



**BELA TARR SİNEMASININ  
VAROLUŞÇU FELSEFE BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

**Serdar ULUSOY**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman: Doç. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN**

**Uşak**

**Haziran, 2019**

**BELA TARR SİNEMASININ VAROLUŞÇU FELSEFE BAĞLAMINDA  
İNCELENMESİ**

**Serdar ULUSOY**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**İletişim Bilimleri Anabilim dalı**

**Danışman: Doç. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN**

**Uşak**

**Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Haziran, 2019**

## YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ

BELA TARR SİNEMASININ VAROLUŞÇU FELSEFE BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Serdar ULUSOY

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran, 2019

Danışman: Doç. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN

İçinde bulunduğumuz yüzyılın en önemli sanat dalı, eğlence odaklı bir endüstri olmanın çok ötesinde, kaynağını yaşamdan alan sinemadır. Benzer şekilde varoluşçuluk ise çağımızın en önemli felsefi düşüncülerinden birisidir. Bununla birlikte varoluşçuluk sanat ile derinden ilişkilidir. Varoluş felsefesi de merkezine insanı alır ve onun varlığının anlamını sorgular. Dolayısıyla hem sinema hem de varoluşçu felsefe kaynağını insandan ve yaşamdan almaktadır. Sinema ve varoluşçuluk arasındaki düşünce üzerine şekillenen insan odaklı bağın, en saf örneklerini Bela Tarr sinemasında görmek mümkündür. Bela Tarr ürettiği eserler ile insanı ve onun haysiyetini ön plana çıkarmıştır. Bu çalışma Bela Tarr sinemasının ürünleri olan filmlere varoluşçu felsefe bağlamında bakma uğraşını konu edinir. Bu uğraşın amacı genelde insan ve insana ait değerlerin sanat eserleri üzerinden anlamlandırılmasını içerirken özelde Bela Tarr sinemasını varoluşçuluk ekseninde anlamaya dayalıdır. Bu amaca ulaşmak için birinci bölümde araştırmanın varsayımları ve yöntemi üzerinde bilgiler verilmiştir. İkinci bölümde varoluşçuluk hakkında açıklamalar yapılmıştır. Üçüncü bölümde Bela Tarr'ın eserlerine varoluşçu bakışı mümkün kılan bakış açısının kuramsal çerçevesi sınırlandırılmıştır. Dördüncü bölümde göstergebilimsel yöntem ışığında oluşturulan tablolar ile Bela Tarr sinemasının ikinci dönem filmlerinden Damnation(1988), Satantango(1994), Werckmeister Harmonies(2000) ve The Turin Horse(2011) incelenerek bir sonuca varılmıştır. Bununla beraber Bela Tarr sinemasına varoluşçu bakışı mümkün kılarak, en azından, sinema ve felsefe arasında kurulan bağa bir örnek teşkil edilmek istenmiştir. Böylelikle iletişim bilimlerinin konu edindiği insan ve onun yaşamını anlamaya giden yolda bir adım atılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** *Varoluşçuluk, yaşam, insan, Bela Tarr*

**Abstract**ANALYSIS OF BELA TARR CİNEMATOGRAPHY IN THE CONTEX OF  
EXISTENTIALIST PHİLOSOPHY

Serdar ULUSOY

Department of Communication Sciences

Social Sciences Institues Uşak University, June 2019

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN

In our century's the prominent art, beyond the entertainment focused industry, is cinema which takes its source from life. Existentialism, similarly with cinema, is one of the most major thoughts of our era. Therewithal there is a deeply relationship between existentialsm and art. Existentialsm is focuses on the human being and its meaning. Thus, both cinema and existentialsm take their source from life and human beings. It is highly possible to see the purest examples of the connection, which shaped on thoughts and focused on human beings, between cinema and existentialism in Bela Tarr's cinematography. Bela Tarr has emphasize that human beings and its dignity in his films. In this work's subject is the effort that applying existentialist perspective on Bela Tarr's film. The purpose of this effort is generally to understand humanity and its values with artworks, specially to understand Bela Tarr cinematography in the context of existentialist philosophy. For this purpose, hypothesis' and method of work are explained in the first chapter. In the second chapter existentialism is explained. In the third chapter, the theoretical perspective that makes existential analysis possible for the works of Bela Tarr is restricted. In the forth chapter, Bela Tarr's second term movies, Damnation(1988), Satantango(1994), Werckmeister Harmonies(2000) and The Turin Horse(2011), are analysed with the light of semiotics. In this way, by making an existential view of Bela Tarr's cinema possible, at least, gives and example of connection between cinema and philosophy. Thus, it will be a step to understand of human, as a main topic of communication sciences, and his lifestyle.

**Anahtar kelimeler:** *Existentialsm, life, human, Bela Tarr*



**UŞAK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI**

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı 164018001 No'lu öğrencisi Serdar ULUSOY'un "Bela Tarr sinemasının varoluşçu felsefe bağlamında incelenmesi" adlı tezi 12/06/2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Uşak Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Yüksek Lisans Tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

<b>Jüri</b>	<b>Adı Soyadı</b>	<b>İmza</b>
Danışman	: Doç. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN	
Üye	: Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Bahar SOĞUKKUYU	

**Enstitü Müdürü**

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Serdar Ulusoy

Doğum yeri ve tarihi: Eskişehir/ 1990

Cinsiyet: Erkek

Yabancı dil: İngilizce

### EĞİTİM BİLGİLERİ

Lise: H. Süleyman Çakır Lisesi

Üniversite: Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, İletişim Tasarımı ve

Yönetimi bölümü

## TABLolar LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. 1: Damnation açılış sekansı .....	85
Tablo 1. 2: Vestiyerin Kareer'i uyarışı .....	87
Tablo 1. 3: Titanik bar sahnesi .....	89
Tablo 1. 4: Yağmurdan kaçarak istasyona sığınan insanlar.....	91
Tablo 2. 1: Satantango açılış sekansı .....	95
Tablo 2. 2: Satantango arazi sahnesi .....	97
Tablo 2. 3: Estike'nin yürüyüşü .....	104
Tablo 2. 4: İrimias ve Petrina .....	105
Tablo 3. 1: Werckmeister Harmonies açılış sekansı .....	108
Tablo 3. 2: Valuska'nın yürüyüşü .....	109
Tablo 3. 3: Valuska ve balina sahnesi .....	111
Tablo 3. 4: Hastane baskını .....	113
Tablo 4. 1: Yaşlı arabacı .....	117
Tablo 4. 2: Çingenelerin ziyareti .....	119
Tablo 4. 3: Yemek sahnesi .....	121
Tablo 4. 4: Kızın yaşlı arabacıyı giydirdişi .....	122
Tablo 4. 1: İncelenen filmlerin çekim istatistikleri .....	125
Tablo 4. 2: Benzer uzunluktaki gişe rekortmeni filmlere ait bazı istatistikler .....	125

**KISALTMALAR LİSTESİ**

Kısaltma	Açıklama
ASL: Avarage shoot lengt	Ortalama çekim uzunluğu
LEN: Lenght	Film süresi
NOS: Number of shoots	Çekim sayısı
MAX: Longest shoot	En uzun çekim
MIN: Shortest shoot	En kısa çekim





## ÖNSÖZ

Bela Tarr sinemasının varoluşçu felsefe bağlamında incelenmesine yönelik bu çalışmada emeği geçen, çalışma süresince desteğini esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Yasemin KILINÇARSLAN'a sonsuz teşekkürler.

Serdar ULUSOY



## İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	III
ABSTRACT .....	IV
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	V
ÖZGEÇMİŞ .....	VI
TABLolar DİZİNİ .....	VII
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
İÇİNDEKİLER.....	X
GİRİŞ .....	1
1.BÖLÜM: VAROLUŞÇULUK ÜZERİNE BİR İNCELEME .....	8
1.1. VAROLUŞÇULUK.....	9
1.1.1 Varoluşçuluğun Tarihsel Gelişimi .....	11
1.1.2 Varoluşçu Felsefe ve Öncüleri .....	14
1.1.2.1 S. Kierkegaard .....	29
1.1.2.2 M. Heidegger .....	32
1.1.2.3 K. Jaspers .....	36
1.1.2.4 G. Marcel .....	38
1.1.2.5 J.P Sartre .....	39
1.2. VAROLUŞÇU İZLEKLER .....	41
1.2.1. Sorumluluk ve bunaltının doğuşu .....	42
1.2.2. Bırakılmışlık, seçim ve bağlılık ilişkisi.....	43
1.2.3. Yaşam ve ölüme doğru insan .....	44
1.2.4. Kıtlık ve öteki .....	46
2.BÖLÜM: TARR SİNEMASINA VAROLUŞÇU BAKIŞIN MÜMKÜNATİ .....	48

<b>2.1. ORGANİK BİR VARLIK OLARAK SİNEMA .....</b>	<b>48</b>
<b>2.2. FİLMZOFİK DEĞERLENDİRMENİN TARR SİNEMASINA UYGUNLUĞU.</b>	<b>53</b>
2.2.1. Anlatı ve Film-zihin İlişkisinden Film-düşünmeye Giden Yol.....	59
2.2.2 Tarr Filmlerine Varoluşçu Bakışın Nedenleri .....	67
<b>3.BÖLÜM: BELA TARR VE VAROLUŞÇU FELSEFE BAĞLAMINDA FİMLERİN İNCELENMESİ.....</b>	<b>73</b>
<b>3.1. BİR AUTEUR OLARAK TARR .....</b>	<b>73</b>
3.1.1 Tarr Biçemi ve Çembersel Anlatı .....	84
<b>3.2. İNSAN YAŞAMININ ÇERÇEVELENMESİ .....</b>	<b>86</b>
3.2.1. Damnation (1988) .....	86
3.2.2. Satantango (1994).....	97
3.2.3. Werckmeister Harmonies (2000) .....	110
3.2.4. The Turin Horse (2011).....	119
<b>SONUÇ.....</b>	<b>128</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>132</b>

## GİRİŞ

Günümüzde var olan sinema endüstrisi ile sinema sanatı arasında niteliksel ayrımlar vardır. Endüstri sineması insanı tüketim aracı olarak görür. Sanat sineması ise bireyin insan olma serüvenine katkıda bulunmaktadır. Bu ayrım sinemaya eleştirel bir gözle bakmayı gerektirir. Bu araştırmanın derdi Tarr sinemasını görsel imgelerin içerdiği anlam itibariyle inceleyerek sinema sanatına felsefe gözlüğü ile bakabilmektir.

Bu problem doğrultusunda felsefenin ne olduğuna, modern insana ait değerlere bir anlam yüklemek gereklidir. Latince kökenli olan philosophia kelimesinde sophia bilgelik, phileo ise sevmek âşık olmak anlamında kullanılmıştır (E. Peters, 2004: 289). Antik yunan felsefesinde bu kelime bilgelik aşkı olarak tanımlanmıştır. Nedir bu felsefe sorusuna cevap olarak M. Heidegger (2014: 35) üzerinde yürünen bir yol olarak tarif etme işine girişir. Heinz Heimsoeth felsefenin çeşitli konular üstüne bir arama ve araştırma olduğunun üzerinde durur (Heimsoeth, 2011: 9). Bu çok çeşitli tanımlara bakıldığında felsefenin tek ve kesin bir tanımını yapmanın zorluğu karşımıza çıkar. Felsefenin üstüne birçok farklı tanım olması aslında, felsefenin ne olduğunu aydınlatacak bir ipucudur. Felsefe herkesin kendi bakış açısından bir anlam üretebileceği düşünme yoludur. Dolayısıyla bu uğraşın sonunda ortaya çıkacak anlam kesin ve geçerli olan tek bir gerçeği ifade etmez, görecelidir. Felsefe kendi içinde de birçok farklı düşünüş biçimi barındırır. Bu farklılıklar belirli bir konuda oluşan görüşlerin çok çeşitli olabileceğine de işaret eder. Bu çok çeşitli görüşlerin bir arada olduğu felsefe dallarından birisi varoluş felsefesidir.

Varoluş felsefesi ise felsefe uğraşımının bir dalıdır. Hakan Savaş sinema ve varoluşçuluk isimli doktora tezinde “*bir yaşama felsefesi olarak yaşamı ve insanı kendi bütünlüğü içinde, bir bütün olarak anlama uğraşı*” olarak belirtmiştir (Savaş, 2001: 2). Buna göre varoluş felsefesi özünde insanı konu alır ve onu arar. Öz ve varoluş bu felsefenin iki önemli öğeleridir. Öz bir şeyin “ne olduğunu” gösterir. Varoluş sayesinde bu öz ortaya çıkarılır. Var olmayan bir şeyin özünü aramak anlamsız olacaktır. Sartre insanın önce var olduğu, sonra özünü aradığı üzerinde

durur. Bu durum ise insanı varoluş felsefesinde farklı bir konuma yerleştirir. Örneğin bir marangoz ortaya koyduğu ürünü, mesela bir masayı, ihtiyaç üzerine tasarlar, buna göre şekillendirir ve bunu daha sonra somut olarak ortaya koyar ve masa ihtiyacın gerekliliği içinde kendi görevini bulur ve görevini yerine getirir. Önce bir ihtiyaç vardır, sonra somut gerçeklik ortaya konur. Ancak insan, önce var olur daha sonra neden var olduğunu bulma çabasına girer. İşte insanın varoluşunu anlamlandırma çabasına sahip olması nedeniyle insan varoluş felsefesinde en önemli unsurdur (Sartre, 1985: 7-16).

Günümüzün dünyası hızla değişmektedir. Bilim ve sanat bu değişimin gerçekleşmesinde önemli bir konumda bulunmaktadır. Sanat eserleri insanın varoluş serüvenine anlam katma uğraşında olduğu için ayrı bir öneme sahiptir. Çağımız insanının kendi bulunduğu konumu görmeye ve anlamaya ihtiyacı vardır. Sinema ise bu yolda önemli bir görevi üstlenmektedir. Sanatın ve varoluşçuluğun birlikteliği ile sinemaya varoluşçuluk gözlüğü ile bakılarak insana anlam katma çabasına girişmek kusursuz olmayan insanı anlamaya giden yolda bir adım olacaktır. Sinemanın ana unsuru insandır, *“beyaz perde insanı insana gösterendir”*(Savaş, 2001: 3). Bu nedenlerle sinema özellikle genç bir sanat dalı olmasına rağmen insanı insana anlatabilmek gibi önemli bir görevi kendine dert edinmiştir.

Sinema günümüzün en etkin sanatsal araçlarından biridir. Sinemanın seyirci ile kurduğu bağ bu etkinliğin oluşumunda önemli bir faktör olarak görülebilir. Sinema salonunun atmosferi, hareketli görüntünün çekiciliği seyirci ile kurulan bağın güçlenmesine neden olmakta bununla beraber sinema güncelliğini yitirmemektedir. Diğer taraftan sinemayı çekici kılan önemli nedenlerinden birisi ise sinemanın dilidir. Sanatsallığı, yani sinemanın dilini, oluşturan unsur ise biçimdir. Tarr sinemasında biçimin, gerek kullandığı uzun çekimler gerek müzik, karakterler derinliği, ışık ve gerek zaman-mekânın büyüleyiciliği, anlam üretme bağlamında fazlaca etkili faktörlerdir. Bu şekilde izleyici üzerinde zihin bulandırıcı bir dalgınlık yaratarak insanı düşünsel bir aktiviteye iter. Tarr'ın kullandığı biçim, anlam ve bu anlamın etkisi, bir sanatçının en büyük erdemlerinden olan çağının tanıdığı olabilme niteliği onu, sinema dünyasının en değerli yönetmenlerinden birisi yapar. Çağımızın en önemli sorunlarının başında bireyin modern toplumda yaşadığı varoluş sıkıntısı gelir. Sanat ise insanın yaşadığı sıkıntıları ortaya koymakla beraber çağının tanıdığı olma görevini edinmiştir. Bu bağlamlar ışığında bakıldığında varoluşçu felsefe ile Tarr

sineması arasında bir bağ olduğunu sorgulayarak ortaya çıkartmak bu araştırmanın problemidir. Böylelikle bir nebze de olsa Tarr'ın icra ettiği sanat yoluyla günümüz insanının yaşamını, varlığını anlamlandırma yoluna gidilebilir.

Bu araştırmanın amacı Tarr sinemasının ürünü olan filmlerin varoluşçu felsefe bağlamında incelenebilirliğini görmek, örneklendirebilmektir.

Bu amaca ulaşmak için gerekli alt amaçlar şunlardır:

- Varoluş felsefesini ve tarihsel gelişimini bilmek ve insan yaşamındaki izdüşümünden yola çıkarak Tarr sinemasını varoluşçu bakış açısıyla yorumlama olanağını değerlendirmek. Günümüzde var olan yoksulluk, yalnızlık, amaçsızlık, atılmışlık gibi izleklerin anlamını sinema üzerinden bulmaya uğraşmak. Böylece varoluşçuluğun soyut bir düşüncede kalmadığını somut olarak da günümüz insan hayatında var olduğunu film çözümleneleri yoluyla göstermek.
- Tarr sinemasının sahip olduğu iletilerin anlamı itibariyle insanın varoluşsal sıkıntılarını ve mevcudiyetini ortaya koyma uğraşında olduğundan yola çıkarak varoluşçuluk ve Tarr sineması arasında bir bağ kurmak.
- Tarr sinemasının biçimsel yönlerini de ele alarak kullandığı imgelerin anlamsal yönden çözümlenmesini yapmak.
- Sinema endüstrisi ve sinema sanatı arasındaki farklar ışığında; sinema endüstrisinin kar odaklı bir eğlence dünyası sunmasına rağmen sinema sanatının insanın iç sıkıntısına, bunalımlarına ışık tutan bir yapıda olduğunu örneklendirmek.
- Film çözümlenmesinde varoluşçu felsefenin ve göstergebilimin olanaklarından yararlanmak.

Gelişen ve değişen teknoloji, dijital çağın getirdiği yenilikler kurgu başta olmak üzere aydınlatma, çekim teknikleri, bunlarla beraber birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Bu yeniliklerin sinema üzerindeki en büyük etkisi sinemanın diline yani sanatsallığına yapmış olduğu katkıdır. Sinemada, bir anlamın yaratım sürecinde çok önemli bir yere sahip olan “teknik” ayrıca bu anlamın iletim sürecinde de çok etkili bir yere sahiptir. Çekilen bir görüntünün sanatsal oluşu ve felsefi anlamda üzerinde bir değerlendirme yapılabilmesinin yolu işte bu tekniğin ustaca

kullanılmış olması nedeniyle daha anlamlı olur. Ustaca kullanılmayan bir teknikle elde edilmiş bir görüntünün, sinematografik açıdan bakıldığında, basit bir videodan farkı yoktur. Eğer öyle olmasaydı günümüzde her yeri kaplamış olan mobese kameralarını da sanatsal anlamda değerlendirmemiz gerekirdi. Ancak bu tarz görüntülerin felsefi anlamda değerlendirilmesinde ve yorumlanmasında pek de bir sakınca yoktur. Örneğin bir gökdelen penceresinden düşmekte olan bir turisti telefon kameralarıyla çeken bir insanın hali ve aldığı görüntü pek tabii bir bireyin günümüzde sahip olduğu ahlaki ve etik değerlerinin yorumlanmasının konusu olabilir. Gerçekliği olduğu gibi vermeye çalışan hangi yönetmen bundan daha vurucu bir sahne çekebilir ve insan erdeminin çöküşüyle ilgili bundan daha anlamlı, gerçekçi bir eser sunabilir? Söz konusu sinemanın dili olduğunda ise bu görüntünün edebi bir değeri yoktur. Hâlbuki bir görüntüyü basit bir videomu yoksa sinemasal bir yapıt mı olduğunu belirleyen o görüntünün edebiliğidir, dilidir, sanatsallığıdır. Ve bu sanatsallık ışığında üretebildiği anlamdır.

O halde bu araştırmanın öneminin incelenen sinematografik imgenin ifade ettiği anlam yönünden değerlendirilerek modern insanın karanlıkta kalmış yönlerini anlamlandırma uğraşından geleceği söylenebilir. Bununla beraber araştırmanın önemini artıran diğer unsurlar şunlardır:

- 1- Sanat sinemasının önemli yönetmenlerinden Bela Tarr üzerine ülkemizde yapılacak ilk tez çalışması olması
- 2- Tarr sinemasını tanıtmak ve anlatmak
- 3- Ülkemizde felsefi bir bakış açısıyla film çözümlemenin azlığı dolayısıyla yeni bir örnek oluşturmak
- 4- Sanat sinemasına gerekli önemi vermek adına bir “uğraşı” olması
- 5- Sanat sineması ve felsefe arasında düşünce yoluyla bir bağ kurma çabası

Bununla birlikte araştırmanın amacına ulaşması için hazırlanan araştırmanın varsayımları şu şekilde sıralanabilir:

-Tarr filmleri insan haysiyeti ve yaşamının anlamını sorgulayan plan sekanslar içerdiğinden varoluşçu felsefe ile bağlantı kurmak olanaklıdır.

-İnsanın dünyaya bırakılmışlığının izlerini Tarr sinemasının kozmik evreninde görmek mümkündür.

-Filmlerde kullanılan ölü zaman ile gerçek yaşamın var olan ritmine yaklaşılr.

-Modern insanın mevcudiyetinin nasıl bir var oluş içinde olduğuna dair Tarr filmleri ışık tutmaktadır.

Varsayımların belirlenmesi ile birlikte izlenecek yöntemin ne olacağı önemli bir husus olarak ortaya çıkmaktadır. Felsefi bakış açısıyla bir sanat eserinin hangi yolla değerlendirileceği zorlu bir süreçtir. Bu zorluk bilimsel bir araştırma yapmanın somut kurallarla sınırlandırılmasından kaynaklanır. Felsefi değerlendirme soyut ve öznelir. Bunun yanında yoruma ve düşünceye dayanmaktadır. Ancak bilim düşünmez, yorumlamaz. Bilim; hesaplar, inceler, gözler, dener. Bilimsel araştırma sorulacak bir sorunun sonucuna odaklıyken felsefi bir araştırma sonucu hiç önemsemeden soruya odaklanabilir. Sorunun sonucunda ortaya yeni bir soru çıkabilir. Belki de felsefenin güzelliği buradadır. Bilimsel araştırma ile felsefi düşünce arasındaki bu sonuç odaklı ayrıma rağmen izlenecek yöntem ile aralarında bir bağ kurma ihtimali vardır.

Öncelikle tarama yöntemiyle elde edilen verilerin sınıflandırılması yolu tercih edilerek, aşağıdaki şekilde sıralanmıştır:

- 1- Varoluş felsefesi ve sinemayı konu edinen metinler (yüksek lisans-doktora tezleri makale kitap, dergi ve köşe yazıları)
- 2- Tarr sineması ile ilgili eleştiri, deneme ve kitaplar

Bu sınıflandırmanın ardından verilerin nasıl değerlendirilmesi gerektiği ise şu şekildedir:

Öncelikle sinema ve varoluşçuluk alanında yazılmış metinler değerlendirilerek öncüllerin nasıl bir yol izleyerek çözümlene yaptığını, felsefe ile sinema arasında nasıl bir bakış açısı kurdukları anlaşılmalıdır. Sanatın ve sanatsal üretimin nasıl gerçekleştiği, biçimin sanat üzerindeki etkisi, imgelerin anlamının nasıl oluştuğu irdelenerek, bu bağlamda Tarr sinemasına filmozofik bakış açısının yardımıyla göstergebilimsel bir yaklaşım sergilenmektedir. Genelde felsefe, araştırmanın konusu



itibari ile özelde varoluşçulukla ilgilenmiş filozoflar ve düşünceleri incelenerek varoluş felsefesi ile Tarr filmlerinin nasıl bir yolla değerlendirilmesi gerektiği konusu ortaya çıkarılmak istenmiştir. Varoluşçu izleklerin ışığında bir anlam arayışına girmek olanaklıdır. Bu bağlamda göstergebilim öncülüğünde filmozofik düşünce yoluyla filmler, teker teker kendi bağlamında ve filmin kendi sahneleri üzerinden değerlendirmektedir. Varsayımlara bağlı olarak seçilen görseller ile bu görsellerin değerlendirmesi varoluşçu izlekler göz önünde bulundurularak yapılmaktadır. Göstergebilimsel kodların açılımıyla imgeye anlam yüklenmekte diğer taraftan bu çözümleme anlayışı ışığında filmlerin parçalara ayrılıp bu parçaların varsayımlarla ilişkisi açıklığa kavuşturulmaktadır. Oluşturulacak göstergebilimsel tablo üzerinden imgenin düz anlamı irdelenmekte buna bağlı olarak kuramsal çerçeve göz önünde bulundurularak yan anlam ortaya çıkarılmaktadır. Bu nedenle filmin hem biçimsel özelliklerini hem de düz anlamını oluşturan çerçeveleme, ışık ve renk, ses ve müzik, hareket ve geçişler dikkatle izlenerek ve tabloya yazılmaktadır. Tüm bu tabloların oluşumunda eseri organik bir canlı olarak düşünmek, kamerayı sinemacının düşüncelerini dışa vuran bir varlık olarak görmek gereklidir. Bu nedenle organik sinema anlayışı ve filmozofi imgelerin değerlendirilmesinde yol gösterici kuramsal altyapıyı oluşturur.

Böylelikle Tarr sinemasının en başarılı örnekleri kabul edilen ikinci dönem filmlerinden dördü literatür taraması sonucu elde edilen veriler ve göstergebilimsel tablolar ışığında irdelenmek istenmiştir. Bunu yaparken Tarr'ın kozmik evreninin gerçekliği ile içinde var olduğumuz dünya arasındaki ilişki ve bağlar göz ardı edilmeyerek, aksine, Bela Tarr'ın insanı insana anlatma çabasında olduğundan yola çıkılmaktadır. Tarr biçimini ve bu biçim sayesinde oluşan iletilerin anlam itibarıyla irdelenmesi yoluyla varoluş felsefesi bağlamında Tarr sinemasına yönelik varsayımlar denenecektir.

Araştırmanın kapsamı varoluşçuluk ile sinema arasında bağın konu edinmesini içerir. Çalışma Tarr sinemasının önemli örnekleri olarak görülen ikinci dönem filmleri ile sınırlandırılmaktadır. Bunlar Karhozat(1988), Satantango(1994), Werckmeister Harmonies(2000) ve Turin Horse(2011) ile sınırlandırılmıştır. Macar sinema eleştirmeni Andras Balint Kovacs Bela Tarr sinemasını iki ayrı döneme ayırmaktadır. Kovacs (2015: 15) şöyle demektedir:

*“Tarr’ın çalışmasının bir bütün olarak ele alınmasında ilginç bir sorun dönemleştirme olasılığıdır. Çoğu eleştirmene göre bu apaçık bellidir. Bu filmleri bilen hemen herkes çalışmasının iki döneme ayrılabilceğini düşünür: Karhozat’tan önce ve Karhozat’tan sonra.”*

Tarr’ın ilk dönem filmleri daha çok sinema dünyasını anlamaya bir filmin oluşumunu kavrayarak bu hususta ustalaşmaya yöneliktir. İlk dönem kısa ve uzun metrajlı filmlerinden birçoğu ya kayıptır ya da kolay ulaşılabilir nitelikte değildir. Diğer taraftan Karhozat (1988) ile başlayan ikinci dönem filmlerinin neden Tarr’ın ilk dönem filmlerinden daha önemli bir yere sahip olduğuna dair Kovacs(2015: 13) şu açıklamayı yapmaktadır:

*“1980’li yılların sonunda Karhozat’ın getirdiği yenilik, yaklaşık on yıldır modası geçtiği düşünülen pek çok üslupsal çözümü geri getirmek ve bunları sadece bir bölgenin, ülkenin veya dönemin imgesi olmaktan çok dünyaya ilişkin bir resim oluşturmakta kullanılmasıdır.”*

Bu bağlam içinde değerlendirildiğinde Tarr’ın ikinci dönem filmlerinin evrensel sorunlara değindiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte Tarr, ikinci dönem filmlerinde zamanı ele alış biçimi ile önemli bir konumda bulunmaktadır. Doğrusal olmayan kurgu ve klip biçiminde sık kesmelerden uzak durmuştur. Kullandığı uzun çekim biçemi sayesinde hem zamanın hem de insanın özünü yakalamakta ustalaşmıştır. Sayılan gerekçeler dolayısıyla örneklem Karhozat(1988), Satantango(1994), Werckmeister Harmonies(2000) ve Turin Horse(2011) ile sınırlandırılmaktadır. Bu sınırlama sonucu seçilen filmler göstergibilim ışığında değerlendirilmek istenmektedir. Seçilen göstergeler, varsayımlar ve varoluşçu izlekler yardımıyla belirlenmektedir. Bununla birlikte tabloya işlenerek irdelenmektedir. Bela Tarr’ın fotografik imajları ortaya konularak iletinin içeriğine ulaşmak gereklidir. İletinin anlamı ise varoluşçuluk bağlamında değerlendirilmektedir.

## **1. VAROLUŞÇULUK ÜZERİNE BİR İNCELEME**

18. yy. da ortaya çıkan endüstri devriminin yarattığı değişim ve teknolojik gelişmeler insan yaşamında ve toplumsal düzende önemli değişimler yaratmıştır. Sonraki yüzyılları önemli ölçüde etkileyen bu değişim dalgası, endüstri ve

teknolojiyi insan yaşamını ileri taşıyan bir araç olmaktan daha çok bir amaç olmaya doğru evirmiştir. 19. yy ile birlikte insanlık iki büyük dünya savaşı görmüş, savaşın ve yarattığı toplumsal buhranın etkilerine şahit olmuştur. Yaşanan değişimler sonucu insan giderek yalnızlaşmış, içinde bulunduğu topluma ve doğaya giderek yabancılaşmıştır. Savaşlar ve endüstriyel gelişmeler toplumların ekonomik ve politik yaşayışlarına etki ettiği gibi sanata, felsefeye, insanın yaşamını anlamlandırma çabalarına da etki etmiştir.

Zaman ve felsefe birbirine oldukça bağlıdır. Felsefede varoluşçuluk insanlığın en buhranlı zamanlarından, iki dünya savaşı arasında kalan dönemden fazlasıyla etkilenmiştir. Bu nedenle yaşanan kasvetin ve insanın içinde bulunduğu ruh halinin etkisiyle bütün felsefe tarihine karşı ayrıksı bir duruş sergiler. Klasik batı felsefesinde akıl önemli bir konumdadır. Aristo bilginin kaynağının akıl olduğunu söyler. Descartes duyulardan şüphe edilmesi gerektiğine, akıl süzgecinden geçmeyen bilginin kuşkulu olduğuna inanır. Çünkü duyular bir şeyin varlığından emin olmayı sağlamaz, her şeyin varlığı sorgulanabilir. “*Düşünüyorum öyleyse varım*” derken var olmayı düşünmenin bir sonucu olarak görür. Her şeyin varlığı hakkında şüphe duyulabiliyorken kuşkusuz var olanın tüm bu varlıklar hakkında şüphe edip düşünebilen kendi bilinci olduğunun farkına varır (Çüçen, 2003: 55-59).

Hegel akılcılığı doruk noktasına taşır ve mutlak gerçek ancak mantık yoluyla kavranabilir görüşünü savunur. Onun için akla uygun olan gerçektir, gerçekte akla uygun olandır. Mantık bilimi üzerinden ilerleyen Hegel diyalektik yasalar yoluyla aklın ve varlığın bulunabileceği görüşünü benimser. Onun için yaşamın temeli zıtlıklara dayanır. Tez, anti-tez, sentez yoluyla varlık Geist’e (mutlak ruh) ulaşılır (Kaufmann, 2014: 157). Ancak modern toplumda artık akıl da sorgulanabilir bir hal almıştır. Bununla beraber Fransız devrimi ile toplumda yaşayan bireyin önemi artmıştır. Bu zamana kadar doğanın boyunduruğu altında yaşayan insan bu devrimden sonra eşitlik, hak, adalet gibi kavramları tanımış, böylece kendini, toplum içindeki yerini sorgulamaya başlamıştır. Varoluş felsefesi ise işte bu yeniçağın yeni insanını, onun kendini gerçekleştirmesini, umutsuzluk duygusunu, zamana boyun eğişini, ruh halini ve yaşadığı dünyada mücadelesini sorgulamak üzere doğar. Bu doğuş bir anda olmamış bir sürece yayılmıştır.

## 1.1 VAROLUŞÇULUK

Varoluş(existence) felsefesi var olmayı öncelikli husus olarak görür. Existence Latince “existere” kökeninden gelir. Çıkmak, zuhur etmek anlamındadır. Bu sözcük varoluş (existence) isminden ilk olarak varoluşsal (existensiel) ve varoluşla ilgili (existential) sıfatları türetilerek ve daha sonra bunlara (culuk) son eki eklenerek ortaya çıkarılmıştır. Varoluş felsefesi, insanı varoluşu içinde ya da yaşamla ilişkileri içinde ele alırken bir yaşam felsefesi olmayı amaçlar ( Bollnow 2004: 13). Yaşamın geçiciliği, ölüm gibi kavramlar bireyi hiçlik duygusuna yöneltir. Bu yönüyle nihilizm ile karıştırılmamalıdır. Hâlbuki nihilizm yaşamda hiçbir değer, ahlak tanımayan bütün anlam ve istekleri reddeden bir görüştür. Nihilist olan kişi değerleri kendi eliyle yıkar. Her şeye “hayır” der. Varoluşçu düşünceyi temsil eden Nietzsche ise bu her şeye “hayır” diyen kişileri, istemekten ve anlam koymaktan aciz olanların işi olarak görür. Ona göre sağlam insan, hayatın değerini geçici şeylerle ölçmez. Acı ağır bassa da insanın güçlü bir istenci vardır, hayat “evet demesi mümkündür” der (Nutku 1986:138).

Heinemann (1959: 60) “*Varoluşçuluk, din ve teoloji*” isimli makalesinde ise varoluşçuluğun tanımlanamaz olduğunu öne sürer. Ona göre gerçek bir tanım yapılamaz çünkü bu felsefeyi anlatabilecek tek bir öz olmadığı gibi aynı zamanda değişime uğramayan tek bir felsefe de yoktur. Varoluşçuluğun Nietzsche, Heidegger, Kieerkegaard gibi filozofların da üzerinde anlaştığı belirli bir sistematiği yoktur. Ancak hepsinin de üzerinde konuştuğu varlık insandır ve uğraşları insanı anlama çabasıdır. Dolayısıyla Jean Wahl’ın dediği gibi “ortak bir havayı” paylaşırlar (Aktaran Savaş, 2001: 32). Bu ortak ikliminin genel özellikleri bireyciliğe önem vermek, ortak bir okuldan gelmemek, inanç sistemlerini yetersiz görmek, geleneksel felsefeyi küçümsemek olarak sıralanabilir. Bu varoluşçuluğun ortaya çıktığı temel noktalardan biridir. Her şeyden evvel insancıl bir öğretiyi söylediğini söyler Sartre (Sartre, 1985: 16).

Felsefe tarihçisi Ritter (Akt: Bezirci, 1985: 10) varoluşçuluğu “*köklerinden kopmuş, geçmişe ve tarihe güvenini kaybetmiş, toplumda yabancılaşmış, mutsuz ve huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefe*” olarak tanımlar. Anlaşılabileceği gibi burada bahsedilen insan artık bilinçli bir insandır. Yüzyıllardır süregelen tabulardan kendini sıyırmaya başlamış, gördüğü buhranlardan ders çıkarmıştır.

Tarihin bir yalandan ibaret olabileceğinin ihtimalini düşünmeye başlamıştır. Dünyaya salıverilmiş şekilde bir anda kendini toplum içinde, belirli kurallara uymanın zorunluluğunda buluvermiştir. İşte bu farkındalık mutsuz ve huzursuzluğun nedeni olmuştur. Özellikle iki dünya arası savaş dönemi bu mutsuzluğun ve kasvetin keskinleştiği yıllar olur. Diğer taraftan yaşanan endüstri çağıyla beraber makinelerin insanın yapabileceği işleri yapması insanın ne işe yarar hale geldiği sorusunu da beraberinde getirir. Tillich (Akt: Sartre, 1985: 10) bu sorunu cevaplamaya çalışanlardan biri olarak öne çıkar.

*“Bir yandan, insan gitgide işlettiği makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. Nerdeyse, dönen çarkın bir vidası haline geliyor, nesneleşiyor... Öbür yandan makinenin getirdiği toplumsal üretim düzeniyle bireysel mülkiyet düzeni arasındaki çelişme kişiyi tedirgin ediyor.”*

Nesneleşen insan git gide hem kendine yabancılaşmakta bunun doğal sonucu olarak hemcinslerine yabancılaşması da kaçınılmaz bir şekilde belirlemektedir. Bununla beraber zamanını bir ürünün yüzlerce çeşidini üreterek geçiren insanın o ürüne sahip olamayışı, örneğin bir inşaat işçisinin ömür boyu evler yapıp bir evinin olmaması, bireyin yapıp ettiklerine yabancılaşmasının da önünü açmaktadır. İşte böyle bir durumda insan var olduğu düzen içinde kendi varlığını anlamsızlığa hiçliğe doğru götürmektedir. Sartre’ın (1985: 11)deyimiyle insanlık anlamsız bir varlık *“Tarih denen arabaya hayvanca koşulmuş, savaşı ve ölümü bekleyen bir varlık...”* haline gelmektedir. Marx’ın yabancılaşma görüşü gibi varoluşçulukta aynı düzenden beslenmesine karşın vardıkları sonuçlar ve kullandıkları yöntemler farklıdır. Varoluşçuluk tek bir sınıfı değil bütün insanlığı, burjuvazisi ve işçisi dahil yalnızlığını, umutsuzluğunu belirtmekle kalmaz, ayrıca kendi özüne kavuşmasını da diler. Modern insanın yaşadığı sıkıntıları göz önüne koyar ve tepkisini de dile getirmekten çekinmez. Varoluşçular insanın özgürlüğünü ele almasını isterken, insanın içinde yaşadığı bunalımları, umutsuzluğu, yaşama olan güvensizliğini de ortaya koyar. Modern toplumun insanı köleleştirmesine, belirli sistemler içinde ezmesine, gaddarlığa karşı gelir. Bu yüzden bireye büyük önem atfeder. Marcel insan yaşamının toplumsallaştırılmasına öfkelenir, Jaspers devletin bireyleri yok edecek güce ulaşmasını eleştirir, bireyi tehlikede görür. Bu durumda Sartre madem insan kendi başına dünyaya atılmıştır, yaptıklarından da sorumludur görüşünü savunur. Sorumluluk bireyin yaşamında önemli yer tutar. Çünkü sorumluluğunun farkında

olarak özgürce karar alma yetisine sahip olabilen birey kendi varoluşunu gerçekleştirebilir.

### 1.1.1 Varoluşçuluğun Tarihsel Gelişimi

Varoluşçuluğun nasıl bir felsefi anlayış olduğu konusunda birçok farklı görüş vardır. Sartre “*varoluşçuluk bir hümanizmadır*” adı altında bu görüşleri toplamaya çalışmıştır. Bununla birlikte bu çeşitli bakış açılarını Asım Bezirci (1985: 7) şöyle toparlar:

*“Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunalım, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm (düşüncülük), Benda’ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie’ye göre saçmalık felsefesidir.”*

İnsanı anlamlandırma uğraşında olan bu isimler felsefede ne denli farklı düşünüş yollarının olabileceğini gösterir. Yukarıda yer alan her bir tanım varoluşçuluktan bir şeyler içerir. Ancak hiçbiri kapsayıcı genel bir tanımla ifade etmez. Zaten felsefenin zorluğu da burada daha belirginleşir. Üstünde uzlaşılacak bir tanım oluşturmak oldukça güçtür. Her ne kadar bu bir zorluk olsa da felsefenin sahip olduğu zenginlikten ve derinlikten kaynaklanır. 1930lu yılların bunalımlı zamanlarında, savaş ve buhran arasında kendine belirgin bir yer bulmuş olmasına rağmen (Bollnow 2004:9) bireyi bunalımdan çıkamayan kasvet ve buhrana hapsolmuş bir varlık olarak görmez. Varoluşçuluk insan yaşamasına yol veren, her eylemin bir çevreyi kuşatmasından yola çıkarak insancıl özneliği vurgulayan bir öğreti olarak ele alınmalıdır. Bu öğreti, insanı, olumsuz yönleriyle açıklayan bir fikirler bütünü olmaktan çok merkezine alır, var olmanın ne anlama geldiğini sorgular. Her ne kadar Weill’e göre bunalım, Mounier’e göre umutsuzluk, Foulquie’ye göre saçmalık olarak gösterilse bile bu görüşler insanın umutsuzluk ve bunalım dünyasına hapsoldüğünü göstermez. Bununla birlikte insanın kötülüğe eğilimli olduğu da bir gerçektir ve bunun sorumluluğu kendine aittir. Karar alan sorumluluk sahibi olan iyi ve kötü arasında seçim yapabilen insandır. Bu özelliği

insanı diğer varlıklardan ayırır. Sartre (1985: 52) öz ve varoluş kavramları üzerinden ilerleyerek şunu belirtir:

*“İnsanda —ama yalnız insanda— varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır; sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşıyor yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır.”*

Sartre'nin de yukarıda beliren varoluşçuluk hakkındaki ana düşüncesinin kaynağı insan ve öz sorunudur. İnsan varlığının anlamı, özün ne olduğu, temel olarak varlık sorunu; düşünen insanın temel sorunlarından biridir. Dolayısıyla ilk insandan beri var olan bir sorun olarak günümüze kadar gelmiştir. Milet'te doğmuş Sokrates öncesi filozoflardan olan Anaksimondros (m.ö610-m.ö546) varlıkla ilgilenmiş, her şeyin özünü merak etmiştir. Her şeyin başlangıcını ve özünü oluşturan şeyi, hocası Thales'in su demesine karşın, “arkhe” olarak adlandırmıştır. Arkhe'nin ise “aperion”dan geldiğini düşünmüştür. Aperion sınırsız, sonu gelmeyen, duyularla algılanamayan bir kaynak, sonu olmayan bir öz olarak ifade edilmiştir. Böylelikle duyular dışında algılanan şeylerinde olabileceğini göstererek Platonun idealar dünyasına giden yolu açar (Usta, 2014: 1-6). Anaksimondros mitolojik hikâyelere bağlı kalmadan sistemli bir şekilde evreni anlama uğraşına giren ilk filozoflardandır. Platon, Devletinde “ousia” terimini kullanmış bununla varlıklı olmayı, zengin olmayı ifade etmesine karşın Aristo kısa kategoryalar (1963: 27) adlı metninde sürekli bir töz olarak anlamlandırmıştır. Heidegger ise (2009: 13-16) ousia terimini yorumlarken zamanla ilişkilendirerek buradalık, mevcudiyet olarak düşünülmesi gerektiği üzerinde durur. Sokrates ise felsefesinde insanı temel almış, özellikle ahlak ve insan doğasına ait sorunlarla ilgilenmiştir. Ortaçağda St. Agustinus ile beraber var oluş Tanrı eksenine odaklanmış, Tanrının varlığı ve varoluşu aranmıştır.

Descartes ile varoluş bağlamındaki fikirler yeni bir döneme girmiştir. Tanrı anlayışı ile “beraber insan düşünebilen bir öz, ruhtur” görüşü ruh-beden ortaklığını öne sürmüş, Kant buna karşı çıkarak bilgiye bağlı olmayan görüşün dayanaksız olacağını iddia etmiştir. Descartes düşünebilme yetisini varlığın bir kanıtı olarak görmüştür (Cogito). Descartes akıl ve akıl ile elde edilen entelektüel bilginin önemine değinmiş, ruhun iç dünyayı, bedeninin ise maddiyatı şekillendirdiğine dikkat çekerek eyleme vurgu yapmıştır. Var olmanın farkındalığına eylem ile ulaşılabilirliğini düşünür. Dolayısıyla maddiyat onun için önem arz eder. Ancak

zenginliği tadanın beden değil de ruh olduğunun farkına varamaz. (Mounier, 1986: 53) 19 ve 20. yy da ise varoluş kavramı olarak daha da derinleşir. Hegel yaşam ve varoluş kavramlarını birbirinden ayırır. Varoluş yaşamın bilincinde olmaktır. Yaşam ise bir canlının tabiatta yaşayışıdır (Bozkurt, 2011: 112).

Klasik batı felsefesinde akılcılık birçok farklı olguyu anlama ve anlamlandırma da önemli bir unsur olarak yer alır. Ancak rasyonalite öncülüğündeki batı felsefesi günümüz insanına ışık tutmakta zorlanmaktadır. Artık aklın gücü sorgulanabilir bir hal almıştır. Çünkü artık modern insanın sorunlarını anlamada ve çözümede tıkanmıştır. İnsan doğasının değişimi, yaşanan devrimler ve endüstri toplumunun ortaya çıkardığı sonuçlar neticesinde aklın yeni bir biçimlenişe ihtiyacı doğar. Bu biçimleniş 20.yy da varoluşçular ile ortaya çıkar. Varlığın özden önce geldiğini söyleyerek klasik batı felsefesinden ayrılır. Hâlbuki önceleri Tanrı'nın insan yaratılmadan özünü belirlediği düşünülüyordu. Ancak varoluşçular ile birlikte öznellikten yola çıkılarak insan üzerinde yeni bir düşünüş yolu çizildi. Bununla beraber Bedia Akarsu (1979: 188) bu yeni düşünüş yolunun neden gerekli olduğunu şöyle belirtir:

*“Antik dünyanın insanı kendini evrenin bir üyesi, bir parçası olarak duyuyordu. Ortaçağ'ın insanı kendisini Tanrı'ya adanmıştı. Yeniçağ insanı aklın gücüne, insanlık idesinin gücüne inanarak, tarihin mantıklı ilerleyişine inanarak, bir ilerleme iyimserliği içindeydi. Günümüzde ise insan, bütün bu dayanaklarını yitirmiştir. Evrenin büyüğü çözülmüş, Tanrının yitirilmesiyle insan, evrenin merkezi olmuştur ve bunun sonucu da insan kendi kendisi için sorunsal olmuştur.”*

20 yy. felsefesi olarak adlandırılan varoluşçuluğa Kierkegaard'ın (1815-1855) öncülük ettiği söylenebilir. Gene aynı dönemde yaşamış Nietzsche (1844-1900) de bu anlayışın kökenlerini oluşturanlar arasındadır. Aynı yıllarda Husserl fenomenoloji yaklaşımı üzerinde çalışıyordu. Kierkegaard ve Husserl'den etkilenen Heidegger 1927 yılında *varlık ve zaman* ile varoluşçuluğa yeni bir boyut katar. Yine aynı dönemde Sartre ise Husserl hakkında bilgi sahibi olarak Almanya'da Heidegger'den dersler aldı. II. Dünya savaşında Fransızlar tarafından askere alındıktan sonra Almanlara esir düşen Sartre esir kampında *varlık ve zamanı* okudu. Bu esere bağlı kalarak 1943 yılında *varlık ve hiçlik* eserini oluşturdu. Varoluşçuluğun gelişiminde Sartre'in eserlerinin önemli payı olduğu söylenebilir ancak sadece Sartre değil birçok filozof ve edebiyatçı bu akımın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bunları tek bir çatı altında toplamak ya da gruplara ayırmak zor olsa da Sartre belirli ayrımlara gitmiş



tanrı tanır ve tanrı tanımaz filozoflar olarak iki gruba ayırmıştır. Kierkegaard, Marcel, dindar kısımda yer alırken Nietzsche, Heidegger, Sartre tanrıtanımaz kısmı temsil ediyordu. Bu ikisine de dahil olmayan Merleau Ponty ve Karl Jaspers de vardı. Edebiyat alanında ise her ne kadar reddetse dahi Dostoyevski, Camus, Kafka varoluşçuluğu işlemişlerdir (Sartre, 1985: 12-52).

Kierkegaard varoluşçuluğun öncüsü sayılsa da anlaşılması sonraki yıllarda ancak olmuştur. Varoluşçuluk 19. Yy sonlarında Almanya da Nietzsche ve Scheler gibi filozofların tohumlarını atmasıyla yeşerir. 1943 yılında Sartre'ın varlık ve hiçliği yayınlamasının ardından hem sağ kesimden hem de sol kesimden birçok eleştiri olarak tartışma ortamı oluşur. Özgürlüğü her şeyin üstünde gören Sartre'a karşı yapılan eleştiriler varoluşçuluğu dünya çapında tartışılan bir konu haline getirir. Böylece Sartre'ın başlattığı tartışma ortamı üzerinden varoluşçuluk bir felsefe olarak fazlaca ilgi görür.

### 1.1.2 Varoluşçu Felsefe ve Öncüleri

Varoluşçuluk bir hümanizmdir adlı ünlü konuşmasında Sartre (1985: 58) onu dinleyenlere şöyle seslenir: *“bize yapılan en zorlu saldırı insan hayatının sözümlerine hep kötü yanları üzerinde durmuş olmamızdır.”* İnsan iyi ve kötü yönleriyle bir bütün olarak vardır. Bireyi odak noktasına alan varoluşçuluk ise onu tüm yönleriyle değerlendirmeyi ister. Çünkü kişinin seçme şansı ve sorumluluk sahibi olduğunu düşünür. Dolayısıyla yapılan tüm edimlerin sorumluluğu kişinin üzerindedir. İnsanın kötü yönlerini dışa vurmaya varoluşçuluğun kötümser bir felsefe olduğundan değil insanın iyi ve kötü arasında kalışından kendi belirsizliğinden kaynaklanır. Gerçek şudur ki insan kötülüğü de bir seçenek olarak görür.

Öyle ki 1979 yılında Marina Abramovic'in yaptığı meşhur Rhythm 0 deneyi bu gerçeği doğrular şekildedir. Zamanının pek de tanınmayan sanatçılarından olan Abramovic gösteri sanatlarının en dikkat çekici etkinliklerinden birini gerçekleştirmiştir. Abramovic'in sanatını icra ederken tek yaptığı tüm onu güldürme ya da kışkırtma çabalarına karşın olduğu yerde ifadesiz bir şekilde durmaktır. Bununla beraber seyircilerin etkinlik için kabul edileceği masalar çeşitli nesnelere donatılmıştı. Kimi yerde çiçek, çikolata gibi nesnelere, kimi yerde ise rastgele

dağıtılmış zincir, bıçak, silah ve mermi gibi eşyalar bulunmaktaydı. Ziyaretçiler hiçbir müdahale olmadan arzu ettiği materyali kullanmakta serbestti ve özgürce seçme şansları vardı. Abromovic'in amacı kendini cansız bir sanat eseri gibi konuklara empoze etmektir. Gösteri aslında güzel başlamıştı. Davetliler sanatçıya çiçekler hediye ediyor, kimisi onu güldürmeye çalışıyor, kimisi masadaki yiyeceklerden ikram ediyordu. Abromovic de görevini icra ediyor hiç tepki vermiyordu. Zaman geçtikçe olayların seyri değişmeye başladı. Bu seyri değiştiren hareket konuklardan birinin sanatçıya hafifçe bir tokat atmasıydı. Bununla beraber Abromovic'in tepkisiz kalışına konuklar daha sert müdahale ile karşılık veriyordu. Kimi saçını çekmeye başladı, kimi masadaki bıçaklardan birini alarak vücuduna çizikler attı kimi ise sigarasını onun üzerinde söndürmeye başlamıştı. Abromovic hiçbir şeye tepki vermiyordu ve onu savunacak bir görevli de yoktu. Daha da hiddetlenen kalabalık onu taciz etmeye ve soymaya başladı. Birisi masadaki silaha mermi doldurup sanatçıya doğrulttu. Kimi yalıyor, kimi tükürüyordu. Tüm kalabalık onu bir obje olarak görmeye başlamıştı (Özınan, 2017:5-32).

Vahşileşen kalabalığa karşı bir kadının sesini çıkarıp onu koruması ile her şey sona erer. Kadın sanatçının gözyaşlarını siler, kanayan yerlerini kapatır, elbiselerini tekrar giydirir. Altı saatin sonunda Abramovic tekrar hareket etmeye başlayınca kalabalık yaptığı seçimlerden pişmanlık duyarcasına etrafa kaçar. İnsanın içindeki kötülük özellikle de birilerinden cesaret aldığı zaman hiç kuşkusuz ortaya dökülür. İyi niyetli bireylerin aynı cesaret örneğini gösterememesi sonuçların ne denli yıkıcı olacağına örnek teşkil eder. Oysaki insan deneyin başlarında olduğu gibi onu kendi kimliğine kavuşturabilen sevginin, hediye vermenin güzelliğinin, anlayış ve merakın bir arada bulunduğu değerli bir varlıktır. Tüm bu özelliklerine rağmen kendiyse çelişen bireyin yaptığı seçimler özünü ortaya koyma hususunda çokça etkilidir. İnsanı merkezine alan varoluş felsefesinin dramı da burada başlar. İnsanın kötü yönlerini gösteriyor olmanın eleştirisinden ziyade bireyi anlama uğraşının verdiği acı gün yüzüne çıkar ve Sartre (1994a, s:113 akt: Savaş)şöyle der:

*“Ben bugün felsefeyi bir dram gibi görüyorum... Sorun, neyse o olan özlerin durgun halini seyretmek değil, bir olaylar zincirinin kurallarını bulmakta değil artık. Bugün sorun insandır, hem etken, hem bir aktör olan insan. Çünkü o, dramını hem yazıyor, hem oynuyor, durumun çelişkilerini yaşıyor, kişiliğini harcamaya ya da düğümlerini çözesiye.”*

Bu dramın nedeni bütün iyilikler ve kötülükleriyle bir bütün olarak hem yaptıklarının nedeni, hem sonucuna katlanan olarak çelişkiler içinde kalmış insanı anlama çabasıdır. Varoluşçuluğa göre insan sonradan bir şey olacaktır; o şey ise kendi nasıl yapıyorsa öyledir. Ancak insan bilinmezlerle doludur. Öyle ki insan kendini bilmekte bile zorluk çeker. Varoluşçuluğun temel ilkesi der ki: insan kendini nasıl yaparsa öyledir. Burada anlatılmak istenen irade ötesi bir seçim gücüne bağlı olarak kendi kendini tasarlayabilmesinde yatar. Çünkü her şeyden önce akla ve farkındalığa sahiptir. Bu sayede seçim yapma gücüne erişir. Ve en büyük sorumluluğu da bu sayede alır: insan ne olduğundan sorumludur. İnsanın bir birey olarak değil bir insanlık imgesi olarak ne olduğunu bulması gerekir. Çünkü insan dünyaya salıverilmiş, kendinden başka bir bilinç olmayan tek başınalık içindedir. Kendinden başka bir bilinç yok ise ona neyin doğru neyin yanlış olduğunu söyleyen ahlak kuralları da yoktur. İnsan ahlaki kurallarını kendi oluşturur. Önceden kurulup ayarlanarak dünyaya salınmamıştır. İnsan kendi ahlak anlayışını oluşturma özgürlüğüne sahip olmasına karşın içinde var olduğu düzenin kurallarına da kendi isteğiyle boyun eğmektedir. İnsan ahlak kurallarına bağlılık duysa da kendi isteğiyle bu bağlılığı gerçekleştirir. Aynı şekilde ahlaksızlığı da öyle seçer. Bunu belki bir suskunluk sarmalı içerisinde, belki kendini zorunda hissettiği bir bağlılık yüzünden yapar. Öyleyse yaptığı her işi, her edimi kendi özgürlüğü içinde yapar. Bunun nedeni ise varlığının özden önce ortaya çıkmış olmasında yatar. İnsan önce var olur; sonra ne olduğunu, ne işe yaradığını bulur. Her yapıdan ve her tasarımdan farklı olarak özü sonradan arar. Bir bina önceden tasarlanır, ihtiyaca göre yapılır sonra var edilir. İnsan ise önce var olur, dünyaya salınır; ardından kendini tasarlar. İşte bu ayrım varoluşçulukta insanı diğerlerinden farklı yapar. Böylece varoluşçuluk insanın özünü bulma yolunda; yaptığı işler ile açıklamakta, eylemleri ile tanımlamakta, davranışları ile yargılamaktadır. Çünkü insanın ardına sığınabileceği bir özrü yoktur (Sartre, 1985: 69).

Diğer taraftan Descartes cogitosu ile ayrıca şunu belirtir: İnsanın kendinden başka bir varlığa başvurmadan kendi kendini anlayabileceğini, özünü kavrayabileceğini gösterir. Çünkü insan düşünme yetisine sahiptir. Böylelikle insan ne önceden tasarlanan bir yapı, ne de bir nesne olmaktan kurtulur. Düşünen insan hem kendini hem de başkalarını bulur. İnsanın kendiyile ilgili bir gerçeğe ulaşabilmesi için başkalarının gerçeklerinden de geçmesi gereklidir. Her ne kadar

empati bu yolda önemli bir kavram olsa da yetersiz kalır. Çünkü empati kendini başkalarının yerine koyma uğraşı içinde anlamsızlaşır. Bu hem manen hem de maddi gerçeklik içinde mümkün olamaz. Rhythm 0 deneyinde olduğu gibi denekler kendilerini Abromovic'in yerine koyamaz. Empati kendini başkalarının yerine koymak değil, başkalarının ne düşündüğünü anlamaya çalışmaktan geçer. Başkasının varlığı bu yüzden önemlidir. Özün ortaya konabilmesi için başkasının da ne düşündüğünün, karşısındaki için ne istediğinin özgürce açığa vurulması gereklidir. Böylece özneler arasında bir dünya ile insan kendini ve başkalarını anlama uğraşına girebilir. İnsan sadece kendine bakarak değil başkalarını da görerek seçimlerini yapar. Birinin dolandırıcı oluşunu ya da başkasının dürüstlüğünü görür. Buna bağlı olarak dürüst ve ya yalancı olma hakkında bir yargıya varır. Bu yargı özgürce bir yargıdır. İnsan kendi edimlerini de belirlerken işte bu özgürlükten hareket eder. Sartre özgürlüğe sahip olabilmek için özgürlük ister. Ancak bu özgürlük başkalarının özgürlüğüne de bağlıdır. Çünkü birey diğer insanlar ile bir bağlanma içerisindedir. Dolayısıyla kendi özgürlüğünü gözetmek başkalarının özgürlüğünü de gözetmeyi gerektirir (Sartre, 1985: 71).

Varoluş felsefesinin en önemli unsurlarından birisidir öz. Her şeyden önce insan kendini bilmesi gerektiğini söyler. Kendini bilmek sadece varoluşçulukta değil birçok düşünür tarafından da dile getirilir. Modern çağın carpe diem anlayışına karşı sanatın tanrısı Apollona adanmış Delf mabedinde nosce te ipsum (kendini bil) yazar. Sadece antik yunan filozofları değil, günümüze kadar dünyanın tüm coğrafyalarından birçok bilgin, düşünür kendini bilme hususunun önemine dikkat çekmiştir. Mevlana *“ya olduğun gibi görün ya da görüldüğün gibi ol”* derken Yunus Emre *“ilim ilim bilmektir, ilim kendin bilmektir”* der. Oysaki kendini arayan insan bir anda özünü bulup ona kavuşamaz. Bu bir süreçtir ve ancak öldüğü zaman arkasında bıraktıkları onu tanımlar. Kendini bilme uğraşında olan kişi kendi deneyimlerinden ve bilincinden hareket ederken bir zamansallık içinde anlam kazanır. Heidegger (Akt: Çüçen, 2003: 69), kendini bilmenin varoluştan sonra geldiğini belirtir: *“Kendisi olan Varlık ancak otantik varoluşa sahiptir. Otantiklik varlığa verilmemiştir. Varlık onu varoluşsal yaşamıyla kendisi için kazanır.”* Bu sözü doğrular şeklinde Âşık Veysel ise *“Elli üç yıl kendi kendim aradım, hiçbir türlü bulamadım ben beni”* diyerek insanın özünü arayışının bir anda olup biten bir şey değil de yaşadığı zaman içinde yapıp etmeleriyle anlam kazandığını gösterir.

Varoluşçuluğun dayandığı temellerden biri olan fenomenolojik yaklaşım şeylerin doğasını ve insanı incelerken onun ne olduğundan çok nasıl olduğuyla ilgilenir. Sadece var olan görüntüleri olduğu gibi değil bu görüntülerin oluşturduğu görüngüler, yaşanan hisler, deneyimleri de işin içine katar. Kendini ve doğayı bilmek üzere bu yaklaşım epistemolojiden uzak durur. Husserl sübjektif deneyimlerin hem varlık hem de insanın kendisi için daha doğru bir temel atacağını hususu üzerinde durmaktadır (Husserl, 2003: 52- 55). Bunun için ise kusurlardan ve yalıtılmışlıktan kurtulmak gereklidir. Bireyin kendini soyutlaması, öznenin bakış açısının betimlenmesine, bir başka deyişle Ömer Hayyam'ın dediği gibi: *“ben olmayınca bu güller, bu serviler yok, kızıl dudaklar, mis kokulu şaraplar yok, sabahlar, akşamlar, sevinçler, tasalar yok, ben düşündükçe var dünya, ben yok o da yok!”* anlayışına giden yolu açar. Ancak kendinden başka her şeyi düşünen insan *carpe diem* anlayışıyla hep mutlu olmayı, güzelliklere sahip olmayı diler ve bu amaçla kılıktan kılığa bürünür. Özellikle 21. Yy insanı kendisi olmaktan çok başka her şeydir. Bu yüzden kendi bakış açısını oluşturamaz. Çünkü hep başkalarının perspektifin bakar dünyaya. Bazen ekranda gördüğü bir aktör gibi, bazen hayranı olduğu bir manken gibi olmayı yeğler. Onun için kendine ait bir güzellik algısı da kalmamıştır. Bir taraftan etrafında büyüdüğü oyuncuklar bir diğer taraftan medya ile daha çocukluğundan itibaren bir güzellik algısı işlenmiş, toplumdaki rolü belirlenmiştir. Bununla beraber giyim kuşamı her ne kadar öyle zannetse bile kendi içinden geldiği gibi değildir. Önceleri insanlar terziye gider, vücut ölçülerine göre elbise diktirirlerdi. Şimdilerde ise var olan marka kıyafetlere göre kendi vücutlarını şekillendirmekte beis görmemektedirler. Elbisenin mi insana insanın mı elbiseye sahip olduğu muallakta kalmaktadır.

Zizek'in dediği gibi arzularının nesnesi haline gelen insan kendinden daha da uzaklaşmaktadır. Öyle ki Zizek (2011: 94) şöyle ekler: *“İnsan gerçekten arzuladığı şeyi istememektedir.”* Modern insan artık neyi istediğini bile seçememekte, özendirildiği arzuların peşinden gitmektedir. Hatta iş öyle bir noktadadır ki kişi seçme şansı olduğunu bile kimi zaman idrak edememektedir. Bir yemeğe çıkıldığında dahi garsona *“bana da aynısından söyle”* diyen birinden kendi seçimlerini yapmasını beklemek ve bunun ötesinde kendini aramasını, özünü bulmasını istemek oldukça boşunadır. Ortega Y Gasset (Akt: Savaş, 2001: 39) *“insan olmak demek insan olmama tehlikesini beraberinde getirir”* derken işaret

ettiği nokta insanın insanlıktan çıkma tehlikesidir. Kendisinden başka her şey olabilen, özellikle günümüz kitle iletişimi içinde özenme ve özendirmenin boyunduruğu altında arzularının nesnesi konumuna gelen insanın kendini bulması artık hayatının son demlerinde bile olamamaktadır. Bu durum ise bireyi trajik bir duruma sürüklemektedir. Ne alabileceği hazzın ne de yaşadığı dramın farkındadır. Varoluşçuluk işte bu trajik insanın trajedisini izlemekle kalmaz, başkaldırır. Varoluşçuluk bir yandan Sartre'ın (1985: 80) da belirttiği gibi "*insanın kendisini arayışının*" dramını işlerken diğer taraftan insan varlığının komedisi Nietzsche'nin Şenbilim'in (2011:24) de şöyle ifade edilir: "*Şu anda gidiş çok farklı, insan varlığının komedisinin henüz "bilincine varılmış" değil, şimdilik biz hala trajedi çağında törelerin ve dinlerin çağında yaşıyoruz*" diyerek belirtir. Öyle ki insanlık baştan aşağı bir drama tarihi olsa da insan türünün varoluşu ve günümüzdeki hali tam bir komedidir. İşte bu trajikomik varlık, insan, doğanın üstünde hâkimiyet kurmuş, tüm canlılar arasında en sivrisi olmuştur.

Sartre'a (1985: 71) göre bireyin varlığının rastlantısal oluşu onu tanrı hâkimiyetinden kurtarır. Dolayısıyla dini ahlak kuralları da bu anlamda boşa çıkar. Her ne kadar Sartre böyle düşünüyor olsa da insan günümüzde kitlenin esiri vaziyetindedir. İnsan tarihsel süreçte bazı değişen bazı da aynı kalan koşullar içinde var olur. Birey zorunlu olarak içinde bulunduğu toplumda bir iş görür. İnsan tüketimden ziyade üretme özelliği ile ön plana çıkan bir varlıktır. Öyleyse üretmek insanın varoluşundan gelir. Bu üretim sadece maddi değerleri kapsamaz ayrıca sanat, edebiyat gibi fikirler bütünü de kapsar. Denebilir ki o zaman sanat ile varoluşçuluğun ortak noktalarından birisidir insan. İnsanın düşünmesi ve üretmesi felsefe ile kurulması gereken bağı oluşturur. Nietzsche (2011: 30) düşünmenin eski onurunu kaybettiğini ifade eder:

*"Düşünme bütün biçimsel onurunu yitirdi, düşünmenin törensel, vakur tavırları gülünçleşti eski tip bilge insan çekilmez oldu. Çok telaşlı düşünüyoruz, yürürken, yolculukta ya da diğer şeylerle uğraşırken, konu ne denli ciddi olursa olsun; çok az hazırlığa gereksinimimiz var, çok az sessizliğe hatta - sanki kafamızda en uygunsuz koşullarda bile çalışmayı sürdüren, durdurulamaz bir makine taşıyoruz. Eskiden düşünmek isteyen insana bakıp -böyle insanlar çok nadirdi!- onun daha bilge olmak istediğini, bir düşünce için kendini hazırladığım söyleyebilirdiniz; yüzü dua eden bir insanın yüzüne döndüğü, yürümesini durdururdu; evet; insan saatlerce yolun ortasında dururdu, düşünce "gelince" ona;" tek ayak ya da çift ayaküstünde. İşte böyle, ayağa düşmeden önce, düşünmenin bir onuru vardı!"*

Sartre kendini sanat eserlerinde gösteren dehadan başka deha olmadığını düşünür. Aslına bakılırsa gerçek bir sanat eserinin var edilmesi insanın var olmasıyla ilgili benzerlik gösterir. Her insanın farklı farklı yüzü olduğu gibi ortaya konan eserinde benzersiz bir yüzü vardır. Yapılacak tablonun tıpa tıpa neye benzeyeceği belirlenemediği gibi, ancak bittikten sonra neyi yaratmak istediği ve sonuç arasındaki ilişkide görülen bir değer vardır, bununla beraber insanında da özünde neye benzeyeceği var olmadan önce belli değildir. İnsanda kendi hayatına bağlanır ve yükümlenir, sanatçı da eserine aynı şekilde bağlanır ve onu yapar. Diğer taraftan sanat değeri atfedilen bir film diğer filmlerden çok ta farklı değildir. Aynı mantıkta ilerler, action/cut-action/cut anlayışı her film de sabittir. İnsan da belirli ortak yapıya sahiptir, aynı organları vardır, iki ayaküstünde yürür, zihni ve bilinci ile düşünür. İnsan ve eser aynı yaratıcı durum içerisinde. Bu nedenle bir sanatçı eserini oluştururken aynı zamanda kendini de oluşturur. İşte bu yönleriyle varoluşçu felsefe bağlamında sanat eserlerine bakmak mümkündür. Çünkü insan eserini gerekçesizlik üzerinden kurmaz, bir gerekçe ve buna bağlı olarak bir perspektif ile eserini tasarlar ve yaratır, aynı kendini arayan insanın kendini tasarlaması gibi (Nietzsche, 2011: 10-46).

İnsan etrafındaki diğer insanlar (Das man) ve her şey ile bir bağıntı içerisinde. Bununla beraber tüm ilişki ve bağıntılarda dahil olmak üzere zaman içinde değişim cereyan etmektedir (Heidegger, 2006: 215). Ancak bu değişimin nasıl gerçekleştiği ve özsel bir mutlak değişimin gerçekten yaşandığı sorgulanabilir bir husustur. İnsanın bireyler arası konumu, ekonomik olarak topluma katkısı, devlet içindeki rolünün ne kadar değiştiği üzerine çokça fikirler üretilmektedir. Özellikle son yıllarda dünyanın servetine kimlerin sahip olduğu üzerinde farkındalık oluşmuştur. Araştırmalarda açıkça görülen bir gerçek bu farkındalığa katkı yapar: İnsan nüfusunun %1'i servetin %90'ına sahipken %99'luk nüfus ancak %10'luk serveti paylaşmaktadır.

Açıkçası bu durumun önceden de çok farklı olmadığını söylemek mümkündür ancak günümüzde daha fazla göze batmaktadır. Tarihsel süreçte uçurumun kısmen de kapanmış olduğu da ayrı bir gerçektir. Kralların bütün ülke topraklarına sahip olduğu düşünüldüğünde örneğin orta çağ feodal beylerinin de servetin büyük kısmına sahip

olduğu halkın gene az ile yetinmek zorunda kaldığı söylenebilir. Diğer taraftan, insanlar özünde ne kadar değişmekte ve nasıl bir gelişmededir? Yüzyıllar önce yaşamış zenci bir kölenin sahip olduğu değerler ile günümüz insanı arasında nasıl bir değişim vardır? Nietzsche'nin üst insan, bengi dönüş ve güç istenci kavramları hem bu soruları cevaplama da hem de varoluşçuluğun köklerini bulma hususunda önem arz eder. İnsan köleliği üzerinden ele alarak Nietzsche'nin bengi-dönüş kavramını tanıtmadan önce dikkat çekici bir örneği paylaşmak yerinde olacaktır. Belçika kralı II. Leopold'un 1884 yılında Berlin konferansı ile tapusunu aldığı Kongo'da kauçuk tarlalarında kıyıma uğrayan Afrikalı kölelere; itaat etmek, işkenceden ve kıyımdan kurtulmak için söz dinlemek öğretiliyordu. İtaat etmeyen, yeterince çalışmayan, isyana yeltenen kölelerin kol ve bacakları çaprazlama kesiliyordu.

Köleler daha çok çalıştıkça daha çok kauçuk üretiyor, daha çok üretilen kauçuğun arzından dolayı fiyatlar düşüyor bu durum ise köleler için daha çok kota anlamına geliyordu. Tüm gün zor ve ağır şartlar altında daha çok kauçuk toplamaya zorlanıyor, bitmek bilmez işkencelerden geçiyor, kotayı dolduramayan kölelerin kendi sahip olduğu çocuklarının da el ve kolları çaprazlama kesilmeye başlanıyordu.

Çünkü artık katledilerek sayıları azalan kölelere, daha çok ihtiyaç duyulduğundan onların çocukları cezalandırılarak kotayı doldurmaya zorlanıyorlardı. Diğer kölelerin haklarını savunmaya kalkışanlara, isyana teşvikten dolayı, ölüm cezası veriliyordu. 1880 ve 1920 arasında Kongo nüfusu 20 milyondan 10 milyon kişiye düşmüştür. Böylece acımasız sahipler tarafından köleler; emre itaat etmeye, başkalarının hakkını savunmamaya, bitmek bilmeyen çalışmaya, yiyecek bulmaya, işkenceden kaçmaya, sahiplerine yaranabilmek için onlara hoş görünmeye ve istenileni kusursuzca yerine getirmeye zorlanıyordu. Ve bugünün modern insanları; çağdaş öğretmenleri, artık barbar olmayan patronları, esprili ve cefakâr arkadaşları, saçını süpürge eden aileleri tarafından; patronları ve kendileri için çok çalışmaya, aileleri için iyi yiyecekler belki de güzel bir ev bulmaya, baskı aygıtlarının işkence ve zulmünden kaçmak için itaat edip diğerlerinin haklarını savunmamaya, toplum tarafından kendisine düşen görevleri kusursuzca yerine getirmeye, eşine, patronuna hoş görünmeye, kurulmuş ahlaki kurallara uymaya zorlanmıyor mudur? Öyleyse değişim nerede olmuştur?



Nietzsche insan yaşamını sürekli bir şekilde döndürülen kum saatine benzetir. Zaman döngüsel bir şekilde tekrar eden olaylardan oluşur. Bu döngüsellik içinde olaylar sonsuza kadar yeniden yaşanır: *“Varoluşun sonsuz kum saati, içinde toz lekesi olan sen ile yeniden ve yeniden baş aşağı çevrilecek!”* (Nietzsche, 2011: 11).

İnsan aynı değerlerin esiri olmakta, aynı arzularından yüzyıllardır kurtulmamaktadır. Ne kendini ne çevresini iyi yönde değiştirememektedir. Aynı döngünün içine hapsolmuş, aynı düzeni bir kargaşa hali içinde tekrar tekrar yaşamaktadır. Bu kargaşa içinde insan yok olup gittiğinin farkına varamamaktadır. İnsanın sürekli karşısına çıkan tekrar eden mücadelelerde başarıya ulaştığında üst insana ulaşılır (Nietzsche, 2011: 35).

İnsan bilinci tarihsel süreçte birikerek ilerlemez. Yani bilinç atalardan gelen deneyimi, ustalığı taşımaz, aktarmaz. İnsan kendini tekrar eden mücadelelerin içinde bulur. Tüm zorlukların yeniden ortaya çıkacağı ve bu zorlukları aşmanın tekrar tekrar yaşanacağı ifade edilir. Çünkü zaman sonsuz sınırsızken madde sınırlıdır. Dolayısıyla her an yeniden yaşanır. Nietzsche insanı hayvan ile üst insan arasında kalmış bir varlık olarak düşünür. Onun için insan aşılması gereken bir varlıktır. Dolayısıyla alt edilerek üst insana ulaşılması gerektiğini belirtir. Çünkü insan hatalarından arınmamış, varoluşçuluğun da eleştirdiği, yanlış kavramları yüceltmış buna göre de yanlış değerler ve ahlak kuralları oluşturmuştur. Üst insan ahlaksız, ahlaki değerleri aşağılayan değil, ahlakın ötesindedir. Nietzsche (2011: 36) üst insanı ahlaki değerleri kendisinin kontrolünde olan insan olarak söz ederken bunun ancak insanın tüm değerlerini yeni baştan kurması kaderini kendi eline alması ile gerçekleştireceğini bildirir:

*“...söyleyin, kardeşlerim, çocuğun yapıp da aslanın yapamayacağı şey nedir? Neden yırtıcı aslan daha çocuklaşmak zorundadır? Suçsuzluktur çocuk ve unutkanlık, bir yeni başlangıç, bir oyun, kendiliğinden dönen bir tekerlek, bir ilk devinme, bir kutsal Evet.”*

Bu döngüsellikten kurtulup üst insana ulaşmanın yoludur geçmiş tüm değer yargılarını yıkmak. Yeni bir istiyorum ile cesaret ederek, yaratılmış değerlerden sıyrılarak özsel olana ulaşmak varlığın sınırlarını çözmeye giden kapıyı aralar (Nietzsche, 2011: 86):

*“Maymun, insan için nedir? Bir kahkaha veya acı veren bir utanç. Ve işte üstinsan için insan da böyledir: bir kahkaha veya acı veren bir utanç.”*

İnsan üst insana ulaşmada bir köprü görevi görür. Ancak bu Darwin'in evrim temelli bakış açısıyla örtüşen bir biçimde değil, aksine uyum sağlama ve gücün bir zayıflık oluşturduğu şeklindedir. Bu bağlamda günümüz insanı popüler kültürün etkisinden çıkamamış, kitle kültürünün içinde asimile olmuştur. İnsan maddi değerler uğruna kendini hiç etmektedir. Üst insan da ise bu kaygılar bulunmaz. Nietzsche üst insanın hem insanın amacı hem de evrenin amacı olduğunu ileri sürer. Üstinsan ne bir dinin etrafında şekillenir ne de insanın şu an ki varoluşuna hapsolür. Ona göre tanrısız dünyada, insan edimlerinin tüm sorumluluğunu yüklenmelidir. Bunun için ise özgürce karar alabilme, seçim yapma özgürlüğüne sahip olması gerekir. Güç istenci insanın daha fazlası olabilmek için yapıp-edişleridir. İnsan her zaman için daha fazlasını istemiş, daha çok zenginliğin ve gücün sahibi olmayı arzulamıştır. Ancak bu yalnızca olumsuz bir anlam içermez. Sadece fiziksel değil ayrıca bir de psikolojik ve duygusal anlamda da insan güç ister. Başkalarına hakim olmayı, sevilmeyi, arzulanmayı da güç istencinin parçaları olarak görmek gerekir. Böyle Buyurdu Zerdüş'te Nietzsche (2010:205) şöyle der:

*“Nerede canlı gördümse ben, orada kudret idaresi gördüm; uşağın iradesinde bile efendi olma iradesi gördüm. Daha güçlüye kendi iradesi kandırır zayıfı hizmet etmeye, daha zayıflara efendilik etmek istediğinden bu irade: tek hazdır bu onun vazgeçmek istemeyeceği. Ve küçük nasıl baş eğerse büyüğe, en küçüğün tepesinde keyif sürebilir hükmedebilirsin diye, en küçük de öyle baş eğer ve tehlikeye hayatını kudret uğruna.”*

İşte bu kudrettir güç istenci. Bu kudrete sahip olan üstinsan başkalarını bu güce boyun eğdirmeyi, yok etmeyi değil; yaşamı güzelleştirmeyi, var kılmayı, sağlar. Sahip olunan kuvvet iradesi üstinsanda ve son insanda farklı işler. İnsanın her çeşit davranışı bu hiyerarşik güç üstüne kuruludur. Nietzsche'ye (2010: 208) göre insanda güç istencinin etrafında şekillenir.

Varoluşçuluk insanı anlamak üzerinedir. Bunu yaparken her şeyin bir nedene bağlı olduğunu, nedensellik ilkesini, tutarlı bulmaz. Bununla beraber insanın tek başına bir özne olarak değerlendirilmesi de yanlıştır. Çünkü insan diğer insanlar ile içinde yaşadığı tabiat ile vardır. İnsan sadece akıl yolundan gitmez, yaptığı her eylemin bir nedeni olması gerekmez. Wilhelm Dilthey'e (Akt: Savaş 2001: 99) göre insan sadece duyularıyla dünyayı algılayan, akıl yolu ile tasarlayan bir varlık değildir. Ona göre insan “hisseder, heyecana sahiptir, duyguları, tutkuları en önemlisi iradi yönelimleri” vardır. Varoluş felsefesinde insanın tüm tabiat ve kendi türü ile

kurduğu ilişki, bir bağıntılık, söz konusudur. Ancak bunca bağıntıya rağmen insan bir iletişimsizlik halindedir. Yabancılaşmışlığı ve yalnızlığı Sartre tarafından bu yüzden sıkça dile getirilir. Hâlbuki insan birbiriyle ve tüm doğayla iletişim kurma kudretine sahiptir. Özellikle yakın yıllarda yapılan iki araştırma bunu doğrular niteliktedir. Cleve Backster'in kendi ismiyle anılan Backster etkisi yaptığı deneyler sonucunda kabul edilmiş bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bitkilere bağladığı cihaz ile elektromanyetik veriler üzerinden yaptığı denemelerde bitkilerin bakıcısını anladığı, sevgi sözcüklerine karşılık verdiğini gözlemlemiştir (Backster, 1968: 329: 348). Bununla beraber insan ile bitki arasındaki tüm iletişim kanallarını kapatmasına rağmen bakıcısı ve bitki arasında bunun bir engel teşkil etmediğini de tespit etmiştir. Bununla beraber Japon Dr. Emoto (Emoto, 2019: 9-14) ise su kristalleri üzerinde gerçekleştirdiği deney ile insanın maddeler ile dahi iletişim halinde olduğunu gözlemledi. Dr. Emoto güzel sözler söylenmiş kar taneleri ile kötü sözler söylenmiş kar tanelerini karşılaştırır. Kar kristallerini inceleyerek vardığı sonuçta güzel konuşulan kar tanesinin pürüzsüz kristaller oluşturduğunu görür. Kötü sözler edilen diğer tanecikleri ise mükemmel altıgen formdan uzaklaşma eğiliminde olmuştur. Öyle ki insan var olduğu evrende her şey ile bağıntılı bir yandan iletişim çağını yaşadığımız çağda bir o kadar yalnızdır, iletişimsizlik içindedir. Varoluşçuluğun bunu dile getirmesi kötümser olduğundan kaynaklanmaz. Aksine tüm bunların farkında olarak insanın içinde bulunduğu dramın acısıyla haykırdığı bir çığlıktır varoluşçuluk (Barret, 2003: 38-43).

Aydınlanma çağıyla birlikte her ne kadar insanın önemi arttığı, Fransız devrimi ile beraber hak, özgürlük gibi kavramlara kavuştuğunu düşünen insan belki de bir yanılgı içindedir. Aksine modern insanın değeri para ile ölçülebilecek kadar değersizleşmiş vaziyettedir. Yaşanan teknolojik gelişmeler bireyin yaşamına getirdiği faydalar ile birlikte birçok sorunu da beraberinde getirmiştir. İnsan hemcinsleri tarafından meta olarak görülmekte, değersizleştirilmektedir. Bu durum ise insanı kasvetin egemen olduğu bir dünyada yaşayan umutsuz bir birey yapmaya ikna eder. Ateist varoluşçulara göre insan dünyaya atılmış bir varlıktır. Tanrısal bir güç olmadığından kararlarındaki tüm sorumluluk kendine aittir. Bu ise özgürce seçim yapabilmesinden kaynaklanır. İnsan "*özgür olmaya ve kendini gerçekleştirmeye mahkûmdur*" der Sartre (1985: 72). Eylem zorunluluğu içinde kalan insanı bu durum bunaltıya götürür. Varoluşçuluk her ne kadar Avrupa'da köklenmiş Sartre ile

günümüze taşınmış olsa da bu tarz sınırlar çizmek doğru olmayacaktır. Varoluş felsefesi Avrupalı ile sınırlandırılmayacak, belirli düşünürlere ithaf edilemeyecek kadar geniş bir felsefi anlayıştır. Hinduizm'in metinlerini oluşturan vedalar arasında yer alan Sankhya felsefesi özellikle Heidegger ile bazı benzerlik içerir. Samkhya içsel kavramları belirlemede, meditasyonu sağlayan, varlıkları ve kavramları belirleyen veda geleneğinin altı felsefi bakıştan birini oluşturan öğretilerdir. Buna göre varoluşun özü iki temel kavramdan ileri gelir. Prakriti (madde) tabiatı ifade ederken nesnelere, cansız varlıkları da içine alır. Canlı olan, bir bilince ve ruha sahip varlık ise Purusha (ruh) olarak adlandırılır. Prakriti üç grup "guna" (hal) dan meydana gelir. Birinci grup Sattva guna olarak adlandırılır: iyilik, denge, yaratıcılık, huzurla ilişkidir. İkinci grup ise nötr ama aktif olan, hareket, eylemle ilgili haldir. Buna Rajas guna denir. Üçüncü guna ise kaosun, düzensizliğin, dengesizliğin hakim olduğu hal olan Tamas gunadır. Samkhya felsefesine göre bu üç guna birbiri ile karşılıklı ve sonsuz bir döngü içinde madde evrenini yok eder ve yeniden kurar. Purusha ise bu maddi evrenin şahidi olarak tüm farkındalığa ve bir bilince sahiptir. Gerçeği aramak Purushadan geçer. Maddi evrenden sıyrılan insan Purusha ile erdemin derinliğini ve gerçeği kavrar. Bunun için ise erdemli bir yaşam gerekir. Bunun sonucunda belirli meditasyon teknikleri ile manevi öz olan Patanjali'ye erişir. Bu kudret zaten insanın içinde vardır. Bu öğretiyi onu ortaya çıkarmayı hedefler. (H. Vikram, 2018: 5-16)

Varoluşçuluk birçok filozof tarafından farklı şekillerde ele alınmış ancak ortak bir payda da buluşmuşlardır. Kavramında dahi uzlaşılabilen bu anlayışta ortak olan payda insanın kendini anlamlandırma çabasıdır. Sartre hariç hiçbir düşünür kendisini varoluşçu olarak adlandırmaz. Ancak Sartre düşünürleri, etkilediği düşünüş biçimleri dolayısıyla, tanrı tanır ve tanrı tanımaz olarak iki gruba ayırır. İlk gruba öncülük eden düşünürler: Soren Kierkegaard, Karl Jaspers, Gabriel Marcel'dir. İkinci grubun öncüleri ise Nietzsche, Sartre ve Martin Heidegger'dir. Aslında varoluşçuluk kökleri antik Yunana kadar dayanan köklü bir ağacın meyvesidir.

#### **1.1.2.1. Soren Kierkegaard (1768-1834)**

Kopenhag kentinde dünyaya gelen düşünür aslen Protestan bir din adamıdır. Eserlerinin Almancaya çevrilmesiyle düşünceleri üzerine tartışmalar yapılmış, birçok varoluşçuyu etkilemiştir. Kierkegaard'ın en önemli düşüncelerinden biri bireyi

varoluşun merkezine almasıdır. Bundan dolayı korku, kuşku, iç daralması, yalnızlık gibi kavramlara önem vermiştir. Birey onun felsefesinin temelinde yer alarak en önemli sorunsalı oluşturur. Hayatın ve varoluşun en temel ögesine bireyi yerleştirir. Birey onda metafiziksel bir ögedir. Onun için birey varoluşun sahnelendiği, ortaya çıktığı bir alandır, “birey” varoluşun taşıyıcısıdır, varlık alanıdır. Var olma mücadelesi birey olma mücadelesidir. Çünkü insan sürekli bir oluş ve değişim içerisindedir. Değişim ve dönüşümün kapsadığı birey neye dönüşeceğini seçme şansına da sahiptir. Bu ise onu trajik bir varoluşun, çıkmazların ve paradoksların arasında bırakmaktadır. Tanrı tanrı varoluşçulardan olan Kierkegaard seçme özgürlüğünün yarattığı çıkmazları örneklendirirken Hz. İbrahim kıssasından faydalanır. Ona göre İbrahim peygamber içine düştüğü çıkmazdan itaati ile kurtulur. Sahip olduğu kudreti ile büyüktür, bu kudretin nedeni ise güçsüz bir varlık olmasındandır. Dünya için çabalayanın dünyayı fethederek yüceldiğini, kendisi için uğraşanın kendinin efendisi olarak yüceldiğini söyler. Ama onun için en büyük yücelik Tanrı için çabalayanın yüceliğidir. İbrahim peygamber de bütün güçsüzlüğüne rağmen itaati dolayısıyla Tanrıyı fethetmiştir. İşte bu onun için en büyük yüceliktir. Yüceliğinin bir kaynağı da deliliktir. Hz. İbrahim kıssasını gününe uyarlayan Kierkegaard toplumda Tanrıdan gelen bir emir ile çocuğunu kurban etmeyi düşünen birini deli olarak adlandırır. Bu delilik yüceliğe giden yoldur. Modern toplumun akıl ile bu deliliği kavraması mümkün değildir. Salt akıl insan davranışını anlamada yetersizdir (Kierkegaard, 2002: 21). Burada Hegel’e karşı bir tutum içinde olduğunu da söylemek mümkündür. Çünkü Hegel’in rasyonel olan gerçektir, gerçek olan ise rasyoneldir bakış açısına, “öznellik gerçektir, gerçek olan öznedir” (Kierkegaard 1992a, s. 343 aktaran Gödelek) diyerek cevap verir. İbrahim peygamber sadece akıl ile değil imanı dolayısıyla dünya anlayışını geride bırakır. Kierkegaard (2002:118) bir tanrının varlığı sayesinde insan hayatının anlamı olduğunu belirtir:

*“...eğer insanlığı birleştiren kutsal bir bağ yoksa eğer ormanın yaprakları gibi bir nesil diğerinin ardından doğuyorsa... Eğer insan soyu dünyadan, denizden geçen bir gemi ya da çöldeki bir rüzgâr, düşüncesiz ve meyvesiz bir kapris olarak geçiyorsa... o zaman yaşam ne kadar boş ve huzurdan yoksun olacaktır! Ancak böyle olmadığı için, Tanrı erkeği ve kadını yarattığı için, kahramanı ya da şâiri ya da hatibi şekillendirdi. “*

İbrahim peygamberin yaşamına büyük bir hayranlık besler. Onu iman şövalyesi olarak adlandırır. İnanç sıçraması ile tanrı ve insan arasındaki boşluk kapanır görünmez bir bağ oluşur. Bazı filozoflar yaşadığı çağın koşullarından bağımsız düşünülmez. Kierkegaard da bunlardan birisidir. Babası katı bir Hristiyan'dır. Eğitimini de bu yolda almıştır. Babasının yanında çalışan hizmetçisi ile evlilik dışı ilişkiye girmesi onun inancını sorgulamasına neden olmuştur. Babası ile yaşadığı çatışmalar onu melankoliye götürmüştür. Bunun yanında nişanlısını çok sevmesine rağmen melankolisinin ona da zarar vereceği düşüncesiyle ayrılır. İbrahim peygamberin yıllarca çocuğu olmamış ve İshak doğduğunda ise Tanrı onun kurban edilmesini istemiştir. İbrahim peygamberin tavrı ise akılla açıklanamaz bir Paradoksa dönüşür. Aynı şekilde Kierkegaard da çok sevmesine rağmen sevdiğinden vazgeçmiştir. Bunun açıklamasını akılla değil iman ile açıklar. Burada olan bir fedakârlıktan ziyade içinde yaşanan paradoksun hiçbir şekilde başkalarına açıklanamamasından doğan acı ve ıstıraptır. İşte bu acı ve ıstırap yücelik getirir. İbrahim peygamber sonsuz teslimiyet içinde emredileni yapmıştır. Bunun yanında kurban etme ritüeli ise bir iman hamlesi olarak vücut bulur. Sonunda Kierkegaard hem kendi ile hem de inancı çerçevesinde yaşadığı çatışmalardan kurtulduğunu düşünerek dinsel bir olgunluğa ulaşır. Düşüncelerinin temelinde bireyin öznel tarafıyla düşünerek varoluşunu anlamlandırması gerektiğini söyler. Kierkegaard (2002: 63)' a göre iman bir çıkmaz, paradokstur. Kişinin öznel varlığı Tanrıya giden yolda tek gerçektir. İman için tam bir teslimiyet şarttır. Kierkegaard varoluş ile imanı bir araya getirebilmiştir.

Gününün etik ve düşünsel anlayışına karşı çıkar. Bireyin anlaşılması güç bir varlık olduğundan hareket eder. Kierkegaard, (2002: 293) bireyin "*kendini başkasına anlaşılır kılamamanın acısını*" duyduğunu belirtir. Çünkü onun için insan hayatını yaşamanın belirli doğrular etrafında sınırlandırılması, mutlak değerlere hapsedilmesi yoktur. Kierkegaard için bireyin varoluşunu gerçekleştirilmesi ilk olarak kişinin bir birey olduğunun farkına varmasıyla olacaktır. Bu ise üç aşamada gerçekleşir. Kierkegaard bunları varoluş alanı olarak tanımlar: estetik, ahlak ve dinsel varoluş alanları. Aynı zamanda bu üç aşama üç çeşit yaşam biçimini de bildirir. Estetik aşamanın özelliklerini taşıyan, ahlaksal öğeler trajik kahramanda kendine yer bulur. Trajik şövalyeler toplumun kahramanlarıdır. Ancak iman şövalyeleri dinsel aşamanın özelliklerini taşıyarak birey olma yetisine kavuşur. İman edilmesi gereken

hususların mantık ile beliremeyeceği bunun boşa bir çaba olacağı görülmektedir. Tutku ve öznellik burada devreye girer. Mantık ile bulunamayan yolun tutku ve bireyin kendi öznel düşüncesi ile gerçekleştirebileceği anlaşılır. Bunun gerçekleşmesi ise insana bahşedilmiş olan özgür seçim yapma hakkıdır. Bununla birlikte Kierkegaard (Akt: Gödelek 1959: 161) seçim yapmanın zorluğuna da değinir:

*“Ya/ya da. Bu kelimeler üzerimde her zaman derin bir etki yapmıştır ve hala da yapmaktalar, özellikle onları mutlak bir şekilde ve herhangi bir belirli nesneye atıfta bulunmaksızın kullandığımda, çünkü onların bu kullanımı en korkunç karışıklıklardan birini hayata geçirme olanağını verir. Onlar beni sihirli bir büyü gibi etkiler ve ruhum son derece ciddileşir, hatta bazen nerdeyse hırpalanır”*

Estetik varoluş alanında yer alan estetikler kendi çıkarları doğrultusunda yaşamını şekillendirir. Kişinin çevresiyle kurduğu ilişki de önemli olan kendi arzu ve istekleridir. Her ne kadar burada kişi kendini üstün tutuyor olsa da asıl önem kazanan çevredir. Haz duygusunu tatmak isteyen birey kendi içinde tatmin olamaz ve dışarıya yönelir. Kendinden ziyade çevrenin koşullarına göre yaşar. Var olması ise dış koşullara bağlanmış olur. Karar almak ve seçim yapmada çevreyi öncelleyen kişi toplum içinde kaybolur, kendinden uzaklaşır. Aradığı hazzı bulamayan birey ya daha fazlasını aramaya ihtiyacına yönelir ya da umutsuzlaşır. Umutsuzluğa düşen kişi ya estetik alanda kalır, haz dünyasında hapsolür ya da etik alana geçer. Bunu ise iradi sıçrama ile yapar. Etik alanın amacı kişinin bir birey olarak kendisini bulmasıdır. Estetik yaşamda çevre faktörü içinde kaybolan birey etik alanda kendini kavrar. Yaşamının anlamını çevreye değil kendine atfeder (Gödelek, 2008: 363). Böylelikle kendine has özelliklerine odaklanır. Erdem sahibi olma yolunda ilerler. Kendini kontrol etme ve değiştirme gücüne kavuşur. Birey kendi olma mücadelesi içine girer ancak evrenselden bağını koparmaz. Ahlak kurallarının bilincinde hareket eder. Etik yaşam hem bireysel hem de evrenseldir. Kendi somut varlığını koruyan birey evrensele nüfuz eder. Böylelikle evrensel bir insana dönüşür. Estetik varoluş alanı ile etik varoluş arasında evlilik üzerinden örnek veren Kierkegaard estetin kendini cinsel arzularına göre yönlendirdiğini söylerken, etik alanda yer alan bireyin evliliğin sorumluluklarına göre hareket ettiği üzerinde durur. Ancak ahlak kurallarının da etik yaşam için yetersiz olacağı görüşüne sahiptir. İrade de artık bu noktada yetersiz kalır. Dolayısıyla bu yaşam da yetersizdir ve birey bunun farkındalığında suçlu

konumdadır. Tanrı ile yabancılaşmış olduğunu anlaması gerekir. Yaşamın sonluluğunu idrak ederek dinsel yaşam alanına geçmelidir (Kierkegaard, 2002: 70).

Dinsel varoluş alanı etik yaşam ile beraber kendisi olmayı başarmış, evrensel olan insanı konu alır. Ancak insan evrenselliği de bu aşamada geçmelidir. Bu ise farkındalığın getirdiği bir sıçrama ile olur. Mutlak olarak mutlak olana ulaşmak amaçlanır. Yaşanan paradoksların bir sonucu olarak insan acizliğinden kaynaklı bir ıstırap ortaya çıkar. Bu ıstırap ahlaki ilkelerden bağımsız olan kişiyi tanrının sesine kulak vermeye yönlendirir. Tanrı ile kurulan ilişkide tek varlık bireyin kendisidir. İmansal bir sıçrayış gerektiren bu hamlede akıl saf dışıdır. Tanrı ile iletişim rasyonellik içerisinde değil, bireyin kendi öznel varoluşuna güvenerek olmalıdır. Çünkü birey Tanrıya muhtaç haldedir. Etik yaşam alanında evrensellik hakimdir. Ancak dinsel varoluş alanında Tanrıya olan itaatten kaynaklı olarak bireyin sadece kendi öznel varlığı vardır. Kierkegaard (2002: 112) böyle bir yükselişin ancak sevgi ile olacağına inanır.

### **1.1.2.2. Martin Heidegger (1889-1976)**

1889 yılında Almanya'da doğan Heidegger varoluşçuluğun en önemli düşünürlerinden biri sayılmaktadır. Teoloji ve felsefe eğitimi almıştır. Husserl'in aistanı olduktan sonra onun fenomenolojik yaklaşımını geliştirerek varoluşçuluğa büyük katkı yapar. 38 yaşındayken 1920 yılında varlık ve zaman eserini yayınlamış bununla beraber büyük ses getirmiştir. Almanya'da dönemim büyük filozofları arasında kendine yer bulmuştur. Varlığın ne olduğundan ziyade var olmanın anlamını sorgulamıştır. Sistemli ve düzenli çalışmalar sonucu birçok terim ortaya koymuş, insanı anlamlandırma uğraşı içinde geleneksel felsefeyi karşısına almıştır. Varlığa olan ilgisi nedeniyle felsefeyi yeniden yorumlayarak felsefeyi varlığı kavramaya götüren bir araç olarak görmüştür.

Varlık matematik, fizik ya da sosyoloji gibi bilimlerle kavranamaz. Ona göre bu bilimler varlığa kavramsal olarak yaklaşmaktadır. Varlığı bir bilgi objesi olarak ele alırlar. Hâlbuki bu şekilde varlığın anlamı bulunamaz. Heidegger için insan bir



dünya içinde varlıktır. Birey dış dünya ile kurduğu ilişki bağlamında kendisi olur. Kişinin varoluş mücadelesi dış dünya ile zamansallık içerisinde şekillenir. İnsan ona göre “*varlığın çobanıdır.*” İnsan bilgi nesnesi değildir. Ona göre geleneksel felsefe varlığı ikinci plana koyar ve onu anlamlandırmada başarılı olamaz (Akt: Çüçen, 2003:7).

Heideggere göre (Akt: Yardımlı, 2004: 70-72) varlığın anlamını Dasein sorabilmektedir. Dasein’in alman dilinde günlük kullanımı insan varlığı manasına gelir. Sein var olmak, varoluş anlamlarına gelirken Da ise orada ve ya burada anlamına gelmektedir. A. Kadir Çüçen’e göre (2003: 39) “*Dasein, burada veya orada var olan varlık anlamına gelir*”. İnsan düşünürler tarafından yanlış kavranmıştır, yanlış anlaşılmıştır. Heidegger ise, insan olarak önceden yanlış anlamlandırılan varlığı boş bir levha gibi düşünerek kendi tanımını oluşturur ve buna karışıklık yaratmaması için Dasein der. Daseine iki özellik atfeder. Birincisi dasein her durumda kendisidir. İkincisi ise onun özü varoluşudur. Orada-varlık dünya içinde bir varlık olarak diğer insanlarla kurduğu ilişkiye göre şekillenir. Kendini ise buradalılık ile ifade eder, ben buradayım diyerek herkesleşmekten uzaklaşır. Kendini diğerlerinden ayırarak kendi gibi olmak ister. Dasein bir orada-varlık olarak bütün soyutlamalardan uzak yaşamın içinde ve somut, gerçek, günlük dünyadadır. İnsan ne kadar bu somutluğu kavrayabilirse o kadar kendi olur. Sahici ve kendi olma yoluna böylece girebilir. Çünkü o dünyaya atılmış, salınmıştır. Dolayısıyla dünya içinde olmak onun varoluşundan ileri gelir. Diğer taraftan dünya da olan objeler bir ilgi ve ya iletişim içinde değildir. İnsan kendiyile, diğerleriyle ve doğayla ilgi ve alaka kurabilmekte, merak edebilmektedir. İlgi ve kaygı onu diğer varlıklardan ayıran temel iki özelliştir. Bu ise onun varoluşundan ileri gelir. Dünya içinde varlık olarak mağarada yaşayan insan merakın üzerinde kurduğu etkiyle gece kafasını dışarı çıkarıp gökyüzüne bakmamış olsa belki de kuzey yıldızı hiç bilinmeyecek, karanlıkta kalan insan yolunu bulamayacaktı. İnsan duygu sahibidir, korkan, ilgi gösteren, dert edinebilen bir varlıktır. Ancak günlük hayatın onu kuşatması ile kendinden uzaklaşmaktadır. Bundan ise kendini soyutlayarak kurtulabilir. İnsan kendini herkesleşmekten soyutlamalıdır. Böylece bir nesne olmaktan uzaklaşır. Herkesleşen insan herkesin sahip olduğu yargılara, güzellik anlayışına, herkes gibi bir günlük yaşayışa sahip olur. Bu ise onun varoluşunun anlamına kavuşmasına engel teşkil eder. Vasat ve ortalama bir birey yapar. Vasatlık Dasein in kimliğini elinden alır.

Sahicilikten uzaklaştırır. Alışkanlıklardan kurtulmak, bağımlılığı terk etmek yoluyla sahici bir kendiliğe ulaşılabilir. Heidegger sahici bir varlık anlayışını savunmuştur. Geleneksel metafiziğin bu anlayışa ket vurduğu görüşündedir. Onun için insanın diğerleri ile kurduğu ilişkinin yanında dünya ve nesnelere ile olan ilişkisi var olanın ne olduğunu bilmeye götüren bir yol açar. İnsanın olmadığı bir dünya anlamsızdır. İnsan üretimde bulunur, fedakârlık yapar, arayan, soran soruşturan, anlaşılabilen bir varlık olarak ayrıcalıklı bir konumdadır.(Magill, 1992: 50) Çünkü hem çevresini etkiler hem de o çevreden etkilenir. Değişim ve dönüşüm içerisindedir. Dünya insanın iziyle dolu bir ortamdır. Kültür de bunun en büyük göstergelerinden biri olarak yer alır. İlgi *dasein* in nesnelere gösterdiği merakın bir dışavurumudur. Büyük ilgi olarak tanımladığı *fursorfe* kavramı ise *dasein* diğer *dasein*ler ile kurduğu ilişkiden doğar. *Fursorfe* ile benliğin toplumsal yönünü oluşturur. Fenomenolojik yöntemi kullanarak bir yol çizen Heidegger insanı tüm varlığın merkezine alır. *Dasein* yapıp ettikleriyle birlikte anlam kazanır. (Heidegger, 2004: 72-85)

Diğer taraftan Heidegger düşünmenin önemine sıkça değinir. Eğer insan hafızası ile düşünür ve hatırlarsa bu onun şükran duymasına(*das denken dankt*) neden olur (Akt: Yıldızdöken: 2017:167). *Dasein*'in bir kaderi vardır. Onu ise zaman belirler. Varlığın zaman içinde oluşu(*das ereignis*) onun kaderini(*geschick*) çizmesine imkan verir. Ancak varlığın gizli kalmış bazı yönleri(*aletheia*) vardır. Bu zaman ve bilinç üzerinden aydınlatılabilir. Sanat eserinin kökeni (2007: 11-12) adlı çalışmasında Van gogh'un çizdiği bir çift çiftçi ayakkabısı adlı eseri değerlendirir. Resimde sadece bir çift ayakkabı vardır. Ancak o görünenin ardından görünmeyene ulaşır. Çiftçinin ayakkabılarla gezdiği mekana, tarlasına kadar girer. Bir aracı kullanarak gizlenen gerçeği açığa çıkartır. Bu keşif aracın varlığı sayesinde aydınlatılır. Esere kendinden bir şeyler katmak(*setzen*) varlığın kaderine sızmanın önünü açar. Heidegger böylece bir çiftçinin gizli kalmış mekânına ulaşabilmiştir. Hakikat sanat eserinde sıkça ortaya konulur. Gerçek bazen açıkça bazen de gizli bir şekildedir. Hakikatin keşfi başka bir hakikati de beraberinde getirir. Bunda en önemli pay esere kendinden bir şey katan (*setzen*) eser sahibindedir. Bir eseri sanat eseri yapan en önemli unsur eserin kendi içinde bir dünya kurmasıdır. Bilinen ve bilinmeyen şeyleri toplayarak ortaya koyan eser dünyanın varlığından, orada bulunuyor oluşundan, hareketle görünür olarak ortaya konur. Eserin eser olarak

kurguladığı dünya ile yeryüzü arasında bir kavga vardır. Bu kavga sonucu hakikat bulunur (Heidegger 2007: 44).

Heidegger de dasein zaman içinde yer almasından dolayı zamansaldır. Tarihsellik bu zamansallıktan ileri gelir. İnsan zaman içinde yaptıklarıyla insandır. Tarih içinde yaptıklarına, seçme şansına bağlı olarak daseinin kaderi değişir. Her halükarda zaman içinde dasein ölümü tadacaktır. Onun amacı ölümü öndeleyerek kendi varoluşunu gerçekleştirmektir. İnsan geçmiş, şimdi ve geleceğin imkan ve olasılıklarını üzerinde taşımaktadır. Dolayısıyla zamanın sunduğu olanaklar çerçevesinde kendini gerçekleştirebilir. Böylelikle kendi gizini (aletheia) bulup ortaya çıkarma imkânını elde eder. Heidegger için önemli olan zamansallığın ve geçmişin içinde kaybolmak değil geçmişin şimdiye yapacağı katkısıdır. İnsan geçmişi, geleceği ve şimdisiyle bir bütün olarak vardır. Zaman ve varlık bir birinden ayrı açılanamaz. Çünkü var olan zaman içinde vardır. Zaman bir eylem alanı olarak görülür, bu eylem alanında yapılanlar ile varoluş gerçekleşir. Yaşanılmışlıklar zaman içinde gerçekleşir ve zaman üzerinde bir değişim yapılamaz. Yaşamın içinde seçme şansı vardır. Ancak zamanı seçmek olanaksızdır. İnsan an içinde yaşar. Zaman doğuma ve ölüme hükmeder. Zamansallık bir alan olarak insan olmaya bir olanak yaratır, bu olanağın gerçekleşme ihtimali bulunan yerdir (Heidegger, 1996a, s.343).

Zaman ve varlık Heidegger'in temel sorununu oluşturur. İnsan dünyaya atılmış bir varlık olarak ortaya çıkar. Belirli dini ve ahlaki nedenler olmadığından yalnızdır. Aynı nedenle bir anlamsızlık içinde savrulup gitmektedir. Dünya içinde bir varlık olan insan bilinmezlerle doludur. Zaman ise bu bilinmezleri ortaya çıkarmak için bir alan, imkan sunar. Daseine kendi yazgısını oluşturarak hiçlikten kurtulma olanağı tanır. Bununla beraber insan tek başına soyut bir varlık olarak ele alınmamalıdır. İnsan bir bütün olarak hem etkileyen hem de etkilenen olarak vardır. Heidegger için Dasein'in özü, Sartre'ın varoluş özden önce gelir deyişinden farklı olarak, onun varoluşudur. Çüçen'e (2003: 57) göre "*O hâlde, varoluş veya var olma, "Varlık'ın anlamı nedir?" sorusunu soran ve fark eden varlığın temel karakteridir.*" Varlık ve zaman insanı anlamlandırmaya yönelik, onun değerini kavramada önemli bir aydınlatma aracı olarak görev alır.

### 1.1.2.3. K. Jaspers (1883-1969)

Alman düşünürlerden olan Jaspers'in asıl işi psikiyatridir. Akıl hastalıkları üzerindeki araştırmalarının kendi düşünce sisteminin oluşmasında etkisi vardır. İlgisi birey üzerinedir. Felsefenin derdini bireyi anlamak ve açıklamak olarak görür. Felsefe yolda olmaktır diyerek önemli bir düşünüş güzergâhı çizer. Jaspers karamsar değil aksine daha iyimser bir duruşa sahiptir. Onun için varoluş bireyin sahip olduğu bir karar imkânı, önemli bir hürriyetin göstergesiydi.

Bireyin hürriyetinin elinde olmasından dolayı karar alan odur ve bu özgürlük içinde nasıl olabileceğe öyle olma imkanı vardır. Ona göre birey bugün hiç olmadığı kadar zorluk çekmekte, kendisini bir tehdit altında görmektedir. Savaşlar, hastalıklar, yaşama mücadelesi onu yıldırmaktadır. Felsefe ise bu duruma karşı gelmeyi ve varolan durumu göz önüne sermeyi amaçlamalıdır (Jaspers, 1997: 43). Jaspers insanı temel alır ve insanın ne olduğu üzerine çıkarımlar yapar. İnsan bir oluşmadır der ve beden olarak fizyoloji, ruh olarak psikoloji, toplumsal bir varlık olarak sosyoloji tarafından araştırılmaktadır görüşünü savunur. İnsanın varoluşsal iletişimine değinerek bunun bazı haller ile olanaklı olduğunu söyler. Bireyin içinde bulunduğu yalnızlık hali, karşılıklı açıklık, çıkar gözetmeme, sevgi gibi unsurların varoluşsal iletişimi tetikleyeceğini belirtir. Bir oluşma olan insan hem bir araştırma konusudur hem de araştırmaya kapalı özgürlüğün kendisidir. Araştırma konusu olarak insanın düşünen, bir dili olan, ortak bir ekonomi kurabilen ve ekonomik bağlamda akılcı şekilde düşünebilen bir varlık olarak tanımlandığını belirtir (Jaspers, 1997: 231).

Ancak Jaspers insanın dünya ve aşkınlık ile ele alınmasını gerektiğini belirtir. İnsan ise bir ben-varlıktır. Jaspers için insan düşünebilen, evren üstüne kafa yorma yetisine sahip olağan üstü bir varlıktır. İnsan anlayışının temeli dört öge üzerine kuruludur: genel bilinç, tin, varlık olarak insan (dasein) ve varoluş. Genel bilinç herkeste var olan aynı bilinçtir. Algıyı sağlayan, anlama yetisini kuşatan bir kuşatıcı, düşünmeye yön veren bir özne olarak yer alır. Bunun yanında tin insan haysiyetini kapsayan özelliklerdir. Dasein onun için tam bir birey olamamış, basit bir insan, insanın nesnel yanıdır. Dasein kendi üzerine bilgi sahibi değildir ve bunu aşılması gereken bir zorluk olarak görür. Dasein bilimin araştırma konusu olarak yer alır (Jaspers, 1997: 13).

Bu bağlamlar içinde düşünülürken *dasein* nesnel bir varlıktır, üzerinde araştırma yapılan bir konudur. Genel bilinç ise merak eden, araştıran, anlama yetisini oluşturan bir unsur olarak yer alır. *Tin* ise duygu ve fikir sahibi olarak yaşama yön veren insani bir biçimdir. İnsana ait bu ortak özelliklerin yanında bir de varoluş olarak adlandırılan her insanda farklı işleyen öznel yanı olan varlık biçimi vardır. Onun için bu kavram önem arz eder. Bu ise insanın biricikliğinden kaynaklanır. Jaspers insanın *daseini* aşarak varoluş amacına ulaşmasını diler. Böylelikle kendi kendinin bilincine erişir. Araştırma konusu olarak insan bilimsel yöntemler ile kavranamaz. Çünkü o bir doğa olayının oluşu gibi belirli işlemler ve sistemler üzerine kurulu değildir. Çeşitli bilimler insana çeşitli tanımlar getirir. Ancak insan bir bütün olarak ele alınmalıdır. İnsan kendi hakkında oluşturacağı fikirler, kavramlar ve tanımların ötesinde bir varlıktır. Dolayısıyla sosyolojinin ve ya matematiğin ulaşamayacağı bir noktadır. Çünkü hepsinin kısıtlı bir bakış açısı belirli bir yönelimi vardır. Jaspers tüm insanları eşit kabul eder. Birini hor görmenin ve ya dışlamanın insanın kendi türüne bir ihaneti olarak görür. İnsan onun için kıymetli bir varlıktır. Birliktelik, insanların birbirlerine olan bağlılığı özgürlüğün de kaynağıdır. Birey diğerleriyle birlikte vardır. Jaspers insanın başıboş olmadığını bir yaratıcı tarafından var edildiği görüşünü savunur. Ona göre Tanrı'dan bağımsız değildir insan. Özgürlüğü Tanrı ve insan olma ile ilişkilendirir. İnsan özgürlüğünü varoluşsal alanda gerçekleştirdikçe Tanrıya yaklaşır. Jaspers'e göre Tanrının varlığı kanıtlanamaz. Kanıtlanması kanıtlanamaması kadar zordur. Kanıtlanabilseydi de Tanrı o zaman sıradan bir varlık olurdu. Bu uğraşa girişmek onu özelliklerinden arındırma uğraşısıdır. Özgür olma bilinci ile insan Tanrı'ya ulaşır. Jaspers Kierkegaard ile aynı çizgidedir. İrade, karar verebilme, *tin* onun için önemli kavramlar olduğu kadar, yalnızlık, sevgi, anlayış, samimiyette önemlidir (Jaspers, 1997: 66-76).

#### 1.1.2.4. G. Marcel (1889-1973)

Fransız düşünür Gabriel Marcel tanrı tanır varoluşçulardandır. İlk Fransız fenomenologu olarak kabul görür. Oyun yazarı, müzik ve oyun eleştirmenidir. 1889 Paris'te doğmuştur. Marcel felsefeyi sistemli bir biçim olarak ele almaz. Felsefeyi ele

alış biçimi insanın belirli konular üzerine kavrama ve anlama uğraşı içine girdiği subjektif bir düşünüş yolu olarak görmesinden ileri gelir. Onun için birey varoluşunu ancak kendi üzerine düşünebilirse gerçekleştirebilir. Marcel de ilk olarak insan nedir, ben kimim sorusunu sorarak işe başlar. Descartes'in cogitosunu eleştirerek bir ikileme yol açtığını savunur. İnsanı hem var olma hem de düşünme üzerinde ele almanın onun bütünü görmekten geldiğini, parçalara böldüğünü düşünür. Varlık-ben kavramı bir sırdır. Bu sırı ulaşmak cogito ile değil araçsız şekilde olur. Bu ise tecrübe, bağlanma ve sadakat ile gerçekleşir.

Umut Marcel felsefesinde önemli bir konumda bulunmaktadır. İnsan onun için umut edendir. Koç (2008:172) umudun Marcel felsefesindeki önemine değinir:

*“Marcel'e göre insan, olmuş, tamamlanmış bir ürün olmayıp, oluş halindeki bir varlıktır. Yani o, somut bir durumdan bir diğerine geçecek surette daimi yolculuk halinde olan, gezgin bir varlık, Marcel'in ifadesiyle bir homo viator'dur. Homo viator, bir umut insanıdır.”*

Duyum varlığa katılımın bir yoludur. Bir bedene bürünmenin sonucu olarak ortaya çıkar. Birey edimleri ile vardır. İnancın, kendi olduğunu belirtir. Birey bir varlık olarak değil, varlığını kazanan olarak vardır. Tanrının bir armağanı olan bireyin yaşamından daha fazlası olduğuna inanır. Marcel özün bir tasarım olduğu, bir araç olarak yer aldığını düşünerek eğer özü anlayacak bir Tanrı yoksa insan da yoktur diyerek katı bir tutum alır. Bununla birlikte Marcel (Akt: Koç, 2018: 73) duyumun sadece bir araç olmadığı üzerinde durur:

*“Duyum, mesaj olarak varsayılır ancak basit bir alet olmayan bedenim bir haberleşme aracı değildir. Dolayısıyla duyum, bir mesaj gibi ele alabileceğim bir şeyde değildir. Eylemin kaliteli bir çevirisi olarak zannedilen duyum, orijinal duygunun yerini tutamayacaktır. Buna göre duyum, bir haberleşme ya da iletişim olmadığı gibi bir çeviri de değildir. Buna karşın bu ilk duygu, gerçekten “doğrudan” ve “aracısız” olmalıdır.”*

Diğer taraftan Marcel gerçeği birey için sürekli bir keşif yoluyla içine nüfuz edilecek bir gizem olarak betimler. Herkes için tek ve genel-geçer bir gerçeklik olmadığını savunur. Onun için varlık delil ve ispata gerek olmayan şekilde açıktır. Bir nesneyi sorar gibi varlığı sormanın manasız olduğu görüşündedir. Varlık tanınır, yaklaşılr. Ancak varoluş ile varlık farklı kavramları ifade eder. Varoluş cisimlenerek bir beden üzerinden ortaya çıkar. Beden ile kendi arasında olan bu ilişki ben'in inkar

edilemeyecek düzeyde var olan biçimidir. Her şeyin temelinde olmak (etre) ve sahip olmak (avoir) yatar.

#### 1.1.2.5. J.P. Sartre (1905-1980)

Fransız varoluşçu filozoflardandır. Paris'te doğdu. Berlin'e giderek çeşitli araştırmalar yaptı. 2. Dünya savaşında Fransız ordusuna katıldı. Almanlara esir düştüğü sırada varlık ve zamanı okudu. Bunun derin izlerini varlık ve hiçlik eserine yansıttı. Bununla beraber Husserl'den de etkilenmiştir. Onun için fenomenoloji varoluş felsefesinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü var olanları görüngü dizgesine indirgemekle varoluşçuluğun büyük bir gelişim gösterdiğini inanır. Sartre de diğer tüm varoluşçular gibi varoluşun özden önce geldiğini savunmuştur. Sartre'nin varoluşçuluk anlayışı onun tanrı tanımazlığı ile ilişkili olarak Tanrının yokluğu üzerine kuruludur. Varlığı iki gruba ayırır: kendinde varlık ve kendisi için varlık. Kendinde varlık, kendisi için varlıktan ayrıdır. Kendinde varlıkta öz varoluştan önce vardır. Çeşitli nesne ve objeler bu gruptadır. Kendi için varlıkta öz varoluştan sonradır. Kendisi için varlık bilinci olan insandır. İnsanda ise öz varoluştan sonra gelir. Sartre varoluşçuluğun insanı yapıp ettikleriyle tanımladığını söyler (Sartre, 1985: 92-106). Varoluşçuluk (1985: 63) adlı eserinde şunu belirtir:

*“Varoluşçuya göre insan daha önce tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir o zaman. Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır.”*

Öznellik ise buradan gelir. İnsan var olmaya doğru serüveninde kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır. Kendini nasıl tanımlarsa ona göre şekillenecek, arzu ettiği gibi tasarlayacaktır. En büyük sorumluluğu da buradan gelir. Var olmanın, kendine, özüne kavuşmak gibi bir amacı vardır. Ancak bu sorumluluk yalnızca kendinden sorumlu olduğu anlamına gelmemeli, kişiöğlü tüm insanlardan da sorumludur aynı zamanda. Çünkü *“insan kendi kendini seçer.”* Aynı zamanda insan kendini seçerken ideal insanın nasıl olması gerektiğini de seçmiş olur. Dolayısıyla kendince herkes için iyi olanı da seçmiş olur.

Sartre'nin hareket noktası insandır. İnsanın varoluşunu, bireyi merkezine alır. Varoluş felsefesinin özünde insanın var olma mücadelesi yatar. Ancak varlık bununla sınırlı kalmaz. Varlık canlı ve cansız tüm hayvan ve nesnelere kapsar. Bu nedenle Sartre varlığın total varlık olduğunu belirtir. Husserl'in fenomenler alanı kendisi için

varlığın ön koşuludur. İnsan hemcinsleri ve tabiat ile bir etkileşim içerisinde yer alır. İnsan bu etkileşimin merkezi rolünü oynar. Özgür olma insanın en temel hürriyetidir. İnsan özgürce karar alır bu kararlar çerçevesinde yapma eyleme içerisine girer. Kendisini bu yapış edişler tanımlar.

Kendinde varlık tüm doğayı tabiatı ve evreni kapsar. Sartreye (2009: 43) göre “*varlık vardır, varlık kendisidir; varlık neyse odur.*” Sartre burada bir özdeşlik kurarak varlığın en önemli özelliğini belirtir. Varlık kendisi ile iç içedir, nedensizdir. Onun kendi dışında bir şeyle ilişkisi yoktur. Kendi varlığın oluşumunda bir yaratım yoktur. Kendi kendini de yaratmamıştır. Sartre’ye (2009: 21) göre neden var olduğu bilinmemektedir ve bu saçmadır. Kendinde varlık kendisi için varlığın bir ön koşuludur. İnsan dünyaya geldiğinde bir anda kendini kendisi için varlığın içinde bulur.(Taşdelen, 2008:14)

Kendisi için varlık bir bilinç sahibidir. Ancak kendinde varlık gibi kendisi ile dopdolu değildir. Eksikleri, zayıflıkları, belli başlı güçlü yönleri vardır. Kendinde varlık gibi sabit de değil, sürekli bir değişim ve dönüşüm içindedir. Bu değişim ise anlamsızlıktan kaynaklanır. Hiçliğe karşı bir anlam bulma çabasının gereğidir. Bilinç taşıyan kendisi için varlık farkındalığa sahiptir. Bu farkındalık hiçlikten kurtulma ve anlam kazanmayı dürtüler. Özgürlüğünü kendi eline almak ister. Dostoyevski’nin söylediği “*Tanrı yoksa her şey mubahtır*” sözünü varoluşçuluğun çıkış noktası olarak ele alır. Yapıp ettiklerine bu nedenle bir bahane bulamaz. Çünkü kader yoktur. Tamamen başı boş bırakılmışlık vardır. Bu nedenle insan tamamen özgürdür. Özgür olmaya mahkum edilmiştir. Bu mahkumiyet yüzünden yaşayarak var olmaya zorunludur. İnsan desteksiz, bir başına kalmıştır. Geleceğini şekillendirmek onun kendisine bağlıdır. El değmemiş bir yarının onu beklediğini belirtir. Seçme ve tasarlama şansı vardır. Bu seçme şansı insanın kendini seçme şansıdır: “*Özgürsünüz, onun için kendiniz seçin, yolunuzu kendiniz bulun! Hiçbir genel ahlâk size yapacağımız şeyi söyleyemez. Buna ancak siz karar vereceksiniz*” (Sartre, 1985: 76) Bundan dolayı Sartre için varoluşçuluk insanı iş ile açıklar, eylem ile tanımlar ve davranışı ile yargılar. İnsanın kaderi gene insanın elindedir.



## 1.2. VAROLUŞÇU İZLEKLER

Felsefe ile sanat arasında bir ilişki vardır. Bu ilişki insan ve düşünce üzerindedir. Sanat düşünsel ortamın zenginliği ve özgürlüğü içinde gelişir. Felsefe de özü itibari ile düşünsel bir aktivitedir. Ancak sanat uzun süreler boyu iktidar tarafından bir tehdit olarak da algılanmıştır. Din ve din adamlarının kontrolü altında şekillenmiştir. Bununla beraber sanatın felsefe tarafından da yüzyıllar boyu göz ardı edildiği anlaşılmaktadır. Platon güzelliği sanata bırakılamayacak kadar değerli görür. Kant ise güzelliği ahlak anlayışına ayak bağı olmaması için ayırır (Savaş, 2001:132,133).

Felsefe tarafından yıllar boyu dışlanan sanat, varoluşçuluk ile yeni bir gelişim aşaması göstermiştir. Özellikle edebiyat alanında Dostoyevski, Camus, Kafka gibi yazarlar varoluşçu temalar üzerinde sıkça durmuştur. Bunun yanında Sartre de bunaltı romanıyla varoluşçuluğu bir araç olarak kullanarak çevresine ve kendine bedenine olan yabancılaşmayı anlatır. Camus saçma üzerine düşünmüş, intihar ve başkaldırma gibi temaları işlemiştir. Yabancı romanında kalabalık içinde yalnız kalmış insanı konu edinir. Varlığının anlamını soran insanın kurtuluşunun ya başkaldırıyla ya da intiharla olacağını düşünür. Dostoyevski varoluşçuluk gibi kendi merkezine insanı alır ve daha önce hiç kimsenin yapamadığı kadar insanın iç dünyasından bahseder. Her ne kadar varoluşçuluğun ortaya çıkmasından önce yaşamış olsa da özgürlük, adalet, zorunluluk ve sorumluluk gibi temaları işleyişi dolayısıyla varoluşçular tarafından derinlemesine incelenmiştir. Özellikle insanın içinde yaşadığı çıkmazları, paradoksları insan zihninin derinlerinden alarak romanlarına yerleştirmiştir (Sartre, 1963: 48).

Sanat tarafından ortaya konan bu temalar varoluşçu izleklerin açısından önemli yer tutar. Varoluşçuluğun temaları olan bunaltı, atılmışlık, paradokslar sanat tarafından sıkça ortaya konmuştur. Denebilir ki varoluşçuluk sanatı dışlamamış, ona değer vermiştir. Sanatta yer alan varoluşçu temaların bu denli fazla olmasının nedenlerinden birisi fenomenolojik yaklaşımın hem sanatla hem de varoluşçulukla kurduğu uyumdan kaynaklanır. Görüngü bilim olarak dilimize çevrilen bu kavram Mounier'in varoluşçuluk ağacında da görüldüğü gibi varoluşçuluğun gövdesini oluşturur. Fenomenolojik yaklaşım varoluşçuluğa olduğu kadar sanata ve sanatçıya da yakınlık duyar. Bunun yanında sanat betimleyici bir yaratım olarak eylem

gerektirir. Bu bağlamda varoluşçu felsefe ve sanat eylemde buluşur (Savaş,2001:140).

### 1.2.1. Sorumluluk ve bunaltının doğuşu

İnsan özgürlük ve atılmışlık içinde doğar. Hiçbir buyruğa bağlı değildir. Hayatın anlamı da bu özgürlükten kaynaklanır. Yaşamı ancak bu özgürlük ile kazanılır. İnsan için seçme şansı vardır. Seçme sayesinde insan özüne giden yolu kurar. İşte bu seçim yapma özgürlüğü beraberinde sorumluluğu da getirir: nasıl bir tasarı olacağının sorumluluğu. İnsan dünyaya salınmış bir varlık, kendi olma sorumluluğu içinde bir bunalım yaşar. Kendi olma sorumluluğu beraberinde külli bir sorumluluğu daha beraberinde getirir: insan yalnız kendinden değil bir bütün olarak insan imgesinden de sorumludur aynı zamanda. İnsan özgür olmaya mahkum edilmiş bir varlık olarak bu sorumluluklarını maskeleyemeye çalışır. Bu mahkumluk içerisinde insan kendini aldatma yoluna gider. Yalancılık ve özür burada ortaya çıkar (Sartre, 1963: 52).

Sorumluluk beraberinde bunaltıyı getirir. Ancak bunaltı kişioğlunu eylemsizliğe götürmez. Aksine bunaltı eylemin ön şartı haline gelir. Bir saldırı kararı veren komutanın halini ortaya koyan Sartre, (1985:69) *“bir saldırının sorumluluğunu yüklenen bir komutan, nice insanı ölüme atmanın sorumluluğunu da yüklenmiş olur... yine de hareketlerine engel olmaz.”*

Heidegger insanın bırakılmışlığından sıkça bahseder. Bu bırakılmışlık içinde tüm sorumluluk insana aittir. Çünkü bir buyruğun altına yaslanan özür oluşturamaz. Tüm seçimleri, eylemleri kendi sorumluluğu altındadır. Yaşam içinde yapılan seçimleri değerli kılan ise bu bırakılmışlıktır (Heidegger, 2004: 88).

### 1.2.2. Bırakılmışlık, seçim ve bağlılık ilişkisi

Heidegger insanın olmaya bırakılmışlık içinde olduğunu görür. Madem insan dünyaya salınmıştır, edimleriyle kendini gerçekleştirmelidir. Edimlerini kısıtlayan bir buyruk yoktur. Özgürce seçme hakkına sahiptir. Eğer bir Tanrı da yoksa hiçbir günahı ve suçu olmayacaktır. Çünkü onun için ne bir dayanak, ne bir yardımcı ne de bir destek vardır. Kaderi kendi elindedir. Varoluşu özünden önce gelmiştir, dolayısıyla insan kendini nasıl yapıyorsa öyle olacaktır. İşte bu bırakılmışlık nedeniyle bireyin kendi elleriyle inşa edebileceği bir geleceğinin olduğu açıkça düşünülebilir (Sartre, 1985: 88-90).

Bırakılmışlık içinde insan kendi duygu ve düşüncelerini kendi belirlerken sahip olduğu ahlak anlayışını da belirler. Sartre (1985: 76) “*Dostoyevski, “Tanrı olmasaydı her şey mubah olurdu” diye yazmıştı. (İşte bu söz, varoluşçuluğun Çıkış noktasıdır.) Gerçekten de, Tanrı yok ise her şey yeğdir (mubahtır), hiçbir şey yasak değildir. Bu demektir ki insan, kendi başına bırakılmıştır.*” Derken bir yandan nasıl bir bırakılmışlık içinde olduğunu belirtir ve seçimlerinin buna göre şekillenmesi gerektiğinin altını çizer. Sartre’nin bu düşüncesini ortaya atabilmesi inancından kaynaklanır.

İnsan bir buyruk altında olmayınca değerlerini haklı ve ya haksız çıkaracak bir otorite sadece kendisidir. Dolayısıyla kötü edimlerini de kendi seçer, iyileri de. Çünkü iyinin ve kötünün ne olduğunu kendi nasıl isterse öyle yorumlayacaktır. Sartre (1985: 73) savaşa gidip kendi ülküsü için dövüşmeyi ya da kalıp çaresiz annesine bakmayı seçebilecek gencin paradoksunu örneklendirir. “*Nedir en çok yararlı olan? Bir savaş birliğinde dövüşmek mi, yoksa bir varlığın yaşamasına yardım etmek mi?*” Hiçbir yazılı ahlak kuralının ya da buyruğun boyunduruğunda seçim yapılamayacağını belirtir. Genç için içinde kaldığı seçim paradoksunu çözebilecek geriye tek bir seçenek kalır: içgüdüler. İçgüdülere bağlı duyguların önderliğinde bir seçim yapma ihtimali ortaya çıkar. Ancak bunun da bir noktada paradoks olacağı kaçınılmazdır. Duygunun değeri yapılan harekete bağlı olarak ortaya çıkacağından neyin gerçekten değerli olduğunu anlamak hayli zor verilmiş bir hüküm gerektirir. Bu hüküm ne bir buyruk ile gelir ne de bir büyük tavsiyesi ile. Hüküm insanın özgürlüğünden özgürce karar alabilmesinden kaynaklanır. Duygular ve içgüdüler de doğru olanı vermekte yetersiz kalır. Özgürlük içinde bir seçim

yapmak aynı zamanda o seçime bağlanıldığını bildirir. Bu seçimin tüm sorumluluğu ise onu seçenin omuzlarındadır.

Yaşamın öncesi ve sonrası bilinmemektedir. Ne bir tanık ne bir gezgin gidip gelmiştir. Dolayısı ile insanın bir hiçlik içinde yaşadığı düşünülür. Ancak insanın özgürlüğü ve hiçlik birbiriyle çatışır. Seçme özgürlüğünü bir hiç için kullanıyor olmanın farkındalığı insan özgürlüğünün en önemli kanıtı olarak yer bulur. Başboş dünyaya salınan insan kendi varoluşunu oluşturmak için karar vermek zorunda bırakılır. Bir eylemde bulunması icap eder. Seçim yapmamak bile aslında bir karar olarak görülür. Birey seçim yaparken aslında tüm insanlık imgesini de seçtiğinden hiçbir genel geçer ahlak olamaz. Çünkü her insanın farklı değerleri vardır. İnsan kendi özgürlüğünün hiçliği içinde çaresiz kalır. Bu hiçlikten ancak seçimlerine bağlı olan eylemleri ile kurtulabilir.

### **1.2.3. Yaşam ve ölüme doğru insan**

Yaşam varoluş gerçekleştikten sonra bütün yapıp edişlerin gerçekleştiği bir zaman parçasıdır. Seçişler ve vazgeçişler, sorumluluk ve özgürlük bu alanda geçer. G. Marcel dünyada bulunuşun zaman ve mekan içinde bulunduğunu belirtir. Zaman ve mekan içindeki bulunuşun cisimleşmesi yani bir bedene bürünmesi gerekir. Ona göre (Akt: Koç, 2013: 205) ölüm ise bu bedene bürünmüş olmadan ayrı değerlendirilemez. İnsan zaman ve mekanda sadece bir gözlemci değil önemli bir aktör olarak katılımcıdır. Katılımcı oluşu bedeni sayesinde. Marcel'e göre (1997: 117) ben varım demek zaman ve mekan içinde bedene bürünmüş olmaktan ileri gelir. Beden sadece bir araç olarak yer almaz. Ben ile beden kurduğu ilişki ben kimim sorusunun da yanıtını bulmaya yardımcı olur. Descartes'in cogitosuna karşı çıkarak ben ile beden birbirinden ayrı değil birlikte bir bütünü oluşturduğunu söyler. Ona göre şüphe edilemez olan düşünce değil duyumdur. Duyum ise var olmanın bir yoludur. Benlik duyum ve hislerini olan cisme bürünmüş bir beden içinde tabiat ile sürekli bir ilişki içerisinde. Hissetmek ve duyumsamak bedenin ait olduğu yeri gösterir. Beden hissedene ve duyana aittir. Zihin ve beden arasındaki ilişki kişi ve tabiat arasındaki ilişkiye bir örnek oluşturur. Birey zihni ve bedeni arasında kurduğu ilişki gibi kendini gerçekleştirme yolunda diğerleriyle ilişki kurmalıdır. Bu ilişkinin temelinde ise sadakat ve samimiyet yatar. İnsan arası ilişkide en üst düzey sevgi bağıdır. Marcel sevginin ise ölümden daha önemli olduğunu belirtir. Sevgi anlayışı

içinde ölüm aradaki bu büyük bağı koparmaz. Sevgi tinsel alanda devam eder. Ölüm bir son olarak anlam bulmaz Marcelde. Bunun temelinde yatan gerçek ise ölümün sevgi bağını sonlandıramayacağıdır. Marcel için ölüm varoluşun gerçekliğinden kaynaklanır. Ancak bu realite varoluşun ve ruhun derinliklerine inmeyi, hayatın anlamı ve sevilenin değerini göz ardı etmeyi gerektirmez. (Magill, 1992: 101-109)

Heidegger'de ise yaşamın ölüm ile anlam kazandığı bir gerçektir. Ölmek bireyin ulaşacağı bir amaç olarak görülmez. Ancak yaşam boyunca bu kaygıdan da uzak duramaz. Ölüm gelecekte olacak olmasına rağmen bu kaygı nedeniyle ölüm bireyin şimdisine taşınır. Böylelikle yaşamın her anında ölüm bir gerçek olarak kişinin yaşamından ayrı düşünülmez. Bu ise insana bir hiç olduğunu göstermekle kalmaz ayrıca varlığı, var olmayı ve bunların anlamını sorgulamaya giden kapıyı da açar. Ölüm Heidegger de sisifos söyleneninde olduğu gibi insanın her gün dağın tepesine taşımak zorunda olduğu bir taş parçası olarak yer alır. Sartre ise bunu daha ileri götürerek insanın içinde bulunduğu bu hiçliği saçma olarak tanımlar. Ölüm saçma olmasına rağmen yapılacak bir şey de yoktur, engellenemez. Başkasının ölümünü görmenin dışında ölüm yoktur. Sartre'nin saçma olarak nitelediği ölüm Heidegger için kabul edilmesi gereken bir gerçektir. Sartre'in özgürlüğü kısıtlayan bir olgu olarak gördüğü ölümü Heidegger bireyi ölümlü olarak değil ölüme giden varlık olarak ele alır. Dolayısıyla ölüm son olarak değil, varoluşa hizmet eden geçici varlıklara verilmiş varoluşunu gerçekleştirmek için bir şanstır. Yaşamı anlamlandırmaya hizmet etmektedir. Ancak Sartre insanı bir sonraki ana taşımayan ölümü onun varoluşunu gerçekleştirmesinin önünde engel teşkil ettiği inancındadır (Heidegger, 2004:172).

#### **1.2.4. Kıtlık ve öteki**

Kıtlık insanlığın tarihini şekillendiren bir kavram olarak ortaya çıkar Sartre de. İnsani ilişkilerin anlaşılmasında kıtlık ön plana çıkar. Toplumsal anlayışların şekillenmesinde ve toplumların birbirine olan tutumunun yanı sıra bireylerin birbirine olan tutumunu da etkilemiştir. İnsanı birleştiren aynı zamanda ayıran bir kavram olarak vardır. Kıtlığa karşı koordineli bir savaşım gerektiğinden bir birleşim doğar. Bununla birlikte ötekinin kıtlık içinde var oluşu bir ayırım yaratır.

Her ne kadar günümüz teknolojisi ve ortaya konan projeler içinde yaşadığımız uzay çağında insan yaratımı bir unsur olduğunu gösteriyor olsa dahi

kıtlık, Sartre için tarihin motorudur. Ötekiye karşı tutumu belirleyen bir unsur olarak vardır. Sartre( Akt: Tansel, 2006: 141) bu tutumun belirlenme sürecini şöyle belirtir:

*“Kişiler, kendilerini, gereksinimlerinde ve bu nedenle de doğadan bağımsız kılma gücünde olamadıkları bir toplumda, teknikleriyle araçlarına göre tanımlanan bir toplumda ortaya koymaktadırlar; gereksinimlerle ezilmiş ve bir üretim tarzıyla baskı altına alınmış bir toplumsallığı oluşturan bireyler arasında karşılıklara yol açarlar. Eşyaların, metaların ve paranın vb. arasındaki soyut ilişkiler, insanların birbirleriyle olan dolaysız ilişkilerini örterler ve koşullandırırılar. Böylelikle de, makineler, mal dolaşımı vb. iktisadi ve toplumsal oluşumu belirlemiş olur.”*

Birey yabancılaştırılmıştır. Sömürü düzeni ve bu düzenin ilişkileri altında ezilmektedir. Hem ürünlerde hem de ürünlerin ortaya konulmasını sağlayan üretim araçlarının darlığı söz konusudur. Bu darlık ise toplumsal bölünmeye yol açmaktadır. Darlığı aşmak için yapılan araçlara bel bağlar. Makineler ile üretim gerçekleştirmeye çalışırken aynı zamanda bu sürecin de nesnesi konumuna düşer. Yabancılaşma ise burada başlar. Birey bu süreç içinde kendini hem ürettiklerine hem öz benliğine hem de hemcinslerine yabancılaşmaya doğru gitmekte bulur (Sartre, 1963: 50-52).

Kendisi için varlık bir birey olarak somut dünyada yer alır. Tüm bireyler de birbiri ile etkileşim halindedir. Kendisi için varlık her zaman için kendi kendine yetemez. Bir başka varlığa gereksinim duyar çünkü varoluşunu tamamen gerçekleştirememiştir. Bu gereksinim nedeniyle her birey aslında başkası için varlıktır aynı zamanda. Birey kendini diğerleri ile tanımaktadır. Başkasını egosu bir başkası için nesne konumundadır. Bu durum ise kendini bakış üzerinden gösterir. Kendi üzerine yönelen bakışı gören birey bu farkındalığı ile bir nesneye dönüşüverir. Bakma sırasında kendisi için olan varlık bir anda kendinde varlığa adım atar. Bu ise tek taraflı değil karşılıklı olur. Heidegger birlikte varolma anlayışı içinde (mitsein) bir karşılıklı yardımlaşma bulunduğunu bildirmekteyken Sartre başkası için varlık kavramıyla bilinçlerin birbiri ile çatışmasına değinir (Sartre, 2010: 80). Öteki yabancıdır. Bir nesne olarak yer alır. Bu nesne ise beden de vücut bulur. Böylelikle iletişim olanaklı hale gelir. Bakışın getirdiği utanma duygusunda iletişim şekillenir. Öteki ile kurulan bağ da, hiçlik bağı, ben bilinci temelinde oluşur. Arzuların yörüngesinde bireyin tüm yönelimleri (sevgi, şiddet, sadizm vb.) ötekiden kaçıp kurtulmak üzere kurgulanmış savaş hileleridir.

## 2. TARR SİNEMASINA VAROLUŞÇU BAKIŞIN MÜMKÜNATİ

### 2.1. ORGANİK BİR VARLIK OLARAK SİNEMA

Bela Tarr yavaş sinemanın öncülerindedir (Bornstein, 2017:1). Öyleyse ilk olarak yavaş sinema üzerinde durmak gerekecektir. Yavaş sinema sanat sinemasının bir kolu olarak görülse de henüz çok yeni ve üzerinde fazlaca çalışmanın bulunmadığını söylemek mümkündür. Yavaşlık ilk olarak 30'lu yıllarda Yasujiro Ozu ve Kenji Mizoguchi sinemasında japon geleneksel draması olan noh ve kabuki tiyatro oyunlarından etkilenecek şekilde ortaya çıktığı düşünülebilir (Zachary Lewis, Michael Sicinski, 2014: 1-9). Tarkovsky de zamanı mühürlemekten bahseder ve filmlerinde dini atmosferin yavaşlığı vardır. Yavaşlık ile ifade edilmek istenen çekimlerin uzunluğu, durağan ve yavaş çekimler, kasvet ve sessizliktir. Zamanın kullanımı yavaş sinema için en önemli unsurdur. Zaman yavaş akar ve kesmeler ile sıçramalar sıkça yaşanmaz. Zaman ve uzamın estetik kullanımından doğan yavaş sinema film ile yaşam arasında bağlantı kurar. Özel efektlere ve çekim sonrası kurguya gerek duymaz. Anlatı, günlük hayatın sürekliliğine dayanır. Bu yüzden izleyenin dikkati gereklidir. Çünkü zaman endüstri sinemasında olduğu gibi ya da hegemonik güçlerin bir ürünü olan zamansallık üzerinden hızlıca ve doğrucu ilerlemez. Pseudohistorical bir anlayışla modernitenin dayattığı zamansallığı ret eder. Farklı bir zaman deneyimi sunar. Gerçekçi bir estetik ile uzun çekimleri, alan derinliğini, amatör oyuncularını sıkça kullanır. Bununla beraber özel efektler, kurgu, ses tasarımı, makyaj ve kostüm gibi elementler gösterişten uzak, minimalisttir. Öykü ikinci planda kalır. Kasvetli ve karanlık bir atmosfer hâkimdir. Doğal yaşamın mekânları ile kozmik bir evren yaratılır. Siyah-beyaz içinde ışık ve gölgeler yer bulur. Diyaloglar uzun uzadıya sürmez, kısa ve özür. Bela Tarr, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Tarkovski, Antonioni bu türün yönetmenlerinden sayılabilir.

Yavaş sinemayı oluşturan belli başlı bazı özellikler vardır. Bunları zamanın özüne inmek, gerçekçi estetik anlayışı, uzun çekimler, kasvet ve sessizlik, yabancılaşmış ve az konuşan karakterler, minimal sesler ve ölü zaman olarak gösterilebilir. Kasvet, yabancılaşma, zaman varoluşçuluk ile de yakından ilişkili kavramlardır. Karakterler birer süper kahraman ya da aşkın güçlere sahip bireyler

değil toplum içinde var olan her gün yüz yüze gelinen insanlarla ilişkilidir. Bu yönleriyle Tarr sinemasının özellikleri de görülür. Tarr da genellikle uzun çekimlerinde amatör oyuncularını tercih ederken stüdyoda çekim yapmak yerine doğal alanları kullanır. Tarr da olduğu gibi yavaş sinemada da ışık gölge zıtlığına sıkça başvurulur. Stüdyo ya da set yerine doğanın bir parçası olan gerçek mekânlarda çekimler yapılır. Yavaş sinema sıklıkla zamanın kullanımını üzerinden ayırım kazanır. Zamanın estetik ritmi Tarr evreninde yavaşça akar. Bu estetik ritmi oluşturan en önemli unsur “ölü zaman” olarak adlandırılan zamanda boşluk yaratımıdır. (Kovacs, 2015: 146)

Bir olay ya da bir durumun gösteriminin sonuna gelindiğinde çerçevede olayın ardında baka kalan bir kamera vardır. Mevzu bitse dahi gösterim hala birkaç saniye boyunca devam eder. Bu durum izleyici üzerinde bir sabır gerektiren ölü zamanı yaratırken ayrı bir boyut oluşturur. Ölü zaman her zaman yavaşlık içinde oluşur. Sıkıntı veren ölü zaman film-dünyanın travmatik çarpıcılığını vurgular. Hızlı ve dakik akan günümüz modern insanının zamanı yavaş sinemada bir donukluk içinde kalır. Yavaş sinema düşünmek için zaman bırakır. Böylelikle insan simüle edilmiş dünyanın her gün deneyimlediği ama fark edemediği gerçekleriyle yüz yüze kalır. Bu yüz yüze kalış sonucu bilincinin derinliklerinde kalmış fenomenleri ortaya çıkarır. Sürekli, sonu gelmeyen bir telaş içinde girdaba yakalanmış saman gibi sürüklenen insan acelecilik içinde dibe doğru battığını fark edebilecek olgunluğa ulaşamamıştır. Yavaş sinemanın yavaşlığı işte burada marjinal bir dal olarak doğar. Her gün gazete ve televizyonlarda görülen savaş, kıtlık, hastalıklar, katliamlar ve üçüncü sayfa haberleri olarak adlandırılan olaylar bilincin derinliklerinde bulunur. Bir yandan kültürel travmaların, devlet terörü, ekonomik buhran vb. yanında diğer yandan bireylerin kendi başına yaşadığı travmalar, taciz, kaçırılma ya da sevdiği birinin ölümü, yalnızlık, varoluş sıkıntısı gibi, gün yüzüne çıkarılır. İşte travmatik etki de ölü zaman ve uzun çekim içerisinde böylece izleyen üzerinde oluşur. (Kovacs, 2015: 151)

Bununla beraber yavaş sinema hayatın gerçeklerinden hareket eder. Ancak hızlandırılmış, zamanla yarışılan, simüle edilmiş, gürültülü ve karmakarışık bir hayat değildir. Minimalist, abartılmamış, süslenmemiş olayları anlatır. Yavaşlık içinde tün duyguların canlanmasına ve gösterilen imgenin anlamlandırılmasına olanak sağlar.



Her ne kadar sinema izleyicisi yavaş sinemayı sıkıcı bulsa da bu onun beklentilerinden kaynaklanır. Çünkü sinemayı bir eğlence aracı olarak görür, gülmeyi, eğlenmeyi ya da ağlamayı ister. Halbuki izleyicinin beklentilerini karşılamak her zaman için çok güçtür. Yavaş sinema izleyicilerin beklentileri üzerinden hareket etmez. Film-zihnin kendi perspektifinden gördüğü gerçeklerden yola çıkar. Bu sıkıcı durumu özellikle Hollywood sineması kendi lehine sıkça kullanır. İmgenin kolay anlaşılır olması, üzerine fazla düşünme gerektirmemesi seyircinin hoşuna gider. Çünkü artık sabır günümüz insanı için çokça lüks bir erdem olarak kalmıştır. İnsan artık armutun pişip ağzına düşmesini bile bekleyememektedir. Özellikle Tarr evreninde kamera; insanları, yüzeyleri, duvarları, yolları, çamurları tarar, çizgileri takip eder. Tabiatı gösterir. Öyküden daha çok durumlar ve olaylar ön plana çıkar. Sinematik ölü zaman Tarr'da kendine sıkça yer bulur. Dünyanın ve yaşamın deneyimlenmesine yönelik dalgınlık yaratır. Tarr estetiğinin ve yavaş sinemanın en belirgin özelliği olan dalgınlık film-düşünmenin önünü açar (Frampton, 2013: 183).

Bela Tarr'ı organik bir sinemacı olarak ele alan Bornstein hem mimarlıkta hem de felsefede organik saydığı anlayış üzerinden bir eleştirel düşünce geliştirmeyi dener. Organik sinema Bornstein'in (2017: 2) deyişiyle evrensel sorunlara daha çok değinerek akıp giden hayatın ritmini yakalama çabası içindedir. Yavaşlık burada önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Çünkü hayat endüstri sinemasında olduğu gibi zamansal sıçramalarla akmamaktadır. Günlük hayatta örneğin yürümek ya da pencereden bakmak belirli bir zamansallık içerisinde gerçekleşir. Varılacak yere belki uzun uzadıya yürünür. Belki de uzun uzadıya pencereden bakılır. Bu sırada zamansal bir sıçramanın mümkünatı yoktur. Organik sinema ise hayatın bu ritmik anını kamera hareketleriyle yakalar. Böylelikle yaşamın detayda saklanan öğelerine dalgın biçimde düşünmeye sevk eder. Hayatın ritmini bu şekilde yakalayan birçok yönetmen vardır. Bunlardan bazıları Tarkovski, Kaplanoğlu, Erdem, Tarr olarak ifade edilebilir. Ancak Tarr diğerlerinden zamansal vurgusunun uzunluğu, öyküsüz anlatıya sahip olmasıyla birlikte amatör oyuncuların ruhu ortaya çıkarmasını sağlayan yeteneği ve uzun çekim ile gerçekleştirdiği hayatın ritmini olası en gerçek biçimiyle vermesi ile ayrılır. Tarr gerçek yaşamın ritmine olabildiğince yaklaşır (Bornstein, 2017:2-12).

Bornstein (2017: 97) organik düşüncenin göreceli ve mutlak olanın diyalektiği sayesinde ortaya çıktığını düşünür. Günümüz dünyasının estetik ve sosyal anlayışını belirleyen hâkim görüşlerin aksine bir düşünce sistemi sunan organik anlayış, batı kapitalizminden radikal İslamcılığa kadar her çeşit görüşün uzağında hayatın ve evrenin ritmini yakalayarak kozmik sorunlara cevap arayışı içerisindedir. Çağımızda radikal İslam'ın sunduğu evrensel ahlak anlayışı ile batı rasyonelliği ve kapitalist düzenin sunduğu evrensellik bir biri ile çatışma halindedir. Her bir anlayış kendi görüşünü toplumlara dayatmaktadır. Mutlak bir doğru olduğuna inandırmak istemektedir. Ancak bir yandan da mutlak doğrunun ne olduğu toplumlara ve hatta bireylere göre göreceli kalmaktadır. Bireyselin ve evrenselin, iyi ve kötünün arasında bağ kurarak bütünü yaşayan bir organizma kavrama çabası bir anlamda organik düşüncenin temelini atmaktadır. Tüm bu evrensel düşüncelerin dışında organik düşünce göreceli ve mutlak olan arasında yeni bir alternatif sunar: bir düşünceyi ve ya anlayışı dayatmak yerine var olanı keşfetmek, yeni formlar inşa etmek yerine olan formları incelemek. Evrensel bir dayatma yerine düşüncenin en küçük hücrelerinden işe başlar. Bu parçacıklar ile bütünü kavrama uğraşına girişmek var olanı bir organizma olarak ele alarak evrensel olanı ya da insanı anlamaya çabalamak için bir perspektif oluşturur. Böylelikle teorik ve sanatsal olan estetik görüntünün anlamlarını dalgınca bir düşünüş, yavaşça bir inceleme sonucu göreceli olandan evrensel olana doğru bir bağ kurarak ortaya konulmasını sağlar.

Sanat eserlerini bir organizma olarak düşünen ilk kişi Bornstein değildir. Eseri bir organizma olarak gören Tarkovski (2008: 84) şöyle der: *“Bir sanat eseri eninde sonunda estetik ve dünya görüşü açısından kendi içinde bir bütündür, kendi yasalarına göre yaşayan ve gelişen bir organizmadır.”* Diğer taraftan organik düşünce sadece sanat eserlerinde değil mimarlıkta, felsefede, estetik ve sinematografik görüntünün değerlendirilmesinde de kullanılır. Bronstein'in (2017: 9) organik düşünceye sahip olduğunu düşündüğü Bela Tarr'ı, Andrei Tarkovski ve Reha Erdem'i sinemadan, Deleuze ve Bergson'u felsefi düşünceden, László Krasznahorkai edebiyattan, Frank Lloyd Wright and Imre Makovecz mimarlıktan örnek göstermektedir. Her ne kadar organik düşünce anlayışı bazı düşünürlerde görüle de yeterince ele alınmamış üzerinde çokça düşünülmemiştir. Bronstein'a (2017: 5) göre Deleuze organik kelimesini birçok kez kullanmış (114kez Sinema- I, 34 kez Sinema-II) olmasına rağmen tam manasıyla organik düşünüşü

keşfedememiştir. Bununla beraber Tarkovski'de (2008: 102) filmi canlı bir organizmaya benzetmiş ancak sadece kurgunun organikliğine değinmiştir:

*“...Kurguysa, yalnızca, zamanı artık belirlenmiş planları düzenler, bu planlardan, damarlarında canlılığının güvencesi olan zamanın değişik ritimler içinde pompalandığı filmin canlı organizmasını yaratır.”*

Bir filmi düşünen organik bir canlı olarak ele almak Hollywood sineması ya da endüstri sinemasında pek de mümkün görünmese de bu anlayışı sinemaya yansıtan Godard, Antonioni, Tarr gibi bazı yönetmenler vardır. Bunun belli başlı birkaç nedeni olarak sayılabilecek senaryosuz film, hareketli kamera ve sekans çekim filmin organik bir materyal olarak ele alınmasını mümkün kılar. Bunlardan birincisi bir senaryo olmadan çekimin yapılmasıdır. Çekimin kendisini bir olgu olarak ortaya çıkar ve bu sırada imgenin nasıl ortaya konacağı düşünülür. Çekimin dışında ve ötesinde hiçbir şey beklenmez. Belirli bir perspektifin sayesinde doğal olanın ritmini yakalamak mümkün olur. Böylelikle doğal olan ile organik bağ kurulur. Bir diğer neden hareketli kamera kullanımınıdır. Hiçbir olay örgüsü ve ya hikayeye bağlı kalmaksızın var olanı olduğu gibi gözlemleyen hareketli bir bakış açısı sunar. Bu bakış açısı duraklar ve kesintiler ile bölünmez. Bu durum ise sekans çekim sayesinde gerçekleşir. Sekans çekim ve hareketli kamera ile birlikte bölünmez bir bütünlük içinde neyin yaşanıyor olduğu yakalanır. Yaşanan durumlar tümüyle ve bütünüyle yakalanarak tabiatın ritmine yakınlaşılır. Ritim yaşanan saf ve gerçek zamanın bir anlığına dahi olsa bir illüzyonunu yaratır. Bu mekanik zamanın içinde kaybolmuş insana saf ve doğal olan doğanın organik zamanını hissettirir. Bir diğer neden mekânın kendisine, yüzeylere ve ışığa nasıl bir anlayış yüklediği ile alakalıdır. Mekanlar ve bu mekanlara bakış açısı uzama ait bir deneyim sunar. İnsan ile mekân arasında atmosferin oluşturduğu dramatik bağ kurulur. Halbuki stüdyo çekimleri ile ne insan yaşamının inceliklerini, ne doğanın coğrafi özelliklerini vermek pek de gerçekçi değildir. Doğal mekânda yapılan çekim ile tabiatın sahip olduğu atmosferi yansıtmak mümkündür. Hem insan yaşamı hem de coğrafya gerçek mekânda doğal bir gerçekliğe kavuşur. Özellikle arka plan ve yüzeyler stüdyo ve ya setten farklı olarak tamamen doğal bir gerçeklik içindedir. Bu ise doğanın organik bir bileşeni yansıtır. İnsan ruhunun ve tabiatın derinliklerine inme fırsatı verirken insan ve doğa arasındaki ilişkiyi, insanın mekanı nasıl dönüştürdüğü üzerine çıkarım yapmaya fırsat verir. Tüm bunlarla birlikte bir yaratım sonucu oluşan filme aurası, anlatısı,

ritmi, bakış açısı olan zamanın ve uzayın bir boyutunda var olmuş organizma olarak bakılabilir. Sinemayı ve Tarr sinemasını, endüstri sinemasının mekanikliğinden ayrı tutarak, kamerayı mekanik bir araç gibi değil organik bir varlık olarak ele almak ve bu bakış açısı ile değerlendirmek, organikliği sinemaya karşı eleştirel bir araç olarak görmek imkânını yaratır (Bornstein, 2017: 48).

Organik sinema ana akım sinemaya karşı bir duruştur. Organik yönetmenler tüketim kültürüne ve aksiyon sinemasına karşı eleştirel bakış açısına sahip olmakla birlikte sinemayı bir propaganda aracı olarak da görmez. Eleştirel bir derinlik oluşturduğunu söylemek mümkündür. Hiciv ve kinaye sıkça kullanılmakla birlikte yavaş akan ritim ve atmosferin dalgınlığa izin vermesi sayesinde düşüncelerin duygulara etkili bir şekilde karışmasının önü açılır. Diğer yandan düşüncelerin izleyen açısından duygulara karışmasının yanında Tarkovski Mühürlenmiş zamanda (2008: 15) “*Bir sanat eseri: Bu, her şart altında, düşünceyle biçimin organik birliği demektir*” derken düşünce ile sanat arasındaki organik bağa da değinir. Soyut düşüncenin zaman içine mühürlenmesi ile somut ve gerçek görüntüye dönüşmesi onu insan tarafından elle tutulur, gözle görülür, düşünceyle irdelenir bir organizmaya çevirir. Ve en önemli husus bu organizmanın bir zihne film-zihne sahip oluşudur. Bir sonraki konuda detaylandırılmak üzere “*film-zihin*” ise Daniel Frampton’un Filmozofi: sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto (2006) eserinde önemle üzerinde durduğu, filmsel düşünmenin önünü açan en etken elementtir.

## 2.2. FİLMZOFİK DEĞERLENDİRMENİN TARR SİNEMASINA UYGUNLUĞU

Daniel Frampton filmozofi (2013: 20) adlı eserinde filmozofinin çıkış noktasını “*filmi bir tür düşünme olarak ele alır, film-varlığa ve film biçimine dair bir kuram geliştirir*” diyerek belirtir ve sinemayı yeni bir anlayış ile ele alma çabasına girer. Filmi oluşturan dil ve atmosferin önceden düşünülmüş, belirli bir kurgusal düzende planlanmış olduğundan hareket eder. Bir filmi anlamak, izleyeni nasıl etkilediğini idrak etmek film biçiminin nasıl planlandığı ile ilişki içindedir. Frampton film biçimini filmin kendisinin dramatik bir kararı olarak görmeyi filmi ve filmsel deneyimi anlamada yardımcı olabileceği üzerinde durur. Bununla beraber bir filmin organik bir canlı olarak ele alınması önem arz eder. Ürettiği terminoloji ile bir filmin içeriğinin filmsel deneyim üzerinden analiz edilmesinin önünü açar. Bu

terminolojide geçen üzerinde durulması gereken önemli kavramlar film-dünya, film-zihin, film-varlık ve film-düşünmedir. Film-dünya içinde yaşadığımız gerçek dünyadan bağımsız, kendine has özellikleri olan, doğa, nesnelere, karakter ve ilişkilerin oluşturduğu dünyadır. İkinci bir dünya olarak görülen film dünya filmsel deneyimin gerçekleştiği evrendir. Film-dünya kurgulanmış, bu kurguya göre de düzenlenmiş bir dünyadır. İçinde yaşanan dünyamızdan farklı olarak film dünyadaki nesnelere, karakterlere, atmosfere isteğe göre şekillenebilir, arzuya göre düzenlenebilir. Özellikle günümüz sinema teknolojisi bağlamında düşünüldüğünde film-dünya arzu edilen birçok düşüncenin yaratılıp yansıtılabildiği, değiştirilip üzerinde oynanabildiği bir dünyadır. Film Frampton'a göre (2013: 13) gerçekliği ifşa edip onun düzensiz yapısını gösterir. Seyirci bir noktada gerçek dünyadan koparak filmin kendi içindeki film dünya da yaşıyor, düşünüyor gibi hisseder. Filmsel deneyimin yarattığı etki ve değişimlerin gerçek dünyaya da uyarlanıp, bireyin içinde bulunduğu dünyayı da dönüştürebileceği hissine sokar. Genelde bu his filmin bitişiyle son bulmaktadır. Hâlbuki filmsel deneyimin uyandırdığı etki insanın yeni bir gerçekliği hayal etmesine en azından var olduğu dünya ile ilişkisini sorgulamasına önayak olmaktadır.

Filmozofiyeye göre filmin yeni bir dünya kurguladığı gerçeğinden hareket ederek film incelenmelidir. İleriki bölümde de değineceğimiz üzere film-dünyanın kendine özgü unsurları vardır. Film kendine başına bir varlıktır. Film-varlık üzerindeki deneyimi oluşturan renkler, sesler, müzik ve kamera hareketleri gibi öğeler film-zihin tarafından kurgulanır. Filmin dili, yani biçimi, film-zihnin “var olan” üzerinde bir düşünüş yoludur. Böylelikle kamera hareketlerini film zihninin bir düşünme yöntemi olarak ele almak mümkün olur. Film-zihin bir insan gibi düşünmez, kendine özgü üslubu vardır. Dolayısıyla antropomorfist(insan biçimci) anlayış üzerinden yorumlanmamalıdır. Film, insan gibi değil kendine has bir tür düşünüşdür. Organik bir canlı gibi zekâsı olan film-varlık olaylar, durumlar, konular üzerine düşünebilir. Bu düşünüş ise film biçiminden doğar. Film-zihin ise biçimi yaratan zihindir. Böylece film bir bütün olarak konuşan, düşünen, yazan organik bir varlık olarak ele alınabilir. İşte film-zihin tarafından yönlendirilen tüm öğelerin birbiri ile bağlantı içinde olduğunu söyleyen film-düşünme burada ortaya çıkar. Film-düşünüş ile kamera hareketleri, kurgu, film atmosferi üzerinden düşünen izleyici gerçek filmsel deneyime ulaşır, film-varlığı duyar ve görür. Film-düşünüş

film-varlığın özünde vardır. Film düşünme üzerine Frampton (2013: 21) Rear Window filminin apartmanı gözleyen kahramanının bacağının neden kırık olduğuna dair verdiği örnekte bu açıklamanın bir diyalog ile değil, kameranın kahramanın yarış fotoğraflarını görerek bacağının niçin kırık olduğunu böylelikle anladığı örnek üzerinden açıklar. Burada kameranın salon içinde dolanması fotoğrafları görmesi ile düşünsel bir eylem sonucu izleyen kahramanın neden tekerlekli sandalyede olduğunu anlar. Bunu sağlayan ise biçimsel kamera hareketidir.

Filmozofiye uygun düşünüş için iki önemli unsur vardır. Bunlardan birincisi öncelikle filmin ne düşündüğünü anlamaktan geçer. Torino atı yoksulluk ve fakirlik üzerine ne düşünmektedir? Ya da Werckmeister Harmonies'te film ne üzerine düşünüyor? Karhozat'ta film varoluş sıkıntısı üzerine ne demektir? Mevcudiyeti nasıl görmektedir? Bu sorular çoğaltılabilir ancak burada önemli olan filmin düşünme biçimidir. Kadraj, kamera hareketleri, renk, atmosfer, mizansen vb. bu düşünüşü anlamlandırmada önemli unsurlardır. Bunlar objektif olarak değerlendirilir. İkincisi ise filmlerin bu düşünüş işinden anlam çıkaran kişi ile ilişkilidir. Özellikle sanat eserlerinden bireyin çıkardığı anlamın sübjektif olması doğaldır. Çünkü her bireyin yaşamı, kültürü, dünyaya bakış açısının farklılığı, hem de içinde bulunduğumuz zamanın bireyciliğin ve sıradan insanın en şaşalı zamanı olduğu düşünüldüğünde, hiç de yadırganacak bir unsur değildir. Burada yorumlayıcıya ait sübjektif fikirler ile objektif olan biçimsel dil arasında kurulan ilişkiden filmozofik bakış doğar. Aksi halde kişiye ait bakış açısı olmasaydı filmi sadece biçimsel özelliklerine indirgeyerek değerlendirmek filmin değerinin göz ardı edilmesine yol açardı. Filmin kendi düşünüşünü tamamlayan ve bir yorum katan da kişidir. Filmozofi böylelikle filmin düşünsel kapasitesini son raddesine kadar değerlendirmeyi hedefler (Frampton, 2013: 23-26). Bununla beraber üç çeşit film düşünüşü olduğunu ileri sürer Frampton. Birincisi temel film düşünüş; filmin renkler ve çerçeve oranları gibi öğeler üzerinden düşünülmesi, ikincisi; biçimsel film düşünüş olarak çerçeveleme, mizansen, kamera hareketleri üzerinden analizi; üçüncüsü ise film sonrası kurgu, özel efektler gibi post-production aşamasının düşünülmesi olarak ele alır. Film-düşünme tüm bu film düşünüş yöntemlerinin birbiri ile olan ilişkisinin analiz edilmesinden doğar ve izleyen üzerinde yarattığı deneyim ile bütünsel anlam oluşturulur. Bunu yapabilmek için de dikkatli bir izleyici olmak şarttır. Frampton fikirleri her ne kadar teknik bir analiz üzerinden ilerliyor gibi

görünse dahi düşünce ve anlamların ifadesi daha çok şiirseldir, bireye özgüdür. Hem biçimin teknik unsurları hem de anlamın uyandırdığı şiirsel duygular filmozofide bir aradadır. Esasında Frampton'a göre (2013: 275) bir filmin analiz edilmesi direkt olarak filmi izleyenin filmsel deneyimi ile alakalı bir unsurdur ve bu bağlamda bir yorum yapmak *hissedilen* anlamların geliştirilmesini içermektedir. Filmozofi filmin bir varlık olarak ele alınmasından yola çıkar. Film varlık ve film biçimi üzerine anlamlı bir çabayı gerekli kılar. Bununla beraber filmozofik düşünce iki temel önermeyi içinde barındırır. Birincisi tüm filmlerin kendine has bir düşünme yöntemi vardır. Diğeri ise kavramsal çerçeve eleştirmenin düşünce yolunu, düşünüş şeklini en derinden etkileyen temel unsurdur. Böylece bu çalışmada kavramsal çerçeveyi oluşturan varoluşçuluk ile kendine has düşünme yolu olan Tarr sinemasını irdeleme uğraşı Frampton'un yardımı ile bir nebze de olsa başarıya ulaşabilir. Bunun en önemli nedeni de filmozofinin anlamı ötelemeyerek üstüne düşmesi ile Tarr filmlerinde var olan anlamsal derinlik arasındaki bağıdır.

Sinema izleyicisi ve eleştirmeni genellikle öyküye ve karakterin başından geçenlere odaklanarak öykü ve karaktere hapsolür. Hâlbuki Frampton, filmin bir canlı olarak ele alınmasını, böylece öykünün tahakkümünden kurtularak filmlere felsefi bir gözle bakılmasının mümkün olduğu üzerinde durur. Filmler gerçek hayatın bir kopyası değil, yeni bir evrenin resmedilmesidir. Bu nedenle sinemanın da kendine göre bazı kuralları, kendine özgü dili vardır. Film-dünya olarak adlandırılan kavram Tarr filmlerinin geçtiği mistik evrendir. Belirli bir perspektiften yapılandırılmış, kurgulanmış, kendine has biçimi ve dili olan bu dünya gerçeğin bir taklidi değil yeniden yaratımıdır. Film gerçeklikten kurtarılarak estetik biçimleniş ile yeniden şekillenir. Böylece gerçeğin var olan öznel düşüncesi üzerinden film-dünya oluşturulur. Filmde geçen durumlar, olaylar organik bir bütün olan film varlığı oluşturur. Frampton, analiz edilen rakamlar, istatistiklerden daha çok filmin uyandırdığı haz ve deneyim üzerinden filmlerin yorumlanmasının felsefi bir düşüncenin kapılarını açacağını söyler. Organik bir zekâ olan film-varlık karakterler, durumlar ve konular üzerine düşünür. Film-zihin ise görünen imgenin, seslerin, diyalogların, zaman ve mekânın yaratıcısıdır. Yani doğrudan filmidir. Var olan bütün kamera hareketleri, sinema dili bu zekânın ürünüdür. Filmlerin bu zekânın bir ürünü olduğu bilincinde hareket eden izleyici felsefi anlamın oluşmasında etkin rol oynar. Frampton (2013: 23) "*Filmozofi, film incelemesinin ve felsefesinin yeniden doğmak*

*için önce ölmesi gerektiğini ileri sürer.*” Çünkü filmler felsefeciler tarafından öyküye ve karaktere hapsedilmiştir. Hâlbuki Tarr sinemasında olduğu gibi öyküyü göz ardı eden filmlerde mevcuttur. Bununla beraber filmlerin ayrı ayrı olarak kamera hareketleri, kurgu, biçim gibi kavramlar üzerinden incelenmesini değil bu öğelerin bir bütünü nasıl oluşturduğuna bağlı olarak uyandırdığı film deneyiminin asıl olarak felsefi düşüncüyü doğurması gerektiği önem kazanır. Çünkü sadece biçimin; istatistiklerin, öyküye odaklanmanın filmin gerçek değerini göz ardı edebileceği açıktır. Burada bireysel deneyimin, uyanan hislerin ve bunlarla beraber biçimin önemli olduğu söylenmelidir.

Bela Tarr ise, ilk olarak, biçimsel özellikleri bağlamında filmozofiyeye uygun bir değerlendirmeye örnek oluşturabilir. Uzun çekimleri ve yarattığı zamansal boşluklar düşünmek için vakit yaratır. Kovacs'ın ölü zaman olarak nitelediği bu anlar düşünsel dünyanın kapılarını açar. Film kendine has düşünme yöntemleri olan bir varlıktır. Bu bağlamda kamera hareketleri, renkler, atmosfer filmin nasıl bir düşünüş içinde olduğuna örnek oluşturur. Tarr ise mekânlar ve uzamlar üzerinde dolaşım ve film-zihnin bunlar üzerine dalgınlığı ile ön plana çıkar. Bununla beraber hem yaratılan atmosferden etkilenerek mevcudiyetler üzerine uzunca gidip tekrar gelen film-zihin, yani filmin düşünen bir varlık ve ya organizma olarak hareketi, Tarr filmlerinin kendine has bir düşünüş içinde olduğunu gösterir. Diğer taraftan film karelerinin de bu varlığın zihnini oluşturan hücreler olduğu düşünüldüğünde Tarr sinemasını oluşturan filmlerin filmozofik bakışa ters düşmeyeceğinin kanıtını oluşturur.

Düşünmek, ikinci olarak, hem film ile hem de kişinin hisleri ile bir bağ kurar. Gerçekçi olmak gerekirse düşünmek günümüzde insanın pek de vakit bulamadığı bir aktivite olarak yer alır. Yaşanan teknolojik gelişmeler, popüler kültür ve yalnız kalmanın bunaltı yarattığı paranoyası insanın düşünme üzerine ayırdığı vakti kısaltmaktadır. En azından, akıllı telefonlardan öncesi, kişi tuvalete gittiğinde kendi ile baş başa kalabilir, kısacık bir sürede olsa herhangi bir konu hakkında düşünmeye vakit ayırabilirdi. Artık günümüzün hem teknolojisi hem gereksiz bilgi bombardımanı düşünce üzerine ket vurmaktadır. Tüm bunlarla beraber Heidegger *Düşünmek ne demektir* isimli eserinde (2013: 4) “*Kaygı uyandıran zamanımızda en kaygı verici olan, bizim hala düşünmememizdir*” dediği 1951 yılından bu yana



değişen aslında çok da bir şey olmamıştır. Düşünmek bugün için hala ikinci planda kalan, sıkıcı ve bunaltıcı bulunan bir aktivite olarak görülmektedir. Çünkü düşünmek kaygı vericidir. Ancak kaygı insan yaşamını ilerleten bir unsur olarak düşünüldüğünde insanın düşünmemesi keyfilikten ve ihmalkârlıktan ileri gelmektedir. Kişi kaygıdan kaçmayı, eğlenceli olanı, ona haz verenin peşinden gitmeyi yeğlemektedir. Tarr ise kaygı verici düşüncelerin zihinde tezahür etmesine ön ayak olduğu içindir ki felsefe ile filmleri arasında düşünsel bir bağ kurulabilir (Heidegger, 2013: 3-6).

Diğer taraftan kişinin bilinçaltında kalan her gün şahit olduğu ama dikkate değer bulmadığı mevcudiyetlerin film aracılığı ile ortaya koyulmasıyla düşünsel bir aktivite için imkân yaratır. Böylelikle “düşünceye dalmak” hem felsefi öğretiler üzerine, kavramsal çerçeve oluşturarak, anlam çıkarmayı hem de Tarr sinemasının özelliklerinden biri olarak bilinçaltının yoklanıp imgeye kişinin kendisinden, hissettiklerinden ve bu deneyimlenen hisler üzerinden filmozofinin önerdiği şiirsel hislerin dışavurumuna imkân sağlar. Çünkü Tarr, Heidegger’in de belirttiği gibi, ihmalkârlık ve keyfilikten dolayı üzerine düşünülmeyen ama aslında düşüncenin asıl yönlendirilmesi gereken noktalara dikkat çekmektedir. İnsan haysiyeti ve var olmanın anlamı bu noktalardan ikisidir. Bu konular üzerine düşünme gereksiz görülmekte bununla beraber günümüz teknolojisi ile birlikte kişinin düşünme tarzı da sınırlanmaktadır. Bunun nedeni ise gerçekliği teknoloji ile kavriyor oluşundan geçer.

Kişi önce teknoloji ile tanışmakta daha sonra gerçeği buradan kavrama yoluna gitmektedir. Günümüzde artık çocuklar daha konuşmadan, tabiatı görmeden akıllı telefonları kullanmayı öğrenmekte ve buradan dünyayı kavramaya, deneyimlemeye başlamaktadır. Artık kimi insanlar ne yediğini bile kavrayamamaktadır. Belki de bu yüzden dünya üzerinde iki çeşit tavuk vardır: birincisi doğada hayvan olarak bulunan, ikincisi yemek olan. İnsan giderek tabiata yabancılaşmakta, hakikati kavramakta zorlanmaktadır. Gerçek ile insan arasına bir dolayım girmekte, kişi her gün içinde bulunduğu tabiattan dahi hızla uzaklaşmaktadır. Teknoloji kişiyi içine çekmekte, düşünmeye, görmeye ve anlamaya fırsat vermemektedir. Bu noktada devreye sanat eserleri girmektedir. Sanat eserleri hakikati görmenin kapısını aralar. Heidegger Sanat eserlerinin kökeni isimli metinde (2007: 26) Van Gogh’un bir çift ayakkabı resmini örnek göstererek bu resmin

hakikati gösteren bir araç olarak yer aldığı üzerinde durur ve Heidegger (2007: 29) der ki: “*Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar.*” Bununla beraber ayakkabıları inceleyerek çiftçinin ne tür işle uğraştığını, nasıl bir yerde yaşadığını tasavvur eder. Bunun nedeni ise eser ile yüz yüze kalarak gerçekleştiğini belirtir. Bu yüz yüze kalış ile kişi bulunduğu yerden başka bir yere, zihninde, geçer.

Tarr filmlerinde de bu zihinsel göç yaşanır. Çünkü gerçeğin basit bir kopyasını yansıtmak yerine Tarr, filmlerinde devrimci bir yön edinir. Bu ise gerçeğin yeniden yaratımıdır. Bunu yaparken film-zihin olaylar, mevcudiyetler üzerine düşünür. Böylelikle seyircinin aldığı his ile beraber film düşünmenin önü açılır. Örneğin Karhozatın açılış sekansında film teleferikte giden kömür madenlerinin görüntüsüyle açılır. Yavaşça geriye doğru akan görüntü Kareer’i bulur, onun yüzüne bakabilir sonra tekrar teleferiklere dönerek “düşünür.” Böylelikle düşünsel göç izleyen üzerinde oluşurken bu vasıta sayesinde Heidegger’in bir araç ile var olanın hakikatine götüren sanat anlayışı Tarr filmlerine yansır (Frampton, 2013: 291).

Böylece denebilir ki, bir film sadece biçimsel özellikleri ile ele alınmamalıdır, bununla beraber uyandırdığı duygular üzerinden de düşünülmelidir. Bela Tarr’ın filmleri de bu anlayış üzerinden düşünmeye yukarıda açıkladığımız bağlamlar ışığında mümkündür. Film-zihin kendine özgü bir düşünüş şekli olarak vardır. Film başlı başına kendine özgü bir varlık olarak yer alır. Bu varlık ise imgenin insan zihni üzerinde uyandırdığı anlam ve bununla beraber deneyimlenen his ile anlaşılabilir. Sinemacının kamera yoluyla dışa vurduğu düşünceleri kamerayı, görsel bir karakter, saydam bir yazar, anlatıcı varlık yapar. Bu bağlamda bizimde bu çalışmada hem Tarr sinemasını öne çıkaran bazı verileri ortaya koyarak, hem de uyandırdığı şiirsel duygular üzerinden inceleme uğraşı vermek hem çalışmanın amacına, hem Framptonun öngördüğü düşüncelere ters düşmeyecektir.

### **2.2.1 Anlatı ve Film-zihin İlişkisinden Film-düşünmeye Giden Yol**

Filmozofinin asıl derdi Frampton’un (2013:124) deyişi ile “*seyircinin hissettiği anlamları filmin nasıl yarattığıdır.*” Böylelikle bu anlamlar üzerinden felsefi meselelere değinilebilir. Günümüzde sinema artık birçok tekniğin ve teknolojik imkânın gelişmesi ile birlikte her çeşit düşünsel görüntüyü perdeye

yansıtma gücüne sahiptir. İmge üzerinde birçok çeşit oynama yapılabilmektedir. Sanal olarak artık sinemanın imkânları kendine yeni bir evren kurma konusunda önemli bir güce erişmiş bulunmaktadır. Film-zihin ise bu evreni yaratan, mekânı, dekoru, atmosferi belirleyen unsurdur. İzleyici ise bu zihne bir yolculuk yapar.

Sinema başlangıcından günümüze kadar teknoloji ile sürekli bir iççelik durumunda olagelmıştır. Başlangıcındaki sessiz sinema döneminin ardından sesin, daha sonra, renklerin dâhil olmasıyla gerçekliğin beyaz perde de bir izdüşümünü oluşturmuştur. Her ne kadar üç boyutlu dünyamızın perdedeki iki boyutlu izdüşümü tiyatro ve opera gibi diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında bir yanılsama hissi verse dahi bu durum sinemanın avantajına olmuştur. Arnheim (2002: 29) bu konudaki görüşünü şöyle açıklar:

*“Gerçek şu ki film, düz ve ikiboyutlu görüntüye özgü bir şeyler barındırır. Görüntüler, zamanın tamamen farklı dönemlerini aidatsalar bile istenildiği kadar uzun ya da kısa süre içinde birbirini ardına gösterilebilirler. Böylece sinema da tiyatro gibi kısmi yanılsama yaratır. Belli bir dereceye kadar gerçek yaşam izlenimi verir. Tiyatronun tersine, sinema gerçek yaşamı gerçek ortamında gösterebileceği için gerçek yaşam izlenimi güçlüdür. Diğer yandan film, tiyatrodaki hiç rastlanamayacak biçimde görüntüye özgü özellikler taşır. Renklerin ve üç boyutlu derinliğin var olmayışıyla, ekranın kenarlarıyla keskin bir biçimde sınırlanmış olmasıyla vs. film gerçeklikten yeterince sıyrılmıştır. Film her zaman hem düz yüzeyli bir posta kartına hem de canlı bir olaya benzer.”*

Görüntü insan hatasından bağımsız sunulabilmiş, anlatılmak istenen daha rahat ön plana çıkarılabilmiş, tiyatro ve operada bir nebze eksik olan, seyircinin son derece ilgili bir şekilde esere odaklanması sağlanabilmiştir. Bir tiyatro oyununda fısıldaşmalar, gülüşmeler dinleyiciyi çok da rahatsız etmiyorken bir film gösterimi sırasındaki en ufak bir ses izleyiciyi rahatsız eder. Bu durum sinema izleyicisi ve tiyatro izleyicisi arasında içsel bir odaklanma farklılığı olduğunu göstererek sinemanın, gerçeğin bir yanılsaması olarak görülse dahi, daha dikkat çekici ve etkileyici olduğunu göstermektedir. Bu etkileyciliği ortaya çıkaran teknoloji günümüzde hızla gelişmekte ve değişmektedir. Cep telefonları ile film çekilebilen günümüz dünyasında bu yolla ortaya çıkarılan eserlerin çok ama boş oluşu nedeniyle sanatsallığı hakkında olumsuz görüşler olsa bile bu durum sinemanın her geçen gün daha fazla ilgi çekmesine yol açmış, sinema yapan ve izleyen kesimin artmasına neden olmuştur. Gelişen ve değişen teknoloji, dijital çağın getirdiği yenilikler kurgu başta olmak üzere aydınlatma, çekim teknikleri, bunlarla beraber birçok yeniliği

beraberinde getirmiştir. Bu yeniliklerin sinema üzerindeki en büyük etkisi sinemanın diline yani sanatsallığına yapmış olduğu katkıdır. Sinemada bir anlamın yaratım sürecinde çok önemli bir yere sahip olan “teknik” ayrıca bu anlamın iletim sürecinde de çok etkili bir yere sahiptir. Çekilen bir görüntünün sanatsal oluşu ve felsefi anlamda üzerinde bir değerlendirme yapılabilmesinin yolu işte bu tekniğin ustaca kullanılmış olması nedeniyle daha anlamlı olur. Ustaca kullanılmayan bir teknikle elde edilmiş bir görüntünün, sinemasal açıdan, basit bir videodan farkı yoktur. Bu farkı ortaya çıkaran en önemli faktör insanın sahip olduğu anlatı unsurudur.

Anlatı en geniş tanımıyla hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. İnsanın günlük yaşamından sanatta kullanımına kadar anlatı insan hayatının her anında vardır. İnsan her daim bir şeyler anlatır. Günlük konuşmada, yürüyüşünde, duruşunda hep bir anlatı tarzı bulunur. Anlatı, insanın kendini ifade etmesinin bir yöntemidir. Günümüzde anlatı insanın olduğu her yerde görülmektedir. Anlatım iletişimin olduğu her yerde vardır. Haberleşmenin daha ileri bir seviyesi olan anlatım insan duygularının paylaşımında önemli bir yer tutar. Bu duyguların paylaşımı, hayvanlardan farklı olarak, göstergeler yoluyla yapılır. Gösterge başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu var sayılan her şey olabilir. Hayvanların kullandığı sinyalizasyon temelli iletişimden farklı olarak göstergeler, nesnesinden ayrılarak nesnenin zihinde yeniden üretimi yoluyla gerçekleşir. Bunu dil ile sağlar. Söz yardımıyla gerçeklikten zaman ve mekândan azat edilen gösterge sayesinde anlatım oluşabilir (Eco, 1991: 32).

Anlatım, ona derinlikli bir anlam katan insan sayesinde vardır. İnsana özgüdür. Çünkü insan anlatımı oluşturabilir ve ona derinlikli bir mana verebilir. Robert Sapolsky (2009: 67) bir hayvanın avcıdan kurtulduktan sonra hayatına olağan şekilde devam ettiğini, ne geçmişte yaşadığı o tatsız deneyimi ne de ileride başına gelebilecekleri hiç düşünmeden sadece içinde bulunduğu “o an” ın koşullarında yaşadığını söyler. Ancak insan hem zaman bilinci hem de anlamın derinliği üzerine düşünme yetisine sahiptir. Bu nedenle geçmişte kalan olaydan bir yandan psikolojik bir yandan da fiziksel anlamda kurtulamaz. Bir kuşun kafasına silah dayadığımızda kuş, hiç oralı olmaz. Anlam veremez. O sadece yaşıyordur. Oysa birini diz çöktürüp silah tuttuğunuzda ölebileceğini hisseder ve korkar. Onda ölüm korkusu baş gösterir. Çünkü insan ölümlü olduğunun bilincindedir ve o, kafasına

silah doğrultulunca korkan, belki de doğduğundan beri yaşamamakta, ölmektedir. Bilinç, anlatımı insana özgü kılar. İnsan, silahın ölümün bir göstergesi olduğunun bilmektedir. Dolayısıyla göstergelerin direk olan ifade biçimi değil, zihinde farklı bir yolla yeniden üretilmesi sayesinde anlam kazandığı söylenebilir. Zihin ise kültürden, yaşayıştan, coğrafyadan ve altyapıdan fazlasıyla etkilenmektedir. Bu durum ise dilin kültürden, yaşam tarzından, doğadan etkilenmesine bağlı olarak göstergelerin her yerde aynı anlamı ifade etmediğini farklı kültürlerde farklı kavramları ifade edebileceğini belirtir. Çünkü dil sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduğundan anlatımda bir değişim içindedir. Anlatı hikâyelerde ve öykülerde, filmler, afişler, tiyatrolar, resimler, gazetelerde olduğu kadar kültürde, ideolojide, tüm insan topluluklarında ve onların hikâyelerinde vardır (R. Barthes: 1975:237). Barthes anlatının her yerde bulanabildiğini söyler. Buna bağlı olarak anlatının günümüzde insanın olduğu her yerde var olduğunu, iletişimin doğası gereği, bireyin sürekli bir ileti yağmuruna maruz kaldığı gerçeğinden yola çıkarak bulabiliriz. Sinema günümüzün teknolojisi ile sıkı bir bağlantıya sahip olduğundan anlatı öğeleri ve anlamın oluşumunda önemli olanaklara sahiptir. Gelişen ve değişen teknolojik imkânlar sayesinde sinema dili, anlamın oluşumunda etkili bir öğedir. Çerçeveleme, ışık, dekor ve müziğin kullanımı, kamera hareketleri sinemada anlam derinliğinin oluşmasına katkı yapar. Anlatıyı kurmaca ve kurmaca olmayan olarak iki bölüme ayıran Umberto Eco (1996: 87) kurmaca olayların anlatımında seyirci ile bir kurmaca anlaşması kurulduğunu belirterek şöyle tarif eder:

*“ bir anlatı metniyle karşı karşıya gelmenin temel kuralı, okurun sessiz bir biçimde yazarla, Coleridge’in “inançsızlığın askıya alınması” adını verdiği bir “kurmaca anlaşması”ni kabul etmesidir. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü bir öykü olduğunu bilmelidir; ancak bu, yazarın yalan söylediğini düşünmesini gerektirmez. Searle’ün belirttiği gibi, yazar gerçek bir beyanda bulunuyormuş “gibi yapar”. Biz de kurmaca anlaşmasını kabul eder ve onun anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranırız.”*

Buna bağlı olarak sinemanın da seyircisi ile bir kurmaca anlaşması içinde olduğu söylenebilir. İzleyici sinemayı kendi perspektifinden değerlendirir. Ancak seyircinin anlatıdaki olayları sadece kendi yaşamına uyarlayarak var olan diğer gerçekleri göz ardı etmesi de izleyicinin sinemayı kullandığı anlamına gelir, anlatının bağlamından koparılmasına yol açar. Dolayısıyla kendi perspektifinden sinemaya bakan izleyici kendini merkeze oturtma yoluyla anlamın derinliğini kavramada başarılı olamaz. Sinemasal deneyimin uyandırdığı his ve filmin düşüncü yolunun

farkında olmak bir nebze de olsa bu başarıya ulaşmanın yolunu açar. Sinema anlam ile var olan bir sanat dalıdır. Bununla birlikte sadece öykü üzerinden ilerlemek, olayların akışını anlamlandırmaya girişmek ve bu yolla mutlu ve ya mutsuz sonlara odaklanmak kimi filmlerin değerini görmezden gelmeye yol açacaktır.

Bela Tarr filmlerinde olduğu gibi bazen filmler öykü üzerine inşa edilmezler. İşin özünde sırf öykü üzerinden düşünmek bir noktada anlamaya giden yolda eksiktir. Bir söze, bir insana bakıldığında pek tabii birçok şey anlamak mümkündür ancak bu sınırlıdır. Belki karşılaşılan birinin konuştuğu şiveden nereli olduğuna kadar bir anlam çıkarılabilir. Yaşayışına, kültürüne ve birçok şeye göstergelerin anlattıkları üzerinden yorumlamalar yapılabilir. Ancak Sabahattin Ali'nin *“niçin ilk defa gördüğümüz bir peynirin evsafı hakkında söz söylemekten kaçtığımız halde ilk rast geldiğimiz insan hakkında son kararımızı verip gönül rahatlığıyla öteye geçiveriyoruz”* dediği gibi insan derinlikli ve tek bakışta ötesine geçilemeyecek kadar anlaşılmasız bir varlıktır. İnsanın derinlikli bir varlık olduğu gibi film- varlıkta belli bir derinliğe sahiptir. Filmlerdeki bu derinliğin, anlatının yanında, onun canlı bir organizma gibi zihne sahip olduğunu varsaymak yoluyla, bir nebze de olsa, anlaşılması kolaylaşacaktır. Bu yolda ise Frampton'un film-zihin kavramı filmin keşfedilen öğeleri üzerine düşünerek anlama konusunda ışık tutmaktadır. Dolayısıyla anlam sadece öyküden değil imge üzerinden de sorgulanmalıdır. İmge ise sadece ekranda var olan görüntüyle değil, bunun yanında, filmin edebi üslubu ile değerlendirilmelidir. Bu nedenle film-zihin şiirsel duygular ile imgelerin anlamlandırılmasında ön plana çıkar. Bununla birlikte film-zihin mevcudiyet ve durumların ne için ortaya koyulduğu hususunda da yol göstericidir. Bunu karakterler, olaylar ve ilişkiler ağının biçim ile bütünleşerek bir içerik oluşturduğuna buna bağlı olarak organik bir bağ kurulduğuna vurgu yaparak anlamlandırma yoluna gider. Filmde yer alan hiçbir hareket, hiçbir biçimsel unsur amaçsız ve gereksiz değil, bir nedene bağlı olarak yapılır. Biçim içeriği ve öyküyü destekleyici bir unsur olarak değil, bütün bunlarla beraber, filmin dramatik imgesini oluşturan bir öge olarak vardır. Dolayısıyla tüm biçimsel unsurlar film-zihninin birer unsuru olarak ortaya çıkar. Böylelikle bir filmin tümünü düşünme yetisi olan bir zihnin ürünü olarak görmek hem sanatçının yeteneklerine hem de izleyicinin anlam dünyasına değer vermek anlamına gelir (Frampton, 2013: 178).

Kalıplaşmış belirli öğeleri üzerinden düşünmek önceki bölümde de belirtildiği üzere film-düşünmenin yollarından birisidir. Ancak film-zihin tüm bu öğeleri hem kapsayıcı bağlamda hem de tamamlayıcı bağlamda ele almanın yolunu açar. İçerik ve biçimi bütünleştirmenin yanında hissedilen anlamın oluşumunda filmin kendisinin ne düşündüğünü anlamak öncelikli konuma gelir. Böylelikle imgenin özü açığa çıkarılabilir. Çünkü *“bir filmdeki her şey düşünülmüştür.”* (Frampton, 2013: 181) Her hareketin, gösterilen her nesnenin bir anlamı, bir amacı ve niyeti vardır. Bu nedenle hislerin ve duyguların harekete geçmesine önayak olur.

Film biçimi filmin bir düşünüş yoludur. Bunu bilerek filmlere bir bakış sergilemek anlam olanaklarının da çeşitlenmesine yol açar. Bununla beraber hem filmsel deneyimi üst noktaya taşır hem de eleştirel bakışın kalitesini artırıcı rol oynar. Film, bir film-zihin olarak imgeyi yani filmin-düşünmesini tasarlar. Bu bağlamda filme dair her unsur önceden düşünülmüştür. Kamera hareketlerinden, çerçeve oranına, atmosfere, kullanılacak merceklerle dair her konu bir ekip tarafından bir fikir etrafında şekillenir. Buna göre imgenin çözümlemesi sadece karakter etrafında şekillenen öykünün gidişatına göre değil tüm biçimsel unsurların bir niyete göre belirlendiği öngörülebilir. (Frampton, 2013: 184) Çerçeveleme bu unsurların biri olarak görülmelidir. Çerçeve içinde yer alan imgedeki seyreklik veya doygunluk sadece görülmek için değil aynı zamanda okunmak için de vardır. Çerçeve görüntüyü sunarken değerlendirmeyi izleyene bırakır. Bu nedenle imgelerin anlamını çözmek ekranda olan doluluğu görmeyi gerektirir. Aksi halde boş bir çerçeve dışında bir şey görülmeyecektir. Çerçeveleme görüntüyü değerlendirme imkânını sunar. Belirli sınırlar içinde yer alıyor oluşundan dolayı, mikroskopla gözlem yapan kimyager gibi, izleyiciye belirli bir perspektiften, bir bilim adamı edası ile inceleme yapabilmeyi ve buna bağlı olarak bir değerlendirme yaparak anlam oluşturabilmeyi olanaklı kılar. Örneğin taş çağındaki mağara resimleri incelendiğinde onların belirli bir çerçevede olmadığı, içinde yaşadığımız evrenin bir parçası olarak duvarlarda yer aldığı görülür. Hiçbir sınır belirten çizgi çizilmemiş, aksine evrenin bir parçası olarak binlerce yıl boyunca var olmuştur. Mağara resimleri bir imge olarak değil doğanın bir parçası olarak var olagelmiştir. Bir resme çerçeve çizilip evren içinde bir sınır belirlenerek doğadan ayrıldığında o resim bir imge haline gelir. Böylelikle ortaya çıkan gerçekliğin bir yansıması olan imgeye anlam yüklenebilir, üzerinde düşünülüp araştırma yapılabilir (Deleuze, 2014: 25).

Berger (1986: 8) görmenin konuşmadan önce geldiğini söyler. Görme sonucu zihinde oluşan kavramlardan hareketle insan konuşur. Önce görüp incelemek daha sonra bir “bakış” açısıyla konuşmak insanın doğası gereğidir. Bu bağlamlar içinde bakıldığında görüntünün yer aldığı çerçeve, görmenin sınırını çizen önemli bir unsurdur. Bir taraftan bakışın üzerinde yoğunlaştığı noktayı belirtirken diğer taraftan üzerinde yaratılan yapay bir görüntü aracılığıyla gerçeğin yansımalarının incelenerek imgenin özü hakkında bir farkındalık yaratma uğraşı içinde bir “bakış” yapma imkânı sunmasından dolayı film-düşünüşünün ortaya çıkmasını sağlar. Çünkü imge, çerçeveleme sayesinde oluşur. Kadrajın açısı ile çerçeve arasındaki ilişki çerçevelemenin bir diğer unsuru olarak ele alınır. Bunun nedeni ise çerçevenin içinde yer alan görüntülerin optik bir bakış sonucu oluşmasından kaynaklanır. İşin özünde eğer bir film düşünen bir varlık ve bir zekâya sahipse kadraj filmin bir düşünüş biçimi, düşünme konumu olarak yer alır (Frampton, 2013: 197). The turin horse filminde yaşanmış bir olay olarak Nietzsche'nin sokakta kırbaçlandığını görebek üzerine atlayıp ağladığı atın akıbetini dert edinen Tarr, bu konuda çektiği filmin açılış sekansında, uzun uzadıya atın görünüşünü tek planda farklı açılardan çekerek atın öyküsüne giriş yapar. Yaklaşık yedi dakika süren bu uzun çekim de belirli bir amaca yöneliktir. Deleuze evrenin bir kaos içinde olduğunu, düzenin, düzensizliğe doğru evirildiği üzerinde durur. Sinemayı devrimci bir araç olarak görür ve var olan anlamları ortaya çıkarmaktan çok kendine yeni anlamlar yaratmasını devrimcilik olarak niteler. İşte kimsenin sonunun ne olduğunu bilmediği atın kaderini konu edinmek yeni bir anlamın yaratılmasına yönelik olduğundan devrimci bir nitelik taşımaktadır. Tarr atın akıbetini resmederken izleyiciye uzunca bir süre düşünmeye fırsat verir. Çünkü seyirci de ata ne olduğunu bilmemektedir ve filmi izledikten sonra öğrenecektir. Böylelikle Tarr, bilinmez olan atın serüvenini uzun uzadıya yapılan tek bir çekimle çerçeveleyerek bir imgeye dönüştürmüştür.

Çizgiler ve sınırlar doğada kendiliğinden vardır. Suyun ve toprağın ayrıldığı sınırlar, ufuk çizgisi gibi doğal sınırların yanında nesnelere ve insanın yarattığı bazı yapay, pencere, kapı, aynalar vb, çerçeveler de bulunur. Bazen de film bu çerçeveleri kullanarak görüntünün yer aldığı çerçevenin içinde bir çerçeve daha oluşturarak anlam yaratma uğraşına girer. İnsan da kendini bu çerçeveden izler (Deleuze, 2014: 30). Akira Kurosawa'nın Kurbağa yağı satıcısı (2006: 7) isimli otobiyografik kitabına farklı bir başlangıç yazar:



*“Savaş öncesinde, gezgin sancılar ülkenin dört bir yanında dolaşıp bir şeyler satmaya çalışırlarken, özellikle yanık ve kesikleri iyileştirdiği sanılan iksiri elde etmek için geleneksel bir yöntem kullanırlardı. Dört tane ön, altı tane de arka ayağı olan bir kurbağa, dört tarafı aynayla kaplı bir kutuya konurdu. Değişik açılardan görüntüsünü izleyen kurbağa, hayretler içinde kalarak yağlı bir sıvı salgıladı. Bu sıvı toplanır, 3,721 gün bir söğüt dalıyla karıştırılarak yavaş yavaş kaynatılırdı. Sonuç, bu harika iksirdi.”*

İşte insan, kurbağanın kendi yansımasını aynada görerek sıvı salgılaması gibi, sinema üzerinden da kendini görerek düşünsel bir eyleme sonucu kendine ait olanı “salgılar” ki bu fikirler onun iyileşmesine katkıda bulunsun. Gerçek olan ve yapay olan perde de birbirine karışmakta bir araya gelmektedir.

Anlatı biçim ve içeriğin sayesinde şekillenmektedir. Film zihin biçimi oluşturan bir unsur olarak düşünüldüğünde perde de yer alan atmosfer birçok unsur tarafından renklenmekte, film böylece düşünsel atmosferini yansıtmaktadır. Böylelikle filmin ruhsal atmosferi ortaya çıkmaktadır. Film-zihnin istediği renge bürünmesi mümkündür. Işık rengin ve atmosferin yaratımında önemli bir rol oynar. Film bir kötü anın karanlığını ya da mutluluğu ve güveni bu şekilde yansıtabilir. Sinema anlam üretme bağlamında eşsiz olanaklara sahiptir. Bunun en önemli nedenlerinden birisi de filmin, ışık ve renk öğeleriyle zenginleştirilmesinde yatar. Çünkü sinema görsel bir sanattır, ışık ve renkte göze hitap eder. Görüntü ışık aracılığıyla var olur. Doğal ışık her zaman için sinemanın görseelliğine zenginlik katar ancak sinematografik açıdan anlamın oluşmasında yapay ışıkta sıkça kullanılır. Işık sadece karanlıkta olanı aydınlatmak için değil imgenin sunulduğu bakımından estetik bir yapı kurmak üzerine de kullanılabilir. İmgenin niteliğini ve anlamını belirleyen en önemli öğelerden biri ışık olarak ortaya çıkar. Arnheim (2002: 329) ışığı kontrol edenin biçimi de kontrol edeceği üzerinde durur. Öyleyse ışık ve renkler film-zihnin en önemli düşünme yollarından biridir. Böylelikle birçok düşünme biçimi hem izleyen açısından düşünme olanaklarının değerlendirilmesiyle anlamlandırılabilir hem de filmi yönetenin yeteneklerine gerekli saygı gösterilebilir.

### **2.2.2 Tarr Filmlerine Varoluşçu Bakışın Nedenleri**

Günümüzde bir sanat dalı olarak sinema dünyanın bütün coğrafyalarında derin anlamlara sahip eserler sunmaktadır. Üretilen bu anlamlı eserlerin sayesinde

sinema, bir sanat dalı olarak, hem kendine hem de izleyicisine değer katar. İzleyen bir mesaj alır ve bu onun için bir değerdir, sinema da izleyicisine anlam üretebildiği için değerlidir. Bir sinema eserin üzerinde eleştirel bir bakış olmadığı sürece o eserin, varoluş bağlamında, ne kadar yüce olduğunun anlaşılması hayli güç olacaktır. Sinemayı hem yapan hem de sinemanın konu edindiği insan, sinemanın hem öznesi hem de nesnesi konumundadır. Bu sayede sinema neden var olduğuna anlam katabilmektedir. Sinema insan ile yaşar. Peki, insan ne ile yaşar? İşte sinema bize, Tolstoy gibi, bu varoluşsal sorulara cevap verme uğraşında olduğu için bir sanat dalıdır ve incelemeye değerdir.

Her ne kadar anlamlı eserlerin en yoğun olduğu sanat sineması Hollywood sineması kadar popüler olmasa da felsefi anlamda incelenmeye ve değerlendirmeye tabi tutmak çok daha mümkündür. Bunun en önemli nedenlerinden biri ise kurgulanmış eğlence dünyasında mutluluk ve kazanç rüyasıyla bakan bireyin arzularına, içinde yaşadığı ve her geçen gün monotonlaşarak mekanikleşen hayatının değerine ışık tutması böylece insan doğasının karanlıkta kalmış kısımlarına anlam katma uğraşı içinde olmasıdır. Böylece insan neden ve ne için var olduğuna, nasıl yaşadığına farklı bir pencereden bakabilecektir. Bu bakış ise gerçeğin sorgulanmasını getirecek böylece insan kendini bulma uğraşında bir adım daha ileriye gidebilecektir. İşte sinemanın varoluşuna anlam katan insana, sanat sineması da insanın var oluşuna katkı sağlama çabasıyla yaklaşmaktadır. İşte tam da bu yüzden sanat sineması, popüler sinemadan daha fazla anlama ve çok daha derin bir anlatıya sahiptir. Sinema insan ile var olur ve insanı anlatır. Visconti (2004:3) bir yazısında şöyle der: “*Çıplak dekorun bir parçası önüne yerleştirilmiş insanların, gerçek insanlık verilerini bulmasını bilsem bir duvarın önünde bile film çevirebilirim. Önemli olan bunları bulmak ve anlatmaktır.*” Bela Tarr içinde yaşadığı çağın gerçeklerinden hareket ederek bu verileri göz önüne serer. Modern insanın sıkıntısını çektiği problemlere, çatışma ve bunalımlara, yalnızlığa ve sevgi gibi yüce bir insan değerinin giderek kayboluşuna, amaçsızlık ve hiçliğin insan yaşamını günden güne nasıl erittiğine dair gerçekleri kendi biçimselliği üzerinden sunar. Her zaman mutlu sonların olduğu, iyi giyimli ve temiz yüzlerin, alımlı model ve mankenlerin, süper güçlere sahip kahramanların yerine çirkin insanların da var olduğunu, kendi türüne ve doğaya yabancılaşmış insanların da toplum içinde yaşadığını, gerçekte var olan günümüzün

insanlarını kurguladığı gerçeklik üzerinden taklit eder. Bunu yaparken de izleyiciyi dalmaya, düşünmeye sevk ederek gerçek ile insan arasında bağ kurar.

Günümüz sinema dünyası bu anlayıştan uzaklaşmakta dolayısıyla sinema sanattan uzaklaşmakta, bir endüstri konumuna gelmektedir. Sinema endüstrisi popüler olması gereken filmler yapmak, bu filmlerle ilgili ürünlerin satışını yapabilmek üzerine dönmektedir. Oysa sinema sanatı, sinema endüstrisinden farklı olarak, bu kaygıdan uzaklaşmış insanı, insan yapan değerlere önem atfetmiştir. Yönetmen Semih Kaplanoğlu bu konudaki görüşünü “ *sinemanın bütün kültürlerde, insan olma serüvenine katkıda bulunması anlamında çok önemli bir sanat olduğunu* ” söyleyerek belirtmiştir. Visconti ve Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin sözleri gösteriyor ki hala sinemayı sanat olarak görüp insanın var oluşuna hizmet eden bir dal olarak varsayanların sayısı hiç de az değildir. Sinemayı tüketim kültürünün bir ürünü olarak değil de insanı merkezine alan bir sanat olarak ele almak ve bu bağlam içinde eseri değerlendirmek gerekir. Sanat, doğası gereği belirli kalıplarla sınırlandırılmayacak kadar kendine özgüdür. Bu özgünlük insandan kaynaklanmaktadır. Çünkü hem sinemayı yapan hem de izleyen insan, özgün bir birey olarak kültürden, sosyal yaşayıştan, etik değerlerden ve aile, dil, coğrafya gibi öğelerden etkilenir. Bu etkileşim her insana ayrı bir dünya görüşü katar. Dolayısıyla sanatta bir imge olarak hem gösterilen hem gösteren hem de gösterge ile insan arasında meydana gelen ilişki herkese göre farklılaşabilir. İşte sanatın güzelliği de burada başlar, anlam oluşur. Oysa sinema endüstrisinde anlam kendini tekrar eden öğelerden, kalıplaşmış diyaloglardan ve sahnelerden meydana gelir. Gerçeklikten uzak, eğlence ve tüketim odaklı sinema anlayışı ile sanat sinemasını ayıran önemli faktörlerden biri şudur ki: üzerinde felsefi bir düşünme gerektiren anlamı oluşturan tekniğin kullanımınıdır. Tekniğin ustaca kullanımıyla oluşturulmuş kayda değer anlam, bir eseri sanatsal yapar. Dolayısıyla eseri edebi yönde incelenmeye değer kılar. Tek düze eserlerin, basitçe kurgulanmış kendini tekrar eden kalıplarla sunulması izleyene bir şey katmadığı gibi var olan duygu ve edebiliği öldürecektir. İster önemli bir amaca hizmet ediyor olsun isterse de tek düze bir anlatıma sahip olsun bir eseri oluşturan öğelerin sürekli tekrarı, izleyen açısından bakıldığında, tekrarlanan öğeye yabancılaşmaya neden olacaktır. Üretici açısından ise bu öğe bir meta halini alır, gerçek değerinden ve anlamından uzaklaşır. Bu nedenle bireyin esere olan yabancılaşmasını önleyecek her türlü farklılık ve tekrardan uzaklaşma sanatsallığa

yapılan bir katkı olacaktır. Teknolojinin getirdiği yenilikler bu noktada çeşitliliği artırdığı sürece sanatsallığa hizmet eder. Yeni çekim teknikleri, kameranın hareket kabiliyetinin artması, dekor ve kostümün çeşitliliği ve ya sadeliği üretilen bir eserin sanatsallığını oluşturmada bu yüzden önemli yer tutar. Tarr kullandığı uzun çekim tekniği ile endüstri sinemasının üzerinde çok durmadığı bir yöntem ortaya koyar. Böylece eğlence ve düşünce arasında bir ayırım yaratır. Sinema ilk yıllarında Avrupa ve Amerika da teknolojinin eğlendirici bir unsuru olarak görülmüştür. Günümüzde de bu anlayış devam eder. Seri ve kısa çekimlerle sürekli bir ileti yağmuru gönderen bu anlayışa karşı Tarr uzun çekimleri aracılığıyla düşünmeye zaman bırakır. Böylece insan, derinlerinde kalmış duygu ve yaşayışını görme imkânına kavuşur.

Varoluşçu düşünürler bireyi, varlığını ve dünyada varoluş nedenini sorgulamışlar insan varlığına anlam katma çabalarına önemli katkılar yapmıştır. Sahip oldukları düşünce anlayışına bağlı olarak kimisi Tanrı'nın varlığı üzerinden hareket ederken Heidegger, Sartre, Jaspers gibi düşünürler insanın rastlantısal varlığı üzerinden hareket etmiştir. Bu nedenle bireyin varoluşunu anlamasını gene insanın kendisinin yapacağı bir uğraş olarak görmüşlerdir. İnsan kendini süregiden bir döngüsellik içinde yeniden keşfetmek, kendini bulmak zorunluluğu içerisinde. Kendini arayan insana en önemli yol gösterilerden birisi sanat eserleridir. Sinema ve varoluşçuluk aynı çağın ürünleri olmakla beraber sinema henüz genç bir sanat dalı olmakla beraber sanatın yüzyıllardır uğraştığı sorunları ele alabilmektedir. Birçok sanat dalının, edebiyatın, resmin, heykel vb., tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinemese de sinema tarihsellik içerisinde daha dün denebilecek sürede ortaya çıkmış, kısacık serüveninde sanat ve felsefe ile bütünleşmiştir. Varoluşçuluğun içerdiği yalnızlık, sorumluluk, özgürlük, seçme, hiçlik, anlamsızlık, zamansallık, fırlatılmışlık gibi ögeler sinemada sıkça görülmektedir. Öyleyse sinema ve varoluşçuluk insanın içinde bulunduğu durumu kavramak ve anlamlandırmak üzere işbirliği içindedir. Sinema sanatının olanakları ve sahip olduğu imkânlar insanın kendini arayışından daha çok, özellikle Avrupa ve Amerika'da bireyin eğlence dünyasına hitap ediyor görünse de dünyanın birçok yerinde halen sinemayı bir sanat dalı olarak görenlerin sayısı hiç de azımsanacak düzeyde değildir. Bunlardan birisi de Macar yönetmen Bela Tarr'dır. Sinemanın büyüleyici gücünü, insanın derinliklerine inerek, varoluşunu anlamlandırmasına katkı sağlamak üzere kullanır.

Modern insanın yaşadığı iç sıkıntılarını sineması üzerinden yansıtmakla kalmaz kendine özgü biçim itibarı ile izleyicisini çarpar. Yaşamın hiçliği içinde eriyip giden insanı ve bu insanın bunalımlarını aktarır. Makineleşmenin ve endüstrileşmenin birey üzerinde yarattığı hiçlik algısını, insanın yaşamı anlamlandırma çabasını sinemasına taşır. Tüm bunları yaparken kurduğu zamansallık şeması ile günlük hayatın döngüsellliği içinde sürüklenen insanın yaşam ritmine yaklaşır. Öyleyse denebilir ki Bela Tarr sinemasının içerdiği konular itibarıyla varoluşçu felsefe ile yakından ilişkilidir.

Rudolf Arnheim sanat olarak sinema adlı eserinde (2002: 14) sinemanın gerçeğin basit bir taklidi, gerçeğin bir reproduksiyonu olmaktan uzaklaştığında sanat olarak var olacağına değinir. Filmler kesin bir sanat eseri olmak zorunda değildir. Ancak sanatçının kurguladığı perspektif, imgenin ürettiği anlam, bir filmin dili onu sanatsallığa yakınlaştırır. İzleyen üzerinde yaratılan kasıtlı etki anlam zenginliği açısından önem arz eder. Bela Tarr ise yaratıcı bir perspektif ile ürettiği anlamsal zenginliği ile ön plana çıkar. Yönetmen bizzat reddetse dahi filmlerinden hem politik hem de felsefi anlamlar yaratmak oldukça mümkündür. İçinde yaşadığımız dünyayı bir hikaye olmaksızın anlatma uğraşı içine girer ki modern insanın da yaşadığı an ve durumlar içinde sürüklenmek dışında kayda değer bir hikayesi yoktur. Diğer taraftan profesyonel olmayan karakterleri ile günlük yaşamın insanların ruhlarını ortaya çıkarır. Gerçek mekânlar içine yerleştirdiği karakterleri uzun çekimler ile yaşamın zamansal ritmine yaklaştırarak yeniden keşfeder.

Heidegger (Akt: Çüçen, 2003: 95) varlığın anlamını zamansallıkta bulur. Öyleyse zaman hem Tarr da hem de Heidegger'de insan varlığının anlamına ilişkin önemli yer tutar. Lanet (1988) varoluşun anlamsızlığı içinde sürüklenen, kendini bulma arayışında kaybolarak aklını kaybetmek üzere olan bireyin hikâyesini anlatır. Sartre (1985: 91) insanın kendini sürekli keşfetme içinde olduğunu belirtirken bunun bir anda bulunup kazanılan bir öz olmadığı üzerinde durur. Torino atında (2011) toplumdan izole bir şekilde sefalet mahkûm olmuş ailenin günlük yaşamı konu edilir. Satantago (1994) küçük bir komünün vaat edilenin umudun kaybı nedeniyle bunaltı içinde eriyişinden yola çıkar. Sartre (1985: 16) umutsuzluğun yalnızlığa, bunaltıya götürdüğü üzerinde durur. Umut etmekle umudun gerçekleşmek üzere vaadi arasında çok ince ama fazlasıyla yıkıcı bir ayrım vardır. İnsan umut eder, belki

bir fakir zengin olma umudunu taşır. Belki kişi göç etmeyi daha güzel bir yaşamı diler. Bu zararsız acı vermeyen bir umut etme işidir ancak; bu umut bir vaade dönüştüğünde vaat edilen umudun gerçekleşmeyişi insan üzerinde onarılamaz bir yıkım ortaya çıkabilir. Diğer taraftan Heidegger, Sartre gibi varoluşçular insanın başıboş bırakılmışlığına, dünyaya atılmışlığına sıkça değinir. Satantango'nun açılış sahnesi ile ineklerin ahırdan salıverilip köyde başıboş dolaşmaları yaklaşık 11 dakika boyunca gösterilir. 8 saat süren filmin açılış sekansı sanki tüm filmi anlatır: başıboşluk içinde salıverilmiş umut rüzgârında savrulan insanın çaresizliği. Bu durum belki de çobanların saldıdığı inekler ile komün insanları arasında bir metaforik öge olarak karşımıza çıkar. Werckmeister Harmonies (2000) gizemli bir sirkın kasabaya gelişiyile birlikte galeyana gelene kalabalığın yarattığı yıkım sonucu derbeder olan masum bir karakter üzerine odaklanarak insanın içinde yaşadığı politik zulüm düzeninden artık uyanması, harekete geçmesini arzular. Görülüyor ki Tarr birçok filminde tükenmişlik içinde yaşayan insan ruhunun derinden yaşadığı sıkıntıları ortaya çıkarma amacı güder. Ne zaman dünyaya atıldıkları bilinmez, ne yaptıkları önemsizdir. Ama bir şekilde hayatta kalma, yaşama tutunma çabası içinde eriyip giden insanlar vardır. Bilinçaltında yer eden ancak çok da kayda değer görülmeyen her gün karşılaşılan çirkin, izole edilmiş, yokluk ve kıtlık içinde sürüklenen insanların dünyadan kaçış çabaları yaratıcı bir perspektif ile anlam kazanır. Kadere mahkûm edilmişliği hiç biri kabullenmek istemez. Tarr yaşayan insanın dramını, dünyada sıkışmışlığını bazen karaktere kilitlediği ve onu her açıdan izleyen bakış açısı ile bazen mekân ve uzamda, yüzeyle üzerinde dolanarak verir. Heidegger ( 2003: 70) dasein'in dünya içinde varoluşu ve hem kendi dünyası hem de diğerleri ile kurduğu ilişki ile var olduğu üzerinde durmaktadır. Tarr'da kullandığı gerçek mekânlar ile dünyasallığı, insanın dünya ile kurduğu ilişkiyi açığa çıkarır. Heidegger (2003: 69) insanın çevresine ilgi duyarak kullanıma hazır nesnelere ilgi gösterdiğini belirtirken Tarr'da bireyi mekandan bağımsız düşünmez. Tarr'ın kurguladığı evrenin mekânları insanın dünyayı nasıl kendi amaçları doğrultusunda şekillendirdiğini de gösterir. Yazılanlar ışığında denebilir ki Bela Tarr sanatın hakikati bulma ve gösterme görevini yerine getirme uğraşı içindedir. Diğer taraftan Tarr çağının tanığı olmakta kişiöğlunun içinde bulunduğu durumu gözler önüne sermekte, onun mevcudiyetini ortaya koymaktadır. İnsan haysiyeti ve onuru, özgürlüğü ve sorumluluğu hem varoluşçulukta hem Tarr sinemasında önemli yer tutmaktadır. Tüm bunlar Bela Tarr filmlerine varoluşçu bakışı mümkün kılmaktadır.

Özetle varoluşçuluk sanat ile yakından ilişki içindedir. Camus, Dostoyevski gibi yazarlar hem düşünceleri hem de düşüncelerini ortaya koyan sanat eserleri ile ön plana çıkmıştır. Varoluşçuluğun sanat ile yakından ilişkili olması sinemaya yeni bir bakış açısı ile bakmanın önünü açmaktadır. Bunun yanında hem Bela Tarr hem de varoluş felsefesi direk olarak yaşamın kendisinden beslenir. Her ikisi de insana ve yaşama dair somut olan gerçekler üzerinden hareket eder. İnsanın yaşadığı iç sıkıntıları, bunalımlarının nedenlerini arar ve bunlar üzerine sorgulama yaparlar. Ancak her ne kadar varoluşçuluk Bela Tarr sinemasında etkili bir bakış açısı sunsa da bu araştırma Bela Tarr'ı varoluşçu bir yönetmen olarak tanımlama amacı gütmeyiz.



### 3. BELA TARR VE VAROLUŞÇU FELSEFE BAĞLAMINDA FİMLERİNİN İNCELENMESİ

#### 3.1. BİR AUTEUR OLARAK TARR

Bela Tarr 1955 yılında Macaristan'ın Pecs şehrinde dünyaya gelmiştir. Tarr'ın ilk dönem filmleri olarak addedilen *Family Nest* (Aile yuvası-1979) öncesi kısa ve uzun film denemelerinin ya birçoğu kayıp ya da kolaylıkla ulaşılabilir nitelikte değildir. Çingeneler hakkında çektiği belgesel olan *Guest Workers* bulunamamıştır. Bununla birlikte ilk döneminde işçilere ve onların yaşamına değinen belgeseller üzerinde durmuştur. Ancak bu durum zamanın iktidardaki Komünist Partisi tarafından hoş karşılanmamıştır. Ancak sinemadan kopamayan Tarr bir sinema stüdyosunun yardımıyla ilk uzun metrajlı filmi olan *Family Nest*' i çekmeyi başarmıştır. Denebilir ki aslında *Karhozat* (1988) öncesi filmleri kendi tarzını oturtmaya yöneliktir. İlk dönemi bir filmin nasıl oluştuğunu deneyimlemek ve bu deneyim üzerinden film dünyasını anlama uğraşdır. Bu araştırmanın da konusunu oluşturan Tarr'ın ikinci dönemine ait filmleri *Damnation* (1988) ve *The Turin Horse* (2011) arasında kalanlardır. Macar yönetmen Tarr 22 yaşında iken çektiği *Family Nest* ile tanınmaya başlarken bir yandan da *Tarvoski*'nin mirasçısı olarak anılır. *Andrey Tarkovski*'den etkilendiği söylene bile bu basit bir taklitçilik değildir. Her filmin olduğu gibi onun filmlerinin de kendine has bir dili, dünyası vardır. Tarr eserlerini özgün bir yaratım ile ortaya koymasına rağmen *Tarkovski* ile aralarında uzun plan çekimleri dolayısıyla benzerlik gösterilir. Aralarındaki farka değinen *Kovacs* (2015: 74) *Tarkovski*'nin genellikle uzun çekimlerinde doğayı ve nesnelere kullandığını belirtir. Tarr ise insanı, insanın iç doğasını ön plana koyar. Filmlerinde zamansal boşluklar yaratır. Bununla beraber kendine has estetik üslubunun yönlendirmesiyle izleyiciyi bilincinin derinliklerine dalarak düşünmeye sevk eder ve çarpar. Kendi deyimiyle “punching” içinde yaşadığımız dünyanın görünmeyen yönlerini, göz ardı edilen gerçeklerini izleyiciye göstermenin bir yoludur.

Her ne kadar Tarr filmleri umutsuzluğun, karanlığın, yoksulluk ve hiçliğin hâkim olduğu bir dünyayı resmetse de o bunu kabul etmez ve filmlerinin umut dolu olduğunu söyler. Bunun nedenini ise Tarr filmlerini izleyen birinin filminden sonra yaşadığı his ve deneyimlediği filmsel dünyanın sonucunda elde ettiği güçtür. Tarr



filmlerindeki aşırı kasvetli atmosferin izleyeni umutsuzluğa düşürdüğü hakkındaki bir soruya (Kudlac, 2016) şöyle cevap verir: “*Artık daha iyi misin? Ya da daha güçlü, izledikten sonra bir şeyler elde ettin mi? Yoksa filmi izledikten önceki ve sonraki kişi hala aynı mı?*”. Açıkça söylenmelidir ki Tarr filmlerini deneyimleyen biri için iç dünyasının gelişimi ve değişimi kaçınılmazdır. Bu ise alımlayıcıyı ziyadesiyle farkında yaparken bilişsel ve düşünsel bir güç katacaktır.

Kurguladığı dünya kozmik evrenin herhangi bir köşesindedir. Rahatsız edici ve düşündürücü kozmik bir dünyadır. Tarr’ın zihninde bu dünyanın nasıl oluştuğunu anlamak için Macaristan’ın politik ve ekonomik değişiminin tasviri gereklidir. 1949-1989 arası Macaristan Halk Cumhuriyeti komünist bir dönemde sürekli bir gelişim ve büyümeyi hedeflemiş, ağır sanayiye önem vermiştir. Bu dönemde demir-çelik ve enerji kaynaklarının sonuna kadar kullanılması önem kazanmıştır. Macaristan’ın komünist döneminde gerçekleşen bu hamleler vesilesiyle ortaya çıkan toplumsal ve ekonomik buhranın sonuçları teleferiklerde gidip gelen kömür madenleri, sıraya dizilmiş işçilerin çizgili ve ifadesiz yüzleri, büyük bir gelişim ve büyüme hamlesi olarak yapılmış ama sonradan çöküp gitmiş köhne apartmanlar olarak kozmik Tarr evreninde kendine yer bulur. Buhranlı ve kasvetli yaşam siyah-beyaz ile bütünleşir. Sadece çalışmaya ve büyümeye yönelen bir toplumun insanın iç dünyası, benliği ve erdemleri üzerinde yarattığı yıkım Tarr evrenine yansır. Her ne kadar Macaristan’ın yaşadığı dönüşüm Tarr üzerinde etkili olsa da kurguladığı evrende milletler, kökenler değil evrensel bir insanlık vardır (Ranciere, 2016: 62).

Sinemayı gösteri dünyasının, sinema endüstrisinin bir ürünü olarak değil bir sanat dalı olarak görür. Ancak bu sanat dalında kendini bağımsız olarak ifade etmez. Onun için tam bağımsızlık yoktur. Çünkü der: *Bir bütünün parçası oldukça bağımsız değilsinizdir.*<sup>1</sup> İçinde yaşadığı hayatın bir parçasıdır. Belki de bu hissiyatı yüzünden eserlerinde bireyleri yaşamı oluşturan bütünün parçalarından bağımsız göstermemiştir. Karakterler, mekânla ve zamanla bütünleşiktir, ayrı düşünülmez çünkü ayrı konumlanmamıştır. Mekân ve insan iç içedir. Tarr’ın stilini herhangi bir sinema akımına dahil etmek oldukça güçtür ancak sanat sinemasının bir üyesi olduğunu söylemek mümkündür. Her ne kadar minimalist olarak adlandırılrsa da onun sineması belirli kalıplarla sınırlandırılmayacak kadar kendine özgüdür. Ancak

<sup>1</sup> Bela Tarr, Yönetmen, “Cannes film festivali kapsamında röportajı” (Cannes: 2017) <https://www.youtube.com/watch?v=RyprZDUTgy4> erişildi 02.04.2019

kesin olarak söylenebilir ki popüler sinema filmlerinin çok aksine bir anlayışa sahiptir. Sürekli, kısa kesmeler, zamansal sıçramalar yok denecek kadar azdır. Bir öykü anlatmaz. Herhangi bir kimsenin hayatından bir kesit sunar. Çirkin, fakir, bir şekilde dünyaya gelmiş ve sıkışmış insanları anlatır. Bununla beraber aktörler, çok az istisna hariç, profesyonel olmayan kişilerden seçilir. Onun için casting ihtiyaç duyulan bir konu değildir, onun sinemasında casting için bir neden yoktur. Çünkü anlattığı insanlar zaten vardır, onun derdi onları bulup ortaya çıkararak, o insanların da var olduğunu göstermektir.

Diyaloglar ilk döneminde doğaçlama olsa da daha sonraki dönem filmlerinde çok az diyalog vardır. 35mm film ile çektiği yapıtları siyah beyazdır. Senaryo yazmak yerine tek ve ya birkaç kelimeyle bilgi kağıtçıları kullanır. Çekim sonrası editing yoktur. Kurgu uzun çekimlerin sıraya konmasından ibarettir. Yaşam olabildiğince sade ve açık, yavaş bir zamansallık üzerinden ortaya konulur. Gerçekçi demek doğru değildir, çünkü gerçeğin yeniden kurgulanmış bir taklidini ortaya koymaz. Yaşamın yeniden bir yaratımı, yeni bir gerçek ve farklı bir dünya kurgular. Kendine özgü gerçekçi, biçimci, deneysel olarak kalıplarla sınırlandırılmaz. Özgün kozmik bir evren kurar ve bu evrende son yoktur. Mutlu sonlar, şaşırtıcı ve ilginç şekilde ilerleyen öykü bulunmaz. Zaman doğrusal değil, döngüsel ilerler. Tekrar edilen ritüeller arasında gece ve gündüzün yer değiştirmesi vardır. Herhangi felsefi bir söz ya da alıntı yer almaz. Felsefi bir uğraşı da betimlemez. Bir öykü anlatmaması, kozmik evren ve zaman kurgusu, profesyonel olmayan aktörler, kurgusuz-senaryosuz çekilen filmler, az ama öz diyaloglar her ne kadar ana akım sinema anlayışına ters düşse de izleyeni hissetmeye ve ekrana derince dalmaya yönlendirir ve yeterince zaman bırakır. Bu nedenlerle denebilir ki sanat sinemasının bir kolu olan yavaş sinema ile benzerlikleri vardır. Yavaş sinema ayrıca dalgın sinema olarak da adlandırılabilir. Çünkü Tarr'ın en önemli özelliği düşünceye dalmak üzere izleyeni büyülemesidir. Bu büyüleyici atmosferin en büyük nedeni uzun çekimlerdir. 145 dakikalık Torino atında sadece 38 çekim vardır. Özellikle ikinci dönem filmlerinde bu durum daha belirgindir.

Diyaloglar filmlerinde çok az kullanılır ve karakterler gerekmedikçe konuşmaz. Werckmeister Harmonies'te yer alan hastane baskını sahnesinde isyancılar büyük bir şiddet gösterisi sergilemesine rağmen nesnelere sesi dışında

hiçbir konuşma ve ya diyalog geçmez. Bununla birlikte filmin en düşündürücü sahnelerinden olan iki dakikadan fazla bir süre boyunca yan yana yürüyen Janos ve Eszter'in yürümesi sessizlik içindedir. Tek bir kelime etmezler. The Turin Horse da baba ve kızı 6 gün boyunca evde birlikte yaşamasına rağmen hiçbir derinlikli konuşmaya girmedeği gibi çok nadir olarak ağızlarından çıkan sözcükler tek kelime ve emir kipinde zorunluluktan doğmaktadır. Denebilir ki sessizlik Tarr sinemasının ayırt edici özelliklerindedir. Sessizliğin sesi, rahatsız edici düzeyde olmakla beraber izleyeni yeniden kelimelerle imgeyi tarife yöneltir. Bu sessizlik içinde bilincinin derinliklerini yoklayan insan sahneye daha da yaklaşır. Tüm bunlarla beraber sessizlik Tarr sinemasının belirgin özelliklerinden olan siyah-beyaz renkler, boşluk ve yokluk, yabancılaşmış karakterler ve tekrar eden uzun çekimler ile birleşince travmatik etki uyandırarak zamanı ve mekânı bozar.

Karakterlerin günlük hayatını, bir konserveyi açışını, yolda yürüyüşünü ya da bir at arabasını sürüşünü bazen büyük bir sessizlik içinde, bazen de müzik eşliğinde bağımsız kamera hareketleri ile ortaya koyar. Hollywood sinemasının süper kahramanları, epik karakterleri, yakışıklı jön ve güzel aktrisleri yerine sıradan, çirkin, varoluş sıkıntısı çeken insanların da var olabileceğini gösterir. Uzun çekimin kesintisizliği içinde izleyicinin farkındalığına, imgenin fark edilmesine giden yolu açar. Hipnotize edici derinlikte sunulan insan hayatı, Tarr stili ile çerçevelenerek perdeye yansıtılır. Pencere çerçevesinden dışarıdaki hayatı izleyen karakterler sıkça gösterilir. Karakterler ya evin dışındaki fırtınayı izler, ya teleferiklerde akıp giden kömür madenlerini ya da sessizliği. Her halükarda dışarıda izlenmeye, anlamlandırılmaya çalışılan bir dünya vardır. Ve Tarr izleyicisi de beyaz perde ekranından bu dünyayı anlamlandırmaya uğraşır. Bu yüzden karakterler ve izleyici bakış üzerinden ortak bir payda da buluşur.

Tarr'ın sinema anlayışında öykü kendine yer bulmaz. Garry Pollard<sup>2</sup> ile bir söyleşisinde şöyle der:

*“birçok film aynı kalıp üzerine kuruludur: bilgi-kes bilgi-kes. Bilgi çoğu filmde öyküdür. Ama benim için birçok şey bilgi olabilir. Zaman, uzam ve hayatımızın parçası diğer pek çok şey... Ancak bu doğrudan bir hikâye anlatımı ile ilgili değildir.”*

<sup>2</sup> Bela Tarr, Yönetmen, “Hong Kong Devlet Televizyonu tanıtım röportajı” (Hong Kong: 2011) <https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmleuc> 02.04.2019 Erişildi.

Tarr'ın da ifade ettiği gibi o, hikâyeden daha çok tabiat içinde yer alan, dünyaya salınmış, bir şekilde var olmuş insanın sadece karakterler arası ilişkinin oluşturduğu bir hikâyeleme yapmak yerine mekânla, zamanla nesnelere, hayvanlarla iç içe oluşunu olageldiği şekilde gösterir. Çünkü doğada her şey birbiri ile ilişkilidir. Sonraki bölümlerde de değineceğimiz üzere hayvanlar özellikle Tarr evreninde kendine sıkça yer bulur. Karhozatta köpekler, Werckmeister Harmonies'te kasabaya seyir üzere getirilmiş balina, The Turin Horse'da atın hikâyesi, Satantango'da küçük kızın zehirleyerek öldürdüğü kedi birçok Tarr izleyicisi tarafından dahi göz ardı edilen başrol oyuncularındır. İnsan dünyada tek ve bağımsız bir varlık olarak düşünülemez. O bir zincirin halkalarından herhangi biridir. Dolayısıyla zincir, zinciri oluşturan ilmekler sayesinde kendi sıfatını bulur. Zaman, mekân, hayvanlar, nesnelere, müzik ve tabiat insan yaşamı ve ruhu ile yakından ilişkilidir. Tarr'ın uzun çekim ile anlatmak istediği de buradadır. Uzun çekim sayesinde zincirin tüm parçalarını gösterme olanağına sahiptir. Aslında yaşamın ve tabiatın birer özeti olan plan sekansta süreklilik sağlanır. Her bir yüz, nesne ve ya olay arasındaki ilişkiler ortaya kesintisiz ve sürekli bir şekilde konulur. Ve bu ilişkiler ağı bir şeyler anlatma kaygısındadır. Ancak selüloid filminde bir sınırı olduğundan yakını ki bu takriben 11-12 dakikaya denk gelmektedir. Üretilen 35mm filmlerin uzunluğunun kendisini kısıtladığını söylemekten çekinmez. Çünkü yaşamın bir parçası olan insan, içinde bulunduğu üretim ilişkilerine de teknolojiye de bağımlıdır. Artık bir tekel olan ve rakibi kalmayan kodak'ın ürettiği, kendisi için, yetersiz uzunluktaki 35mm filmlerden şikâyet eder. Tarr hiçbir felsefi kaygısının olmadığını dile getirmesine rağmen filmlerinden felsefi anlamlar üretmek fazlasıyla mümkündür. Çünkü filmleri ile felsefe arasında dalgalılık üzerinden düşünsel bir bağ vardır. Kendini sadece sinemacı olarak tanımlarken bunun dışında kalan sıfatlandırmaları ret eder.

55 yaşında 146 dakikalık The Turin Horse filmi ile kariyerini sonlandırdığını açıklayan Tarr, dünya görüşü ve büyüleyici sineması ile sinemanın efsaneleri arasında sayılmalıdır. 22 yaşında ilk uzun metrajlı filmini çektikten sonra ilk dönem filmleri arasında sosyal tema ağırlıklı The Outsider (1981), The Prefab People (1982) gösterilebilir. Ancak sinema dünyasına sunduğu en önemli eserleri karamsarlığın ve kasvetin hakim olduğu Damnation (1988), yedi saat uzunluğuyla Satantango (1994),

Werckmeister Harmonies (2000) ve The Turin Horse (2011) olarak bilinir. Tarr'ın uzun yıllar boyunca geliştirdiği estetik anlayışının en önemli meyveleri olan bu filmler bir bütün olarak Tarr sinemasını oluşturur. Aykırı bir yönetmen olarak siyah-beyazın estetiği, kendine özgü kamera hareketlerinin hipnotize edici etkisiyle uyandırdığı anlam, perişanlığı, yokluğu, umutsuzluğu insanın en derindeki hislerini uyandırarak betimlerken, bir yandan esrarengiz ve kozmik evrenin oluşturduğu imgenin izleyici üzerinde yarattığı düşünsel süreç onu radikal bir yönetmen yapar. Artık daha fazla radikal olamayacağını söyleyerek son filmini çeker ve film yapmayı bırakır. Bu sinemacılık serüveninde inşa ettiği iş, yaşamın sade bir şekilde gösterimidir. Onun devrimci özelliği kendi perspektifinden gördüğü tabiat ve insan doğasını yeniden yaratmasıdır. Anlar içinde var olan insanın durumu ve insan haysiyetinin belirli bir perspektiften yansıtılması, yaşamın ta kendisini bütün sadeliği ile ortaya koyma uğraşı fotografik imgenin üzerinde düşünsel bir aktiviteyi getirir. Düşünsellik felsefe ile sineması arasında önemli bir bağ kurar. Filmozofik düşünce belirli felsefi terimler ile sinemayı yorumlamak değil, uyandırdığı hislerin esere bağlı kalarak akıl yoluyla anlatılmasına dayanır. Buna rağmen Tarr filmleri üzerine yazılmış çok az felsefi metin vardır. Bununla birlikte neredeyse bir elin parmaklarını geçmeyen inceleme yazıları çok fazla bilgi de içermez. Her şeye rağmen bu değerli yönetmenin en azından tanıtılması, duyurulması gerekmektedir. Bu durum ayrıca bu araştırmanın ana motivasyon kaynağını oluşturur.

Tarr'ın üzerinde önemli durduğu bir konu da mekân seçimleridir. Her yönetmen kendine bir evren yaratır. Tarr da kendi kozmik evreninin yaratımında bir çok farklı şehirden mekânları filmik evrenin oluşumunda kullanır. Bu yerlerin seçimini detaylıca yapar. Karhozatta kurguladığı evrenin seçimi için tüm Avrupa'yı dolaştığını ifade eder. Soğuk ve donuk mekânlar onun ilk tercihi olmuştur. Binalar yıkık, çürümeye yüz tutmuş, bakımsız haldedir. Bu atmosfer tüm filmlerinde yer alır. Evler genellikle bir barınaktan öte değildir. Zaten dünya; içinde hapis olunmuş, varoluş sıkıntısı çekilen bir yer olduğundan evlerin de hapsetme görevi dışında bir işlevi yoktur. Özellikle the turin horse da ev, aileyi toplumdan izole eden önemli bir figür olarak anlamlandırılır. Evler Tarr evreninde geçici bir barınaktan farklı değildir. Bununla beraber mekânın atmosferin oluşumunda önemi büyüktür. Fakirlik, dünya içinde sıkışmışlık, izole edilmişlik, kasvet mekânlar üzerinden tasvir edilir.

Birçoklarının kullandığı sıklıkla kesmenin, yeni bilgiler vererek anlatıyı sürüklemenin aksine anlatı yavaşlık ve döngüsellik içinde ilerler. Çünkü zaman Tarr evrenin de hızlıca ve doğrusal yönde ilerlemez. Bu durumun belirteci uzun çekimlerdir. Hiçbir hikâyenin anlatılmadığı evrende zaman durumların ve olayların gösterimi ile seyirci zihninde devinim kazanır. Yaşam Tarr evreninde üzerinde oynanabilen bir zaman içinde vuku bulur. Aslında zaman Tarr filmlerinde ve diğer filmlerde olduğu gibi, action-cut, action-cut anlayışı üzerinden ilerler. Yaşam da aksiyon dolu olmasına rağmen bu aksiyon ana akım sinema üzerinde sürekli bir bilgi bombardımanı şeklinde, ardı ardına olay örüntülerinin kesme ile sıralanmasına dayanırken Tarr sinemasında aksiyon, olayın yanında durumların da gösterimini içerir. Bununla beraber durumların seyirci tarafından bilinçaltını yoklar derecesinde dalgınca düşünmeye yöneltici kamera hareketi, duraksamalar ve ardından devam etme onun kendine has sinema dilini oluşturan en önemli anlayıştır. Karhozatta pragtoganist Kareer çamur içinde yürürken görülür, ardından çamurluk alana dönerek odak değiştirilir, daha sonra kamera tekrar Kareer'e dönerek onun köpeklerle havlamasını gösterir. Kamera burada sanki canlı varlıkmiş gibi bir Kareer'e bakar, bir çamura bakar sonra tekrar karaktere döner ardından ise Kareer'in yağmur altında çamurda gidişini bulunduğu konumdan izlerken karakter yağmur altında kaybolur gider. Ardından yağmur ve çamura baka kalan kamera ile film son bulur. Werckmeister Harmonies'te Janos'un şafakta yol boyunca yürümesi, gazeteleri posta kutularına koyması, kameranın posta kutusunu gösterip tekrar Janosa dönmesi sonrasında yola devam ederek eve ulaşması, kapıyı açması, konservesini ısıtması günlük hayatının nasıl ilerlediğini gösterir. Bir taraftan karakterin durumunu ortaya koyarken diğer taraftan izleyiciyi zamanın içinde kaybeder. Aslında zaman içinde kayboluş bilinç içinde bir kayboldur. Çünkü izleyen, bilinci üzerinden imgeyi anlamlandırma uğraşı içinde zihninin derinliklerini yoklar. Ve kendi perspektifi üzerinden anlam yükler. Şafak vakti gazete dağıtımına çıkan Janos, ayak seslerinin ardında kalan büyük bir sessizlik ile yürürken sokak lambalarının aydınlatması altında oluşan siyah-beyaz kontrastın estetiği zamanın yavaşlığı ile birleşir. Böylece ortada bir gerçekçilik hissi uyanmaz, aksine gerçeğin ta kendisi olarak orada var olduğunu bildirir. Bununla beraber zaman tek başına değil, perde de ne olduğu ile beraber imgenin uyandırdığı anlam ile önem kazanır. Çünkü zaman gerçekte olduğu gibi akamaz. Zaman evrilip, değiştirilip, dönüştürülen bir öge olarak vardır. Zamanda sıçramalar sıkça olmasa da kesme sonrası mecburi sıçramalar kaçınılmazdır. Bazen

de zaman gösterilmek istenen anlamın ifadesi sırasında durur. Kamera durur ve bakar. Bir gidişi, yürüyüşü, bakışı, yemek yiyişi canlı bir varlık gibi anlamlandırmaya çalışır (Buslowska, 2009: 110). Bu Tarr evreninin kendine has bir ögesi olarak yer alır. Bununla beraber olaylar ve durumlar, karakterler, müzik ve mekân her biri birbiri ile zaman üzerinden derinlikli bir şekilde ilişkilidir. Her bir öge o anda o sahneyi oluşturmak üzere bir araya gelir. Ve zamana imgenin anlamlandırılması adına boşluklar ayırılır. Bu sinemanın sahip olduğu ve Tarr'ın önemle üzerinde durduğu bir şiarıdır: Ölü zaman. Örneğin Janos'un bir sirk tarafından seyir üzere kasabaya getirilmiş balınayı görmek üzere konteynırdan içeri girmesiyle kameranın da onu takip ederek devam etmesi, uzun uzadıya balina ile göz göze gelmesi, ardından çıkarken balınaya son bir kez bakış atmasıyla kameranın durması ve Janos'un konteynırdan çıktıktan sonra dahi 20 saniye sabit kalması zamanın Tarr tarafından evirilişinin temsilidir. Tarr bir yandan, Kareer örneğinde olduğu gibi, kameranın kendi kontrolünde serbestçe hareketi ile odağını değiştirmesine, diğer yandan, Janos ve balina örneğinde olduğu gibi, kameranın uzun sayılabilecek sürede sabit kalarak durumu göstermesi ile kameraya bir zihin katar. Film-zihin burada doğar. Kamera düşünen bir varlık gibi olaylar, durumlar üzerine baka kalır. Bu bakış uzunca, uzun uzadıyadır. Sarsıcı bir güç olarak zamanın yavaşlığı, kameranın estetiği ile birleştiğinde dalgınca düşünmeye sevk eder. İnsan hareketinin ve yaşayışındaki yavaşlık ve umutsuzluk ve hiçlik görülür. Sadece insan ve toplum üzerinde değil ayrıca zaman ve uzam üzerindeki boşluk da deneyimlenir.

Bir film çekimler ile oluşur. Tarr da ise bu çekimler uzun, yavaş, durgun şekilde ilerler. Bu durum sürekliliği sağlarken bir yandan derin bir sıkıntı hissettirir. Özellikle uzun çekimler içinde bir zihne sahip varlık gibi kameranın var olan üzerine odaklanması, durması, sonra tekrar dönüp farklı bir odağa geçmesi farklı bir atmosfer oluşturur. Hiçlik içinde kaybolan yaşamları, bozulmuş insan tabiatını anlamlandırmaya sevk eder. Bu ise insan zihninin yoklanmasını gerektirir. Böylece zihninin derinliklerine dalan insan, uzun çekimin yarattığı etki ile zihninin derinliklerinden kendi tabiatına ait gerçekleri bularak yakınlık kurar. Tarr sinemasının şiirselliği ise buradan gelir. Zihne sahip kamera her gün içinde bulunduğumuz dünyanın görünmeyenlerini gösterir. Günlük görüşümüzden farklı olarak saklananları, görülmek istemeyenleri ortaya çıkarır. Sürekli bir büyümenin, sanayi ile kalkınmanın, betona gömülmüş şehirlerin, zenginlik ve başarı arzusu ile

yürüyen insanına Janos'un şafak karanlığında yürüyüşü ile Kareer'in yıkık binalar arasında çamur içinde kayboluşu ile ya da Torino atının sahibi baba ve kızın patates yiyişi ile Tarr cevap verir. Yaşadığımız dünyayı kendi perspektifinden dışa vurur. Kareer'in yıkık apartmanlar arasındaki başıboş köpekler ile çamurlu arazide sevdiği kadını bekleyişi bir yandan sürekli büyüme arzusuyla inşa edilmiş binaların sonunda neye dönüşeceğinin bir resmidir. Asıl olanın, görmezden gelinen derine gömülen insan doğasına ait erdemlerin sevmenin, hoş görmenin, anlayışın olduğu bu evrende insan çok farklı değerlere önem atfetmiştir. Bu nedenle Tarr dünyası ile içinde yaşadığımız dünya arasında bağ kurmak çok da zor değildir.

Teknolojik olarak çok da eski sayılmayan steadicam Tarr sinemasında önemli rol oynar. Bunun en önemli nedeni plan sekansın duraksız ve aralıksız olarak hareketli bir şekilde çekilebilmesinde yatar (Kovacs, 2015: 123). Böylece kamera ayrı bir karakter olarak yer alır. Buna bağlı olarak kameranın bir zihne sahip, düşünebilen, olayları ve durumları anlamlandırabilen bir bakış açısına film-zihne sahip olduğunu söylemek mümkündür. Tarr'ı etkileyen en önemli kişilerden birisi Laszlo Krasznahorkai'dir. Macar bir yazar olan Krasznahorkai Tarr ile yakın arkadaş olmanın yanında eserlerinin filmlere uyarlanması ile de ünlüdür. Tarr Krasznahorkai ile Satantango, Werckmeister Harmonies, The Man From London, The Turin Horse ve Karhozat filmlerinde beraber çalışmış, kimi roman kimi senaryo olan metinleri sinemaya kazandırmıştır. Şeytan tangosu olarak dilimize de çevrilmiş olan romanı Tarr'a okuması için hediye etmiş daha sonra filme çekilmiştir. Melankolik ve distopik romanlar yazan Krasznahorkai birçok ödül kazanmış bununla beraber Tarr sinemasının oluşumunda yadsınamaz etki oluşturmuştur. 1983 te Almanac of fall'ın çekimlerinden önce tanışan, Tarr'ın çoğu filminde beraber çalıştığı bir diğer isim ise Mihaly Vig olmuştur. Mihaly Vig Macar besteci, gitarist ve şarkıcı olarak balkanlarda oldukça bilinen bir isimdir. Tarr filmlerinin müziklerini yapan Vig, bestelerini senaryoyu okuduktan sonra hazırlar ve film çekilmeden önce Tarr besteleri seçer. Böylelikle Tarr bazı sahnelerde oyuncuların doğallığına ve hisli oynamalarına zemin hazırlamak için çekimler sırasında bestelenmiş müzikleri kullanır. Tarr, Vig ile bu denli başarılı olmasının nedeninin dünyayı aynı bakış açısıyla izlemeleri olduğunu söyler. Vig bestelerini hazırlarken dikkat ettiği en önemli unsur, bir söyleşisinde belirttiği üzere, Tarr'ın uzun çekimlerine uygun



uzunlukta besteler yapmaktır.<sup>3</sup> Bununla beraber bestelerin melankolisi ve siyah-beyaz filmin estetiği duyguların oluşumunda çarpıcılık etkisi yaratır. Vig, bestelerini Tarr estetiğine uygun olarak hazırladığını söyler. Müziklerin Tarr sinemasına en büyük etkisi kameranın hareketi ve oyunculuk üzerine olmuştur. Çünkü Tarr uzun plan çekimler ile yaşamı kurguladığı evrenin içindeki ilişkileri ortaya koyarken müzikten sıkça yararlanır. Kimi sahnelerde Tarr müziğin ahengine göre kamerasını hareket ettirir. Oyuncularını hayatın içinden seçen Tarr onlardan rol yapmasını beklemez, sadece kendileri olmalarını bekler. Oyuncunun kişiliği onun için asıl olandır. Bu nedenle müzik oyuncunun gerçekte olduğu gibi hareket etmesini sağlayacak etkin bir unsurdur. Müziklerin oyuncu psikolojisi üzerinde yarattığı etkinin yanı sıra, karakterin doğallığına bir diğer psikolojik etkileme uzun çekim aracılığı ile gerçekleşir. Tarr bir söyleşisinde (Perret: 2016) şöyle der: *“Sinemacı olmak, birazda kirli bir iştir. Çünkü oyuncuların ruhlarını çalmak gibi bir işlevi yerine getirirsin... Ve oyuncular izleyen karşısında çırılçıplak kalarak gerçek yüzlerini seyirciye gösterir.”*<sup>4</sup>

Uzun çekimler oyunculuk üzerinde, psikolojik açıdan, oynadığı rolü unutarak kendi gibi olmaya sevk eder. Şu bir gerçektir ki kamera sürekli kayıttadır. Ancak bu kayıt bir süre sonra oyuncu tarafından özümсенir, varlığına alışılır. Karakterler o anki mevcudiyetiyle var olur. Bir anlamda kameraya hapsolmuş şekilde kendi kişiliğinin doğal dışavurumunu gerçekleştirir. Yani oyunculuğu değil, kişiliği uyanır. Kameranın oyuncu üzerindeki bilinç bağı bu şekilde kopar. Böylelikle oyuncu kameradan kaçamazken, oraya hapsolür ama kamera farkındalığını da yitirerek yaşam içinde nasıl var olur, nasıl tepki verir ise o şekilde devam eder. Bu durum özel bir atmosfer oluşturur. Ve Tarr oluşan bu atmosferden kendi için doğru olanı çekip alarak perdeye yansıtır. Böyle bir oyunculuğu var edebilmek bir yönetmen için belki de ulaşılabilecek en önemli ödüldür. Oyuncu ve yönetmen arasında gerçekleşen duygusal bir ilişkinin sonucunda ancak gerçekleşebilir. Bazı oyuncuların bir kontratı dahi olmadığı gerçektir. Ama Tarr sineması içinde en son düşünülen şeydir para. Bu bağlamlar üzerinden düşünüldüğünde oyunculuk yönetimi Tarr tarafından yeni bir

<sup>3</sup> Mihaly Vig, Müzisyen, “Eye film müzesi konferansı”(Amsterdam: 7şubat 2017) <https://www.youtube.com/watch?v=BREYFIPyiAs> 7 Şubatta Amsterdam’da gerçekleşen söyleşiden. 02.04.2019 erişildi

<sup>4</sup> Bela Tarr, Yönetmen, “Cenevre üniversitesi sanat ve tasarım konferansı” (Cenevre:2016) <https://www.youtube.com/watch?v=yH-rXfso90Y> 02.04.2019 erişildi

boyuta ulaştırılmıştır. Çünkü oyuncunun ruhunu çalmak büyük bir sorumluluk gerektirir. Bu sorumluluğun altından kalkabilmektir asıl önemli olan. Böyle bir sorumluluğun altından kalkabildiğinin en önemli örneklerinden biri ise Werckmeister Harmonies'te geçen hastane sahnesinde görülebilir. İsyancılar hastaneyi işgal edip tüm hastaları hırpaladıktan sonra artık zarar verilemeyecek son kişiye, banyoda çırılçıplak vaziyette dikilen yaşlı adama, ulaştıklarında bir anda dururlar ve isyan sona erer. Bu uzun ve tek çekim ile geçen sekansta artık zarar vermenin mümkün olmadığı yaşlı adamı isyancıların görmesi ile beraber sette çalınan müzik, anında karakterlerin yüzüne yansır. Bu durum, en üst düzey oyunculuğu elde etme açısından, yani oynuyormuş gibi yapmak yerine gerçekten yaşıyormuşu yerine getirerek, Tarr sinemasına doğrudan katkı yapar. Hem uzun çekimin hem de müziğin oyuncu üzerindeki ifadesi yüzlerinde belirir.

Tarr evreninde geçen insanların milliyeti yoktur. Bununla beraber Tarr bir çok söyleşisinde politik göndermeler yapmadığını ifade etmesine rağmen filmleri içinde yaşadığımız, özellikle popülizmin ve milliyetçiliğin zirvede olduğu şu günlerde, politik düzenden ayrı düşünülemez. W. Harmonies'te meydana giderek kalabalıklaşan popülist kalabalığın isyanı politik bir düzenin göstergesidir. Gösterilen işçiler kozmik evrenin birer parçalarıdır ve bunların içinde yaşadığımız gerçek dünyada da var olduğu ve evrensel olduğu söylenmelidir. Ancak Tarr: *Gösterdiğim insanların birer ismi var, her birinin kendi yüzleri, onurları, hayatları ve daha iyi yaşama hakları var...*<sup>5</sup> Tarr'ın bu sözlerinden da anlaşılacağı gibi belirli bir etnik köken, bir yöreye aitlik üzerinden değil evrensellik üzerinden kendi evrenini kurgular. Bunu da gerçek yaşamın içinde var olarak, onu gözlemleyerek, dinleyerek ve anlayarak yaptığını işaret eder. Böylelikle gerçek yaşamın içinde olan bir bakış açısının oluşturduğu perspektiften sinemasını kurgular. Ancak bunu film yapmak için değil gerçeğin var olduğunu, burada ve yaşandığını anlatma amacı güderek şekillendirir. Der ki; *Asıl amaç film yapmak değil, bu ikinci plandadır...* Tarr, yaşam sıkıntısı çeken, hiçliğin içinde kaybolmuş, çirkin, değersiz görünen ama her halükarda bir yaradılışı, isimleri, yüzleri olan insanların da var olduğunu gösterirken bu insanların görmezden gelinen varlıklarını ve yaşamlarını, insanca, insan onuruna yakışır derecede yaşama haklarını bildirir.

<sup>5</sup> Bela Tarr, Yönetmen, "Cenevre üniversitesi sanat ve tasarım konferansı" (Cenevre:2016)

### 3.1.1. Tarr Biçemi ve Çembersel Anlatı

Bela Tarr çektiği filmlerde edebi bir kaygı gütmeye değinmektedir (Kovacs, 2015: 67). Buna rağmen denebilir ki Tarr kendine has kamera hareketleri, sıklıkla kullanılan uzun çekimler, mekanın ve çevrenin temsili bakımından ayrıcalıklı bir biçeme sahiptir. Özellikle ikinci dönemi boyunca çektiği filmlerde karakterlerden çok yüzeyler, ortam ve çevre etrafında dolanan kamera içinde yaşanan mekanın temsili açısından önem taşır. Karakterlerden çok çevrenin temsiline önem vermesi onun kendine has üslubunun oluşmasına katkı yapmaktadır. Karakterlerin iç dünyasına inebilen Tarr, dış dünya ile karakterin iç dünyası arasındaki gerilimi mekân üzerinden ortaya çıkarır. Karhozatın açılış sekansında teleferikte gidip gelen kömür madenine dalgınca bakan ana karakterin ruhsal durumu ile mekan arasında yaşanan gerilim bu duruma bir örnek oluşturur. Karakterler istemediği bir mekanda sıkışmış, kaçış yolu bulamamaktadır. Karhozatın açılış sekansında olduğu gibi teleferikteki madenlerin bir tarafa doğru giderken kameranın aksi yönde geri gelerek karakterlerin bulunduğu ortama dalması Tarr biçimine has özelliklerden biridir. Bakılan tarafın aksi yönüne ilerleyerek farklı bir duruma geçiş uzun çekimler aracılığı ile sağlanır. Böylelikle kesintisiz durumsallık ortaya konmaktadır (Ranciere, 2016: 28).

Uzun çekim bir biçem seçeneğidir. Özellikle yavaş sinemada sıklıkla kullanıldığına değinilen bu biçem anlayışı Tarr evreninde birçok kez kendine yer bulur. Tarr ile birlikte Tarkovski de uzun çekimleri başarı ile kullanır. Açıkçası bu başarı kişiye göre değişmekle birlikte her yönetmenin kendine has üslubuna katkı yaptığını söylemek mümkündür. Tarkovski bağımsız kamera hareketleri ile kendi haline bırakılmış doğaya sıkça değinir. Bununla beraber olayların sıralanışını bir düzene sokar. İmgenin anlamlandırılması bakımından izleyene yeterince süre bırakır. Bu anda doğa ve manzara kendine sıkça yer bulur. Diğer taraftan bazı yönetmenler uzun çekimlerinde karakteri merkeze alır. Diyaloglar çerçevesinde kamera hareketleri kendine yer bulur. Bu durumda hikâyenin akıcılığı içinde karakterlerin ne yaptığı önem kazanmaktadır. Bazen karakterler üzerine odaklanan, bazen karakterden bağımsız manzarayı gösteren, bazen de verilmek istenen duyguyu vurgulamakta kullanılan uzun çekim biçemi Tarr da birçok yönüyle kendine yer bulur. Karhozatta dans sahnesi öncesi işçilerin yağmurdan korunmak için sığındığı

binanın ön tarafında kamera yana kayma hareketi ile yaklaşık 5 dakika boyunca karakterlerin yüzlerinden geçiş yaparak duvarda son bulur. Titanik barda şarkıcının şarkıya girişiyle birlikte kamera da bara girer ve ortamın bir ucundan başlayarak karmaşık dönme hareketleri ile şarkıcının bulunduğu sahneye doğru ilerlerken bir anlık Kareer'in yüz ifadesinde durur. Bu kamera işi olayları sıralamak gibi bir işlev bağlamında değil olanı ortaya çıkartma üzerine bir anlayış üzerinden şekillenir. Özellikle Karhozat'ın çoğu anında kamera hareketli ama karakterler hareketsiz bir duruş sergiler. Karakterden bağımsız hareket eden kamera özellikle mekan üzerinde durur. Bazı anlarda ise kameranın karakterin ve hareketlerin tersi yönde ilerleyişi söz konusudur (Kovacs, 2015: 78).

Kovacs (2015: 151) çembersel anlatıyı *“karakterlerin bir dizi olaydan geçtiği ama olayların onları başlangıçtaki sorunların çözümüne yaklaştırmadığı öyküleri niteler”* diyerek belirtir. Tarr filmlerinde bir öykü yer almaz. Kesin bir son varsa oda karakterlerin içinde bulunduğu durumdan daha beter bir duruma düşmüş olmasıdır. Bunun nedeni ise karakterlere ait olan umut duygusudur. Ancak karakterlerin umudu her halükarda kaybolup perişanlığa doğru evrilmektedir. The Turin Horse filminde baba ve kızın altı gün boyunca tekrar eden yaşamı sergilenmektedir. Her gün bir birine benzer olarak ortaya konur. Baba ve kızın günlük yaşamı gerçek zaman yakın bir şekilde verilir. Öykü çizgisel bir doğruda ilerlemez, yinelenen olaylara dayanır. Altı gün boyunca tekrar eden günlük olaylar sonucu çember kapanır. Werckmeister Harmonies'te anlatı Valuska etrafında şekillenir. Onun günlük yaşamından kesitler verilir ve sıradan bir insanın günlük yaşamında olduğu gibi karakter genel olarak aynı çembersel yörüngeyi izler. Gazeteleri dağıtır, meydana gider, kasabada dolaşır. Tüm bu yürüyüş kısmı belirli bir yörünge izler ve tekrar eder. Valuska kasabanın meydanı çevresinde döner. Bu nedenle anlatı sadece öykü de değil mekânda da çembersellik izler.

## 3.2. İNSAN YAŞAMININ ÇERÇEVELENMESİ

Bela Tarr insan yaşamını bir belgesel gibi ortaya koyar. Savanada av peşinde koşan aslan ve avlanmak üzere olan ceylanların yerine sabah uyanıp pencereden hayatın akışına dik dik bakan insanları, yaşamın monotonluğuna ve sıkıcılığına var olmanın ağır yüküne anlam veremeyenleri, birbirini dolandıranları, umut hırsızlığı yapanları açık bir şekilde anlatır. Diğer bir deyişle Tarr insan belgeseli çekmektedir. İnsanı olduğu gibi ortaya koymasının altında yatan en önemli unsur ise uzun çekimler ile yarattığı filmlerde yatar. Karakterleri kesme ve kurgu ile farklı açılardan olmadığı biri olarak göstermek yerine insan nasıl ise o şekilde gösterme niyetindedir. Belki bir yürüme sahnesini beş dakika boyunca göstermek filmin sıkıcı olduğundan bahsedilmesine neden olabilir. Uzun uzadıya pencereden bakan insanları, dakikalar boyu karanlıkta yol alan karakterlerin sık sık görülmesinin nedeni insan nasıl bir varoluş içindeyse onu o şekilde ortaya koymasıdır. Günlük yaşamda da insan bir yere yürürken dakikalarca yürür, hemen bir anda varmaz. Bazen oturur yağın yağmura camdan bakar. Belki de saatlerce bunu yapar. Bu sıkıcı denilen anlar bir anda geçmez. Zaman bir anda insanı istediği yere götürmez. Günlük hayatta da Tarr sinemasında da insanı ölümden kurtaran süper kahramanlar, mutlu sonla biten aşklar, yaşam boyu uğruna çalışıp sonunda ulaşılan hayaller pek yer almaz. Çünkü son zaten bellidir. Ölüme doğru giden bir varlık olan insana Bela Tarr da insan yaşamın gerçeklerini yüzüne vurmak üzere insanı bir imgeye dönüştürür.

### 3.2.1. Damnation

Yönetmen: Béla Tarr

Senaryo: Laszlo Krasznahorkai, Béla Tarr

Görüntü yönetmeni: Gábor Medvigy

Oyuncular: Miklós Székely (Kareer), Vali Kerekes (Şarkıcı), Hédi Temessy (Vestiyer),

György Cserhalmi (Şarkıcının eşi), Gyula Pauer (Wikkarsky-Bar sahibi)

Müzik: Mihály Vig

Yapım: 1988, Dram, Macaristan, 110dk.

Lanet var olmanın dayanılmaz sıkıntısını yaşamının her anında hisseden Kareer adında bir adamın hayatta değer verdiği tek şey olan sevgisini kaybedişini konu alır. Yalnızlık ve hiçlik içinde bocalayan Kareer'in dünyayı anlamlandırma uğraşında tutunduğu tek dal tüm sevgisini emanet ettiği bir bar şarkıcısıdır. Hâlbuki şarkıcı evlidir. Zamanın büyük bir endüstrileşme atağı yaşamış ama sonraları terkedilip kendi haline bırakılmış işsizlik ve yağmurun hüküm sürdüğü bir şehirde yaşarlar. Vali Karakes'in oynadığı şarkıcı tüm şehirde aralıksız yağın yağmurda sürekli ıslak ve nemli saçları, sakın ve asil görüntüsü, umursamaz tavırları ile tam bir femma fetale olarak Kareer'i tüketir. Tüm arzulu isteklere Kareer'i sevmesine rağmen şiddetle karşı çıkar. Çünkü zenginlik ve şöhret arzusuna ulaşmada Kareer'in hiçbir faydası olamayacağını düşünür. Şarkıcı bir gün şöhrete ulaşip herkesin alkışlayacağı, hayranlık duyacağı biri olmanın hayali peşindedir. Muhtemeldir ki kocasını da daha rahat bir yaşam amacıyla seçmiş ama bunun pişmanlığını kabullenmiştir.

Kareer hiçlik içinde varlığının anlamını sorgularken tüm gününü bir barda içerek geçirir. Bir gün bar sahibi ona bir iş teklif eder. Bu bir kaçakçılık işidir. Kendisi bu teklifi umursamaz ama bunu kadınla baş başa kalabilmek adına bir fırsat olarak görür ve bu işi kadının kocasına teklif eder. Böylelikle biraz da olsa bir şansı olacağını düşünür. Adam fikri kabul eder ve şehir dışına çıkar. Meydan Kareer'e kalır. Şarkıcı ile bir akşam beraber olurlar. Ancak ertesi gün Kareer artık birlikte oldukları sanrısıyla tekrar kadına gider ama şiddetle ret edilir. Bu birliktelik sadece işi getirmesine karşılık Kareer ile bir ödeşmedir. Kaçakçılık işi tamamlanıp Kareer, şarkıcı kadın, kocası ve bar sahibi buluştuğlarında kadın bu sefer de bar sahibi ile birlikte olur. Kareer kadına hiçbir zaman sahip olamayacağını, onun güç ve şöhret arzusunu idrak eder. Ertesi gün polise giderek herkesi ihbar eder. Sonrasında Kareer'i bataklık ve çamur içindeki şehirde köpeklerle havlaşırken görürüz ve film bu sahne ile biter.

Film sonu gelmez teleferik direklerinin gösterimi ile açılır. Kareer can sıkıntısı içinde pencereden akıp giden teleferikleri uzun uzadıya izler. Ayrıca incelenecek olan bu sahne monoton hareket ve buna karşın durağanlığın bir diyalektiğidir.

Düzene karşı durmak acaba bir delilik işareti midir? Yavaşlık içinde akan bu sahne günümüzün monoton ve hızlı dünyasına karşı radikal bir duruştur. İzleyen Kareer'in dalgınca baktığı perspektiften onun gibi düşünmeye yönlendirilir. Film bu sahnesi ile Kareer'in yaşam deneyimine odaklanmayı sağlar.

Bir maden şehri içinde yer alan devasa meta yapılaşması Kareer'e anlamsız ve sıkıcı gelmektedir. En azından ne olup bittiğini anlamaya dışarıda tüm hızıyla akan dünyayı kendi penceresinden anlamlandırmaya çabalamaktadır. Durmadan akan teleferiklerin sesi kulağında çınlamaktayken hareketsiz bir şekilde düşünceye dalmıştır. Teleferiklerde akıp giden yaşamı izlemektedir.

İnsan tefekkür ile düşünmeye bununla beraber düşünmenin üzerine düşünmeye muktedir bir varlık olmasına rağmen tüm bu düşüncesizce hırs ve açgözlülük, toprağın, doğanın ve insanın kıyımı pencerenin dışında yer alan sis bulutu ile gölgelenir. Kömürün yanmasından çıkan gazlar tüm şehrin üzerine çöker. Can sıkıntısı var olmanın bir sonucu olarak Lanet'te pencereden bakan insan ile anlam bulur.

Bulantıya giden yolda Kareer'in hissettiği can sıkıntısı perdeye yansıyan hiçbir hareketin olmadığı ölü zamanın içinde hissedilir. Şarkıcı kadın tarafından ret edilen Kareer günlerini Titanik barda içerek geçirir. Barın isminin Titanik olması yağmurla birleşince batmış bir gemi oluşunu tasvir eder. Çok az masası ve müşterisi olan barda melankolik ve loş bir atmosfer vardır.

Yaşamında yaptığı tüm seçimlerin onu bulantıya götürdüğünün farkında olan Kareer artık seçim yapmayı bırakmış, kendini hiçliğe salmıştır. Bu nedenle bar sahibinden gelen kirli işi de ret eder. Ama bunu sevdiği kadınla görüşmek üzere bir fırsata dönüştürmeyi de ihmal etmez.

**Tablo 1. 1: Damnation açılış sekansı**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	<p>Karhozat'ın açılış sekansını gösteren bu sahnede çamur ve bataklık arasında başı sonu belli olmayan bir ip gibi dizilmiş direk sırası görülür. Direkler kömür madenlerinin taşınması için bir teleferik ağı oluşturmuş, bir taraf ileri diğer taraf geriye doğru hareket halindedir. Teleferiklerin hareket sesi, kamera çok uzakta olmasına rağmen, sanki zihinde çınlıyormuş gibidir. Film, teleferiklerin aksi yönde, yavaşça geriye doğru çekilir. Bir tarafta hafif bir karaltı oluşur. Bu karaltı filmin geri çekilmesiyle seçilebilir hale gelir. Teleferiklerde akan kömür madenlerini izleyen Kareer görülür. Kareer, bakmakta, durmakta ve düşünmektedir. Bir iç sıkıntısı, var olmanın sıkıntısı içerisinde olduğu görülür. Filmin zihninde çınlayan teleferiklerin sesinin onun düşüncesinden geldiği anlaşılır. Bu ses Kareer'in madenlerin gidişini izlerken zihninde oluşan düşüncelerin bir açıklamasıdır. Muhtemel ki bu bir endüstri şehridir. Puslu grilik, havaya salınan gazların bir etkisi olmakla beraber kasvet ve iç sıkıntısının da bir dışavurumudur. Kareer tamamen karanlıkta kalmış, bir gölge gibi gösterilmektedir. Endüstriyel kalkınma, sürekli büyüme arzusu insanı ikinci plana itmekte gölgeleştirmektedir. Bu büyüme arzusu insanı gölgelemekle birlikte hem tabiatı ve çevreyi zehirlemekte hem de birçok sağlık sorununu beraberinde getirmektedir. Kareer'in asıl vaziyeti makineleşmenin ve endüstriyel büyüme arzusunun insan üzerinde yarattığı tahribat ile anlam bulmaktadır. Gitgide makinenin egemenliği altına giren insan artık karanlıkta kalmakta, kişiliğini ve varlığının anlamını günden güne yitirmektedir. Bataklık ve çamura bulanmış dünyada sonu gelmeyen teleferik direklerinin her bir ucunda bir insan sanki o direklerinin birer parçası gibi olmakta, günden güne benliğini bataklığa ve özünü çamura batırarak, ilerleyen teleferiklerin birer parçası gibi işlev görmektedir.</p>
Ses ve müzik	İç ses	
Işık ve renk	<p>-Doğal ışık</p> <p>-Aydınlık karanlık karşıtlığı</p> <p>-Grilik ve pus</p>	
Hareket	<p>-Durağan karakter</p> <p>Hareketli kamera</p>	
Geçişler	Açılma	



İç çekimlerde fazlasıyla ışığın kontrastı yer alırken dış çekimlerde ışık doğal ve yumuşaktır. Özellikle dış çekimlerde odağın çevresini sisin kaplaması odağın merkezinde yer alan mekân ve ya karakterlerin açık olması siyah beyaz ile birleşince kasvetli bir atmosfer oluşturarak insanın iç dünyasına hitap eder. Titanik barda bar sahibinin teklifini Kareer aracılığı ile kabul eden şarkıcı ve eşi maddi sıkıntılarını bir nebze hafifletmek istemektedir. Kareer kocasının gidişini fırsat bilerek şarkıcıya ulaşmayı düşünür. Bar sahibi kaçakçılık ile getireceği malın karını arzular. Griliğin, sisin ve yağmurun hakim olduğu şehirde herkes bir çıkar elde etmeye uğraşmaktadır. İş ve ekmeğin zor bulunduğu bu kasvetli şehir herkesi birbirine karşı mücadele oyununa zorlar. Kareer, bar sahibi, şarkıcı ve eşi de bu kolay para kazanma oyununa başlar. Kazanç söz konusu olduğunda hep bir kaybeden de olur. Bu oyunun da kazananı olmayacaktır. Titanik barın vestiyeri şiirsel konuşması ile Kareer'i uyarır ama oyuna dâhil olmaktan vazgeçiremez. Çünkü Kareer zaten hayat oyununda kaybedenlerden olduğunu kabullenmiştir. Hiçlik ve kasvet içinde amaçsızca dünyada dolanmaktadır. Tek bir arzusu vardır, o da sevgisinin karşılık bulması. Ancak bu hiç mümkün olmaz. Bunun mümkün olmayacağını da bilir. Buna karşın yaşama uğraşında var olan değerlerinde öylece yitip gitmesine inanmak istemez. Sessiz ve sakinliği ile birçok şeyi yüz ifadesi ile anlatır. Bunun yanında mekân ve çevre dünyanın farklı bir boyutunu sunar. Her gün yüz yüze gelinen duvarlar ve harabe evler her an çevreyi kuşatır. Çamur ve bataklık içinde yürüyen Kareer sanki dünyanın vardığı son hal içinde bir kıyamet vaktinde yol almaktadır. İnsanın kendi arzuları uğruna feda ettiği dünya; dökük ve yıkık apartmanlar, başıboş köpekler, insanın içine işleyen yağmur ve sis ile anlam bulur. Aslında dünya doğal olmayan, olmaması gereken yıkık bir harabeye dönüşmüştür. Bu şehirde insana ait yüce değerler eriyip gitmekte çamura gömülmektedir. Kareer ise artık arda kalan son değeri olan sevgisinin yok oluşuna seyirci kalmak istemez. Sevgiyi anlamaya anlamlandırmaya uğraşır. Hâlbuki sevgi düşünerek, mantık arayarak varılacak bir sonuç ile ortaya çıkmaz. Sevgi dogmatiktir. Sorgulanmaz. Öylece sever, öylece ister insan. Daha güzelini, daha iyisini, daha yakışıklısını düşünmez. Ancak bu şehirde daha iyi bir yaşam vaat edene, daha fazla zenginlik ve lüks sunabilene ait görünür sevgi. Kareer'in de inanmak istemediği budur: sevginin alınıp satılabilen bir değer olarak insan hayatında yer alması. Şansını bunun için dener ve hiçliğe giden son kapıdan da bilge vestiyerin şemsiyesi altından geçer gider.

**Tablo 1. 2: Vestiyerin Kareer’i uyarışı**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	<p>İnsan dünya içinde bir varlık, seçim yapma özgürlüğü olan bir birey olarak yer alır. Seçim özgürlüğü ise bireyin başıboşluğundan, sahipsizliğinden kaynaklanır. Kareer’in sevdiği kadını görmeye gittiği bu sahnede, kadının kocasının evden çıkmasını duvar köşesinde beklerken, vestiyer kadın şemsiyesi ile Kareer’in yanına gelerek onu kavuşmanın olanaksızlığı hakkında uyarır. Karhozat’ta tüm dış çekimlerde, şiddeti sahneye göre değişmekle birlikte, yağmur yer almaktadır. Ancak tek bir kişi şemsiye ile korunmaktadır. Bunca şiddetli yağmura rağmen şemsiye kullanmayı akıl edebilmiş olan, bilgeliğin özdeşleştiği vestiyer kadındır. Bilgelik, onu dünyanın getirdiği “doğal afetlerden” korur. Kareer de, bu konuşma içinde kısacıkta olsa, bu bilgelik şemsiyesinin altında durup, geçip gitmeyi tercih eder. Kareer, bilgece bir uyarıya rağmen dünyanın ona yaşattığı acılardan korunmak yerine daha da batmayı ister bir şekilde, arzunun peşinden gitmeyi seçmektedir. Çünkü o başıboşluk içindedir. Birçok sahnede yer alan sokak köpekleri gibi bir başıboşluktur bu. Kimsesiz ve sahipsiz bir şekilde, tabiri caizse başıboş it gibi dünyada gezmekte, yıkık binalar arasında dolaşmaktadır. Kareer, bilgelik yolundan gitmek yerine arzunun nesnesi olmayı seçmiştir. Büyüme ve gelişme arzusuyla yapılmış ama zaman içinde yıkılıp sıvaları dökülerek çıplak kalmış yüksek katlı apartmanlar insanın kendi arzusu doğrultusunda yapıp-edişlerinin varacağı sonun temsilidir. Çünkü insan yapıp etmeleriyle, seçim ve edimleriyle anlamını bulur. Ya bir köpek gibi arzusunun peşinden gidecek, ya da bilgelik erdemini takip ederek “insan” olmayı seçecektir. İşte mekân, sahnede görüldüğü gibi, insanın dünyaya atılmışlığının izlerini büyüme ve endüstriyel gelişim arzusu doğrultusunda yapıp ettiklerinin sonunda onu ulaştıracağı yıkıklık ve dökülmüşlük halinin resmini çizmektedir. Çamur ve bataklık içinde eriyip giden ekonomik kalkınma arzusunun sıvaları dökülmekte insan arzuları ile dönüştürdüğü mekânın arasında erimektedir. Öyleyse mekân bu sahnede insanın, hem dönüşen hem dönüştüren olarak, nasıl bir dünyaya salınmış olduğunun bir tasviri olarak yer almaktadır.</p>
Ses ve müzik	Dış ses	
Işık ve renk	-Doğal ışık  -Grilik ve sis	
Hareket	-Durağan kamera  - Hareketli karakter	
Geçişler	Kesme	

Aydınlatma iç mekânda önemli bir unsurdur. Genellikle siyah-beyaz ve aydınlık-karanlık kontrastına dayanır. Titanik bar, var olmanın melankolisinin en derinden hissedildiği mekânlardan biridir. İçerideki az sayıda bulunan masadaki karakterler poz keser bir halde oturur. Tek hareket orkestranın yavaşça müziğini icra etmesidir. Ambiyansa sükûnet, hareketsizlik, loş ışık eşlik eder. Bir yandan saksafoncunun yavaşça müziği çalışı diğer taraftan Kareer'in sevdiği kadının bir elinde sigarası ile sadece dudaklarını kıpırdattığı melankolik şarkısı ortamı kasvetli bir hale sokar. Bu karanlık ve kasvetli ortamda kullanılan ışık izleyeni dikkat çekilmek istenen odağa yönlendirir. Kareer'in yarı karanlık yarı aydınlık yüzü onun gözlerini gizlerken şarkıcının ifadesini ve gözlerini tamamen ortaya çıkartır. Oluşan derinlik algısı, perspektif ve karanlığın bir renk olarak kullanılıp yarattığı kontrast derinlikli bir algı oluşturur. Kareer her an için kötü bir sonun onu beklediğini bilmektedir. Çünkü ona göre mutlu bir son yoktur. Tüm kahramanlar yaşamdan elbet mağlup ayrılır. Bunun değişeceğine dair de bir emare görülmez. İçinde bulunduğu şehirde her şey sıradan tek düze akmakta monotonluk sisin şehre yavaşça çöküşü gibi şehre çoktan çökmektedir. Tüm bu sıradanlık, tek düze yaşam insana özgü değerleri de yozlaştırmaktadır. Standartlaşma eşliğinde tek düze akan düzen; isimleri, karakterleri, varlıkları hiçlik içinde yok eder. Bu durum ise Kareer'i içinden çıkılmaz bir bunalıma sürükler. Ölüme giden bir varlık olarak insanın tüm serveti o ana kadar olan yapıp etmeleridir. Filmde birçoğu bedenlen var olan karakterlerin ismi dahi geçmez. Her biri birer gölgeden ibarettir. Kareer ise bir gölge olmaktan aşk ile kurtulacağını ümit eder. Hâlbuki aşk var olmanın getirdiği sıkıntı ve bunalımı çözebilir mi orası bir muammadır. Bar, kendi evi ve şarkıcının evi üçgeninde başıboş dolanan Kareer titanik barda bataklığın, sefaletin içine saplanmış gibidir. Kareer, içki bardakları, gölgeleşmiş insanlar ve melankoli arasında sakince gülümser. Tarr böyle bir yaşamın deneyimini filmi izleyene sunar. Kareer'in dünyası varlığın amaçsızca harcanışını tasvir eder. Çünkü düzene uyum sağlayamaz. Hâlbuki şarkıcı ve bar sahibi düzenin birer parçası olmayı tercih eder. Var olmanın ve aşkın geçiciliğini, fani yaşamı aslında tüm karakterler sorgular. Ancak anlayışları farklıdır. Şarkıcı bar sahnesinde fani yaşamın geçici hislerini tüm açıklığıyla dışa vurur. Her şey geçicidir, her şey biter. Diğer taraftan Kareer de varlığın anlamına, insanların hikâyelerine, yaşama, varlığın anlamına, amacının ne olduğuna ölümün hikâyeleri olarak bakar. Onun için her bir yaşam birer ölüm hikâyesidir.

**Tablo 1. 3: Titanik Bar sekansı**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Genel plan Uzun çekim	Kareer, ensesinden omuzlarına kadar sırtı ıslanmış bir şekilde tekrar Titanik bara gider. Yağmurun en şiddetli yağdığı sahne ensesinden sırtına kadar yapışan palto ile artık yaşamın ve var olmanın bir yük gibi taşınan dayanılmaz melankolisini tasvir eder. Yağmurun sesine karışan melankolik müzik ve dramatik aydınlatma ile oluşturulan atmosfer Kareer bara girdikten sonra 13 saniye daha devam eder. 13 saniye içinde hiçbir kamera hareketi olmaz, film Kareer'in bara girişinin ardından baka kalır. Perde de şiddetli yağmurla beraber yalnızca Titanik barın neon aydınlatması ve bar patronunun arabası vardır. Bu fazladan 13 saniye ölü bir zaman, hareketin ve eylemin bulunmadığı Tarr'ın kendine has bir zamansallık anlayışının ürünü olarak yer alır. Titanik barın sanki meşhur Titanik gemisinin sulara gömülmüş, batarak artık dünyanın en dibine ulaşmış bir şekilde tasvir edilmesine rağmen barın içinden dışarı yansıyan beyaz ışık, umut, Kareer'i içine çekmektedir. Kareer seçimini, onu hayata bağlayan tek güzelliğin "sevgisini", o karanlık ve kasvet içinde dünyaya bırakılmış ama içinde hala bir umut taşıyan aydınlığı, seçerek yapmıştır. İnsan özgür olduğundan yaptığı seçimlerin de sorumluluğunu alır. Aynı zamanda kendini seçerken bütün insanların da nasıl olması gerektiğini seçer. Kareer seçimini sevgiden yana kullanır. Özgürce alınmış bir kararın tüm sorumluluğu, yağmurda ıslanmış olarak ensesine yapışan özgürlüğün ağırlığı, onu melankoliye doğru götürür. Özgürlük, iç darlanması ve bulantıyı beraberinde getirirken Kareer'in buna tek tepkisi ise gülümsemektir. Kamera dolanma hareketi ile barın içinde dolanır, masalarda gezer ve sahnede şarkıcı kadını bulur. 3 dakikadan fazla bir süre yavaş yavaş kadına yaklaşarak bakar. Bu 3 dakika boyunca zaman yaşamın ritmi ile bütünleşir. Bara girişin ardından 13 saniye baka kalan kamera 3 dakika boyunca da şarkıcı kadına bakar. Yaşamın ritmine yaklaşan zaman hem Kareer'in taşıdığı özgürlüğün yükünü, hem de şarkıcı kadının içinde bulunduğu melankoliyi anlamlandırmak için fırsat sunar. Böylelikle zaman yaşamın ritmine yaklaşarak düşünmeye ve karakterlere anlam yüklemeye fırsat bırakır.
Ses ve müzik	Dış ses Melankolik müzik	
Işık ve renk	-Dramatik aydınlatma -Aydınlık karanlık karşıtlığı -Siyah- beyaz	
Hareket	-Durağan karakter -Hareketli kamera	
Geçişler	Kesme	

Kareer'in iç dünyası, hiçlik içinde yaşadığı karmaşa devam ederken bir yandan da dışarıda farklı insanlar farklı hayatlarına devam etmektedir. Barda düzenlenecek olan dans akşamına Kareer, şarkıcı ve eşi ile bar sahibi de katılarak içine girdikleri işi sonuçlandırır. Bar sahibi malını alır, şarkıcının eşi de bu işe karşılık olarak hak ettiği parayı. Kareer olan bitene seyircidir. Ancak bu dans akşamı başlamadan önce yağmurdan kaçıp istasyona sığınmış şehir halkının yüzlerine müzik eşliğinde pan hareketi ile odaklanılır. Halbuki hiç birinin film de ya da olay örgüsünde bir yeri yoktur. Herhangi bir karakterle bir ilişkileri de yoktur. Buna rağmen bu sahne oldukça anlamlıdır. Bir birey olarak tüm insanlar birbiri ile etkileşim halindedir. Bakış üzerinden birey kendi varlığını diğerleri arasında konumlandırır. Film ile alakasız, olay ve karakter üzerinde hiçbir etkisi olmayan bu sahnede kişinin yalnız başına olmadığını tüm açıklığıyla gösterilir. Film tek tek insanların yüzlerini gösterirken şunu deklere eder: her birinin birer ismi, birer amacı vardır, her gün görülen o insanlar tüm o yaşamın karmaşasına rağmen oradadır. Dünya içinde bir varlık olarak kendilerini gösterirler. Kişi kendi hayatının kahramanı dahi olsa dışarıda herkes birer kahraman, herkesin kendine özgü bir yaşamı vardır. İnsana ait gerçek ona ulaşabilmeyi sağlayan kolaylıklar dâhilinde birçok yol ile anlaşılabilir. Diğer taraftan gerçek bir örtü ile de gizlenmektedir. Gerçeğin gizlenmesi ile orada olan gerçek arasında saydam bir bağ bulunur. İnsanın görünüşü, onun nasıl sunulduğu varlığın özü ile de alakalıdır. Çünkü günlük yaşam insanı bir form almaya, ona sınırlar belirlemeye yöneltir. Karakterini ve varlığını bir maske altında gizler. Ancak onun karakterini ortaya çıkaran karakterini değiştirme imkanı bulmayan nesnelere. Bu nedenle duvarda başlayıp duvarda biten sahne, yüz çizgileri, bakış ve mekân önemli rol oynar. Yaratıcı bir bakış açısı ile gösterilen dünya içinde insan kendini nasıl var ediyorsa öyle olur. Bu sadece dünyanın durumu değil insanın yarattığı koşulların kendisi ile alakalıdır. Bu koşulların ortaya dökülmesi, giz örtüsünün aralanması dünya içinde insanı anlamamanın bir yoludur. Bu yol ise ilgi gösteren bir birey olarak insanın sadece kendine olan ilgisi ile değil dünya içinde var olan diğer insanlar üzerine olan ilgisi ile ortaya çıkar. Bu nedenle Kareer'in öyküsünden bağımsız olarak görünen tek tek insan yüzlerine odaklanılan sahne aslında dünya içinde insanın diğerleri ile anlam bulduğunun da bir göstergesi konumundadır. Bir yandan kameranın yanal hareketi bir zaman çizgisi de çizer. Duvarda başlayıp duvarda biten sahne bir zamansallık belirtir.

**Tablo 1. 4: Yağmurdan kaçarak istasyona sığınan insanlar**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	<p>Bu görselde dans akşamına davetli insanlar görülmektedir. Betonun griliği arasında bekleyen insanlar yağmurdan korunmakta, açılışı beklemektedir. Görüldüğü gibi insanlar mekândan bağımsız değil, mekân arasına konumlanmıştır. Kamera yanal hareketi ile bu insanların yüzlerini odağa alarak geçer, son olarak duvarda bir süre bekleddikten sonra kesme ile diğer sahneye geçiş yapılır. Bu sahnenin filmin olay örgüsü ile hiçbir alakası yoktur. Burada ne protagonist Kareer'in ne de herhangi bir yardımcı karakterin tanıdığı da yer almaz. Ancak bu insanlar "var"dır ve "orada" dır. Ve orada varlık ile birey bakış üzerinden var olduğunun farkına varır aynı Tarr'ın izleyenin bakışı ile sahnedeki insanların arasında bakış üzerinden kurduğu bağ gibi insan da günlük hayatında bu bakış ile kendinin farkına varır. Kahramanı kendisi olan bireyin hayat filminde onun dışında da bir yaşama sahip olan bireyler olduğu gibi burada da Kareer'den bağımsız karakterler vardır. Her birinin bir ismi, belki bir dileği, bir sıkıntısı, bir yaşamı, bir yüz ifadesi vardır. Bruegel'in meşhur tablosu İkarus'un düşüşünde İkarus tablonun en alt köşesinde vücudu suya gömülmüş de anca bacakları seçilebilir halde yer alır. Ancak tabloda köylü toprağını sürmekte gemi rüzgâr dolu yelkenleriyle yol almakta çoban koyunlarını gütmektedir. Kısacası kahraman olsun ya da olmasın hayat devam etmekte insanlar yaşamın ve tabiatın akışına ayak uydurmakta zaman kameranın duvardan başlayıp kayarak insanların yüzlerine odaklandıktan sonra tekrar duvarda bittiği gibi bir akış sergilemektedir. Duvarlar, yüzler, demir parmaklı pencereler birer anlamı ifade eder. Ayrıca yağmurdan kaçan insanların konumu, duvarlar arasında durması da bir anlamı ifade eder. İnsan dünyanın duvarları arasındadır. Kendi demir çitli penceresinden dünyaya anlam katma çabasındadır. Dünyaya salınmış olan insan, dünyanın duvarları arasında sıkışmış, acı ve kasvet yağmurundan kaçmakta ama dünyanın kendisinden bağımsız olamamaktadır. Baktığı pencereden var olduğu yere anlam katmaya çabalar. Ancak pencerenin dışında bir yaşam, akmaktadır. İnsanın nasıl bir mevcudiyet içinde olduğuna dair bir açıklamadır bu sahne.</p>
Ses ve müzik	Akordeon müzik	
Işık ve renk	-Doğal ışık -Grilik	
Hareket	Durağan karakter - Hareketli (Pan) kamera	
Geçişler	Kesme	

Dans gecesi ile birlikte yapılan kaçakçılık işi sona ulaşmıştır. Kareer dışında herkes keyifle dans eder. Bar sahibi ile şarkıcı dışarı çıkar ve bar sahibinin arabasında kadının ona doğru eğildiği görülür. Böylelikle her şey sonlanmıştır. Kareer kaçınılmaz sonu idrak eder. İntikam amacıyla ertesi gün polise gider ve olan biteni anlatır. Buna rağmen çok daha perişan bir haldedir. Sahip olduğu ve onu ayakta tutan tek değeri, sevgisini, kaybetmiştir. Bu ise onu öz benliğinin yok oluşuna götürür. Yağmur altında, bataklık ve çamur içinde ilerlerken sokak köpeklerini görür. Biri ona havlar. O da karşılık verir. Dizlerinin üstüne çöker, ellerini çamura gömer ve karşılıklı havlaşırlar. Kareer'i kaybeden kamera çamur birikintisine bakarken film son bulur. Kareer'in filmin başında gösterilen monoton yaşamını sevgiye eğilerek değiştirmek istemesi böyle bir delilik anı ile biter. İnsanın durumu ele alındığında film içinde doğa doğallığını kaybeder. Kozmikleşen dünyanın coğrafi olarak neresi olduğu bilinmez. Güzel görünen bir şey bulunmadığı gibi her şey grilik karaltı ve pus içindedir. Bununla beraber sürekli yağmur ve çamur altında bataklığa dönmüş bir dünyayı anlatırken fiziksel olan çevre yıkılmış, harabeye dönmüştür. Nesnelere çirkinleşmiş, kararmış, bardaklar is içinde, başboşluk içinde dolaşan köpekler kasvetli bir şehir izlenimi verir. Diğer taraftan ihanet her yeri sarar ve tekrar eden bir öge olarak yer alır. Herkes herkese karşı bir çıkar mücadelesi vermektedir. Kadın, kocasını önce Kareer ile sonra bar sahibi ile aldatır. Kaçakçılık işini yapan koca barmenden para kaçıtır. Bunun üzerine bar sahibi de adamın eşiyle birlikte olur. Polise gidip tüm işleri açıklayan Kareer herkese ihanet eder. Ancak en büyük ihaneti kendine yaparak bilerek ve isteyerek uçurumun kıyısına gelir. Tüm karakterler birbirine karşı bir çıkar planı içindedir. Hepsi içinde bulunduğu sıkıcı yaşamın, kasvetli ortamın dışına çıkmak ister ama başaramaz. İhanet ve komplo bu yolda işe yaramaz. Buldukları mevcut durumu hiç biri istemez, atılmış oldukları dünyadan hiç biri memnun değildir. Şarkıcının arzusu büyük bir şehirde insanlar tarafından alkışlanmakken bu umuduna ulaşamaz. Kareer sevgi ile kaçabileceğini düşündüğü umutsuzluk durumundan daha beter bir hale düşer. Umut bu evrende umutsuzluğa dönüşmek için yer alır. Günlerin bir anlamı yoktur, gelir ve geçer. Bununla birlikte şehir tam bir kafes gibi insanları kuşatır. Yağmurdan bataklığa dönmüş şekilde insanların yer altına çeker. Dünyayla yüzleşen şehrin insanları varoluşsal sıkıntı içinde iletişimden yoksun gölgeler halindedir. Film evrenin bir köşesinde hiçlik, karanlık ve kasvetin kuşattığı insan yaşamını olan bütün sadeliği ile göz önüne sererek insanı insana gösterme arzusundadır.

### 3.2.2. Satantango

Yönetmen: Béla Tarr

Senaryo: László Krasznahorkai (Roman)

Görüntü yönetmeni: Gábor Medvigy

Oyuncular: Mihály Vig (Irimias), Putyi Horvath (Petrina) Mihaly Kormos (Doktor), Erika Bók (Estike),

Miklós Székely (Futaki), János Derzsi (Kraner) Irén Szajki (Kránerné) László feLugossy (Schmidt) Éva Almássy Albert (Schmidtné)

Müzik: Mihály Vig

Yapım: 1994, Dram, Macaristan, 415 dk.

Satantango vaat ve düzenbazlık üzerine kurulu uzun bir film olmasına rağmen hikâye önemli bir yer teşkil etmez. Bir köy komününde yaşayan insanların gözünden döngüsel bir form izlenerek aynı olayların farklı bakış açılarından gösterimi üzerine kurulu olan Satantango yedi buçuk saati aşkın bir süre ile komün halkının umut üzerinden sömürülmesini anlatır. Tekrar eden olaylar, tekrara dayalı döngüsel form, aynı melodilerin tekrarı ile düş kırıklığı ve umudun sömürülmesi arasında çok yakın bir uyum olduğundan söz etmek mümkündür. Tekrar tekrar başa dönen sahneler ve yenilenen umut arayışı insanın içine düştüğü paradoksu, bireyin çıkmazlarını kurgu üzerinden anlamlı bir şekilde yansıtır. Bununla birlikte anlatının yapısı, sekiz saate yakın olan bu filmde, bir hayli karmaşık görünse de bunun nedeni anlatının zamansal bir doğruda ilerlemeyip çembersel bir daire çizerek ilerlemesinden kaynaklanır. Zaman sadece filmin son doksan dört dakikasında kronolojik bir hal alır. Filmin hikâyesi özetle bir köy komünü halkının artık tasfiye edilen çiftliklerinden alacakları parayı beklerken bir dolandırıcının gelip tüm halkı dolandırıp gitmesidir. Çiftlik insanları gelecek olan parayı dört gözle arzularken aynı zamanda her birisi diğerinin payından da bir şeyler koparmayı arzular. Köyün eski sakinlerinden dolandırıcı İrimias çiftliğin satışından gelecek olan para haberini almıştır. Oda bu parayı kendine almak üzere köye doğru harekete geçer. İrimias ve yandaşı Petrina sabah bir polis karakolunda görülür ve bir toplantı yaparlar. Bu sıralarda küçük Estike öz abisi tarafından dolandırılmakta tüm birikimi altın ağacı çıkısın diye toprağa gömülmektedir. Daha sonra Estike belki de kandırabileceği tek varlık olan kedisini zehirli süt ile kandırır ve öldürür. Diğer taraftan tüm köylü birbirlerine karşı bir



komple kurma peşindedir. Her biri diğerinin payından biraz daha araklamayı düşünürken Doktor komündeki evinin bahçesinden tüm bu olayları dürbünü ile bazen de saatlerce cam kenarında içkisini içerek izlemekte, not almaktadır. Estike öldürdüğü kedisi ile yola çıkar. Bu arada içki almaya giden doktorla karşılaşır. Doktor elinde ölü kedisiyle yürüyen Estikeyi görünce peşinden koşar ve düşüp bayılır. Sabah arabacı doktoru yerde görüp hastaneye yetiştirir. Estike tüm gün yürür ve sonunda harabe bir yerde kendisi de zehirli süttten içerek can verir. Diğer taraftan İrimias köye varır. Vardığında Estike'nin cesedi başında bir söylev çeker. Köylülere daha rahat bir hayat, hazır bir iş, bir malikâne vaat eden İrimias projesi ve söylevi ile köylüleri oldukça etkiler ama tek sıkıntısı paradır. Köylüler Estike'nin cesedi başında tüm birikimlerini çıkarır ve yeni bir başlangıç umuduyla İrimias'a verir. Açıkçası son en baştan bellidir. İrimias'ın tarif ettiği malikâneye ulaşan köylüler buranın boş ve harabe olmasından şüphelenir. İrimias söz verdiği saatte gelmeyince kandırıldıklarına inanırlar ve kavgaya tutuşurlar. Buna rağmen köylüler umutlarını kaybetmek istemez. Tam bu sırada İrimias gelir ve işlerin yolunda gitmediğinden bahseder. Her birine farklı adresler verip göndererek dağıtır. Bu arada doktor hastaneden çıkmış komüne gelmiştir. Artık köyde izlenecek bir şey kalmayınca penceresini tahta çakarak kapatır. Satantango olağan dışı, hiç de alışık olunmayan bir filmidir. Aslında filmin hikâyesi oldukça sıradandır. Buna rağmen sadece süresi değil, bu uzun süre boyunca imgenin insan zihninde yarattığı etki bakımından önemli bir yere sahiptir. Film komünün ahırından çıkan ineklerin gösterimi ile başlar. On bir dakika süren bu açılış sekansında başıboş salınan inekleri köy içinde dolanırken görürüz. İneklerin çamur içindeki yürüyüş ve böğürmelerine kilise çanı eşlik eder. Bununla beraber köy içinde yürüyen inekleri takip eden film duvarlara, yüzeylere odaklanarak köyü baştan sona gezer. Zamanın, günlük yaşamın sıradanlığının bu on bir dakikalık gösteriminde başıboş salınan inekler, sanki insanoğullarının bir ahırdan dünyaya salınmasından farksızdır. Bu plan sekans içinde zaman akıp gitmekte ancak hiçbir şey olmamaktadır. Köy oldukça çirkin, harabe kerpiç ve taş evler ile doludur. Köyün zemini çamur ve tezek içindedir. Köylüler ise bu ortama ayak uydurmuş şekilde komünün satışından gelecek olan paradan fazla pay almaya uğraşmakta küçük hesaplar peşinde birbirlerine komplolar tasarlarlarken gelecek iyi günlerin hayallerini kurmaktan da geri kalmamaktadırlar.

**Tablo 2. 1: Satantango açılış sekansı**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim Genel plan	Satantango'nun açılış sekansını gösteren bu sahne tek plan ile uzun çekim ile oluşturulmuştur. Yaklaşık 8 dakika süren bu sahnede hiçbir olay olmadan sadece vaziyet genel planda gösterilir. Film yüzeyler arasında dolaşır, duvarlara bakar, inekleri süzer. Odağında dökülmüş sıvaları, çürümüş kiremitleri, bataklık içinde dolaşan inekleri alırken kilisenin uzaklardan duyulan çan sesi kasvetli boğucu bir atmosfer oluşturur. Saf zaman ve mekânın dışavurumunu temsil eden bu sahneden anlaşılabilceği gibi burası bir köy komünüdür. Gökyüzü açık, hafif rüzgâr eşliğinde ahırdan salınan inekler başıboş bırakılmış vaziyette olağan varoluşlarına devam eder, köyü dolaşır ve ahırdan uzaklaşır. Bu sahne her ne kadar filmde bağımsız görünüyor olsa da aslında tüm filmin bir metaforu olarak yer alır. Kameranın yanal hareketi ile köyün vaziyeti görülür. Evlerin çatısı bir çizgi gibi gökyüzünü köyden ayırır. Dünyanın yapay olarak dizilmiş ve düzenlenerek ayrılmış bu komününde evlerin sıvaları dökülmüş, bataklık ve hayvan pisliği içindeki köy kasvetli, çürümüş bir ortamı oluştururken gökyüzünün temizliği ve berraklığından evlerin çatısının oluşturduğu bir ufuk çizgi ile ayrı konumlanır. İnsanın dünyaya salınmış olduğu gibi ineklerde ahırlarından dünyaya salınır. Bataklık içinde bata çıka ilerler. Köyün evleri kerpiç ve tuğladan olmakla beraber çöküntü ve harabelik izlenimi verir. Tarr'ın kozmik evreninde sefalet fakirlik ve yıkıklık görülür. Bu yıkık ve dökük dünyanın herhangi bir yerinde duran mekânda inekler bir sürüyü oluşturur. Sürü olarak hareket etmekte olan inekler köyün içinden geçip gitmektedir. Bellidir ki bu inekler ile ilgilenen, köyün sorumluluğunu almış bir de köylü sürüsü yer almaktadır. Bu sahnede Heidegger'in deyişi gibi insan varlığın çobanı olarak görünmez bir şekilde yer almaktadır. Temiz gökyüzünden ayrı şekilde yıkılmış ve dökülmüş evlerden, başıboş salınmış ineklerden, göğe yükselen elektrik direklerinden sorumlu olan insandır. Film içinde bu insan çamur ve pislik içinde yaşayan köy komününün insanlarıdır. İnsan yaşamı ve haysiyeti, insanın mahkûm olduğu yaşam bu sahne ile dışavurulur.
Ses ve müzik	Dış ses	
Işık ve renk	-Doğal ışık -Kahverengi-Siyah	
Hareket	-Hareketli kamera(Pan)	
Geçişler	Açılma-Kararma	

Filmin mekânı tamamen çürüme ve kokuşmuşluk üzerine kurgulanmıştır. Tüm film boyunca sağlam bir ev, temiz bir toprak parçası görülmez. Filmsel mekân gerçekte üç boyutlu gördüğümüz evrenin iki boyutlu düzlemde çerçevelenmesidir. Evrende bir mekân olduğuna göre her sahne bir mekân içinde geçer. Perdeye yansıtılan görüntü iki boyutlu olduğundan odak uzunluğu, alan derinliği gibi öğelerle üç boyut kazandırılmaya çalışılır. Derinlik arka planda bulunan harabelik, yıkıklık ile sağlanır. Filmsel mekân film karelerinin belirli bir sistemde ortaya serilmesiyle oluşurken görsel mekân bu sistemin bir parçasını oluşturur. Bununla birlikte mekân gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır. İster kapitalist düzende olsun isterse de Satantango'nun konu edindiği komünizme ait bir köy olan komün olsun sistemin içinde yer aldığımız mekân toplumsal üretim biçimi ve bu üretim ilişkileri yaşanan mekânın çevresini belirlemiştir. Doğa sadece üretimin bir parçası olarak değerlendirilmekte, coğrafi, tarihsel ve sosyolojik bağlamlar içerisinde parçalara bölünmektedir. Dünya parsel parsel edilmiştir. Satantango'nun köy komünü özellikle bir komünizm eleştirisi bağlamında değerlendiriliyor dahi olsa içinde bulunduğumuz günümüz dünyasının dinamiklerinden ayrı düşünmek doğru olmayacaktır. İçinde yaşadığımız mekânlar birer ürün olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapıtlarda yer alan biricik olma, özgün olma özelliklerinden uzaktır. Sürekli aynı sistemde tekrar eden mekânlar özgün yapıların yerini almaktadır (Lefebvre, 2014: 74). Köy komününde görüldüğü gibi standartlaşmanın, tek tipleşmenin yüceltiği düzende mekânlar birçok farklı mesajı içinde barındırmaktadır. Komünde bir örneği verilen köy ile birlikte bir yandan bir biriyle uyumlu ulusal mekânlar yaratılmakta diğer yandan azgınca kar odaklı bir şehirleşmenin temelleri hiç durmadan atılmaktadır. Ülkemizde yer alan dar alana sıkışık ve dikey şehirleşme bu nedenledir. Zaman ve mekân alınıp satılabilen bir meta durumdadır. Zaman hem ölçülmekte hem de biriktirilmektedir. Ölçülen şey satın alınabilir duruma gelir. İşte bu yüzden insan duygusal ve sezgisel davranışları, hisleri ölçmeye kalkışır. İrimias ise bunu köy halkı üzerinde dikkatlice kullanır. Tam da köyün en masum karakterinin öldüğü anda ortaya çıkar ve nutkunu çekerek köylüleri aldatır. Bununla beraber tabiat üzerine kendi doğasını inşa eden üretim ilişkileri zaman ve mekân üzerinde tahakküm kurar. Bu tahakküm ise mekân üzerinde genelliği ve standartlaşmayı getirir. Çünkü mekânı kontrol eden toplum üzerinde iktidarı da kontrol etmektedir (Foucault, 2005:291).

Tablo 2. 2: Arazi sekansı

Düz anlam		Yan anlam
Çerçevesel eme	Uzun çekim	<p>Satantango kasvetle örülü bir dünyayı resmeder. Film, bu sahnede olduğu gibi, karanlık bir ormanda kaybolmuş gibidir. Köy komününe giden bu yol dolandırıcı Irimias'ın yoldaşlarıyla beraber köye gelirken kat ettiği mekândır. Sonunda köyün barına ulaşırlar. Yol çamur ve bataklık, ağaçlar ruhsuz ve karanlık görünür. Doğrusal bir çizgi ile toprak ve gökyüzü ayrılır. Yağmur, sis ve müzik sesi birbirine karışmaktadır. Siyah ve beyaz karşıtlığı ile birleşince tam bir distopik dünya oluşur. Bu dünyanın mekanı parsellere bölünmüş, komün insanın kullanımı ve üretimin gerçekleşmesi dışında bir amaca hizmet etmemektedir. Tarr'ın kurgusal evrenin mekânı ile açıkçası içinde yaşadığımız dünya arasında bağ kurmak çok da zor değildir. Önce ülkelerin haritalarda yer alan sınırları ile dünya parsellenmiş, şehirler ülke içinde, ilçeler şehir içinde, köyler ilçe içinde, tarlalar köy içinde parsel parsel ayrılmış, üretimin dışında kalan arazi işlevsiz arsa olarak yer almıştır. İnsan var olduğu dünyada yapıp etmeleri sonucu hem kendini hem de dünyayı erozyona uğratmış vaziyettedir. Mekân özellikle Satantango filminde sanki bir karakter gibi yer almaktadır. Ağaçlar, toprak, çamur, ufuk çizgileri, kısaca bir karakter olarak yer alan mekan, varoluşu ortaya çıkarır ve döker. Mekan ayrıca gerçek yaşamın gizlerini ve insanın nasıl bir varoluş içinde olduğunu belirli bir perspektiften süzerek verir. Böylelikle mekan insan ve dünya arasında bir bağlantı kurarak insanın bırakıldığı dünyada yarattığı izleri ortaya çıkarır. Ağaçlar umutların kurduğu gibi kurumuş, yollar bataklığa gömülmüştür. İnsanın günlük yaşamının her alanında yer bulan ama pek de dikkat etmediği mekan; Satantango da ışığın yüzeylerdeki yansıması ile bozularak oluşan dramatik etki sayesinde çorak, verimsiz kozmik bir dünya olarak yansır. Her ne kadar bu dünya hipnotize edici gölgelerden oluşmuş, içinde yaşadığımız gerçeklikten bağımsız görünse de insanın içine bırakıldığı dünyanın izlerini göstermektedir.</p>
Ses ve müzik	Dış ses Akordeon müzik	
Işık ve renk	Dramatik aydınlatma Grilik, sis ve karanlık	
Hareket	-Hareketli kamera (Pan)	
Geçişler	Bindirme	

Köy halkının içinde yaşadıkları komünist düzende her yer birbirinin aynı, standart binalar ile şekillenmiştir. Bunun yanında çevre tamamen pislik ve bataklık içinde uzun yıllar hiçbir değişim göstermediği gibi filmin süresi boyunca da çevre de en ufak bir güzellik görülmez. Ağaçlar bile artık kurumuş, insanların bakışları soluklaşmış, şehir griliğe bulanmış tüm bunlarla beraber düzenin yöneticileri İrimias'ın karakolda konuştuğu polis müdürü gibi yozlaşmıştır. Bir buçuk yıldır ölü bilinen ama aslında hapisneden yeni çıkan İrimias'ın köye gelişi ile her şey değişir. İrimias insanın geçiciliğini, ölüme doğru giden bir varlık olduğunu iyi bilmektedir. Köylüler aslında İrimias'ın parada gözünün olduğunu bilmelerine rağmen ona karşı koyamazlar. Karşı koyamamalarının en büyük nedeni İrimias'ın onlara vaat ettiği umuttur. Gelecek iyi günlerin umuduna kapılırlar. Sıradan işlerinden monoton yaşamlarından kurtulmayı fazlaca isterler. Tüm bu düzenbazlıkları da bu kaçış içindir. Umut edilen dünyaya kaçışı beklerler. Aslında en çokta köylüler öyle bir günün gelmeyeceğinin farkında olmalarına rağmen gene de tüm paralarını dolandırıcıya verirler. Rasyonel olarak bu durumu izah etmek mümkün değildir. Gerçek ve yalan arasında kalan köylüler bir paradoks yaşar. İbrahim peygamberin yaşadığı içinden çıkılmaz durumun zorluğunu köy halkı kendi öz benliklerine karşı kabul ettiremezler. İbrahim peygamber oğlunu kurban ediyor oluşunu ne eşine ne de bir kimseye açıklayıp anlatabilir. İçinde kaldığı bu çıkmaz süreçte yaşadıkları onu yücelten unsurdur. Ancak o tüm bu absürt durumu kendisine açıklayabilmiştir. Köylüler ise içinde var oldukları kirliliğe hayallerinde kurdukları mutlu umut cennetin arasındaki ayrımı görmelerine rağmen kabullenmek istemezler. Kedisini ile birlikte tabuta serili halde yatan küçük Estike'nin halini gören köylüler aslında çamur ve bataklık dünyasında var olan sonlarını görseler de hala bir umut peşinde gitmektedir. Kendi öz benliklerine çamur ve tezek içinde yaşadıklarını kabul ettiremeyen köylülerin bu durumu ise onları umudun yıkımı ile vuracaktır. Yaşadıkları ıstırapı kabullenmek istemez, bunun yerine hayallerinde kurdukları umut dünyasına yolculuk etmeyi tercih ederler. Ancak umut ile vaat edilen umudun gerçekleşmeyişi onları yıkıma götürür. Köylülerin zamanı akıp gider, ancak hiçbir şey olmaz. Her şey sabit ve değişmemektedir. İnsanlar sefalet ve bataklık içindeki yaşamlarına devam eder. Futaki ise tam da bunu görmeyi ister. Kendine düşen pay ile yalnız kalacağı bir çiftlikte hiçbir şey yapmadan akıp giden tüm hayatı seyretme arzusu peşindedir. Aslında tüm yaşamın içindedir ama farkında değildir. Komün köylülerinin hayalleri dahi rutin ve sıkıcı olmakla beraber yaşamda değişen bir şey

olmadığını onlar da sezmektedir. Tüm köylüler içinde bulunduğu kölelikten kurtulup içindekileri açığa çıkaramazlar. Bu durumun gerçekleşmesi özsel bir değişime bağlıdır. Ancak değişimin aslında ne olduğu çokça sorgulanabilir bir haldedir. Heidegger (1996: 59) değişimin zaman içinde olduğu üzerinde durur. Heraklitos'a göre değişim değişmeyen tek şeydir diye tanımlanmış, ardından aynı nehirde iki kere yıkanılmaz diyerek değişimin sürekli var olan bir olgu olduğu belirtilmiştir. Öyleyse değişim ardı sıra gelen an lar dolayısıyla gerçekleşiyorsa zamanın akışı değişimi sağlar böylece bu değişim zamanın akışının algısına neden olur. Her çeşit varlık ve nesnelere değişebilir. Tırtıllar metamorfoz geçirir, toprak "zamanla" aşınarak değişir, insan büyür ve gelişir, yapraklar dökülür. Ancak köylüler tüm bunlara rağmen değişime direnmekte, harekete geçememektedir. Zaman eğer insandaki değişimi yaratıyorsa bir yaprağın tek görevi dökülmek midir? Yani kaçınılmaz bir son ile değişmek midir? Ki böylece değişim gerçekleşerek Nietzsche'nin bahsettiği aynı döngü de tekrar edip aynı zorlukları yaşayan insan bu döngüden kurtularak üst insana ulaşabilir. Bu mümkün olmamaktadır. Bunun en büyük nedeni ise rızanın tahakkümü üzerine kurulu düzende yatmaktadır. Köy halkı kendi rızası ile köleliğine devam etmeyi ister. Evren düzenden düzensizliğe doğru dönüşmektedir. Düzensizlik arttıkça cisimlerin yapısı bozularak işlevselliğini zamanla kaybeder. İşte zaman bu düzenin, düzensizliğe doğru evrilmesine doğru giden nedenselliğe bir isim verme uğraşdır. Nesnelere ne kadar ve nasıl değişir? Ne kadar ilginç ve ironiktir ki yazı ilk bulunduğu kil tabletler üzerine yazılıyordu ve bugün, zamanın tarihselliği içerisinde modernlik sıfatı yakıştırılan, günümüz insanı da tablet adını verdiği cihazlara yazmıyor mudur? Yazının öz niteliğinde bir değişim olmuş mudur? Ya da yazılan tabletler mi fiziksel olarak çok değişmiştir? Değişim böyle bir şey midir? Köylüler de filmin başında çamur ve bataklık içindedir, sekiz saatlik filmin sonunda hala aynı yerde, hala aynı döngüde seyretmektedir. Çünkü insan kendi arzusu ile teslimiyet içine girmekte, bir yandan değiştirmek istediği düzene diğer yandan kendi rızası ile karşı koymaktadır. Modern dünyanın da kendine göre modern köleleri vardır. Sadece isimler değişmiştir. Öyleyse tek başına değişim nedir? Ne kadardır? Değişim isimlerde ve şekillerde olmaktadır. Bilinçte değişim, Guy Debord'un gösteri toplumunda (1996: 74) belirttiği gibi kıtlık üzerine kurulan iktidar ve bu iktidarın tarih boyunca elde edilen artı değeri kendi zenginliği farz ederek tarihsel bir zamanın toplumun yüzeyinde israf edilmesi nedeniyle, mümkün olmasına rağmen olamamaktadır. Bir yandan Freud insan bilincinin tarihsiz oluşu üzerinde durur. Bu

ifade insan bilincinin tarihsel bir süreçte ilerleyerek, nesilden nesile aktararak bir değişim göstermediğini anlatır. Yani m.ö bir yılda zengin olma arzusu ile biriktirerek bu amacına ulaşmaya uğraşan bir fakirin bilinci, günümüzde aynı duyguyu güden bir fakirin bilincine aktararak gelmez. Ortak bir bilinç yoktur. Her ne kadar yazı bu ortak bilinci oluşturmaya uğraşıyor olsa da, bilinç üzerinden değişim birikerek ilerlememektedir. An içinde bir kere yaşanmış, bir kere yaşanıyor ya da bir kere yaşanacaktır. Özneldir, geçmişte olan değişim insan bilinci üzerinden günümüzdekine aktararak ilerlemez. Fakir, bir sıfat olarak, her zaman için aynıdır. Fakirin öz niteliği biriktirmektir, fakir biriktirendir. Fakir; umut biriktirir, para biriktirir, insan biriktirir. Dolayısıyla Freud insan bilinci tarihsizdir derken değişimin birikerek ilerlemediğini de söyler aynı zamanda. Öyleyse değişim tek başına ne birikir ne eksilir. Değişim “an”ların içinde saklıdır. Ne kadar bir değişim olduğunu ölçebilecek bir alette yoktur. Öyle olduğu için de ne kadar değişim olduğu mutlak olarak ölçülüp ifade edilemez. 0 her ne kadar bir sayı olsa da aynı zamanda bir durum da bildirir: 0 yokluğu ifade eder. Değişim tek başına, mutlak bir biçim olarak, yoktur. Aynı Aristo’nun, Einstein’ın, Heidegger’in “*zaman tek başına hiçbir şeydir*” deyişi gibi değişim de tek başına hiçbir şeydir. Öyleyse Heidegger “*değişim zaman içindedir*” derken değişimin, zamanın insan bilinci üzerine tesiri ile anlaşılabilirliğini söyler. Ne değişim ne de zaman tek başlarına bir anlam ifade etmez. İkisi de içinde bulunulan “an”ların insan zihninde varoluşuyla anlam kazanır. Dışardan bakıldığında insan doğası, çok çeşitli araçlara, çok değişken ve gelişmiş kurumlara sahip gibi görülse dahi, geçmişe göre günümüz insanın çok değiştiği söyleniyor bile olsa insanlar, değişmemekte; farklı olan dışlanarak yok edilmekte, standartlaşma her alana yayılmakta ve aynılık yüceltilmekte, zaman; değişimi içinde barındıran bir varlık olarak, sadece geçmişten gelen bir insana farklı gelebilecek bir düzeyde kalmış, günümüz bireyi için, değişimi standartlaştırarak insanı aynı olmaya programlamaktadır. Zaman, diğer boyutlardan farklı olarak, içinde değişimi içermesine rağmen aynı saatte kalkmak, aynı işe gitmek, aynı yoldan yürümek insan doğasını aynılar içine boğarak değişimi dondurup hapsetmektedir. İçinde var olduğumuz yaşam sürekli ve döngüselidir. Hareket evrenin tümünde vardır. Bu hareket, değişimi oluşturur. Zaman ise hareket ve değişimin hangi noktada olduğunu bildirir. Her halükarda yaşamın dinamikleri sürekli akan bir nehir gibi düzensizliğe doğru ilerlemeye devam etmektedir. Bir önceki an ile bir sonraki an tümünden farklı olabilir. Farkında olmak, tümünden değişimi ve zamanı anlamamızı sağlar. Böylece

zaman insan bilincinin bir ürünü olarak değişimi ve hareketliliği anlamaya yarayan bir araç olarak var olur. Kurgusal zaman insanın icat ettiği en önemli araçlardan biridir. İnsan biyolojisi yeniden şekillenmiş, bireylerin yaşamında plan, program, düzen gibi unsurların değerini artırmıştır. Dakika ve saniye on beşinci yüzyılda icat edilerek zaman, kamunun ortak bir malı haline dönüşmüştür. Yirmi dört saat insanları daha bütünlüklü bir halde ve ortak bir amaç için koordine etmiştir. Karşılıklı yardımlaşma ve koordineli hareket insanı, canlıların hiyerarşik yapısında en tepe noktaya taşımıştır. Günümüzden kısacık bir zaman evvelinde, insanlara kaç yaşında olduğu sorulduğunda; bir hasat zamanını, memleketindeki önemli bir değişimi ve ya geçmişte yaşanan bir doğa olayını cevap olarak verirdi. Bugün yaş ve yaşlılık hiç olmadığı kadar önemli bir hal almış durumdadır. İşte İrimias'ın ve köylülerin akan zaman içinde özsel hiçbir değişim yaşanmamasının gerekçesi budur. Çünkü dolandırıcılar ve dolandırılanlar arasındaki ilişki bu statükonun korunmasını gerektirir. Köylüler ise bu düzenin devamlılığını sağlayan en önemli unsurdur. Tüm bu unsurları, insanın değişiminde ve kendi özünü bulmasında ortaya çıkan eksiklikleri, var olmanın anlamını arayan ve ağırlığını yaşanan insana Satantango da ortaya koyduğu kasvetli sinemasal deneyimi ile bazen büyük beklenti içine sokarak fakat bu beklentileri de boşa çıkararak sunar. Çamur, pislik ve bataklık içindeki mekan, sis ve yağmur ile daha kasvetli hale bürünür. Bununla birlikte siyah beyaz renklendirme de işin içine girince ortam çok daha kasvetli ve bunaltıcı bir şekil alır. Bu ise distopik bir dünya sunar. Tam da bu nedenle evrensel bir değişimin neden gerekli olduğu üzerine önemli bir eser konumunda bulunur. Köy komününün halkı çok yanlış bir anlayış üzerine yaşamlarını kurmaktadır. Sonrası ise kaçınılmaz bir trajedi olur. Sert bir görünüşe, kendine has arzulara, iyi niyetli hayallere sahip olarak yaşama ayak uydurmuş olmalarına rağmen karizmatik ama şüphe duydukları İrimias tarafından umutları dolandırılır. Mihaly Vig, aynı zamanda Tarr'ın film müziklerini yapan bir sanatçı, tarafından canlandırılan İrimias karakteri yandaşları arasında en ortada sakin ve karaklı yürüyüşü, taranmış ve düzgün saçları, bir stile sahip giyim tarzı ve fotr şapkası ile hem izleyene hem de köylülere en karizmatik gelen karakterdir. İrimias, komünizm gibi, güzel hedefleri, ortak amaçları belirler. Halkı organize ederek bir hedefe yönlendirir. İrimias tarafından ortaya sunulan bu başarı ve umut idealleri sadece köy halkının parasını dolandırmak için bir kılıf olarak görülür Satantango da. Karizmatik İrimias aslında insanları bir araya getirip onları ortak amaçlar uğruna organize ediyor gibi görünse de filmin sonunda en azından birlikte



yaşayıp yaşamlarını devam ettirme uğraşında olan köylülerin komününün tamamen dağıldığını görürüz. Ortak hayaller uğruna topluca hareket edip amaca ulaşma uğraşının birer yalan olduğu anlaşılır. Açıkçası köylülerin de hayatları üzerinde hiçbir kontrol mekanizması, hiçbir farkındalığı yoktur. Öylece gelmiş ve sadece ölmeyi bekliyormuş gibidirler. Bunun yanında oldukça savunmasız ve her an kandırılabilir durumdadırlar. Her ne kadar 80'ler boyunca Tarr Satantango romanını filme çekmeyi düşünse de bu işi Macaristan'ın o zamanki komünist rejimi tarafından engellenmiştir. Buna rağmen filmde neredeyse hiç komünizmle alakalı bir unsura ya da göndermeye rastlanmaz. Açıkçası köylülerin durumu komünizmin neden başarılı olamadığına dair önemli bir gösterge olarak yer alsa dahi Satantango günümüz dünyasının yaşam düzenini distopik bir bakış açısıyla oldukça başarılı bir şekilde tasvir eder. İnsanların ortak bir amaç uğruna içinde buldukları grupta yaşamaya başladıkları izole edilmişlik ve herkesleşme hali kendi çıkarlarını ve arzularının daha çok ön plana çıkmasına neden olur. Belki de komünizmi temsil eden Irimias karakteri nedeniyle bir süre çekilmesine izin verilmeyen Satantango'da Irimias'ın en az onun kadar farklı bir de yordakçısı, Petrina, vardır. Irimias'ın karizmatik görüntüsünün tersine Petrina sirkten kaçmış bir palyaço gibi bir görünüştedir. Komik bir şapkası, tombul suratı, saf görünüşü itibarı ile beliren Petrina Irimias'ın ayak işlerini yapmaktadır. Filmin en etkileyici sahnelerinden birinde Petrina ve Irimias arkalarından çöp ve kağıt parçalarını savurarak esen rüzgarla birlikte yan yana yürümektedir. Estike filmin en dikkat çekici karakterlerinden birisidir. Satantango'nun en uzun bölümlerinden biri onun için ayrılmıştır. Küçük Estike hem kedisine işkence ederek öldürür hem de kendini zehirler. İnsanın içine düştüğü umutsuzluk buhranında çıkış yolu olarak intiharı görür. Estike'nin büyük kardeşi dolandırıcı Irimias'a yordakçılık yaparken iki ablası da köy ve çevresindeki erkeklerle birlikte olarak geçimini sağlar. Ayrıca abisi onun parasını da kandırarak elinden alır. Annesi tarafından da ilgi gösterilmez. Evde biraz oturmak isteyen Estikeyi annesi kovalar. Tekrar dama dönen Estike iki dakika boyunca damdan dışarı bakar. Bu iki dakika boyunca hiçbir hareket yaşanmaz. İnsanın yaşamak ve geçirmek zorunda olduğu saf, katışıksız zamanını başı ve sonu olmadan görürüz. Eski bir ahırın damında yaşayan Estike'nin sıkıntılı, umutsuz bir şekilde ahırın yıkılmış duvarından tek gördüğü koca bir ova boyunca yer alan çamur ve bataklık ile birlikte yıkılmaya yüz tutmuş evlerinin boyaları kavlamış yarı kırık tahta kapısıdır. Kendisi ölmeden önce içindeki şiddeti ortaya çıkararak kedisine eziyet eder.

Tavan arasında kediyeye yaptığı eziyet hem izlemesi hem de zihinde anlamaya çalışması zor bir sahne olmakla birlikte büyük bir sessizlik ve kedinin can çekişmesi içinde izleyene kalp atışlarını duyuracak kadar etkili bir vuruculuğa sahiptir. İnsanı insan yapan onun yapıp etmelerinin toplamıdır.

Bu sahnede de yapıp etmelerin ne kadar rahatsız edici ve insanlık tanımına uygunluğu tartışılır olsa bile bu kimi bireyin yaşamında hayvana karşı yapılan her gün yaşanan sıradan bir olaydır. Küçük Estike dam arasında saklanan kedisini yakalar, eline alır ve gözlerinin içine bakar. Sahip olduğu ve sevdiği tek varlık olan kedisine kendisinin daha güçlü olduğunu göstermek için tavan arasında güreşir, onu yerden yere çarpar. Alır, bir ağa sarar, tavana asar. Evinde süte fare zehri atarak hazırladığı zehirli sütu kaba boşaltır ve zorla kedinin başını tutup kaba sokarak yedirir. Tümüyle gerçekçi, tümüyle çarpıcı bir sahnedir. Kedisine sütu içirdikten sonra ondan uzaklaşır, duvara yaslanır. Hem kedi hem de Estike odaktadır. İki dakika boyunca Estikenin geçmişte yaşadıkları ile şu anda yapıyor olduğu şiddet eylemi arasında bağ kurmayı sağlayan ölü zaman yer alır. Polisin savunmasız İrımias’a, İrımias’ın savunmasız köylülere, köylülerden biri olan Estike’nin abisinin savunmasız Estike’ye, Estike’nin ise savunmasız kediyeye yaptığı “savunmasız durumda olana şiddet” ’in bir dışavurumundan başka bir şey değildir.

Satantango’nun evreninde herkes herkese karşı mücadele etmekte, acımasız bir şiddet eylemi sunmaktadır. Satantango çarpıcı bir çok uzun sahnesi ile insanın içinde bulunduğu dünyanın gerçeklerini izleyen yüzüne çarpar. Diğer Tarr filmlerinde olduğu gibi insana ait iyi duyguların, içinde yaşanmak istenen umut dünyasının ve bitmek bilmeyen arzuların yok edilişini konu alır. İnsan var olduğu dünyada anlamını ararken bir çok değerini kaybeder. Ezilen, sefalet içindeki insanlığın giderek distopik bir dünyada yaşayışa evrilişi bu film de görölmektedir. İnsan yaşamını var olduğu şekli ile ortaya koyan Satantango varlık ve onun anlamını yaşam deneyiminin dışı vurumu ile sorgular. Yaşama ve varoluşa dikkat çekerken birbirine bağımlı olan insan yaşamını hayatın ritmine yakınlaşarak aktarır.

**Tablo 2. 3: Estike'nin yürüyüşü**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	<p>Satantango'nun belki de en dikkat çekici karakteri küçük Estike'dir. Abisi Estike'nin birikimlerini toprağa ekerek onu altın ağacına dönüşeceğine inandırması ile Estikeyi büyük bir yıkıma uğratar. Bu yıkım giden paralar ile kaynaklı değil "vaat edilen umudun" aslında bir kandırmacadan başka bir şey olmadığını anlamasından ileri gelir. Abisinin ona yaşattığı yıkım onu kazananlardan olmadığına ikna eder. Oda kendi sözünü geçirebileceği tek varlık olan kedisine işkence eder ve sonra zehirleyerek öldürür. Akşamdan yola çıkıp tüm gün yürüdüktan sonra harabe şatoya varır ve orada aynı zehirden içerek intihar eder. Daha iyi bir geleceğin, daha iyi bir yaşam umudunun sahteliği, bunun bir kandırmaca olduğunu anlaması onu intihara yöneltir. Film köyün yağmurlu ve çamurlu yollarında, karanlık ormanlarında Estike'nin ölü kedisini elinin altına alıp rüzgar uğultusu ve ritmik ayak sesleri ile birlikte yürüyüşünü takip eder. Bir elinde zehirli süt, diğerinde ölü kediyle tüm bir gün yürür. Kararıp açılmadan sonra Estike hala yürümektedir, yağmur dinmiş sabah olmuştur. Yüz ifadesi kararlıdır. Sadece önüne bakar ve çamura batmadan bir ruh gibi sürekli süzülmemektedir. Kiliseye vardığında tereddüt etmeden zehri içer. Film yavaşça Estike'ye yaklaşır ve 1,5 dakika boyunca Estike'nin nefes alış verişinin yavaşça kesilişi görülür. Bu 1,5 dakika boyunca zamanın ritmi gerçek yaşamdan farklı akamaz. Olay sanki gerçekten oluyormuş gibidir. Açıkçası bu olaylar günümüz dünyasının her anında gerçekleşmekte ancak yüzleşilmemektedir. Estike içine düştüğü umutsuzluktan intihar ederek çıkar. Marcel insanın umut ile var olduğunu söyler ve onu homo viator "umut insanı" olarak tanımlar. Estike umut ile umutsuzluk arasında bir seçim yaparak kendi varlığını ret eder. Bu köhne dünyada, herkesin birbirini kandırma ve dolandırma üzerine kurulu düzeninde yaşamayı ve kaybeden bir var oluşu gereksiz bulur. Umutsuzluk ve bulantı insanı eyleme teşvik eder. Estike bulantıdan intihar eylemi ile kurtulur. Varlığın bu ağır yükünü sırtında daha fazla taşıyamaz. Ezilen tarafta olmak yerine güçlü tarafta olmayı isteyen Estike "güç istencini" hem kendisini hem kedisini öldürerek tatmin eder. 1,5 dakika boyunca yaşanan ölü zaman Estike'nin varlığının anlamına verdiği bir cevap niteliği taşır.</p>
Ses ve müzik	Dış ses	
Işık ve renk	-Doğal ışık  -Grilik, sis ve karanlık	
Hareket	-Hareketli kamera (Tracking)  -Hareketli karakter	
Geçişler	Bindirme Kararma Açılma	

Tablo 2. 4: İrimias ve Petrina

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim Tek plan	<p>Karizmatik dolandırıcı İrimias ve yoldaşı yolda yürürken film de onları izler. Önce hızlanır, onlara yetişmeye çalışır, yorulur duraksar. Tekrar devam eder, yaklaşır ama sonunda sanki tükenir, durur ve gidişlerini izler. Karakterler odaktan çıkarken aynı zamanda film kararır. Film dolandırıcıların hızına ayak uyduramaz. Rüzgar uğultulu bir şekilde İrimias ve yoldaşının arkasından esmektedir. Sokaklarda ne varsa önüne katarak ilerleyen rüzgar İrimias ve yoldaşını da önüne katmıştır. Kâğıtlar, yapraklar, kartonlar gibi onlarda rüzgârın savurduğu nesnelere gibi sürüklenmekte “rüzgarın düzenine” ayak uydurmaktadır. İrimias yağmurdan ve rüzgardan korunamayacağını iyi bilmektedir. Yağmurdan ve rüzgardan, zamanın akışından onu koruyacak, yardım edecek hiçbir şey yoktur. İrimias düzene ayak uydurarak sıkışık dar sokaklarda, duvarlar arasında, uçuşan kâğıtlar ve çöp yığınları arasında “yolunu bulmaktadır.” Şiddetli rüzgar İrimias’ı savurmakta sarsmasına rağmen yıkamamaktadır. İrimias hedefine emin adımlarla gider gibidir, rüzgarın ritmiyle adımların ritmi aynıdır. Çünkü kazanan tarafta olmak rüzgarın akışına ayak uydurmayı gerektirir. Onun var olduğu çöp yığınları dünyasında kazanmak başkalarının sömürüsü ile sağlanmaktadır. Kendi türüne karşı herkesin herkese mücadelesi sonucu ayakta kalan tarafta olmak, kendini diğerlerinden ayırarak yoluna devam etmek ister. İrimias’ın mevcudiyeti kazanma üzerinedir. İnsanın dünya içinde varoluşu kendini yeniden yaratma ve seçme üzerine mevcudiyet kazanır. Onun için varoluşun normal hali karşılıklı yardımlaşarak kazanmak değil, güçlü olanın ayakta kaldığı herkesin herkese karşı olan mücadelesinden meydana gelir. İşte insanın varoluşu da İrimias’ın mevcudiyeti ile benzerlik göstererek yardımlaşma, karşılıklı saygı, insana özgü erdemler yerine düzenin çöplük rüzgarına kendini bırakarak ezme, yok etme, sömürme, üzerine kuruludur. Açılma ve karar ile anlam bulan sahnede İrimias, evrenin yıldızlı gökyüzünde savrulup umut ile beslenen aç bir şeytanın insan umudunu büyümlü bir dans oyunuyla çalarak, insan varlığını karanlık evrende bir kara deliğe dönüştürüp doygunluğa gidişi gibi rüzgar içinde arzu ve hırs ile savrulup gitmektedir.</p>
Ses ve müzik	Dış ses	
Işık ve renk	-Doğal ışık -Gri -Siyah -Beyaz	
Hareket	-Hareketli kamera(Tracking) -Hareketli karakter	
Geçişler	Açılma-Karar	

### 3.2.3 Werckmeister Harmonies

Yönetmen: Béla Tarr

Senaryo: László Krasznahorkai (Roman)

Görüntü yönetmeni: Gábor Medvigy

Oyuncular: Lars Rudolph (Janos Valuska) Peter Fitz (György Eszter) Hanna Schygulla (Tünde Eszter), Janos Derzsi (İsyancıların lideri),

Müzik: Mihály Vig

Yapım: 2000, Dram, Macaristan, 145 dk.

Karanlık armoniler László Krasznahorkai'nin Direnişin melankolisi adlı romana dayanır. Tam da 1989 yılında komünist rejimin çöküşünün başladığı yıllarda yayımlanan romanın içerdiği politik mesajlar ile komünizmin yıkılışı bir biri ile yakından ilişkilidir. 1989'da Macaristan, Polonya, Çekoslovakya, Romanya'nın aralarında bulunduğu ülkelerde siyasi otoriteye başkaldırış başlamış aynı yıl Berlin Duvarı yıkılmış 1991 yılında da SSCB'den bağımsızlığını kazanan diğer ülkelerle birlikte Sovyetler birliği de dağılmıştır. Komünist rejimlerin baskıcı tutumu dolayısıyla başkaldırmaya başlayan milletler yıkıcı bir öfke sergilemiştir. Bu öfke sonucu ülkeler yönetim anlayışını farklı bir şekilde bürümüştür. Her halükarda ister katı ve baskıcı komünizm olsun isterse içinde bulunulan herkesin herkese karşı olan mücadelesinden beslenen kapitalizm olsun sonuç değişmemekte, insanlar sömürü ve yozlaşma düzeninin içinden çıkamamaktadır. Hem film de hem de roman da isyana kalkışan halk sonunda bastırılır ve otorite yeniden inşa edilir.

Filmin Janos Valuska isimli hafif safça bir genci konu alır. Valuska küçük bir kasabada postacılık yapmaktadır. Kasabalı ile bu nedenle yakın bir ilişki içindedir. İşi gereği fazlaca gezer ve bir çok kişi ile muhatap olur. Diğer taraftan Bay Eszter isminde eski bir müzikolog ve besteci ile yakından ilgilenir. Eski eşi Tünde tarafından terk edilmiş olan Bay Eszter ünlü kompozitör Andreas Werckmeister'in ortaya koyduğu saf ve doğal sesleri, evrenin ve dünyanın harmonisini keşfetmek uğruna takıntılı bir hal almıştır. Pek bir atraksiyonun yaşanmadığı kasabaya bir gün

büyük bir sirk in geleceği haberi ile işler değişir. Sirk in en önemli cazibesi ise devasa bir balınayı sergileyecek olmasıdır. Kasabalar arasında gösterilerini yapan sirk in ünü çoktan yayılmıştır. Kasabadan kasabaya göçen sirk in büyümesine kapılan bir kalabalık sirk in cücesi prens isimli adamın etrafında gittikçe kümelenir. Prens ise etrafında toplanan ve gittikçe çoğalan kalabalığın önderi gibi onlara liderlik eder. Toplanan kalabalığın kasabaya yıkım ve uğursuzluk getireceği söylentileri yayılmaktadır. Janos kalabalığın arasından geçer ve sirki ziyarete gider. Diğer yandan polis şefi ve Bayan Tünde Bay Ezster'den kasabanın sayılan ve sevilen bir üyesi olarak kalabalığı kontrol altına almasını ister. Janos günlük işlerini yaptıktan sonra tekrar meydandaki sirki görmeye gider. Kalabalık daha da çoğalmış, sis etrafı fazlaca kuşatmıştır. Bu sırada sirk müdürü kalabalığa gösterinin iptal edildiğini duyurur. Janos ortalık karardığında üçüncü kez meydana gider. Sirk in içine saklanır. Bu sırada sirk müdürü ve prens isimli cüce tartışma içindedir. Cüce sirk müdürüne başkaldırır. Bununla birlikte kalabalığı da kışkırtır. Aynı gece kalabalık grup kasabada isyan başlatır. Kasabada bir yıkım yaratırken aynı zamanda kasaba hastanesini de basarlar. Elllerinde sopalar ve tahtalar ile etrafa saldırır, hastaları linç ederler. Gün aydınlandığında polis şefi askeri birlikler ile kasabayı kontrol altına alır. Sirkte ve hastanede yaşanan tüm olaylara şahit olan Janos eve gittiğinde ev sahibi tarafından suçlular arasında isminin geçtiği konusunda uyarılır. Tren rayları arasında kaçan Janos'u bir helikopter sıkıştırır. Bir anda ortaya çıkan helikopterde tüm hızıyla kaçmaya çalışsa da her şeyin sonu Janos için deliler hastanesine biter.

Karanlık Armoniler oldukça esrarengiz bir anlatı yapısına sahiptir. Filmin açılış sahnesinde Valuska'nın yaptığı ay tutulması gösterisi ne bir filme giriş niteliği taşır ne de sonraki olay örgüsü ile bir bağı vardır. Bunun yanında ilk sahnede yer alan bar içindeki insanlarla birlikte bir daha hiç görülmez. Sirk cücesine prens denmesi kadar ilginç bir şey varsa oda cücenin büyük bir kalabalığın lideri haline gelerek halkı galeyana getirmesidir. Diğer taraftan filmin adı ile Andreas Werckmeister'in nota sistemini çözerek kusursuz olan doğanın harmonisine ulaşmak isteyen Bay Ezster arasında da hiçbir ilişki yoktur. Aslında harmoni bu filmin kilit ifadelerinden birisidir.

**Tablo 3. 1: Werckmeister Harmonies açılış sekansı**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim Tek plan	Karanlık armoniler filmi 11 dakika süren plan-sekans ile başlar. Tek çekimde hiçbir kesme olmadan tüm ayrıntılarıyla film tanımlanır. Açıkçası tüm filmin bu 11 dakikalık sahnenin altını doldurduğu ancak filmin sonunda anlaşılır. Tüm film boyunca tekrar bu bara dönülmez, sarhoş karakterler görülmez. Barın kapanma saatine yakın içerinden bir sarhoş adam Valuska'nın gösterisini yapmasını ister. Valuska adamı tutar, odağın merkezine, parlak ampulün altına yerleştirir ve ona güneş adını verir. Diğer bir sarhoşa dünya, bir diğerine ay der. Valuska onları döndürerek tam ay tutulmasını canlandırır. Bir anlığına dünya karanlığa gömülür. Her şey durur ve dramatik müzik devreye girer. Tekrar hareketle dünya güneşe kavuşur ve ahenk içinde dönmeye başlarlar. Filmde onlarla birlikte döner, her açıdan, bazen karşı çekim bazen yakın plandan dönerken bar sahibi gösteriyi keser ve kapatma saatinin geldiğini bildirir. Gösteri son bulur. Açılma ile başlayan film yakın çekim ile sobanın yanışına odaklanır. Sobanın bir ısı, enerji kaynağı olarak Valuskanın "evrenin harmoni" gösterisini başlatmadan önce sunulması tesadüf değildir. Entropi enerji ve kütle ile anlama kavuşur. Öncelikle bu sahne tüm filmin metaforudur. Film de öncelikle düzen ve ahenk içinde başlar, sonra karanlık bir isyan vuku bulur, ardından polisin mekânın sahibi gibi olaya el atmasıyla isyan tutulması biter. Diğer bir anlam ise zaman ve entropi ile açıklanabilir. Entropi yasası her şeyin düzenden düzensizliğe doğru bir geçiş içinde olduğunu bildirir. Dünya ve evren bir ahenk içinde, bir harmoni içinde hareketine devam eder ancak evrenin kaçınılmaz bir sona ulaşacağı beklenir. Bu tıpkı Valuska'nın filmin bitiminde aklını kaybetmesi gibi bir sondur. Hareket ve evrenin harmonisi zaman içinde değişime uğrar. Düzensizlik kaosa evrilir. Zaman varlığı ortaya çıkaran ve onu ortadan kaldıran bir unsur olarak vardır. Varlık, 11 dakika süren bu kesintisiz çekimde, ortaya çıkar, belirginleşir ve karanlığa gömülür. Sahne varlığın zaman ile birlikte düzenden düzensizliğe doğru gidişini, evrenin harmonisi simgelemektedir. İnsan ölüme doğru giden bir varlık olarak anlamını zamansallıkta bulur. Bu zaman saat ile ölçülmeye çalışılan tarihsel zaman değil, evrenin harmonisinin belirlendiği zamandır. Zaman içinde insan nereye doğru gitmektedir? Sorusuna Tarr bu sahne ile cevap vermektedir.
Ses ve müzik	Dış ses Dramatik müzik	
Işık ve renk	-Doğal ışık -Siyah-Beyaz -Aydınlık Karanlık	
Hareket	-Hareketli kamera(Tracking) -Hareketli karakter	
Geçişler	Açılma-Kesme	

Tablo 3. 2: Valuska'nın yürüyüşü

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	<p>Valuska'nın bardan çıkıp eve yürüdüğü sahnede aydınlık ve karanlık karşıtlığı (chiaroscuro) ön plandadır. Film Valuskayı yol boyunca takip eder. Onunla birlikte sokak lambalarının aydınlattığı sokaklarda yürür. Yol giderek karanlığa gömülmesine rağmen aydınlık sayesinde Valuska bir süre daha takip edilebilir. Film gittikçe Valuskadan uzaklaşır, Valuska karanlığa gömülme üzereyken sahne kesilir. Sahnede yer alan negatif alanın, olayın ve ya karakterin dışında kalan boş yerin, aydınlık karanlık karşıtlığına gömülmesi sonucu görsel tasarımın estetiği biçimlenmiştir. İmgenin görsel estetiğinin yanında bu sahnenin bir de görünmeyen anlamı vardır. Kasabayı tanıtip keşfettirmenin yanında Valuska giderek karanlığın kuşatması altında uzaklaşır ve kaybolur. Bir peri masalı olan karanlık armonilerde yer alan peri Valuskadır. Saflığın ve temiz düşüncenin temsili olan Valuska bırakıldığı karanlık dünyada giderek kendini kaybetmektedir. Tarr'ın kozmik evreninde iyi ve saf olanlar pek fazla yer bulamaz, tutunamazlar. Karanlık gittikçe genişleyen, süreduran, artarak çoğalan ay tutulması gibi Valuskanın çevresini kuşatarak onu da karartır. Bırakılmış olduğu dünyada sükûnetle ki bu yürüyüşün ritmi sanki Valuska konuşarak bir şeyler anlatıyormuş gibi bir iç sükûneti ile yürümekte karanlığa karşı tefekkür etmektedir. Film onun yürüyüşündeki tefekkürü ritmik adımlarla, müzik, kontrast ve uzaklaşma hareketi ile hissettirir. Yürümenin ritmi anlatıcı gibi rol üstlenir. Evrenin karanlığı altında insan Valuska gibi bırakılmıştır. Karanlık içinde olmaya, özünü bulmaya, zaman içinde ölüme doğru ritmik adımlarla giden Valuska insanın bırakılmış olduğu karanlık evrendeki macerasının temsilidir. Bir silüete dönüşerek yavaşça kaybolur.</p>
Ses ve müzik	Dış ses Dramatik müzik	
Işık ve renk	-Aydınlık ve karanlık kontrastı -Işık ve gölge -Sis	
Hareket	-Hareketli kamera (Tracking) Hareketli karakter	
Geçişler	Kesme	



İşyancıların harmonik bir şekilde uygun adım ilerleyişi, doğanın ve evrenin ritimsel hareketi, toplumun bir düzen içinde işleyişi, halkın melankolisi, politika ve hükümetin ritimsel yozlaşması film de doğrudan değil dolaylı olarak, metaforlara gizlenerek anlatılmıştır. Bu nedenle iletilerin içeriğine oldukça farklı anlamlar yüklemek mümkün hale gelir. Bununla birlikte filmin doğrusal bir ilerleyişe sahip olmayışı, klasik hikaye yapısından uzak, yavaş bir anlatımı tercih etmesiyle beraber uzun süren sahneler filmin anlaşılması hususunda bir nebze olsa zorluk çıkarmaktadır. Filmin içerdiği siyasi mesajlar ile her ne kadar holocaust ile benzerlik kurulsa dahi asıl anlatılan toplumsal travmaların birey üzerinde yarattığı tahribat ile açıklanabilir. Valuska saf ve temiz bir kişiliğe sahip küçük bir kasabada günlük işlerini yürütürken kasabanın geçirdiği toplumsal şiddetin hakim olduğu evre onun yaşamını tamamen değiştirir. Valuska dünyanın içinde varolagelen insanlığın değişim hareketi ile birlikte birey üzerinde yarattığı tahribatı en derinden hissederek aklını kaybeder. Açılış sekansında dünyanın ve evrenin harmonisini canlandıran Valuska aynı zamanda kasabanın yaşayacağı kaderi de canlandırır. Sarhoşlarla beraber canlandırdığı gösteride ay tutulması ile birlikte karanlığa gömülen dünya hareketin devamı ile tekrar ışık ve aydınlığa kavuşur. Kasaba da aynı şekilde giderek karanlığa ve sise bürünür, ve sis perdesi dağıldığında tekrar aydınlık gelmiştir. Filmin gelişimi içinde karanlık daha fazla yer işgal etmeye başlar. Aynı zamanda film başlangıçta çeşitli karakterleri göstererek yavaş bir şekilde ilerler. Bay Ezster bunlardan biridir. Valuska gibi Ezster de evrenin ritmi üzerine kafa yormaktadır. Klasik batı müziği notalarının evrenin sesini doğru bir şekilde yansıtmadığına inanır. Werckmeister'in nota sisteminin derinlemesine araştırılması böylece tabiatın ve evrenin hâkim olduğu gerçek harmoniyi bulmayı hedefler. Film odağına Valuska'yı alırken diğer karakterler ile bir anlam bütünlüğü oluşur. Kasabanın düzeninde aslında yolunda gitmeyen bir şeyler olduğu ortaya çıkar. Görünmez bir güç tarafından kasaba yerle bir edilmeye doğru gitmektedir. Aslında bu bilinmez güç insanların korkularının ve yarılsamalarının farkına varmasıdır. Bu ise kasabada yıkımı getirecektir. Meydanda gittikçe kalabalıklaşan gruplar yaşadıkları düzenin farkına varmaya başlamıştır. Boş amaçlar uğruna kandırıldıklarına, dünyayı ve insanlığı hiç etmekte olduklarına inanarak bir yeniden yaratım sürecine kendilerini adarlar. Tüm yaşamları boyunca gereksiz hedeflere koşullanmış, bu süreç içerisinde de yeterince dünyayı da yeterince tahrip etmişlerdir.

**Tablo 3. 3: Valuska ve balina**

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim Tek plan	Janos Valuska kasabaya genel sirkte sergilediği “dünyanın en büyük balinasını” görmeye gittiği sahne tek plan ile doğal mekânda çekilmiştir. Sisle dolu kasabanın meydanına açılan gizemli sirk halkın gruplar halinde meydana toplaşmasına neden olur. Kalabalık içinde Valuska dolaşmaya başlar. Film de onunla birlikte kalabalıktaki grupların arasından geçer, toplaşan insanların yüzlerine odaklanır. Hepsinin yüzleri çizgilidir. İç sıkıntılarını gözlerine yansıtmış, kederli bir şekilde sigaralarından içerler. Hiç konuşmadan hatta kıpırdamadan meydana toplaşan gruplar beklemektedir. Sanki film ve Valuska durumu sorgular şeklindedir. Sorgulayan bakışlarla ve merak ile grupları süzer, insanların gözlerinin içine bakar, her yeri dolaşır. Tek tek gruplaşan insanları anlamaya, sorgulamaya çalışır şekilde bakar. Sirk açılıp bilet masası kurulur. Valuska biletini alır, içeri girmesiyle müzik başlar. Sahnenin başından beri film de onu takip etmektedir. Oda sirke girer, Valuska'nın balınayı süzüşü gösterilir. Valuska balinanın cam gibi parlayan ölü gözlerine bakar. Balina da ona bakıyor gibidir, göz göze gelir, 10 saniye boyunca bakışırlar. Valuska balinanın etrafından dolanır. Bu ana kadar tüm sahne boyunca onu takip eden film, durur. Karakterin yavaşça çıkışına baka kalır. Ardından film 1,5 dakika daha odağında balinanın gövdesi ile Valuska'ya bakarken arkada toplaşan gruplar dikkati çeker. Bu 1,5 dakika; balina, Valuska ve isyancıları aynı anda gösterir. Onun gidişini, dönüp arkasına bir kez daha bakışını izler. Balina tüm film boyunca görülen en melankolik ve dramatik varlıktır. Tüm o büyüklüğüne devasallığına rağmen gözleri ile içinde bulunduğu vaziyetin melankolisini açıkça yansıtır. Sirk bir güç, bir otorite, bir eğlence aracı görünümünde devasa balınayı kullanmakta, onu yaşamdan ve tabiatından ayırarak üzerinden para kazanmaktadır. Balinanın gözleri ve meydana toplaşan kalabalığın gözlerindeki melankoli birbirinin aynıdır. Meydana toplaşan kalabalık gibi balina da devasadır. Balina meydana toplaşmış olan halkı temsil ederken “bir sirk otoritesi” tarafından yöneltilen, yönlendirilen, melankoliye boğulup çıkar aracı edilen halk giderek arka plandaki sise gömülmekte, sis halkı boğan otoritenin emirleri gibi insanları kuşatmaktadır. İnsan ve balina benzer otoriteler tarafından boğulmakta, ama insan balinadan farklı olarak varlığının anlamını meydan da toplaşan kalabalık gibi sorgulamakta, isyana hazırlanmaktadır.
Ses ve müzik	Dış ses Dramatik müzik	
Işık ve renk	-Doğal ışık -Siyah-Beyaz -Sis ve pus	
Hareket	-Hareketli kamera (Tracking) -Hareketli karakter	
Geçişler	Kesme	

Tüm bunlara rağmen topluluk çıkış yollarını gene bir şiddet eylemi ile isyan çıkararak bulurlar. Yeni bir düzenin yaratımı için eskisinin yıkılması gerekmektedir. Bu aslında çok eski bir alışkanlıktır o insanlar için. Bir bahçıvan ekmekte olduğu delik deşik etmeden kazma kürek ile yarmadan kokulu çiçekler, meyve ve sebzeler yetiştirmesi olanaklı değildir. Önce bir toprağını “bellemelidir” ki yeni bir bahçe ile verimle meyvelere sahip olabilsin. Hayalleri ve umutları parçalanmış yaşamları bir hiç uğruna harcanmış halk bu nedenle prensin yeni ideallerini benimser. Aslında cüce hiçbir sahne de görünmez. Onun bir dalkavuğu vardır, düşünceleri ve cücenin talimatları da yardımcıları tarafından iletilir. Anlaşılmalıdır ki cüce bir ideali temsil eder. Yardımcıları da o ideali gerçekleştirmek uğruna salınan kimselerdir. Sirkin cücesi bir ideali temsil ederken devasa balina da tabiatı temsil etmektedir. Devasa yaratık her ne kadar kafeslenmiş ölü bir halde dahi olsa her şeye gücü yetebilecek kadar güçlü bir izlenim verir. Ancak gözleri saf bir melankoli halinin dışavurumudur. İnsanoğlu da tabiatın bir parçası olarak devasa bir balina gibi bir araya geldiğinde altından kalkamayacağı bir iş olmamasına rağmen halk sanki bir kafeste tutulur gibi elleri kolları bağlanmış sürekli bir gözetim içinde fayda uğruna otorite tarafından idame edilir. Halbuki otoritenin hukuk kitaplarında geçen halk ile gerçekte dünyada var olan halk arasında büyük bir ayrım vardır. İktidarın halkı toplumda yaşayan zavallı ama gerçek olan halkı boğazlamakta her gün ezmektedir. Filmin sonunda da isyana kalkan halk bütün kasabayı yakıp yıkmış, sirki dağıtmış ve konteynırda kapalı duran balina tüm devasılığı ile ortaya saçılmıştır. İsyân ve balinanın ortaya çıkarılması halkın ve tabiatın gücünü göstermektedir. Evren ve tabiatın ritmi birçoklarınca bozulmuş, hatta müzik bile gerçek harmonisinden uzaklaşarak yapaylaşmıştır. Halbuki filmin sonunda Bay Ezster’in bulmaya çalıştığı doğal harmoni isyan sürecinde meydana gelen baskınlar sonunda piyanosuna tekrar akort olur. Kaybolan doğanın harmonisi toplumun sahte gerçeklere koşullanmasına başkaldırması sonucu bulunur. Kasaba film boyunca gizemli bir karanlık tarafından işgal edilmiştir. Evrenin karaltısı kasaba üzerine çökmüş bile olsa bir umut ışığı gibi Valuska aydınlık bir şekilde gösterilir. Karanlık kasabayı ve insanları amaçsız bir varoluşa hapsetmiş gibi görünür. İşsizlik, yokluk ve sefalet mahkûm olmuş kasabalıların üstüne bir de karanlık çökmüşken cücenin söylediği ideallere kolayca kapılırlar.

Tablo 3. 4: Hastane baskını

Düz anlam		Yan anlam
Çerçev eleme	Uzun çekim	<p>Filmin doruk noktası olan hastane sahnesinde meydana toplanan kalabalık ritmik adımlarla harekete geçer. Ellerinde sopalar ve kazmalar ile yaptıkları hastane baskını filmin en çarpıcı plan sekanslarından biridir. Hastanenin ana girişinden giren isyancılar tüm hastaları döver, cihazları hastalarla birlikte sürükleyip koridora atarlar. Bütün dosyaları parçalar, ağır ameliyathane hastaları sopa ve kazmalarla linç ederler. Bu linç girişimine karşı ne bir bağırsık ne de bir çılgınlık duyular. Sessizlik ve sükûnet içinde bir şiddet girişimi tüm saflığıyla sunulur. Hastane sahnesinde çerçeve siyah şerit ile limitlenmiştir. İsyancıların iki lideri siyah giyinmiş, hepsinin öfkeli bakışları olmasına rağmen oldukça sakin ama düzensiz rastgele etrafa saldırırlar. Film koridorda ilerleyip odalara bakarak devam eder. Tüm hastalar dayaktan geçirilip çeşitli işkenceler edilip tüm dosya ve cihazlar parçalandıktan sonra sıra son odaya gelir. Koridorun sonundaki perdeyi açarlar bir anda keman ve piyano müziğinin girmesiyle her şey durur. Bundan sonra yavaşça dağılırlar. Perdenin arkasında duşta bekleyen çırılçıplak, eti kemiğine yapışmış bir yaşlı adam boynu bükük bir şekilde durmaktadır. Artık zarar vermenin mümkün olmadığı, zaten yaşarken ölmüş bu adamı gören isyancılar sükûnet ve sessizlik içinde dağılır. Yaşlı adamın ne karşı koyacak gücü ne de bu kadar isyancıyla baş edecek takati vardır. Tamamen savunmasızdır. İsyancı liderler birbirine bakar ve hastaneyi terk eder. Film hareketine devam eder, koridorun sonundaki boşlukta Janos tüm şiddete şahit olmuş, hareketsiz dalgın ve korkmuş bir şekilde beklemektedir. Artık her şeyi geç de olsa anlamış olan Janos aklını yitirmiş şekilde baka kalır. Kararıktan ve var oluşun ağır yükünden kaçışı olmadığını bu şiddet sahnesi ile anlar. Saf ve iyi yürekli Valuska tüm şiddetin, evrenin karanlığının, baskı ve otorite düzeninin içinde mevcudiyet bulur. Karanlık düzenin kirli işlerini anlaması bu sahne ile hayat bulur. Ve bunu anladığında da aklını yitirerek bilincinin mevcudiyetine son verir.</p>
Ses ve müzik	Dış ses Dramatik müzik	
Işık ve renk	- Aydınlık ve karanlık kontrastı  -Gölge ve ışık	
Hareket	- Hareketli kamera  Hareketli karakter	
Geçişler	Kesme	

Her ne kadar bir komünizm eleştirisi olarak görülse de Karanlık Armonilerde kasabalılar yemek bulamadan, işsizlik ve sefalet içinde günlerini geçirmesine rağmen günümüz insanların da içinde bulunduğu kapitalist düzende çok farklı bir yaşantısı olduğu söylenemez. Sanayi yaşamının getirdiği hırs, mücadele, kazanç gibi unsurlar toplumun yalnızlaşmasına yol açar. İnsanın besin zincirinin en tepesinde olmasını sağlayan ortak bir amaç uğruna organize hareket edebilme ve işbölümü öyle anlar gelir ki kırılır. Bu kırılma anomiyi beraberinde getirir. Toplumun bireyleri toplum bütünlüğünden koparak yabancılaşır. Kasabada görüldüğü gibi bu anominin nedenlerinden biri iktisadi zorluklardır. İş ve yemek kasabada çok büyük bir sorun teşkil eder. Bunun yanında özellikle komünizmin temel bir unsuru olan kolektif bilinç adaletsizlik ve özgürlüklerin kısıtılıp insanlığın sirk gösterisi için sahnelenmek istenen balina gibi kafese tıklması ile yozlaşır. Tüm bunlar halkın şiddet dolu isyanı ile son bulmuş görünür. Ancak Valuska kendi öz benliğini yitirmiştir. Tahribat insanın kendini kaybetmesi ile sonuçlanır. İsyen hareketi sırasında hastaneyi basan kalabalığa şiddet eylemlerinin sesi dışında hiçbir müzik eşlik etmez. Hiçbir diyalog da yer almaz. Kalabalık rastgele hastalara saldırır ve acımasızca linç ederken bir anda her şey durur. İsyancıların iki lideri banyonun perdesini aralar ve karşılarında çırılçıplak, derisi kemiklerine yapışmış yaşlı bir adam görür. Aynı anda dramatik bir müzik çalınır. Her şey bir anda biter ve isyancılar dağılır. Başları önde sanki suçlarını kabullenmiş bir şekilde hastaneyi terk eden isyancıların neden tamda isyanın ortasında dağıldıkları tam olarak anlaşılamaz. Halbuki bir çok evi ve aileyi yakıp, bir çok hastayı linç edecek kadar acımasızlık içinde olan grup neden çıplak ve savunmasız bir adam karşısında geri adım atar bilinemez. Ama her halükarda bir şey onların ruhlarını derinden etkilemiştir. Yavaşça hastaneyi terk ederler. Film hastane koridorunun sonuna doğru ilerlerken bir duvar arasında tüm olan bitene tanıklık etmiş olan Valuska görülür. Nerdeyse filmin her sahnesinde odak noktasında yer alan Valuska bu sahne de müthiş bir şaşkınlık içinde hareketsiz ve büyümüş göz bebekleri ile boşluğa bakmaktadır. Filmde görülen en büyük trajedi ne savunmasız hastaların linç edilmesi, ne de kasabanın yakılıp balinanın ortaya serilmesidir. Diğer taraftan en acı olanı ne toplumun içinde bulunduğu sefalet durumu ne iktidarın kasabalılar üzerinde uyguladığı baskıdır. Filmin en hüznü anı Valuska gibi tertemiz bir güzelliğin tüm bu trajediye tanıklık ederek kişiliğini kaybetmesidir. Kasabalıya elinden gelen yardımı yapan, kendine has gösterisinde evrenin harmonisini anlamaya çalışan, devasa balinayı görerek onun

gücünü idrak edebilen saf çocuk artık öz benliğini yitirir. Güç ve kudret arzusunun bireyin üzerinde yarattığı tahribatı en derinden o hissedir.

Karanlık armoniler varoluşun kasvetli dünyasını resmederken tek kaçışın ölüm olduğu karanlık bir kasabayı konu alır. İzole edilmiş kasabanın ezilen insanları artık bir değişim vaktinin geldiğine inanarak kasabayı yerle bir ederken insan masumiyetini de yok eder. İsyân sonrası Valuska ve Ezster birlikte ritmik adımlarla kasabanın meydanına doğru harekete geçer. Tek görülen Bay Ezster ve Valuska'nın ritmik adımlarla yürürken ki yüz ifadeleri ve adımların sesidir. Tek bir kelime bile etmeden bütün kasabayı yürürler, çerçeve kasabayı ve halini göstermez. Sonunda ise Valuska beyaz elbisesi ile hastanede yatarken Ezster ona refakat etmektedir. Toplamda 39 çekim ile yaratılan Karanlık armoniler varoluşun giderek yozlaşmasını ve bu yozlaşmanın geçirdiği süreci anlamlandırmak üzere sinemanın imkânlarını zorlar.

### 3.2.4. The Turin Horse

Yönetmen: Béla Tarr

Senaryo: László Krasznahorkai, Bela Tarr

Görüntü yönetmeni: Fred Kelemen

Oyuncular: Janos Derzsi (Ohlsdorfer, Yaşlı adam) Erika Bok (Adamın kızı) Mihaly Kormos (Bernhard)

Müzik: Mihály Vig

Yapım: 2011, Dram, Macaristan, 146 dk.

2011 yılında Bela Tarr'ın son filmim diyerek çektiği Torino atı şu sözlerle başlar:

*“Friedrich Nietzsche, 3 Ocak 1889'da Torino'da, Via Carlo Alberto'daki 6 numaralı kapıdan sokağa adımını atar. Belki yürüyüş yapmak, belki de postaneden mektuplarını almaktır amacı. Kendisine uzak olmayan ya da fazlasıyla uzakta kalan bir fayton sürücüsü inatçı atına söz dinletemiyordur. Faytoncunun tüm baskılarına rağmen, hareket etmeyi reddediyordur at. Sonra, ismi muhtemelen Giuseppe Carlo Ettore olan faytoncunun sabrı*

*taşar ve kırbacını eline alır. Nietzsche, kalabalığın yanına gelir ve o ana dek öfkeyle köpüren sürücünün acımasız sahnesini sona erdirir. Sağlam yapılı ve gür bıyıklı Nietzsche, birden faytona atlar ve kollarını atın boynuna dolayıp hıçkırarak ağlamaya başlar. Olaya şahit olan komşuları, Nietzsche'yi evine bırakır. İki gün boyunca bir divanda hareketsiz ve sessizce dinlenir Nietzsche. Ta ki son sözlerini mırıldanıncaya dek: "mutter, ich bin dumm!" (anne, ne aptalım!) ve yaşamının kalan son on yılını, uysal ve delirmiş bir şekilde annesinin ve kız kardeşlerinin himayesi altında geçirir. Atın akıbeti hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz."*

Nietzsche şahit olduğu kırbaçlanma olayı karşısında kendini tutamaz ve atın üstüne kapaklanır. Bu olaydan sonra Nietzsche on yıl daha akıl sağlığını kaybetmiş bir şekilde yaşamına devam eder. Tarr ise Nietzsche yerine yerde yatan atın akıbetini konu alarak filmde atın sürücüsü ve kızının yaşamına götürür. Bir daha da Nietzsche'ye atif yapılmaz. Bununla beraber herhangi bir sözü paylaşılmaz. Filmin iki buçuk saat boyunca Nietzsche'ye değil de atın kaderine bakış atması onu sıradanlıktan ve endüstri sinemasından ayıran en önemli unsur olarak ortaya çıkar. Popüler ve şiirsel olanın değil sıradan ve basit olanın hayatına konuk olmak farklı bir filmsel deneyime kapı aralar. Nietzsche'nin filmin arka planında bir tema olarak kalışı sinemasal imgenin anlamlandırılmasında rol oynayan en büyük etken durumuna gelir. Altı gün boyunca ailenin sıradan yaşamı ve atın akıbeti konu alınır. Neredeyse zorunlu konuşmalar haricinde hiçbir diyalog yer almaz. Siyah beyaz çekilen filmde toplam otuz çekim yer alır. Yaşlı Ohlsdorfer evine dönerken dışarıda çoktan bir fırtına başlamıştır. Yaklaşık yedi dakika süren bir uzun çekimle açılan filmde tüm açılardan atın uzun yolculuğu yanal hareketli kamera ile gösterilir. Anlaşılır ki at ve arabacı çok uzun bir yolculuk geçirmiştir. Nietzsche'nin Torino da üstüne kapaklandığı at, belki de şehirden çok uzakta soyutlanmış, izole edilmiş bir dağ eteğindeki eve varır. Film bundan sonra daha çok arabacı ve kızının yaşamına odaklanır. Birinci gün akşam yemeğinde patates yenir. Film boyunca sabahları bir bardak votka akşamları bir adet haşlanmış patates vardır. Başka da bir yiyeceği bulunmayan ailenin temel yaşamsal koşulları ilk gün ortaya çıkarılır. Yaşlı Ohlsdorfer ve kızı bir eve ve ata sahiptir. Dışarıda su çektikleri bir kuyu vardır. Bir de giydikleri kıyafetleri. Bunun dışında hiçbir şeyleri yoktur. Sadece temel ihtiyaçların karşılandığı bir aile yaşantısı görülür. Yaşlı arabacı eve geldiğinde, bir tarafı felçli olduğu için elbiselerini kızı çıkarır ve giydirir. Her gün aynı elbiseler, bir ritüel gibi giydirilir ve çıkarılır.

Tablo 4. 1: Yaşlı arabacı

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	Yaşlı arabacı fırtınanın ikinci gününde atın koşum takımlarını hazırlar, arabayı çıkartır. Atı getirir ve işe gitmeye koyulur. At hareket etmez. Kırbaçlamaya başlar at gene hareket etmiyordur. Kendini kaybetmiş şekilde atı kamçıladiçça kamçılar. At gene hareket etmez. Vurduçça vururken arabacının kızı artık müdahale eder. Arabacı sınırlı bir şekilde inerken kızı atın takımlarını çözer. At aslında masumiyetin temsili adam ise gaddarlığı temsil eder. Aslında arabacının vurduğı kamçı ata değıl, insanlığa, insanlığın masumiyetinedir. Masumiyet ürker. Film de ürkmüştür. Ürkek hareketlerle ata yaklaşır, arabacıya bakar. At ahıra konulduktan sonra film de sakinleşir ürkek ve sallantılı kamera hareketleri son bulur. Arabacının yaşama uğraşında en önemli dayanağı atıdır. Patates ile karnını doyururken arabacılık ile para kazanır. Gaddarlık düzen içinde var olabilmenin bir koşulu olarak gösterilir. Nietzsche'nin de ata sarılarak ağlamasının asıl nedeni budur. Gaddarlık masumiyeti örselemektedir. Var olmanın gaddarlık içinde herkesin herkese karşı savaşımı üzerinden ilerlemesidir Nietzsche'yi asıl üzen husus. Yaşama uğraşı masumiyeti, sevgiyi, karşılıklı yardımlaşarak ilerlemeyi örselemektedir. Koşum takımları insanlığı zincirleyen bir unsur olarak son sahnede gösterilir. At ahıra konulduktan sonra film odağına koşum takımlarını alır. Bir köşede koşum takımları diğerköşede ise arabacı ve kızı vardır. Masumiyet içinden çıkamayacağı kadar düzenli ve katı zincirlerle tutsak edilmekte, düzenin çarklarını ima etmektedir. İnsan, onun yaratıcı ve üretici gücü, onun masumiyeti gaddarlık ve kölelik düzeni altında kırbaçlanmaktadır. Yaşamın her alanında gaddarlık bir iş yapışı, bir işin motivasyonunu belirleyen en önemli unsur olarak yer almaktadır. Arabacının var olma uğraşı içinde dönüştüğü gaddar karakter, özünde gaddar bir varlık değılken, var olma uğraşı içindeki adamın çaresizliğini belirtir. Bu durum ise insan haysiyeti ve yaşamın anlamını sorgulamaya yol açacaktır.
Ses ve müzik	Dış ses	
Işık ve renk	Doğal ışık	
Hareket	-Hareketli kamera (Tracking)  Hareketli karakter	
Geçişler	Kesme	



Patates yendikten sonra cam kenarında manzaraya bakılır ve yatma vakti gelir. İlk gün yaşlı arabacının yatmadan önce fark ettiği ilginç bir husus vardır. Elli sekiz yıldır yaşadığı evde her gün sesini duyduğu tahtakurularının sesini artık duyamaz. Aslında varken çok da hissedilmezler. Ancak tahtakuruları bir anda yok olunca yaşlı arabacı hemen bunu hisseder. İkinci gün fırtına şiddetlenir. Yaşlı arabacı atı yola koymak ister. Ancak tüm kırbaç darbelerine rağmen at gitmeyi ret eder. Sonunda kızı onu uyarır ve adam atı kırbaçlamaktan vazgeçer. Akşama doğru bir ziyaretçi içki almaya gelir, kasabada her şeyin yıkılmış olduğunu bildirir. Üçüncü gün yapacak hiçbir şey yoktur. Saf ve amaçsız bir varoluş içinde bir aile yaşamı görülür. Karanlık yavaşça eve zuhur eder. Su kuyusu gittikçe kurumaya başlar. At yemeyi de içmeyi de ret eder. Dördüncü gün aile bir kaçış yolu arar, atı da yanlarına alarak dağları aşip yeni bir yere gitmeyi umut ederler ama başarısız olurlar. Tüm umutları gittikçe sönmeye başlarken karanlık ve fırtınada gittikçe etrafı kuşatır. Beşinci gün karanlık her yeri kuşatmıştır. Gaz lambası yanmayı ret eder. Soba ateş almaz. Dışardaki tüm fırtınaya rağmen evin içindeki ölümün sessizliği her yeri kuşatmış gibidir. Altıncı gün ise sadece karanlık vardır ve ölümün her yeri kuşattığı anlaşılır. Yaşlı arabacı ve kızı at ile aynı duruma düşmüş, yemeyi ve içmeyi ret etmek üzeredir. Buna karşın yaşamak için yemeleri gerektiğinin farkında olarak var olmanın ağırlığını taşımanın zorunluluğunu hissederlerken her yer karanlığa bürünür.

Yaşlı arabacı kasabadan uzakta, tamamen soyutlanmış ve izole bir haldeki evine vardığında kızı dışarı çıkar babasına yardım ederek atı ahıra koyarlar. Nietzsche ve arabacı arasındaki bağ ikisinin de insan olmalarıdır. Ancak birisi kendi aklını kaybedecek derecede insanın varoluşu ve onun kaderi üzerine kafa yorarken diğersinin acımasızca bu kaderin getirdiği ağırlık altında ezilerek hem kendine hem tüm insanlığa yaptığı eziyettir. Kırbaçlanan aslında at değil tüm insanlıktır. Arabacının da bunu yapmaktan başka çaresi görünmemektedir. İnsan kendini seçerken bütün insanlığı da seçer. Arabacının yaptığı seçim de aslında bütün insanlığın seçimidir. İnsan varoluşunun getirdiği acımasızlığı Nietzsche daha fazla kaldıramaz. Arabacı ise yoluna devam eder. Günlük yaşamın monotonluğunu ve sefaletin en açık dışavurumu detaylarda saklanır. Evin tahta kapıları her an rüzgârda savrulacak gibidir. Bunun yanında taş ve kerpiçlerden oluşan ev hiç boyanmamış, hiç sıva görmemiştir. Kimi yerleri dökülmüştür. Ahır ve ev yan yana bir duvar ile ayrılmıştır.

Tablo 4. 2: Çingenelerin ziyareti

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	Film dışardaki fırtınaya bakmaktadır. Uzaktan gelen bir arabası seçilir. Hafifçe geri çekilmeyle birlikte pencere seçilebilir. Arkasında bir karaltı dışarıyı izlemektedir. Bunun uzun saçların gölgesinden arabacının kızı olduğu anlaşılır. Pencerenin sol köşesinden geri çekilen film, pencereyi ortalar ve iki farklı bölüm görülür. Soldaki arabacının kızının baktığı tarafken pencerenin sağ bölümünde kalan kısım gelmekte olan çingeneleri gösterir. Geri çekilip pencereyi iki farklı bölme ayıran film yavaş yavaş sağdaki haznedeki bölme odaklanır. Belli ki iki ayrı dünyadan bahsetmektedir. Film sol bölmeden sağa doğru çingenelerin olduğu kısma odaklandığında kuyudan su almaya gelmiş olan çingeneler görülür. Çingeneler fırtınadan kaçmakta, gezginlik içinde yola düşmüştür. Bir kaçış bir arayış içindedir. Arka planda geniş bir arazi görülmekte uçsuz bucaksız arazi uzaklardaki dağların tepesinde ufuk çizgisi ile kesişmektedir. Çingenelerin bu hali gitme arzusunun tohumlarını arabacı ve kızına eker. İleride keşfedilecek, dağların ardında güzel bir dünya olabileceği umudu onları gitmeye yöneltir. Her şeyi bırakıp gitme isteği özellikle de günümüz insanında sıkça görülür. Dağlar ve ufuk çizgisi bir sınır çizer. Ülkelerin kendi sınırları vardır. Ama en önemlisi dünya başlı başına bir sınır olarak yer alır. Öyleyse uçsuz bucaksız dağlar, ovalar açıkçası pek de sonsuz sayılmaz o halde. Gidebilecek bir yer yoktur. Dünya içinde insan mahsurdur. O dünyaya bırakılmış, tüm gitme ve kaçma arzusunu iliklerinde hissedilen bir canlı olarak gidecek hiçbir yeri olmayan bir varoluş içindedir. Baba ve kızı dışarda kopan fırtınaya rağmen gitmeyi dener. At gene arabayı taşımayı reddeder ama bu sefer o masumiyeti de yanlarına alıp çekerek gitmeyi kafaya koymuşlardır. Film onların gidişini hareketsiz bir şekilde izler. Sanki biliyordur bu dünyadan kaçış olmayacağını. Ufukta arabacı ve kızı görünür. Geri geliyorlardır. Onlarda film gibi insanın dünyaya bırakılmışlığı ve kaçamayacaklarını anlamışlardır.
Ses ve müzik	Dramatik müzik	
Işık ve renk	Doğal ışık Pus ve grilik	
Hareket	Hareketli kamera Hareketli karakter	
Geçişler	Kesme	

Yalnızlık ve fırtına içinde izole edilmişlik arasında haşlanmış patateslerini yiyen arabacı ve kızı istirahate çekilir. Adam uyuklayana kadar camın önünde durur ve pencereden bakar. Adam dışarı baktığında rüzgar dalları ve yaprakları havada savurmakta kıyamet gününün geldiğini haber verircesine esmektedir. Unutulmuş bir yerde fırtına arasında kalan evde monotonluk içinde günlük işler yapılır. İnsan yaşamı bilinmez bir kaderle çevrilidir. İnsan ne zaman doğduğunu hatırlamaz. Ne zaman öleceğini de bilemez. Yaşam mücadelesi içinde bilinmezlik ile kuşatılmıştır. İşte bu bilinmezlik, insanın yaşama uğraşı içinde nereye gidiyor oluşunun gizemi kişiyi korkuya ve huzursuzluğa götürür. Arabacı ise çılgınca yaşama uğraşının içine dalıp bu korkularının esiri olmaktadır. At beslenir, çamaşırlar yıkanır. Kuyudan su çekilir. Günlük hayatın sıkıcılığı ve bunaltısı baba ve kızın yüzlerine yansır. Hiçbir aktivite olmadığı gibi hiçbir insan da çevrede yoktur. At tüm uğraşlara rağmen beslenmeyi ret eder. Ne yer ne de içer. Yalnızlık ve fırtına içinde aile gelişigüzel varoluşlarına devam ederler. Aile için var olmak gittikçe sıkıcı ve bunaltıcı bir hal alır.

Baba ve kız bir hafta boyunca sadece bir kişi tarafından ziyaret edilir. Bu kişi kasabada oturan ve içki almak için gelen bir tanıdıktır. Gizemli bir müzik eşliğinde çıkmadan önce insanlığın nasıl bir yozlaşma ve çöküş içinde olduğuna dair bir konuşma yapar. Her şeyin yozlaşmakta, ele geçirilmekte ya da ele geçirmek için yozlaşmakta olduğundan bahseden gizemli adam kasabada var olan her şeyin yıkıldığından ve ya bozulduğundan dem vurur. Gizemli ve gerilimli bir müzik eşliğinde insanın neden bir çöküş içinde olduğu ortaya konur. İnsan kendi çöküşünü kendi hazırlamıştır. Ele geçirdiği her şeyi yakan, yıkan, bozan ve yozlaştıran insan kendi yapıp etmeleri sonucu geri dönülemez bir sona doğru gider. Kendinden başka kimse bir insana yol gösterici olamaz. Hâlbuki insan süregiden döngüsellik içinde insan olmayı ret etmektedir. Kendi varlığını bile yozlaştırmakta acımasızca kırbaçlamaktayken, tabiatı ve içinde yaşadığı evreni de olabildiğince kirletmektedir. Bu kısır döngüden kurtulamamakta bir türlü asıl insana ulaşamamaktadır. Çünkü bilinmezliğin gizemi, ölüm tehlikesi, kötülük ve korku insanı esir almıştır. Bu nedenle çılgınca yaşama savaşına tutuşan insan oradan oraya savrulmakta acı, keder, kötülük ve hiçliğe zihnini ve benliğini teslim ederek var olmasının dayanılmaz sıkıntısını hafifletmeye çabalamaktadır.

Tablo 4. 3: Yemek sahnesi

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	<p>Kız babasını uyandırır. Patatesler haşlanmış yemek zamanı gelmiştir. Yaşlı arabacı patatesleri müthiş bir iştahla yer. Haşlanmış sıcak patatesi avuçlar, bir karatecinin tuğla kırması gibi patatese vurur ezer. Sonra kaptan tuz alır, patateslerin etrafına saçar avuçlayıp yer. Ağzı yanmakta acı çekmektedir ama acımasızca patatesi yer. Bir ritüel gibi dört kez tekrar edecek olan bu sahnede, kıtlıkta kalmış bir vahşinin ilk avı gibi tüm patatesleri avuçlayarak yer. Sonra gider, pencerenin karşısına oturur dışarda akıp giden fırtınayı izlerken uyuyakalır. Uzunca bir süre film bu pencereden bakışı gösterir. Tarr filmlerinde sıkça görülen pencereden bakma bu filmde beş kez tekrarlanır. Yaşlı arabacının iliklerine kadar hissettiği var olmanın sıkıcılığını film de hisseder. Yaşlı arabacı kalkar, patatesini yer, pencereye bakarken uyuyakalır. Tüm günü böyle geçer. Patates tüm filmde etkili bir gösterge olarak fakirliği temsil eden bir öge olarak yer alır. Çünkü herkes bilir ki sofraya tek bir haşlanmış patates koymak fakirliğin en büyük sembolüdür. Günümüzde haşlanmış patates yemenin tüm zararlarına rağmen kızarmış patatese tercih edilmesi burger kültürünün bir ürünü olmakla beraber fakirliğini gizlemeye çalışmanın da bir sonucudur. Hâlbuki patates insan yaşamına çağ atlatan bir ürün olarak tarih sahnesinde yer alır. Arabacı var olmanın tüm sıkıcılığını pencere kenarında dışarıyı izlerken bilinçaltına atar. Pencereden adamın bakıp uyuyakalışı tam 1,5 dakika boyunca gösterilir. Sonra ekran yavaşça kararır. 1,5 dakika boyunca hiçbir hareket olmaz. Zaman gerçek yaşamın zamanından farklı akmadığı gibi yaşlı arabacının yaşadığı iç sıkıntısını 1,5 dakika boyunca hiçbir hareketin ve eylemin yaşanmadığı ölü zamanda izleyen de yaşar. İnsan varlığının anlamı, yaşadığı iç sıkıntısı özellikle de filmin pencereden bakan yaşlı arabacıya odaklandığı anlar sorgulanabilir bir hal alır. Karaltı, grilik, taş duvarlar, sökülmüş sıvalar ile bu sorgulama ve var olmanın sıkıntısı anlam kazanır.</p>
Ses ve müzik	Dış ses Dramatik müzik	
Işık ve renk	Doğal ışık	
Hareket	-Hareketli kamera -Durağan karakter	
Geçişler	Kesme kararına	

Tablo 4. 4: Kızın yaşlı arabacıyı giydirişi

Düz anlam		Yan anlam
Çerçeveleme	Uzun çekim	<p>Bir kolu felçli olan yaşlı arabacı kızının yardımı olmaksızın ne gömleğinin düğmelerini çözebilmede ne de dizlerine kadar uzayan botları giyip çıkarabilmektedir. Bir çok kez tekrar edilen bu sahnenin bir anlamı vardır. Yaşlı arabacı kendisine yardım eden kızını çatık kaşlı kızgın bakışlarıyla sindirir. Tüm hareketlerini izler, gözlerini kızından hiç ayırmaz. Ellerini izler, duruşunu, yürüyüşünü gözlerini kırpmadan tahakküm kuran bakışlarıyla süzer. Gömleğinin düğmelerini nasıl çözdüğünü, ayakkabılarını nasıl çıkarttığını her an bir hata yapsa da bir tane yapıştırsam der gibi bakışlarıyla kontrol eder. Halbuki kızı dikkatle ona yardım eder, felçli kolunun yapamadığı işlerin yerini doldurmasına rağmen yaşlı adam homurdanır. Burada felçli kol, adamın bakışları ve kadının içten yardımı bir mana içermek üzere kurgulanmıştır. Giydirme sahnesinde kadın sanki erkeğin bir kolu felçliymiş de tüm varlığını erkeğin o boşluğunu tamamlamak üzere kendini adayışını temsil eder. Modern toplumda da kadın farklı bir iş görmemektedir. Özellikle aile içinde sürekli gözetim altında tutulan, her davranışı dikkatle süzülen bir varlıktır. İtaat ve tahakkümün en çok baskılandığı varlık kadındır. Ailenin tarihsel süreçte ortaya çıkışıyla birlikte özellikle kadın ataerkil toplumun bir hizmetkârı olarak görülmekte, “erkeğin tek başına yapamadığı” işlerde en büyük yardımcısı konumunda görülmektedir. Kızın babasını giydirmesinin ardından baba evdeki odunları kırmaya başlar, kızı ise kirli çamaşırları beyazlatır. Tüm hüznü, itaatkârlığı ve utangaçlığıyla kadın narince çamaşırları yıkar. Beyazlamış çamaşırları asar. Film beyaz çamaşırlara odaklanarak kesme ile geçer. Saflığı ve temizliği simgeleyen kadın her gün yaratılan kirliliği tüm itaatkârlığıyla temizlemektedir. Modern topluma, aileye, kadının toplum içindeki rolüne çarpıcı bir şekilde değinilmektedir.</p>
Ses ve müzik	Dış ses  Dramatik müzik	
Işık ve renk	Doğal ışık	
Hareket	-Hareketli kamera (Tracking)  Hareketli karakter	
Geçişler	Kesme	

İnsan; ölüm korkusuna, yaşama savaşına, ancak korkunun ve ölümün esiri olarak değil kendisini kendi istediği gibi tasarladığı zaman karşı koyma imkânına kavuşur. Böylelikle korkunun ve ölümün esiri olarak değil, özgürlük içinde seçimlerini yapabilecektir. Ancak Torino Atın' da bu mümkün olamamaktadır. Kıyametin yaklaştığı bir vakti tasvir eden atmosfer içinde hiçbir umut ışığı belirmez. Yaşam sıkıcı ve bunaltıcıdır. Her şeyi birbirine katan rüzgâr ile birlikte yaşamın ritmi hiç olmadığı kadar kötüye doğru gider. Bu fırtınanın sona ereceğini, yaşamın doğal ritmine döneceğine dair herhangi bir umut artık belirmese de aile bu umudu içinde taşıyarak her şeyin eski haline döneceğini bekler. Buna rağmen fırtına tüm evreni yavaşça kaplar ve aileyle birlikte yok eder. Günümüz insanı da günlük yaşamında oradan oraya koşuştururken bir gün içinde yaşadıkları fırtınanın bitip güzel günlerin geleceğini umut eder. Bu yolda hırsla, umutla, arzuyla çalışır, yaşamın içinde çılgınca yol alır. Bu uğurda hem kendine hem çevresine çokça zarar da verir. Ancak insan tek başına yaşadığı hayatın başrolü değil, sadece bir parçasıdır. Benzer şekilde aslında filmin odağında at ve arabacı olsa da asıl başrol rüzgârdadır. Rüzgârla birlikte ateş, su, at hepsi sanki insanoğluna karşı bir ayaklanma başlatmış gibi görülür. At efendisini dinlemez. Su kuyusu kurur. Rüzgâr kıyametimsi bir sona doğru son hız yol alır. Yaşamın gidişatına karar veren rüzgâr, sona da karar vermektedir. Her ne kadar arabacı fırtınadan kaçarak göç etmeye çabalasa da bunu da başaramaz. Geri döner. Arabacı ve kızı etkisiz bir eleman gibi var olmanın belirsiz gizemi içinde kendini yavaşça rüzgâra bırakır gibidir. Karanlığın ve rüzgâr uğultusunun fısıldaması eşliğinde insan yaşamının acizliği çarpıcı bir sessizlik içinde anlatılırken diğer taraftan baba ve kızı yaklaşan kıyamete karşı bir direnç göstermeye çalışsa da başarılı olamaz. At gibi artık aile de yaşamın sorumluluğunu ve ona bindirilen yükü taşıyamaz.

#### 4. SONUÇ

İnsanın var olma mücadelesinde ona ışık tutan en önemli sinemacılardan birisi de Bela Tarr'dır. Bela Tarr kendine has biçem özellikleriyle, mühürlediği zamanın gerçek yaşamın ritmine yakınlaşması ile diğer birçok sinemacıdan farklı bir konumda bulunmaktadır. Bir yönetmen olarak hem insanın en derin duygularına hitap etmekte hem de dalgınca düşünmeye sevk eden anlamlar içerdiğinden düşünsel anlamın ortaya çıkmasına ön ayak olarak filmsel deneyimden alınan hazzı en üst seviyeye taşımaktadır. İncelenen ikinci dönem filmlerinde genellikle uzun çekim biçimini benimsemiştir. Bu durum ise tabiatın ritmik zamanına ulaşmasını sağlamıştır. Böylelikle insan yaşamını kusursuz bir gerçeklik ile vermeyi başarmıştır. Bununla birlikte tüm filmlerin siyah-beyaz olması renklerle biçimlenmiş nesnelere, karakterlere, aksiyona odaklanmaktan çok mevcudiyeti göstermeye daha fazla katkı yapmıştır. Kasvetli evren genellikle fakirlik, yokluk, darlanmışlığın gösterimine dayanır. Aydınlık ve karanlığın kontrastı (chiaroscuro) perişanlığın dışavurumun da etkili bir öge olarak yer alır. Tüm filmlerde müzik ve sesler ayrıcalıklı bir konumdadır. Müzik çarpıcılığı vurgulamakta sıkça kullanılır. Mekân kozmik bir evrenin parçalarıdır. Doğa olayları, özellikle; sis, yağmur ve rüzgâr ile bütünleşmiş mekân sıkça görülür. Karhozatta yağmur filmin tüm dış çekimlerinde mevcuttur. Werckmeister Harmonies sis ile kaplı bir evrende geçer. The Turin Horse rüzgârın hâkim olduğu bir dünyayı içerir. Satantango sis, yağmur ve bataklık içindeki bir evrenin sınırlarına hapsolmuş insanları anlatmaktadır. Doğaçılama ve ya diyalog sıkça yer almaz, genellikle filmlerinde sessizlik hâkimdir, diyaloglar kısa, öz ve şiirseldir. Bazen de konu ile alakasızdır. Çevre ve ortamın temsili daha fazla ön plana çıkmaktadır. Diğer yandan Karhozat'ta köpekler, Werckmeister Harmonies'te balina, The Turin Horse'da at, Satantango'da kedi göz ardı edilmemesi gereken başrol oyuncularındır.

Böylelikle insanın bir başına değil hem tabiatın bir parçası hem de etrafındaki canlıların doğal bir paydaşı olduğu vurgulanmıştır.

Aşağıda Tarr filmlere ait bazı istatistikler yer almaktadır. Bunun yanında rakamlar üzerine bir fikir sahibi olmak adına popüler kültürde yer etmiş ve film uzunlukları birbirine yakın iki film de eklenmiştir.

Tablo 4. 1: İncelenen filmlerin çekim istatistikleri

Karhozat (1988)	<b>Submitted by</b> Ninos Chris <b>on</b> 2014-10-20 <b>ASL: 116.7 MSL: 93.7 MSL/ASL: 0.8 LEN: 110:51.3 NoS: 57 MAX: 454.9 MIN: 0.2 Range: 454.7</b>
Werckmeister Harmonies (2000)	<b>ASL: 219.4 MSL: 203.5 MSL/ASL: 0.93 LEN: 135:16.1 NoS: 37 MAX: 575.9 MIN: 45.4 Range: 530.5 StD</b>
Satantango (1994)	<b>ASL: 145.7 MSL: 108.3 MSL/ASL: 0.74 LEN: 415:7.1 NoS: 171 MAX: 614.9 MIN: 7 Range: 607.9 9</b>
TheTurin Horse (2011)	<b>ASL: 229.2 MSL: 245.2 MSL/ASL: 1.07 LEN: 145:9.8 NoS: 38 MAX: 440.1 MIN: 6.4 Range: 433.7 9</b>

ASL (Average shot length) ortalama çekim uzunluğunu, NOS (Number of shoots) çekim sayısını, MAX maksimum çekim süresini, MIN, minimum çekim süresini saniye cinsinden belirtmektedir.<sup>6</sup>

Tablo 4. 2: Benzer uzunluktaki gişe rekortmeni filmlere ait bazı istatistikler

<b>ASL: 6.2 MSL: 4.1 MSL/ASL: 0.66 LEN: 119:27.5 NoS: 1147 MAX: 79.1 MIN: 0.3</b>	Jurassic Park (1993)
<b>ASL: 3.3 MSL: 2.3 MSL/ASL: 0.7 LEN: 128:59.9 NoS: 2341 MAX: 46.6 MIN: 0.1</b>	The Matrix (1999)

Tabloda da görüldüğü gibi Tarr'ın incelenen tüm filmlerinde ASL (Average shoot length) her filmde artış sergiler. Ortalama çekim süresinin tutarlı bir şekilde arttığı görülmektedir. Bunun en büyük nedeni uzun çekimlerin Tarr da daha çok yer kaplamasıdır.

Tarr'ın en büyük farklılığı çekim sayısı (Nos) ve ortalama çekim süresi (ASL) üzerine belirginleşmektedir. Bu durumun ortaya çıkardığı sonuç ise Tarr filmlerinde zamanın, varoluşun zamansal ritmine yakınlaştığıdır. Zaman olabildiğince uzatılmıştır. Böylelikle hem izleyeni düşünmeye sevk eder hem de karakterlerin bakış açısı ile özdeşim kurmayı sağlayarak modern insanın içinde bulunduğu sorunlara eleştirel bir yaklaşım sergilemeyi başarır. Bir anlamda karakter ile izleyici bulunduğu konumu “değiş tokuş” eder.

<sup>6</sup> <http://www.cinematics.lv/database.php> adresinden erişilebilir. 02.04.2019 erişildi.



Denebilir ki Bela Tarr filmlerinde zaman, varoluşun zamanıdır.

İnsana nasıl bir yaşayış içinde olduğunu anlatma gayreti içinde olan Bela Tarr, onun kusurlarını ve eksiklerini de ortaya koyarken bir yandan var olduğu yaşamı, tüm unsurları ve gerçekliği ile gözler önüne sermektedir. Tarr, filmlerinde insanı ön plana alarak “insanın bilgisini” yansıtmaya amacı gütmüştür.

Bela Tarr kullandığı kendine has biçim sayesinde insan yaşamını olabildiğince saf hali ile sunarak onun yaşama hakkını ve haysiyetini dile getirdiğinden varoluşçu felsefe ile bağlantı kurmayı olanaklı kılmıştır. Dolayısıyla Tarr sinemasında biçimin oluşan anlam ile bir bütünlük oluşturduğu söylenebilir.

Çevre ve ortamı ön plana çıkararak insanın var olduğu dünya ile ilişkisini ortaya koymuştur. Mekân içinde hem dönüşen hem de mekânı dönüştüren insan, Tarr’ın kurguladığı kozmik evrenin bir parçası olarak kendine yer bulmuştur.

Modern insanın mevcut olduğu yaşayışı, içinde bulunduğu çıkmazları filmlerinde ortaya koyar. Bununla beraber Tarr ezilen insanları, her gün yüz yüze gelinen ama göz ucuyla dahi bakılmayan kimsesizleri, insanın bilinçaltına itilmiş ama gerçekte orada ve her yerde var olan yaşayışları gözler önüne sererek onların yaşama hakkı olduğunu bildirmektedir.

Tarr, filmlerinde düşünsel bir dalgınlık yaratmaktadır. Bu dalgınlığın altında yatan nedenlerden birisi ortalama çekim süresine yansımıştır. Hiçbir filmde iki dakikanın altına düşmez. Kamera genelde karakter üzerine odaklı olmamakla beraber bazen karakterle birlikte hareket ederek onların mevcudiyetini ortaya koyar. Bazen de hareketsiz karakter ve kameranın yavaş hareketleri dünyevi yaşamın içinde kapana kısılmış karakterlerin sıkışmışlığını gösterir. Durağan bir dünya da bekleyen, düşünen sonra tekrar bir yöne doğrulup anlamaya çalışan bir zihne sahip kamera işi, dalgınlığın oluşumunda en önemli faktördür. Denebilir ki Tarr, izleyeni düşünmeye ve sorgulamaya yönelmektedir.

Bela Tarr çağının sorunlarını dile getirirken insan masumiyetinin nasıl çöküşe doğru gittiğini de anlatmaktadır. İletişimsizlik, ahlaki eylemler, fakirlik, politik baskı gibi evrensel sorunlara değinmektedir. Günlerini kıt kanaat geçiren insanların var

olduğunu belirtirken onlarında insan haysiyetine yaraşır bir yaşam hakkı olduğunu bir uyarı niteliğinde bildirmektedir.

Böylelikle bu çalışmada Bela Tarr sinemasına varoluşçu felsefe ile bakma uğraşı örneklendirilmek istenmiştir. Değerlendirilen göstegebilimsel tablolar ile hem filmin iletmek istediği mesajın nasıl ortaya çıktığı hem de bu mesajın ne anlama geldiği irdelenmiştir. Bela Tarr filmlerinde tabiatın kusursuz zamanına yaklaşmıştır. İnsanın gündelik yaşamını gerçekçi bir şekilde ortaya koymuştur. Özgün uzun çekimler ile yaşamın devamlılığını sergileyerek insan yaşamını çerçevelemiştir. Böylelikle insanın nasıl bir varoluş içinde olduğunu olabildiğince uzatılmış çekimler ile kusursuzca yansıtmıştır. Tarr çalışmaları ile insan yaşamı ve onun haysiyeti üzerinde önemle durmaktadır. Radikal bir tavırla her bir bireyin insanca yaşama hakkını dile getirirken çağın insanının içinde karşılaştığı sorunları göz önüne sermektedir.

## KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Bursa: Alfa Basım Yay.
- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev. R. Ünal). Ankara: Öteki Yay.
- Backster, C. (1968). Evidence Of A Primary Perception In Plant Life. *International Journal Of Parapsychology*, 4, 328-411
- Barret, W. (2003). *İrrasyonel İnsan: Varoluşçuluk Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Hece Yayınları.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rıfat). İstanbul:Yapı Kredi Yay.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener. İstanbul:Doruk Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Ç. Y. Salman). İstanbul: Metis Yay.
- Blackham, J. H. (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür – Kierkegaard, Nietzsche, Jaspers, Marcel, Heidegger, Sartre*. (Çev. E. Uşşaklı). Ankara: Dost Kitabevi
- Bollnow, F. O. (2004). *Varoluş Felsefesi*. (Çev. M. Beyaztaş). İstanbul: Efkâr Yay.
- Bordwell, D. Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (Çev. E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De ki Yay.
- Bornstein, T. B. (2011). *Filmler ve Rüyalar*. (Ç. C. Soydemir). İstanbul: Metis Yay.
- Bornstein, T. B. (2017). *Organic Cinema: Film, Architecture, and the Work of Béla Tarr*. NY: Berghann Books.
- Bozkurt, İ. (2016). J.P Sartre'ın Varoluşçuluk Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak. *Selçuk İletişim Dergisi* 9, 321-342

Bozkurt, N. (2011). *Hegel*. (Çev. N. Bozkurt). İstanbul: Say Yayınları.

Buslowska, E. (2009). Cinema As An Art and Philosophy in Bela Tarr's Creative Exploration Of Reality. *Acta Univ. Sapientie E. Film and Media Studies 1*, 107-116

Buluş, B. (2016). Hakreket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi 3*, 467-482

Camus, A. (2015). *Sisifos Söyleni*. (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can Sanat Yay.

Çelebi, V. (2013). J.P Sartre ve S.Kierkegaard'ın Varoluşçuluk Düşüncelerinin Karşılaştırılması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2*, 247-262

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

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. (Çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I*. (Ç. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk Yay.

Eco, U. (1996). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*.(Çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yayınları.

Emoto, M. (2019). *Suyun Gizli Mesajı*. (Çev. Y. Hancıoğlu). İstanbul: Kuraldışı Yay.

Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. (Ç. C. Soydemir). İstanbul: Metis Yay.

Freud, S. (2011). *Düşlerin Yorumu*. (Çev. E. Kapkın). İstanbul: Payel Yay.

Gasset, Y. O. (1995). *İnsan ve Herkes*. (Çev. N. G. Işık). İstanbul: Metis Yay.

Heidegger, M. (1996). *Zaman kavramı*. (Çev. S. Babür). Ankara: İmge Yay

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (Çev. A. Yardımlı). Ankara: İmge Yay.

Heidegger, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev. S. Babür). Ankara: De Ki Yay.

Heidegger, M. (2013). *Olmaya Bırakılmışlık*. (Çev. M. Keskin). İstanbul: Avesta Yay.

Heidegger, M. (2013). *Düşünmek Ne Demektir?*. (Çev. S. Babür). İstanbul: Paradigma Yay.

Heidegger, M. (2014). *Nedir Bu Felsefe?*. (Çev. A. Irgat). İstanbul: Afa Yay.

Heimsoeth, H. (2011). *Felsefenin Temel Disiplinleri*. (Çev. T. Mengüşoğlu). Ankara: Doğu Batı Yay.

Husik, G. (2017). Lefebvre'nin Mekan Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma. *Çğadaş Yerel Yönetimler Dergisi* 3, 1-29

Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (Çev. H. Tepe). Ankara: Bilim ve Sanat Yay.

Irimia, A. (2019). Matters of Time In Laszlo Krasznahoraki' and Bela Tarr's Satantango. *Ekphrasis* 20.13, 213-225

Jaspers, K. (1995). *Felsefi Düşünüşün Küçük Okulu*. (Çev. S. Umran). İstanbul: Birleşik Yay.

Jaspers, K. (1997). *Felsefe Nedir?*. (Çev. Z. Eyüboğlu). İstanbul: Say Yay.

Jaspers, K. (2001). *Felsefi İnanç*. (Çev. A. Kanaat). İzmir: İlya Yay.

Kaufmann, W. (2001). *Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk*. (Çev. A. Göktürk). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yay.

Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve Titreme*. (Çev. İ. Kapaklıkaya). İstanbul: Anka Yay.

Kuçuradi, İ. (1979). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraç Yay.

Kurosawa, A. (2006). *Kurbağa Yağı Satıcısı*. (Çev. D. Egemen). İstanbul: Agora Yayınları.

Koç, E. (2008). Bir Umut Metafiziği Olarak Gabriel Marcel Felsefesi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 18*, 171-194

Kovacs, A. (2015). *Bela Tarr Sineması*. (Ç. M. İbiş). İstanbul: Hayalperest Yay.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (Ç. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yay.

Magill, F. (1992). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı*. (Çev. V. Mutal). İstanbul: Dergah Yay.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Hayalperest Yay

Mounier, E. (1986). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (Çev. S. R. Kırkoğlu). İstanbul: Alan Yay.

Nedim, F. (2001). *A Study of Bela Tarr's Film Aesthetics Based On Heidegger's Phenomenology*. Doktora tezi, University of Malaya .

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

Nietzsche, F. (2001). *Güç İstenci*. (Çev. S. Umran). İstanbul: Birey Yay.

Nietzsche, F. (2010). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. (Çev. K. Ata). İstanbul: İlgi Yay.

Nietzsche, F. (2011). *Şenbilim*. (Çev. A. İnam). İstanbul: Say Yay.

Özinan, E. (2017). Erika Fischer Lichte'nin Performans Anlayışı İle Marina Abramovic'in Rhytm Serisine Bakmak . *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Sahne Sanatları Dergisi 1*, 11-25

Peters, E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yay.

Ranciere, J. (2016). *Bela Tarr: Ertesi Zaman*. (Çev. E. Karakaya). İstanbul: Lemis Yay.

Ritter, J. (1954). *Varoluş Felsefesi Üzerine*. (Çev. H. Batuhan). İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi.

Roberts, P. (2017). Control And Cinema: Intolerable Poverty and Films of Bela Tarr. *Edinburgh University Press 11.1*, 68-84

Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (Ç. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yay.

Sapolsky, R. (2009). *Why Don't Zebras Get Ulcers*. Third Edition. Stanford: Henry Holt and Co.

Sartre, J. P. (1963). *Çağımızın Gerçekleri*. (Çev. S. Eyüboğlu). İstanbul: Çan Yayınları

Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*. (Çev. A. Bezirci). Ankara: Say Yayınları

Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik*. (Çev. T. Ilgaz, G. Çankaya). İstanbul: İthaki Yayınları

Savaş, H. (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk*. Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi.

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

Tolstoy, L. N. (2013). *İnsan Ne İle Yaşar*. (Çev. M. Çiftkaya). İstanbul: Şule Yay.

Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yay.

Zizek, S. (2011). *Yamuk Bakmak*. (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yay.

İnternet Kaynakları

<https://theartsofslowcinema.com/2018/11/25/landscape-character/> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<http://unspokencinema.blogspot.com/2018/07/slow-cinema-discussion-at-tobecontd-2014.html> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n10frampton> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr> Erişim Tarihi: 13.05.2019

<https://walkerart.org/magazine/gus-van-sant-light-bela-tarr> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<https://www.quillandcamera.com/the-lost-art-of-lingering-long-after-the-shot/> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<http://www.kygm.gov.tr/Eklenti/55.yonetici-ozetipdf.pdf?0> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<http://sinema.kulturturizm.gov.tr/TR-144746/gise-verileri.html> Erişim Tarihi: 13.04.2019 Erişildi

<https://www.theguardian.com/theguardian/1999/may/13/features11.g22> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=yH-rXfso90Y> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=BREYFIPyiAs> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=HPpJoTmleuc> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=RyprZDUTgy4> Erişim Tarihi: 13.04.2019

<http://www.cinematics.lv/database.php> Erişim Tarihi: 13.04.2019