünyaya atılmış bir manasız varlık olarak uyumsuzluğu olduğu dünyadadır. Bu varlık dünyaya gereksiz ve saçma olarak bulunmaktadır. Bu durum karşısında insan uyumsuz saçma haliyle vücudunda gelen tiksinti hali bulantı olarak anlatılmıştır. Bu düşüncelerle Sartre, kendisini üne kavuşturan romanı "Bulantı"yı yayımlar (Sartre, 1985, s. 38). Bu romanda, roman kahramanı Roquentin'in gerek dünya karşısında, gerekse de kendi bedenine duyduğu tiksintiyi; bunlar sanki birer varoluşsal suçlarmış gibi nevrozik hastalıklı bir ruh haliyle anlatır. 'Bulantı' adlı roman, yansıttığı güçlü mücadeleciler toplum karşıtı düşünceleriyle, felsefi konuları geliştirici bir özgünlük taşır. Bulantı romanda nesnelere duyulan tiksinti "Ağacın kökü, yeşeren çimenler her şey ortadan kaybolmuştu. Nesnelere kendine özgünlüğü, çeşitliliği, görünüşleri yalnızca yanıltıcı bir parlaklıktı. Dışlarını saran cilaları erimiş, bütün çıplaklıkları, bütün ayıp ve ürkütücü halleriyle çıkıvermişlerdi ortaya" (Sartre, 2015, s. 203) ifade edilmiştir. Varlık anlaşılmalıdır diyen Heidegger'in çizgisinde ilerler. Dünyadaki varlıklar, varlığa birer veridir. Bunun farkında olduğunda insan, bulantı hissettiğini (Çelik, 2011, s. 42) belirtir. Sartre'a göre yalnız insan için varoluşun özden önceliği ilkesinin temeli özgürlüktür. İnsan eğer özgür olmasaydı, varoluş da özden önce gelmezdi. İnsan eylemleriyle özünü inşa eder. Bir özle doğmak, bir belirlenmişlik içinde olmak, özgürlüğe ters düşer (Çelebi, 2014, s. 65).

Sartre 'Varlık ve Hiçlik' kitabında varlığın bilincindeki insanın geçmişi ve geleceği karşısında bir duruş tarzı olması gerektiğini söyler. Özgürlüğünün bilincine insan ancak iç daralmasıyla varır (Sartre, 2011, s. 79). İnsan geçmişine bağlıdır. Ama insan geçmiş olarak kendinden geldiği ve gelecek olarak kendisine yöneldiği devrimin içine düşünceye kadar geçmişinden ayrıdır. Böylece geçmiş, katılaşmaya ve kendi başına varlık özelliği almaya yönelir. İnsan o zaman 'Kendisi-için-varlık' olarak tanımlanır ve bilincin bir parçası olarak kaldıkça bir seçme ile sonunda yeniden eski sağlıklı haline kavuşur (Bozkurt, 1984, s. 146). Sartre burada, insan bilincini, varlık ya da nesnelere "şeylik"leri karşısında bir "hiçlik" olarak yorumlar. Buna göre bilinç; maddi olmayan bir varlığa sahip olduğundan belirlenebilirlik sınırlarının dışındadır. Bu da bilişsel özgürlüğü mümkün kılar. K. Jaspers, N. Berdyayev, M. Heidegger ile Sartre; öncelikle bütün somut ilişkilerde, bireysel bilince ağırlık vermişlerdir. İnsan bilincini önemseyen usçuluk; doğal bilimlerinin belirleyici kavramlarıdır. İnsan yitmiş bir ruh olduğuna karar verip varolmak yerine

kendini reddedebilir. Varlığın gizeminden tiksilmesi insanın dramıdır. Varlığının endişesine kapılan biri kendini unutuşa ve başıboş göçebelige götürebilmektedir (Çelik, 2011, s. 43).

İnsan-gerçekliği bir hiçliğin ötesine çekilmiştir. İnsan-gerçekliğinin kendini yalıtacak bir hiçlik ifraz etme olanağına Descartes'in verdiği isim özgürlük 'tür (Sartre, 2011, s. 74). Temel problem Sartre'a göre bilincin hiçlikten meydana gelmesidir. Descartes'in dediği gibi bilinç bir töz değildir; Kant için ise; bizler gizemli bir evrenin içinde bir rüyanın rüyasındayızdır. İnsanın gerçekte bildiği birşey yoktur. Bildiğini sandıkları olaylardır. Sartre'a göre bilincin hiçbir şey olduğu yerde dünya şeylerle doludur, zengindir. Bilinç fizik yasalarına tabi değildir; boştur ve hiçbir içeriği yoktur. Bilinci varlıktan, hiçliğe sahip oluşu ayırır. 'Bilinçli bir varlık olan insan 'ne değilse odur, ne ise o değildir.' Özgürlüğü de bu olumsuzluğa dayanmaktadır (Cevizci, 1999, s. 316).

Gaetan Picon (1985,49) varoluşçuluğa yönelik eleştirileri dile getirir: Sartre'ın kişileri özgürlüklerinden daha fazla başka şeylere inanırlar. Hareket etmek ve sevmek yerine seçmek amacıyla seçerler. Ama bulantıyı yenmek için değerleri olmayan bir özgürlük yerine değerleri olan bir özgürlük bulunmalıdır. Öncelikle bu değerleri ortaya çıkaracak tutkunun bulunması gerekir. Picon'a göre bu dünyada ne renk ne de kurtuluş yaratan bir özgürlük çağrımı yoktur. Sartre'nin 1946 yılında verdiği 'Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır' adlı konferansının metninde kendine yöneltilen eleştirileri cevaplandırır (Sartre, 1985, s. 16). Toplumsal sorumluluğu da içermesiyle gerçek hedefini bularak, insanlık mücadelesinin bir aracı haline gelir. Özgürlük ile birlikte etik sorunları da içeren Akıl Çağı-Özgürlük Yolları eserini yazdıktan sonra, Sartre; tiyatro oyunlarının eylem ve gösterim güçleriyle romandan daha güçlü ve etkili birer iletişim araçları olduğuna karar vererek, yeniden oyun senaryolarına ağırlık vermiştir (Sartre, 2004, s. 1). Bu oyunların hemen hemen hepsi, insanın insana beslediği derin düşmanlıkları deşifre ettiği için; karamsar tonlar taşımasına rağmen, orada konulan eylemlerle kazanılacak etik kurtuluşun kapısını aralayabilirdi (Sartre, 1985, s. 44,45). Sartre; yaptığı gezilerden ve işgal girişimlerini gördükten sonra yakınlık duyduğu sol ülkeleri eleştirip, öncekinden değişik kendine özgü bir sosyalizm anlayışına yönelir. Birinci Cildi 1961'de yayınlanan Diyalektik Aklın Eleştirisi adlı kitabında içerik bulunan tarih felsefesi Marksçılıktan esinlenir ve onu aşmak ister (Foulquie, 1998, s.

55). Ona göre bu diyalektik; kemikleşme, uyum ve esneklik zorlukları nedeniyle, bazı yönlerden özgürlükleri kısıtlaması ve farklı kültür ve ülkelere göre değişiklik gösteren somut durumları göz ardı etmesi gibi nedenlerle, zorlu engelleri aşmamaktadır. Ancak yine de çağdaş dünya için gerekli bir konumdadır (Sartre, 1981, s. 39-43). Sartre, karmaşık etik eserler yazarken; gittikçe zayıflayan bedeninin de etkisiyle yorgun düşünce, bu aşırı üretkenliğinin de tesiriyle teoriyi bırakıp, "bir davaya bağlanmak bir laf değil, bir eylemdir" diyerek, bu kez sokak hareketlerine ve protestolara katılır. "Aydın olarak bütün yapabileceğim, olabildiğince fazla sayıda insanı bu toplumu değiştirmek üzere girişilecek köktenci bir eyleme kazanmaktır" (Sartre, 2004, s. 74). Yaşamın son döneminde gözleri görmemeye başlar ve akciğerindeki ur yüzünden hayatını kaybeder. Alexandre Astruc'un "Kendi Ağzından Sartre: 1976- Sartre par lui-même" adlı filmi, Sartre'nin otobiyografisi niteliğinde bir belgeseldir.

1.3.4. Albert Camus (1913-1960)

1913 yılında Cezayir'de fakir bir ailede dünyaya gelen Fransız filozof Camus aynı zamanda deneme, roman, öykü, tiyatro yazarıdır. 1957 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır (Bektaş, 2013, s. 21). Sartre gibi yetenekli bir romancı ve oyun yazarı olan Camus, Jaspers gibi varoluşçu etiketini reddeder ama Copleston'a göre aynı düşünce hareketine ait olduğu söylenebilir (Copleston, 1956, s. 196). Edebiyat dünyasına asıl girişini, 1942'de yayımlanan Yabancı adlı romanı ve Sisifos Söyleni başlıklı felsefi denemesi belirledi. Birbirini tamamlayan bu iki yapıtta, varoluşçu izler taşıyan "saçma" felsefesini geliştirdi (Camus, 2015, s. 7). Albert Camus, felsefi problemlere teorik olarak ilgi göstermemiş olmakla birlikte anlamsız ve saçmanın tehdidi altındaki insanın hayatına anlam katabilmek için mücadele vermiştir. Düşüncesini belirleyen en temel unsurlar ölümlülük, ateizm ve dünyanın, insanın özlem duydukları karşısındaki kayıtsızlığıdır (Cevizci, 2010, s. 1169). Nedenler tesadüfi ve hiçbir amaç olmadan birbirlerini doğurur. Evrende hiçbir şey, bir yönü ve ilerlemeyi gerektirmez, sadece hareketlerden ibarettir. Hançerlioğlu, Albert Camus'ü kıvılcımlayan düşünceden şu şekilde bahseder:

[..]Her gün, milyonlarca varlık doğuyor. Bunlar, yeryüzünde, bir an gürültü edip yarın sırası gelince dağılacakolan başka milyonlara yerlerini bırakacaklardır. Bu pek kısa görünüşün bir anlamı olabilir mi? Hayır, *hayatın anlamı yoktur*. Her ne pahasına olursa olsun, buna bir anlam bulmaya çalışmakla oyalananların düşlerinden kurtulmak bize,

sükunun, gücün, özgürlüğün o olağanüstü duygusunu verebilir (Hançerlioğlu, 2007, s. 357).

Camus'e göre, insan için evren uyumsuz, bilinemez, saçma ve akla aykırıdır (Hançerlioğlu, 2007, s. 372). Albert Camus'nün varoluşçuluğu da saçmacılık adıyla anılmaktadır. Camus, yıllar sonra bir adamın evine döndükten sonra gelen felaketleri kaleme aldığı 'Yanlışlık- Le Malentendu' adlı oyununda dünyaya olan uyumsuzluk, saçma ifade edilmiştir. **Martha:** 'Bıktım usandım artık bu ruhu taşımaktan anne... Buraya ait değilim ben' **Anne:** 'Ama dünyanın kendisi makul değil, bunu söyleme hakkım var' (Camus, 2015). Bu cümlelerle dünyanın mantıksız olduğu ve içinde anlamsız olduğu ifade edilir ve bu gerçeğin anlaşılmasıyla saçma bir his ortaya çıkar (Copleston, 1956, s. 196). Karamsarlık, saçmanın içindedir. Ama dünya nihai anlamsızlık içinde bulunmaz. Dünyanın anlamı insandır. Diğer düşünürlerden farklı olarak yaşamı anlamlı bulur. Dünya her ne kadar saçma olsa da insan yaşamını anlamlandırabilir ve hatta ölümlü olması saçmayı ve de yaşamı anlamlı hale getirir. İnsan dünya ile uyumsuzdur. Bilinçlilik ve zamana uyum sayesinde bu saçmayı uyumsuzluğu aşabilir. İnsanın aklına aykırı olan dünyayı anlayamayan insan bu uyum sayesinde saçmalığı yok eder. Ölüm bir zorunluluktur, intihar zorunluluk değildir. Yaşamayı tercih etmemiz gerektiğini söyler. Çünkü aslında intihar saçmayı çoğaltır. İntihar akıl ile karar verilen bir durumdur yaşamın kendisi saçmadır. İntihar eden kişi, hayata o kadar değer veriyordur ki, onun uğruna (yani hayatı anlamsız bulduğu gerekçesiyle), ölümü dahi göze alır. Hayat yani, uğruna ölünecek bir kategoridir. Hayatı çok önemseyenler bu yüzden bunalıma düşer, içinde derin bir boşluk hisseder. Ölümü ve saçmayı fark ederek yaşayan insan özgürdür. Hayat uğruna ölünecek kadar kıymetli değildir. Camus Sisifos Söyleni"nde önemli bir bilim gerçeğine varan Galilee, hayatı tehlikedeiken rahatlıkla dönüverdiğini bunu yapmakla da iyi ettiğini söyler. "Dünya mı güneşin etrafında, güneş mi dünyanın çevresinde döner? gerçeği uğruna ölmek değmeyecekken, buna karşılık, hayatını yaşamaya değmediği düşüncesine vararak ölümü seçen nice insanlar görüyorum" (Camus, 2010, s. 15) örneğiyle ölüme karşı yaşayan insanın özgür olduğunu ifade eder.

Camus, ilk kitabı Ters ve Yüzü (1937) ile sonraki denemesi Düğün Gecesi (1938) adlı eleştirel eserlerinde, insanın dayanıksız olan ölümlü yapısı ile maddi dünyanın dayanıklı yapısı arasındaki karşıtlığını vurgular. Varoluşçuluk insan kişiliğinin özgürlüğü ile mevcut toplumsal ilişkiler arasındaki uyumsuzluğu gösterdiği

kadar burjuva kültüründeki sorunları da ortaya koyar; bu durumdan kurtuluşu bireyin umutsuzluğunun bilincine varmasıdır. Camus'nün Sisifos efsanesi bu bakımdan tipik bir örnektir (Gaidenko, 1966, s. 61). Sisifos Söyleni'nde varoluş öncelikli tutum tekrarlanır. Bu eserde saçma olan evrenin doğasını ve anlamını, bilimsel rasyonel yöntemlerle açığa çıkarma gayretinin sonuçsuzluğu anlatılır. "Her güzelliğin dibinde insandışı bir şey yatar ve bu tepeler, gökyüzünün bu tatlılığı, bu ağaç dizileri kendilerine yüklediğimiz düşsel anlamı hemen o dakikada yitiriverir, yitirilmiş bir cennet kadar uzaktırlar" (Camus, 2010, s. 25). Camus'a göre saçma rutinden, günlük yaşamın anlamsızlığından kaynaklanabilir.

Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün "neden?" yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar. "Başlar", işte bu önemli. Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır (Camus, 2010, s. 24)

Kiergaard'ın, dünyayı anlamaya yönelik insanın rasyonel çabanın çelişik doğasını ortaya koyan, kuşkucu argümanlarını benimseyen Albert Camus, filozofun inanca dayanan çözümü yerine, Nietzsche'nin dünyanın "Tanrı'nın ölümünden" kaynaklı anlamsızlığı fikrini paylaşır. İnsanın geleneksel manada bir bilgiye sahip olamayacağını savunan Camus'e göre insanın dünyada anlam bulma çabası saçmadır (Cevizci, 1999, s. 535).

[...] Camus Dostoyevski gibi, "sebebin" insanın absürd durumunu açıklamakta aciz kaldığını ve bu yüzden insanın absürd hayatını anlamlı kılacak bir araç olamayacağını iddia etmektedir. Bununla birlikte Dostoyevski'nin aksine, imana gelmeyi savunmamaktadır (Özdili, 2019, s. 25,26).

Camus diğer bir eseri olan "Başkaldıran İnsan"ın temaları isyan ve katlanılmazlıktır. Ona göre başkaldıran insan, hayır diyebilendir (Camus, 2009, s. 11). Başkaldıran İnsan, Yaz, Sürgün ve Krallık isimli eserleriyle hem edebiyat hem de düşünce alanlarında yetkinliğini kanıtladı. Mutlu Ölüm ve İlk Adam adlı romanları ölümünden sonra yayımlandı (Camus, 2015, s. 7).

Camus, özellikle insanın kendisine yabancı bir evrendeki yalnızlığı insanın kendisini gerçek evindeymiş gibi hissedememesi, kötülük, bireyin kendine ve topluma yabancılaşması, her şeyin ölümle son bulacağını bilmenin yarattığı bunalım ve içinde bir boşluk hissetmek ve benzeri duyguları temele alan yazıları eserlerine yansıtır. Camus'un önemi; kenar çevrelerde ihmal edilip çoktan unutulmuş olan insanların duygu, kaygı ve düşüncelerini, varoluş ekolünün temel bir

özelliği olan absürd felsefeye dayalı bir ustalıklarla anlatmasında yatar. ‘Yeni Dalga Akımı’nın yansıması doğallığın yazındaki karşılığı Hemingway ya da Albert Camus’tur (Savaş, 2001, s. 228).

Camus’un özgünlüğü bilgiç ve otoriter bir yazar sesine ya da mizaha dayanan Fransız felsefi roman geleneği ile Hemingway tarzı kısa cümleli, gerçekçi hikâye etmeyi rahatlıkla birleştirebilmesidir. Poe’dan Borges’e kadar bütün bir felsefi kısa hikâye geleneğinin devamı olarak görülebilecek bu hikâyeler, arada bir, tasvir etmekten, atmosfer yaratmaktan hoşlanma bir romancının gözlemleriyle renklendirilerek canlanıyor (Pamuk, 2010, s. 282,283).

Bir yandan sömürüye karşı öfkesini nedeniyle isyana başvurmaya çağırırken, diğer yandan da Fransız dostlarını ve vatandaşı olduğu ülkeyi düşünür. Bu duygularla; bu kirli savaşa karşı Sartre gibi, sert bir tavır alamaz. Camus; vakarlı olan bu zorlu sessizliğinin nedenini ve talihsiz bir kazaya benzettiği o anki ruhsal durumunun boyutunu, Misafir adlı öyküde, duygusal bir yaratıcılıkla dışa vurmuştur (Pamuk, 2010, s. 281-283) . 1957’de Nobel Edebiyat Ödülü’ne değer görülen ve bugün XX. yüzyıl edebiyat ve düşünce dünyasının en önemli isimlerinden biri kabul edilen Camus, 1960’ta bir trafik kazasında yaşamını yitirmiştir (Camus, 2015, s. 7).

1.4. SİNEMA VE EDEBİYATTA VAROLUŞÇULUK

1.4.1. Edebiyatta Varoluşçu Söylemler

Filozof ve yazarlar, varoluş felsefesi kapsamında; varoluşçu düşünce açısından hareketle, bazen aldatıcı da olabilen görüntü yani "doğru" ile mutlak gerçek (en üst doğru) arasındaki farklılıklara dikkat çekerken; hayatın öz ve anlamını deşifre edebilmek amacıyla, değişik arayışlara ve çeşitli yapıtlara sevk eden derin felsefi soruları kendilerine sormuşlardır. “Felsefi akımlar bağlamında varoluşçu felsefe, sanat ürünleriyle en güçlü bağı kuran felsefe akımıdır” (Nas, 2013, s. 11). Sanatın ontolojik bakımdan yaratıcı potansiyelini vurgulayan Martin Heidegger, sanatı, dünyaları varlığa getiren güç (Cevizci, 1999, s. 317) olarak tanımlar. Wilhelim Dilthey insanın kendi tikelliği, içsel dünyası ile varoluşu, bilimin yöntemlerinden farklı yaklaşımlarla düşünmeye sevkeder. Dilthey’e göre,

Sanat, yaşantılarımızı ve dolayısıyla içlerinde kuşatılmış halde olduğumuz bu yaşantıların dar çerçevesini genişletir. O, yaşamın bizim duygusal, doğabilimsel kavrayışımızdan daha güçlü bir kavrama potansiyeli içerisinde nasıl görüldüğünü gösterir ve yaşamımızı özgül, gündelik faaliyetlerimizin dar çerçevesinden daha ötelere çeker, varoluş ufkumuzu genişletir. Sanat sayesinde kendimizi yaşam karşısında serbest bir konumda buluruz. Böylece varoluş ufkumuz, birbirlerini bütünleyen birçok büyük dâhinin yaratıklarıyla hatta sınırsızca genişler (Dilthey, 1999, s. 35).

Sanat, insanın benliğinden zorlama olmaksızın kendiliğinden kopup gelmiş tüm anların toplamını içeren ve insanı sonsuzlukla ilişkilendiren yaratıcı bir üretdir. “Sanat, akılsızlığı aşmakla yükümlüdür, ayrıca manevi değerlerin eksikliğini manevi yollarla giderme yeteneğine sahiptir, tıpkı Dostoyevski'nin yüzyıl başlangıcında hastalığı ilk görenlerden biri olarak bunu dahice dile getirmesi gibi” (Tarkovski, 2008, s. 83). “Deleuze, felsefe, bilim ve sanatı üç ana düşünme tarzı olarak yorumlar ve sorunsallaştırıcı gücünden dolayı hayatı dönüştüren güçler olarak kavramsallaştırır. Çünkü edebiyat ve felsefe hayat için gereklidir” (Özçınar, 2013, s. 267,268). Varoluşçuluk ekolünün temellerini atan başlıca filozof ve edebiyatçılar; insanın ve evrenin varoluş amacı üzerine, kendi öznel bakış açıları çerçevesinde odaklanıp, en başta güzel sanat dallarından olan edebiyat alanında yaratıcı yapıtların oluşmasına yol açmışlardır. Yalnız insanı ön plana çıkaran modernleşen dünyada egzistansiyalist felsefe, sanattan edebiyata uzanan bir yelpazede yansımaları bulur. Sanatla buluşan insan bunu duyup içten sarsıldığında, ortaya konan eserler de böylece değerini bulmuş olur. Edebiyat toplumsal bir üretim olan sanatın birer koludur. Her bir eser; kısa zamanda, bizler riske girmeden, kolayca ve daha ekonomik bir şekilde ömrümüze yeni hayatlar katar, ufkumuzu genişletir. Varoluşçu olarak adlandırılan filozoflar, ifade edilmesinin daha kolay ve ulaşılabilir olması nedeniyle edebiyata yakın olmuş ve edebi eserler vermişlerdir. Varoluşçular felsefelerini, yazdıkları eserlerle kitlelere ulaştırmış, söylemlerinin anlamlandırılmasını sağlamışlardır. Aristo'nun Poetika'da ortaya koyduğu ilkeler, sınıflandırma çabaları ve tanıştırdığı katharsis(rahatlama) ve mimesis(taklit) gibi kavramlar bugün bile anlatı kuramı üzerine kafa yoran herkesi etkiler (Yaren, 2013, s. 168). Özdeşleşmeyle, seyircinin veya okuyucunun dikkati yakalanır ve kurgusal evrenin içine çekilir. Seyirci ya da okuyucu bu özdeşleşme ilişkisi aracılığıyla, tanık olduğu kurgusal olayları tehlikeye maruz kalmadan sanki kendisinin yaşamakta olduğu deneyimlermişçesine algılamaktadır. Aristoteles'in Poetika'da sözünü ettiği 'arınma süreci' katharsis, özdeşleşme ilişkisiyle gerçekleşir (Gönen, 2007, s. 63). Platon, eseri Kratylos-Dialog ile Sokrates'e soru sordurarak ona verdiği yanıtlarla, varoluşun görünen ile görünenin ardında gizlenme olasılığı olan ve görülmesi ya da anlaşılması, ancak zihin ve biliş ile mümkün olabilen derin mutlak gerçeğini irdelemeleriyle, Antik Çağın ürünlerini ortaya çıkarmışlardır. Sokrates: Peki iyi insanlar aynı zamanda bilge insanlar değil mi?” (Platon, 2015, s. 46). Platon'un "her

görünen şeyin arkasında daha yüksek bir gerçeğin bulunduğundan" yola çıkarak; filozof ve yazar Zauner, cisimler ile olayların gerçek öz-adlarının, belki de "Sonsuzluğun sonunda" bulunabileceğini söyler ve bu adla bir roman dizisi dahi yazar (Sebuktekin, 2007, s. 94). Thomas Aquinas, inanç ile bilgeliği tek potada birleştirir. İnanç duygusunun akıldan yoksun bir olgu olmadığını, aksine inanma ile bilgi ikilisinin; bir sepette kaynaşıp birleşmesiyle, insanın bütüne kavuştuğunu, yazdığı teolojik eserlerinde; düşüntarihsel bir bağlamda savunarak (Tok, 2006, s. 36) inanç ile bilimi bağdaştırmıştır. Dostoyevski'nin dindar Sonia'sı (Suç ve Ceza) ile Kierkegaard'ın Regine'si, böyle bir yolla inanç ile bilgeliği birlikte ruhunda özümseyerek, hareket ederler. Lukacs 1930'lardan itibaren modern edebiyatı sapma olarak görür.

On dokuzuncu yüzyıl romanının bütünselliğini bir norm olarak kabul ettiği için, artık varolmayan bu "normal bütünlük" adına konuştuğu için, bölünmüşlük üzerinde yükselen modern edebiyatı ancak ilerleme-gerileme, sağlıklı sanat-hastalıklı sanat gibi mutlak ikili kavramlarla açıklayabilmiştir. Lukácsın kapitalist toplumun "ayrıt edici ilkesi" olarak tanımladığı parçalanmışlık, 1930'lara gelindiğinde bir "küçük burjuva hastalığı"na dönüşmüştür. Kafka, Musil, Joyce, Camus, Dostoyevski ve Beckett, yani Thomas Mann dışında neredeyse tüm modern edebiyat, dekadans içindeki emperyalizmin kültürel ifadeleri olmaktan öteye geçemez (Gürbilek, 2014, s. 89).

Dünyaya fırlatılmış insanın çaresizliği, bunalımlarını haykırma mücadelesini ilk olarak Dostoyevski'nin eserlerinde görebiliriz. Böylelikle, gerçek anlamda ilk defa, edebiyatta varoluşçuluk kendini göstermiştir. Jean Paul Sartre "Bulantı" (1938) eseri gibi arkadaşlarının da varoluşçuluk felsefesini romana ve tiyatroya aktarmaları ile felsefe daha çok tanınır hale gelmiştir. 'Bulantı' romanında kıyıda taşlarını denizde sektirerek eğlenen Antoine Roquentin, taş almak için eğildiğinde elindeki taşa gözü takılır: taşın bir yüzü kuru diğer yüzü nemli, yapışkan ve çamurludur. Taşa bakınca aniden bir bulantı duyar ve taşı bulantıyla elinden atar. Dünyada iyi gitmeyen çok şey vardır; pis, düzensizdir. Bulantı ani bir parıldamayla gelir. Dünyanın insana uyumlu olmadığını hatta acımasız, zalim ve saçma olduğunu anlarız. Çoğu insanın yaşamı yapışkanlık içindedir. Ancak bulantı bizi bundan kurtarır (Akarsu, 1987, s. 226.227). Sartre'nin ardından Kafka, Rilke, Simone de Beauvoir, Marleau Ponty, Camus ve Beckett gibi varoluşçu yazarları sıralayabiliriz (Erdem, 2019, s. 24-25). Kafka (Çağıltay, 2019, s. 26), Döblin (Zengin, 2016, s. 48) gibi yazarlar, edebi eserleriyle beraber, sürrealist akımın öncüleridirler. Kafka özellikle, rüyaları edebiyata transfer eder. Kafka varoluşçulukta ve dünya edebiyatında önemli etkileri olmuş yazarlardandır. Eserleri farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır. Kafka'yı dinsel yaklaşımla

değerlendirenler anlattıklarını ilahiyat kavramlarıyla anlamlaştırmışlar, yapıtlarını psikanaliz yoluyla anlamlaştıranlar da gerçek-düş ilişkisi üzerinde durmuşlardır. Fransa ve İtalya'da Kafka Gerçeküstücülük ve Varoluşçuluk yazarı olarak eserleri bu görüşler doğrultusunda yorumlanmıştır (Teksoy, 2005, s. 441). Franz Kafka, bu nedenle; "Suç varoluş kaynaklıdır, insanın dünyaya gelmesinin yani onun kendi varlığının kaçınılmaz bir sonucudur" diyerek; gerçeklerden kolay kolay kaçılmayacağını ve dünyevi varoluşsal suçun da kaçınılmaz olduğu konusunda mantık yürütmüştür.

Goethe, 'Tauris'teki Iphigenia' adlı naif romanıyla, asil güzellik diye ifade edilen akıl ile estetiğin ahenkli birleşimini kadınlar için; Friedrich Schiller ise Don Carlos" adlı dram eserinde, duygusal bir yazım türünü izleyerek, akıl, dürüstlük ve estetiğin harmonisi demek olan erdem karakter özelliğini erkekler için kullanarak eğitilmiş insanlık idealini yaratmaya çalışmışlardır (Sebuktekin, 2007, s. 213-224).

Zaman, varoluş bağlamında farkındalığın temel taşıdır. Bütünün parçaların toplamından daha anlamlı ve büyük olduğu formülüne muhalefet eden ve tam tersine, asıl anlık hayat parçalarının anlamlı olduğuna inanırlar. Varoluş akımının temeli; gerçeğin, insanın kendi öznel bakış açısından yola çıkılarak, değerlendirilmesi prensibidir. Burada önemli olan, bireyin o anki öznel bakışıdır. Bu, onlar için tek gerçektir. Birçok eserde varoluşun önemli ögesi "an"ı görürüz. İnsan; aslında anlık varoluşlarında, geçmiş ve gelecek bütünleşmesi sayesinde vardır. Varoluşun temel taşı olan an, bazen bir hayatın yerine geçebilecek kadar bile önemli olabilir. Bu görüş "bir yaşamın toplamı, parçalarından daha azdır" (Canetti, 2006, s. 175) eserlere de yansır.

1900'lerin Avrupa'sında şeylerin özü ile görüntüsü arasında, uçurum denecek kadar fazla bir uzaklık yoktur. Her şey; basit ve olduğu gibidir ancak gökdelen mimarisi ve tekniğin akıl almaz bir hızla çeşitlenip karmaşık hale gelmesi ile beraber, şeylerin özü ile görüngüsü arasındaki ilişki de anlaşılmaz hale gelir ve bu nedenle insanın insana olan uzaklığı da bu yabancılaşmaya paralel bir şekilde fazlalaşmıştır. Camus, bu düşüncelerle ve çağdaş ve klasik Fransız yazarlarının etkisiyle, işçi tiyatrosu için, varoluş kaynaklı güncel oyunlar yazar. Daha sonra grup tiyatrosu şekline dönüşen bu çalışmalarında; işçilere yönelik olarak sunulan oyunlar, Camus'un yaşamının sonuna dek sürer. Sartre'ye göre; bir yazarın amacı, insanı olduğu

gibi, o nasılsa öyle; nesnel ve tanımlamalı bir yöntemle göstermek olmalıdır. Ona göre, insanı, eylem koyan bir aktör olarak en iyi gösteren edebi tür tiyatro eseridir (Bozkurt, 2012). Sartre varoluşçuluk teması özgürlüğü vurguladığı “Mezarsız Ölüler”, “Gizli Oturum” tiyatro oyunları ile felsefesini kitlelere ulaştırır. Camus, Dostoyevski’nin kendi döneminin gerçek yaşamına dayanarak yazdığı Ecinniler romanını 1959’da oyunlaştırıp sahnelemiştir. Bu uyarlama, Camus’ün sanatsal felsefi yaratımları arasında özgün ve önemli bir yere sahiptir (Çalışlar, 1994, s. 1). 1957 yılında Faulkner’ın “Bir Rahibeye Ağıt” adlı yapıtı da Camus’un tiyatroya sunduğu önemli katkıları arasına girer. Eserlerinde anlatım dozu groteske kadar varır: Güzel ve çirkin, kirlili ile temiz yan yana ve bazen de iç içedir. İçimizdeki yabancı; bilinmeyen bir ben olarak, güçlü tasvirler barındıran anlatımı ile adeta teselli bulur, hayatta yalnız olmadığımız fikrini derinlerimizde uyandırır (bkz: Yabancı ve Veba adlı romanları). Topal bir adamın bisiklete binişinden ya da sevgilisi ile plaja giden bir adamın; saf ve naif duyarlılığından söz ederken, hiç beklenmedik bir anda, zıt ve acı gerçekliğe göz kırpması ve bu arada derin felsefeye dalıp, hayatın anlamı ve dünyanın nasıl bir yer olduğu konusunda konuşmakta olduğunun farkına varabiliriz. Başkalarına zarar vermeden, yani dünyayı ateşe vermeden insan; tek başına ölmeyi yeğliyorsa, hayat için bir değer vermiş demektir: Hala değerler var ise, o halde ölümez. Camus, bu düşünceye göre; Antik-Tanrıların, sürekli boşa çıkacak umutsuz bir iş yapmakla taşı tekrar geriye tepeye taşımakla cezalandırdığı Sisifos; bunlara karşı, bilinçli bir kişilik olarak ortaya çıkarır. Sonunda cezasıyla barışan Sisifos, bütün yaşamını tevekkül anlamında "evetleyip onaylamış" olmakla beraber, aslında kendi kaderine egemen olup, ipi eline geçirmiş olur: ‘Taş, artık burada kendi sevgili taşıdır’ bu varoluş biçimi, daha sonra isyan konusunu işlediği roman ‘Veba’da, ortadan kaldıramayacağını bile bile, son bir gayretle veba hastalığıyla savaşıyor Doktor Rieux’un kişiliğine yansır. “O andan başlayarak, tersine, görünüşte kendilerini gökyüzünün kaptislerine bıraktılar, yani mantıksızca umut ettiler ve acı çektiler” (Camus, 2014 b, s. 58). Albert Camus, "Düşüş" adlı romanında, hayatın beyhudeliğini, varoluş biçiminin değerinin altını çizerek, şöyle vurgular: “Hekimlere gidiyordum, bana ilaçlar veriyorlardı, biraz toparlanıyor sonra yine bozuluyordum. Bana öyle geliyordu ki, çok iyi bildiğim ama hiç öğrenemediğim bir şeyi unutmuşum: Yaşamayı” (Camus, 2014 a, s. 53).

Dostoyevski ile Sartre, yazdıkları eserlerinde övünmeyi, kibirlenip kendini beğenme derecesinde olan bir hakaret anlamında kullanırlar. Sartre ‘Bulantı’ adlı romanıyla bu gözlemi üzerinden bir dünya kurar.

[...]Asıl beni tiksindiren dün akşam kendimi yüce duymamdır. Yirmi yaşlarındayken kafayı çeker, Descartes gibi biri olduğumu söyler, kendime kahraman süsü verirdim, ertesi gün uyandığımda, kusmuk dolu bir yataktaymışım gibi iğrenirdim kendimden. Bir budala gibi coşkuya vurmuşum kendimi (Sartre, 2015, s. 95).

Yeraltı adamı düzeni, kimlikleri, imajları sahte ve ikiyüzlü bulmakta ve yaşam karşısında büyük varoluş sancıları çekmektedir.

[...]Övünüyorsunuz, ama bir yandan da tereddütlüsünüz, çünkü kafanız işlediği halde kalbiniz ahlaksızlıkla kararmış; halbuki temiz kalpli olmayan kimsenin idraki tam olmaz. Ya o yılışıklığımız, sırnaşmanız, kırıtmalarınız! Hep yalan (Dostoyevski, 2019).

Camus, eserlerinde anlattığı şeye olan uzaklığını, adeta fısıldayan bir sesle ve onunla arasına ironik bir mesafe koyarak dile getirir. “Dünyada bir kez var olmak için, bir daha hiç var olmamak gerekir” (Camus, 2009). İçeride olmak ya da olmamak, tam bir varoluş sorunudur. Shakespeare'nin Hamlet adlı eserinde sarf ettiği, "Var olmak ya da olmamak, mesele bu"(Shakespeare, 2007, s. 114) şeklindeki tiradında da benzer varoluşçu söylem vardır.

Susanna Tamaro'nun “Her Sözcük Bir Tohumdur” adlı eserinde bensele varoluş problemi, ölümsel hiçliği karşısında nasıl durması gerektiği hakkındaki ifadesi şu şekildedir: “Ölümün gizemini yadsımak, bal gibi yaşamın gizemini yadsımak demektir. Yakında küçük bir bulut olacağım, bütün hayatım bununla yeniden buluşmamızın neşeli bekleyişi ile geçti” (Tamaro, 2007, s. 154,155). Aynı kitapta varoluşçuluğun ana teması olan seçimlerin özgürlüğü temaları da göze çarpar. “Bize verilmiş en büyük armağan davranış özgürlüğü, yani seçim yapabilmektir” (Tamaro, 2007, s. 49/4). Varoluşçuluğun temelini oluşturan paradoks kavramını, Thomas Mann'ın şu sözüyle daha da belirginleştirebiliriz: "Akıllı olmak gerektiğini düşünüyor ve tam öyle olmaya çalışırken, yine aptallaşmak gerektiğini öğreniyoruz" (Mann, 2010, s. 28). O halde her iki durum, bu paradoksta; birbirini destekler niteliktedir.

Filozof, insan anlayışı doğrultusunda ahlak görüşünü oluşturur. Nietzsche bunun en önemli örneklerinden biridir. Gerçekliğe salt insan açısından bakan ve insanın gerçeklikle ilgilerini yine insanın varlık koşulları diye değerlendiren Nietzsche şöyle der: "İlk defa insan şeylere değer yükledi, yaşayabilmek için ilk defa o yarattı

şeylerin manasını, insanca bir manayı." (Çotuksöken, 1995, s. 131). Nietzsche, Schopenhauer'in saçma tekrarlar yönündeki görüşlerini benimseyerek "her şeyin sonunda kocaman bir hiçlik bizi beklemektedir" der. Bu hiçlik eğer, içindeki doluluk ile diyalektik bir tarzda zıttıyla anlaşılmaz ise, o zaman "Tanrı da ölecektir" ve hatta "çoktan öldü" bile diye uyarıcı görüşünü açıklar "Tanrı öldü; insanlara duyduğu merhamet yüzünden öldü Tanrı" (Nietzsche, 2014, s. 179). Çünkü Tanrıyı çoktan öldürmüş bulunanlar; her şeyin, diyalektik tarzda birbirini zıtlıklarıyla ayakta tuttuğunun, pek bilincinde değildir. Bilinç de her şeydir.

Nietzsche "Dünyaya geldim gitmek için" anlayışıyla, ölümü ve yokluğu kabullenerek, yaşamın bir oyun ve müzikten beslenen bir dünya olduğu tezini paylaşır. "Vicdanımızda müzik, ruhumuzda danstır" (Nietzsche, 2001, s. 216). Yaşam, müzikal bir oyundur, zevk için yaşanır, menfaat gözetmeksizin ve içinde başkaca bir amaç ya da anlam aramaksızın yaşamak fikri böyle gelişmiştir. "Yaşamı seyretmek güzel olacaksa, iyi oynanmalıdır oyunu: bunun için de iyi oyuncular gerekir" (Nietzsche, 2014, s. 298). 'Böyle Buyurdu Zerdüş', Nietzsche'nin, en temel varoluş düşüncelerinin yer aldığı baş eseridir: 'Bengi Dönüş' (Nietzsche, 2014, s. 457) kavramı, bu eserde geliştirilmiş, "Kaderini Sev" (Amor Fati) felsefesi anlatılmıştır. Bu anlayışına göre kişi, kendi yaşamının genel akışını onaylamakla, kendi içinde bağımsız ve sınırları belli olan bir tablo, bir bütün; olarak yazgısına, gönüllü bir tarzla "evet" demektedir (Soccio, 2010, s. 780). Bu tutum, Nietzsche'ye göre; insana tek sağlıklı yaşam imkânını sunar. Divan adlı eserde gördüğümüz diyalogda bu kavramın yansımaları görebiliriz: "Gelecekte pişmanlık duymayacak şekilde, yaşamamı söylemiştin bana, ben de şu anda, tam da işte öyle yapmaya çalışıyorum" (Yalom, 1998 a, s. 314). Irvin D. Yalom, "Nietzsche Ağladığında" adlı eserinde varoluşçuluk temalarının ağırlığı fazlaca görülür. Bu açıdan kitaba bakmak yararlı olacaktır. Ölüm ile varolmak konusunun açılması üzerine; sessizliği, şu düşünceleriyle ilk bozan Nietzsche olur: "[...]Mezarlığın, insanın zihnini dinlendirdiğini ve onun yaşamındaki önceliklerinin değerlendirilmesini sağladığını öne sürüyor?" (Yalom, 1998 b, s. 270).

Varoluş felsefesinin, Türk Edebiyatına girişi ilk olarak Batı'daki eserlerin Türkçe'ye çevrilip yayınlanmasıyla başlamıştır. 1950'lilerden sonra Türk Edebiyatında da birçok yazarı derinden etkileyen varoluşçuluk akımı görülmeye

başlamıştır. Demir Özlü, “Bunaltı” (1958) isimli öykü kitabıyla Türk edebiyatında adını duyurmuş ilk varoluşçu yazarlardandır. Varoluş bunalımı, yalnızlık, bireysellik, saçma kavramı, yabancılaşma meselelerinin izleri Yusuf Atılgan’ın ‘Aylak Adam’ ve ‘Anayurt Otel’ romanlarında işlenmiştir (Erdem, 2019, s. 51-57). Boşluk kavramının derinliği Türk Edebiyatına da girmiştir. "Üşüdü. Üşüme dışarıdaki soğuktan değil, içindeki boşluktan gelmişti" (Tahir, 2005, s. 157). Dostoyevski’nin ‘Yeraltından Notlar’ kitabından benzeri ‘Kürk Mantolu Madonna’ Romanında Yeraltı adamı Raif Efendi’nin öyküsünün anlatıldığı romanda konu ve tasvirleriyle varoluşçuluğu tanımlayan zıtlık ifadesi vardır. “Yüzünün bütün ilkel ve vahşi ifadesine rağmen acınacak bir tarafı vardı” (Ali, 1997, s. 23).

Türk edebiyatında Batı yazının etkisini fark edebiliriz. Ama bu etki, ülkemizde sıkıntılı bir haldedir. Özçınar (2012, s.17), “Daryussh Shayegan’in modernleşme deneyimi yaşamamış, gecikmiş toplumların açmazının ‘yaralı bilinç’ durumu olduğunu... Türkiye gibi modernlik deneyimini bir batılılaşma süreci olarak yaşayan ve bu deneyimi doğu-batı, model-kopya, merkez-taşra gibi ikililikleri içselleştirme sürecinde açmazlar yaşayan toplumları incelediğini” belirtir. “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın batı aklıyla doğulu ruhu birleştirme çabası bu kaygının uzantısıdır. Tanpınar’ın Huzur’unda Mümtaz Ferahfeza makamının dünyasıyla Baudelaire’den, Dostoyevski’den esinlenmiş bir dünya arasında bocalar. Kültürümüzde eskilere dayanan doğu-batı, akıl-duygu çatışması Oğuz Atay romanlarında kendini hissettirir. Romanlarında okurlarına akıl-duygu çatışmasını açıkça hissettirir. Çocuksuluk-akılcılık, mesafelilik-içtenlik gibi karşıtlıkları, genellikle bir Batı-Doğu, az gelişmişlik karşıtlığı ile ilişkilendirilir” (Özçınar, 2012 a, s. 20). Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar’ında Selim aynı anda hem Oscar Wilde hem Dostoyevski hem Gorki olmak isteyip hiçbir şey olamadığı için acı çeker” (Gürbilek, 2007, s. 47).

Postmodernist bir yazar olan Oğuz Atay’ın (Yavaş, 2018, s. 22) varoluşçu izlekleri ‘Tutunamayanlar’ ve ‘Tehlikeli Oyunlar’ adlı romanlarında kuvvetle hissedilir. Dostoyevski’nin eserlerinde bahsettiği utanç ve hor görülme gibi insan doğasına ait durumlarını Oğuz Atay da romanlarında sıklıkla kullanmıştır.

80’lerde Türkiye’de iki farklı dinamik çakışmıştı. Batı’da olduğu gibi burada kültürel alanda, edebiyatta, edebiyat kuramında oyun nihayet kendine bir alan bulabilmişti. Bu arada toplumda bir tür gevşeme yaşanıyordu; ağır politik sorumlulukların, katı bir düşünsel ortamın, toplumsal görevleri her şeyin önüne koyan bir anlayışın ardından hayatın hep görev olarak değil, bazen oyun olarak da yaşanabileceğini keşfeden bir kuşak

yetişmişti. Oğuz Atay biraz da bu anın ruhsal ihtiyaçlarına cevar verdi; uzun süredir ifade imkânı bulamayan özgürlükçü, şakacı yönümüze seslendi (Gürbilek, 2014, s. 29).

Oğuz Atay romanlarında da Freud'un şakada, oyunda ve genel olarak mizahta var olduğunu söylediği özellikler bulunur. "Atay'ı okurken de sözcüklerle ve düşüncelerle oynamanın, yani saçmalığın, anlamsızlığın, mantık ve gerçek dışı olanın kendisinden haz aldığımız, yazann da bunlan yazarken benzer bir haz almış olduğunu düşündüğümüz yerler vardır" (Gürbilek, 2014, s. 11).

Leyla Erbil için "kendi olma" çabası yazarlığın temel problemidir. "Hegel'in 'kendi-için-varlık' kavramına başvurularak ifade edilmiş bu kendilik tasarısı her şeyden önce bir olumsuzlama, olumsuzlamaya dayalı bir özgürleşme önerisi taşır. Kişi dış dünyayı olumsuzlayarak kendilik bilincine ulaşmalı; toplumsal kabulleri, kurulu düzeni, verili kültürü aşarak kendini bulmalı; Allah'a, devlete ve her türden otoriteye yaranmaktan vazgeçerek kendi olmalıdır (Gürbilek, 2007, s. 215). Leylâ Erbil'in 'Gecede, Tuhaf Bir Kadın', 'İki Sevgili', 'Karanlığın Günü' adlı eserleri kendine özgü anlatıma sahiptir.

[...] bilincin karardığı, uykuyla uyanıklık arası anları, hastalık ya da bunamayla ortaya çıkan zihinsel dağılmayı, yoğun iç çatışmanın çözüp parçalarına ayırdığı bir içsel mekânı, gündelikten kopmuş dalgın zihnin gelgitlerini açığa çıkaran, şimdiyle uzak tarihin iç içe geçtiği parçalı iç konuşmaları, bilincin çalışmalı ruhsal içeriklerine yer açan düzeni bozulmuş cümle akışları, bazen de sonlara itilmiş öznelerinin, sonlara itilmiş nesnelere üzerine devrile devrile ilerleyen yüklemeleriyle Leylâ Erbil'e özgü bir anlatım tarzının en yetkin örnekleriyle doludur (Gürbilek, 2007, s. 217).

Türk edebiyatında, yarattığı anti-kahramanlar ile yeraltı edebiyatını temsil eden Hakan Günday, modernleşme gibi kavramları eleştirmekte, yalnızlaşan ve yabancılaşan karakterlerin hiçliğe yolculuklarını sert ve rahatsız edici bir üslupla anlatır. "Dünyanın kendisi dâhil üzerindeki hiçbir şeye kayda değer bu varoluş nedeni bulamamak ve zihnimin bedenimden binlerce kilometre uzakta olması o kadar korkunç ki !" (Günday, 2003, s. 27).

Tezer Özlü, Nietzsche gibi eve uzaktır. Irvin D. Yalom, "Nietzsche Ağladığında" adlı eserinde; Nietzsche'in fırtınalı iç dünyası ile onun bu doğrultudaki felsefi tutumunu, şu satırlarla dile getirir (s. 24-25): "Benim evim valizimdir. Kaplumbağa gibi evimi sırtımda taşırım. Valizimi otel odasının bir köşesine yerleştiririm; havalar dayanılamayacak hale gelince onu sırtlar, daha yüksek basınçlı, havası daha kuru yerlere göçerim" (Yalom, 1998 b, s. 24,25).

Tezer Özlü'nün Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde anlattığı, Yaşamın Ucuna Yolculuk'ta açıkça dile getirdiği bir çocukluk anlatılır. Evi, evin hiçbir biçimini sevmez Tezer Özlü. Çocukluğun Soğuk Geceleri'nin ilk bölümünde -adı "Ev"dir bölümün- bunu açıkça söyler zaten: "Aslında hiçbir evi sevmem. Bir kez girilen, sonra çıkılan ve bir daha ayak basılmayan evler benim için en rahatlatıcı yerler." Bu yüzden hep gitmeyi, bırakıp gitmeyi; bütün evlerden, evliliklerden, aile bağlarından kaçmak ister. "Eski, anılarla dolu, küf kokan, merdivenleri karanlık, nemli ve soğuk bir ev"dir Tezer Özlü'nünki. Bir türlü içselleştirilemeyen, bir mutluluk mekânına dönüştürülemeyen bir yer (Gürbilek, 2014, s. 64).

Birey sorunu, yabancılaşma, ölüm, suç-ceza, hiçlik, iç sıkıntısı, bulantı gibi varoluşçu temalar Türk yazarların da ilgisini çekmekte ve eserlerine yansımaktadır.

1.4.1.1. Dostoyevski'nin Yaşam Hikâyesi (1821-1881)

Dünya Edebiyatı Klasik yazarlarından olan Dostoyevski, dünyanın en büyük romancıları (Özdemir, 1980, s. 199) arasındadır. 1821 yılında Moskava'da doğan Fyodor Mihaylovic Dostoyevski, otoriter ve dindar bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Akhmetbekov, 2011, s. 27). F. Nietzsche, A. Malraux ve, J.P. Sartre, Gogol gibi yazarlar Dostoyevski'nin kendi ve kuşakları arasındaki kuşaklar üstündeki etkilerini açıkça belirtmişlerdir (Avcı, 2018, s. 31). Birinci ve İkinci Dünya Savaşları arasında kuşağı rahatsız eden ahlaki, dini ve siyasi problemleri çarpıcı bir edebiyat ve felsefeyle dile getirmiştir. Batının düşün ve edebiyat hayatında önemli bir rolü vardır. Hastane doktoru olan babasının vesilesiyle hasta, acı dramlarını, tüccar kızı, okumaya meraklı annesinin yardımıyla evde aldığı eğitimi özel bir okulda sürdürmüştür (Purevdorj, 2017, s. 22-24). Askeri Mühendislik okulunda ağır ders ve talimlerden zaman yaratarak cinayet ve şiddet konularını işleyen melodram tarzında kitapları okumaya başlar. Edebiyat, yazma isteği içinde ağır bastığı için askerlikten ayrılır (Avcı, 2018, s. 28).

Dostoyevski'nin ilk romanı 'İnsancıklar' olmuştur. İç çatışmalar, bölünmüş kişilik temaları, yoksul insanların sevdaları, karakterlerin duyguları ve düşünceleriyle alakalı yoğun çözümlemeler arasında içe dönük ve ruhi betimlemeler ilk eserinde yoğun bir biçimde görülmektedir. Eseri dönemin eleştirmenleri tarafından övgüye değer bulunur. Batı'dan gelen devrimci düşüncelerin yayılmasına öncülük eden gizli faaliyet gösteren Petraşevski Grubu üyesi olarak kendisiyle birlikte 15 kişinin kurşuna dizilmesine karar verilir (Purevdorj, 2017, s. 29). Daha sonra bu ceza indirilmesiyle Dostoyevski son anda ölmekten kurtulur. Bu aralarda yaşadığı korku dolu anlar

yapıtlarında kendini gösterir. Sibiryaya dört yıl askerlik hizmetine çevrilmesiyle oradaki mahkûmların hayatına da tanındıkça, farklı hayatlardan insanlar görmeye başlar. Hapishanede Yeni Ahit'i sıklıkla okudukça gençlik yıllarında savunduğu radikalizm yerine düzene boyun eğmeyi seçer. Burada ezilen horlanan insanlar ona zengin bir malzeme kaynağı olur. Serbest kaldıktan sonra sıkı görev duygusuyla subaylığa kadar yükselir. Ama edebiyattan kopmaz. Ölüler Evinin Hatıraları ile edebiyat dünyasında ki eski ününe kavuşur. Bilginin kurtulmak demek olmadığı, 20. yy'da, felsefenin sınırlarını aşarak sanat yazılarına da girer. Bu fikir Dostoyevski'nin birçok eserinde özel bir canlılık kazandığı için Dostoyevski Batı'da varoluşçuluğun ilk habercilerinden sayıldı (Gaidenko P. P., 1966, s. 37).

Sartre'nin düşüncesine göre varoluşçuluğun çıkış noktasını Dostoyevski'nin, «eğer Tanrı olmasaydı insan herşeyi yapmakta haklı olurdu, onun her davranışına izin verilirdi» özdeyişine dayandırabiliriz (Bozkurt, 1984, s. 153). 1862'de yazdığı satırlarda:

Diyelim birgün gerçekten içtepelerimizi ve isteklerimizi açıklayan, onların hangi yasalar tarafından yönetildiğini ve nasıl geliştiklerini anlatan bir formül..... kısacası tam matematik bir formül bulundu; o zaman insan belki de hiçbir şeye karşı istek duyamaz olacaktır, evet bunun böyle olacağından kuşkunuz olmasın. Çünkü hazırlanmış şemalara uyarak istekte bulunmayı kim diler? İnsan hemen bir makinanın dişlisi durumuna düşer-- çünkü istekleri, iradesi, umutları olmayan insan bir makinanın dişlisi değil nedir? (Gaidenko, 1966, s. 37,38).

Çıkardığı Vremya adlı bir edebiyat dergisinin kapatılmasıyla Avrupa'ya gider ve tek umudu olan tutkunu olduğu kumara sarılır (Dostoyevski, 2011, s. 7). Dostoyevski'nin mektuplarında anlattığı:

Kumarbaz bir gün önce almış olduğu karardan ötürü kumar oynamayı istememekte ya da istememeli diye düşünmekte, bu kararına inanmaktadır. Bu kararıyla iç daralması halinde kavradığı, geçmişte aldığı kararın tamamen etkisiz olmasıdır. Şüphesiz ki karar oradadır, artık donmuştur, etkisiz haldedir. Yani onun bilincine sahip olunmasından ötürü kararın ötesine geçmiştir (Sartre, 2011, s. 84).

Tarkovski Dostoyevski'nin eylemsiz karakterin duygu yoğunluğunun daha inandırıcı olduğunu belirtir."Gelişmeyen, neredeyse durgun bir karakterde, ihtirasın baskısı aşırı derecede yoğunlaşır ve bu yüzden adım adım gelişen bir insanda olduğundan çok daha belirgin ve inandırıcı bir şekle bürünür. İşte, Dostoyevski'yi de bu tür bir ihtirası anlattığı için seviyorum (Tarkovski, 2008, s. 5). Ona göre insanın imana boyun eğmesi, onun mutluluğunun anahtarıdır. İncil, Dostoyevski'nin başucu kitabıdır. 28 Ocak 1881'de akciğer kanaması sonucu ölür. 1881 yılında Rusya-Petersburg'da Dostoyevski için düzenlenen cenaze törenine otuz bine yaklaşık insan

katılmıştır (Akhmetbekov, 2011, s. 27,34). Suç ve Ceza, Budala, Karamazov Kardeşler, Delikanlı gibi ölümsüz eserleriyle insanlık tarihi boyunca en çok okunan yazarlarından biri olmuştur. Dostoyevski'nin eserleri, varoluşçuluğun temel kaynaklarını oluşturur.

1.4.1.2. Dostoyevski Romanlarında Varoluşçuluk

Dostoyevski romanlarında konular farklı görünse de temelinde zamansızdır. Yani her zaman insan varoluşlarında yaşanmaktadır ve özünde insan oluşumu yapısı esasına göre tüm farklılıklara göre aynıdır. Savaş şekli değişik olsa da savaş konusu aynıdır. “Biyografik roman olay örgüsü, Dostoyevski'nin karakterleri için yeterli olmaz, Bu tür bir olay örgüsü, bütünüyle kahramanın toplumsal ve karakterolojik kesinliğine, tam anlamıyla cisimleşmesine dayanır. Ama Dostoyevski'nin kahramanı bu anlamda cisimleşmemiştir. Dostoyevski'nin önde gelen temaları “Yeraltı insanı” ve “rastlantısal bir ailenin kahramanı” fikrinden doğan hayal kuran kişinin cisimleşme özlemidir” (Bakhtin, 2001, s. 210). Dostoyevski, öykü ve roman yazarı olarak insanın iç dünyasındaki en gizli yönlerini, ulaşılması güç bir saydamlık ve cesaretle yansıtan eserleriyle, 20. yüzyıl roman anlayışında derin ve evrensel izler bırakmıştır. Hastanede bir ordu cerrahı olan öz babasının sert ve acımasız davranışlarından epey etkilenmiş ve bu durum da, onun şiddet ve cinayet konularını ele alan melodramlar okumasına ve daha sonra ise, Karamazov Kardeşler romanındaki baba figürünü oluşturmasına neden olmuştur. Budala, Suç ve Ceza, Karamazov Kardeşler, Ecinniler, Yeraltından Notlar ile Kumarbaz başlıklı eserlerinin başlıca konusu, çifte standardın, ikiyüzlülüğün, kirli yarışın deşifre edilmesi üzerine kuruludur.

Bazı edebiyat teorisyenleri, örneğin Dostoyevski'nin aslında kendi ruhundaki derin uçurumları keşfettiği, romanlarındaki azizler ve iblislerin aynı zamanda kendisi olduğu görüşünü savunurlar. Gerçekten Dostoyevski, söz konusu tiplerden hiçbirine benzemez, karakterlerden her biri Dostoyevski'nin hayat izlenimleri ve yansımalarının bir toplamıdır, ne var ki hiçbiri Dostoyevski'yi, onun kişiliğinin bütünlüğünü canlandırmaz (Tarkovski, 2008, s. 184).

Dostoyevski, bir tarafta uyumsuz karakterler yaratırken diğer taraftan da, boyun eğen, uyumlu karakterler yaratır. Eserlerinde Tanrı'yı aramakta ya da rastlantısallığın yarattığı açmazları ve anlamsızlıkları Tanrı ile gidermeye çalışır (Kılınç, 2008, s. 18). “Dostoyevski Tanrı'ya inanmakta, ancak dünyada üst bir düzen olmadığını ve “sebebin” sadece genelleme yapmaya yardımcı olduğunu belirtmektedir. Dünyayı

Tanrı olmadan hayal eden Dostoyevski, Tanrı olmasaydı her şeyin mümkün olabileceğini, yani özgür iradenin hâkim olacağını savunmaktadır” (Özdili, 2019, s. 25).

Dostoyevski; "İnsancıklar" ile edebiyat sahnesine başladığında, eserinden çok, kendisinin arkasından kaleme alınan ve anlatılanlar nedeniyle, adeta efsaneleşmiştir (Pamuk, 2010, s. 243). Yazar, ilk Rus toplumsal romanı olarak tarihe geçen bu kitabını oluştururken, henüz 24 yaşındadır. Romanda yaşlı bir kâtibin içli ve babacan bir sevecenlikle öksüz bir kız için duyduğu aşkı gizlemeye çalışırken bir yandan saygınlık kazanmak için sarf ettiği umutsuz zorlu mücadelesi mektuplarla anlatılır. “Ben öleceğim, Varenka, hemen öleceğim; benim kalbim kaldırmaz böyle mutsuzluğu! Ben sizi, Tanrı'nın gün ışığı gibi sevdim, öz kızım gibi sevdim, sizi hep sevdim, canım, bir tanem! Ve ben bir tek sizin için yaşıyordum!” (Dostoyevski, 2011, s. 141). Gururu onun herşeyidir. "Nasıl oldu bilmem ama gururum mutsuzluğuma karıştı" (Dostoyevski, 2011, s. 69).

Dostoyevski yazarlığı boyunca önemle değindiği temaları sentezleyip bir arada işlediği Karamazov Kardeşler romanında; şehvet düşkün ve çıkarıcı bir baba ve ayrı annelerden doğan dört oğlunun; günah, sevgi, öfke ve tutkuları etrafında gelişen bir inanç arayışını temel alsa da asıl özgürlüğün tam anlamıyla bir özgürlük olduğunu; kilise tarafından zorlamayla verilen özgürlüğü doğru bulmadığını (Yiğit, 2019, s. 18) ifade eder. Hıristiyanlıkla özdeşleştirilen kardeşlerin en küçüğü olan Alyoşa, yaşamın anlamından çok, yaşamın bizzat kendisini sevmektedir, yani dünyaya dönük bir karakterdir. Dimitri de dünyada yabancılaşmasının kurtuluşunu acı çekmekte arar. Yaşamdan çok, yaşam anlamı üzerinde duran Ivan ise tanrısal düzeni sorgular. Ivan'ın kararsız duygularının temelinde, insanoğlunun Tanrı ile olan evrensel mücadelesi yatar.

Dostoyevski, Karamazov Kardeşler'de taşradaki bir ailenin dramını anlatırken, aynı zamanda hayat boyunca kendisini meşgul eden siyasal ve kültürel sorunlarla da uğraşır. Freud, bu romandaki Dostoyevski'nin ruhsal dünyasını incelediği ve bu romanını; hem önem hem de büyüklük, hem de konu bakımından; Sofokles (Oedipus) ve Shakespeare (Hamlet) ile karşılaştırdığı ünlü yazısında; bu romanı bu kadar ünlü ve sarsıcı yapan şeyin, konusu olduğunun altını çizer (Pamuk, 2010, s. 269). Baba

Karamazov'un çocuklarıyla ilgilenmemesi, kabalığı, zevk düşkünlüğü ile yalancılığı hayata yakın ve gerçekçidir. Karamazov Kardeşler'in kahramanları çok boyutlu derin karakter örgüsü sergilerler. Kahramanların ruhsal karmaşaları ve birbirleriyle olan çatışmaları şeklinde bize sergilenir. Karamazov Kardeşler'de ise, felsefi zıtlık, doğruluk, erdem "eğrilikle dünyanın öbür ucuna gidilir; ama geri dönülmez." (Dostoyevski, 2007, s. 840) şeklinde dillendirilir.

Dostoyevski'nin "Ecinniler" adlı eseri de varoluş temalarıyla dopdoludur ve varoluşçu felsefenin temel kaynaklarından biri olarak kabul edilir. Yazar bu yapıtında, insanın iç dünyasını, karmaşık yapısını, içinde bulunduğu ikilemlerini olağanüstü boyutları ile ele almıştır (Işık, 2014, s. 43,44). Ecinniler yapıtının dayandığı dönemin yaşamsal olgularının gözden geçirilmesi, daha iyi kavranabilmesi açısından önem taşımaktadır. 19. Yüzyılda Rusya siyasal devrimci bir arenada karmaşık, çelişkilerle dolu bir toplumsal-siyasal yaşama sahipti. Dönemin yapıtlara oluşturduğu havayı eserlerde görebiliyoruz. Etkileyici ve hareketli olaylarla dolu olan romanın devrimcileri yeren havası hâkimdir. Kurban olarak seçilen Şatov, Dostoyevski'nin devrim karşıtı mücadelesini yansıtmaktadır. Karmaşık bir ruh hali olan Stavrogin romanın odağındaki kişidir. Romandaki aşırı liberal ve devrimci militanları ve devrime sırtını dönen Krilov ile Şatov'u da çekici kişiliğiyle etkisi altına alan Stavrogin'in ayrıca çapkın bir yönü de vardır. Tanrı inancını yitirmiş olan Stavroginin iyilik duygusu çoktan körelmiş, çamura bulanmıştır. Dostoyevski'nin gerçeği itiraf etmeye düşkün roman kahramanlarının dünyasına; zevkle yaratılan gerçeklik duygusuyla, aynı şevkle inanılır. "Seni şu anda kaybetmeye katlanabilir miyim? Yemin ederim, dün daha az seviyordum seni." (Dostoyevski, 2004, s. 385). "Kibirli ve küstah Stavrogin de Shakespeare'in IV. Henry adlı tarihsel oyunundaki, serseriler kralı sefih Sir John Falstaff'la düşüp kalkan Prens Hal'ini fazlasıyla andırır" (Gürbilek, 2016, s. 74). Dostoyevski; birbirini gerektiren çelişki ile farklı alanların zıtlığını anlatmaya çalışırken şöyle der: "zaman içinde despotizm, sizin ağzınızın dibinden kaçırdığınız yağlı lokmaları kendisi yutacaktır" (Dostoyevski, 2004, s. 64). Devrim en sonunda kendi çocuklarını yedi tabiri benzeri bir söylemlerle ülkenin siyasal-politik durumlarını da eserlerine yansıtır. Dostoyevski yapıtında, Tanrı'nın varlığı ve kendi özgürlüğü yüzünden intiharı göze alan bir kahramanı da, gayet inandırıcı bir tarzda ve üstelik okuyucunun aklından asla çıkmayacak bir şekilde canlandırarak dramlaştırır. Bu da felsefi çelişkiye işaret eder. Bir yerde intihar var ise,

orada onun zıttı uğruna ölünecek düşünsel bir değeri de var demektir. Ecinniler kitabı; böylesine yararlı ve yaratıcı çözümlere yol açan özelliğiyle, umut ve enerji aşılarken, aynı zamanda ucu açık ve belirsiz anlatımı ön plana çıkarmıştır. Romanın kahramanı Kirillov intihara karar verir ve “En büyük özgürlüğü isteyen herkes kendini öldürmek cesaretini göstermek zorunda olduğunu söyler” (Dostoyevski, 2004, s. 120). Özgürlüğün en çok hissedildiği anlar yaşam ve ölüm karşısında duyulan özgürlüktedir.

“Dostoyevski'nin alçak kahramanlarının, kendi alçalmışlığı üzerine en çok kafa yoranı Yeraltından Notlar' da karşımıza çıkar” (Gürbilek, 2016, s. 75). Anti-kahraman temsili ilk olarak Dostoyevski'nin “Yeraltından Notlar” kitabıyla hayatımıza girer (Delice, 2017, s. 3). Dostoyevski'nin “Yeraltından Notlar” romanında bireyin iç dünyası, ruhsal bunalımları, kaygıları ve çatışmaları gibi varoluşsal temalar ağırlıkla hissedilir. Dostoyevski'nin birçok eserinde varoluşsal temaların kokusunu büyük bir yoğunlukla hissederiz. Küçük bir miras kaldığı için memurluktan ayrılan ve sıradan toplumsal hayatı reddederek "yeraltı" dediği yalnızlığa sığınan ve burada ruhunun derinliklerinde gezinmek isteyen, kırk yaşlarındaki Petesburg'lı bir adamın; öfkeli monoloğu, iç çelişki fırtınası biçiminde gelişerek, Yeraltından Notlar adlı kitabının ününü artırır. Suç ve Ceza romanının suçluluk duygusunu kaybetmiş Raskolnikov'un benzeridir. Aşağılamanın ve hatta kendini aşağılamanın zevkini çıkarmak istercesine yaşayan bu yalnız adam figürüyle; saçmalık kavramını, bu eserindeki gibi, değişik bir ruh haliyle Yeraltından Notlar romanında deşifre etmeye çalışan Dostoyevski, herkese benzemek sıradanlığından, insanın belki de bu yolla kurtulabileceğine dair olan insan iç-çelişkisinin kökenine iner. Acı çekip aşağılanmakta da bir iyilik vardır, felsefesinden yola çıkar. Bu durum otobiyografik olabilir, çünkü bunu yazdığında Dostoyevski de, o zamanlar henüz daha 43 yaşlarındadır ve kendisini ülkesinin hayatından kopuk bulup toplumdan kaçması benzerliklerdir. İnsanın tuhaflık ve yabancılığını tüm saçmalık ve çirkinlikleriyle beraber kabullenme cesaretini bulması anlamı yüceltilir.

Yeraltından Notlar, us yoluyla bencilliğin yok edileceğine inanan radikal sosyalistleri yeren özellikler taşır. Yeraltı adamı, hiçbir mutlak gerçekliğe inanmayan biridir. Dostoyevski'nin romanlarından tutum değişikliği olarak kahramanın iç dünyasına eğilmesi, duygu durumunun ön plana çıkarılmış olmasıdır.

Kaharamının ie dönüşü gerçek dünyadan kopan insanın yaşadığı ruhsal durumlarıyla irdelenir. Eser barındırdığı siyasal, etik, dinsel ve toplumsal düşüncelerle sonraki romanlarına bir felsefi giriş niteliğindedir.

Yeraltı Adamı "Avrupa ölçülerinin hiçbirini biz Ruslara uygulanamaz," der ama, "topraktan ve halkın özünden" sıyrılıp Avrupa kültüründen bir birşeyler kapmış biri olarak, lanet yağdırırken bile kitabilige, yapmacıklığa, ikincillige mahkûm olduğunun farkındadır. Onu daha da alçalmaya iten de budur (Gürbilek, 2016, s. 75).

Sonunda kendisinde itiraf eder: " Merhametsizliğim o kadar yapmacık, zoraki, sadece kafa mahsulü ve kitap gibiydi ki, yaptığıma bir dakika bile dayanamadım" (Dostoyevski, 2019, s. 136).

Ezilmiş ve Aşağılanmışlar Romanı sürükleyicilik ve duygusallık ön planda tutularak yazılmıştır. Burada, melodram denen inanabilme gücü, çocuk merakı ve onun çabuk inanması ve naif derecedeki saflık karışımı, Beyaz Geceler romanı tadındadır. Sevdiği kadının aşık olduğu adamla birlikte olması için verdiği fedakarlığı anlatır. Bilinen konu olan seven sevilmez ve sevilmeyen fedakarlık olsun diye kendisini sevmeyene, asıl sevgiline kavuşması için yardım eder, şeklindeki determinist formül, burada da aynısıyla başlarından geçer. Fedakarlık yapan aşık, sonuçta kaçınılmaz olarak kendini budalalığın ve ikiyüzlülüğün girdabında bulur. Beyaz Geceler romanının hikâyesinin naifliği dolayısıyla en lirik kitabı olduğunu söyleyebiliriz. Dostoyevski; bu romanda acı memleket gerçekleri yerine, akli bir karış havada olan hülyalı bir delikanlının sevgi ve içtenliğini, onun çiçeği burnunda olan naif hallerini, hafif meşrepliğini hem de romantik Petersburg'un bahar gecesini gökte parıldayan ay manzarası eşliğinde, lirik bir tonla anlatmıştır (Pamuk, 2010, s. 251). Anlatılar doğa ile iç içe, sade, şeffaf, temiz ve saftır. Açık ve berrak satırlar, bu tarz edebiyatta insanın kalbini adeta dilinde taşır: "Bir şeyim yok. Biraz ağladım, o kadar... Gözyaşları kurur" (Dostoyevski, 2002, s. 93). Dostoyevski bu romanında, uyarıcı ya da uyandırıcı görev yapan karşıt tiplere de yer vermemiştir.

Suç ve Ceza Romanı için konusuyla insanlığın temel sorunu olan parayı işleyen toplumsal bir roman ve "Raskolnikov'un Napoléon olmak uğruna işlediği cinayetin, sıradanlığı aşmak uğruna yaptığı bu kanlı hareketin, sonunda nasıl da sıradan bir adli vakaya dönüşmesinin de hikâyesidir" (Gürbilek, 2016, s. 74) demek doğru olacaktır. Raskolnikov ekonomik sorunları olan yoksul bir gençtir. Topluma başkaldıran Raskolnikov iyilik ve kötülük arasında bocalayan nihilist bir karakterdir.

Raskolnikov, polis şeflerinin suçunun ispatına en yaklaştıkları bir esnada ağzından itirafı dökülür " Ben öldürdüm... baltayla. Gözlerim kararmıştı " (Dostoyevski, 2006, s. 884) gerçeği çırılçıplak söyler. Dini bir ideoloji üzerine kurulu olan İncil kuralı eğer suçunu itiraf eder cezasını çekerse günahsız sayılacağına ithaftır. Böylelikle kahramanın vicdan azabı sona erecektir. Hapishanede geçen yılları, kibirinden kurtulmasına, Sonya'nın değerini anlamasına neden olur. Mutluluğa akla dayalı bir yaşamla değil, Sonya gibi çile çekerek uşaşılabileceğini ancak hapishanede anlayabilir. Çünkü orada bütünün üzerine gerçeğin ışığı düşmüş ve gerçeği tüm bestesiyle beraber görebilmiştir. Polisiye öykülerinin okuyucuda yarattığı gerilim üzerine kurulu olan bu roman, ayrıca insanın davranışlarını zorlayan dini, felsefi ve toplumsal öğelerin yansımalarıyla edebi hayata da farklı bir boyut katar.

Suç ve Ceza 'da canilikle soylu bir ruhu birleştiren, ancak sıradan olmayan insanların yasanın dışına çıkma hakları olduğunu savunan, bu yüzden de kendini namuslu ve uysal yığınlardan ayırmak için cinayet işleyen, herkes gibi bir "bit" değil de bir Napoléon olmak için kan döken Raskolnikov'a arkadaşı Razumukin'in söylediği budur: Raskolnikov herkesten farklı olmak ister, ama onda bağımsız yaşamdan eser yoktur, o olsa olsa 'yabancı bir roman kahramanının soluk bir kopyası'dır (Gürbilek, 2016, s. 74).

Dostoyevski'nin Budala romanında anlattığı tip; aslında budala değil, bile bile insanlara kendini adayan insan tipidir:

Her nedense herkes beni budala yerine de koyuyor. Bir zaman gerçekten de o kadar hasta idim ki, bir budalaya benziyordum; ama şimdi beni budala diye kabul ettiklerini anladığıma göre, ben nasıl bir budala olabilirim? İçeri giriyor, düşünüyorum: İşte beni budala sanıyorlar ama ben ne de olsa akıllıyım, onlarsa bunu tahmin etmiyorlar... (Dostoyevski, 2009, s. 178).

Basında yer alan bir cinayet davası üzerinden yola çıkarak yazılan bu romanda; saf ve inancı yüksek olan Mişkin'in çevresindekilerle olan ilişkilerini anlatır. Şehveti, aç gözlülüğü ve günahı temsil eden diğer kişiler; Mişkin'in ahlaki durumunu ve duygularını denemelerden geçirirler: Mişkin, iyiliği ve inanç dolu kişiliğiyle çevresindekileri etkilemesine karşın; sevgi ve dürüslük hakkındaki seslenişinden yine de bir sonuç alamaz.

Tüm bu eserlerden yola çıkarak, denilebilir ki, Dostoyevski, günümüzde en çok okunan 19. yüzyıl yazarlarından biri olmasının nedeni söyle açıklayabiliriz; felsefi teorileri romanlarında şaşmaz bir incelik ve derinlikle uygulayabilmesi ve yapıtlarında anlatılan savaşın birey üzerindeki olumsuz etkileri; siyasi ve ahlaki, dini sorunlarını,

çarpıcı bir anlatımla dile getirmesidir. Nietzsche, Sartre gibi yazar-filozoflar; Dostoyevski'nin kendileri ve kuşakları üzerindeki etkisini, tüm açıklığıyla vurgulamışlardır. Bunun yanı sıra Dostoyevski; hem kendi ülkesinin yazarlarının, hem de Batı ülkelerinin edebiyat ve felsefi dünyasında önemli bir rol oynayarak, varoluşçuluğun referanslarından biri haline gelmiştir.

1.4.2. Sinemada Varoluşçuluk

Türk Dil Kurumuna göre sinema “herhangi bir hareketin düzenli aralıklarla parçalara bölerek resimlerini belirlemek sonrasında ise bölünen resimleri karanlık bir yerde gösterici vasıtasıyla, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi” olarak ifade edilmiştir. Sinema, anlatımı, hareket halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatı olarak tanımlar. Bu olanaklar başka sanatlarda bulunmaz. Sinema, kendine özgü mekân ve zamanı yaratır (Onaran, 1986, s. 14,21). Sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlayan Andre Malraux, sinemanın başlangıç noktasını da barok resmini ve rönesans dönemini almıştır (Bazın, 2011, s. 16). “Lumiere kardeşlerin belgesel dışında pek umut bağlamadıkları sinema, Melies’in elinde bir sihirbazlık aracına dönmüş, Griffith’in elinde ise öykü ve masal dünyası yaratan, sihirli bir değneğe bürünmüştür (Esen, 2013, s. 33). Deleuze sinemayı görüntü ve ses aynı anda ortaya koyabilen teknik bir olanak olmasının ötesinde olağanüstü bir güce sahip görme diyalektiği olarak kavramsallaştırır (Özçınar, 2013, s. 281). Deleuze göre sinemanın evrimi, hareketli kamerayla, montajla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesi ile gerçekleşir. Böylelikle plan mekânsal bir kategoriden çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşür; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit haline gelir. Sinema, fotogramlarla, yani hareketsiz kesitlerle birlikte saniyede yirmi dört imgeyle işler. Fakat “bize verdiği fotogram değil, hareket eklenmiş ya da iliştilenmiş olmayan, ortalama bir imgedir; aksine hareket, dolaysızca verilen ortalama imgeye aittir. Doğal algılanım için de bunun aynısını söylebiliriz. Ama burada, yanılısama algılanımın önünde, algılanımı öznedede mümkün kılan koşullar tarafından düzeltilir. Oysa sinemada yanılısama, imge koşulların dışında kalan bir seyirciye görüldüğü anda düzeltilmiştir” (Deleuze, 2014, s. 13,14). Meral Özçınar (2012, s.14) Deleuze’un görüşlerinin sinema ve felsefe ilişkisine felsefe odaklı bir bakış açısı getirdiğini belirtir. “Deleuze’a göre sinema, kavram yaratıcı bir etkinliktir. “Çünkü filmler hayatın mikro düzeyde bir soyutlamasıdır. Hayatın içindeki olguları

sorunsallaştırırlar ve sırf bu özelliklerinden dolayı da kavram yaratıcıdırlar” (Özçınar, 2012 a, s. 15). Filmlerde rol üstlenerek temsil edilen varoluş biçimleri; bazen dinsel, bazen etik, bazen politik, bazen felsefi, bazen estetik ve bazen de akılcı-rasyonel kökenlidir. Bunların tümünün birden uygulandığı, çok katmanlı filmler de vardır. Her bir değişik figür ya da aktörler, bu varoluş biçimlerinden birini ya da çoğunu, kendi karakterlerinde barındırıp; onları kompakt bir anlayışla, filmdeki rollerinde sergileyebilirler. Bu kompakt güzel sanat dalında, bilişsel-zihinsel bir ağ misali; her şey, her şeyin içindedir. Hiçbir eleman diğerinden kopuk değildir, bağlamsaldır. Bütünü oluşturan beste ya da film öyle ortaya çıkar. Varoluş eğilimli filmler oluşturmak isteyen yönetmen, yapımcı, tasarımcı ve senaristler, disiplinler arası çalışmalara girerek, bütünü her açıdan ortaya çıkaracak filmler yapma çabasındadırlar. Bu bağlamda varoluşçu bir anlayışla oluşturulan filmler; buradan hareketle, sadece tek tek notaları düşünür şekilde fiziksel değil, aynı zamanda metafiziksel düzeyde, bu münferit notaları kuantumla birleştirerek, mükemmel bir bütün olan besteye ulaşacak bir yöntem ile kurgulanmalıdırlar. Film; anlamlı beste halinde insanı, bazen daha derinden içten sarsacak, bazen de onları coşturan bir dinamizmle harekete getirecektir.

Özçınar, sinema için ‘görsel sanat anlatım biçimi’dir ifadesini kullanır. Bu yapıtların içinde bulunduğu kültürün birer yansıması olduğundan bahseder. Sinemayı toplumsal olandan soyutlamak olanaksızdır (Özçınar, 2012 b, s. 14). Özçınar’ın aynı kitabında sinema kurgusunun insanın eylemlerini ve yaşam içindeki yerini sorgulatarak insan vicdanının üst seviyeye taşımaya çalışmasından bahseder. (Özçınar, 2012 b, s. 21). Tarkovski için sinemanın anlamı, insanı sınırsız bir mekâna oturtmak, etrafından geçen kalabalıkla onu kaynaştırarak tüm dünyayla girdiği ilişkiyi gösterebilmektir. Sinemaya felsefeyle bakarken insanı ve insana ait değerleri buluruz. İnsan erişilmemiş, yitirilmiş zaman yüzünden sinemaya gider. Başka hiçbir sanat dalı insana bu olgusal deneyimi veremez, derinleştiremez (Tarkovski, 2015, s. 88). Filmi seyreden kişi, belirsizliğin içinde soru işaretleri ve çözüm olasılıklarıyla baş başa kalır, bu varoluş filmlerinin en bariz özelliğidir. Filmin sonunun ne olduğunu, bir türlü tam bir açıklık ile anlayamaz. Bu da insanı yaratıcı eleştirilere sevk eder. Bergman “sinema yaşamın ta kendisidir” der (Çüçen, 2017, s. 19). Varoluşçu felsefe ile sinema arasındaki güçlü bir ilişki vardır. Yaşama bütün olarak baktığımızda neyin aranması gerektiğini kestirmek zor olmayacaktır. Sinemaya varoluş felsefesiyle bakarken

bulacağımız insandır ve insana ait sorunlar, değerlerdir. “Varoluşçu filmlerde yaratılan kahramanlar, yaşadıkları toplumun aksine bir dünya görüşüne sahip ve çevresiyle kopukluk yaşayanlardır. Yaşadıkları durumlar karşısında yaptıkları davranış ve eylemlerle özlerini oluştururlar” (Sözen, 2012, s. 221). Varoluşçu filmlerin en önemli prensiplerinden bir tanesi de bu dünyaya olan yönelimdir. İnsanın merkeze oturtulup; onun her şeyin ölçütü olarak kabul edilmesi esastır. Bu, insanın özgür iradesinin de ilanıdır. Kültüre damgasını vurup onun genişlemesini sağlayan ve insanı her şeyin ölçütü olarak merkeze oturtan bu reformlarla yeni bir versiyon ile hayata geçirilmiştir. İnsan; artık bir obje değil, aksine kaderini kendi eline alıp özgürce yaşayan ve kendi kontrolünü de yine kendi aklı ve kalbi doğrultusunda yapabilen hür ve özgür, bağımsız bütünlüklü bir subje idir.

“Bir sanat olan filmin temel taşı, olgusal biçimleri ve görüntülerinde kaydedilen zamandır” (Tarkovski, 2015, s. 88). “Toplumun takvimi olan döngüsel zamandan, kişinin kendi zamanı çizgisel zamana geçişin temel sebebi yazılı kültürdür. Yazılı kültüre geçişle rasyonel düşünme ve bireysellik önem kazanır.” (Özçınar, 2012 b, s. 21). Özçınar’a göre, sinema bu yazılı kültürün zaman döngüsünü çizgisellikten döngüsel hal içinde yansıtmış gibi de görünmektedir. Orada döngüsel zaman ve çizgisel zaman insan zihninde bir noktada birleşmektedir. Çünkü o zamanın geçmiş veya anına veya geleceğine yaptığı kurgu anlatımlarıyla zaman birleşmesi yapabileceği haline taşıyabilecek zaman yolculuğu gücüne sahiptir. İçimizde yaşadığımız dünyanın da kendine göre an zaman yeri vardır. Bu dış dünyayla olan gerçeklik varsayımları daha bağımsız öznedir. Sinema sanatsal anlatılar, iç dünyayı göz önüne çıkarma gücüne sahiptir. Sanat sadece kişide haz almaya yönelik değil, insanların anlarını birleştirerek düşünsel yücelmeye zaman evrimleşmesine yol açmaktadır. Sinema ve sanatta fiziksel, biyolojik ve psikolojik sosyolojik olarak zaman çeşitlemeleri birleşmektedir. Çünkü zaman denen olgu insanlardan bağımsız değildir. Fiziksel zaman insanda sosyal-psikolojik, sosyolojik durumuna göre anlarda zaman fiziksel zamanla birleşmektedir. Yani kış fiziksel zamanında olan bir insan, o anı kendi psikolojik iç algılamasıyla sıcak bulabilir. Sosyolojik zaman toplumun içinde bulunduğu zamandır. Bunun kişilerde an yansıması da zaman bütünlüğü içinde olur. Yani an zamanın içinde var olan bir bütünlüğün yaşayan parçasıdır.

Nietzsche, müzikte yarattığı "Leitmotiv" ile melodinin önce hafif ve daha sonra zirvede iken ise, neredeyse çekiş sesleri gibi, etrafı yıkması modelini bulur. Bu model daha sonraları müzik alanından sinemaya aktarılarak, filmlerin, gerilimin yavaş yavaş yükseltilmesi (sürekli ilerleme yasası (Chion, 1992, s. 163)) bakımından, önce yavaş yavaş arttırılarak, düğümden sonraki aşamada, zirveye gelindiğinde, izleyiciyle büyük bir şokla, müzikteki yüksek sesler misali, yere yıkması amaçlanıyordu. Varoluşun özünü aramaya yönelik olan felsefi sorular, bu konularda yazılacak olan film senaryolarında, arzulanan dramatik yüksek gerilimin, filmin sonuna kadar merak ve ilgi motivasyonu halinde, kesintisiz ve gittikçe yükselen bir dozda artması bakımından öneme haizdir. Bu gerilim de, tıpkı bir saat gibi dakik işler ve gelişerek; önce düğüm noktasına, daha sonra ise en yüksek doruğa ulaşır: Varoluşçuluk; bu nedenle es geçilmek istenmeyen anı "Günü yakala!" parolasıyla, saniyesi saniyesine belirleyen ve dönüşü olmayan zaman olgusu üzerine kurulu bir düşünce ve sanat ekolüdür: Burada (1-) Objektif zaman yani gerçek olay süresi ile (2-) anlatılan süre; olayın gerçekleşmesi bağlamında, birbirinden ayrı iki değişik süreyi gösterir (Sebuktekin, 1989, s. 22,131). Anlatılan süre, anlatılan gerçek zaman ile anlatım zamanı; süre bakımından birbirine eşit ise ve eğer bu da otomatikman gerçek olay anında ortaya çıkan objektif zamanın aynısı ise, o zaman buna, "Saniyesi saniyesine gerçeğe uygun olarak anlatma ya da perdeye aktarma stili" diyoruz. Gerçek olayı biz, gerçek süresi ile değil de; bazen daha uzun, bazen de daha kısa bir süre içinde anlatabiliriz (Sebuktekin, 2005, s. 10-14).

1-Gerçek olay süresi gerçek hayatın içinde iken;

2-bizim bu olayı uzatıp ya da kısaltıp anlatma ya da onu perdede aktarma süremiz ise, edebi eserlerde dilsel, sinemada ise hem dilsel hem de görsel-sanatsal olup; bu haliyle anlatılan zamanın kapsam alanına girer;

3-anlatım süresi de, aynı şekilde anlatılan zamanın kapsam alanı içindedir (Sebuktekin, 2007, s. 33-35).

İtalya'da edebiyatla başlayan yeni gerçekçilik akımı sinemaya yansımıştır. Bu sinemaya intikaliyle İtalya ve Almanya'da İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan trajedinin tüm canlılığı ve savaşlar sonrası insanların yaşamış olduğu sorunları, çözüm getirme amacı gütmeyen sergileyen, yıkıntılar arasında açan bir çiçek gibi görüntüleyen bir seri filmler ortaya çıkmıştır. Filmlerde yoksulluk, kimsesiz kalmış

çocuklar, fuhuş, açlık konuları işlenir (Onaran, 1986, s. 141). Andre Bazın'a göre sinemaya gerçekliğin belirsizliği duygusunu kazandıran yeni gerçekçiliktir (Bazın, 2011, s. 52). İkinci Dünya Savaşı ile gerçekçilik sinemada baskın bir tarz haline gelmiştir. Savaşla yönetmenler stüdyonun kapalı dünyasından çıkıp savaşın zorunluluğunun bir parçası olarak haber filmi, belgeseller yapmaya başladılar. Avrupa'da film yapmak isteyenler gerçek mekânları ve basit stilleri kullanmak zorunda kaldılar. Yetersiz araçlarla ortaya çıkan sonuçlar özellikle İtalya'da belirgindir (Armes, 2011, s. 69). "Alman Dışa-vurumculuğu, Sovyet Toplumsal Gerçekçiliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi sinema akımlarının ortak özelliği kara film olmasıdır" (Küçük Kurt, ve diğerleri, 2004, s. 121). Yeni Gerçekçiliğin en önemli temsilcileri Vittorio de Sica ile Roberto Rossellini, Fellini, Antonioni ile Visconti; gerçek mekânlarda ve naif-doğaçlama oyuncularla kendilerine özgü yenilikçi filmler çevirmiş ve burada çeşitli açılardan çağdaş toplumu ve tarihi sorgulamışlardır. Roberto Rossellini'nin yakın geçmiş deneyimlerini kullanarak çektiği Roma Açık Şehir filminde (Armes, 2011, s. 70) ifadesini bulan Yeni Gerçekçilik, öykü yaratmaktan çok yoksul ve sıradan insanların gerçek yaşamından kesitler sunar, gerçekliğe eleştirel bir bakış getirir, görünen gerçekliğin ardındakini ortaya çıkarmaya çalışır (Erus, 2013, s. 95). "Yeni gerçekçi sinema, gerçekçiliği sorgulayarak yeni bir imge yaratmıştır. Gündelik hayatın hikâyeleri, olayı yaşayan gerçek kişilerin filmlerde oynaması, yapay ışık ve stüdyonun olmaması yeni bir biçim yaratır" (Özçınar, 2013, s. 274,275). Ruslar ise, savaşın da getirdiği yıkımın etkisinde kalarak, propaganda filmlerine ağırlık vermişler, ideolojik bakışlı angaje edebiyattan yararlanarak, Çarı öven eski propaganda ve manipülasyon filmleri, gelen yeni devrimci çağa göre aynıysa, eskiye misilleme amacıyla uyarlamışlardır. Diğer yandan Eisenstein, estetik ağırlıklı algılama psikolojisiyle Marksist diyalektiği birleştiren bir kuram geliştirir ve uygular. Buna karşın Pudovkin, sinemaya diyalektik çatışmaya dayanmayan anlamsal bağlantıya dayalı bir kurgu anlayışı uyarlar. Alexandr Dovjenko, sinemayı bir sanat dalı olarak yüceltip, görüntülerin resimsel kusursuzluğunu, şiirselliği ve doğallığını sinema yapıtlarında iyice vurgulamıştır. Bunun tam tersi anlayışla Dziga Vertov bu sanat dalını, sinema-göz mottosu "ben gözüm, ben mekanik gözüm" (Armes, 2011, s. 44) teorisine indirgemıştır (Bazın, 2011, s. 184-195). "Vertov sine-göz kuramında kameranın sıradan olayları yakından çekmesini ele alır. Böylelikle seyirci filmi gerçeklikle düşünmüş olacaktır" (Özçınar, 2014, s. 12).

“Sinemaya metafiziksel ve felsefi bir pencereden baktığımızda varoluş hakkındaki soruları taşıyabilme, ifade etme ve yansıtabilme gücü, sinema tarihi içinde yer edinen birçok filmde görebiliriz” (Sözen, 2012, s. 219). Servis Merdiveni (1921) ile Balmumu Heykeller Kulübesi (1924) adlı filmlerde gündelik yaşamın ayrıntılarındaki gizli sıkıntının bunalımları ele alınmıştır. Gerhardt Hauptman'ın romanından uyarlanılarak çekilen Hayalet filmi tıpkı Nosferatu gibi, dolaylı olarak bireyin yalnızlığına ve varoluşun zorluklarına değinilmiştir. Grimm Kardeşler' in bir masalından esinlenerek yaptığı Fritz Lang'ın ünlendiren insanı yeryüzünde bekleyen acıları ve kaçınılmaz olan yenilgiyi, varoluşun geçiciliğini simgeleyen Azrail ile genç kadın arasındaki konuşmalarla vurgulandığı Yorgun Ölüm (1921) adlı filmde mumlar insan yaşamı olarak simgelenmiştir (Teksoy, 2005, s. 155-162). Sesin filmlerde sağladığı gerçeklik duygusu, katı toplumsal gerçeklere değinen yapımları da teşvik etti. Örneğin, Orign Welles, yenilikçi ve yaratıcı bir ruhla, filmlerinde (1941: Yurttaş Kane) geliştirdiği yeni görüntü ve çekim biçimleriyle sinema sanatının anlatım öğeleri farklı düzlemlerde, birlik ve uyum içinde kullanılır. Idiots (Ahmaklar, 1998) adlı güldürüde ise varoluşun getirdiği acılar ve bunalımlar gösterilmiş ve gittikçe yozlaşan bir toplumda belki de ahmaklığın bir kurtuluş olabileceği vurgulanmıştır. Kafka çizgisinde görülen Jan Nemeç baskıyla karşılaşan insanların iç dünyalarını irdeleyen, varoluş sorunlarına eğilen filmleri ile ünlenmiştir (Teksoy, 2005, s. 422, 441).

Ingmar Bergman çağdaş insanın ruhunun çelişkili derinliklerinde; iç monologlarıyla dolaştı ve bunları perdeye aktarmıştır. “Eisenstein'a göre zihinsel sinema, izleyiciyi yalnızca bütüne götürürken diğer taraftan yarattığı etkiyle iç monoloğa götürür” (Özçınar, 2013, s. 274). Varoluş film ekolünün en önemlilerinden biridir. Filmlerinde varoluşsal meselelerini ortaya koyan Bergman, “ölüm”ü belki de en güzel şekilde Yedinci Mühür(1957) adlı filmiyle betimlemiştir (Çüçen, 2017, s. 19). Kierkegaard yazıları ve Bergman filmleri arasında vardır. Her ikisi de “Bireysel insanın Tanrı ile olan paradoksal ilişkisi problemini” ele alır. Film, Kierkegaard'ın Tanrı'yla ilişki kurma yolu olarak sunduğu sessizlik ve yalınlığı hatırlatmaktadır (Akış, 2014, s. 51). Bergman, Tarkovsky, Kurosawa, Bunuel ve Dreyer gibi isimler geleneksel dramatik anlayışa sahip olmayan, değişik türde sinemasal bir evren yaratımı amaçlayan yönetmenlerdir. Bu yönetmenler, varoluşsal sorunlara eğilir ve sinemayla varoluşsal sorunlar arasında tematik seviyede ilgi arar. Farklı dönemlerden Alain Resnais'in 'Hiroşima Sevgilimi'nden, Antonioni'nin 'Gece'sine,

Angeouloupolos'un 'Sonsuzluk ve Bir Gün'ünden, Fellini'nin 'Tatlı Hayatı'na kadar farklı yönetmenlerin filmlerinde varoluşçu felsefeden izler görürüz. 1960'lı yıllarda Fransız sineması, varoluşçuluk felsefesinin etkisinde kalır. Varoluşçuluğun kendisini sinemada en çok hissettirdiği akımlar içinden 'Kara Film' ve Fransız 'Yeni Dalga' akımı öne çıkar (Onaran, 1986, s. 150). Bilincin oluşmasında varoluşçuluk etkisi kadar 'Yeni Roman' anlayışının da etkisi büyüktür.

Yeni Roman, Yeni Dalga Sinemasından hemen önce kendisini edebiyatta duyuran ve öncülüğünü Nathaile Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Marguerite Duras gibi yazarların yaptığı akımdır ve Yeni Roman akımıyla hem sinema hemde varoluşçu düşünce arasında sıkı bağlar vardır. Yeni Roman herşeyden önce 19. yy'dan beri süregelen anlatı tekniğine karşı bir tepkidir ve optik betimleme ile adlandırılan betimlemeyle olguları nesnelere nasıllarsa öyle oldukları gibi betimler. Karakter ve kişiler anlatının merkezi olmaktan çıkmıştır. Gerçek zamana göre değişir. Yeni Romancıların kendilerine örnek olarak aldıkları yazarlar Proust, Joyce, Faulkner, Woolf ve Kafka'dır (Savaş, 2001, s. 233,234).

1950'li yılların Paris'i Yeni Dalga Sinemasının başkentidir. Alman işgalinden yeni çıkmış Paris aynı zamanda acının da başkentidir.

Yeni Dalga Sinemasının başkenti 1950'li yılların Paris'idir. O yılların Paris'i ünlü Fransız şairi Paul Eluard'ın dediği gibi 'Capitale de la Douleur' yani 'acının başkenti'dir. Acının başkentidir çünkü Alman işgalinin yaraları çok tazedir. Ünlü Fransız şairinin dediği gibi, Baudelaire'in yazdığı gibi 'Paris Sıkıntısı' çokça [...] alacakaranlığın can çekişen günün sıkıntısıdır. Yalnızlık kokan otel odalarıyla, kalabalıklar içindeki yalnızlıklarla Paris acının olduğu kadar sıkıntının da başkentidir (Savaş, 2001, s. 226,227).

Baudelaire şehrin ve günün sıkıntısını yaptığı tasvirlerle dile getirir:

[...]Bu berbat yer, bu ebedi sıkıntıyla dolu gün benimdir. İşte budalaca, tozlu, kırık dökük eşyalar, alevsiz, korsuz ocak, tükrük içinde; hazin pencereler, tozlu camlarına yağmur çizgiler çekmiş; karalanmış ya da bitmemiş yazılar; kalemin uğursuz tarihlere işaret koyduğu masa takvimi! [...] Üzüncün acı kokusu var şimdi burda, soluduğum havada (Baudelaire, 1941, s. 31,32).

Savaş (2001,117), Richard Roud'a göre Godard'ın şehrinin de Paris olduğunu belirtir.

Toplumun posası olanların ve tutanamayanların şehri' Paris'tir. Godard'ın filmlerindeki karakterler de birer aylaktır, daha doğrusu birer göçebedirler. [...]nesnelere, kişileri çoğu kez bir kenardan, göz ucuyla izlemeyi tercih eden Truffaut gelip geçicilik duygusunun bilincine en çok varan Yeni Dalga Sinemacısıdır. Truffaut Sineması da kül rengidir. Şehrin alacakaranlığıyla beslenen kül rengi Yeni Dalga Sinemasının yalın bir sinema estetiğidir (Savaş, 2001, s. 227,228).

Fransa'da 1959 yılında ortaya çıkan 'yeni dalga akımı' Hollywood'un dorukta olduğu yıllardaki yapıtlardan kopan bir yönetmenler kuşağının ortaya çıkışıdır (Armes, 2011, s. 182). Fransız Yeni Dalga Sinemasının ortaya çıkmasında, "1951'de Andre Bazin tarafından yayınlanmaya başlayan *Cahiers du Cinema* dergisi ve yine Paris'te yayınlanan *Arts* dergisinin önemli rolü bulunur" (Erus, 2013, s. 98). Derginin

genel yayın yönetmenliğini yapmış olan Eric Rohmer Yeni Dalga'nın en önemli yazar ve yönetmenlerindedir (Adanır, 2014, s. 22). Godard, Truffaut, Claude Chabrol gibi yönetmenlerce Amerikan Sinemasının deneyimleri göndermelerle Avrupalı yeni bir bağlam içerisinde yeniden yorumlanmıştır. (Armes, 2011, s. 182-183). Godard gibi sinemacılar bu dergilerde eleştiri yazıları yazarak Fransız sinemasına yeni formül arayışlarında bulunmuşlardır. "Godard ve Yeni Dalga Sinemacılarının keşfettikleri şey 20. Yüzyılın ikinci yarısında sanatın artık bir öykü anlatma aracı olarak kullanılmayacağıdır. [...] Modern sanatın ayırt edici özelliği öykü anlatmayı reddetmesidir çünkü o, yaşamdan yaşamın gerçeği neyse onu seçmekten yanadır" (Savaş, 2001, s. 242,243). Yeni Dalga akımının öne çıkan yönetmenleri (Jean Luc-Godard ve Francois Truffaut), filmlerinde hayata sarılma ve varoluşsal sorular gibi unsurlar kopuk kopuk sürekliliği olmayan bir film diliyle anlatılmıştır (Sözen, 2012, s. 220).

Türkiye'de sinema Lumiere kardeşlerin filmleri, ilk kez saray halkına gösterilmesiyle başlar. Bu tip filmler, daha sonra ise, Beyoğlu'ndaki Sponeck Birahanesi'nde halka sunulmuştur. "Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914'te Ayastefanos'taki Rus Anıtı'nı yıkılırken görüntülediği belgesel sinemamızın ilk filmi olarak kabul edilir" (Pay, 2010, s. 27). Sedat Simavi (Pençe, Casus: 1917), Ahmed Fehmi (Mürebbiye: 1919) ve daha sonra da Muhsin Ertuğrul, İstanbul sokaklarında temasıyla sinemasal anlatımda yabancı film uyarlamaları yapar. "Muhsin Ertuğrul'un yönettiği 1922 yılı yapımı 'İstanbul'da Bir Facia-i Aşk' Türk sinemasında yeni bir dönem başlatan filmidir" (Teksoy, 2005, s. 68). Muhsin Ertuğrul Sahnesi; bu adı altında sürdürdüğü tiyatroculuktan sinemaya geçen tiyatro sanatçıları modasını başlatır. Ertuğrul Bey, Daha sonra ise melodramlar modasıyla, tarihsel serüvenler ve polisiyeler devrini başlatmıştır. "Muhsin Ertuğrul'un, çağdaş Türk tiyatrosunda olduğu gibi, Türk sinemasının da kurucusudur" (Atam, 2011, s. 6). "Genel kabul gören Nijat Özön'ün yaklaşımıyla, 1914-1923 arası *İlk filmler ve Belgesel Çalışmalar Dönemi*; 1923-1939 arası *Tiyatrocular Dönemi*; 1939-1950 arası *Geçiş Dönemi*; 1950-1970 arası da *Sinemacılar Dönemi* olarak nitelenmektedir" (Esen, 2019, s. 143).

1960 sonrası, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı içinde, toplumu ilgilendiren, ayakları yere basarak, sorunları dile getiren filmler çekilmeye başlanmıştır. Bir anlamda 'toplumsal gerçekçilik akımı' olarak nitelenmiştir. Metin Erksan'ın 1963'te çektiği ve 1964'te Berlin Film Festivalinde büyük ödülü alan *Susuz Yaz*; Ertem Göreç'in filmi ilk kez grev, sendika, sömürü konusuna eğilen *Karanlıkta Uyananlar* (1964); petrolün

millileştirilmesi konusunu işleyen Atıf Yılmaz'ın Toprağın Kanı (1966) bu tür filmlere örnek olarak verilebilir (Esen, 2019, s. 143).

Özçınar'a göre tanzimattan sonra edebiyatın doğu-batı arasında arada kalma durumuna 60'lı yıllardan sonra sinema da ortak olur. "60'ların modernleşme deneyimine belirli bir uzaklıktan yaklaşan tedirgin filmleri, batı karşısında geleneği yücelterek Tanzimat'dan bu yana süren korkuya yeni bir boyut kazandırır" (Özçınar, 2012 a, s. 28). Mahalle, cemaat kültürünün, yardımlaşmanın övüldüğü bu filmlerde Anadolu ve İstanbul arasında belirgin bir zıtlık kuruludur. İstanbul rüyaları süslese de içinde yaşayanları yok oluşturma sürükler. "Batılılaşma hareketleriyle birlikte ülkede 'başkası olma arzusu' ile 'kendi kalma arayışları' yan yana ilerler... Ahmet Turan Alkan, yerliliği toplumun yabancılaşmaya gösterdiği refleks olarak tanımlar. Bu anlamda taşra da Türkiye'deki tetipleştirici modernizme karşı bir savunma hattı olarak öne çıkar." (Pay, 2010, s. 28,29). Metin Erksan'da taşra, 1962 yapımı Yılanların Öcü'nde, 1964 yapımı Susuz Yaz filmlerinde toplumcu gerçekçi, 1968 yapımı Kuyu filminde Freudyen çözümlemelerin eşliğinde yarı barbar karakterlerle temsil edilir (Pay, 2010, s. 30, 31). 1966 yapımı olan Metin Erksan'ın yönetmenliği yaptığı 'Sevmek Zamanı' tarzı filmlerle izleri belirginleşen, bireysel bir dönem, belirli yönetmenlerin damgasını taşıyan filmler öne çıkar (Atam, 2011, s. 7). Metin Erksan ile Halit Refik, milli sinema ekolüne ağırlık verirken, diğer yandan da hem oyuncu, hem senarist hem de yönetmen olan Yılmaz Güney (1979) ise, Yeni Gerçekçilik akımından esinlenmeli varoluş eğilimli filmler çevirmiştir.

Senaryosunu Güney'in yazdığı, çekimini ise Zeki Ökten'in yaptığı Sürü (1979) sözcüğün tam anlamıyla toplumsal bir destandır. Konu olarak son günlerini yaşayan Güneydoğu'daki göçebe aşiretlerinden birisini ele almıştır. O yaşamı tanırken, iç içe olaycıklarla, birey olarak insanların yapılarını, çevreden onlara yüklenen görevleri [...] ayrıntılarıyla algılayız (Esen, 2019, s. 146).

1980 sonrası depolitizasyon süreci taşraya ideolojik yaklaşan filmleri ortadan kaldırır. Hilmi Ziya Ülken'in Türk düşüncesini etkileyen iki adımdan biri olarak sosyalizmle zikrettiği 'varoluşçuluk' taşra sinemasını sarar (Pay, 2010, s. 31). Yeni Gerçekçilik Akımı çerçevesinde Güney'in izinden de giden yönetmenler; Zeki Ökten, Şerif Gönen, Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Erden Kral, Yavuz Tuğrul ile Zeki Demirkubuz tarafından devam ettirilmiştir. Bu genç kuşak yenilikçileri, genellikle uluslararası sinema deneyimlerinden ve gelişmelerinden esinlenerek ya da Güney'in varoluşçu geleneğini izleyerek ya da kendi özgün üsluplarını temel alarak değişik yönlerde de ilerler.

1990'lara kadar geleneksel bir film üretim biçimine sahip olan Türk Sineması, kendi dilini kurmayı amaçlamış yeni bir kuşakla tanışmıştır. Genç kuşak yönetmenler, kendi dillerini oluşturma yönünde ilerlemektedir. 1990 sonrasında Türk Sineması'nın kendisine çizdiği farklı yolda yeni kuşak sinamacıların umut olduklarını söylemek mümkündür. (Pösteği, 2005, s. 30, 45).

“Günümüz Türk Sineması 60'lı yıllardan farklı olarak toplumsal kültürel pratiklerden beslenen ancak entellektüel dili dışlamayan bir üslup arayışı içindedir” (Özınar, 2012 a, s. 29). Birey odaklı varoluşçu izlekler taşıyan filmlere imza atan yönetmenlerden biri olan Ömer Kavur'la (Gece Yolculuğu, Anayurt Oteli) birlikte süregelen “birey” odaklı filmler günümüz sinemasında Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler tarafından devam ettirilmiştir” (Nas, 2013, s. 16).



2. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA AUTEUR YÖNETMEN ZEKİ DEMİRKUBUZ

Varoluşçuluğun temeline bakarsak 20. yüzyılın kaotik yapısıyla geçen ilk yarısı toplumdan farklı düşünen bireyler yaratmıştır. Varoluşçulukta insan kendi kendini oluşturma duyarlılığına sahiptir. Savaşlar, insanlarda bunalımlara, kaygılara neden olmuştur. İleri seviyede düşünebilen insan yetisinde toplumsal gelenekler ve genel kabullerden kopuş görülmüştür. Bu durum hayatın her alanında olduğu gibi sinemada da karşılığını bulmuştur. Varoluşçu sinemanın ana akımdan uzak bir yapıda olduğunu söyleyebiliriz. İlk anlamda Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında varoluşçu etkileri olan eserler görülür. İsveçli yönetmen Ingmar Bergman ve Rus yönetmen Andrei Tarkovski varoluşçu auteur yönetmenlerdir. Varoluşsal sorunları filmlerinde felsefi bir dille işleyen sinemayı sanat yapan iki yönetmeni Bergman ve Tarkovski, izleyiciye yaşam ve ölümü en güzel şekilde betimlemiştir. Sinema sayesinde ulaşmayı amaçladığımız yaşam bilgeliğine sinema yoluyla ulaşmayı arzuladığımız yaşam bilgeliğine yaklaşmamızı sağlamışlardır (Çüçen, 2017, s. 20). Filmlerinde yabancılaşma, ölüm, vicdan, kader gibi konuları işlerler. Kendilerine has bir üslup ve konu çeşitliliğine sahip olan auteur yönetmenler filmlerinin üretim sürecinin her aşamasında katılırlar.

Avrupa Sinemasıyla girilen etkileşimlerin sonucunda ülkemizde geleneksel melodram anlatının değiştiği, Yeşilçam Sineması'nın sona ermesiyle sade ve gerçekçi tarzda bir anlatımla 90'lı yıllarda farklı bir sinema anlayışı doğar. Özçınar (2012, s.314), kişisel sinema yapma çabasındaki genç kuşak yönetmenlerin, Yeni Türk Sinemasının, Yeşilçam Sinemasını öldürmekten geçtiğini düşündüklerinden bahseder. Yeşilçam'ın çöküşü ile birlikte düşük bütçeyle filmlerini istediği gibi çekme şansına erişen “yapımcı-yönetmen” kuşağı yetişir. Stüdyo sistemi ile seyirci için film çeken Yeşilçam yönetmenlerinin yerini sinemayı ifade aracı olarak kullanan içsel dünyaları ve ülkedeki toplumsal, siyasal ve ekonomik iklimi yansıtan yönetmenler kuşağı ortaya çıkar. “1994 yılı yapımlar olan Zeki Demirkubuz'un ‘C Blok’ ve Yeşim Ustaoglu'nun ‘İz’ adlı filmlerinden ardından başlayan dönemi, Yeni Türkiye Sinemasının başlangıç yılı olarak adlandırabiliriz” (Atam, 2011, s. 83).

Türk sinemasında 90'lı yıllardan sonra oluşan değişimleri dört başlıkta özetleyebiliriz:

- * Yönetmenlerin kişisel sinema dilini oluşturmaya çalışmasıyla yaptığı filmlerin dikkat çekmesiyle yönetmen sinemasının ön plana çıkması.
- *Yönetmenlerin dünya sinemasının gelişmelerine kayıtsız kalmamaları, özellikle Avrupa sinemasının sanat filmi yapan yönetmenlere etkisi.
- *Yeşilçam sineması ve bu sinemanın anlatı geleneğinin sorgulanması.
- *Anlatı ve anlatım biçimlerinde olan değişimler (Özçınar, 2012, s. 311).

Bu dönemde toplumsal kaygılar son bulmuş ve Türk Sinemasında bireyci ürünler ortaya çıkmıştır (Sarıyıldız, 2008). Bireyin keşfiyle, benliğin gizli tarafları, baskılanmış duygular yeni sinemanın gündemini oluşturmuştur. Klasik film izleyicisi kitledir, modernist film izleyicisi kitle değil 'birey'dir (Oluk, 2008, s. 171). Derviş Zaim Sineması adlı kitabının 3. Bölüm yazarlarından Meral Özçınar'ın bu değişim üzerine yorumu şu şekildedir:

Yeşilçam Sineması üzerine yapılan eleştiriler, onun gerçeklik kavrayışı ve dramatik özü üzerinedir [...] 90'lı yıllardan sonra gelişen Yeni Türk Sineması dönemi çekilen filmlerin çoğunda geleneksel kültürel formların belirgin şekilde etkisi hissedilmektedir (Topçu, 2010, s. 214).

Varoluşçu bir arayış bireysel sancılar içinde yer alan ötekiler, anti-kahramanlar, farklı kişilikler, nevrozlu tipler, travestiler gibi ötekileştirilmeye çalışan, yabancılaşma sancuları içindeki karakterler de filmlerde görülmeye başlar (Nas, 2013, s. 19). Yönetmenlerimiz varoluş göreceliği farkındalıkları ile yurt dışında başarılı filmlerle kendilerini, düşüncelerini çok boyutlu görsel medya dünyasında yeni ufuklar açmışlardır. 1990'ların ortasında, bir zamanlar uykuda olan Türk film endüstrisi, kendilerini "bağımsız" yapımcı olarak tanımlayan yeni nesil yapımcılarla yükselişe geçer. 1990'ların ortalarında, küçük bütçeli, kendi kendini finanse eden filmler üreten bazı bağımsız film yapımcıları, çok özel bir sinema diliyle "kişisel" filmler üretmeye başlarlar. Bu dönemde yapılan Derviş Zaim'in Tabutta Rövaşata, Nuri Bilge Ceylan'ın Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı, Zeki Demirkubuz'un Masumiyet, Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk benzeri filmler, yönetmen sinemasının ortaya çıkışı olarak yorumlanmıştır (Özçınar, 2012, s. 312).

Varoluşçu olan yazarlardan (Dostoyevski, Camus, Kafka gibi) ilham alan bu yönetmenler yalnızlaşma, yabancılaşma gibi temaların yoğun olarak hissedildiği yapımlarla başarılar sergilemişlerdir. Yönetmenlerin anlattığı özünde travmatik olan filmlerinde konuları ve kişileri baz alındığında geçmişin ideallerinden tamamen uzak olması belirgin özellikleridir. Zeki Demirkubuz filmlerinin bazılarında inançsızlık yüceltirler; ideolojik temelli sorunların çözümü bireysel kaçışlarda aranır. Sinemasında pesimist bir varoluşçuluk vardır (Atam, 2011, s. 143). Bu filmler, bireysel tarzları, politik ve estetik alt metinleriyle modern sinemanın küresel bir bilincini yansıttığı için evrensel bir çekiciliğe sahiptir. Sınırlı olanaklarıyla ses getiren yönetmenler sessiz ve derinden giderek hitap ettikleri izleyici kitlelerini oluşturmuşlardır. Türkiye içinde gişe başarısı elde edemeyen bu filmler, uluslararası film festivalleri ve kendi izleyici kitlesi sayesinde hayatta kaldı. Bu bağımsız yönetmenler arasında en öne çıkanlar Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoglu'dur (Oğuz, Bayrakdar, & Akser, 2014, s. 102).

Auteur yönetmenlerin bireysel öykülerini yalın bir gerçeklikle, kendilerine has bir üslupla anlattığı bir alana dönüşmüştür. Demirkubuz da Türkiye'de son zamanlarda çıkış yapan sinemamızın auteur yönetmenlerindedir. Popüler sinema karşısında yapılan gerçekçi filmlerin ulusal ve uluslararası festivallerde aldığı ödüllerle, auteur kavramının kurumsallaştığı bir dönem olmuştur. Adı bağımsız sinema ile özdeşleşen Demirkubuz aldığı ödüllerle bu türün en başarılı temsilcilerinden biridir. Demirkubuz gençlik yılları zamanında yaşamış olduğu tecrübeleri sanatına aktaran Türk sinemasının auteur yönetmenlerinden biri olarak varoluşçu düşünce yapısında görülen toplumsal değerlerden kopmuş bireylerin özlerini arama çabasını anlatır. Hayatı anlamaya çalışmak için sinema yaptığını söyleyen Zeki Demirkubuz'a, verdiği bir röportajda, 12 yıl içinde neler öğrendiği sorulmuş, kendisi bu zamanda insan olarak çok olgunlaştığını söylemiştir. Esin kaynağı olarak gördüğü hayat karşısında filmlerinin ne kadar değersiz olduğunu anladığını söyler. Hayat herşeyin üstündedir diyerek hayata ve sinemaya bakışını özetler (Açıkgöz, 2006). Kişisel sinema anlayışını benimseyen Demirkubuz filmlerinde yönetmenlikten yapımcılığın yan karakter oyunculuğuna kadar her aşamasında yer almıştır. Yeşilçam filmlerinin sonunda olan çözüme kavuşmanın tersine, Demirkubuz filmlerinde çözümsüzlük görülür. Seyirci katharsis yaşayarak rahatlayamaz aksine filmin sonunda büyük rahatsızlık yaşar

(Sarıyıldız, 2008, s. 71). Özçınar'a göre Yeni Türk Sinemasının anlatımında Yeşilçam kalıpları sürse de, özgün bir dil yaratım çabası ve farklı anlatım yöntemleri görülmektedir (Özçınar, 2012 b, s. 315). Kendine özgü sinemasını oturtan Zeki Demirkubuz'un filmlerinde öyküsünü, kahramanların hayatlarına uygun sakin uzun çerçevelerle anlatır. Müzik, hareket, ışık gibi sinemasal öğeleri filmin derdini anlatacak kadar kullanır. Sinemasında nihilist, dünyaya öfkeli bireylerin iç hesaplaşmalarını merkeze alır (Pösteki, 2005, s. 47). Zeki Demirkubuz'un sinemasını anlayabilmek için ilk önce Demirkubuz'un yaşamını anlamamız gerekir.

2.1. ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN KISA YAŞAM ÖYKÜSÜ

1964 yılında Isparta'da doğan Zeki Demirkubuz küçük esnaf bir aileden gelir. Sol ile tanışması yatılı okul zamanında başlar. 1970'li yıllarda siyasal kimlik ve hatta bir örgüte üye olmak toplumda karşılaşılan olağan bir durum idir. Ama Zeki Demirkubuz, sosyalist olmasının daha eskilere, 5 yaşına kadar dayandığını bir röportajında ifade etmiştir. İçini acıtan ilk filmlerin Yılmaz Güney'in 'Hayat mı Bu?' ve 'Baba' olduğunu, aşkı ilk o filmlerde hissettiğini, Cüneyt Arkın'ı da çok sevdiğini hatta filmlerini abarta abarta anlatarak iyi yalan söylemeye başladığından bahseder. Zamanla hayat duygusu da geliştikçe Yılmaz Güney filmlerinin değeriyle tanışır. Gururu nedeniyle sosyalist olduğunu söyler. Sosyalistlerin iyi insanlar olduğunu, hep onların dövülüp haksızlığa uğradığını, acı çektiğini gördüğünden yanlarında yer aldığını (Açıkgöz, 2006) ifade eder. Bu da ona göre Demirkubuz'un kaderi olmuştur.

Genç yaşlarda yaşamını siyasi düşüncelere göre şekillendirmesinde ortaokulda iken yatılı okuması çok etkili olmuştur. Bu zamanlar, aileden kopuş ve kendi kendine yetebildiği evrenin başlangıcı olur. Yatılı okuduğu dönemdeki dayanışma, yardımlaşma, iş bölümü ortak üretim gibi duygusal ve bencillikten uzak bir şekilde paylaşımlar sol düşünceye sahip olmasına etken olmuştur. Bu dayanışmayı ortaokul arkadaşlarının da köy çocuğu oluşları ve aynı kaderi yaşamalarına bağlı olduğunu söyler. Bu durumun en net solculuk olduğunu belirtir. Ailesi 1976 yılında Isparta'dan İstanbul'a göç eder. Yatılı okuyan Demirkubuz birkaç yıl daha Isparta'da kalır ama iki yıl üst üste sınıfta kalınca tasdiknamesini alır ve İstanbul'a, ailesinin yanına gider ve sosyalist militanlarla ilk ilişkilerini kurduğu atölyelerde çalışır (Atam, 2011, s. 331).

İstanbul'a geldiğinde liseye başlar ancak siyasi nedenlerden dolayı okulu bırakır. Eğitim hayatı önemli bir sekteye uğrar. İnşaatçılık, tekstil- krom atölyelerinde çalışır. Haksızlık karşısında sessiz kalamadığı için çalıştığı yerlerde fazla duramaz. İnşaatla çalıştığı dönemleri kültürünün geliştiği ve de sanatçılığının temelini oluşturan zaman dilimi olarak niteler. Bu dönemde diğer inşaat işçilerine okuma yazma öğretmek bir paylaşım ortamı yaratır. Bu süreçte siyasi görüşleri iyice keskinleşir ve uç noktalardaki gruplara katılır (Kızıldemir, 1997). Gençlik yılları ülkenin siyasi açıdan çalkantılı olduğu bir dönemde geçmiştir. Yaşanan siyasi ekonomik sorunlara kayıtsız kalamamış kendine bir rol seçer ve illegal bir örgüt olan TİKKO örgütüne üye olur. 16 yaşındayken Türkiye'de darbe olur. Darbe sonrası bir süre yurtiçinde illegal şekilde kalan Demirkubuz yurtdışına kaçma planından önce Isparta'ya annesini görmeye gider. O sırada Isparta Cezaevinde yatan Yılmaz Güney'i ziyaret ettikten birkaç gün sonra yakalanır ve tutuklanarak cezaevine girer. Demirkubuz hayatını hapisane öncesi ve hapisane sonrası diye ikiye ayırır. Demirkubuz inşaatlarda çalışan insanlarla çok iyi dost olur. Yatılı okul döneminde paylaştığı sıcak duyguları inşaatlarda yeniden yakalar. İnşaat işçileri, Demirkubuz'dan büyük olmalarına rağmen Demirkubuz, onların yanında olmak istediğini söyler. Onlarla birlikte devrimci olduğunu ve içeri girdiğinde sadece 17 yaşında olduğundan bahseder (Kızıldemir, 1997). Bütün örgüt militanları anayasayı zorla değiştirmeye çalışmak, silahlı eylemlerde bulunmak nedeniyle idamla yargılanırlar.

1981-83 arasında yoğun işkencelere maruz kalır; sağlıksız ortamlarda hücre cezası çeker. Yaşadığı psikolojik bunalım içinde edebiyata sığınır. Bu dönemde sinemacılığın temelleri atılır. Hapishanedeyken okuduğu kitaplarla düşünce yapısını zenginleştirir. 2013 yılında Zeki Demirkubuz öğrencilerle bir araya geldiği bir söyleşide 'Dostoyevski olmasaydı sinemacı olmazdım' der. Hapishane onun için Dostoyevski'yi tanımanın, Suç ve Ceza romanı okumasının bahanesi olmuştur (haberler.com, 2013). Yaşının küçükülüğünden dolayı 19 yaşındayken serbest bırakılır.

İdamla yargılanmış birisi olarak, dışarı çıktığında selam bile verilmeyen çekinilen birisi olmuştur. En yakınları tarafından bile siyasi suçlu olarak görülür. Sinemanın Yalancı Oğlu (1997) röportajında Demirkubuz 'işte benim sinemam burada başladı' dediği hapishane sonrası hayatın çok daha zor olduğunu anlatır. Kimsenin

selam vermek istemediği biri olmuştur. Sinemasının bu noktada başladığını söyler. Yaşadığı yalnızlık duygusunu, dışarıdaki hayatın içeriden daha acımasız olduğunu ifade etmek ister. İflas eden babası kayıplara karışmış, küçük kardeşleri ve annesiyle yaşam savaşı başlamıştır. Babasının yaşadığı ekonomik zorluklar, iflas etmesi, küçük yaşta kardeşleri olması nedeniyle annesinin bileziklerini satarak işportacılığa başlar. Isparta, Manisa, Burdur bölgesinde el arabasında okullar için araç gereç, kitap, kırtasiye gibi malzemeleri satarak geçimini sağlayarak ailesine de yardım eder (Atam, 2011, s. 333). Hapishaneden çıktıktan sonra çok başka bir hayatla karşılaştığından bahseder. Yaşadığı dışlanma durumu Demirkubuz'un sanatçı olma eşiğidir. Kendisini anlatma şansı verilmemesi, ifade edemediği duyguları yapacağı filmlerin temeli için motivasyon kaynağı olmuştur. Filmlerinde anlattığı ucuz otellerde konaklayarak işportacılık yapar. Bu dönemde yazmaya, okumaya düşünmeye devam eder.

Hapiste bulunduğu sürede İngilizce çalışması sayesinde filolojiye girer. Ama çalışmak zorunda olduğu için yeniden sınava girer ve devam zorunluluğu aramayan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni kazanır. İşportacılık yaptığı dönemde kendisinden yaşça büyük, zengin, evli bir kadına âşık olur. Onunla çok iyi anlaşır; Dostoyevski'yi, Nazım'ı konuşur ve dost olurlar. Demirkubuz, kadının manevi desteğiyle yazmaya başlar. İmkânsız olan aşkı bir süre sonra bitmiştir. Uzun zaman geçirdiği ağır verem yüzünden hastanede yatar. Hastanede yattığı bu dönemde sinema üzerine okumalar yapıp yazmaya devam eder. Yazdıkları öykülere, sonra senaryolara dönüşür (Atam, 2011, s. 335). Öykülerini okutabileceği bir yönetmen aramak için Yeşilçam'a gider. Burada Zeki Ökten ile tanışır. Demirkubuz, Zeki Ökten için "Aşık olduğum kadından sonra kendimi iyi hissettiren ikinci insan Zeki Ökten'dir" ifadesini kullanır (Kızıldemir, 1997). Sinema dünyasına girmesinin sebebinin Zeki Ökten olduğundan bahseder. Zeki Ökten, Demirkubuz'u "Ses" filminin setine çağırır. Demirkubuz eğer Zeki Ökten yerine başka biri ile tanışsaydı, şimdi başka bir iş yapıyor olacağını, öykülerini beğenirse de aralarında güzel bir samimiyet geliştiğini anlatır. Bu dönemde hem Zeki Ökten'in asistanlığını yapar hem de işportacılık mesleğine devam eder (Açıkgöz, 2006). Başrolünde Kemal Sunal'ın oynadığı, yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı 1986 yapımı Yoksul filminde de ilk oyunculuk deneyimi gerçekleşir. Yönetmen yardımcısı olarak sinemaya emek verdikten sonra, 1994'te ilk filmini yöneten Zeki Demirkubuz, filmlerinde küçük insanları ele almakta ve toplumu sorgulayan, birbirine yabancılaşan insanları konu edinmektedir" (Pösteki, 2005, s.

134). Türkiye'de kriz döneminin yaşandığı 1994 yılında çektiği, bireyin yalnızlığı, umutsuzluğu, toplumla uyumsuzluğu, sıkışmışlığı anlattığı C Blok filmi, ilk uzun metraj filmidir. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde C Blok filmiyle kendisine verilmek istenen 2.'lik ödülünü, 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra halkın çektiği acıların pazarlanıp, görmezden gelinip yok sayıldığı için reddettiğini belirten bir konuşma yapar (Atam, 2008). Türkiye'de kurulu olan sinema düzenine ait olmadığını söyleyerek (Demirkubuz, 1994, s. 13) özgün bir dil oluşturmuştur (Pösteki, 2005, s. 134). Demirkubuz'un C Blok'u daha sonra gerçekleştireceği filmlerin ana temalarının, resmigeçidi gibidir. Filmlerinde, kadınla erkek arasındaki iktidar ilişkisini toplumun geneline yayılan iktidar ilişkisiyle özdeşleştirir (Kıraç, 2014, s. 236).

Çocukluğunda söylediği yalanların çok inandırıcı olduğunu söyleyen Demirkubuz, C Blok filminden sonra, kendi yolunu bulmaya çalışırken en çok anlaticılığına güvendiğinden bahseder (Atam, 2011, s. 331). Yönetmenin C Blok filminden 2 yıl sonra çektiği Masumiyet filmi, özgün bir sinema dili ve insan anlayışı geliştirdiği ikinci filmidir. Film, Yeni Türk Sineması'nın aykırı en başarılı örneklerinden birisi olmuştur (Atam, 2011, s. 124). Masumiyet, dönemin popüler izleyicisine ulaşmaz ama sinema eleştirmenleri ve festivallerden büyük ilgi görür. Demirkubuz, Masumiyet'te olaylara kapı aralığından bakar. Devlet dairelerinin kapı aralığından tanık olduğunu bize aktarır (Kıraç, 2014, s. 236). 2006 yılı Cumhuriyet Pazar Ekinde çocukluğunun eserlerinde önemli bir payı olduğunu, Masumiyet filminin şekillenmesinde etken olan küçüklüğüne ait bir anısında yıllar sonra Masumiyet filminde oynattığı kırmızılı küçük kızın, çocukken beraber 'Hayat Bu mu?' adlı filmi izleyip, ilk elini tuttuğu kızdan esinlendiğinden bahseder. Demirkubuz film bittiğinde, arkalarından kızın ailesiyle gidişine bakarken ne kadar yalnız olduğunu düşünmüştür. Paraları olmasına rağmen bilmemekten, görmemiş olmaktan hep bir yoksulluk içinde yaşadıklarından bahseder. Demirkubuz o ideal aileyi hiç unutmaz. O gün birlikte seyrettikleri "Hayat Bu mu?" filmi çektiği 'Masumiyet' filminde kullanır. İlk elele tuttuğu beraber film izlediği kıza benzeyen kıızı da bulur ve hatta sahnelerin çoğunda o günkü anısı gibi kırmızı giydirir. Filmin ismini koyarken bile hep o kıızı düşündüğünü söyler (Açıkgöz, 2006).

1999 yılında çektiği üçüncü filmi 'Üçüncü Sayfa'da belgesel tekniğiyle kurmacayı harmanlar. 2001 yılında Albert Camus'un 'Yabancı' adlı romanından

esinlenerek 'Yazgı' filmini çeker. Aynı yıl 'İtiraf' filminde hesaplaşmalarla dolu bir evliliğin, çöküş hikâyesini anlatır. 2003 yılında kendi oynadığı 'Bekleme Odası' filmini çeker. 2006'da 'Kader' filmi ile 'Masumiyet' fiminin hikâyesinin başına döner. 2009 yılında, iki kardeş arasındaki kıskanma duygusunu psiko-dramatik bir dille anlattığı, Nahit Sırrı Örik'in 1946'da yazdığı aynı adı taşıyan romanından, 'Kıskanmak' filmini çeker. 2012 yılında 'Yeraltı' filmi, Dostoyevski'nin 'Yeraltından Notlar' adlı eserine gönderme niteliğindedir (Kıraç, 2014, s. 237). 2015 yılında, bencillik ve vicdan temalarını merkeze oturttuğu filmi 'Bulantı' yı ve 2016 yılında çektiği, gölgeler içinde yaşayan bir kadının aşk üçgenini konu alan, son filmi 'Kor' olmak üzere toplam 11 adet filmi bulunmaktadır. Çocukluğu, gençliği, darbe ve ardından gelen tüm yaşadığı olumsuzluklar, Zeki Demirkubuz'a, haklı olanın kendisi olduğunu düşündürür, bu nedenle 'tecrit edilmiş olmak' ona çok sorun çıkarmamıştır. Bugüne kadar da haklı ya da daha çok masum olduğunu düşünerek gelmiştir. Yanlış ya da aptalca yaptığı tek şeyin, bunlara sırtını geç dönmek olduğunu düşünür. Geldiği yerler onu başarıya aç, tutunmak zorunda olan ve bunun için çırpınan birisi yapmıştır ve belirli sınırları hiçbir zaman aşmamıştır. Zeki Demirkubuz, nerede yaşarsa yaşasın, anlatacak bir hikâyesi vardır, kendini bir sinema sanatçısından daha çok bir meseleci olarak görür (Atam, 2011, s. 328). Kendi geçmişine yaşadığı kızgınlığı zaman içinde ironiye dönüştürme, hayatı yaşamaya karşı çıkan ideallerine karşı zaman içinde barışma dönemi yaşaması becerisine sahip olmuştur. Kendisini sorgulayan, inançsız biri olarak gören Demirkubuz, 17 yaşında kendini Marksist olarak tanımlarken bile içinde herhangi bir inanç olmadığını, keşfettiği en iyi şeyin yalnızlık olduğunu ifade eder. (Açıkgöz, 2006). Filmlerinde (en) inançsızlık, akıldışı (en) çok meraklılık, çatışmaların en gergini, çıkışsızlığın belki de biraz kader olarak görülmesi karşımıza çıkar (Atam, 2011, s. xxxvii). Zeki Demirkubuz, sinemasıyla kendi kuşağının ve Türkiye sinemasının en çok tartışılan yönetmenlerinden biridir (Kıraç, 2014, s. 237). Anlattığı hikâyeler ve filmlerinin merkezine yerleştirmiş olduğu kötülük, inanç, ahlak kavramlarıyla kendi sinema dilini oluşturmuştur.

2.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNDE VAROLUŞÇULUK

Zeki Demirkubuz, sanatı hayatın içinde öğrenmiştir. Önemli olan "neden ya da niçin" değil, asıl mesele bütün bunların olması ve yaşanmasıdır. Yaşarken anında

veremediği yanıtları sinemasında o durumu yaratarak haykırmak ister. Sinema ona göre hayatı aktarmak için bir vesiledir. Dostoyevski'den etkilendiği bilinen yönetmen varoluşsal temalar olan yalnızlık, nedensizlik, iç sıkıntısı, iyi-kötü, yabancılaşma hikâyeleriyle dış gerçekliğe yakın bir sinemasal gerçeklik kurarak bütünlüklü bir yapı oluşturmuştur. Zeki Demirkubuz filmlerinde başka metinlere göndermeler yaparak sinemasal anlatım dilini zenginleştirir. Yönetmen edebiyatla sinema arasında bağ kurduğu eserler çıkarmıştır. Üçüncü Sayfa filminin anti kahramanı İsa ile Dostoyevski Suç ve Ceza romanının anti kahramanı Raskolnikof arasında benzeyen yönler vardır. Raskolnikov, para sıkıntısı yüzünden tefeci kadını öldürürken, İsa'da kirasını ödeyemediği ev sahibini öldürür. İsa'da, Raskolnikov gibi orta yerde sara krizlerine benzer nöbetler geçirir, olduğu yerde bayılır. Romandaki gibi işlediği cinayetin ayrıntılarını hatırlamaz ve de kendisine kurulan tuzakların farkına varmaz. Masumiyet filmini izlerken Yusuf ile Çilem'i Chaplin'in "Yumurcak" filmi afişiyle aynı karede görürüz. Demirkubuz'un 'Bulantı' filmi adını Sartre'in 'Bulantı' romanından alır ama sadece isim olarak benzer. 'Kıskanmak' filmi de Nahit Sırrı Örik'in 'Kıskanmak' romanından uyarlanmıştır (Uğur, 2017, s. 238). Sinemasının önemli noktalarından biri gerçeklik içermesidir. Burada bahsedilen gerçeklik, mekâna, görüntülere yaslanan bir gerçeklik yerine insanın gerçekliğine dayanır. Filmlerinde karakterleri duygularından yakalar (Atam, 2011, s. 324-327). Filmleri varoluşsal kaygılar ve can sıkıntısı hâkimiyetinde geçer.

Rus yazar Dostoyevski'nin ilgisini çeken kötülük ve inançsızlık gibi konular Demirkubuz'un da ilgisini çeker. Demirkubuz gençlik yıllarında okuyup etkilendiği kitapları birebir uyarlamaktansa, küçük dokunuşlarla yerleştirir. Kendisi de Dostoyevski romanlarından etkilenmiştir. Bekleme Odası filminde, Suç ve Ceza adlı romanın filmini yapmak için senaryosunu yazan bir yönetmeni izleriz. En son sahnede bu fikrinden vazgeçip filmin de adı olan Bekleme Odasının senaryosunu yazarken görülen Ahmet, kendi hayatından izler taşır. Yönetmen, klişelerden arındığı, hayatın en yalın, en basit, en kuru, en düz yanına yaklaşabildiği filmi olarak Bekleme Odası filmini görür (Öperli & Yücel, 2006). Bencillik, yalnızlık, televizyona düşkünlük göze çarpar. Ahmet içine kapanık, filmine bile inanç duymayan, hiçbir değere inanmayan kimseye değer vermeyen bir yönetmen profilindedir. İlişkilerinde hikayeler uydurması, yalanlar söylemesi, terk edilirken tepkisizliği, duygusuz tavırları, vicdani ve toplumsal değerleri önemsemediğini gösterir. Terk edilirken ki tepkisizliği aslında

umursamazlığı ve kibirindedir. Kendi rahatını bozacak kadar kimseye değer vermeyecek kadar kibirlidir. Bencildir, sadece kendi alanına sınırlarına önem verir. Hayatındaki kızlar sorgulamaya başladığında ruhu bunalır onlara kendini ifade etmek bile onun için yorucudur. Kimseyi, kendini açıklamaya degecek kadar değerli görmez. Bekleme Odası filmin esin kaynağının İncil olduğunu belirtir. İsa kendini mızraklayan asker için tanrıya “Tanrım onu affet, ne yaptığını bilmiyor” demesini koşulları tersine çevirme, bir büyülenme ve kibir olduğu sonucunu çıkarmıştır. Benim gibi birçok insanın da benzer durumda kibirle davrandığını fark eder. Bekleme Odası’nda asistan kızın sevgilisiyle yönetmen arasındaki konuşmanın esini de bu sahneden gelir (Öperli & Yücel, 2006).

Sıkılganlık durumu Bekleme Odası’nda yönetmenliğine olan inançsızlığı, hayatından keyif alamama durumu olarak karşımıza çıkar. Güçlü bağları değerleri yoktur. İlk sahnede bahçesine giren hırsız polise teslim etmemesi, gitmesine izin vermesi vicdan unsuru olarak görülebilir. Aslında yönetmen, hırsız polise vermekle uğraşmak istemeyecek kadar umursamazdır. Bir şeyleri değiştirmek, yön vermek gibi bir kaygı taşımaz. Sonradan hırsızın, filmi için uygun bir karakter olduğunu düşünüp polis yardımıyla hırsıza ulaşmıştır. Kendisi de siyasal suçlu olarak hapis yatan Demirkubuz bu sahnede Zeki Ökten’e öykülerini okutmak için gittiğinde Zeki Ökten’in ona yakınlık duyması, kendi çekeceği Ses filmi için hapis yatmış olan Demirkubuz’un fikirlerini dinlemesi benzerlik taşımaktadır. Filmde de Ahmet suçlunun fikirlerini önemser, onu, filmin duygusunu verebilmek için referans alır.

Dostoyevski romanlarında kent, karanlık renksiz olarak tasvir edilir, kentte bir yoksulluğun, mutsuzluğun olduğu gösterilir. “Rüzgâr تنها sokaklarda uluyor, Fon, Tanka'nın koyu sularını rıhtımın parmaklığından dışarı, taşlara fıskırtarak sokak fenerlerinin ince direklerine kadar sıçratıyordu” (Dostoyevski, 2010, s. 79,80). Demirkubuz filmlerinde, Dostoyevski’deki gibi kenar mahalle, renksizlik, acımasızlık, yokluk ön plandadır. Umutsuzluk filmlerindeki renge de yansımıştır. Filmlerinde ters ışık altında, karanlık gri olan kent hayatı içerisinde sıkışıp kalan bireyin içinde bulunduğu ruhsal durum, gelgitler en yalın haliyle anlatır. Salt bir gerçeklikle annesinin ölümü karşısında tepkisiz kalan Musa, arkadaşlarının ikiyüzlülüğünden kaçmak için tek kalmayı seçen Muharrem, çektiği tüm sıkıntılara rağmen sevdiği kadının arkasından sürüklenen Bekir gibi hikâyelerde yalın bir anlatım vardır.

Tarkovski gibi Zeki Demirkubuz'da insanlığın belirli sorunları olduğunu düşünür ve yanıtlar arar. Yönetmen için önemli olan anlamak değil, itiraz etmektir. Şiirsel sinemasıyla Tarkovski için asıl mesele görünen değil görünmeyendir. Vicdan, dürüstlük ve sevgi kurtarıcıdır. Uyumsuz ve tutunamayanlar olarak adlandırılırsalar bile bir dertleri vardır, onlar, başkaları için doğru bildiklerinden, erdemlerinden vazgeçmeyen kahramanlardır (Kurban filmi Alexander karakteri). Demirkubuz'un filmlerinde de yabancılaşmış, uyumsuz, tutunamayan öteki insanların hikâyelerini görürüz. Onlar mücadele etmez, kaderlerine teslim olup acıyı ve çilelerini sıradanlaştırırlar (Atam, 2011, s. 325).

Demirkubuz'un Masumiyet filminde arabesk kültür, suçlular, işsizler, pavyon çalışanları gibi öteki hayatları yaşayan karakterlerin masumiyet izlerini görürüz. Masumiyet filmi 1990'lardan sonra iyice yerleşmiş olan Öteki Türkiye'nin hikâyesi bütün olarak tekinsizlik-parçalanmışlık-çıkışsızlık üzerine kuruludur. Kamusal söylemle "güvenilmez-ahlaksız-vicdansız" gibi sıfatlarla nitelenmiş insanlara iyi niyetli-insani-masum-güçlü kadın- kaderin harcadığı insanlar gibi terimlerle yaklaşılmasını sağlamıştır (Atam, 2011, s. 124). Masumiyet" filminde toplumun genel geçer yasalarıyla uyumsuzluğu olan tutkuların peşinden giden üç insanın hikâyesini anlatır. 3 karakterin de ortak noktası Camus'un şu sözüdür "Uyumsuzluk, onaylandığı andan sonra bir tutkudur, tutkuların en can alıcısıdır" (Camus, 2010, s. 41). Filmin ilk sahnesinde sistemin çürümüşlüğünü savcıyla yaptığı konuşmada görürüz. Yusuf hapis hanesinden çıkmak istememektedir. Çünkü dışarıdaki hayattan korkar; varolabilmek, hayatta kalabilmek için cezaevine dönmeyi tek çare olarak görür.

Demirkubuz verdiği bir röportajda hapis hayatına kaldığı sürede alışmış olduğundan, cezaevinden çıktığı ilk gün kalbinin ağrıdığından bahseder (Açıkgöz, 2006). Suç işlemeden masumca geri cezaevine girmeyi talep eder. Savcı bunun için suç işlemesi gerektiğini söyler. Hayatta kalabilmesi verdiği tavsiye suç işlemesi olur. Bu sahnede Dostoyevski'nin romanı Suç ve Ceza romanında da benzer bir şekilde görülen varoluşçuluğun temel kavramlarından biri olan "paradoks"la karşılaşırız. Bekir, cinsel isteğini bastırmakta, Yusuf cinsel yaşamı talep etmeyen erkeklerdir. Akla, Dostoyevski'nin Budala romanında ortaya konulan, cinsellikten arınmış platonik soylu aşkı akla getirir. Cinsel istek tıpkı Budala'da Prens Mışkin'in Nastasya

Filippovna'ya duyduğu aşkta belirmediği gibi Bekir ve Yusuf'ta görülmez. Güzelliği, erkeklere meydan okuyuşu ve fahişelik yapması gibi özellikleriyle Filippovna'yla benzerlikleri olan Uğur, Mışkin gibi saf ve naif biri olarak tanımladığı ve bir peygamberin adını verdiği Yusuf için platonik soylu aşkla bağlandığı, değer verilmeyi hak eden bir kadındır (Özdemir, 2011, s. 57). Bekir, Uğur onu net bir tavırla reddettiği zaman hayatını anlamlandıran tek unsur olan Uğur'u kaybettiğini anladığında bileklerini keserek intihara kalkışır. Camus intihar üzerine Sisiphos Söyleni Kitabında şu sözleri söylemiştir: "Bir akşam ya tetiğe basar, ya da kendisini sulara bırakırsın" (Camus, 2010, s. 12). Filmin final sahnesinde alıntılanan Beckett'in sözü "Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Bir kez daha dene. Yine yenil. Daha iyi yenil" bir anlamda Yeni Türk Sinemasının çıkış sözü olmuştur. Sürekli bir kaygı, köklü bir güvensizlik, yersizlik-yurtsuzluk, askıda kalma hali bu sinemanın genel söylemi haline gelmiştir (Atam, 2011, s. 98).

Yazgı, İtiraf, Bekleme Odası ve Kor filmlerinde de Camus'un Sisifos'una gönderme yapılır. Karakterler ne yaparlarsa yapsınlar döngü bir şekilde devam eder ve daima başladıkları yere dönerler. Mutluluğu sadece kendisine isteyen insan varlığından bağımsız bir şekilde özünü şekillendiremez. İçsel olarak döngüyü devam ettirmeyi benimsemiş ve kabullenmiştir. Doğum ve ölüm hayatın kesin çizgileridir. Arada tüm yaşananlar ne olursa olsun her şeyin başı ve sonu aynı doğum ölümdür. Bu farkındalık pek çok şeye tutku duymayı zorlaştırır hale getirir. Demirkubuz'un filmlerinde intihar olgusuna çoğu kez tanık oluruz. Hayatlarında çıkmaza girdiğini düşünen karakterler intihara kalkıştığını görürüz.

Yaratılış gereği büyük sorumluluk alan bireyin yaşadığı bunalımı topluma yabancılaşmasının anlatıldığı Yazgı'da Musa'nın çektiklerine rağmen her şeye kayıtsız kalarak hayatına devam etmesi, İtiraf'ta Harun'un, Kor'da Cemal'in tüm yaşananlara rağmen tekrar kendilerini sevdiği kadınların yanında bulmaları, Bekleme Odası'nda yönetmen Ahmet'in kadın-senaryo-kadın tekrarıyla hayatına devam etmesi döngüsellik göstergeleridir (Günay & Subölen, 2016, s. 166). Filmin başında tartışma sırasında mağdur olarak gördüğümüz Harun'un da suçlu olduğunu anlarız. Varoluşçuluğun söylemi olan her iyinin içinde kötülük bulunur karşımıza çıkar. İnsan doğasında olan kötülük, mutlu düzgün ilişkiler kurmaya ve ilişkisini devam ettirmesine çoğu zaman engel olur. İmkânlar uygun olsa da insanın tabiatındaki

doyumsuzluk ve kötülükten dolayı acıyı tercih etmeye yatkındır. Demirkubuz filmlerinde gördüğümüz iletişimsizlik, yalnızlık, çaresizlik, intihar, suç-ceza, ölüm, ayrılık, vicdan temaları karşımıza çıkar. Harun'un Nilgün'süz bir hayatta mutlu olacağına inancı yoktur. Nilgün de Harun'a bağımlı şekilde yaşayarak mutlu olabileceğine karşı inançsızdır. Yükleri ağır gelen karakterler intiharı tercih etmişlerdir. Acı çekmek üzerine Harun'un söylediği, “Acı çekmek değil insanı neyin acısını çektiğini bilmemek kahreder” yorumu varoluşçuluğun ‘iç sıkıntısının, bunaltının somut bir nedeni olmayabilir’ söylemidir. Suçluluk duygusuyla vicdan teması öne çıkar. İnsan her şeyini kaybettiğinde, artık kaybedecek bir şeyi kalmadığı noktada ulaşılan arınma ile nihayet vicdanından yükünden kurtulup rahatlar. Harun, Nilgün'ün kendisiyle gelmesini istemesi acımasından değil ona düşkünlüğünden, kendisi içindir. İnsan özü gereği bencildir. Harun sıfır noktasından yukarı çıkmayı arzular. Nilgün sıfır noktasında bulunmanın hazzını içinde yaşarken Harun sıfır noktasında olmak istemez, bunu reddeder ve hayatına mutluluk vereni geri kazanmak ister. Harun çabalar, Nilgün ise sürdürdüğü pasif direnişine devam eder. Harun'un bencilliği ileri vadede yeni buhranlara neden olacaktır ama kişi bunu umursamaz, en sonunda mutsuzlukta olsa seçer ve seçimini kabulenir. Varoluşçuluk felsefesinin temelinde de kişinin vicdan, erdem, ahlak gibi kavramlardan arınıp, tabiatına ait bencil dürtüleriyle hareket etmeye meyilli olması yatar (Günay & Subölen, 2016, s. 162, 163). Sartre'ının dediği gibi hayatının anlamı özgürlükten gelir. Mutsuzluğu kabullenen için doğruyu seçmek kişinin umurunda olmaz. Özgür olan kişi içinden nasıl gelirse onu yapmayı seçer. Aynı melodram yapısı benzer şekilde Kor filminde de görülür. Buradaki aşk üçgenindeki tüm karakterler canlı halde karşımızdadır. İtiraf filminde olduğu gibi kadın başka yolu denemiş olsa da edilgen kaldığı hayatta erkeğin çizdiği doğrultuda ilişkilerine tekrar devam etmeyi seçerler.

Demirkubuz, sinemasını kötülüğü anlama çabası olarak yorumlar. 2013 yılında öğrencilerle bir araya geldiği bir söyleşide ünlü yönetmen, “insanlık kötülük üzerine kuruludur” diyerek filmlerinde kötülüğü yansıttmasının nedenini değersiz görüneni anlatmak, anlaşılmayı ortaya koymak olduğunu ama asıl sebebin hayata sıkı sıkıya bağlı olması ve yüksek bir hayat enerjisi taşıması olarak niteler (haberler.com, 2013).

Aslında Demirkubuz, kötülüğü işaret ederek erdemi anlatmanın peşindedir. Çaresizlik, kayıtsızlık, yenilgi, ümitsizlik, ihanet, şüphe ve bunlar gibi birçok duygu

üzerinden insanın en yalnız, en karanlık, en ulaşılmaz yerine odaklanır (Öksüz, 2018). Kötülük, çözümsüz tartışmalar, inançsızlık gibi konular Dostoyevski'nin ilgisini çeker. Dostoyevski evlilerin sorunlarıyla ilgilenmez sadece soğuk aile betimlemelerini verir. Demirkubuz filmlerinde de sorunların nedeni başıyla ilgilenmez. Aynı şekilde birbirine uzak çiftlerin betimlemesini görürüz. Öksüz (2018), Demirkubuz'un filmlerindeki karakterlerin yaşadığı çatışmaların toplumsal ya da psikolojik kökenlerine inmek için bir çabası olmadığından bahseder. Chris Berry, bu tavrı varoluşçu ve travma eksenli olmak üzere iki farklı şekilde yorumlar. Birincisi olarak yönetmene göre mantıksız gibi görünen, kimi zaman acımasız, cezalandırıcı, saplantılı hatta otistik olarak değerlendirilebilecek bu davranışları açıklamanın gereğine inanmaz. Çünkü ona göre bunun altında başka bir şey yoktur, insan budur. Onun bu tavrı varoluşçu kaygıyla, Dostoyevski'yle ve diğerleriyle ilişkilendirilebilir.

İkinci tespiti ise bu davranışların nedenleri vardır. Bunlar bir travma sonucu ortaya çıkan görünmeyen ya da bilinmeyen nedenlerdir. Karakterlerinin bilinçaltı psikolojisi olarak anlaşılabilir gibi ulusal bir alegori olarak da görülebilir (Öksüz, 2018). Bireylerin hikâyeleri üzerinden karakterlerin içlerine düştükleri dramatik çatışmalarla ait oldukları ulusların makro problemleri temsil edilir. Dostoyevski romanlarında polis ve şüpheli arasındaki konuşma bir kırılma noktasıdır. Demirkubuz filmlerinde de kırılmanın yaşandığı hikâyenin seyirciye bir çırpıda anlatıldığı sahneler filmin en yüksek noktasıdır. Karakterlerin öyküleri flash back (geriye dönüş: geçmiş, şimdiki zaman, gelecek zaman (Chion, 1992, s. 183)) kullanılmadan ayrı sahnelere bölünmeden, tek sahnede seyircide soru işareti bırakmayacak şekilde kendi ağızlarından anlatılır.

Demirkubuz filmleri modern özellikler gösterse de öykü, karakter, yaşama ait tüm değerler geleneksel bir öz taşıyor. Bu bakımdan sinemasına ataerkin söylemin tekrarlandığı dönüşüme uğramış sinema denilebilir. Yönetmen sinemaları, eril zeminde üretilmiş filmler olduğundan hegomanik yansımalar görülür (Sarıyıldız, 2008). Filmler aslında hep bir erkeğin hikâyesi üzerinedir. Sarıyıldız (2008), Demirkubuz'un filmlerinde genel olarak kadınların; erkeklerle olan varoluşsal ilişkileri bağlamında görünür kılındığından bahseder. Filmlere genel olarak erkeğin anlattığı hikâyeye bakarız. Filmlerde mutlu aile yoktur. “Geleneksel melodram türünde aile bir bütün olarak birarada olmalıdır” (Küçük Kurt, ve diğerleri, 2004, s. 219). Filmlerinde bu geleneksel anlayışı görmeyiz. İlişkiler genellikle kadın karakterlerin aldatmaları

sonucu bozular. Genelde filmlerinde aldatan kadın figürü karşımıza çıkar. Kadının aldatması üzerine kurulu olan Demirkubuz sinemasında erkek karakterlerin aldatılma karşısında verdikleri tepkiler geleneksel değerler dışında olur. Kamera ağırlıkla erkeği net, yakın planda, kadınları ise genelde kameraya uzak, daha flu çekmektedir. Kadın bazen kapının, çerçevenin dışından bakar. Kamera yani biz seyirciler çoğunlukla ana karakter olan erkeğin yanından olaya bakarız. Bekleme Odası, Bulantı filmlerinde kadınların ilgisizlik ve sevgisizlik üzerine yakınma, beklenti içinde oldukları görülür. Bu beklentilerinden dolayı ilişkilerin bozulması tetiklenir. Kadın yakınan, ilgi alaka bekleyen varlıklar olarak sunulmuştur.



Sahne 1- Bekleme Odası- televizyon seyreden erkek- ilgi bekleyen kadın

C Blok, Kıskanmak, İtiraf ve Kor filmlerinde erkekler, kadınları cinsellikleri, kimle nasıl aldattıklarına dair itiraf etmeye zorlarlar. Zorlama çabaları sonuç vermez ve erkek otoritesine boğun eğmeyen kadınlar isteneni vermez, ya susar ya da öfkelenip bağırarak ve karşı tarafı sustururlar. Ancak kadınların bu tavrı kadını güçlendirmeye yetmez, Demirkubuz filmlerinde kadınlar şiddete maruz kalmaya devam eder ve ağır bedeller öderler (Yılmaz & Adıgüzel, 2017, s. 249).



Sahne 2- Kor Filmi Celal-Emine



Sahne 3- Kadınlar cinsel obje şiddet mağduru

Erkeklerin yaşadığı psikolojik çöküntü sadece kapalı kapılar arkasında yaşanır. Kadınların maddi dünyaları erkek karakterlerin dünyasına bağımlıyken, erkek karakterlerin maddi dünyaları kadınların tersine ilişkilerinden bağımsızdır (Yılmaz & Adıgüzel, 2017, s. 249). İtiraf filminde Nilgün çalışan modern bir kadın olmasına eşini aldatıp işine hayatına devam edebilecekken ona da bedbaht bir kader çizer. Yaşadıkları ahlaksız tutum olarak değerlendirilip işten çıkarıldığını öğreniriz. “Geleneksel Yeşilçam tarzı filmlerde,... kadın tipi yine, edilgen, ya masum, erkeğin kadını, çocuğunun anası, kaderin rüzgarıyla sürüklenen; ya da dişiliği ön planda olan yuva düşmanı, kötü kadın tipidir. Talihliyse evlenir, mutlu olur, talihsizse geneleve düşer, mutsuz olur” (Esen, 2019, s. 45). Yeşilçam melodram yapısını andırır biçimde Nilgün’de yuvasını yıktığı, aldattığı için kötü kadın tipine sokulmuş, başına sürekli talihsizlikler gelmiştir. Erkeklerin, kadınlardan hizmet bekleyen geleneksel anlayışı görülür. Erkeklerin kadınlardan beklentisinde yine geleneksel kodlar hakimdir. Modern bir görüntüde olan kadınlar Yazgı’da olduğu gibi filmin sonunda üstünde yelek, yazmalı kadınlara dönüşmüşlerdir.



Sahne 4- Yazgıdaki modern giyimli kadınlar final sahnesi öncesi

Masumlaşmayı bu tip görüntüyle perçinlemesi Demirkubuz’un alt zemindeki geleneksel kültürel kodları destekleyeceği manada altını çizer. Bu önermeleri

Yeşilçam melodramlarına benzer. Kötülük yapan, günah işleyen kadınların başlarına bin bir türlü şey gelir. Sonuçta kendilerini kötü bir kaderin içinde bulur, bu şekilde cezalanırlar. Erkekler tek başlarıyken sadece yumurta yapabilen, kirli tabakları, tavaları salonda olduğu yerde bırakan bir erkeklik aktarılmıştır. Filmlerinde erkeklerin, çayını getirip götürülen, hizmet eden, evi derleyen toplayan kadınlar görülmektedir. Cinsiyetçi yapı hegomonik erkekliğin yeniden inşa edilmesine olanak sağlar.



Sahne 5- Kor Filmi- Suyu içmesini bekleyen kadın- Kadına bakmaya bile tenezzül etmeden bardağı uzatan erkek

Erkekler filmlerde çoğunlukla mağdur olarak gösterilir. Erkek karakterler davranışlarıyla, ilişkinin başlamasına ve bitmesine yön verirler. Terk edilmeleri bile olumsuz tekrarlayıcı davranışlarından dolayı olur. Bekleme Odasında en masum duran karakterlerden biri olan asistanı bile yönetmenle ilişkiye girerek sevgilisini aldatmış, hayal ettiği adamı karşısında göremeyince de eski sevgilisine geri dönmüştür. Demirkubuz'un betimlemesi ile kadın tehlikelidir. Üçüncü Sayfa filminde kocasının tecavüzüne şiddetine uğrayan, kocasının baskısıyla ev sahibi ile ilişkiye zorlanmış Meryem'in travmaları yerine İsa'nın trajedisi görünür kılınmıştır (Yılmaz & Adıgüzel, 2017, s. 256,257). Kıskanmak filminin alt metninde erkeksi tavrı yine görürüz. Halit ailesinin kendine öncelikle davranmasıyla hayata kız kardeşinden önde başlamıştır. Hayatındaki kadınların toplumdaki yerini Halit'in statüsü belirler (Yılmaz & Adıgüzel, 2017, s. 264).

Kor filminde toplumun yalnız kadına bakışından korkan Emine'nin Cemal'in Romanya'da tutuklu olduğunu saklamaya çalıştığını görürüz. Demirkubuz erkek egemen toplum gerçeğini izleyiciye sunar.

Zeki Demirkubuz, filmlerinde kadına namus, utanma, kirletilmek gibi kodlar yükler (Yılmaz & Adıgüzel, 2017, s. 264).



Sahne 6- Kor Filmi Emine- Film boyu saçıyla yüzünü kapatan suçlu silik duruş

Bir sitede geçen yaşamları konu alan C Blok'ta, modern hayatın getirdiği monotonluk, iletişimsizlik ve yalnızlık anlatılır (Raw, 2017, s. 45). Geleneksel sinemaya göre teknik anlamda kurgusunda sıçramalar, mizansenlerin bağlantısında kopukluklar vardır. Biçim olarak Fransız Yeni Dalga Sineması filmlerinden sayılan Godard'ın "Serseri Aşıklar" filmiyle benzeşir. 'Serseri Aşıklar' filmi, sinemanın 'Bulantı'sı olarak nitelendirebiliriz. İhanet, Godard'ın ana insan temasıdır. Kötü niyet ve bir kızın bir erkeğe ihaneti üzerinedir (Savaş, 2001, s. 238). Senseri Aşıklar subjektif görüş açısı el kamerasıyla çekilmiştir. Godard uzun çekimli sahneler ve kesimler için kurgulamada sürekliliği atarak yeni bakış getirir. Devamlılık Hollywood filminin temeliyse o zaman devamsızlık (politik bir amaçla) 1970'lerdeki tüm Godard çalışmalarının belirgin özelliğidir. Yeni Dalga'da sıçramalı kesme, noktalı kararma-açılma, hızlı kamera hareketleri filmin belirleyici unsurlarıdır (Akikol, 2011, s. 94,95). C Blok filminde de geleneksel anlatıya aykırı mizansen sıçramaları, kesmeler, olay örgüsündeki kopukluklar izleyicide bir soru işaretleri bırakır.

C Blok filminde müzik kullanımı minimize edilmiştir. Şehre ait araba, televizyon, trafik sesleri kullanılarak izleyici modern dünyanın yalnızlığı ile yüzleştirilir. Filmlerinde olay yerinin doğal kendi sesinin verilmesi, müziğe çok az yer verilmesi sessizliğe yapılan bir vurgudur. Filmlerde tuvaletteki sesler, şifonun sesi birebir tüm çıplaklığıyla duyulur. C Blok filminde kapıcının oğlu Halit, yaşadığı mekân kadar dilsizdir" (Civelek, 2011, s. 66). Annesinin cezasını çeken Çilem'in sağır ve dilsizliği ile Yusuf ablasının dilsizliği de erkek şiddeti sonucu olmuştur. Masumiyet filminde şiddetin alt metin içinde yerleştirir. Seyirci bu kişileri üçüncü kişilerin

anlattığı hikâyelerden tanır. Ablasının çocuğu ile Çilem'in suskunluğu şiddete karşı oluşmuş sessizlik-tepkisizlik vurgusu bir pasif direniş olarak algılanabilir (Aytekin, 2015, s. 169).

Kader filmi, karşılıksız aşka vurgu yaparak bize Yeşilçam melodramını hatırlatır. Bekir karşılık bulamadığı aşkı uğruna, kulüplerde ve otel köşelerinde Zagor ve Zagor'un arkadaşlarının saldırı riski altında, zor bir hayatı seçer. Kendine bulduğu tek yanıt kendi kaderini lanetlemektir (Raw, 2017, s. 49). Zeki Demirkubuz Kader filminin derinliğini oluşturmada Dostoyevski'nin Budala romanından esinlendiğini açıklar: Kitabın önsözünde 'Tanrı'ya giden yolun başlangıcında tutku vardır' yazılıdır.

Zeki Demirkubuz, Kader filmini unutulmuş tutkunun ne kadar önemli olduğunu göstermek için yaptığını ifade etmiştir (2006). Kader filminde kadraja rüzgârda kendi halinde uçan bir plastik torba girer. Dövlere pavyondan atılan Bekir çaresizce boşlukta sallanır gibi dışarda dolaşır. Kordona geldiği sırada uçan poşet Bekir gibi kullanılmış atılmış şimdi rüzgâr nereye götürüyorsa oraya savrulmaktadır. Plastik torbanın simgesel anlamı en çok Yönetmenliğini Sam Mendes'in yaptığı Amerikan Güzeli filminde konuşulmuştu. Filmlerde yeni gerçeklik akımı içinde kullanılan poşet, insanın modern hayatın koşuşturması içinde fark edemediği güzelliklerin yansıması iken bir yandan da kapitalist sistemde sahip olamadığımız özgürlüklerin sembolü olarak nitelendirilmiştir. Doğallığın içindeki yapaylığın kendi yaşamı olduğunu anlatır (Rigel, 2012, s. 16). Sistemin bize dayattığı sorumlulukları bir yana bırakıp esen rüzgârda dans edebilme özgürlüğün dışavurumudur. Basit şeylerin bile güzel olduğu bizim sadece bunları es geçtiğimiz, yaşamın arkasında mistik devamlılığının derin anlamı yatar.



Sahne 7-Kader Filmi- Uçan Poşet

Kıskanmak filminde insanın anlaşılması zor, karanlık tabiatını görürüz. İnsan ruhunun duygularından olan kıskançlık, kin, tutkular, öfke ve kötülük varoluşumuzun ayrılmaz bir parçasıdır. Bu duygular insan tabiatının zorunluluğudur (Spinoza, 2011, s. 130). Yaşadığı saçma yıllar boyunca onu var eden şeyin kıskançlık olduğunu filmin sonunda iç sessiyle dillendirir. Filminin anti kahramanı Seniha'nın direnişi, güzelliğin iktidarına yöneliktir. Bu iktidar karşısında ilmek ilmek ördüğü suç ile kendi itidarını kurar (Selvi, 2013, s. 75). Filmde gece yarısı Seniha'nın Dostoyevski Suç ve Ceza romanını okuduğu görülür. Taşra hayatının tekdüzeliğini kırmak için sık sık kitap okuyan Seniha, varoluşsal sorunlarıyla dolu sakin bir görüntüsü vardır. Film ilerledikçe sakinliğin arkasında karakterini oluşturan asıl duygu kıskançlıktır. Spinoza'nın dediği gibi insan tutkulara tabidir "Köklerini akıldan almayan arzuların insanların eylemleri değil de tutkuları olduklarını itiraf etmeliyim" (Spinoza, 2012, s. 16). Seniha kendisine yapılan saygısızlığa İsviçre çikolatalarını yere atarak intikam almıştır. Yeraltı filminde de kendisini rahatsız eden komşularına kızgınlığını patates atarak gideren Muharrem, kendisini mutlu eden savaş aleti olan patatesini bir nesne olarak hep yanında taşır (Gürbüz, 2016, s. 7-14). Bir nesne vasıtasıyla intikam alma varoluşsal sorunu olan iki karakterin ortak noktasıdır.

Kıskanç karakterlerin yaratımında iki temel bakış açısı vardır. Bunlar "Viktoryan ve Sartre benzeri" bakış açılarıdır. Viktoryan bakış açısında karakterlerin kıskançlığının nedeni kader, ilahi güçler, şeytani güçler vb. dir. Sartre bakış açısında ise kıskançlık karakter adına bir varoluş sorunudur. Kadercî bakışın hâkim olduğu Masumiyet, 3. Sayfa, İtiraf, Kader ve Kor'da karakterlerin kıskançlığı Viktoryan bakış açısıyla oluşturulmuştur. Sartre bakış açısıyla Kıskanmak ve Yeraltı, kıskançlığı gösterme biçimi olarak varoluş sorunlarını seçtiği en belirgin filmleridir. Kıskanmak' da Seniha, Yeraltı' da ise Muharrem varoluş sorunları ile yaratılmışlardır (Ulutaş, 2019, s. 1843).

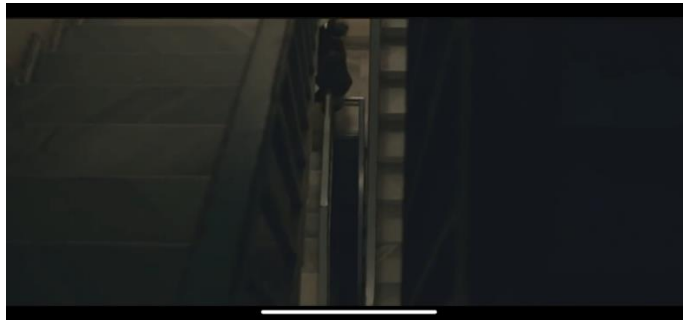
2.2.1. Mekân

Filmlerin anlatım yapısı gibi biçimsel tercihlerinde de benzer bir yaklaşım görülür. Örneğin filmlerde geçen İstanbul turistik yönlerinden tamamıyla sıyrılmış şekilde tanıdığımız İstanbul gibi değil, kara film evreninden aşına olduğumuz, sert gölgelerin tekinsizliğinde, siyahın daha da yoğunlaştırıldığı, zamansız ve mekânsız

(Özdemir, 2003, s. 5) bir distopya kenti gibi karanlık bir dünya olarak sunulur. Genel olarak öyküler kapalı, dar iç mekânlarda geçer. C Blok filminde İstanbul'un orta sınıf site apartman C Bloğunda evli çiftin sevgisiz, neşesiz, ruhsuz apartman dairesidir. Apartman blokları hapisaneyi andıran Adorno'nun toplu konutlarını çağırıştırır.

Bir atmosfer filmi olarak Lütfi Akad'ın ve Metin Erksan'ın daha önce bu konuda sinemamızda yaptıklarını bir başka türlü yerine getirir. Demirkubuz: Bunalımlarla kendini sokağa atan Tülay'ı bloklarda, otobanlarda ve insanda hüznü uyandıran puslu, gri bir denizin hâkim olduğu mekânlarda dolaştırıyor (Onaran, 1995, s. 276).

Masumiyet filmi taşralarda ucuz, izbe otel odalarında geçer. Otellerde kalanların geçici konaklamaların izlerini görürüz (Uzunali, 2015, s. 61,62). Yusuf'un ablasının şiddet dolu, yoksul, ürpertici alt sınıf bodrum katı, Üçüncü Sayfa'da İstanbul'da karanlık, izbe bodrum katındaki bir dairede başlayan sapkınlık, ihanet, şiddet dolu geçişlerle filmin sonuna doğru yükselişle üst katlara çıkar; Yazgı filminin öyküsü Musa'nın İstanbul'da alt-orta sınıf bir giriş katı dairesinde ve patronun karısını ve çocuklarını öldürdüğü orta-üst sınıf dairesinde; İtiraf, Ankara'da vicdan azabı, geçmişin yükleriyle dolu genç bir çiftin pahalı, şık, manzaralı bir üst sınıf apartman dairesinde başlayıp bir gecekonduya biter; Bekleme Odası Zeki Demirkubuz'un baş karakteri kendisinin canlandırdığı bir yönetmenin yaşadığı aşkları soğukkanlı, sistemli bir şekilde yaşayıp tükettiği üst-orta sınıf bir apartman dairesinde, Yeraltı filminde memur olan bir adamın tüm karanlık yönlerini ortaya çıkardığı Ankara'da orta-sınıf bir apartman dairesinde, Bulantıda kibirli, bencil üst-orta sınıf bir akademisyenin evi, Kor filminde ise alt sınıf gecekonduya başlayan yaşam orta sınıf apartman dairesine geçiş- Cemal'in çalıştığı fabrika mekânlar olarak seçilmiştir.



Sahne 8- Kor Filmi fabrika merdivenleri

Evler dışı kapalı, boğucu, tekinsiz, geçmişte yaşananların travmatik izlerini taşıyan soğuk klostrofobik mekânlardır. Demirkubuz'un eve uzaklığı Tezer Özlü'nün

romanlarındaki gibidir. Tezer Özlü de bütün kitaplarında ısrarla evin hiçbir biçimini sevmediğini gayet açık bir ifadeyle dile getirir: Bir türlü içselleştirilemeyen, bir mutluluk mekânına dönüştürülemeyen bir yer (*Gürbilek, 2014, s. 64*) olarak tasvir eder. Demirkubuz filmlerinde aidiyetin hissedildiği, sıcak, güven huzur veren yerler yerine huzursuz eden, insanın sıkışık kaldığı, renksiz, karanlık bir atmosfer hâkimdir. Bu görsel atmosfer izleyiciye kapalılık duygusu verir. Evler içe dönük mahrem yapısından dolayı insanın en karanlık halini ortaya çıkardığı yerlerdir. Otel odaları, otel lobisi, evler absürlük abartı olmadan gerçeğe en yakın sıradan şekilde düzenlenmiştir.

Filmlerinde panoramik kent çevre çekimlerine rastlamayız. Filmlerde kent, sokak görüntüleri az ve kısıtlıdır. İstisna olarak İtiraf filmi deniz görüntüsü ve İstanbul manzarasıyla başlar ve Kader filminde İzmir'e ait kordon çekimleri yer alır. Üçüncü Sayfa filmi İstanbul'da geçse de birkaç sokak görüntüsü dışında İstanbul'u betimleyen şehir görüntüleri pek görünmez. Böylelikle İstanbul'u mekân olarak siler. Mekânı apartman dairesine kasvetli iç mekâna taşır. Ama bu sahneler Demirkubuz sinemasının geneline hâkim olan sahneler değildir. Genelde kasvetli iç mekânlarda çekilen filmlerde dış mekân algısı bazen posterlerle resimlerle karşımıza çıkar. Yusuf'un otel odasını paylaştığı işportacının posterleriyle boğaz manzarası iç mekâna hapsedilmiştir. Uğur sürekli Kader filminde ve Masumiyet filminde Zagor'un peşinden sürüklenmiştir. Ama biz şehirlerin farkına varamayız. Öykü farklı kentlerde geçse de, bu kentleri birbirinden farklılaştıran özellikleri tamamen silinmiş, bütün dış mekânlar tek tip taşra kenti görüntüsündedir. Öykünün geçtiği taşra kentinin ismi hiçbir zaman açıklanmaz. Böylece bir anonim taşra mekânı vurgulanır. Mekânların hepsine aynı taşra kasveti hâkimdir (Suner, 2006).

Kolektif buluşmanın sağlandığı televizyon izleyenlerin bir arada bulunduğu buna çelişki olacak şekilde iletişim yoksunluğu yaşayan insanların toplandığı mekânlar, izbe otel lobileri ve bakımsız otel odaları göze çarpar. Demirkubuz filmlerinde sıkça kapanmayan kapılarla karşılaşırız. Mekânın suçluluğu, durumun can sıkıcılığını kışkırtır gibi gizli kalınamayacağını, saklı olan herşeyin eninde sonunda ortaya çıkacağını göstermek istercesine açılır (Jameson, 2004).



Sahne 9- Masumiyet Filmi Açılış Sahnesi

Masumiyet'in ilk sahnesi ve Yazgı'nın final sahnesinde savcıyla olan konuşmalarda sürekli kapı açıldığı görülür. Burada erk sahiplerinin bakış açısının uzağında olduğu bilinçli olarak vurgulanmıştır (Atam, 2011, s. 124). Üçüncü sayfa filminin ilk sahnesinde de figüranlık yapan İsa mafyavari bir adamdan dayak yerken de sürekli kapının açıldığını görürüz. Burada erkin statü sahibi olması legal ya da illegal olabilir.



Sahne 10- Üçüncü Sayfa Filmi- Dayak atan illegal kişi

2.2.2. Karakterler

Filmlerde, sınıfsal koşulları ne olursa olsun kapana kısılmış gibi hissedilen, içinde buldukları bunaltının kişiyi sarmaladığı çıkmaza saplanmış karakterler görürüz. Bu sancılardan kurtulma çabasına giren karakterler hep tekrar başa dönerler. Durumu iyi olan evli bir kadın, bir akademisyen, yönetmen, kapıcı, işçi, figüran kim olursa olsun herkesi kapana kısılmış hissi, iç sıkıntısı içinde, çaresizlik ve arayış içinde varoluş sancılarını görürüz. Bir yanlarıyla hep karanlık olan bu karakterler yine de içinde buldukları sancıdan kurtulma çabasıyla çıkış yolu aramakta ancak hep başa

dönmektedirler. Ama karakterleri çıkmaza sokan dış koşullar değil, kendi iç dünyalarıdır. Demirkubuz filmlerinde bu bakımdan Dostoyevski romanlarından izler görürüz. Demirkubuz karanlık, bakımsız, dökük, kapıcı dairelerine yerleştirdiği karakterlerini, Dostoyevski'nin yeraltı bunalımını anlatmak için sık sık başvurduğu “ayak tabanı”, “iğrenç bir paspas”, “böcekleşme” olma durumuna sokar (Özdemir, 2011, s. 73).

Varoluşun temelindeki açıklanamayan akıldışılık ve özyıkıcılık en göze çarpanıdır. Karakterlerinin iç dünyaları, karanlık arzularına odaklanması Demirkubuz sinemasını tanımlayan kapalılık ve sıkışmışlığı ortaya çıkarır. Bireyselleşen karakter etkileşimde buldukları çevreden kültürden soyutlanmıştır. Dostoyevski, insanı içinde bulunduğu toplumdan ayrı düşünmez, toplumun etkileri altında konumlar. Sadece insanın içinde bulunduğu kötülük değil toplumsal kültürel sosyal ilişkiler içinde bulunan insanı bu birliktelikle beraber anlatır. Dostoyevski'ye göre insanın özü önce oluşmuş çevresel faktörler neticesinde karakteri şekillenmiştir. Demirkubuz'da Sartre'nin tavrını bulabiliriz. Sartre'm Varoluşçuluk kitabında (s.11) varoluş önden önce gelir anlayışından hareket ederek dünyaya atılan insan kendi başına bırakılmıştır. Yaptıklarından sadece o sorumludur. Kendini nasıl kurarsa öyle olacak, kendi seçimleriyle, eylem ve tasarılarıyla varlığına öz kazandıracaktır.



Sahne 11- Kıskanmak Filmi Seniha

2.2.3. Tema

Zeki Demirkubuz filmlerinin vazgeçilmez temaları yalnızlık, suç, ceza, aşk ve acıdır. Anlaşılmayana duyduğu ilgi onu bu konulara iter. Filmlerinde yanıt aramaz sadece sorular sorar. Filmlerinde kader esas problemdir. Bu tema zaten, Yazgı ve Kader film adlarıyla vurgulanır. Masumiyet'te Bekir'in hikâyesini anlattığı tiradında “İsyan etmek faydasız, kader böyle, yol belli, ey başını usul usul yürü şimdi” der

(Gezer, 2012, s. 35). Zeki Demirkubuz acıyı içsel olarak tanımlar. Filmlerinde kahramanları bir inancın, beklentinin özellikle de aşkın acısını çekerler. Eğer o kişi doğru kişilikteyse bir varoluş derdi varsa, acının insana bir anlam yüklediğini düşünür. Bu Dostoyevski'nin şu sözünü bize hatırlatır: "İnsanlık eylem yoluyla değil, acı yoluyla kurtuluşa ulaşacaktır."

Bilinmeyene, anlaşılmayana duyduğu ilgi Demirkubuz filmlerini cevaplardan çok sorulara benzetir. Demirkubuz röportajın devamında Dostoyevski'nin ona kendisini hatırlattığını söyler. Cezaevinde ilk okuduğu roman Suç ve Ceza olmuştur. Bu kitapla "Hayat ne biçim şey" demiş, merak edip başka kitapları daha okumasına sebep olan ve bu aşamaya kadar süren serüveni başlamıştır. Raskolnikof'un bazı özellikleriyle kendisiyle bağ kurar. Hayatını, ailesini, arkadaşlarını Dostoyevski'nin kitaplarıyla anlar (Açıkgöz, 2006). Filmlerinde aşk acısı çeken içsel hesaplaşmalar yapan karakterlere bazen de tamamen duyarsız, hissetmeyen, tepkisiz karakterler görüyoruz. Hayatın monotonluğundan sıkılmak, acı çekmek, bireyi inşa eden acıya alışmak ve neredeyse acının kişiye kattıklarıyla zevk almak varoluşçuluk felsefesini oluşturan temalardır. Sineması, suç, ceza, intihar, aidiyet, kader, tesadüf, şans, iyilik, kötülük, teslimiyet, varoluş gibi temalar üzerinden geliştirilmiştir. Ancak filmlerinin taşraya bakan ve aidiyet sorununu taşra üzerinden tartışan bakış açısının farklı bir yanı bulunur. Demirkubuz taşrayı içeriye çeker. Taşra, filmlerdeki içeri kapatılmışlık durumunu kurmasında aracıdır. Bu amaçla kullanılan taşra, anlatı yapısı ve görsel tonun fonksiyonlarıyla birlikte kendi üstüne kapalı ve sürekli kendini yanılsayan bir girdaba dönüştürülür. Filmlerdeki kapalılık, çaresizlik, kısırılmışlık hisleri dışsal etkenlerden ziyade karakterlerin iç dünyalarının dayatması sonucunda ortaya çıkar. Bundan hareketle genelden çok özele, toplumdaki çok bireye odaklanan daha doğrusu insanın iç dünyasına, onun karanlık kuytularına gözünü diken, insan taşrasını dert edinen bir sinemanın söz konusu olduğunu söylemek mümkün olur (Suner, 2006, s. 167-168). Filmde karakterler yaşadıkları bunalıyla toplumun normal görmediği davranışlar sergilerler.

Filmlerde karakterler amaçsızca dolaşarak varoluş sıkıntılarının dışavurumunu yaşarlar. Örneğin Masumiyet filminde Yusuf karakterin saatlerce dışarıda dolaştığını görürüz. Yönetmenin sinema yolculuğunun inşa sürecinde çocukluğundan kalan yaşamış olduğu benzer sıkıntılar bulunur. Çocukken Isparta'da yaşadığı iç

sıkıntılarının benliğini meydana getirdiğini söyler. Yazları sıcak ve kuru geçen Isparta’da gündüzleri herkes evdedir, dışarıda kimse yoktur. Kuruluk aşırı toz insanı bezdirir, nefes almayı zorlaştırır. Buna iç sıkıntısından evde oturamaz ve kendini devamlı dışarı atar. Tek başına boş sokaklarda ve tarlalarda gezinir. Okuluna gittiğinde ise kalabalığın kendisini tükettiğini düşünür. Hapsolmuş gibidir. İç sıkıntısını yaşaması nedeni kurtulamadığı hapsolma durumudur. Bir duvarın üzerine oturarak insanları izler. O sırada top oynayan iki çocuk görür. Oyun oynayan çocuklar bir müddet sonra sıcak havadan dolayı hareket edemez hale gelir ve oyun oynamayı bırakırlar. Top da yavaşça sekip duvara çarparak durur. Demirkubuz yavaşça duran topa ve oynamayı kesen çocuklara bakar ve o an içine daha önce tatmadığı bir acı çöker. Acıyla ilk o gün hissetmiştir. Onun için bu dünyanın en büyük acısıdır. Çünkü nedensizdir ve sebebi olmayan bir şeye neden diye soramayız (Günay & Subölen, 2016, s. 159). Demirkubuz, varoluşçuların paylaştığı somut olamayan bilinmeyen şeyler insana daha çok acı verir tezini hayatında onaylar.

2.2.4. Zaman

Demirkubuz’un, Kıskanmak filmi harici tüm filmlerinde zaman, bugün ile ilgilidir. Geçişler için fade-in, fade-out efekti yerine kapılar ya da kapanan ışıklarla sağlanır. Bekir’in kendini vurması ekranın kararması, Musa ile Sinem’in ekran karardıktan sonra düğün fotoğraflarını görmemiz gibi. Bu sayede öykü ilerlemesi kesilmez ve seyirci hikâyeyi doğal seyriyle izlemeye devam eder (Öksüz, 2018, s. 43). Kararma ardından açılma romanlardaki duraklara benzer. Anlatının akışını keser, bir bölümü kapatır, zamanın geçtiğini de gösterebilir. Bu boşluk izleyiciye dinlenme olanağı verir. İzleyici bu arada dramatik doğruyu sindirir (Büker, 2012, s. 119). Karakterlere ait yaşam öyküleri gibi bilgiler aktarılırken geriye dönüşler kullanılarak zamanda atlama yapılmaz. Geçmişleri olağan akış bölünmeden uzun diyaloglar (seyirciye olayları ve çeşitli bilgileri aktarır (Chion, 1992, s. 92)) aracılığıyla karakterlere anlatılır. Anı aktaran yönetmen karakterlerin yolculuklarına dair herhangi bir son yazmazken bu sayede öykü filmin sonunda siyah ekrana bağlandığında dahi devamlılığını korur. Anlattığı hikâyenin kritik anlarında ise hikâyeden çıkarılan kıssadan hisseyi de yüksek sesle dile getirir (Atam, 2011, s. 326).

Demirkubuz filmlerinin anlatının temel maddelerinden biri monologtur. Yönetmen nerdeyse tüm filmlerinde olay akışını bir noktada, genelde araya giren uzunca bir monolog sahnesiyle kesintiye uğratar. Bu sahneler genellikle karşılıklı konuşan iki karakterin bir anıdır. Konuşma sürerken hikâyesinin bir noktasında, karakterlerden biri kendi hayatıyla ilgili kısmı tek taraflı anlatır. Bu konuşmalarda geçmişte yaşanan diğer tarafın bilmediği saklı kalmış olayların anlatıldığı bir itiraf boyutu vardır. Bu sahnelerde anlatıda geçici donduğu bir parantez gibi bir duraklama yaparak olay akışını kesintiye uğratar. Biçim olarak karakterlerin konumlanması ve kamera açılarıyla sanki konuşan kişi diğerine bir şey anlatıyor gibi değil, kameranın karşısındaki bizlere sesleniyormuş veya iç döküyormuş duygusu verir (Suner, 2006). Eski Türk filmlerine vurgu yaparak kentte yaşayan insanı doğrusal bir anlatı yapısı içinde anlatılmıştır.



Sahne 12-Masumiyet Filmi Monolog Sahnesi

2.2.5. Sinematografi

Demirkubuz sinema anlayışı, tasvir ettiği gerçekçilik anlayışından yola çıkarak izleyiciyi doğrudan dehşetin alanına sokar ve kendini tekrar eder. Filmin ana temasını oluşturan "kapalılık" duygusu, anlatım biçimi, mekânın görsel atmosferi ile sürekli yeniden üretilir. Çözümüne giden doğrusal bir çizgi yerine, filmlerin anlatı biçimi tekrar ve döngüsel hareketi içerir. Anlatı, karakterler açısından herhangi bir açılım, çıkış noktası sunmayan, kendi üstüne kapalı bir yapıdadır. Paralelinde filmde yaratılan görsel atmosfer klostrifobik, ruhsuz ve karanlıktır. Filmlerin kendini tekrarlayan hali ve üstkurmaca düzlemi ironik bir okuma sağlar. Ancak bu ironik okuma, filmlerin yarattığı kapalılık duygusunu kıran değil, daha da derinleştiren bir girdap etkisi yaratır. Aynı kapalı dünya, birbirini yansıyan göndermeler, işaretler temsiller aracılığıyla kendini sürekli şekilde yeniden üretir. Yalın bir sinema dili kullanan Demirkubuz,

hareketsiz kamera kullanmaktadır. Bu nedenle de diyalog ön plandadır. Demirkubuz'un filmografisine paralel olarak aydınlatma çok az kullanılır (Öksüz, 2018, s. 43). Demirkubuz filmlerin hemen hepsinde aynayı kullanımı vardır. Kameranın kadrajına giren anlatım ve anlatım biçiminin desteklenmesi amacıyla kullanılan sinemaya özgü yapılardan biri de ayna, gölge ve yansımalarıdır. Bu yapı anlatımı desteklemek ya da kameranın kısıtlı olanaklarını yaratıcı bir şekilde genişletmek, ikinci çerçeve oluşturmak amacıyla kullanılır. Karşılıklı konuşan-duran karakterlerde açı-karşı açı çekimi yerine kullanılan birbirine bakan iki kişiyi tek bir açıdan göstermeyi sağlayan bir tekniktir (Tütüncü, 2018).



Sahne 13- Bulantı Filmi- Pencereye yansıyan Ahmet ve Karısı



Sahne 14- C Blok Filmi- Hapishaneyi andıran bloklar yansıması



Sahne 15- Bekleme Odası Ahmet'in ruh hali- Karanlık gölge ev- Aynadan yansıyan pencere

Zeki Demirkubuz, Fransız yönetmen Robert Bresson'dan esinlenmiştir. "Bresson ile tanıştım, belki hepsinden daha fazla etkilendim" (Ögetürk & Çalışır,

2016). Oyunculuk için profesyonel olmayan yüzleri tercih etmiş; suç, intihar, erdem, masumiyet temalarını hemen hemen bütün filmlerinde işlemiştir. Demirkubuz “Üçüncü Sayfa” filminde de, neredeyse kamera hareketi yok denilecek kadar kısıtlıdır ve filmde doğal ışıktan yararlanılmıştır. Bresson benzeri bu kullanımda Fransız yönetmenin etkisi açıkça fark edilir (Yılmaz & Adıgüzel, 2017, s. 248). Aydınlatma, yönetmenin filmografisinin karanlık atmosferine paralel olarak oldukça azdır. Demirkubuz filmlerinde melodramatik anlatımı güçlendirmek, karakterlerin yaşadığı kapana sıkışmışlık hissini iyi aktarabilmek için ışığı en az seviyede kullanarak gölge, yansımalar, doğal aydınlatmalardan yararlanır. Bulantı filminde gündelikçilik-kapıcılıkla çocuklarının geçimini sağlayan Neriman’ın mumla gelerek karanlığı aydınlattığı sahnede Ahmet’i vicdanıyla karşılaştırır. Ahmet’in de en sonda Neriman’ın anaçlığıyla dizlerine kapanıp ağlayarak vicdanını rahatlattığını görürüz. Mum sahnesi Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tarkovski gibi birçok varoluşçu yönetmenlerce kullanılmıştır. Bu ışıklandırma tarzıyla şiirsel bir anlatım sağlanır. Şiirsel sinema anlatıcısı Andrey Tarkovski mum ışığı, yansımalar, gölgelendirme, müzik öğelerini en iyi kullanan yönetmenlerden biridir.



Sahne 16- Nuri Bilge Ceylan Bir Zamanlar Anadolu’da- Tarkovski Ayna- Zeki Demirkubuz Bulantı

Kurban filminin açılış sekansında Bach Erbarme Dich eseriyle başlayan filmde mum ışığına yansımış tablo görünür. Demirkubuz’un Yeraltı filmindeki mum ışığının yansıdığı tablo sahnesi benzerdir.



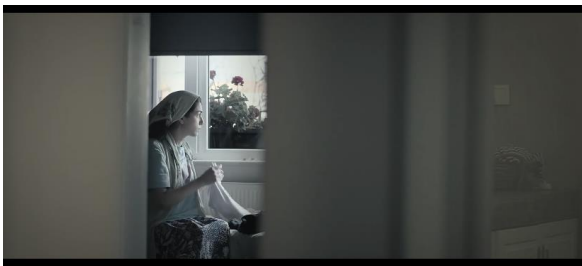
Sahne 17- Yeraltı Filmi - mum ışığının yansıdığı tablo



Sahne 18- Mum ışığına yansıyan Leonardo da Vinci'nin Adoration of Magi (Akil Adamların Hayranlığı) adlı tablosu

Demirkubuz'un varoluşçu yönetmen Tarkovski'den etkilenmesi müzikte de kendini gösterir. Tarkovski'nin Stalker adlı filminde kullandığı Edward Artemiev - Meditation (Stalker Movie Soundtrack) adlı müziği Bekleme Odası ve Kader filmlerinde kullandığını görürüz.

Demirkubuz, filmlerinde genellikle "çerçeve içinde çerçeve" tekniği kullanmıştır. Uzun sekanslarla hikâye anlatmayı seven yönetmenin, çerçeve içinde çerçeve tekniği (Asuman Suner, bu deyimini Elias Canetti'nin bir kitabına verdiği başlıktan esinlenerek kullandığını belirtmiştir) bireyin kapalılığını, sıkışmışlığını tasvir etme aracıdır.



Sahne 19



Sahne 20

Bu teknikte kamera çerçevenin dış çizgilerini belirlerken, sahne içindeki mizansen kare içindeki ikinci çerçeveyi oluşturmaktadır. Sahne içindeki ikinci çerçeve bir pencere, kapı ya da duvarla sağlanır (Suner, 2006, s. 176-177).



Sahne 21

Suner (2006), Demirkubuz filmlerinde bu tekniğin nasıl kullanıldığını şu şekilde anlatır: İlk planda kamera çerçevesi karenin dış sınırlarını oluşturur. İkinci çerçeve olarak sahnede geçen olay mizansen içinde kullanılan duvar, kapı veya pencere kullanılarak çift çerçeve içinde gösterilir. İç mekân sahnelerinde genelde olayın geçtiği planın dışından, kapı veya duvarın arkasından çekilir. Bu durumda, içeriden düşük seviyede aydınlatılmış bir kapı/pencere gerisinde geçenler sahnenin küçük bir kısmını kaplarken, perdenin büyük kısmı olayı çerçeveleyen karanlık duvar yüzeyinden oluşmaktadır. Benzer olarak bazı sahnelerde kamera bir duvarın gerisine yerleştirilmiş film karesi dikey olacak şekilde bölünmüştür. Karenin bir yanında olay sürerken, diğer kısımda duvarın karaltısı kaplamıştır. Böyle bir çerçeveleme tekniği ile bir film karesinin bir tarafından seçilebilen mekânların köhne ve çirkin görüntüsüne garip bir biçimde estetik katar, öteki taraftan da perdeye yansıyan görüntüyü iyice daraltarak, küçülen mekânların oluşturduğu ruhsal iç sıkıntısı, kasvet, hapsolmuşlük ve kapalılık duygularının bizde yarattığı etki vurgulanılarak arttırılır.

Bir mizansen salt bir imge, bir kalıp veya (ne kadar orijinal de olsa) bir kavram haline gelirse, işte o zaman her şey -kişilerin karakterleri, yaşadıkları ve ruhsal konumları-

kocaman bir yalan olur. Dostoyevski'nin Budala romanının sonunu hatırlayalım. Karakterlerin ve koşulların insanı saran doğruluğunu düşünün bir an: Koskoca bir odanın ortasındaki iki sandalyede, dizlerini hafifçe birbirine değdirerek oturan Rogoşin ve Mişkin, bu mizansenin görünürdeki saçmalığı ve anlamsızlığıyla, ama aynı zamanda da kendilerinin içinde buldukları ruhsal durumun muğlak doğruluğuyla bizi sarsarlar (Tarkovski, 2008, s. 13)

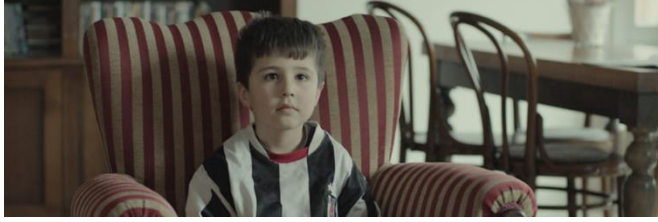


Sahne 22

Filmlerde çerçeve içinde çerçeve tekniği kullanılmadığı durumlarda, yine seyircide klostrofobik, kapalı iç mekân duygusu oluşturacak kamera kullanımı yapılır. Çekimler izleyiciye rahatsızlık verici, çarpıtılmış görme açısı verecek şekilde kamera odanın köşesi konularak, olaylara yüksekte ya da alçaktan bakacak biçimde yerleştirilir. Bu açı duvarların varlığını görsel olarak belirginleştirerek kapalı yer duygusunu güçlendirir. Üçüncü Sayfa filminde çekimle yaratılan kapalılık duygusu ses kullanımıyla pekiştirilir. Neredeyse tüm sahnelerde arka çekimlerde huzursuzluk yaratan sesler, gürültüler duyulur. Filmin açılış sahnesinde İsa para yüzünden acımasızca dövülürken anlatıya eşlik eden yüksek seste televizyonda maçın sesi duyulur. İsa ajansta çalışırken arka planda sürekli olarak çekilmekte olan dizilerin seslerini duyarız. İsa, Meryem'e teşekkür etmek için gittiğinde kapıda konuşurlarken yine sürekli arka planda son derece yüksek sürekli bir gündüz kuşağı kadın programının sesleri duyulur. Diyalogun olmadığı sahnelerde bile, arka planda daima insanı rahatsız eden bir inşaat gürültüsü, trafik veya damlayan su sesi duyulur. Sürekli kullanılan arka plan sesleriyle kapalılık duygusunu güçlendirir ve mekânı daha da daraltır. İsa sürekli olarak başkalarının, televizyonun sesleri, rahatsız edici gürültüler arasında kuşatılmış, kısıtlanmış durumundadır (Suner, 2006).

İletişim problemleri yaşayan kişilerin bir parçası haline televizyonda aslında sisifosun güncel bir parçasıdır. Televizyon, kadrajda olmadığı sahnelerde alt metin olarak sesi duyulur (Günay & Subölen, 2016, s. 166). Özellikle tekrarı televizyonda sıkça verilen eski yeşilçam filmleri, ülke siyasetine ait haberler ve belgeseller

Demirkubuz sinemasının önemli bir öğeleridir. Filmlerinde en göze çarpan görüntülerden biri, karşıdan çekilen televizyon izleme görüntüsüdür. Televizyon ekranındaki görüntüler perdeye pek yansımaz. Televizyon, yabancılaşan dünyadaki bireyin dış dünyayla tek bağlantısıdır.



Sahne 23

Demirkubuz filmlerinde az sayıda kullanılan dış mekân çekimleri de izleyicide ferahlık ve açıklık duygusu oluşturmaz. Dış mekân çekimleri çoğunlukla şehrin sokaklarında bekleme, amaçsızca gezme sahneleri oluşturur. Dışarı çekimlerde kamera genelde, cepheden ya da sırttan izlediği karakterin oldukça yakınında kadraja çevre görüntüleri dâhil edilmeyecek seviyede konumlandırılır. Çevre manzaralarına çok yer verilmeyen filmlerindeki anlatım da mekânlar gibi kapalı, içedönük ve döngüselidir. Her şey kendini tekrarlar ve başladığı yere döner. Masumiyetin açılış sahnesi, Yusuf ile hapishane müdürünün diyalogu ile başlar. Ama oranın hapishane olduğunu görsel olarak anlayamayız. Hapishaneyi temsil eden demir parmaklıklar, gardiyanlar, koğuş gibi öğeler görünmez. Hapishane kapalılığı içerisini simgeleyen bir mekândır. Buranın hapishane olduğunu diyalogdan anlarız. Yusuf içeriden çıkmaz istemez, dışarıdan korkmaktadır. Aslında ilk sahnede beklediğimiz hapishane için kullanılması beklenen tel örgü, demir parmaklık motifi dış dünya için kullanılır. Godard filmlerine benzer şekilde yaşam fazlasıyla bir hapishane gibidir (Armes, 2011, s. 247). Böylelikle görsel bir motif olarak "demir parmaklığın arkasında olmak", çaresizlik, kapatılmışlık, kısıtlanmışlık gibi tüm yananlamalarıyla birlikte dış dünyaya ait, dışarıdaki hayatın da benzeri şekilde "içerdelik" olduğunu imgeleyen bir öğe olduğu kullanılmıştı.

Masumiyet'te hapishanede geçen açılış sahnesinde Yusuf cezasını tamamladıktan sonra "içeride" kalmak ister, dışarıya çıkmak konusunda isteksizdir. Kendisi dışarıda gidilecek bir yer olmadığını düşünmektedir. Filmin açılış sekansının ardından gerçekleşen olay örgüsü döngüsel bir anlatım içerir. Olaylar, bazen dar, bazen

de geniş daireler çizerek daima başladıkları yere ulaşır. Bu kapsamda, filmin 1. ve 2. bölümlerinde birbirini yansıtan iki dairesel anlatı vardır. İlk bölümde Bekir'le Uğur arasındaki tutku-kıskançlık, çaresizlik çıkmazını görürüz. Birinci bölümün bitişiyle ikinci bölüm başlar. İkinci Bölüm aynı örgü içinde bu kez Uğur'la Yusuf arasında tekrarlanır. Bekir'in kendini vurduktan sonraki son görüntüsü ile sonuçlanan birinci bölümün bitişi ile ikinci bölümün başlangıcı arasında perde kısa bir süre kararır.

İkinci bölümün başında yakın çekimde ustalıklı bir tespih çevirme hareketi görürüz. Bekir'in ilk bölümünde aşına olduğumuz tespih çevirme hareketidir. Aynı hareketin Yusuf'a geçtiğini bir sonraki çekimde anlarız. Yusuf Bekir'in bir kopyasına dönüşmüştür. Giyimi kuşamı, beden dili, konuşması Bekir gibi olmuştur. Yusuf'la Uğur'un ilişkisi de Bekir ve Uğur'un ilişkisi gibi aynı izlektedir. Aynı geçişi Yazgı filminde görürüz. Perdenin kararıp açılmasıyla Sinem'in sadece sesi duyularak düğün fotoğraflarını göstermesiyle evlendiklerini anlarız. Masumiyette, Bekir-Uğur ilişkisinin odağında ilk anlatı ile Yusuf-Uğur ilişkisine odağında ikinci anlatı birbirini tekrar eden döngüsel hareket içinde iki dairesel anlatıdan oluşur. Filmin başında önemsiz bir ayrıntı gibi görünen Yusuf'un hapisane arkadaşı olan Orhan'ın filmin sonunda Zagor'la aynı kişi olmasının açığa çıkmasıyla daire tamamlanmış olur (Suner, 2006).

Benzer döngüyü İtiraf filminde, Harun kendisini aldatan karısı Nilgün'e filmin başında yaşadıkları vicdan azabı geçmişin yükleriyle dolu hayatına tekrar geri dönmek istemesiyle görürüz. Yine ilişkileri aynı kısır döngüde devam edeceği bellidir (Suner, 2006). Bekleme Odası da sürekli aynı sistematik soğukkanlı davranışlarıyla yönetmenin aşk hayatının başlaması bitme aşamaları görülür. Hayatına giren kadınlar evine (bekleme odası) girip bir müddet kalıp sonra çıkıyor, sonra bir başka kadın sonra bir başkasıyla bekleme odasında bu süreç devam eder. Dairesel hareketlerle sürekli tekrar başa gelinir. Yeraltı filminde de Muharrem mutsuz öfke dolu hayatından çıkma çabalarına girse de içindeki karanlıktan çıkamaz. Üçüncü Sayfa'da anlatı birbirinin içinde, kendini tekrarlayan bir girdap gibidir. Cinayetlerin, ihanetlerin içinde bir diğeri çıkar. Filmde cinayet ve intiharla sonuçlanan yasak aşk, Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler kitabında baba-oğul cinayetiyle sonlanan yasak aşk kurgusuyla benzer (Özdemir, 2011, s. 60). Demirkubuz kadrajındaki her bireyi psikolojik çöküntü ve tahribatın içinde sunar. Seyirci üzerinde derin etkiler bırakan filmde karakterler iç içe geçer ve her bir karakter bir diğeri için ötekisi olarak sunulur (Aslan, 2018, s. 71).

İsa'nın döngüden çıkma çabaları olsa da yine en başa dönmüştür. Her çaba kişiyi tekrar aynı çıkmaza getirmektedir. Karanlık bir atmosfer içindeki "istemsiz tekrar" faktörü kişide tekinsizlik, çaresizlik, umutsuzluk duygusu yaratır ve bizi huzursuz edici şekilde tamamen yazgısal, kaçınılmaz bir şeylerin söz konusu olduğu fikrini düşündürür.

Meryem filmin sonunda sınıf atlamayı başarırken ötekiler içinden sıyrılmayı başaran femme fatale bir karakterdir. Filmde baskıya uğrayanın da şartlar güçlendiğinde baskı yaptığı, gerekirse cinselliğini kullandığı görülür. Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmlerinde, Özdemir (2003, s.52) kara filmlerde, türünün tehlikeli kadınlara ve kadınların gölgesinde kendi yıkımına neden olan erkek motiflerine rastlandığından bahseder. Melodram yapısına kara film unsurlarını ekleyerek (Alman yönetmenlerden biri olan Rainer Werner Fassbinder gibi) melodramı daha da aşırılaştırır. Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmlerindeki öyküler kendi halinde, silik kişiler olan erkeklerin gözünden anlatılır. Olaylara, her iki filmde de hırslı, baskın, güçlü kadın karakterler yön verir. İsa toplum içinde hayatın ona başrol vermediğini, yer edinebileceği koşulların oluşmamasından muzdarip olduğundan yakınır (Selvi, 2013, s. 75).

Üçüncü Sayfa filminin ilk sahnesinde yönetmenin kadrajda gösterdiği duvarda asılı dönemin başbakanı Tansu Çiller portresi bize otoritenin sessizliği tasvir edilerek şiddet karşısında koruyacak bir sistemin olmadığı gösterilir. Adaleti ancak kendimiz sağlayabiliriz. Dolayısıyla İsa gibi karakterler şiddet karşısında kendilerini savunacak bir mekanizma olmadığı için susmak zorundadırlar.



Sahne 24- Döven adam ve devlet gücünün bir arada gösterildiği bu birleşgede devletin bizi koruyamadığı vurgulanmıştır.

Dayak yiyen İsa kanlar içinde sokakta yürür. Suçlu olmadığı halde insanlar onu ötekileştirerek suçluymuş gibi bakarlar. Erving Goffman'a göre damganın idaresi

toplumun genel bir özelliğidir. Kimlik normlarının hâkim olduğu her yerde işler hâlde bulunan bir usuldür (Goffman, 2014, s. 18). Suçluluğun ifşa yoluyla toplumda görünür olmasıyla damgalı birey kavramsallaşmıştır. Filmin sonunda Meryem'in kendi çıkarları için İsa'yı kullandığı belli olur. Film üçüncü sayfa haberlerine gönderme niteliğindedir. İsa şiddet karşısında kendini koruyamayacak savunamayacak kadar karşısındakine boyun eğecek kadar toplumdaki konumunu içselleştirmiştir. Baskıya uğrayanın da eline güç verildiğinde baskı kurmaktan çekinmediğini görürüz. Patronu tarafından sürekli aşağılanan, etrafı tarafından yok sayılan görülmeyen İsa, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza Romanındaki cinayet işlemesinden sonra psikolojik bir yıkıma uğrayıp kendini toplumdaki konumundan soyutlamaya başlayan Raskolnikov karakterine, giderek öteki oluşuyla benzer (Aslan, 2018, s. 72). Arka planda sürekli işitilen sık olmasa da görünen Yeşilçam melodramları bir ayna-metin, anlatıyı yankılayan bir üstkurmaca düzlemi oluşturmaktadır.

Üçüncü Sayfa'da erkek (İsa), kadın karakterin (Meryem), Yazgı'da "Musa" isimlerinin "din" bağlamıyla ilişkili olması yananlam düzlemi oluşturur. Yazgı'da Musa'nın sıklıkla söylediği sözcük "fark etmez" olan erkek karakter, olay örgüsü karşısında edilgen tavrını ileri bir noktaya götürmüştür (Suner, 2006). Bu durumu, bir ölçüde Demirkubuz'un kendisinin rol aldığı Bekleme Odası'nın Ahmet'i için de geçerli olduğunu görürüz. Onun da hayatına giren kadınlar onun için fark etmez, kimseyle arasında bir bağ kurmaz.

Politik filmlere taraf olup, bunun üzerine film yapmayı kendine uygun bulmaz. Yoksulluğu filmlerinde işler. Yoksulluğun travmaları, etkileri, sonuçları filmlerinde konunun akışına paralel olarak dolaylı biçimde hissedilir. Söz olarak söylemese de karakterlerin davranışlarında yön verici buhranların alt zeminini oluşturur (Açıkgöz, 2006). Demirkubuz sineması politik bir taraf olmasa da "aidiyet" sorunsalı bağlamında takınılan genel kabulleri sarsan tavrından dolayı son derece politik temele sahiptir. Karakterler ne yaparlarsa yapsınlar dışına çıkamayacakları bir labirentin içinde hapsolmuş gibidirler (Suner, 2006).

Demirkubuz'un filmlerindeki kahramanlarımızı ara sıra su birikintilerine bakarken görüyoruz. Ama bu Tarkovski filmlerinde tasvir edilen yaşam, ölüm, akış gibi metaforik anlamlar ifade etmez. Demirkubuz, elementler tarafından sembolize edilen alternatif bir evrenin varlığını kabul etmiyor. Bu onun karamsar eğilimden

kaynaklanıyor. Ara sıra kahramanlar boğaz gibi su birikintilerine baksalar da bu bir kurtuluş olmuyor (Raw, 2017, s. 43). Ama dikkatli bakıldığında Bekleme Odası filminin fragmanında bile yer verilen suyun karakterle kurduğu bağın özellikle vurgulanmak istendiği göze çarpıyor. Hiçbir iletişimi kalmadığı sevgilisiyle gittiği göl kenarında yönetmenin ruh hali, su kadar durgundur.



Sahne 25- Bekleme Odası- Sahne geçişi- Suyun hafifçe dalgalanışı (derinden ve usulca)/ Yaşamın döngüsü- Ahmet'in döngüsü

Demirkubuz filmlerinin hemen hemen hepsinde karşımıza çıkan uzunca yol görüntüsüyle karşılaşırız. Modern dünya akıp giderken kalabalıklar, trafik, ışıklar karşılığında kişi yalnızdır.



Sahne 26

Kırmızı Balon filmi, Yönetmen Albert Lamorrise'n kırmızı balon imgesiyle sinemada gerçekçilik akımına örnek gösterilen filmlerden biridir. Bu metaforik anlatım daha sonra birçok yönetmen tarafından kullanılmıştır. Yalnızlık temasının baskın olduğu itiraf filminin ilk sahnesinde boğazı sonra modernleşme kentleşme olgusuyla trafiği görürüz. Harun etrafa bakarken bir anda kırmızı bir balon görür. Havaya doğru uçan bu kırmızı balon Harun'u neşelendirir. Kırmızı Balon metaforik

yapısıyla çocukluğumuz, çocuksu duruluğumuz belki masumiyetimiz ama her şeyden önce hayallerimizdir (Tezgiden, 2018, s. 16).



Sahne 27

Demirkubuz filmlerinin özellikleri, varoluşçu söylemleri, yönetmenin kişiselliğini inşa eden unsurlar, temalar, karakterler, mekân, zaman anlatım dilini destekleyen simge ve objeler ele alınarak değerlendirilmiştir. Demirkubuz'un yarattığı kendine özgü anlatma biçimi ve kendi geçmişinin izlerinin, etkilendiği yazar, yönetmen ve felsefecilerin eserlerine katmış olduğu içsel anlam, ses, ışık, kamera kullanımı, insan tabiatının kendi doğası, iç sıkıntısı ve kapalılığı temsil eden klostrifobik mekânlar, sürekli açılan kapılar, televizyon, kadın-erkek ilişkisindeki hegomonik yapıyı yineleyen kodlar, dairesel döngü, varoluşçuluğa dayanan iyi ve kötü paradoksu ve filmleri arasında oluşturduğu bütünlük ile ortaya konulmaya çalışılmıştır. Varoluş ekolüne eğilimli film yapımının bizdeki en iyi örneklerini sunan Zeki Demirkubuz, bu sinema yapıtlarında, birbirinden değişik olan varoluş biçimlerini, eserinde oynattığı farklı karakterli figürleri, zıtlıklar şeklinde karşı karşıya getirerek, karşılaştırmalı film endüstrisinin çarpıcı örneklerini sergilemektedir.

3. BÖLÜM: YERALTI VE YAZGI FİMLERİNDE VAROLUŞÇULUK: DOSTOYEVSKİ İZLERİ

3.1. YERALTİ FİLMİNDE VAROLUŞÇULUK

	Oyuncu	Rol
Yönetmen	Engin Günaydın	Muharrem
Zeki Demirkubuz	Nihal Yalçın	Türkan
Senaryo	Serhat Tutumluer	Cevat
Zeki Demirkubuz	Nergis Öztürk	Fahişe
Eser	Murat Cencir	Sinan
Fyodor Dostoyevski	Serkan Keskin	Tarık
Vizyona Giriş Tarihi	Feridun Koç	Feridun
13 Nisan 2012		
Süre		
107 dk		

Tablo 1- Yeraltı Filmi Künyesi

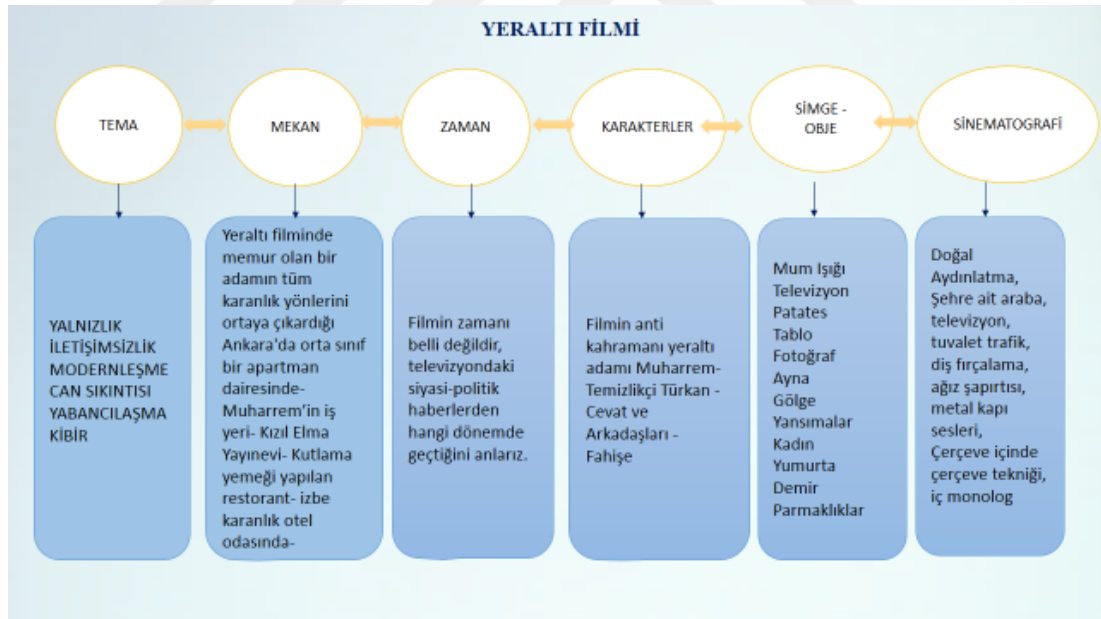
3.1.1. “Yeraltından Notlar” Romanı Hakkında

Camus dâhil birçok batılı düşünürü varoluşçu anlamda etkilemiş olan Dostoyevski'nin sayıklar gibi kaleme aldığı 'Yeraltından Notlar' (1864) kısa romanı iki bölümden oluşmaktadır. Yeraltının isimsiz anti kahramanının içe kapanık dünyası genel bir bakış açısıyla yansıtıldığı ilk bölümde insanın ikiyüzlü olduğu, kötülüğün iyiliğe dönüşümü için harcanan çabaların beyhude olduğu anlatılır. İlk bölüm için hikâye anlatımı yerine tespit niteliğindedir diyebiliriz. “Sulu Sepkene Dair” adlı ikinci bölüm, ilk bölümdeki tespitler ete kemiğe büründüren bir hikâyeyle vücut bulur. Bu hikâye, kendi içinde üç küçük hikâye bulundurur. İlk yeraltı adamının bir subayla yaşadığı problemi; ikinci hikâye, ‘eski’ arkadaşlarıyla takıştığı bir veda yemeğini; üçüncü hikâyede ise genç bir fahişeye yaşadıklarını okuruz. Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar romanı, aklı ve istekleri arasında kalan insanın ikili ruh durumunu anlatır. Düzen içinde toplum yasalarına uygun yaşayan yerüstündekiler ne kadar yanılmalı bir yaşamları var ise o kadar normal, yasaya uygun yaşamayan yeraltında bulunanlarda bir o kadar anormallerdir. Kurulu düzenin çarpıklığını, insan ilişkilerindeki ikiyüzlülüğün farkında olan yeraltının anti kahramanı kendisini akıllı bulur. “Bana en çok dokunan suçlu olsam da olmasam da herkesten önce kendimi suçlu görmemdi. Bu ilkin çevremde herkesten akıllı olmamdan ileri geliyor” (Dostoyevski, 2019, s. 9). Bunun boşuna, yararsız olduğunu da bilir. Yanılmalı dünyanın farkında olan yeraltı adamı toplumsal normların ikiyüzlülüğünden muzdarip olduğu dünyaya kin ve nefretini kusar. Bu tuhaflıklar onu ötekilerden farklı kılmış, yalnızlaşmış ve düzene karşı yabancılaşmıştır. Romanda isimsiz yeraltı adamı, meyhanede bilardo masasının etrafında dövüşüp dışarı atılan adamlar gördüğünde onları kıskanarak içeridalar. Ama umduğu gibi olmaz. Kimsenin onu pencereden atacak değerinde bile görmediği için atılmadığını düşünür. Subay tarafından nezaketsizce omuzlarından tutulup kenara itilmesini dehşetle içerler. Onuruna hakaret edildiğini düşünen bir memurun kişiliğine yapılan saygısız davranışa o anda bir cevap veremeyişi ve bu edilgen halinin benliğinde yarattığı tramvaları ve tahribatı konu almaktadır.

Yeraltı Filminin Sinopsisi

'Yeraltından Notlar' kısa romanından serbest uyarlanan filmin başrolünde Muharrem'i (Engin Günaydın) görürüz. Ankara'da tek başına yaşayan memur olan Muharrem'in ruhsal gerilimleri filmin ana konusudur. Eski arkadaşlarını ziyarete gittiğinde ortak arkadaşları olan edebiyat ödülü alan Cevat'a kutlama yemeği verileceğini öğrenen Muharrem, kendini yemeğe zorla davet ettirir. Yemekte açılan eski defterlerle buluşma, Muharrem için aşağılanmaya ve utanç dolu bir iç hesaplaşmaya dönüşür. Muharrem'i gitgide dibe batıran kendini affedemediği konu yemek masasında içindekileri rahatlıkla söyleyememesi, kendi kendine koyduğu engeldir. Romanda olan saygısızlığa o anda cevap verememe bunun yarattığı gerilim ve husumetlere filmde de benzer şekilde değinilmiştir.

3.1.2. Yeraltı Filmine Bakış



Tablo 2-Yeraltı Filmi Analiz

Filmde Dostoyevski'nin sözleri ağırlıktadır. Modern dünyanın insanının huzursuzluk iklimini, can sıkıntısını ele alır. Hezeyanları iç hesaplaşmaları ve insanlara karşı olan nefretiyle Muharrem karakteri Dostoyevski'deki hasta adamdır. Filmde yalnızlık teması baskındır. Ali Gürbüz'ün "Yeraltı'nın Yeryüzüne

Söyledikleri” adlı yazısında Muharrem’in modern şehir hayatının içinde ruhundaki buhranın huzursuzlaştırdığı olası tuhaf bir karakter olarak ifade eder. İnsan, büyüyen yüksek teknoloji çağı karşısında kuşatılmış, baş etmekte zorlanmakta, devleşen güç nedeniyle topluma, teknolojiye, çevresine karşı yalnızlaşmaktadır. Maddeselliğin egemenliğinin gücü karşısında insan zayıf ve yetersiz kalmıştır (Işıksalan, 2007, s. 422). Toplumla uyumsuz olan Muharrem zekasına güvenen biri olmasına rağmen korkak ve kırgındır.



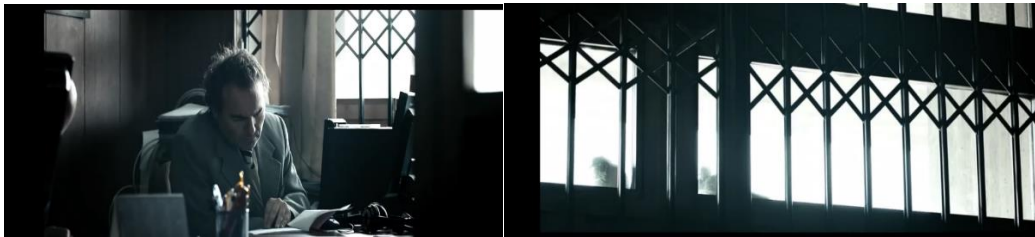
Sahne 28

Roman, Dostoyevski’nin karşı olduğu, Rusların batılılaşma düşüncesinin sembolü olan St. Petersburg şehrinde geçer. “Yeraltı” filminin gri şehir olarak adlandırılan düzenin en çok hissedildiği şehir Ankara’da geçmesi de bir tesadüf olamaz. Film ruhunu Dostoyevski’nin de peşinde olduğu meselelerden alır. Dostoyevski’nin öfkeleri yaşamın bize öğretildiğinden ve gösterildiğinden çok başka bir yanı da olduğudur. 1860’ların Rusya’sında o gerçeklikle yazılmış bir öyküyü 2010’ların Ankara’sında görmek elbette aynı değildir. Buna bir ruhun 150 yıl sonra yeniden, bugünkü Türkiye’inde göstermeye çalışma çabası denilebilir (Demirkubuz). Yeraltı insanın en çok düşündüğü en çok başka insanların onun hakkında ne düşündüğü ya da düşünebileceği şeylerdir; onunla alakalı olan diğer her bilincin, düşüncenin, bakış açısının bir adım önünde olmaya çalışır ve bir başkasının düşüncesinin yamacında gerilimli bir hayat sürer (Bahtin, 2004, s. 82,104). Dostoyevski ve Demirkubuz’da ikisinde de başkalarının bilincinde yaşamak ortaktır. İnsan doğasının rekabet, güvensizlik, şan ve şeref olmak üzere 3 temel kavga sebebi vardır” (Hobbes, 2007, s. 94). Muharrem için önemli olan şey, varoluşçu bir tarzla kendi seçimleriyle özgürce o anı yaşamaktır.

Filmin zamanı belli değildir, televizyondaki siyasi-politik haberlerden hangi dönemde geçtiğini anlarız. Televizyon, Demirkubuz'un tüm filmlerinde olduğu gibi Yeraltı filminde de sıklıkla kullanılır. Arka planda öylesine duran bir obje değil adeta filmin bir ögesidir. Muharrem işten eve gelince modern hayattaki yalnızlığını televizyon izleyerek gidermektedir. Rutine dönen mekanik- robotik yaşamın monotonluğunun benliğinde yaratmış olduğu sıkıntı zamanla artmaktadır. Hayata karşısında takındığı eleştirel tutumu ileri boyuta gelen Muharrem, seyrettiği belgesele bile sataşır. Televizyon, insanın tabiatına yabancılaşmasının bir ifadesidir. Belgeseldeki deniz canlıları üzerinden yalnızlığın, modernliğin sonucu olduğu, bu sonucun kökenlerinde doğadan kopmanın yattığı vurgulanır.

Filmde müzik kullanımı minimalizedir. Bu fuhuş âlemlerinde açılıp kapanan metal kapı sesleri Muharrem'in ruhsal durumuna eşlik eder (Selvi, 2013, s. 82). Filmlerinde olay yerinin doğal kendi sesinin verilmesi, müziğe çok az yer verilmesi modern dünyanın yalnızlığı, sessizliğe yapılan bir vurgudur. Dış fırçalama sesi, yemek yerken ağız şapırtıları net olarak duyulur.

Muharrem'in iş yerinde odasındaki demir parmaklıklar yakın çekimle özellikle gösterilir. Demir parmaklıklar iş yerinin kapatılmışlık, kısırılmışlık gibi tüm yananamlarıyla birlikte üst kurmaca düzleminde dışarıdaki hayat bir tür "içerdelik" tezini imgeleyen bir unsur olarak kullanılmıştır.



Sahne 29- Hapishaneyi andıran demir parmaklıklar

Filmde ayna, gölge ve yansımalar sıklıkla kullanılır.



Sahne 30-Televizyona yansıyan Muharrem



Sahne 31- Muharrem'in vahşileşen gölgesi

Filmde çerçeve içinde çerçeve tekniği kullanılmıştır.



Sahne 32- Işık, ayna ve duvarla çerçeveleme



Sahne 33- Sütun kullanılarak silinen Muharrem



Sahne 34- Kapı deliğinde görünen Muharrem

3.1.2.1. Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı Muharrem

Yeraltından Notlar kitabı “Ben hasta bir adamım... Kötü bir adamım” diye başlar. Bu iç monologlar filmde de romanda da benzer olarak görülür. Muharrem, kendini toplumun dışına itilmiş gibi hisseden ve her şeye karşı eleştiri getiren bir karakterdir. Bu bunalımlı haliyle; toplumun gölge-karanlık kesiminin, eleştirilerinde aşırıya giden, çaresiz ve yalnız insanını canlandırmaktadır. Sartre’a göre cehennem başkalarıdır. Etrafına ördüğü, kendi eliyle gün geçtikçe daha da yükseltmekte, adeta bir çıkmaza giren yalnızlığıyla beraber bunalım ve güçsüzlükleri de aynı oranda daha da artmaktadır. Bu nedenle içinde gittikçe daha da büyüyen hayatın boşluk ve saçmalığını yenmek için ise, kendine çeşitli sığınma mekanizmaları bulmakta, var olan dostlarını da kendinin halledemediği ve bazen de görmezden geldiği acı olumsuz gerçekleri, tüm açıklıklarıyla, onların yüzlerine vurarak kırmayı istemekte, toplumdan kopukluğunu ve uyumsuzluğunu, bu yolla örtmeye çalışmaktadır. İyilerin varoluş koşulu yalandır: Başka bir söylemle, gerçeği ne pahasına olursa olsun görmek istememektir (Nietzsche, 2011 a, s. 192). Uygar toplumda bir yer edinebilmek için insan ilişkilerinde riyakâr olmak, hayata dair hırslar, güç, statüler için eylemlerde

bulunmak gerekirse bu kapitalist sistemin vahşi dünyasında yaşamsal döngüde kaybolmamak adına eylemlerde bulunmak gerekir. Bunları yapamayanlar görmezden gelinen hiç kimselerdir. Bu en büyük cezadır. Öyle ki yeraltı adamı için görmezlikten gelinmektense suç işlemek, kendisini gülünç, aşağılık ve alay edilecek hallere sokmak çok daha iyidir. Dostoyevski romanında yeraltı adamının aşağılanmaktan, suçluluk duygusundan, utançtan zevk duymasının nedeni de budur. Ancak Dostoyevski'nin anti kahramanı ne yerüstüne çıkıp aldatıcı dünyaya katılmayı ister ne de yeraltında saklanmayı doğru bulur. Muharrem gerçekleri çekinmeden yüze vurduğu, yalan söylemediği için toplumun istemediği uyumsuz kötü bir karaktere bürünmüştür. Toplum onu dışladıkça o daha çok içine kapanıyor, kendine karanlık gölge bir dünya kuruyordu. Başkalarının tutumlarına karşı eleştirel ve acımasızdır. Kadınlarla olan seksî ise sert ve otomatik cinsten tamamen içgüdüselidir. İzlediği vahşi hayvan belgeselleri ruh haliyle benzerdir. Sahnelerde hormonlarının aktif olduğu bölgelerini sürekli olarak kokladığını görürüz.



Sahne 35

Muharrem, günlük ve iş yerindeki yaşamını; eleştiriler getirerek, dışa vurumcu fırtınalı bir tarzda (Batı'da Deha çağı denen ve içten ve dıştan sarsılma anlamına gelen Fırtına ve Coşku etkisi altında) yaşamakta ve bu haliyle, yanı başında akıp giden hayatı bazen tuhafliklar da sergileyerek, hatta bazen geceleri balkonlara çıkıp "Uuu!" diye kurt gibi uluyarak geçirmekte, sadece anı, kendi öznel bakış açısı ve nefsi paralelinde yaşamaktadır. Dışavurumculuk, Walter Sokel tarafından gerçeküstülüğe yakın olan ve modernizmin 'varoluşsal' ya da 'ilk varoluşsal' biçimi olarak tanımlanmıştır. Dışa vurumculuk öznel, düşsel ve imgeseldir. Kökenleri Alman romantizmi ve coşkunluk akımı (sturm und drung) dir. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanının öyküsüne dayanan yönetmenliğini Robert Wiene'nin yaptığı 1923 Alman sessiz bir drama filmi Raskolnikov dışavurumcu öğeleri içeren bir yapıtın en iyi örneklerindedir (Armes, 2011, s. 201-203). Yaşam biçimi de yönetmen tarafından saniyesi saniyesine sergilenmektedir. Yaşamdan duyduğu tiksintiyle sabahları

yataktan çıkmak istememekte, uyandığında sabit bakışlarla, etrafı uzun uzun gözlemledikten sonra; kalkıp kendine yumurta pişirmekte, etrafı pislik ve dağınıklık içinde iken bile, hiçbir şeye aldırmadan yemeğine devam edebilmektedir. Muharrem, sabit tepkisiz bakışlarıyla televizyon seyrederken bile, uzun uzun dalıp suskun kalmaktadır. Öyle ki Muharrem, bu türden uzun süren sabit ve etrafa duyarsız dalgınlığıyla, bir ara pantolonunu bile sigarasıyla yakar.

Demirkubuz filmlerinde yumurta imgesi bir nesne olarak görünürdür. Canlılığın hayat bulduğu kabuklu dünyanın temsili evi, yumurta, toplumun modernleşmesiyle beraber parasal açıdan daha hızlı ve kolay ulaşılabilir bir tüketim nesnesidir. Muharrem sabah yumurta ile güne başlar, akşam eve gelince de yumurta yapar. Bunu bir ritüele dönüştürmüştür. Filmde sadece yenilen yumurta değil evinde asılı resimde, masa üstü dekoratif üründe de yumurta hep görünürdür.

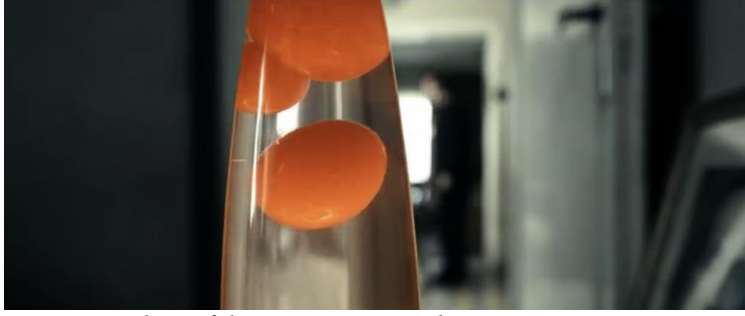


Sahne 36- Ritüelleşen yumurta tüketimi



Sahne 37-Yumurta yiyen Muharrem- Aynaya yansıyan resimdeki kadın memesi ile yumurtaya eğretileme¹

¹ Eğretileme (metaphor): Dizisel düzeyde, benzetme amacıyla, gerçekleştirilen değişmece türü. Roman Jakobson'a göre bir konudan diğerine benzerlik ya da bitişkenlik yoluyla geçilir. Benzerlik yoluyla geçildiğinde eğretileme, bitişkenlik yoluyla geçildiğinde düzdeğişmece ortaya çıkar (Büker, 2012, s. 101,131).



Sahne 38- Dekoratif ile yumurtaya eğretileme

3.1.2.2. Muharrem'in Evi- Yeraltı

Muharrem, Ankara'da tek başına yaşayan orta yaşta bir memurdur. Evi, onun iktidar alanıdır. Evi tüm karanlık yönlerini gösterdiği orta sınıf bir apartman dairesidir. Renksiz, karanlık bir atmosfer hâkimdir. Bu görsel atmosfer izleyicide hissettirdiği kapalılık duygusudur. Ev, içe dönük mahrem yapısından dolayı insanın en karanlık halini ortaya çıkarabildiği yerlerdir.



Sahne 39

Muharrem'in odasında aydınlatma bir tek ampuldür. Yatağının başucunda dedesinin resmi bulunur. Böylelerine Dostoyevski, "aslında ölü doğmuş yaratıklar" der. Dostoyevski, bu uyumsuz insanlar için, genel anlamda şöyle düşünür: Aslında onlar ölü doğanlardır, zaten uzun zamandır canlı hayatın içinde yeşermeyen babalardan doğmuşlardır ve bundan gittikçe daha çok hoşlanıyorlar, bundan adeta zevk duyar hale gelmişlerdir (Dostoyevski, Yeraltından Notlar, 2019, s. 139). Muharrem de aynı psikoloji altında yatak odasında yatağının tam yanında ölmüş dedesinin fotoğrafını asmıştı.



Sahne 40- Muharrem'in Odası- Başucunda dedesinin resmi

Muharrem'in evinde asılı olan baba fotoğrafının benzeri Türkan'ın evinde de vardır. Türkan'ın evindeki duvarda asılı olan kocasının resmi de kadrajdadır. O da ölü doğmuş olan çocukları da aynı kaderle ölü doğan karakterlerdir. Resmin ardından çocuğun birlikte gösterilmesi buna vurgudur.



Sahne 41- Türkan'ın Evi- Ölmüş kocasının resmi duvarda asılı

3.1.2.3. Muharrem İktidar Alanı Olan Evinde Türkan ve Ulumanın Başlangıcı

Muharrem, evine temizliğe gelen kadına karşı en iyimser tutumunu sergilediğini görürüz. Apartmanın bodrum katında yaşayan evine günlük temizliğe gelen Türkan'dan başka diyalog kurduğu kimse de pek yoktur. Türkan ve çocuğunun yüz ifadelerinde ruhlarının verdiği can sıkıntısının ağırlığı vardır.



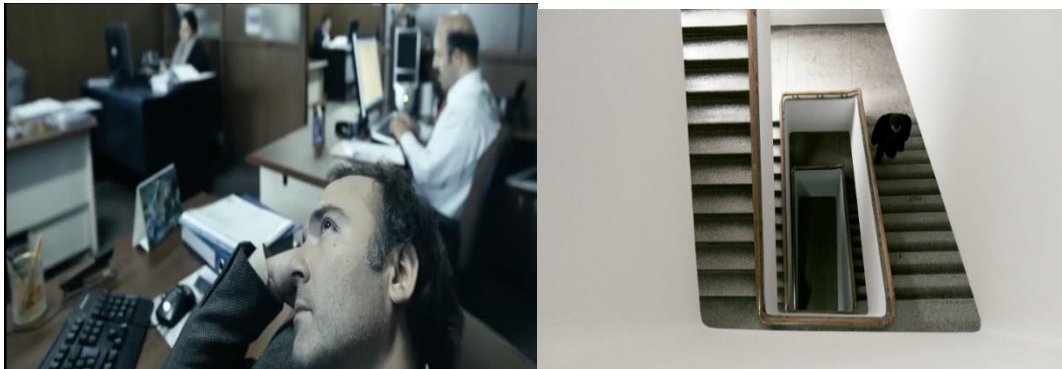
Sahne 42- Türkan ve Çocuğu

Küçük çocuğu ile temizliğe gelen Türkan ev sahibi ve patronu olan yaşlı adamdan şikâyet eder. Yaşlı adam bedensel engellidir ve karısı ölünce yalnız kalmış, ruhi bunalımlara girmiştir. Türkan, yaşlı ev sahibinin köpeklerle iletişimde olduğunu düşündüğünü ve geceleri uluduğundan bahseder. Ulumak ilkelik metaforu olarak kullanmıştır (Selvi, 2013, s. 73). Dostoyevski insan umudunu ve yaşama inancını kaybettiğinde sadece can sıkıntısı bile onu bir hayvana dönüştürmeye yeter söylemi kendine yer bulur. Türkan Muharrem'e dert yanar, Muharrem de Türkan'a akıl verirken kendini iyi hisseder. Adam filmde görünmez, anlatılanlardan biliriz.

Türkan'ın yaşlı ev sahibi hakkında anlattığı geceleri uluması hikâyesinden çok etkilenir. İşe gitmek için evden çıkan Muharrem apartmanda uluma sesi çıkartır. Bu anda yüzünde bir mutluluk ifadesi oluşur. Tuhaflıkları gün yüzüne çıkmaya başlar. Servise bindiğinde ulumaya devam eder, İş arkadaşları şaşkınlık içinde Muharrem'e bakarlar. Sistem düzen içindeki oluşuma kendi olmasının başkaldırısıdır. İş yerinde Muharrem içsesiyle dile getirdiği: “Sınırsız gururum yüzünden kendime hiç acımıyor, nefret edercesine küçümsüyor, herkesin bana aynı gözle baktığını düşünüyordum.” Acıma duygusu Nietzsche'ye göre ruhu zayıflatır. Talihsiz insanlar, acıma duygusunu dünyadaki en büyük besin olarak kabul eden aptallardır (Nietzsche, 2011 b, s. 97).

3.1.2.4. Muharrem'in İş Yeri (Dostoyevski'nin Tabut Odaları) ve İş Sonrası Nietzsche'nin Özgür Tinli Bireyi- Kendi Çölünün Aslanı

Muharrem'in kimseyle ilişki kurmadığı iş yerindeki sahnelerde bıkkınlık gözlenir. İş yerini, işini sevmediği net olarak bellidir.



Sahne 43

İşten çıkan Muharrem ruhunu, vahşi doğası içerisinde dinlendiremediğinden, can sıkıntısı içerisinde şehrin sokaklarında amaçsızca tek başına dolaşır (Gürbüz, 2014). Kafeler, atari salonların, fuhuş âlemleri yaptığı karanlık yerler Muharrem'in uğrak mekânlarıdır. Kızıl Elma yayınevi de arkadaşlarının toplandığı yerdir. Hayatla gizli bir kavgası olan Muharrem yükünü almış bir deve gibi çöle doğru yolunu tutar. İssizlik çölüne vardığında kendisinde bir dönüşüm yaşanır. Kendi çölünde egemen olmak ister, özgürlüğünü ilan eder, ruh aslan kesilir (Nietzsche, 2014, s. 44). Varoluşçuluğa göre insanın sahip olduğu en değerli varlık özgürlüktür. Muharrem'in tinsel dönüşümlerini bize anlatan bu film, gelenekselden kopan özgür tinli birey hakkında felsefi bir film olarak değerlendirilebilir. "Özgür ruhlu, tüm insan değerlerini, değer duygularını kuşatacak, birçok değişik gözle, vicdanla, yüksekte her uzaklığı, derinden her yüksekliği, köşeden her genişliği görebilecek hemen her şey olabilir" (Nietzsche, 2001, s. 211). Doğru görüşlere sahip olmak önemli değildir; önemli olan gelenekselden kopmaktır. İyi insan ilişkileri yalanlara dayanan bir oyun alanıdır. Oyunu kuralına göre oynamayan oyun dışı bırakılır. Muharrem, kalabalıklar içinde yalnız ve geniş caddelerde sıkışmış bir halde gürültülü yerlerinde amaçsızca bir oradan bir oraya dolaşır durur. Arkadan çekim esnasında Muharrem'i izlerken bir anda arkasına döner ve kameraya, bize, doğru bakar. Bizi görmüş, yakalamıştır. Yönetmen bu sahnede röntgenimizi açık etmiştir. Seyirci kameranın gözüyle yani yönetmenin bakış açısıyla özdeşleşmiştir.

Seyirci görgü tanığı gibi, yönetmen tarafından kendisi için düzenlenmiş bir bakış açısıyla özdeşleşir. Böylece koltuğundan kalkmadan, kamera-gözle birlikte, ekrandaki filmsel-evrenin içinde ve olayların ardında imgesel-kurgusal olarak dolaşır. Jean Mitry, insan bilincinin ekran tarafından yakalandığı ve kurgusal olanın gelip çevremizdeki gerçekliğin yerini aldığı bu uyanık görme halinin bir hipnoz durumuna benzediğini belirtir" (Gönen, 2007, s. 64).



Sahne 44

Muharrem kameraya doğru yaklaşır, kamera bağlamında pencereden baktığında içeride bir oyun salonu görür. Sanki o kameradan pencereden baktıkları biz oyuncularızdır. Muharrem, oyuna katılmaz sadece izler.



Sahne 45

Yönetmen Zeki Demirkubuz "Yeraltı" filmiyle; plansız bir şekilde aşırı büyüyen ve bu nedenle içinde yaşayan insanları, adeta yutan modern şehir hayatının karanlık arka sokaklarını, insanların ürkütücü gölgelerini ortaya çıkarır. Demirkubuz bu filmde, modern sanayi şehirlerinin yan sokaklarında, insanların ister istemez içine düştüğü çaresizliği, onların konserve kutularına balık gibi dizilmiş hallerinin gökdelenlerdeki kaotik manzaralarını, iyi semtlerde bile yaşayanların bunalımlar sonucu, hem kendilerine hem de çevrelerine olan yabancılaşmasını; ötekileştirilen yalnız, çaresiz ve güçsüz insanları; tüm çıplaklığıyla, onlara maske takmadan makyajsız yalın yüzleriyle beraber göz önüne sermek çabasıdır.

3.1.2.5. Kızıl Elma Ziyareti ve Ziyaret Sonrası Nietzsche'nin Güç İstemi- Güç Silahı Patates

Muharrem can sıkıntısından yine dışarılarda dolaştığı bir gün uzun zamandır görüşmediği eski arkadaşlarının bulunduğu Kızıl Elma yayınevine ziyarete gider. Yazdığı "Ankara Sıkıntısı" adlı romanla edebiyat ödülü kazanmış olan üniversiteden arkadaşları olan Cevat'ı kutlamak için bir akşam yemeği organize ettiklerini öğrenir. Cevat'a karşı özel bir nefreti olmasına rağmen yemeğe kendisini zorla davet ettirir. Muharrem için Cevat bu ilgi ve övülmeyi hak etmemektedir. Bu ziyaretle, eskiye dayanan bazı bastırılmış düşmanlıklar olduğu anlaşılır. Cevat'ın etrafındakilerin hikâyelerinden aşındırarak oluşturduğu kitabıyla kazandığı ödülün bir anlam ifade etmediğini söyler. Arkadaşlarının onayını da almak ister ama eski konuların konuşulmasından rahatsız olan arkadaşları yayınevinden ayrılırlar. Yayınevinde ikisi kalan Muharrem ve Sinan arasında hoşnutsuz bir ortam vardır. Sinan'ın Muharrem'e

karşı kapalı ilişkisine karşı Muharrem tek taraflı diyalogu sürdürme çabasındadır. Sinan, Cevat'a karşı öfkesine rağmen Muharrem'in kendisini yemeğe davet ettirmesini yüzüzlük olarak nitelendirir. Muharrem bu tepkiyi gereksiz bulur ve Cevat'ın özgün olmayan bir tarzla yazan bir sahtekâr olduğunu ve arkadaşlarına yaptıklarının umursanmaması hatta onun onuruna yemek düzenlenmesinin de kişiliksizce olduğunu söyler. Muharrem'in gerçekçi haklı sözleri karşısında diyalogu kestirip atmak için Muharrem'i hasta olmakla suçlar. Muharrem ise eleştirisel tutumuna devam eder. Bu hoşnutsuz konuşmaların üzerine gözü Che Guevara'nın afişlerine takılan Muharrem'in bu sahnede gururlu bir ifade takındığını görürüz. Bu sahne, Muharrem'in kişiliğinin derinlerinde büyük bir gururun var olduğunu gösterir.

Yeraltı adamının kendisi için yaptığı acımasız eleştiriler, eleştirilerinin yarattığı acıdan haz duyması ve acıyı özümseyecek davranışlarda bulunması melankoliklidir. Muharrem'i bu melankoliye sürükleyen ise bir zamanlar gerçekliğine inandığı devrimci değerlerin kaybı ve artık bu değerlere inanan kendisi de dâhil kimsenin olmamasıdır. Etik değerlerin kaybıyla yaşattığı bu farkındalıkla yalnızlaşan Muharrem bir zamanlar severek yaptığı yazı yazmaktan uzaklaşmış, kimseyle bir ilişkisi olmayan yalnız bir devlet memuruna dönüşmüştür (Selvi, 2013, s. 79,80). Daha sonra evine gelen Muharrem'i, Cevat'ın "Ankara Sıkıntısı" romanıyla alakalı bir röportajı okurken görürüz. Sahtekârlıkla suçladığı Cevat'ın elde ettiği başarı onu kızdırmış ve kıskandırmıştır. Başarısızlık ve dışlanmışlık duygusu nedeniyle içindeki libidinal isteğin dışa vurumuyla kendini tatmine yönelir. Freud, "yasaklama ve içe tıkma olgusunu ve nevroz'un, ben (ego) ile libido arasındaki uzlaşmazlıktan doğduğu" (Freud, 2000, s. 14) anlayışını öne sürer. Hastalık ise, libidonun normal doyuma ulaşamayışından ötürü daha sonra görülür. Yatağın başucundaki baba fotoğrafı bu gizli ana tanıklık eder. Muharrem'in bu anlarını dışarıdan gelen müzik sesi bozar. Muharrem balkona çıktığında seyirci sobelenir, bize, kameraya yönelir.



Sahne 46

Karşı apartmandan gelen müzik eğlence seslerinden rahatsız olur. Kendisinin dâhil olmadığı, başka insanların mutluluğu karşısında öfkelenen Muharrem'in bağırımları, küfürleri duyulmaz. Bulduğu patates ile evin penceresini kırarak eğlenceyi sonlandırır. Bir taraftan da görülmemek için ışığı kapatıp kaçıp eve saklanır. Ne kurtların vahşi yasasına ne de aklının yasasına hâkim değildir. Artık onun silahı bir patatestir. Bundan sonra patatesini yanından hiç ayırmaz. “Beden, ölen değil de yaşayan bedense, içindeki birey, kendisine yapmaktan sakındığı her şeyi karşısındakine yapar: bedenli bir güç istemi olmak zorundadır, büyüme yayılmaya, yakalamaya, kendine çekmeye, esneklik kazanmaya çalışacaktır, - bir ahlaktan ya da ahlaksızlıktan değil, yaşadığından dolayı, çünkü yaşama güç istemidir. Kendi korumak onun dolaylı ve sık rastlanır sonuçlarından biridir.” (Nietzsche, 2001, s. 13, 259). Aldığı zaferle tetiklen Muharrem yaşam ile arasındaki kavganın farkındadır ve bu farkındalık onu dönüştürür. Nietzsche daha önce keşfedilmeyene merakın özgür tinli olmanın bir niteliği olduğunu belirtmiştir. İç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerini geçirebilmek için fuhuş âlemleri yarattığını, utanç verici ve çirkin olan her şeye söndürülemeyen bir arzu beslediğini itiraf eder.



Sahne 47- Her yerde yanında olan patatesini koklarken

‘Nietzsche Ağladığında’ adlı kitapta Nietzsche kendisini muayene eden doktor Breuer’a şöyle der: "Hepimizin toplumsal bir bağlam içinde yer aldığını, bu bağlamın tarihsel varlığımızı sürdürmenin ve yalnızca insan ilişkilerine özgü zevkleri tattırabildiğini inkar edebilir misiniz? [...] Sürülere özgü bu zevkler..." (Yalom, 1998, s. 24,25). İnsan için varolmanın tüm merkezi, Freud'un tespit ettiği gibi (Freud, 2000, s. 44-64)) cinsellik üzerine kuruludur. Tüm yaşam gidişatı; bunu fark edip, tüm gücünü bu yöne vermiş ve bu doğrultuda amacına ulaşmak için; doğanın tüm canlılara verdiği bu özellik, insanda adeta zaaf olmuştur. Bu anlayışla artık tek eşlilik insanın doğasına aykırı gelir. Sağlıklı ilişkiler zinciri oluşturamaz. Cinsellik dürtüsü,

bir şekilde tüm canlılık anlamında, varolmanın merkezine oturtulduğunda, hem toplumsal hem de fiziksel yansımalarında, ilişkilerde gerçekçilikten uzaklaşmalar olabilir. Bir insanın varoluşu için çocuklar yapması, kabul görmesi, tamamen doğanın insana, yani canlıya verdiği varolma arzusundan kaynaklanmaktadır. İnsan, ezelden ebede, sonsuz zamanda var olmak istemektedir. Cinsellik dürtüsünde bir çeşit; ölüme, yok-oluşa başkaldırı vardır.

3.1.2.6. Türkan-Muharrem Suç Birleşimi

Ev sahibi tarafından evden kovulan Türkan, Muharrem'e vedaya gelir. Muharrem yaşlı ev sahibi ile konuşacağını söyler. Kapıda Muharrem'in ürktüğü için derin nefes aldığını görürüz. Ancak apartmanın babasının kadına olan zulmünü engellemek istemektedir. Yine adamı göremeyiz. Daha sonra bodrum katına Türkan'ın evine gider ve adam konuşma geçirdiği için konuşmanın tam olarak gerçekleşemediğini anlatır. Ev sahibi Türkan'ı çağırır. Türkan ona bir sözleşme verdiğini maddelerden birinin de Muharrem'le görüşmemesi olduğunu söyler. Muharrem bu durumun sexus olduğunu nitelendirir adama kendisine kıl adam dediği ve görüşmesini engellemeye çalıştığı için adama kin besler. Türkan'a öldürmesi bunu da adamı merdivenlerden iterek yapmasını önerir.

3.1.2.7. Av Muharrem- Avcı Büyük Ötekiler Cevat ve Arkadaşları

Ardından gelen sahnede, televizyonda av-avcı belgeselini izler. Kâbus görerek bir anda uyanan Muharrem, gözlerini açtığında tepesinde büyük ötekileri Cevat ve arkadaşlarını görür. Muharrem, belgeseldeki aslanların yakaladığı avlar gibi, "Cevat'ların" avıdır. Muharrem ile Cevat arasında, sessiz bir yarış ve sürekli bir çatışma vardır. Bu hayal Muharrem'in bilinç kolektifinin yansımasıdır.



Sahne 48- Cevat ve arkadaşları

Kutlama yemeğinde tokatlamak, güç gösterisinde bulunmak hatta belki de onaylanmak isteğiyle karşı karşıya geleceği büyük ötekidir. Akşam karşılaşmasına hazırlanan Muharrem'in güçlenme sahnelerini izleriz. Spor yapar, fahişelerle birlikte olur, dövüş filmleri izler. Nietzsche'den okuduğu kitaplarla kuramsal arka-planını oluşturur. Randevu saati yaklaştığında Muharrem'in kaygısı artar. Muharrem, elinde Nietzsche'nin kitabı olduğu halde gösterilmiş, ana düşünce, yani "her şey; boş ve saçma bir tekrardır, aslında havanda su dövmekten ibarettir" düşüncesi, dünyaya yönelik bir keyfilik ve öznel bakış açısıyla filmde açıkça vurgulanmıştır.



Sahne 49

Randevu gününe kadar iç sorgulamalar ve gelgitler yaşar. Dairenin tuvaletinde aynadaki yansımasına bakarak gitmeme kararı almıştır. Memurluk yaptığı iş yerinin tuvaletinde aldığı kararın hissettirdiği rahatlamayla "Ankara Marşı"nı söylemesi mekânın kurumsallığını küçümseme olarak algılanabilir (Uzunali, 2015, s. 69).

3.1.2.8. Dostoyevski'nin Çarpışan Karakterleri Bir Arada-Kutlama Yemeği

Ancak tam vaktinde, yanında güç istenci simgesi olan patatesiyle birlikte randevulaştıkları yerededir. Orada kimsenin olmadığını görür. Garsondan randevu

saatinin 8 olduğunu, kendisine bildirilmediğini öğrenir. Baştan saygınlığı azaltılmış, onuru kırılmıştır. Onlar gelene kadar bekler ve içer. Arkadaşları ona haber vermeyi değer bulmamışlardır. Bu durumun, Muharrem için kırıcı bir etkisi olur.



Sahne 50

Yemek esnasında Cevat'ın "alçakgönüllü" bir tavırla Muharrem'e diyalogu Muharrem'i daha da aşağılamaktadır. Muharrem'i arka plandan bir çekim ile sırtı görülür. Muharrem bu planla kimliksiz, sıradan bir karakter, eleştirel tutumuyla saldırıya geçince ise karşı plandan çekim ile diyaloga yön veren bir karakter olarak sergilenir. "Bu kullanım izleyiciyi, oyuncuyla özdeşleşmekten çok onun duygularına ve dramına odaklanmaya yönlendirmektedir" (Akikol, 2011, s. 152). Edebiyat ödülü olarak sanat çevresi tarafından onaylanması karşısında elde ettiği saygınlık ve statüyle sürü psikolojisi içerisinde arkadaşları tarafından sürekli onaylanan Cevat'ın arkadaşları arasında özel bir egemenliği bulunduğunu anlarız. Özellikle yemek sahnesinde Muharrem'in hayat anlayışına ters düşen bu tutum net olarak ortaya çıkar. Cevat'ın, arkadaşlarının da fikirleriymiş gibi biz diyerek söylediği sözler, Muharrem'i huzursuz eder.

Arkadaşları Cevat'ı büyük bir hayranlıkla izler ve onaylar. Masada Cevat arkadaşları adına da konuşarak sürekli biz diliyle konuşur. Muharrem, Cevat'ın arkadaşlarıyla ortak fikriymiş gibi laf söylemesini eleştirir. Bu eleştirilere karşı Cevat'ın dışında diğerlerinin yine sessiz kalması kişiliksizliğin açık bir göstergesidir. Cevat'ın her söylediğini düşünmeden onaylayan topluluk her şeye "evet" diyerek Cevat'ı onaylar. Hatta o kadar otomatikçe bağlanmışlardır ki haksız mıyım? diye soran Cevat'a yine evet demişler, Cevat'ın uyarısıyla hayır diyerek yine onaylama mekanizmalarını çalıştırmışlardır. Bu ikiyüzlülük karşısında Muharrem'in sessizliği bozulmaya başlar. Konuşmalarda aralarındaki husumetin bir nedene indirgenmek istediğini görürüz. Cevat, Tansel diye bir kadın yüzünden aralarında bir gerginlik

olduğunu düşünmektedir. Muharrem'in Cevat'a orospu yüzünden mi gücenecekmişim diyerek adı geçen kadının önemsizliğini belirtir. Cevat'ın arkadaşlar birbirine orospular yüzünden gücenmezler saptamasıyla konuşma devam eder. Aydın görünümlü insanların bir zamanlar birlikte oldukları kadın için aşağılayıcı kelimeler kullanması masada aslında entelektüel görünen bir sohbetin içindeki eril söylemi ifade etmektedir. Devam edenler diyaloglarda tavır ve saygısızlık hissedilir boyutta arttıkça Muharrem'in bastırıldığı duyguları ortaya çıkar. Özgür ruh ve bağlı ruhların çarpışması olarak değerlendirilecek sahnede Muharrem'in ettiği lafları Cevat'ın kaleme almak istemesi Muharrem'in son noktası olur.



Sahne 51- Kalemi alıp Muharrem'in söylediğini not alırken arkadaşlarının Cevat'a hayran bakışları

Yıllardır birikmiş husumetler ortaya dökülür. Muharrem, Cevat'ın yazma tarzının özgün olmadığı, etraftan çırparak yazdığını kanıtlayan sözler sarf ettiği bu sahne, filmin en can alıcı sahnesidir. Muharrem, Cevat'ın riyakâr-yalancı ve arkadaşlarının yalaka ve kişiliksiz olduklarını yüzlerine haykırır. Ancak bu can alıcı sahnede aslında Muharrem'in söylemeyi hayal ettiği ama söylemediği sözler olduğu ve Cevat'ın şahsıyla sembolize olan entelektüel olan öfkesini içine attığı anlaşılır (Gürbüz, 2014). Gözlem yoluyla elde ettiği başkalarının yaşantılarının hikâyelerinden hiç yaşamadan entelektüelin elinden yazdığı romanlar, Muharrem için hırsızlık ve sahtekârlıktır. Ne kadar ödül alırsa alsın Muharrem için bir itibari bulunmamaktadır. İyice sarhoş olan Muharrem, kadeh kaldırarak bir konuşma yapmak ister. Arkadaşları “Nietzsche hazretleri konuşacak” diye alaycı bir tavır takınırlar. Hayatını dürüstlük, samimiyet ve içtenlik üzerine kuran ‘yeraltı adamının yansımaları dünya ile davasına ışık tutan iç dünyasını kutlama yemeğinin tiradı olan sözlerle aktarır: “[...]Dostoyevski'nin dediği gibi, gerçeğin her şeyin üstünde, zavallı egoların bile üstünde tutulmasını isterim. Arkadaşlığın karşılıklı, açık sözlü ve yalansız olanı içini canımı veririm.”

Nietzsche'nin gerçek bir dostluğun, samimiyetsizlik kabul etmeyeceği söyleminin vurgusu yapılır. Alkolün etkisiyle kendinden geçen Muharrem'i masada tek kalmış, diğerlerini kadeh kaldırırken görürüz.



Sahne 52- Masada tek kalan Muharrem

Bende varım, buradayım demek ve onlarsızda eğlenebileceğini göstermek için kendi kendine bağırarak Ormancı türküsünü söyler. Türküyü söylemekle kalmaz tek başına ayağa kalkarak dans etmeye başlar. Arkadaşları onu bastırarak birbirine sarılarak şarkılar söylerler ve Muharrem'in halinin gülünç durumunu alaya alarak giderler.

3.1.2.9. Işığın Kaybolması-Karanlık

Muharrem yemeğe gittiği, kendini gülünç duruma düşürdüğü için kendini çok pişman hisseder. Bindiği takside ani bir kararla onlara cevap vermek tokatlamak adına kaldıkları lüks Barselona Oteli'ne gider ama onları bulamaz. Orada çıkardığı kaos sonucu otel görevlileri tarafından dövülür. Kendini ucuz izbe bir otel olan Madrid Oteli'nde bulur. Otellerin adları filmde özellikle vurgulanmıştır. Büyük Ötekiler, yerüstündekiler ait oldukları pahalı, lüks yerler, yeraltı insanın ait olduğu yerlerde tutunamayanların kaldığı ucuz yerlerdir. Yemekte arkadaşlarının sözleri ve davranışlarıyla yaralanan Muharrem, egosunu rahatlatmak adına sığınma alanı olan bir hayat kadının yanına gider. Kendisi de bir tutunamayan olan fahişenin elinde patatesi görürüz. Ancak burada güç Muharrem'dedir. Demirkubuz'un filmin başkarakteri Muharrem'i, sevişme önceleri objesine (kadına) yaklaşınca, onu önce "Ğıııııı!" diye, saldırgan kurt sesleriyle birlikte sahneye koyması ile bize vahşi ilkel dürtüleri sergilenir. "Seviş ve sık sık ulu (yani zevke karşı donmuş bir heykel gibi sessiz kalma" (Estes, 2017, s. 508). Bütün ilkelliğini takınarak kadını korkutacak şekilde hırlar, kadını aşağılayacak sözler sarf eder.



Sahne 53- Fahişe- Muharrem

Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşleri romanındaki Dimitri ile benzerdir. “Sertliği, şiddeti seviyordum; bir tahtakurusu, zararlı bir böcek değil miyim!” (Dostoyevski, 2007). Çıkarken kadına adresini verir. Burada Muharrem'in vicdanın pişmanlığıyla iyi bir davranış sergilediğini düşünürüz. Hayat kadını için bu yerüstüne çıkması için karşılığı olmayacak bir umut olur. Muharrem'in fahişe umut vererek öcünü almak ister. Çünkü umut, işkenceyi uzatan en büyük kötülüktür.



Sahne 54- Odanın aydınlanması- Kadının umudu

Türkan filmin başında planladıkları gibi adamı merdivenlerden itmiştir. Adam hastaneye kaldırılır, Türkan ve Muharrem'den şikâyetçi olur. Türkan ve Muharrem'in karakolda ifadeleri alınır ve serbest bırakılırlar. Türkan ve Muhammet'in en son görüldüğü sahnede Türkan, yaşlı ev sahibinin evlenme teklif ettiğini, teklifi de kabul ettiğini söyler. Özenle oluşturduğu “suç ve ceza âlemi”nin ittifak kurduğu gündelikçi kadın tarafından darmadağın edilmesi ironiktir. Muharrem, kendisi gibi yeraltı insanı olduğuna inandığı Türkan'ın ihanetiyle sarsılmıştır. Türkan nefret ettiği hatta öldürmek istediği ev sahibi ile evlenip yerüstüne çıkacaktır. Üçüncü Sayfa filminde olduğu gibi erkek mağdur olarak bir kadın tarafından kandırılmıştır (Selvi, 2013, s. 75). Bunun üzerine Muharrem Türkan'a sözlü saldırıda bulunur. Türkan evi terk edince saldırısını kendi evine yönlendirir.

Akşam olduğunda fahişe kadın umut olacağını düşündüğü Muharrem'in evine açık olan kapıdan girer. Film boyu sanki hiç yokmuş gibi bir tutunamayan olan yeraltı kadınının yüzü hep karanlıktadır.



Sahne 55

Muharrem, adresi kendisini gülünç duruma düşürdüğünü inandığı için fahişeden intikam almak için bilerek verdiğini söyler. Yerüstündekiler ile bağ kuramayan Muharrem kadını aşağılayarak onun yeraltından geçişine de kapıyı kapatır. Fahişe Muharrem'in başını okşar, bir anne şefkatiyle yaklaşır. Muharrem kafasını kadının kucağına koyar "İyi olmak istiyorum. Ama bırakmıyorlar. İyi olamıyorum." diyerek hıçkırarak ağlar. Bu çekimde Muharrem'in sesiyle fahişeyi görürüz. Bu dile geliş sanki kadının iç sesidir. Bir taraftan da hiçbir duygu belirtisi olmayan, iç dünyasını hiç haykırmayan yeraltı kadınına dil olmuştur. Muharrem ilkel dürtüleri ile yine hırlar. Kadının elinde güç istemi olan patates ile izleriz. Kadının kimliği Muharrem'e görünür değildir, bunu anlar ve patatesi bırakıp evden ayrılır. Kadın çıktıktan sonra apartmanın boşluğunda yanan ışık kapanır ve içeriye ışık veren tek kaynakta böylece kaybolur.

3.1.3. Yeraltı Filminin Varoluşçu Söylemleri: Dostoyevski İzleri

Yönetmenin "Yeraltı" filmi ile Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar" adlı romanı birbirleriyle anıştırmalı bağıntılar arz eder. Dostoyevski'nin romanında, kendisine küçük bir miras kalmasıyla birlikte, memurluktan ayrılan ve sıradan toplumsal hayatı reddederek, "yeraltı" dediği yalnızlığa sığınan ve burada ruhunun derinliklerinde gezinmek isteyen kırk yaşlarındaki Petersburg'lu bir adamın fırtınalı tuhaf hayatı anlatılır: Onun öfkeli monoloğu zamanla çelişkili iç çatışmalar fırtınası haline dönüşür. Demirkubuz'un filminde Muharrem de aynı şekilde, öfkeli ve sivri iğneleyici söylemleri ile

arkadaşlarını ve beraberinde tüm toplumu eleştirir. O da yalnız takılmakla, adeta benzer bir yeraltı dünyası kurar. Aşağılamanın ve hatta kendini aşağılamanın zevkini çıkarmak istercesine yaşayan bu yalnız adam figürüyle; saçmalık kavramını, bu eserindeki gibi, değişik bir ruh haliyle Yeraltından Notlar romanında deşifre etmeye çalışan Dostoyevski, herkese benzemek sıradanlığından, insanın belki de bu yolla kurtulabileceğine dair olan insan iç-çelişkisinin kökenine iner. Filmde arkadaşlarının acımasız cevaplarına Muharrem, "kibir, taklit ve kendini başkalarından daha üstün görmek; bunlar dünyanın en alçak tavırlarıdır!" diyerek karşılık veriyor. Bu tutum ile Dostoyevski'nin en bariz dünya görüşleri filmde kendini belirgin hale getiriyor. Yeraltı adamının Suç ve Ceza romanının suçluluk duygusunu kaybetmiş Raskolnikov'un benzeri bir görüntüsünü veren iğneleyici ve eğlendirici sivri dili kendini hissettirir. Aşağılamanın zevkini çıkarmak istercesine yaşayan bu yalnız adam figürüyle; saçmalık kavramını, herkese benzemek sıradanlığından bu yolla kurtulabileceğine dair olan insan iç-çelişkisinin kökenine iner. Dostoyevski neredeyse tüm romanlarında mutlaka bir şekilde bütün karakterleri bir araya toplar. Filmde masa etrafında karakterlerin buluşması ve çatışması Dostoyevski varidir.

Klinik derecede uyumsuz aşırı görüntüsüyle Muharrem; toplumun çaresiz, güçsüz ve eziklikten dolayı depresif hale dönüşmüş kesimini temsil eder. Yabancılaşma (B.Brecht) efekti ile seyirci; senarist ve yönetmenin maharetiyle şoka sokulmaktadır. İkincil özdeşleşmeyle "seyircinin filmdeki karakterlere duygusal ve dramatik özdeşleşmesini ya da bu karakterlere karşı Brecht tarzı bir mesafe almasını ifade eden, öznel-kurgusal bir süreçtir" (Gönen, 2007, s. 64). Yönetmen Zeki Demirkubuz, Yeraltı filmiyle Muharrem'i, toplumca istenmeyen tuhaf davranışlara sürüklemekle; seyirciyi şokla uyandırarak, onların klasik tiyatrodaki gibi güçlü ve her şeyi alt edebilen aktör ile özdeşleşmesini engellemek çabasıdadır. Film boyunca kahramın bütün eylemlerini haklı gösterebilmesi adına başvurulan yöntem (Chion, 1992, s. 134) olan özdeşleşmeye başvurulmaz. Demirkubuz "Epik" tiyatronun (Brecht) ana şokunu yaşatan "Yabancılaşma" efekti ile seyircileri Muharrem'den iyice soğutarak devreye sokuyor. Problem, eğilim ve suçlar, Kafka'nın da belirttiği gibi, varoluş, yani anlık-doğuştancıdır. O anki varoluşsal durum ve şartlar, insanı ve onun oluşum biçimini suç ya da problemleriyle beraber domine eder. Tüm anlar; bu filmde izlenebileceği gibi, birer halka misali birleşerek, yaşam zincirini (kaderi) oluşturur. Bu varoluşsal yönüyle Demirkubuz, o an varolan gerçekler karşısında,

sansürsüzce filmlerini bu düstura dayandıran bir yönetmendir. Demirkubuz, bunu yaparken; bir yandan varoluşçu Rus yazar ve düşünür Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar" romanını, bugünkü modern çağa adapte ederken, diğer yandan da "Yeni Gerçekçilik" akımı çerçevesinde, her şeyin her şeyle bilişsel bir ağ halinde tüm yönleriyle birbiriyle ilişkili ve bağlantılı olduğunu filmine işlemiştir. Naturalizm (Doğacılık) akımından da daha sert ve katı bir çıplak gerçekçiliğe (neredeyse groteske varırcasına) yer vermiştir. Gerçek hayat, saniyesi saniyesine öylesine olduğu gibidir ki koltuk altını yıkaması, koklaması, diş fırçalaması, tuvalet yapması, yemek yerken ağız şapırtıları bile sesleriyle beraber bire-bir, maskesiz ve dolaysız, hiçbir gizlemeye yer verilmeksizin, tüm çıplaklığıyla sahnelenmiştir.

Filmde "yabancılaşma" sorunu, temel noktalardan biridir. Kitle psikolojisiyle beraber modern insan, bu kez hiç olmadığı kadar yalnızlaşmış; kentlileşen kitlede birey; adını ve kişiliğini yitirmiş, bir topluluğa olan aidiyet duygusu ile kişiliği harap olmuştur. Ussal ve bürokratik düzene karşı da güvenini kaybetmiştir. Nietzsche'ye göre, insan, baştan belirlenmiş bir bütün olan yaşamını onaylar ve kabullenirse, o zaman özgürlüğünü kazanacağını ileri sürer. Evrenin bu boş tekrarlar oyunundan da aynı şekilde, menfaat-çıkar gözetmeksizin, zevk almanın yolunu keşfetmeliydik. Nietzsche'ye göre; bu noktaya ulaşabilmiş insan, "üstüninsan" olacaktır. Başkaldırı konusu, Camus'un en önemli eseri olan "Başkaldıran İnsan"da ideolojik alana aktarılır. Dünyanın anlamsızlığına karşı başkaldırmak ile toplumu dönüştürebilmek ve daha iyi bir dünya düzeni kurmak amacıyla eylemde bulunmayı gerektirir. Bunları harekete geçiren etmen, "karasızlık içinde kendiyile çelişme" kavramı ile açıklanabilecek olan iç çatışma esasıdır. Kahraman burada, iki-kutuplu çift yaratılışın da devreye girmesiyle, tam olarak ne yapması gerektiği konusunda, tereddütte kalıp acı çeker, kendi iç dünyasında duygu ve akli çelişip çatışır. Demirkubuz; bu tür bir kahramanın kararsız ruh halini, bugünkü modern toplumsal alana transfer ederek, onun iç dünyasına benimsettikten sonra, durumu kabullenme konusunda kendi verdiği zorlu kararını, kendisine sevdirep ya da içselleştirir, kendi içinde dengeler. Özgürlüğünü ilan eden özgür tinli Muharrem için hayatın ipleri kendi elindedir, bu durumdan haz alıp zevk duymaktadır.

Demirkubuz, zıt karakterleri ve sistemin karşıtlığını filme alarak, simgesel metaforik dil ile yüzeyde görünmeyen gizli bu derin yapıyı (Chomsky: Derin yapı

yüzey yapı kavramı) güçlendirmeye ve onu gerekçelendirmeye çalışıyor. Toplumun, aldatıcı da olabilecek olan yüzeysel görüntüsü de filmde, bu zıt-karşılaştırmalar yardımıyla, derin arka planları ile birlikte ustalıkla deşifre ediliyor. Demirkubuz böylelikle, mutlak gerçek ile bazen aldatıcı da olabilen gerçek arasındaki farkları, seyircileri şok edercesine ve üstelik başkarakterden onları nefretle soğutup kızdırırcasına sahnelerken, "önemli olan görüngen gerçeğin arkasında gizlenme olasılığı bulunan asıl derin gerçeğin deşifre edilerek ortaya çıkarılmasıdır" fikrini, insanların kafasına kazıyor. Bu yöntemle; her şeyi halledebilen, bilen ve önceden görebilen geleneksel kahraman tipleri de yerle buz ediliyor. Böylece, "durduk yerde bir olay, insanın tüm hayatını değiştirebiliyor" düşüncesi, hem görsel hem de imgesel analitik bir dille perçinlenmiş oluyor. Ancak insan özgürleşerek kendi olur. Dostoyevski kurtuluş yolunun acı çekmekten geçtiğini söyler. Dostoyevski uyarlaması olan bu filmde romandaki konu ve akış benzerliği kitaptan kullanılan laflarla da kendisini hissettirir. Dostoyevski'nin romanlarında bahsettiği iyi-kötü, suç-ceza kavramları işlenir. Yeraltı filminin temel referansları Nietzsche ve Kafka ve Dostoyevski'dir.



3.2. YAZGI FİLMİNDE VAROLUŞÇULUK

Yönetmen Zeki Demirkubuz	Oyuncu	Rol
Senaryo Zeki Demirkubuz	Serdar Orçin	Musa
Eser Albert Camus	Zeynep Tokuş	Sinem
Vizyona Giriş Tarihi 9 Kasım 2001	Engin Günaydın	Necati
Süre 90 dk	Demir Karahan	Naim

Tablo 3-Yazgı Filminin Künyesi

3.2.1. Yabancı Romanı

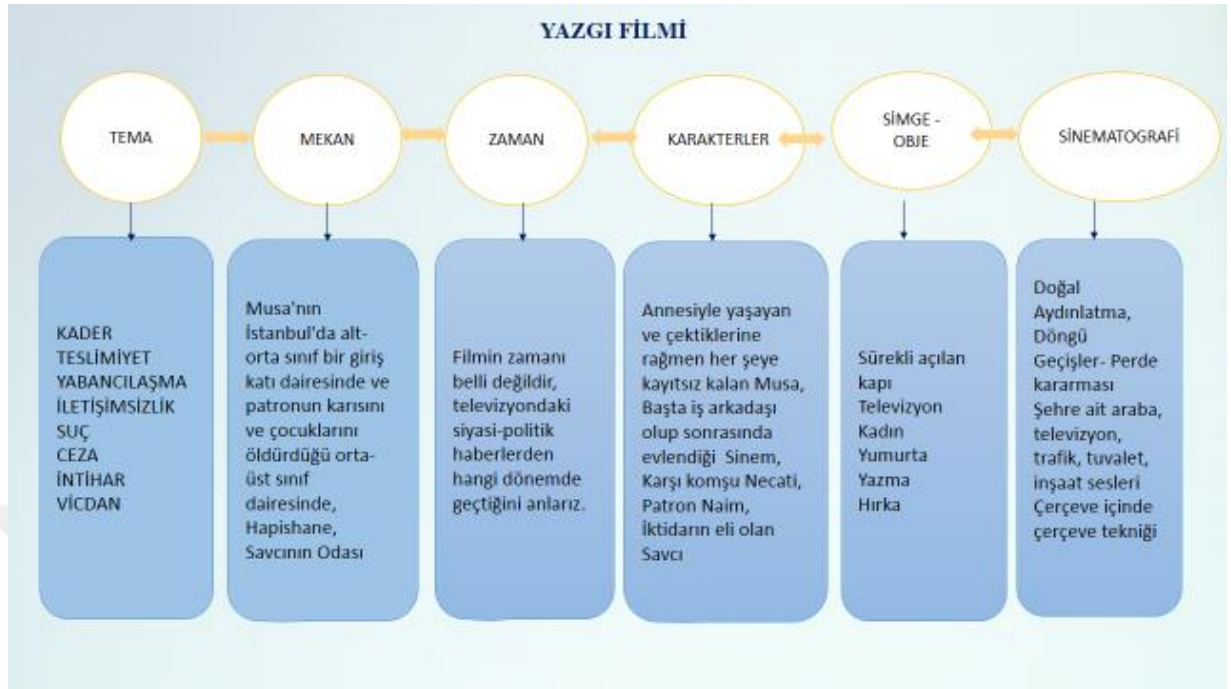
Albert Camus Yabancı romanı, bir suç öyküsünden ziyade sadece gerçek samimi duygularını ifade ettiği ve toplumun kendisinden istediği şekle girmeyi kabul etmediği için toplum tarafından ötekileştirilen ve idamla cezalandırılan insanın

şahsında, insanın içine düştüğü yabancılaşmayı ve çifte standartlı ikiyüzlülüğü belirgin hale getirir. Romanda topluma yabancılaşmış ya da varoluşsal sancılar içinde köşeye sıkışmış Mersault'un öyküsü anlatılır. Annesine ölümüne tepkisi olan Meursault'un daha sonra bir Arap'ı öldürmesi ve bu cinayetten dolayı tutuklanması anlatılır. Mahkemede işlediği cinayet dışı sorular yöneltilerek vicdanı, hal ve davranışları üzerinden yargılanır. Meursault'un ölüm gibi her türlü olumsuz durumu sıradanlaştırması ve hayatı olduğu gibi kabullenışı, Camus'un absürd bireyi sonucunda yabancılaşan insanı temsil edilir.

Yazgı Filmin Sinopsisi

Albert Camus'un Yabancı Romanından beyaz perdeye uyarlanan Yazgı filminin başrolünde Musa'yı (Serdar Orçin) görürüz. Musa hayattan hiçbir beklentisi olmayan, kendini toplumun tamamen dışında konumlandırmış, uygusuz, modern zamanın en büyük yabancısidir. Toplumsal düzene yabancı olan Musa, bu uyumsuzluğun sonuçlarını da öder. Annesini kaybettiğindeki duyarsızlığıyla başlayan idam cezasına çarptırılmasına kadar olan süreçte Musa'nın nedensiz şekilde kendini suçlu hissetmesi, eylemleri nedeniyle izleyiciyi düşündüren, sürükleyen bir akış içinde, insanı hiçlik ve soyutluk içinde bırakır. Hayat, sessizce yanı başından akıp giderken, her şeye kayıtsız kalıp hiçbir şeye eşlik etmeyen Musa'nın kaçınılmaz öyküsüdür.

3.2.2. Yazgı Filmine Bakış



Tablo 4- Yazgı Filmi Analiz

Yönetmenin "Karanlık Üzerine Öyküler" adlı üçlemesinin ilk filmidir. Demirkubuz, Yazgı filminin hayatın duygusuna en yaklaşılabildiği, en beğendiği, bir mesele ortaya koyabildiği hissedip heyecanlandığı filmi olduğunu belirtmiştir (Öperli & Yücel, 2006). Tutkuların arınmış tekdüze bir yaşamın diğer hayatlardan bir farkı olmadığına değinen ve varoluşçu temaları olan bir filmidir. Yönetmen filmde hep içinde taşımış olduğu suçluluk duygusu olduğu kadar imtiyaz isteyenlere duyduğu nefreti de anlatmak olduğundan bahseder (Yazgı, 2014). Yönetmen, toplum eleştirisini karakterler üzerinden yaparak varoluşsal yalnızlığa vurgu yapar. Demirkubuz'a göre aslında herkes Musa gibi olmak ister. Bir röportajında şöyle demiştir: Musa güç, statü ve kimliklerden oluşan bir varoluşu reddediyor. Musa saflığı ve dürüstlüğü ile bize üstümüzdeki süslerden, takındığımız giysilerden arındırıldığı zaman geriye kalanı gösteriyor. Çektiğimiz acı kendimize biçtiğimiz imajlardan, kimliklerden ve beklentilerimizden gelir. Beklentisi olmayan insan acı da çekmez (Çakmak, 2001).

Musa'nın yaşadığı alt-orta sınıf giriş apartman dairesi, kapı komşusu Necati'nin giriş dairesi; patronunun orta sınıf apartman dairesi, hapishane, savcının odası, öykünün geçtiği mekânlardır. Filmde, Musa açık alanlarda pek görünmez.

Televizyondan duyulan Yeşilçam filmleri ana anlatıya eşlik eder. Sesler, filmde tüm gerçekliğiyle verilmiştir. Musa her sabah inşaat sesiyle uyanır. Banyoya girdiklerinde su şifon sesleri, ayak sesleri, trafik, yutkunma gerçek hayata dair tüm sesler tüm çıplaklığıyla duyulur. Musa'yı merkeze alan kamera çekimleriyle estetik kaygılar yerine gerçeklik olgusu verilmeye çalışılmakta ve bu yüzden özneler ters ışıkta çekilmiş görüntülerle, herhangi bir yapay ışık kullanılmadan minimal bir anlatım biçimi benimsenmektedir. Filmde ileriye geri sıçramalar dönüşler yoktur. Özel kamera açısıyla mekânlar bize kahramanın gözünden gösterilmektedir. Çekim alanları dekor olarak günlük yaşamdaki sıradan hayatların yer aldığı mekânlardır. Filmin olaylar düzlemi sıralaması Yabancı romanıyla aynı gidişatta değildir.



Sahne 56- Kamera Musa olur, etrafa göz gezdirir.

Filmde çerçeve içinde çerçeve tekniğine rastlarız.



Sahne 57

Filmin zamanını yine televizyondaki siyasi politik haberlerden anlarız. İzleyicinin televizyonun yerine geçip, Musa ile Sinem'in doğrudan izleyiciye, izleyicinin de doğrudan onlara baktığında toplumsal ilişkiyi birleştirme ile izleyiciyle izlenen eşdeğer hale gelir.



Sahne 58

Musa televizyon başında sürdürdüğü seyirciliği sokakta ya da evinin penceresinden dışarıya bakarak sürdürmeye devam eder.



Sahne 59

3.2.2.1. Musa Karakteri

Sıklıkla kullandığı "fark etmez" sözcüğüyle Musa, olaylar karşısında edilgenliği ileri bir boyuta götürmüştür (Suner, 2006). Suçu olmadığı halde kendini suçlu hisseder. Nedeni hayattır. Bu dünyada yaşamak zaten başlı başına bir suçtur. Hayat anlamsız ve saçmadır. Etrafımızda olup bitenler o kadar anlamsızdır ki, karanlıkta ortada kalmış gibiyizdir. Zayıf ve güçsüz olan insanın bunun karşısında yapabileceği bir şey yoktur. Dostoyevski'ye göre "herkesin günahı benim de günahımdır" algısı hâkimdir (Işık, 2014, s. 2). O yüzden Musa'ya göre kendisi dahil herkes suçludur. İrade kullanmak gereksizdir, tek çare kayıtsızlıktır.

Zeki Demirkubuz filmlerindeki karakterlerin yumurta yeme rutini Musa içinde görülür. Hayatında hergün tükettiği yumurtanın örtülü bileşeni kendi mesleği ve ekonomik durumuyla bağlamsal olarak aynı şey olmuştur.



Sahne 60- Musa'nın yumurta ritüeli

Annesinin ölümüyle Musa'nın evi dağınık bir hal alır. Ortada kalan çekirdekler, çöpleri, evin dağınıklığı vurgulanır. Bir kadın olmadan Musa tek başına sadece yumurta yapan, kirli tabakları, tavaları salonda olduğu yerde bırakan, sigarasını içine söndüren bir erkek tasvirindedir. Yeraltı filmindeki Muharrem gibi o da iş çıkışları sokaklarda oradan oraya amaçsızca dolaşmaktadır.

3.2.2.2. Dostoyevski'nin Ölü Doğanları Musa ve Annesi

Musa annesiyle birlikte yaşayan bir gümrük firmasında çalışan sıradan biridir.



Sahne 61- Ölü Doğanlar Musa ve Annesi

Sabah kalktığında annesinin uyanmadığını fark eder. Odaya girer annesine seslendiği halde kalkmadığını görür ama günlük hayatına bir şey olmamış gibi devam eder, kahvaltısını hazırlar ve işe gider. Öğlen yemeğinde arkadaşlarının için rahat etsin git bak demelerine rağmen işlerin yoğunluğunu bahane eder, eve gitmez. Akşam eve gittiğinde annesinin öldüğünden emin olmasına karşın kahvesini yapar, televizyon izler. İzlerken birden annesinin odasına baktığını görürüz. Bu sahne izleyiciye belki

şok etkisiyle annesinin ölümünü yeni fark ettiğini düşündürür. Ama odaya sadece kendisini rahatsız eden annesinin odasının ışığını ve kapısını kapatmak için kalkar. Beklenmeyen hareketle şeyirci şaşırtılmıştır.



Sahne 62– Seyirciyi Şaşırtma

3.2.2.3. Birinci Döngünün Başlangıcı

Musa'nın tepkisizliği de çevresi tarafından yargılanmasına neden olur. Çevresindekiler ondan ağlamasını, üzülmesi beklemektedir. Fakat Musa'ya göre ölüm doğal bir durumdur hatta herkes yakınından sıkılır hatta ölümüne biraz sevinir diyerek bunu normalleştirir. Onlar Dostoyevski'nin dediği ölü doğmuş yaratıklardır. Ölmüş olmaları bir şey ifade etmez. Onlar bu saçma anlamsız hayatın uyumsuzlarıdır. Hayatının rutinini bozmaz kahvesini içer ve eski Türk filmi izler. Yabancı kitabında Mersault annesiyle birlikte yaşamaz. Annesi kendisine uzak olmayan yaşlılar yurdunda kalır. Annesi öldüğünde Mersault tabutu açmalarına gerek olmadığını söyler. Görevlinin getirdiği sütlü kahveyi keyifle içer ve devamında “düşündüm taşındım, bu bana hiç de önemli gelmedi. Bir sigara verdim kapıcıya. Karşılıklı içtik” (Camus, 2003, s. 9). Romanda da film de iki karakter annesinin ölümüne karşı tepkisiz kalmıştır. Hatta romanda çok daha net bir şekilde ağlayanlara tahammül edemediği, cenaze töreni olmasa havanın güzelliği kırlarda gezilebileceği, tören sonrası ise 12 saat uyuyacağını düşünüp sevinmesi anlatılmıştır.

Yabancı Romanında Mersault cenazenin ardından ertesi gün denize gidip eski iş arkadaşını görüp eğlendiği anlatılır. İş arkadaşının siyah kravat taktığını gördüğü Mersault'a yasın mı var dediğinde Mersault annem öldü diye cevap vermiştir. Bu benim kabahatim diyecek olmuştur ama patronuna dediğini hatırlayıp demekten vazgeçmiştir. Akşam sinemaya davet eder ve birlikte olurlar. (Camus, 2003, s. 25). Filmde Musa'da aynı şekilde patrona kabahatin kendisinde olmadığını söyler. Musa,

iş arkadaşı olan Sinem’le sinemada karşılaşır ve birlikte filme girmeye karar verirler. Orada yakınlaşır eve giderler.



Sahne 63- Musa- Sinem

Karşı komşusu Necati eli yaralı bir şekilde Musa’dan sargı bezi ister ve arkadaşlıkları başlar. Necati zamanında ilişki yaşadığı kadından intikam almak istemektedir. Necati, Musa’dan mektup yazmasını ister. Bu Necati’nin Musa’da isteyeceklerinin başlangıcı olur. Aralarında bir ittifak ve dayanışma söz konusudur. Daha sonra Necati planladığı gibi Neriman’ı eve çağırıp döverek dışarı atar. Kadın şikâyetçi olur, polis çağırır. Necati salınır ve Musa’da yalancı şahit olmasını teklif eder. Musa için bu da fark etmez. Ondan istenen yardım doğru ya da yanlış düşünmeden kabul eder. Onun için bunun da bir farkı yoktur. Kardeşleri de Necati’nin peşine düşmüştür. Bunun üzerine Necati ortadan kaybolur.



Sahne 64- Necati

İlerleyen sahnelerde Sinem’in evli ve çocuklu olan patronuyla gizli bir ilişkisi olduğunu anlarız. Sinem birlikte olduğu patronunun artık tamamen onunla olmasını eşinden ayrılmasını istemektedir. Ama patron eşinin ayrılmayı kabul etmediğini ama onu sevdiğini söyler. Sinem üzgün bir şekilde Musa’ya gider ve güvenli liman gördüğü Musa’ya evlilik eder. Sinem’in evlilik isteğini de düşünmeden kabul eder. Onun için evlenmek ya da evlenmemek arasında yine bir fark yoktur. Sinem’e eğer istiyorsa

evlenebileceklerini bunun kendisi için önemli bir karar olmadığını söyler. Patronundan istediğini alamayan, ilişkilerinin sonu olmadığını gören Sinem mantıken Musa ile evlenmeyi doğru bulur. Musa; hayata ve ana sadece seyirci kalarak, anın akışına kendini bırakıp, hiçbir eylemde bulunmayarak, aşırı bir teslimiyet içine girmiş; evlenme vakti geldiğinde bile, "hiçbir şeye hayır demeyi bilmediği için", patronuyla birlikteliği olan Sinem'in evlenme teklifini kabul edip onunla evlenir. Evlenme kararını gönüllü olarak kendi isteği doğrultusunda almaz. Onun için evlilik, yalnızca kızın isteğine rıza göstermek ile ilgili basit bir kavramdır. Kendi için asla bir beklentisi yoktur. Hayat, bu çok uyumlu tutumuyla, her yönüyle "evetlemektedir." Kapıda duran Sinem Musa'nın eve davetiyle, apartmanın otomatu kapanır, karanlık olan dışarıdan, onun için aydınlık olan kapıya, içeri girer ve kapanın kapanmasıyla perde de kararır. Bu kısma kadar filmin ilk döngüsü tamamlanmıştır.

3.2.2.4. İkinci Döngü Başlangıcı- Evlilik Sonrası

Kararan perde açılır ve filmin 2. döngüsü başlar. Sonraki sahnede Sinem'i düğün fotoğrafları hakkında yorumlar yaparken dinleriz. Musa'nın işten erken geldiği bir gün evde karısının bir adamla birlikte olduğunu fark eder. Adam banyoda Sinem çıplak bir şekilde yatakta uyumaktadır. Ama merak edip banyoda kim var demez. Ayakkabılıkta erkek ayakkabısı gördüğü halde fark ettirmeden evden çıkar, gider. Konuyla ilgili Sinem'e hiçbir şey söylemez. Geleneksel erkek tipinin dışında olaya tepkisidir.

3.2.2.5. Musa'nın Gerçekleşmeyen Suçu

Evden çıktığında Necati'yi görür birlikte takılırlar. Necati'nin şiddet uyguladığı kadının kardeşleri takip eder. Necati silahlıdır. Musa silahı ona vermesini gerekirse kullanabileceğini söyler. Tartışma sırasında hiç çekinmeden silahı çeker. İlk atışta silah tutukluk yapar, ateş almaz, kadının kardeşleri de kaçar. Burada hiç çekinmeden cinayet işleyebileceğini, bir suçlu olabileceğini görürüz. Kitapta Mersault Arabı silahla vurmuş, işlediği cinayetten yargılanmıştır. Yönetmen Musa'yı romanın ana ekseninden çıkarıp suç-ceza algısını toplum temelinde derinleştirir.

İş yerinde evde görmüş olduğu ayakkabıların patronuna ait olduğunu anlar ama yine umursamazdır. Ölüme ya da aldatılmaya tepki verse de, evleneceği kişi ile ilgili titiz davransa da sonucun değişmeyeceğini düşünür. Bu nedenle hiçbir şeye tutkusu yoktur. Musa'nın varoluşu, diğer insanların önemli bulduğu pekçok şeyi son derece önemsiz bulmasıdır. Musa, patronu Naim tarafından çocuğunun bilgisayarına bakması için evine gönderilir. Musa evde çocuğun bilgisayarıyla ilgilenir, tuvalete gittiği sırada kadının telefonda tartıştığını, ağladığını duyar. Evden ayrıldıktan sonra kadın ve çocuklar evde ölü bulunur. Sinem'in evlilik öncesi olan ilişkisi evlilik sonrası devam etmiş, patron da Musa ile evliliğin bu ilişkiyi perdelemesine içsel olarak onaylamıştır. Musa da gerçek bir ilişkide olmadığını farkındadır kendisi de sevgiyle bağlı değildir. Olması gereken budur deyip her şeyi kabul etmiş içinde sevgi aşk bağı kuramayan bir yapıdadır. Aslında Sinem de Musa da bunu bilerek bunu doğal kabul etmişlerdir, Patronun karısı eşinin bir kadınla birlikte olduğunu farkında olup eşi gece eve gelmediği için sürekli tartışma yaşamaktadır. Patronla karısı arasında sadece geleneksel aile yapısını sürdürme çabası içinde bir evlilik yürütme görülmektedir. Patronun karısının çocuklarına gerçeği söyleyip evi terk edeceğini duyan patron bu kısımda buna tahammül edemez ve cinnet geçirir. Sinem'i sevdiğini söylese de aynı rutinde evliliğinin devam etmeyecek olması onu çıldırtmış ve filmin sonundaki mektuptan anlayacağımız üzere karısını ve çocuklarını öldürmüşlerdir.

3.2.2.6. Musa ve Suç Üzerine

Kadın ve çocukların ölümünün suçu Musa'ya atılır, avukatının ısrarına, tüm sorgulamalara rağmen kendini savunmaz ve bunun sonucunda hapis yatar. Yargılanırken en merak edilen annesi öldüğünde neden üzülmediği neden böyle tepkisiz olduğudur. Hatta avukatı uyarır. Bu açıklamaların toplum dışılık ahlaksızlık olarak nitelendirildiğini bir daha böyle konuşmamalar yapmaması gerektiğini söyler.

Avukat: Açıkça belirtmem gerekir ki, bütün sanıklar yaptıkları eylemlerin toplumsal ve ahlaki anlamları yüzünden cezalandırılırlar.

Musa: Benimde anlamadığım bu ben annemin ölümüne üzülmediğim için mi yoksa 3 kişiyi öldürmekten dolayı mı yargılanacağım?

Musa için önemli olan 3 kişiyi öldürmekten mi yoksa annesine üzülmeyeceği için mi yargılanacağıdır. Annesinin ölümüne tepkisizliği ve soğukkanlı davranışları mahkemenin onun cinayet işleyebilir damgası yemesine sebep olmuştur. Musa hapisaneyken ezan sesini duyarız. Ezan sesi inanç ve tövbeye vurgudur. Çaresiz her insan inançsız da olsa duyduğu ezan sesine kulak verebilir. Dostoyevski romanlarında hapse düşen kahramanlar orada bir bilinç uyanması yaşar ve Tanrı'ya yaklaşırlar. Fakat Musa için tutsaklık ya da özgürlük arasında bir fark ve umut edeceği hiçbir şey yoktur. Kendisini bu yüzden çaresiz hissetmez. Böylece sığınacağı bir tanrı aramaz.

3.2.2.7. İktidarın Eli Savcı-Kafkaesk Musa

Vicdan azabı duyan Naim, dört yıl sonra karakola gider cinayeti itiraf ettiği bir mektup yazarak intihar eder. Böylelikle Musa idamdan döner serbest kalmadan önce savcı kendisiyle konuşmak için odasına çağırır. Demirkubuz filmlerinin tipik kapı açılma sahnesi bu konuşma sırasında olur. Yine statü ile olan diyalogda erkin karşısında olma durumu yine bilinçli şekilde vurgulanmıştır. Kapının açılıp durmasına içerde durmayı istememe, hapsolma düşüncesi iç sıkıntısı gibi anlamlar verilebilir. Ama bu sahnede Musa'nın düzen üzerine yaptığı konuşmasının aynı sekansıyla gerçekleşmesi laçka olan düzen - laçka olan kapı eğretilmesidir.



Sahne 65- Bozuk Düzen- Bozuk Kapı

Savcı Musa'ya neden Tanrı'ya inanmadığını, karısının aldatmasına neden tepkisiz kaldığını, annesinin ölümüne neden üzülmeyeceğini, suç üzerine kalmasına rağmen niçin kendini savunmadığını sorar.

Zamanında Dostoyevski, başka insanların mutluluğunun sorumluluğunu üstlenmek isteyen 'büyük sorgucular'a karşı bizi uyarıyordu. Bu arada biz de insanlığın genel çıkarı

ve 'halkın iyiliği' adına konuştuğunu ileri süren bir grubun çıkarlarının ya da tek bir sınıfın çıkarlarının, topluma uğursuz bir şekilde yabancılaştırılmış bireylerin çıkarlarına nasıl üstün geldiğini somut olarak yaşadık (Tarkovski, 2008, s. 192).

Musa orda “Ben sadece suçlanmış olmaktan şikâyetçi olmadım” der. Hıristiyan bir hikâyeyi Müslüman hikâyeye çevirdiği final sahnesinde papazla yapılan konuşmayı Müslüman olan savcıyla yapılan konuşmaya çevirmiştir (Çakmak, 2001). Savcı ile Musa arasında geçen konuşma sırasında Musa'nın umursamaz tavrı dikkatini çeker ve Musa'nın esaret karşısında tepkisiz olması özgürlükle bir fark görmeme hali karşısında şaşkınlığını görürüz. Toplumsal normların dışında hareket eden Musa'nın durumunu anlamak için bir neden arayan savcı için Musa'nın insanlığını vicdanını sorgulamak onun için meşru bir eylemdir. Kafkaesk tarzda bürokratik düzen içindeki Musa'nın durumunun ifadesidir. Suçu işlemediği bilindiği halde statülerin kimliklerin ruhunu sorguladığı görülür. Demirkubuz bu sahne için şöyle bir açıklama yapar: “[...]Savcı geleneklere bağlı, Müslüman iyi bir insan tasvirindedir. Musa'nın söyledikleri hiçbir yere varmayan ideolojik olanı kırmaya yönelik saldırılardan başka bir şey değildir” (Öperli & Yücel, 2006). Yönetmenin karakterin adını “Musa” olarak seçmesi, Musa peygambere yapılan gönderme olarak yananlam düzlemi oluşturur. Savcıya söylediği “İnsan olmanın bütün yükünü benim gibilerin omzuna yıkıp kaçıyorlar” repliğiyle bu göndermeyi vurgular.

3.2.2.8. İnsanın İçindeki İyi ve Kötü

Filmde kendi meselesi olmadığı halde Musa'nın, Necati'nin peşine takılan sevgilisinin kardeşlerine rahatlıkla silah çekebildiğini görürüz. Eğer silah orda ateş alsaydı filmin başında birisini vurup öldürüp gerçek bir suçlu olarak hapse girecektir. Romanda bu eylem gerçekleşmiş silahla vurup hapse girmiştir. Filmde kadının kardeşleri şikâyetçi olsaydı mahkeme olayı daha öncesinde olacaktı. Savcıya son sahnede patronun karısının evine gittiğinde onları öldürmeyi düşündüğünü söyler. Savcının bu şekilde mi intikam almayı mı düşündün demesine, “hayır, kadın sürekli ağlıyordu çocuklar annelerini umursamıyordu bunun onlar için daha iyi olacağını düşündüm ama sonra nasıl olsa benim açıdan fark eden bir şey olmadığını düşündüm” diye bir itiraf yapar. Bunlar varoluşunun suçu işlememiş olsa bile özünde suça yatkın olduğunu gösterir. Kişiler doğası gereği erdemlilikten uzak; yanlış, uygunsuz ve kötü olana ise varoluş olarak yatkındırlar. Hegel için kötü ‘kendi içine dönmüş bilincin’

varoluşudur. Hegel iyilik-kötülük, bencillik temalarına İncil'deki cennetten kovulma tasarımını tartışırken eğilmiştir. İyi ve kötü aynı varoluş bütününün parçalarıdır (Yıldırım, 2014, s. 108). Erdem, ahlak, dürüstlük gibi kavramlar insanların statüler, imajlar, kimlikleri için egolarını törpüleyerek toplumda var olmak için verdikleri uğraş sonucunda elde ettikleri sahte kimliklerdir. Musa, insanların tabiatı gereği suçlu olduğunu düşünmektedir. Özümüzün ilkel dürtüleri bizi birçok şey yapabilecekken bile elimizden bir şey gelmeyeceğine inandırır. Olasılıksız kitabında karar vermenin olumsuz sonuçlar doğuracağı belirtilmiştir: Caine: “Ama hangi kararların doğru olduğunu nereden bileceğim? Herşey bir değerine bağlı. Benim için doğru olan birşeyi seçip başkasına zarar verebilirim” (Fawer, 2006, s. 478). Varoluşçuluğun temeli her iyinin içinde biraz kötü, her kötünün içinde biraz iyi olduğu söylemidir. Cinayeti o işlemese de suçsuz olduğu düşünmez ve kendini savunmaz. Musa'nın kendini savunma gereği duymaması, herşeye olan tepkisizliği aslında kendisini suçlu bulup ceza veriyor olmasındandır (Günay & Subölen, 2016, s. 161). Kendisi dâhil tüm insanlık baştan suçludur. İrade kullanmanın anlamı yoktur.

3.2.2.9. Dairesel Döngü- Eve Dönüş

Hapishaneden çıktığında evine gider, ışıklar açıktır. Sinem evdedir. Başta modern görünümlü kadının dönüşümü göze çarpar. Başında yazması üstünde yün yeleği ile Musa'nın annesine benzer şekilde karşımıza çıkar.



Sahne 66- Filmin başındaki haliyle filmin sonunda Sinem'in dönüşümü

Demirkubuz, yaptıklarının bedelini ödemiş kadını bu şekilde temsil ederken biçim olarak geleneksel aile yapısını yeniden üretir. Kadın toplumun kendisinden beklediğini yapmıştır. Kadın bedel ödedikten sonra geldiği nokta o kültürün kadınlara

dayattığı kodlar olmuştur. Burada eril bir söylem görürüz. Kapı komşusunun artık eşi olan eski sevgilisi de aynı şekilde yumurta isterken, Necati'yi karşıda öksürürken bakıma muhtaç bir halde görürüz. Tüm bu trajedinin kaynağı kadınların aldatması ve bunun etrafında gelişen olaylar olması tipik Demirkubuz filmlerinin yansımasıdır. Erkek yine mağdur olarak gösterilmiştir. Sisifos kendini gösterir. Her şey başlangıca tekrar gelir. Filmde bu sefer kahraman döngüyü kırmaya çalışmamış, yazgısına teslim olmuştur. Çünkü bilir ki ne kadar çırpınırsa çırpınsın son değişmeyecektir. Musa yine hiçbir şey yaşanmamış gibi en sevdiği içeceği sütlü kahvesini ister. Sinemin patronundan olan çocuğunu görür, hiçbir soru sormaz ve televizyondan eski Yeşilçam filmi izlemeye başlar. Sinem Musa'nın yanına oturur, sinemada olduğu gibi bacağı açılır ve birlikte ekrana bakarlar.



Sahne 67- Televizyona bakan Musa ve Sinem

Film, Musa'nın öyküsünün devamını anlatılmasıyla biter. Aklına gelen annesiyle içi kıpırdar gibi olmuştur ancak Musa'ya göre yaşam hala bir hiçliktir. Her şey eskiden olduğu gibi varoluş sancılılarıyla devam edecektir.

3.2.3. Yazgı Filminin Varoluşçu Söylemleri: Dostoyevski İzleri

Zeki Demirkubuz'un varoluş eğilimli Yazgı filmi, Cezayir kökenli Nobel Edebiyat ödülü sahibi Albert Camus'un, "Yabancı" adlı romanı temel alarak "yabancılaşma" konusunun yanında, aynı zamanda Rus yazar Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanındaki "suçun kökeni ve yol açtığı maddi ve ruhsal sorunların" etik bir eleştirisi niteliğindedir. Suçun; yaşamaktan doğan kolektif (toplumsal) kökenli olduğu, yani suçun ortaya çıkmasında, toplumun birey üzerindeki etkilerinin bariz olduğu, bu nedenle de her suçun "nedensellik" ilkesinin kaçınılmaz bir sonucu olduğu ve kaderin de bunun hafızaya alınmış bir şeklini içerdiğini anlatır. Bu film ile insan ne kadar iyi olsa da, bazen koşullar gereği; haksız yere varoluşsal bir suç ile karşılaşabileceği, sebebini Kafka gibi bilmese de, bu suç ile itham edilebileceği ya da yaşam koşulları

gereği; günün birinde, bu gidişle bir suç işlemek zorunda kalabileceği çok açık biçimde anlatılmıştır. Dostoyevski'nin suç-ceza, iyi-kötü kavramlarını zıtlıklarıyla ifade ettiği karakterleri filmde işler. Karakterler sadece iyi ya da sadece kötü değildir. İçindeki barındırdıkları iyilik kötülük hareket halindedir, sonsuz devinim içinde insanın en tabii doğasıdır. Spinoza'ya göre (2011) kıskançlık, kin, tutkular, öfke ve kötülük varoluşumuzun ayrılmaz bir parçasıdır. Zeki Demirkubuz'un "Yazgıyı" çekmesi; aslında eseri anlamaya değil, aksine onu gerçekte anlamlandırmaya, sorgulamaya ve açık uçluluğu ile onu kendi öznel dünyamız çerçevesinde yeniden yorumlayıp, ondan değişik sonuçlar çıkarmaya yöneliktir ve toplum eleştirisini karakterler üzerinden yaparak varoluşsal yalnızlığı vurgulamıştır.

Filmin karakterleri, Dostoyevski'nin karakterlerinde olduğu gibi ahlak ve ahlaksızlığı temsil ederler. Niçin, neden diye soran inançlı karakterin karşısında niye olmasın diyen inançsız bir karakter yer alır. Dostoyevski romanlarının sonunda karakterler uyumsuz keşifler sonucu boyun eğen, Tanrı'ya yönelen, uyumlu karakterler olmayı ya da başka bir deyişle felsefi intiharı öğütler. Musa, Karamazov Kardeşlerdeki Dimitri'yle ve Suç ve Ceza Romanındaki Raskolnikov'la benzerlik gösterir. Dimitri, yabancılaştığı toplumdan kopup gidemez, üstüne atılan cinayet yüzünden Musa gibi mahkûm olur. Yaratılış gereği büyük sorumluluk alan bireyin yaşadığı bunalımı topluma yabancılaşması anlatıldığı Yabancı romanının uyarlaması olan Yazgı'nın karakteri Musa çektiklerine rağmen her şeye kayıtsız kalarak hayatına devam etmesi döngüsellüğün göstergesi, kayıtsız teslimiyettir. Sartre'ye göre varoluşçuluğumuzun özü özgürlüğümüz, özgürce yaptığımız seçimlerdir. Musa'nın önüne gelenleri düşünmeden kabul ederek koşulsuz teslimiyet göstermesi de kendi tercihidir. Musa davranışlarından pişmanlık duymaz ve bu yolda hiçbir ahlaki/hukuki otoriteye boyun eğmez. Varoluşçu felsefesinde 'neden' kadar 'nedensizlik' de insan doğasının önemli bir yanındır. Nietzsche "bir parça akıl karışmış her şeye, ama doğa dahi yasaya uygun değildir" (Nietzsche, 2001, s. 27) diyerek insanın akıldışı bir varlık olduğunu belirtir. Bulduğumuz nedenler bizi içinden çıkamadığımız sorulara, daha büyük nedensizliklere götürür.

Yazgıya karşı başkaldırmanın ise, işe yaramayacağını dile getiren Kafkavari bir ümitsizlikle, hayatın akışına kendini suskun ve edilgen bir şekilde bırakmıştır. Karşı gelip, bunlara bir çözüm bulmak; ona göre boşundur.

Çünkü Sisifos sonsuzdur, yapılan seçimler önemsizdir, insan yaşamının döngüsünü etkilemeyecektir. Filmin karakterleri, Dostoyevski'nin bahsettiği ölü doğmuş olan ölü karakterdir. Sisifos Söyleni adlı eserinde Albert Camus'un üzerinde yoğun şekilde durduğu, varoluşçuluk felsefesinde hayata karşı başkaldırı sayabileceğimiz intihar savı filmde patronun kendini öldürmesi ile gösterir. Yapılan tüm seçimlerin aynı sonucu doğuracağını düşünen bir adamın tutkulara olan inançsızlığı görülür. Yalnızlık, intihar, suç-ceza, televizyon izlemeye olan düşkünlük, içe kapanıklık, vicdan gibi öğeler diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde yoğun olarak işlenmiştir. Sıkılganlık durumu filmde pasif direniş olarak karşımıza çıkar. Filmde ilişkiler çıkar menfaat ve hazza dayalıdır. Evliliğinde sevgi, aşk, bağlılık yoktur. Güvenli bir bağla bağlı olmayan gerçekliğini yitirmiş ilişkiler sürmektedir. Dostoyevski romanlarında sıcak mutlu aile tasvirlerine yer vermez, kavga, huzursuzluk, mutsuzluk içerisinde aile betimlemeleri yapar. Anne çocuk ilişkisinde bile çocuk yetişkinlik dönemine geldiğinde anne çocuk diyalogunun azalmaya başladığı görülür. Yetişkin kurduğu ve kendi kendine yettiği hayatta, ebeveyniyle bağları zayıflamasıyla yaşanan büyüğün ölümünü olağan görme durumu aslında yine kabul edilir bir durumdur. Karakterin bir aile bağlantısı olmadığı, köksüzce yaşayan bireyler olduğu anlaşılır. Demirkubuz'un bu filmde de Dostoyevskivari bir şekilde ailenin riyakar, soğuk, tekinsiz, mutsuz bağ yapıları işlenmiştir. Savcı hukuken yargılama hakkı dışında karşısındaki sözel olarak vicdanı ve Tanrı inancı yönünde yargılama hakkını kendinde bulur. Bu şekilde erkler yargı dağıtırken normların dışında hareket edenlerin eylemlerini anlamlandırır. Suçu işlemeleri için toplum dışılık yeterli bulunur.

Filmde "yabancılaşma" sorunu, temel noktalardan birini oluşturur. Musa, kendi elimizde olmayan geleceğin, yazgı ya da kurumlar tarafından belirlendiğini düşünür ve toplumca benimsenmiş davranış kurallarına bağlılık duygusunun yokluğu gözlenir. İşçi-tüketici, üretici-tüketici ve daha önemlisi işçi-patron ilişkilerini düzenleyen tüm sistemlerin, insanın kendi doğasına yabancılaşmasıyla ilgisi bulunmaktadır. Varoluşçu eğilimli filmde asıl irdelenen konu, şu yakıcı sorularda kendini belli eder: Suç; sadece topluma ve kendisine yabancılaşan bireyde mi, yoksa onu yabancılaştıran sistemlerin de bunda bir payı var mı? Burada asıl pay; hangi kesime düşer, bu kısır sistemlere ayak uydurmadığı için ötekileştirilen bireye mi, yoksa bu döngüye hizmet etmek istemeyen bireyi ötekileştirerek cezalandıran bozuk düzene mi? sorularını sormak gerekir. Yönetmen bu konuları Yazgı adlı filmde işlerken, mitolojideki Sisifos motifini

temele oturtmuştur. Sisifos Efsanesi'nde Zeus tarafından, bir kayayı her seferinde dağın en aşağısından en yukarısı olan zirveye taşımakla cezalandırılan Sisifos, her defasında, sonsuza dek, tekrar aşağıya yuvarlanmasına karşın yine de bundan vazgeçmeyerek ve hatta bu işi kendine zevk haline getirerek, Tanrıların cezasını aşmayı, boşluk ve saçmalığı bu yolla yenmeyi başarmıştır. Ceza; artık onun için, aksine ona verilmiş bir ödül, bir zevk vesilesidir, böyle bir kişiliği hiç kimse, hiçbir koşulda artık yenemez. Musa da bu filmde; kendini savunmayı, bu durumu kaderini sev psikolojisiyle, bunu kendine zevk haline getirmesiyle, aynen uygulamış ve sistemin boşluk ve saçmalıklarını bu yöntemle yenmiştir. Musa sonunda, cezası dahil bütün yaşamını, gönüllü kabullenmekle; adeta dinsel bir tevekkül misali onları onaylamakla, sonsuza dek sürecek olan bu tür saçma bir cezayı, gönüllü kabullenmekle; kendi kaderine egemen olur, kaderinin iplerini, kukla olmaksızın, kendi eline geçirmiş olur. Çünkü o an, her şeyden önce "taş, artık kendi taşıdır." Dünyanın saçmalığı karşısında yenilginin asla son bulmayacağını bilerek kötü olanın karşısında durmak, yaşama bilinçli ve derin bir anlam ve önem katar.

Musa, kendini savunmama konusunda verdiği karardan gayet memnundur, kaçınılmaz olan bu kaderine razıdır ve bu yüzden kendini savunma ihtiyacını bile hissetmez. Onu sohbet için karşısına alan hakim, şaşırarak ona sorar, "Tüm katiller, 'bunu ben yapmadım!' diyerek feryat eder, kendini savunur; senin ise, idamla itham edildiğin bu suçu işlemediğin halde, kılın bile kıpırdamadı. Neden?" Hakimin sorduğu bu soruya, Musa'nın verdiği cevap nettir: "Ne fark edecekti ki? Bu tutum, Musa bakımından; kaderine gönüllü tarzda yapılan kayıtsız şartsız bir teslimiyettir: Bu ve benzeri anlamdaki yanıtlarla, hukukun boşluklarının yumuşak karnına vurur.

Musa'nın kendini savunmamasının altında, aynı zamanda içinden çıkılmaz olan değişik paradokslar da yatar. Musa, bu tür cevaplarla kendi kaderini; dünyanın saçmalığı ve boşu-boşunalığı nedeniyle evetlediğini, olan-biten her şeyin aldatıcı görüntüler olduğunu ve yel değirmenlerine karşı savaşmanın yersiz ve boşuna bir çaba olduğunu dair olan fikirlerini ve anki iç-çatışma ve çelişkilerini, ikili ruhi durumlarını anlatmaya çalışır. Ona göre her şey saçma, boş ve çelişkilidir; saygın bir değer ve mana uğruna, insanları örneğin Napolyon gibi, buzdan donmuş Sibiryaya bozkırlarında ölüme götürmek ile bu cinayetlerin, aslında birbirinden pek farkları yoktur. Ancak buna

rağmen; Napolyon kendisine itibar verilip yüceltilirken, profesyonel olmayan diğerleri ise, yerin dibine batırılıyor. Musa'ya göre; bir anlam ya da bir değer uğruna, insanları idam etmek ya da başka tür yollarla onları, Napolyon'un Sibiryaya soğuklarında ordusunu telef etmesi misali, ölüme götürmek; kendi içinde çelişen tutarsız bir iç çatışmadır; ölümü çeşitli bahanelerle evetlemektir. Her tür ölüm onayı, Musa'ya göre, öne sürülen nedenler ne olursa olsun, katil ile ya da idam edilecek olan kişiyle, aynı kefeye girmektedir.

Yazgı filminde esinlendiği romanın yazarı Camus'den uyumsuz karakterini, alt metninde yabancılaşmayı, ötekileştirme temasını aldığını, Dostoyevski'nin suç-ceza, iyi-kötü kavramlarına kafa yorduğu, filmin adından da anlaşılacağı gibi döngünün ancak Tanrı'nın belirleyici olduğu sınırlar çerçevesinde gerçekleşecektir. Musa yazgısını yaşamaya kararlıdır. Kimsenin kolay kolay cesaret edemeyeceği başkaldırısı da yazgısını kabullenmektir. Filminde bir yandan başkaldırı, diğer yandan belirsizin belirleyiciliğine inanmak olan Dostoyevski tutumları yatar. Yine bu filmde de temel referansı Nietzsche ve Kafka'dır diyebiliriz.



SONUÇ

Geçmişte başlamış ve günümüzde etkili olan akımlardan varoluşçuluk, derin felsefi sorularla hayatın öz ve anlamını deşifre ederek, sanatla en güçlü bağı kuran felsefedir. Yeni Gerçekçilik (B.Brecht ile Dostoyevski), Post-Modern ile Gerçeküstücülük (F.Kafka) ve modern akımlarının beraber oluşturduğu dinamik bir sentez, bugünkü varoluş filmlerinin düşün tarihsel-dilsel oluşumunda önemli bir rol üstlenmiştir. Sanat-felsefe çerçevesinde Nietzsche, Sartre ve Dostoyevski gibi önemli varoluş eğilimli edebiyatçı ve filozofların eserleriyle, Tarkovski, Bergman gibi varoluşçu yönetmenlerin etkisiyle varoluşçu filmler çevrilmeye başlanmıştır. Yapılan incelemede; disiplinler arası bir anlayışla edebiyat, sanat-kültür ve felsefe alanlarından edinilen araştırma verileri sonucunda, Yeni Türk Sinemasının auteur yönetmeni Zeki Demirkubuz filmlerinin, Nietzsche, Kafka, Dostoyevski, Camus ağırlıklı bir varoluş akımı içerdiği görülmüştür. Filmlerdeki kurgusal ortak noktalar şöyle özetlenebilir: Filmdeki olay ve öyküler; kendi içlerinde kapalı ve bağımsız olduğu halde, varoluşsal yönde birbirleriyle eklemlenerek, zincir misali eserlerin ana yapısı oluşturulmuş; sabit fikri yerine, "çeşitli yollar ve düşünüş tarzları var" öğretisiyle; asıl çözüm izleyiciye bırakılacak genişlikte, ucu açık bir biçimde sunulmuştur.

Filmlere karşı izleyici tarafından takınılacak tutum yönünden Demirkubuz; "Yeraltı" ve "Yazgı" filmlerinde, kahraman ve olaylarla özdeşleşmeyi sağlayıp onaylamayan epik yabancılaşma efektini ön planda tutmuştur. Sinemanın karmaşık ve zorlu varoluş öğretileri olan; an, bireyselleşme, yabancılaşma, iç sıkıntısı varoluş filmlerinin ana öğeleridir. Demirkubuz; perdeye yansıttığı varoluş ağırlıklı filmleriyle, kaderine razı olup Sisifos ana yönlendirici efsanesi misalinde olduğu gibi, kendini savunmayan suskun Yazgı'daki Musa'ya karşın, diğer filmi "Yeraltı"nda, sert mizacı ve iğneleyici diliyle insanın riyakârlığını yüzüne vuran Muharrem'i sahneye sürmüş, böylece karşılaştırmalı zıt karakterler yoluyla dengeyi kurarak, iki ayrı karakterle ortak noktada buluşarak farkındalık yaratmayı başarmıştı. Bu nedenle bu iki film, bir çerçeve film serisi olmakla da derin bir anlam kazanmaktadır. Filmlerin sonunda ne Muharrem, ne Musa mutlak bir mutluluk ve huzura ermektedir. Bunun nedeni kısır döngü halinde tekrarlanan boş ve saçma hayatın içinde gizlenen hiçliktir. Bu ruh hali altında, varoluş filmleri; her fani şeyin sonunda, insanı kocaman bir hiçliğin beklemesi nedeniyle, yaşarken o esnada kişinin elinde olan tek dünyevi

varlığın an olduğunu, elindeki tek güç olan anı yaşama iradesini iyi kullanıp, onu özgür seçim ve hür iradesi doğrultusunda yaşamasıdır. Buradan hareketle diyebiliriz ki anın, gelecek ve geçmiş karşısında, filozof Heidegger tarzı bir bakış açısıyla, bu derece yüceltilip anlaşılandırılması ile varoluş filmleri, gerçek hedeflerine varmış olmaktadır.

Musa ve Muharrem hayatta durdukları yer bağlamında birbirlerine çok benzeyen karakterlerdir. Ev rasyonel kimliklerini dışarıda bıraktıkları mekânlardır. Musa gümrükte muhasebeci, Muharrem bir devlet memurudur. Musa ve Muharrem insanlarla ilişkisini en alt seviyede tutarlar. Musa insanlığa olan öfkesini susarak, kayıtsız teslimiyetle gösterir. Tüm yaşadıklarına rağmen parmağını bile oynatmaya degecek bir dünya olmadığını düşünmektedir. Muharrem ise insanlığa, hayata duyduğu öfkeyi insanlarla kurduğu ilişkide gerçekleri, ikiyüzlülüklerini, kişiliksiz olduklarını yüzlerine vurarak gösterir. Kurduğu yeraltında karanlık ve kötülük onu besler. Muharrem, kendini diğer insanlardan hem üstün tutar ama ikisinin ortak noktası her şeyin beyhude bir çaba olduğunu bilmeleridir. Dünya koca bir saçmadır. Düzendeki kendilerinin dahil herkesin suçlu olduğunu bilirler. “Shakespeare’nin III. Richard’ın ‘Kötülük sen benim vasiyetim ol!’ dediği gibi insanoğlu kendinden sonrakilere kötücülüğüne miras olarak bırakmayı sürdürdü” (Özdemir, 2003, s. 3). Bu duydukları acı temel kaynaklarıdır. Çektikleri acıların kaynağı statüler, kimlikler, insanların biçtiği imajlardır. Her ikisi de ofis saatlerinde bıkkın, umursamazlardır. Musa’nın tüm dünyasındaki kişiler iş yerindekiler ve karşı komşusudur. Zaten olay örgüsü bu 4 kişi etrafında şekillenir. Musa iş arkadaşlarıyla çok konuşkan, istekli olduğu bir ilişki yoktur ama yine de dünyalarına dâhil olur. Muharrem’in iş arkadaşlarıyla hiçbir diyalogu yoktur. İkisi de işten çıktıktan sonra amaçsızca sokaklarda dolaşırlar. Muharrem yaşadığı dönüşümle kendine ait bir fuhuş alemi bile yaratır. Başkaları onların cehennemi, bireyselliklerini yücelttikleri yalnızlıkları sığınaklarıdır. “Dış dünyadan tümüyle izole olmanın yarattığı ürküntü, ancak dış dünyadan iyice uzaklaşılarak aşılabılır; öyle ki, sonunda yalnızlık duygusu tümüyle yok olur-çünkü insanın kopmuş olduğu dış dünya da yok olmuştur” (Fromm, 2015, s. 19). Musa ve Muharrem neredeyse tüm insanlığın beklentisi olan statü ve kimliklerden oluşan bir varoluşu reddederler. Onları, düzenin bozukluğunu gözümüze çarpan, modernizmin yarattığı arketipe karşı çıkan yabancılar olarak niteleyebiliriz. İki karakter de Dostoyevski’nin Dimitri ve Suç ve Ceza Romanındaki Raskolnikov karakterleriyle

benzerlikler gösterir. Nietzsche'nin tabiriyle "sürü" gibi davranmamaları sebebiyle ötekileştirilmişlerdir. Kendilerini bu dünyada yok sayarak girdikleri yeraltında kendi karanlıklarından var olurlar, yıkıntıları içinde kendi ışığını bulurlar. Hayatlarında bir neden aramazlar bu belirsizlik, nedensizlik onların yoludur. Çünkü bulunan her cevap, bulunan her neden, daha büyük sorulara, nedensizliklerin kaynak olur. Kendilerini oldukları gibi kabul eden Musa ve Muharrem değişmeyeceklerinin farkındadırlar ve durum onlara zevk ve haz vermektedir. Schopenhauer'i "istem ile hayali imgesel tasarım olarak dünya" düşüncesi doğrultusunda; kendine bir model olarak gören Nietzsche, ne bilinçli ruh ne de aklın tek başlarına mutlaklığı temsil edemeyeceğine inanır. Çünkü insanda doğuştan varolan istem ona göre; dur durak bilmeyip, hep yeni arzularla yanıp tutuşur, asla doymaz ve bu haliyle; yeniden başka acıların ve ıstırapların yolunu açar. İnsan; yüksek noktaya vardığında, burada artık gerilim ile çelişkilerinden arınacak ve kendini ümit dolu, bir dünyada bulacaktır. Burada insan, kendi gizemli ruhunun da bilmesini çözebilecektir. Bu tutumla anlaşılacak istenen mutlak değer; kişinin, Nietzsche'nin bahsettiği üstün insanın var olabileceğine ve onun önderliğinde, ebedi özgürlüklere inanmasıdır (Sebuktekin, 2007, s. 165-166).

Yazgı filminde en üst noktada hayata karşı kayıtsızlık görünür. Belalı ve zor olan hayat devam etmiyor, zaten hiç yaşanmıyordur. Dostoyevski'nin tabiriyle Ölü hayatta Musa'nın annesi de ölmüş bir zavallıdır. Bu ölüm, Musa için uğraşması gereken ilave bir iştir. İnsan, güçsüz, iradesiz, zayıf bir varlıktır, olaylar karşısında bir şey yapamayacağını bildiğinden eylemde bulunmaya gerek bile duymaz. Yine Yeraltı filminde Muharrem arkadaşlarının yüzüne içindeki bastırıldığı duyguları haykıramadığı için kendini suçlar. Hayatları tamamıyla sürekli olarak yanlış gider. Asıl yanlış olan bu hayatı yaşamaları ya da buna maruz bırakılmaları yanlış olandır (Gezer, 2012, s. 26). Dostoyevski romanlarında, uyumsuz keşifler sonucu uyumsuz karakterlerin sonunda Tanrı'ya yönelen, boyun eğen, uyumlu karakterler olmayı ya da başka bir deyişle felsefi intiharı seçmeleri öğütlenir. Zeki Demirkubuz'un bazı filmlerinde de bu tutumu görebiliriz (Kılınç, 2008, s. 27).

Demirkubuz, Dostoyevski gibi kurtuluşun kötülükte ve acıda olduğuna inanır. Vicdanla karşılaşmak için bunlar gereklidir. Demirkubuz'un hayata bakışı, düşünce tarzı anlamında cezaevinde tanıştığı Dostoyevski'nin eserlerinden etkilenmiştir.

Dostoyevski büyük kenti renksiz, ruhsuz, karanlık ve mutsuzluğun bir alanı olarak görür ve romanlarında kenti koyu ağır renklerle tasvir eder. Resmi binaları tabutlara benzeyen döşeli odalar olarak belirtir. Modern kent hayatının insanı burada yaşamlarını tüketirler. Demirkubuz filmlerinde de aynı atmosferi görürüz. Dostoyevski, insanların duygularının derinliklerindeki iç çekişmeleri; suç, ceza, yalnızlık, intikam gibi kavramları romanlarında işlemiştir. Hayatı parçalanmış, zorluklar içinde geçen karakterler görülür. Ama Dostoyevski'nin karakterleri sonunda ölüm bile olsa, bireyin umutsuzluğa kapılmadan mücadeleler verip yaşamı sevmesini söyler (Yiğit, 2019, s. 82). Bu yolda gerekirse yok olacağını da bilse acı çekmelidir. Özgürlük istencinin dışı vurumu olan acı çekilmiyorsa, yaşamın anlamı da olmaz. Demirkubuz zıt karakterler, kahramanların iç dünyası ve varoluşsal temalar olarak Dostoyevski'yle tutarlık gösterse de final sahnelerinde tamamlanamamışlık, açık uçluluk görülür. Seyirci katharsise ulaşip rahatlayamaz.

Muharrem ve Musa toplumun istemeyeceği, ön yargıları üstlerinden barındıran karakterlerdir. Tıpkı Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler'deki şeytan gibidirler. Kitapta şeytan modern çağın “en güzel ve en iyi”nin yüceltmesini gülünç bulur. Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüş kitabında Zerdüş'ü şöyle tanımlar: Dünyevi bir tip, alışageldiğimiz ilahi, kutsal, iyi, dokunulmaz olarak adlandırdığımız şeylerle doğallıkla, içinden gelerek, düşünmeden ve safça hareket eden bir ruhla karşı karşıya geldiğinde, onu acımasız görecektir. “Vay, ışığın düşmanlığıdır bu aydınlatana; acımasızca dolaşır yollarında” (Nietzsche, 2014). Bu ifade Muharrem ve Musa'yı da tanımlar niteliktedir. Seyirci onlarla karşı karşıya geldiğinde acımasız ahlak yıkıcı tipler bulur. Ama kime göre acımasızdırlar. Mesela Musa da karşı komşusu Necati'ye karşı anlayışlıdırlar. Necati'de tıpkı onlar gibi toplumsal normların dışındadırlar. Nietzsche'ye göre iktidar tarafından üretilen modern birey, iktidarın gözetiminde sıkışmıştır. “Sözcüklerle ve zarlarla oynayarak atlatıyorum vakur bekçileri: istemim ve amacım kaçıp kurtulmalı bu zorlu gözeticilerden” (Nietzsche, 2014). Muharrem ve Musa, iktidarı ve iktidarın sürüsünü aşarak bu sıkışmışlığı yok saymışlardır. Sartre'ın deyimiyle iradelerini tamamen kendi eline almışlardır. Nietzsche, Camus çizgisinde birey kendi iktidarını yaratmıştır. Modern hayat içerisinde, bireyin mücadele ettiği maruz kaldığı pek çok şey vardır. Bireyi seri üretim gibi biçimleyen mekanik dünya insanı kurumlara bağlı hale getirir. Bireyin, modern düzen, ekonomik etmenler içerisindeki handikaplarını anlatan Kafka “Dönüşüm” adlı eserinde sanayi

toplumunun yalnız üyesi Gregor Samsa'nın dönüşümü, aslında ailesinin, etrafındakilerin ona karşı değiştiği dönüşüm; Dava adlı eserinde Joseph K. bir sabah uyandığında bir davanın sanığı olduğunu öğrenip suçunun ne olduğunu bilmeden tutuklanması ve bu durumu varoluşsal bulması; Şato adlı eserindeyse bürokratik düzen içinde bireyin sürüklenişini, verilen onca mücadeleye sistemin üst kesimindeki insanlara ulaşamayan çevresine ve kendine yabancılaşan K'nın öyküsüyle, Kafkaesk bunalım diye tabir edilen bunalımlar ifade edilir. Demirkubuz'un amaçlı örneklem olarak seçilen Yazgı ve Yeraltı filmlerinde, bu üç eserin temel aldığı bürokratik düzen içinde sıkışan bireyin yabancılaşması, dışlanması ve bunalımları, benzer yansımalarla hissedilir.

Demirkubuz, bireyin üstler, kurumlar olmadan yaşamayı başarabildiği an özgürleşeceğini ve Dostoyevskivari şekilde salt insan olabileceğimizi bize resmeder. Bu kurtuluşa da ulaşmak ancak acı çekme yoluyla mümkündür. Zeki Demirkubuz'un Yazgı filminde Musa-Savcı arasındaki konuşmalar Camus'nun Yabancı romanındaki anlatısının ötesinde Franz Kafka'nın Dava'sını andıracak diyaloglara sahiptir. Savcının kendinde hak görerek Tanrı'nın iktidarını kullanarak kendi iktidarını dayatan erkin eliyle Tanrı-Vicdan sorgulamasıyla aralarında geçen sahne Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler kitabındaki "Büyük Engizisyoncu" bölümünden esinler taşır. Engizisyoncunun dediği inanç, özgürlükten değil zorunluluktan doğar (Yiğit, 2019, s. 18). Dostoyevski'nin bahsettiği özgürlük zorlama olmaksızın içten gelen boyun eğmeyen bir özgürlüktür. Dostoyevski'nin Suç ve Ceza Romanının sonunda itirafla vicdanını rahatlaması, Musa'nın patronun yaşadığı yıllarca içinde yaşadığı vicdan azabıyla taşması sonucu mektupla itiraf edip kendini rahatlatarak ölümü seçer. İtiraf etmeden ölmek istemez.

Demirkubuz, hayatın ve varoluşumuzun boş saçma olduğu düşüncesine, Albert Camus'un absürdizm felsefesiyle bakmakta; bireyin varoluşunu Kafkavari bir bürokratik yapı içerisinde değerlendirmekte; Nietzsche yaklaşımıyla kendisi olmayı başarabilen insanın toplumun üzerinde olduğunu referans almakta ve Dostoyevski açısından ise ancak insanın özgürleşeceği zaman etiğiyle kemiğiyle salt insan olacağı kurtuluşa da ancak acı çekerek ulaşabileceğini filmlerinde vurgulamıştır. Zeki Demirkubuz, Dostoyevski'nin temalarından ve yapıtlarının biçimsel özelliklerinden etkilendiği ve bu etkinin filmlerinde gözlemlenebildiği açıkça görülür. Söylem analizi

yapılmış bu iki film özet değerlendirmelerle sonuca bağlanmıştır. Elde edilen veriler ve değerlendirmelerin doğrultusunda, Zeki Demirkubuz Sinemasının varoluşçu özellikler taşıdığı, Nietzsche, Camus ve Kafka alt metinleriyle birlikte filmlerinde açıkça Dostoyevski izleri taşıdığı ortaya çıkmıştır.



KAYNAKÇA

Adanır, O. (2014). Eric Rohmer'in Ahlaki Masalları. O. Adanır, M. Özçınar, İ. H. Demirdöven, Y. Akış, O. Ersümer, E. Yuvayapan, . . . T. Doğan içinde, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları - Sinema ve Felsefe* (s. 21-39). Konya: Çizgi Kitabevi.

Adorno, T. (2000). *Minima Moralia*. (M. G. Garo Antikacıoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Akarsu, B. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akarsu, B. (1987). *Çağdaş Felsefe Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Akış, Y. (2014). Ingmar Bergman'ın Yedinci Mühür'ü ve Kierkegaard'ın Sessizlik Sanatı Üzerine. O. Adanır, M. Özçınar, İ. H. Demirdöven, Y. Akış, O. Ersümer, E. Yuvayapan, . . . T. Doğan içinde, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları- Sinema ve Felsefe* (s. 51-59). Konya: Çizgi Kitabevi.

Akikol, R. (2011). Anlam Yaratma Aracı Olarak Kurgu. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Arslan, A. (2007). *İlkçağ Felsefe Tarihi- Aristoteles*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, A. (2010). *İlkçağ Felsefe Tarihi -Plotinos Yeni Platonculuk ve Erken Dönem Hıristiyan Felsefesi* . İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

Aslan, M. (2018). Türk Sinemasındaki Öteki Karakter; Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(2), 65-76.

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

Avcı, E. (2018). Fyodor Mihayloviç Dostoyevski ve Lev Nikolayeviç Tolstoy'da Otantiklik. *Yüksek Lisans Tezi*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aytekin, P. E. (2015). Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader. *İlef Dergisi*, 155-178.

Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları-Metis Eleştiri 8*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. (S. Irzık, Dü., & C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bazın, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Bektaş, G. (2013). Albert Camus ve Varoluşçuluk. *Yükseklisans Tezi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bezirci, A. (1985). Önsöz. J. P. Sartre içinde, *Varoluşçuluk (Existentialisme)* (A. Bezirci, Çev., s. 7-21). İstanbul: Say Yayınevi.

Bozkurt, N. (1984). Jean-Paul Sartre'in İnsan Anlayışı. İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi. 25 (10), 133-167

Buhr, M., & Kosing, A. (1999). *Bilimsel Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Camus, A. (2003). *Yabancı*. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (2009). *Başkaldıran İnsan*. İstanbul : Can Yayınları.

Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. (2014 a). *Düşüş*. (H. Demirhan, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Camus, A. (2014 b). *Veba*. (N. T. Öztokat, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Camus, A. (2015). *Yanlışlık- Le Malentendu*. (A. Erkay, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Canetti, E. (2006). *Saatın Gizli Yüreği*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2010). *Felsefe Tarihi- Thales'ten Baudrillard'a*. İstanbul: Say Yayınları.

Chion, M. (1992). *Bir Senaryo Yazmak*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Civelek, Y. (2011). Seksen Sonrası ve Yeni Türk Sineması. *Hayal Perdesi*, 56-70.

Copleston, S. J. (1956). *Contemporary Philosophy: Studies of Logical*. London: Burnes and Oates.

Çağıltay, M. (2019). Sinemada Kafkaesk Anlatım ve 'Bay E' Örneği (Belgesel Film). *Yüksek Lisans Tez Raporu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çalışlar, A. (1994). Ecinniler'in Ecinnileri Üstüne. A. Camus içinde, *Ecinniler-Les Possédés*. İstanbul: Can Yayınları.

Çelebi, V. (2014). Jean Paul Sartre'ın Varoluşçuluk Düşüncesi. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 63-76.

Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. *Researchgate*, 99-117.

Çelik, T. (2011). Gürsel Korat'ın Tarihsel Düzlemli Romanlarında Varoluşçuluk. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 42.

Çotuksöken, B. (1995). *Felsefeyi Anlamak Felsefe ile Anlamak*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çüçen, A. K. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi.

Çüçen, A. K. (2017). *Yaşam ve Ölüm Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 - Hareket İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Delice, R. (2017). Türkiye Sineması'nda 2000 Sonrası Filmlerde Anti-Kahraman Olgusu. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Demirkubuz, Z. (1994, Mayıs). Kullanıldığımı Düşünüyorum. (T. Baran, Röportaj Yapan) Antrakt.

Dilthey, W. (1999). *Hermeneutik ve Tin Bilimleri* . İstanbul: Paradigma Yayınları.

Dostoyevski. (2002). *Beyaz Geceler*. (N. Y. Taluy, Çev.) Varlık Yayınları.

Dostoyevski. (2004). *Cinler*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dostoyevski. (2009). *Budala*. İstanbul: Antik Kitap

Dostoyevski. (2010). *Öteki*. (E. Altay, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Dostoyevski. (2011). *İnsancıklar*. İstanbul: Akvryum Yayınları.

Dostoyevski, F. (2006). *Suç ve Ceza*. (M. Beyhan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dostoyevski, F. (2007). *Karamazov Kardeşler*. (N. Y. Taluy, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dostoyevski, F. M. (2019). *Yeraltından Notlar*. (N. Y. Taluy, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Doyuran, L. (2018). Medyatik Bir Çalışma Alanı Olarak Eleştirel Söylem Çözümlemesi (Televizyon Dizileri Örneğinde). *Erciyes İletişim Dergisi*, 301-323.

Erçel, G. (2014). *Felsefe Sözlüğü* . İstanbul: KafeKültür Yayıncılık.

Erdem, M. Y. (2019). Tezer Özlü ve Leyla Erbil'in Romanlarında Varoluşçuluk. *Yüksek Lisans Tezi* . İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Esen, Ş. K. (2013). Sinemada Auteur Kavramı. O. Adanır, Ş. K. Esen, S. A. Erkıılıç, Z. Ç. Erus, G. Topçu, C. O. Yalın, . . . B. Bakır içinde, *Sinema Kuramları-2* (s. 33-46). İstanbul: Su Yayınevi.

Esen, Ş. K. (2019). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Su Yayınevi.

Estes, C. P. (2017). *Kurtlarla Koşan Kadınlar*. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Erus, Z. Ç. (2013). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiğı. O. Adanır, Ş. K. Esen, S. A. Erkıılıç, Z. Ç. Erus, Y. G. Topçu, C. O. Yalın, . . . B. Bakır içinde, *Sinema Kuramları-2* (s. 93-129). İstanbul: Su Yayınevi.

Fawer, A. (2006). *Olasılıksız*. İstanbul: April Yayıncılık.

Foulquie, P. (1998). *Varoluşçunun Varoluşu*. İstanbul: Dönüşüm Yayınları.

Freud, S. (2000). *Cinsiyet Üzerine*. (A. Öneş, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Fromm, E. (2015). *Sevme Sanatı*. İzmir : İlya İzmir Yayınevi.

Gaidenko, F. D. (1966). Varoluşçuluk ve Birey. P. P. Adam Schaff içinde, *Marxizm Varoluşçuluk ve Birey* (E. Dinçer, Çev., s. 31-63). İstanbul: De Yayınevi.

Gezer, S. (2012). Varlığın İçkinliğinden Türeyen Hayat Fikri: Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz Sinemalarına Bakış. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Goffman, E. (2014). *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*. (Ş. Geniş, L. Ünsaldı, & S. Ağırnaslı, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

Günay, Ö. L., & Subölen, S. (2016). Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi. *SineFilozofi Dergisi*, 1(2), 147-167.

Günday, H. (2003). *Kinyas ve Kayra*. İstanbul: Doğan Kitap.

Gürbilek, N. (2014). *Ev Ödevi Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark- Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, N. (2014). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbüz, A. (2014). *Yeraltı'nın Yeryüzüne Söyledikleri*. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=343> adresinden alındı

Gürbüz, A. (2016). Kıskanmak Filminin Post-modern Felsefe Bağlamında Değerlendirilmesi. *SineFilozofi Dergisi*, 3-16.

Hançerlioğlu, O. (2007). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Eriş Yayınları.

Heidegger. (1998). *Metafizik Nedir?* İstanbul: Kaknüs.

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.

Heidegger, M. (2013). *Hümanizm Üzerine- Über den Humanismus*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Hobbes, T. (2007). *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin İçeriği, Biçimi ve Kudreti*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Işık, M. F. (2014). Dostoyevski'de Varoluşçuluk. *Yüksek Lisans Tezi*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Felsefe Tarihi Bilim Dalı.

Işıksalan, N. (2007). Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk. 7, 419-466.

Jameson, F. (2004). <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=2> . 2019 tarihinde Fredric Jameson. Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar. adresinden alındı

Kanter, M. F. (2013). Yusuf Atılgan'ın Hikayelerinde Varoluşçuluğun İzleri. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 134.

Kierkegaard, S. (1973). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve Titreme*. (İ. K. Kaya, Çev.) İstanbul: Anka Yayınları.

Kierkegaard, S. (2010). *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Kierkegaard, S. (2016). *Kayı Kavramı*. (T. Armaner, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kılınç, B. (2008). Albert Camus ve Fyodor M. Dostoyevski Arasındaki Düşünsel Farklılıklar ve Bu Farklılıkların Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kıraç, R. (2014). *Sinemamızın Yüzüncü Yılında 100 Yönetmen*. İstanbul: Say Yayınları.

Küçük Kurt, F. D., Topçu, A. D., Gürata, A., Girginçoç, D., Topçu, Y. G., Paydak, S., . . . Nazik, Y. (2004). *Sinemada Anlatı ve Türler*. İstanbul: Vadi Yayınları.

MacIntyre, A. (2001). *Varoluşçuluk*. (H. Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.

Mann, T. (2010). *Değişen Kafalar*. İstanbul: Babil Yayıncılık.

Nas, İ. (2013). Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçuluk ve Yabancılaşma. *Yüksek Lisan Tezi*, 9. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi İletişim Bilimleri Programı.

Nietzsche, F. (2001). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (A. İnam, Çev.) İstanbul: Yorum Yayınevi.

Nietzsche, F. (2014). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (K. Ata, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Nietzsche, F. (2011 a). *Ecco Homo - Kişi Nasıl Kendisi Olur*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nietzsche, F. (2011 b). *İnsanca Pek İnsanca*. İstanbul: Gün Yayıncılık.

Nietzsche, F. (2014). *Tan Kızılığı- Ahlaksal Önyargılar Üzerine Düşünceler*. (Ü. Ö. Hüseyin Salihoğlu, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Oğuz, M., Bayrakdar, D., & Akser, M. (2014). *New Cinema, New Media : Reinventing Turkish Cinema*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.

Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.

Öksüz, C. (2018). Yeni Türk Sinemasında Kötülüğün Sunumu: Zeki Demirkubuz Filmlerinde Kötülüğün Temsiliyeti . *Yükseklisans Tezi*. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .

Önal, M. N., Gündoğan, A. O., & Tuna, S. T. (2015). Türk Masallarında Varoluşçuluk Tasarımı Üzerine Bir Deneme. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, 125.

Öperli, N., & Yücel, F. (2006, Ekim). Zeki Demirkubuz'la Söyleşi. *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*.

Özçınar, M. (2012 a). *Arada Kalmak*. İstanbul: Su Yayınları.

Özçınar, M. (2012 b). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Özçınar, M. (2013). Deleuze: Oluş ve Zaman Felsefesi Olarak Sinema. O. Adanır, Ş. K. Esen, S. A. Erkiş, Z. Ç. Erus, Y. G. Topçu, C. O. Yalın, . . . B. Bakır içinde, *Sinema Kuramları-2* (s. 263-280). İstanbul: Su Yayınevi.

Özçınar, M. (2014). Özne Felsefe ve Bilim Yazıları - Sinema ve Felsefe . O. Adanır, M. Özçınar, İ. H. Demirdöven, Y. Akış, O. Ersümer, E. Yuvayapan, . . . T. Doğan içinde, *Sinema ve Felsefe* (s. 7-21). Konya: Çizgi Kitabevi.

Özdemir, E. (1980). *Türk ve Dünya Edebiyatı (Kavramlar-Dönemler-Yönelimler)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Özdemir, E. (2011). Türkiye Sinemasında Dostoyevski Yorumu. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

Özdemir, S. T. (2003). *Kara Filmler- Neo- Noir'dan Future Noir'e* . İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Özdili, S. (2019). Felsefesel İntihar ve Camus'da İntihar Problemi. *Yüksek Lisans Tezi*. Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Pamuk, O. (2010). *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Pay, A. (2010). *Yönetmen Sineması Ahmet Uluçay*. İstanbul: Küre Yayınları.

Platon. (2015). *Kratylos*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Pösteki, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

Raw, L. (2017). *In: Six Turkish Filmmakers*. Madison: University of Wisconsin

Rigel, N. (2012). Gülün Adı: Amerikan Güzeli. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 15-18.

Rilke, R. M. (2009). *Dua Saatleri Kitabı*. (Y. Özoğuz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sarıyıldız, G. (2008). Zeki Demirkubuz Sinemasında Ataerkillik Söylemi Bulantı Filminin Göstergibilimsel İncelemesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Medya ve İletişim Ana Bilim Dalı.

Sartre, J. P. (1981). *Yöntem Araştırmaları: Diyaletik Aklın Eleştirisi*. (S. R. Kırkoğlu, Çev.) İstanbul: Yazko.

Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik / Fenomenolojik Ontoloji Denemesi "L'etre et le neant / Essai d'ontologie phenomenologique"*. (G. Ç. T urhan Ilgaz, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Sartre, J. P. (2015). *Bulantı*. İstanbul: Can Yayınları.

- Sartre, J.-P. (1985). *Varoluşçuluk (existentialisme)* (8 b.). (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Say Kitap Pazarlama.
- Sartre, J.-P. (2004). *Sartre Sartre'ı Anlatıyor- Filozofun 70 yaşındaki Otoportresi.* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Savaş, H. (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk.Doktora Tezi.*Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Schaff, A. (1966). Marxizm ve Varoluşçuluk. P. P. Adam Schaff içinde, *Marxizm Varoluşçuluk ve Birey* (E. Dinçer, Çev., s. 1-30). İstanbul: De Yayınevi.
- Sebuktekin, H. (1989). *Grundlagen der modernen Linguistik I -Modern Dilbiliminin Temelleri.* Ankara: Gazi Büro Kitabevi.
- Sebuktekin, H. (2005). *Kontrastive Linguistik Verbalkategorien Tempus und Modus im Deutschen und Türkischen - Karşılaştırmalı Dilbilim.* Ankara: Paradigma Yayınları.
- Sebuktekin, H. (2007). *Entwicklungsgeschichte der deutschen Sprache im Rahmen der Literatur-Edebiyat Bağlamında Alman Dilinin Gelişim Tarihi.* İstanbul: Kriter Yayınları.
- Selvi, A. (2013). *Freudyen Yaklaşımla Zeki Demirkubuz Sienmasında Suç ve Ceza. Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet.* (B. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Soccio, D. J. (2010). *Felsefeye Giriş.* (K. K. Karataş, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sözen, M. (2012). İran Yeni Dalga Sinemasında Varoluşsal Temalar ve Yönelimler. *Selçuk İletişim*, 218-233.

Spinoza. (2011). *Etika*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Spinoza. (2012). *Politik İnceleme- T ractatus Politicus* . Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tahir, K. (2005). *Yorgun Savaşçı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Tamaro, S. (2007). *Her sözcük Bir Tohumdur*. İstanbul : Can Yayınları.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (F. Ant, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Tarkovski, A. (2015). Sinema Sanatı. *Ege Mimarlık*, 88.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Tezgiden, M. (2018). Kırmızı Balon'un Peşinde Kırmızı Balon (Le Ballon Rouge), Albert Lamorisse. *Sinema Kültür Dergisi*, 7-19.

Timuçin, A. (2005). *Düşünce Tarihi III* (7 b., Cilt 1). İstanbul: Bulut Yayınları.

Tok, H. U. (2006). Aristoteles ve Thomas Aquinas'ta Erdemler. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Topçu, A. D. (2010). *Derviş Zaim Sineması- Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Tütüncü, K. A. (2018, Mart 16). *Sinemada Aynalar ve Yansımaların Kullanımı*. Diyalog Sinema: <http://diyalogsinema.blogspot.com/2018/03/dosya-sinemada-aynalar-ve-yansimalarin.html> adresinden alındı

- Tüzer, A. (2006). *Bir Varoluşçunun İman Savunusu*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 227-241.
- Ulutaş, S. (2019). Kıskançlığın Sinemada Estetik Varoluşu: Zeki Demirkubuz Sinemasında Kıskançlık. *Turkish Studies*, 1823-1845.
- Uzunali, G. (2015). Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ülken, H. Z. (1958). *Felsefeye Giriş - İkinci Kısım*. İstanbul: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Wahl, J. (1999). *Varoluşçuluğun Tarihçesi*. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Yalom, I. D. (1998 a). *Divan*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yalom, I. D. (1998 b). *Nietzsche Ağladığında*. (A. Babacan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yanat, Y. (2008). Zeki Demirkubuz Sineması'nın Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Kars: İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. O. Adanır, Ş. K. Esen, S. A. Erkılıç, Z. Ç. Erus, Y. G. Topçu, C. O. Yalın, . . . B. Bakır içinde, *Sinema Kuramları-2* (s. 167-190). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yavaş, S. (2018). Oğuz Atay'ın Roman ve Öykülerinin Psikanalitik Açısından İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi .

Yıldırım, B. (2014). Kendi İçine Dönüş Olarak Kötülük. O. Adanır, M. Özçınar, İ. H. Demirdöven, Y. Akış, O. Ersümer, E. Yuvayapan, . . . T. Doğan içinde, *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları- Sinema ve Felsefe* (s. 105-111). Konya : Çizgi Kitabevi.

Yılmaz, M., & Adıgüzel, E. (2017). Toplumsal Sorunlardan Bireyin Dünyasına Zeki Demirkubuz Sineması. *Akdeniz İletişim Dergisi*, 241-272.

Yiğit, E. (2019). Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler ile Murathan Mungan'ın Şairin Romanı Eserlerinin Varoluşçuluk Temelinde Karşılaştırılması. *Yüksek Lisans Tezi*. Mersin: Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zengin, B. (2016). Konrad, Sürgüne Gönderilen Tanrı. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 45-57.

İnternet Kaynakları

Açıkgöz, E. (2006, Eylül 3). *Zeki Demirkubuz ile Görüşme*. Cumhuriyet Pazar Eki. Adresinden 28 Kasım 2019 tarihinde alınmıştır.

Atam, Z. (2008). Aralık 6, 2019 tarihinde Zeki Demirkubuz'un Sineması Üzerine: <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=9> adresinden 6 Aralık 2019 tarihinde alınmıştır.

Bozkurt, A. (2012). *Varoluşçu Tiyatro ve Jean-Paul Sartre*. Mimesis: <http://www.mimesis-dergi.org/2012/03/varoluscu-tiyatro-ve-jean-paul-sartre-2/> adresinden 14 Eylül 2019 tarihinde alınmıştır.

Çakmak, R. (2001). *Sinema Gazetesi*. <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=104> adresinden 20 Ağustos 2019 tarihinde alınmıştır.

EtimolojiTürkçe. (2019, Haziran 27). <https://www.etimolojiturkce.com/arama/varolu%C5%9F%C3%A7uluk> adresinden 27 Haziran 2019 tarihinde alınmıştır.

haberler.com. (2013). Aralık 15, 2019 tarihinde <https://www.haberler.com/demirkubuz-dostoyevski-olmasaydi-sinemaci-olmazdim-5418053-haberi/> adresinden 15 Aralık 2019 tarihinde alınmıştır.

Kızıldemir, G. (1997, Eylül 14). *Sinemanın Yalancı Oğlu*. <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=31>. adresinden 26 Kasım 2019 tarihinde alınmıştır.

Ögetürk, U. (2016). *Zeki Demirkubuz Röportajı*. filmloverss: <https://www.filmloverss.com/zeki-demirkubuz-roportaji/> adresinden 24 Temmuz 2019 tarihinde alınmıştır.

Sinemanın nesine tutulacağım aslında ben sinemayı sevmem. (2006). Hürriyet Pazar Eki: <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/sinemanin-nesine-tutulacagim-aslinda-ben-sinemayi-sevmem-5175839> adresinden 12 Ağustos 2019 tarihinde alınmıştır.

Türk Dil Kurumu. (2019, Nisan 17). http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cb733797dfc57.77220401 adresinden 17 Nisan 2019 tarihinde alınmıştır.

Yazgı. (2014). *Zeki Demirkubuz:* <http://www.zekidemirkubuz.com/Movie.aspx?MovieID=5> adresinden 18 Aralık 2019 tarihinde alınmıştır.