

**T. C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi**

**Zeki Demirkubuz Sineması'nın
Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi**

**Yelda Yanat
2501050492**

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Neşe Kars**

İstanbul, 2008

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müdürlüğü

TEZ ONAYI

Enstitümüz **RADYO-TV SİNEMA** Anabilim Dalında **2501050492** numaralı **YELDA YANAT**'ın hazırladığı "**ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASININ VAROLUŞÇU AÇIDAN İNCELENMESİ**" konulu **YÜKSEK LİSANS/ DOKTORA TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca **30.07.2008 Çarşamba** günü saat **11.00'de** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin*kabulü*.....'ne* **OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ(*)	İMZA
DOÇ.DR.NEŞE KARS	<i>Kabul</i>	<i>Neşe Kars</i>
DOÇ.DR.CEYHAN KANDEMİR	<i>Kabulü</i>	<i>Ceyhan KanDEMİR</i>
DOÇ.DR.BATTAL ODABAŞ	<i>Kabulü</i>	<i>Battal Odabaş</i>
DOÇ.DR.ARZU KİHTİR	<i>Kabul</i>	<i>Arzu KİHTİR</i>
YRD.DOÇ.DR.ERGÜN YOLCU	<i>Kabul</i>	<i>Ergün Yolcu</i>

ÖNSÖZ

Günümüz kültür endüstrilerinin en büyüğü olan sinema, aynı zamanda sanat dalı olarak tabii ki endüstrinin kalıplarının ve dayatmalarının dışında eserler vermek için savaşımını sürdürmektedir. Bu savaşımın Türkiye’de en önemli temsilcilerinden biri hiç kusursuz bağımsız sinemacımız Zeki Demirkubuz’dur. Zeki Demirkubuz’un filmlerindeki varoluşçu düşüncenin etkileri onun sinemasının da temelini oluşturur. Bu çalışmamızda Zeki Demirkubuz’un filmlerinin varoluşçu açıdan inceleyerek sonuçlarını açıklamaya çalıştık.

Bu çalışmada ilk gününden beri anlayış ve sabırla her türlü bilgi ve deneyimini benimle paylaşan danışmanım Sayın Doç. Dr. Neşe Kars’a ve değerli hocam Doç. Dr. Battal Odabaş’a teşekkür borçluyum. Ayrıca diğer hocalarım Doç. Dr. Ceyhan Kandemir, Doç. Dr. Arzu Kihir ve Yrd. Doç. Dr. Ergün Yolcu’ya ve tezin hazırlanması aşamasında bana her türlü desteği veren eşime ve aileme teşekkür ederim.

İstanbul, 2008

Yelda Yanat

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	i
İçindekiler.....	ii
Öz - Abstract.....	v
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM	
VAROLUŞÇULUK FELSEFESİ.....	3
1.1. Varoluşçuluğun Tanımı.....	3
1.2. Varoluşçuluğun Ortaya Çıkışı ve ve Varoluşçu Düşünürler.....	8
1.2.1 Öncü : Soren Kierkegaard.....	13
1.2.2 Gabriel Marcel ve Karl Jaspers.....	15
1.2.3 Martin Heidegger.....	18
1.2.4 Jean Paul Sartre.....	21
1.2.5 Maurice Merleau - Ponty.....	24
1.3. Varoluşçuluğun Temaları.....	27
1.3.1. İnsan Varlığının Olumsuzluğu-Nedensizlik,Saçma.....	27
1.3.2. Usun Güçsüzlüğü- Yanılsama, Yalan ve İkiyüzlülük.....	28
1.3.3. İnsan Varlığının Sıçrayışı-İç Sıkıntısı, Bulantı.....	29
1.3.4. İnsan Varlığının İncinirliği, Kötülük.....	30
1.3.5. Yabancılaşma.....	31
1.3.5.1. Güçsüzlük.....	33
1.3.5.2. Anlamsızlık.....	33
1.3.5.3. Kuralsızlık.....	33
1.3.5.4. Kültürel Yaygınlaşma.....	33
1.3.5.5. Toplumdan Yalıtlanma.....	33
1.3.5.6. Kendine Yabancılaşma.....	33
1.3.6. Sonluluk ve Ölümün İvediliği- Ölüm, İntihar.....	35
1.3.7. Yalnızlık ve Giz - İletişimsizlik.....	38
1.3.8. Hiçlik –Yazgı, Vicdan.....	39

II. BÖLÜM

SİNEMADA VAROLUŞÇULUK ve ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI	41
2.1. Sanatta Varoluşçuluk.....	41
2.1.1. Edebiyatta Varoluşçuluk.....	43
2.1.2. Sinemada Varoluşçuluk.....	48
2.2. Zeki Demirkubuz Sineması.....	54
2.2.1. Bağımsız Sinema.....	54
2.2.2. Auteur Sineması.....	60
2.2.3. Minimalist Sinema.....	64
2.3. Zeki Demirkubuz'un Kısa Yaşam Öyküsü.....	68
2.3.1. Zeki Demirkubuz'un Yaşamının Filmlerine Etkisi.....	73

III. BÖLÜM

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİMLERİNİN VAROLUŞÇULUK AÇISINDAN İNCELENMESİ

3.1. C Blok.....	77
3.1.1. Öykü.....	77
3.1.2. Karakterler.....	79
3.1.3. C Blok'un Varoluşçuluk Açısından İncelemesi.....	81
3.2. Masumiyet.....	82
3.2.1. Öykü.....	82
3.2.2. Karakterler.....	85
3.2.3. Masumiyet'in Varoluşçuluk Açısından İncelemesi.....	86
3.3. Üçüncü Sayfa	88
3.3.1. Öykü.....	88
3.3.2. Karakterler.....	92
3.3.3. Üçüncü Sayfa'nın Varoluşçuluk Açısından İncelemesi.....	92
3.4. Yazgı.....	94
3.4.1. Öykü.....	94
3.4.2. Karakterler.....	98
3.4.3. Yazgı'nın Varoluşçuluk Açısından İncelemesi.....	99

3.5. İtiraf.....	100
3.5.1. Öykü.....	100
3.5.2. Karakterler.....	103
3.5.3. İtiraf'ın Varoluşçuluk Açısından İncelemesi.....	103
3.6. Bekleme Odası.....	105
3.6.1. Öykü.....	105
3.6.2. Karakterler.....	108
3.6.3. Bekleme Odası'nın Varoluşçuluk Açısından İncelemesi.....	109
3.7. Kader.....	111
SONUÇ.....	112
KAYNAKÇA.....	115
EKLER.....	120

ÖZ

Bir “auteur” olarak, minimalist ve bağımsız sinema yapan Zeki Demirkubuz , dünyanın en saygın film festivali Cannes’ın Belirli Bir Bakış Açısı Bölümü’nde iki filmi birden aynı gösterilen hayattaki tek yönetmendir. Türk Sineması’nın bu önemli yönetmeninin, tüm dünyaca kabul gören ve onun sinemasındaki farklılığı yaratan bu bakış açısı farklılığı onun varoluşçu felsefeden etkilenmesi sonucu oluşmuştur.

Onun dünyaya ve hayata bakışını, olayları yorumlamasını, düşünme biçimini temelden etkileyen varoluşçuluk, filmlerinde, gerek işlediği konularda, gerekse karakterlerde ortaya çıkmaktadır. Onun anlatmak istediklerini ve karakterlerinin davranışlarını doğru anlamak için filmlerine varoluşçu açıdan bakmanın önemi büyüktür.

ABSTRACT

As an “auteur”, minimalist and independent film maker, Zeki Demirkubuz is the only alive director who’s two films were shown at the same time in Cannes Film Festival in Un Certain Regard category. This different perspective of his films is the result of his influence by the existentialism.

In his films existentialism, which influenced his view of life, his comments on facts and his way of thinking, appears in his themes and characters. To look at his film from a existentialist angle is very important for understanding his characters and the sentences he is trying to say in his films

GİRİŞ

1914'te 'Ayastefenos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı' adlı ilk Türk filminin çekilmesinden yaklaşık 40 yıl sonra, 50'li yıllarda kendi üslubunu oluşturup halka yakın bir dille ve ticari kaygılarla üretilmeye başlayan Türk filmleri kalıp, birbirinin aynı temaları, tiyatral , abartılı oyunculukları ve star sistemiyle Yeşilçam Sineması'nın temelini oluşturmuştur. Ancak 60'lı yıllarda toplumsal olaylara, sorunlara değinen filmler çıkmaya başlamış ancak bu filmlerin üretimi gerek yönetimlerin baskısı, gerek imkansızlıklar nedeniyle bir türlü ivme kazanamamıştır. 1990'lı yıllarla birlikte Türk sineması yeni bir yapılanmaya girmiş ve Yeşilçam geleneğinin dışında filmler üretmeye, farklı anlatım biçimlerini ve farklı görüşteki yönetmenleri ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Bağımsız olarak ister imkansızlıklar ister tercih sonucu genelde minimalist filmler yapan çoğu auteur bu yönetmenlerin başında Zeki Demirkubuz gelmektedir. Yıllarca dizi ve filmlerde asistanlık yaptıktan sonra bir süre ekonomik zorluğa gireceğini bile bile Türkiye'deki sinema düzenine, Yeşilçam'a ait olmadığını, onların basma kalıp filmlerini üretmeyeceğini söyleyen Zeki Demirkubuz 1993'te ilk filmi C Blok'u çekmiş ve daha ilk filmiyle, hemen bütün dikkatleri üzerine çekmiş ve ödüller almıştır.

Yeni dönem Türk Sineması'nın "auteur" olarak tanımlanan, "bağımsız" ve "Minimalist" sinema yapan, anlatacak sözü, hikayesi olan bir yönetmeni Zeki Demirkubuz film yapmayı dertlerini anlatmak için araç olarak kullanan sinemacılardandır. Yabancılaştığı, yalnızlaştığı hapis dönemi sonrası kendini ifade etmek için el yordamıyla yapmaya başladığı filmleri, yıllar sonra dünyanın en prestijli film festivali Cannes'ın Belirli

Bir Bakış Açısı Bölümü'nde aynı anda iki filmi birden seçilmiş hayatta olan tek yönetmen olma onuruna erişmiştir.

Tüm dünya tarafından kabul ve saygı gören bu bakış açısını incelemek, yönetmenin filmlerini özel yapan unsurları bulmak ve onun filmlerini doğru yorumlamak ancak onun filmlerine doğru açı ile bakmakla mümkün olur. Yönetmenin hayat görüşünde ve filmlerinde derin etkisi görülen varoluşçuluk bu anlamda doğru bir bakış açısıdır. Bu çalışmanın amacı yönetmenin filmlerini oluşturan temel ögenin varoluşçuluk olup olmadığının incelenmesi ve filmlerindeki varoluşçu unsurların ortaya konmasıdır.

Bu amaca ulaşmak için öncelikle birinci bölümde varoluşçuluğun ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı, nasıl şekillendiği, hangi düşünürün ne söylediği ve ilgilendiği konular açısından ele alınarak yönetmenin filmleri incelenirken bakılacak öğeler belirlenmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde ise varoluşçuluğun sanatı nasıl etkilediği, yönetmenin en çok etkilendiği alan olan edebiyattaki sonuçları, yönetmenin sinemasını tanımlayan bağımsız sinema, auteur sineması ve minimalist sinemaya değinilmiş ve son olarak da yönetmenin filmlerinde oldukça izi görülen yaşantısı kısaca ele alınmış böylece onun filmlerindeki yansımalarına değinilmiştir.

Son bölümde yönetmenin bugüne kadar çektiği yedi film tek tek öyküleri ve karakterleri ele alınarak, varoluşçuluğun sorunlarıyla ve temalarıyla bağdaşan bölümler ortaya konmuş ve varoluşçu açıdan incelenmiştir.

I. BÖLÜM

VAROLUŞÇULUK FELSEFESİ

1.1. Varoluşçuluğun Tanımı

Varoluşçuluğu tanımlamak için, sözcüğün kendisinden işe başlamak gerekir. Bu sözcük ‘varoluş’ (existence) isminden, ‘varoluşsal’ (existentiel) ve varoluşla ilgili "existential" sıfatları türetilerek ve daha sonra "culuk" son eki eklenerek ortaya çıkmıştır. Varoluşçuluk, varoluşun önceliğini benimseyen bir kuramdır. “Varoluşçuluğun sözlük anlamına bakacak olursak; insanın varoluşunu, somut gerçekliği içinde ve toplumdaki bireyselliği açısından göz önüne alan felsefi öğretilerdir.

Varoluşçuluk felsefesinde, insanın varoluşu anlaması söz konusudur. İnsanın kendini gerçekleştirme, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği ve güçsüzlüğü söz konusudur. Güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, ölüme mahkum bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun saflığı (authentique) ve bu saf olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendisini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlaklılık karşısında sahici davranış-tutumu; bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk felsefesinde. Ayrıca ‘İnsan, evreni aşabilir mi aşamaz mı?’ ‘Aşarsa nereye dek varır bu aşma?’ gibi sorunlar söz konusudur

Yığınlaşma içinde tek-insan, birey, gittikçe kendi özelliğinden, kendi kişisel özgürlüğünden çözüme, kopma durumuna geçiyor. Tek insan kayboluyor. Kitle içinde

sıradan bir insan oluyor. Tek kişinin kişisel sorumluluğu gittikçe herhangi bir parti, bir ortaklık, bir dernek, herhangi bir kolektif düzen içinde ortadan kalkıyor. Modern insan, bir devlet hastanesinin doğum kliniğinde dünyaya geliyor, oradan yuvaya, yuvadan okula, sonra da ya bir fabrika ya bir büroya geçiyor. Modern insan artık kendi yaşamını sürdürmüyor. Ölümü bile kendinin değil çoğu kez.”¹

Bugüne kadar birçok düşünürün tanımını yapmaya çalıştığı “Varoluşçuluk” , oluşturucuları tarafından bile tam olarak tanımlanmamış, tanımlanması istendiğinde ise genellikle varoluşçuluğun belirli bir yanını ele almış ve sadece onu belirtmişlerdir.

“Varoluşçuluk nedir? Şimdiye kadar çeşitli karşılıklar verilmiş bir sorudur bu. Söz gelişi Weil’e göre bir bunalım, Mounier’e göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunaltı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’e göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm (düşüncülük) , Benda’ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquié’ye göre saçmalık felsefesidir...

Jean-Paul Sartre’a sorarsanız bundan kolay bir şey yoktur: ‘Varoluşçuluğu okurlara tanımlamak mı? Çok kolay bir iştir bu! Felsefe terimleriyle söylersek, her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar. Örneğin bezelyeler bir bezelye düşüncesine göre yerden biter, yuvarlaklaşırlar. Hıyarlar ancak hıyarlık özüne uyarak hıyar olurlar:bu düşünüş kökenlerini dinden alır. Bir ev kurmak isteyen kimsenin ne biçim bir nesne yaratmak istediğini iyice bilmesi gerekir:Burada öz varoluştan önce gelir: Tanrı insanları kendindeki insan düşüncesine göre var eder. Öte yandan inançsız kimseler de şu geleneksel görüşe

¹ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Varolu%C5%9F%C3%A7uluk>

bağlıdır: Nesne ancak özüne bağlı olduğu zaman var olur. Nitekim 18. Yy hep şuna inandı : Bütün insanlara özgü ortak bir öz vardır, bu değişmez özün adı insan doğasıdır.

Varoluşçuluk ise tam tersini öne sürer bunun: 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, savaşılarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirleme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır. “²

Sartre’in “varoluş özden önce gelir” sözü, varoluşçuluğun temel cümlesidir. Sartre’in belirttiği insanın doğuştan özünün olmaması ve sonradan “kendi kendini seçmesi “³ ; buna bağlı olarak da yaşamını oluşturması o güne kadarki temelini dine dayandıran kader ve yazgı anlayışına terstir. Bu anlayış varoluşçuluktan ilham alan tüm sanatçıların bakış açısını derinden etkilemiştir. Bu etkilimin sonuçları tezin sanatta varoluşçuluk bölümünde daha detaylı ele alınacaktır.

Varoluşçuluğu tanımlamanın diğer bir yolu da yola çıktığı soruları ve onların soruluş biçimlerini anlatmaktır. Böylece ele aldığı temel sorunlardan da bahsetmiş olunur. “Varoluşçuluk felsefesinde insan varoluşunun anlamı söz konusudur, insanın kendini gerçekleştirmesi, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur: güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan zaman içinde ve tarihselliği içinde insan , ölüme mahkum bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun halisliği ve bu halis olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, kendi olması, doğruluk ve ahlaklık karşısında sahici davranışı-tutumu;bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk

² Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, Say Yayınları, İstanbul 2002, s.7-8

³ Jean Paul Sartre, **Action**, 1944, s.16

felsefesinde. Ayrıca ‘İnsan evreni aşabilir mi aşamaz mı?’ ‘Aşarsa nereye dek varır bu aşma?’ gibi sorular söz konusudur. “⁴

Yukarıdaki sorulardan da anlaşılacağı üzere varoluşçuluk felsefesinde insanın varoluşunu anlaması çabası söz konusudur. Bu çaba gerek ekonomik gerekse sosyal gereklilikler yüzünden birey olarak oldukça güçsüzleşen insanın , hiçbir farklıya tahammülü kalmamış sistemde yabancılaşmasına ve yalnızlaşmasına neden oluyor. “Modern insan, bir devlet hastanesinin doğum kliniğinde dünyaya geliyor, oradan yuvaya, yuvadan okula, sonrada ya bir fabrika ya bir büroya geçiyor. Modern insan artık kendi yaşamını sürdürmüyor. Ölümü bile kendinin değil çoğu kez. Bu gelişme nedensiz değil. İlkın, bütün yurttaşların eşit hak istemesi, başta gelen bir nedeni bu gelişmenin. Hiçbir üstünlüğe, hiçbir olağandışıya katlanılamıyor artık. Bunların hepsi bir kalemde siliniyor. Bir başka nedeni: güçlü olma isteği, güce erişme isteği. Tek kişi güçsüz kalmıştır günümüzde. Ama herkes “dayanışarak” toplu hale gelirse, yenilmez bir güç oluyor. Bir başka neden de, ekonomik bakımdan güven altında olma çabası. Ekonomik çöküntülerden, paranın inip çıkmasından, tek kişi, varoluş savaşımında yorgun düşmüştür.

Yaşamını güven altına alabilmek için kitleleşme yoluna girmiştir. Böylece her alanda bir toplumsallaşma bir merkezleşme gittikçe artıyor. Giderek çoğunlukla insanlar ekonomik güvenilirliklerini sağlamak uğruna, kendi kişisel özgürlüklerini bırakmaya hazır duruma geliyorlar. İşte bu gelişme ortasında varoluşçuluk felsefesi sesini yükseltiyor. Bu felsefenin getirdiği sınırsız subjektiflik, bireysellik, topluluk düşmanlığı, macera isteği, istediğini yapma özgürlüğü, bütün bunlar yığınlaşmaya karşı bu protesto açısından anlaşılmalıdır. Bütün varoluş felsefesi şu biçim altında belirir: İnsanın kendi kendini yitirdikten sonra bütün dünyayı ele geçirmesi neye yarar? Bundan dolayı varoluş felsefesi bir bunalım felsefesi olmuştur: bu felsefe yeni bir dizge kurmak istemiyor, tam tersine

⁴ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Kant’tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, 1994, s.187-188

insanları karar verme durumuna getirmek istiyor; öğretmek istemiyor, yeni bir tavır alışa çağırıyor; çağı yeni bir biçimde açıklamak istemiyor, onu yargılıyor; sakinleştirmek değil, ürkütmek onun amacı; sentez de istemiyor, “ya o-ya o” karşısında bırakıyor. İşte bundan dolayı, geçen yüzyıldaki devrimin bunalım zamanında doğmuş olan bu felsefe yine son iki dünya savaşından sonraki bunalım zamanlarında böylesine güçlü bir etki yapmış, güçlü bir felsefe akımı olmuştur.⁵

Modern insanın yalnızlığını, yalnızlaştırılmasını ele alan varoluşçuluk, bu yalnızlaşmanın sonucunu da şöyle açıklar: “Varoluşçu bilinç için insan asılsız, değersiz, gereksiz bir varlıktır. Bir ideale, bir ereğe, bir anlama yeteneksiz bir şey gibi, dünyaya fırlatılmış bir nesne gibidir. Böyle saçma atomik bireyler arasında özsel hiçbir ilgi, hiçbir sevgi, hiçbir duygu anlamlı ve olanaklı değildir. Tersini ileri sürmek, bir özsellikten söz etmek varoluşçu ilkeyi çiğnemek olur. Böyle bir bilinç her şeyden önce insanın kendisine yabancıdır. Başkalarında, başka insanlarda yalnızca kendi olumsuzlanmasını, kendi sınırını görür. Sonluluğa yakalandığını duyumsar. Karşıtı yalnızca karşıttır; onu yalnızca olumsuzlayan bir başka. Böylece insanın başka insanlarla bir arada-varoluşunu bir ilenç, bir tutsaklık olarak görür.”⁶

⁵ Afşar Timuçin, “Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk” ,Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

⁶ Aziz Yardımlı,**Varoluşçuluk**, İdea Yayınevi,s. 14

Varoluşçuluğun tam anlamıyla gerçek , tek bir tanımı olmadığı için onu daha iyi anlayabilmek ancak onun ortaya çıkışını, temalarını ve onu şekillendiren, ilkelerini ortaya koyan filozofların söylediklerini ele almakla mümkün olacaktır:

1.2. Varoluşçuluğun Ortaya Çıkışı ve Varoluşçu Düşünürler

Varlıkbilimdeki (ontoloji) öz ve varoluş kavramları Hristiyan Ortaçağı'nda dünyada varolan her şey gibi Tanrı'nın ide'lerinin gerçekleşmesi olarak görülüyordu. Fakat daha sonra “yetkin olan ide'lerin yetkin olan nesnelere ide'lerini karşılamadığının”⁷ farkına varıldı. Böylece öz ve varoluş ayrılığı çıktı ortaya. Varoluşun araştırılmaz kabul edilmesinden dolayı öze yönelindi. Aquino'lu Thomas varoluş kavramını yalnızca bir görüntü kavram olarak kabul etmiş böylece ondan sonraki felsefe de hep öz felsefesi olmuştur.

Yeniçağ'ın ilk büyük filozofu Decartes'ın (1596 – 1650) söylediği ünlü “Düşünüyorum öyleyse varım.” Sözü bütün varoluşçuların çıkış noktasını oluşturur. Ama onlar Decartes'ın “düşünüyorum”u ele almasına karşılık daha çok “varım” üzerinde durmuşlardır.

“Ben Decartes'te ,düşünen bir şeydir,oysa varolan bir şey olarak ele alınmamıştır. Bu düşünen varlık tasarımı Hegel'de son noktasına ulaşmış, her şeyin temeli düşünce olmuştur. Dünya tarihinde diyalektik olarak gelişen şey Hegel'e göre ide'dir. Böylece de tek kişi –birey- varoluşla ilgili kaygılarıyla birlikte yeniden unutulmuştur. Hegel'in öz felsefesine ilk kez Schelling (1775 – 1854) özellikle yaşlılık yıllarında karşı çıkmıştır.

⁷ Bedia Akarsu,Çağdaş Felsefe, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, İstanbul , 1994, s. 191

Aristoteles'ten gününe değin en önemli sorunun gözden kaçmış olduğuna dikkati çekmiştir Schelling: Bir defalık olan varoluş (existentia) sorusu. Varoluş ona göre mantıksal bir yapıda değildir, bundan dolayı tanımlanamaz, yalnızca yaşanır.

Schelling'le doğrudan doğruya bir bağlantı içinde Kierkegaard Hegel'e karşı tutkulu bir savaşa girişmiş ve modern anlamda varoluş kavramını geliştirmiştir. Bu kavramı öyle bir açıklıkla ortaya koymuştur ki, bundan dolayı bu yeni doğrultunun , bu yeni akımın klasik düşünürü, öncüsü sayılmaktadır Kierkegaard.”⁸

İlk kez Kierkegaard tarafından biçimlendirilen varoluşçuluk daha sonra farklı yönleriyle birçok filozof tarafından ele alınıp geliştirilmiştir. Her filozof varoluşçuluğu farklı bir yönü veya teması bakımından ele alıp diğerinden ayrılmıştır. Ama bütün bu filozofları bakış açılarını etkileyen ve birbirinden ayıran en önemli faktör olan Hıristiyan veya tanrıtanımaz olmalarıdır. Çünkü Tanrı inanana göre ilk varolandır o zaman insan bir anlamda tasarlanmış olur, oysa ki varoluş tasarlanmamış olması özelliği ile öne çıkar varoluşçulukta. Bu temel bakış açısı farklılığı Hıristiyan ve tanrıtanımaz varoluşçuları birbirinden kesin bir çizgi ile ayırmıştır. Filozoflar bu açıdan şöyle sınıflandırılabilir:

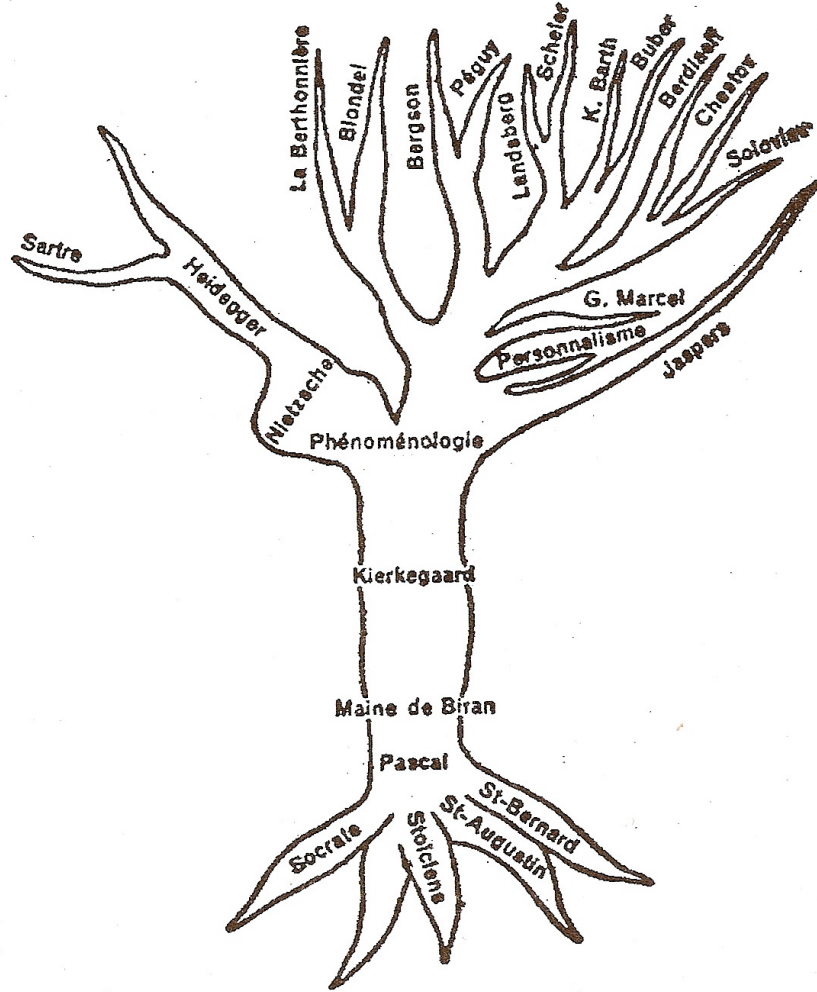
- A. Hıristiyan Varoluşçular:** “Danimarkalı Sören Kierkegaard, İsviçreli Karl Barth, Alman Karl Jaspers, Max Scheler, Landsberg, Fransız Maurice Blondel, Henri Bergson, Charles Peguy, Gabriel Marcel, Le Senne, Beyaz Rus Nicola Berdiaeff, Leon Chestov, Soloiev vb.

⁸ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, İstanbul , 1994, s. 192

B. Dinci Olmayan, Tanrıtanımaz Varoluşçular: Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre vb. ⁹

Emmanuel Mounier Varoluşçular Ağacını şöyle tamamlamıştır: ¹⁰

Varoluşçular Ağacı



⁹ Jean Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, Say Yayınları, İstanbul , 2002, s. 12

¹⁰ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007 , s.

Varoluşçuluğu, nasıl geliştiğini ve söylemlerini daha iyi anlamak için temel yapısını oluşturan başlıca filozofalara ve onların düşüncelerine kısaca bir göz atmak gerekmektedir. Her ne kadar varoluşçu filozofların tamamı ele alındıktan çok olsa da burada daha çok temeline değinilmiş ve o nedenle de sadece belli başlıları ve tezin konusu gereği sanata en çok etki edenleri ele alınmıştır. Bu noktada tabii ki Nietzsche'ye neden yer verilmediği sorusu akıllara gelecektir. Nietzsche her ne kadar varoluşçuluğu etkilemiş ve öncülüğünü yapmış olsa da aslında felsefesini bölük pörçük ve şairane olarak ortaya koyması ve temellendirmeden yoksun olması dolayısıyla sadece bir öncü olarak anılmakta, varoluşçu filozoflar arasına girememektedir. "Yapıtlarında bir filozof tutarlılığından çok bir şair coşkululuğunu dile getiren Nietzsche, alışlagelmiş bir filozof tutumunun tümüyle dışına çıkarak, sistemciliği tümüyle boş vererek, insanın varoluşsal sorunlarıyla, bu dünyada yaşayan insanın sorunlarıyla, insanın bu dünyayla ilişkileri içinde ortaya çıkan sorunlarıyla ilgilendi. O, karamsar ve değer tanımaz bir tutum içinde, çağdaş toplumun tüm değerlerini, Hıristiyanlığı, demokrasiyi, toplumculuğu yadıyor, buna karşılık "güç istemi" kavramını öne sürüyordu. Ona göre her insan kendi değerini yaratmalıdır. İnsan, varoluşunun gerektirdiği şeyi gerçekleştirmeye çalışmalıdır. Nietzsche, bu görüşleriyle, insanı varoluşsal yapısı içinde ele alışıyla bir varoluş filozofu olarak görünür. Ancak felsefesini temellendirmemiş oluşu, felsefesini bölük pörçük ve şairce ortaya koyuşu, insanı tüm varoluşsal sorunlarıyla ele alıp işlememiş oluşu onu varoluş felsefesinin bir öncüsü, öncüsü bile değil, bir bildiricisi saymamıza olanak verir ancak."¹¹

Nietzsche'nin insanın doğasının kötü olması söylemi daha sonraki dönemde insanın yazgısını seçerken kötüyü seçmeye yatkın olması düşüncesinin de temelidir. İnsan doğası kötüdür ve dolayısıyla insan doğduğu günden itibaren günahkardır. Öyleyse hiçbir insan masum değildir. Bu söylem Zeki Demirkubuz'un bütün filmlerinde vardır. Yönetmen tüm

¹¹ Afşar Timuçin, "Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk", Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

filmlerinde suç, suçlu ve masumiyet kavramları üzerine durmuş çoğu zaman Nietzsche'nin düşüncesiyle birebir örtüşen diyaloglar kullanmıştır. Bu konuya tezin ilerleyen bölümlerinde örnekleriyle değinilecektir.

Nietzsche gibi Bergson da her ne kadar varoluşçu filozoflar arasında yer almaz ve varoluş felsefesi doğrudan olarak Bergson etkilememiş olsa da onun kendi derinliklerimize dönme çabasını ele alması ve öznelciliğin tutarlı yorumunun ilk defa yapmış olması açısından varoluş felsefesi için büyük önemi vardır. Bergson'un fikirlerini özetlemek gerekirse:

“Bu "kendi derinliklerimize dönme" çabasını tam anlamında gerçekleştiren ilk filozof Bergson oldu. Varoluş felsefesi elbette Bergson'dan doğrudan doğruya etkilenmedi, ancak onda öznelciliğin en tutarlı yorumunu, ben'in derinliklerine yönelişin en sistemli anlatımını buldu. Bergson'culuğun varoluşçuluk için önemli olan yanı, öznelciliği felsefenin çıkış noktası haline getirmiş olmasıdır. Bergson'a göre felsefe, bizim kavramlarla tanıdığımız dural varlığı konu edinmez. Felsefenin konusu "arı oluşum"dur. Bu arı oluşumu biz sezgiyle yakalarız, sezgi bize şeylerin evrensel açıklamasını kazandırır. Geleneksel akılcılığa, özellikle Kant akılcılığına tam anlamda karşıt olan bu ilke elbette zihinsel çıkarımla elde edilmiş bir ilke değildir, sezgiyle ortaya konmuş bir ilkedir: Bergson'un felsefeye getirdiği başlıca yenilik şuydu: Bergson zaman kavramıyla ben kavramını özdeşleştirir. Sezgisine vardığım “süre”ben'den başka bir şey değildir Bergson'a göre. Ben, demek ki, kendimi şimdiki zamanda seziyorum. Ama bütün genişliğiyle sezemiyorum öyleyse kendimi? Evet, sezemiyorum. Kendime her yönelim parçalı bir dokunuşmadır. Geçmişim kaçır sezgimden, üstelik şimdi' m de bütün genişliğiyle sezdirmez bana kendini.

Ben şimdi'min dar bir yeriyle çakışırım, yani deyim yerindeyse en çok şimdi olan şimdi'yle. Az sonra bu en çok şimdi olan şey kaçır benden.”¹²

Varoluşçuluğu biçimlendiren, felsefe haline getirip geliştiren başlıca filozlar ise tarihsel sırasıyla şöyledir:

1.2.1 Öncü: Soren Kierkegaard (1813 - 1855)

Kopenhag'da doğmuş olan Kierkegaard'ın yapıtları Danca (Danimarka dilinde) yazılmış olduğu için değerini ancak eserleri Almanca ve İngilizce'ye çevrildikten sonra , yani 20. YY'ın başlarında bulabildi. Bu geç anlaşılış yine de Kierkegaard'ın Varoluşun öncüsü olarak anılmasını engellemedi. “Yaşamı düşüncelerine büyük ölçüde yansımış olan Sören Kierkegaard, babasının etkisiyle sıkı bir protestan olarak yetiştirilmişti. Protestanlık, bilindiği gibi, aşırı kuralcı bir tutumu ve karamsar bir bakış açısını gerektirir. Bu genç protestan, dinbilim doktorasını verdikten sonra, Kopenhag'da papazlık yapmaya başladı. Evlenme girişimleri iyi sonuç vermedi; nişanlısıyla bir türlü birleşemedi. Din konusunda bitmez tükenmez kavgalara girdi. Bu kavgalardan yorgun düşerek, kırk iki yaşında öldü. Bıraktığı notları ölümünden çok sonra Almanya ve Fransa'da etkili olmaya başladı. İşte bu etki varoluş felsefesini doğurmuştur.”¹³

Kierkegaard'ın varoluşçulukla ilgili söylediklerine geçmeden önce onun düşünüş şekline değinmek gerekmektedir: “Kierkegaard varoluş terimini modern anlamda kullanan ilk filozoftur. Varoluş derken ne anlıyor? İlk soyut düşünceye karşı somut düşünüşe

¹² Afşar Timuçin, **Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk** ,Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

¹³ a.g.e. s:4-9

yönelir o. Soyut düşünmede varoluşla ilgili kaygılarla birlikte tek kişi unutulmuştur. İkinci olarak nesnel düşünceye karşı çıkar. Nesnel düşüncede kişisel tutkunun , sevgi ve nefretin, ilginin kısacası her içten olan şeyin öldüğüne inanır. Nesnel düşünmenin karşısına öznel düşünmeyi koyar. Öznel düşünce kendi gerçek varoluşunun iç yönünü ortaya koyarak felsefe yapar. En çok karşı çıktığı filozof da , soyut düşünür dediği Hegel’dir... “¹⁴

Kierkegaard’ın ünlü eseri ‘Ya – Ya Da’ işte bu karşı görüşü, Kierkegaard’ın Hegel’e karşı savıdır. Hegel önemi kurgulu düşünceye verirken Kierkegaard varoluşa vermiştir. Hegel gerçeği ussal düzlemde saptarken Kierkegaard paradoksta aramıştır. Hegel evrenseli ararken Kierkegaard *bireyseli* ve tekili aramıştır. Hegel’de zorunluluk varken, Kierkegaard’da *özgürlük* vardır.

Kierkegaard işe varoluşun *tamamlanmadığını*, sürekliliğini söyleyerek başlamıştır. Ona göre yalnızca Tanrı bitmiş bir şeydir. Var olan her şey ise bir oluş durumundadır. “Varoluşsal bir dizge formüle edilemez. Varoluşun kendisi bir dizgedir, Tanrı için ama bu dizge herhangi bir var olan için olamaz. Dizge * ve sonsallık birbirlerine karşılık düşerler ama var oluş tam olarak sonsallığın karşıtıdır.” ¹⁵

İdealizm varlığı düşünce ile birleştirirken, Kierkegaard varoluşçulukla düşünceyle varlığı birbirinden ayırır.

Kierkegaard için gerçeklik öznelliktir. Öznel gerçekliğin yolu ise içe-dönüşten geçer. Özneliğin en önemli unsuru ise tutkudur. Yani varoluşsal düşünmek demek içe-doğru tutku ile düşünmek demektir. Nesnellikten farklı olarak ne dendiğiyle değil, nasıl dendiğiyle ilgilenir. Düşünce varoluştan soyutlanır çünkü var olmak düşünülmez, yaşanır.

¹⁴ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Kant’tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, 1994, s.193-194

¹⁵ William S. Sahakian, **Felsefe Tarihi**, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997, s.311

“Tanrı yarattığını düşünmez, Tanrı varolmaz, O bengidir. İnsan düşünür ve vardır ve varoluş düşünce var varlığı ayırır.”¹⁶

Kierkegaard’ın başlıca eserleri şunlardır : Entweder – Oder (Ya – Yada) (1843) , Furcht und Zittern (1843) , Begriff der Angst (1844) , Philophische Brochen (1846) , Krankheit zum Tode (1849)

1.2.2 Gabriel Marcel (1889 – 1973) ve Karl Jaspers (1883 – 1969)

“1989’da Paris’te doğan Marcel Soborn’da felsefe eğitimi almıştır. Annesinin Yahudi oluşu onun insana bakışını etkilemiştir. I. Ve II. Dünya Savaşları’na tanıklık etmiş, bu savaşlar onu ölüm ve ölümsüzlük üzerine düşünmeye itmiştir. Savaş sırasında Kızıl Haç için savaşta ölenlerin ailelerine kötü haberi iletme görevini üstlenen Marcel daha sonraları savaşta ölenlere ne olduğu üzerine kafa yormuş ve varolmayı sorgulamıştır.”¹⁷

Gabriel Marcel’in en önemli yanı düşüncesinin gelişim ve hareketinin önceki düşünürlerden bağımsız olarak meydana gelmesidir. “Gabriel Marcel düşüncesinin gelişimi ve hareketi, sonradan hatırlatmaktan pek hoşlandığı gibi, hem Kierkegaard’dan hem de Husserl’den bağımsız meydana geldiğinden özellikle anlamlıdır. Buna karşılık bazı Anglo-Sakson yazarlarını ve Schelling’i yakından tanımakta olup düşüncesi özellikle düşünümsel felsefenin tipik anlamda Fransız bağlamına dahildir (Lachelier, Lagneau, Brunschvicg),

¹⁶ William S. Sahakian, **Felsefe Tarihi**, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997, s.311

¹⁷ <http://www.tameri.com/csw/exist/marcel.shtml>

* Dizge : Bir ilkeye veya dünya görüşüne göre düzenlenmiş düşünceler, bilgiler, öğretiler bütünü, manzume, meslek, sistem.

keza Bergsonculuğun şokuna kalmadığı da söylenemez (entelektüellik karşısında kuşku, somut yaşam kaygısı, sezgiye geri dönüş) . “¹⁸

Gabriel Marcel'in felsefesi, sorunları ve bu sorunlara getirilmiş belirli çözümleri olan bir felsefe değil , deyim yerindeyse bir inanç düşüncesidir. Onda mantıksal göstermelerden çok duygusal belirlemeler ağır basar. Marcel'in bakış açısı Jaspers'inkine çok yakındır. Bu nedenle bu bölümde Marcel kısaca geçilerek Jaspers'e daha çok yer verilmiştir.

Jaspers yüksek bir memurun oğlu olarak Oldenburg'da doğan Jaspers tıp eğitimi alıp psikiyatri alanında doktor oldu. Önce tıp profesörü olan Jaspers daha sonra onu ünlü yapan eseri “Psychologie der Weltanschauungen” (Dünyagörüşleri Psikolojisi) ile felsefe profesörlüğüne atandı. Bundan sonra çalışmaları felsefe alanında oldu. 1932'de ünlü eseri “Philosophie”yi yayımladı.

Jaspers de Kant'tan beri alışıl gelmiş yöntem olan düşünmeye bilgidan başlamış, ancak öncekilerden farklı olarak bu onu bilim ve felsefeyi birbirinden ayırmaya götürmüştür. “Jaspers'in bütün düşüncesi sürekli olarak insanla ilgiliydi. ‘İnsan nedir?’ Sorusu yanında onun ilgi alanını yine insanla bağlantılı biçimde ‘Bilim nedir?’ , ‘İletişim nasıl olanaklıdır?’ , ‘Doğruluğa nasıl erişilir?’ , Aşkının olanın bilincine nasıl varılır?’ , soruları oluşturuyordu. Bilim nedir sorusu onu felsefe ve bilimi birbirinden ayırmaya götürmüştür. İnsanı anlamak konusunda bilim yetersizdi ona göre. Bu konuda kesin bir bilgiye erişilemezdi. Varoluş felsefesi insanın ne olduğunu bilmek savıyla ortaya çıkarsa kendi kendini ortadan kaldırırdı Jaspers'e göre. Gerçek dünyanın *saçmalığı* ve *kavranılmazlığı* insanı da içine çeker ve onu da kendisi için *anlaşılmaz* kılar.” ¹⁹

¹⁸ Jacques Colette, **Varoluşçuluk**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s.35

¹⁹ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, 1994, s.198

Varlığı bir bütün olarak ele almış ve onun bütün olmadığı sonucuna varmıştır: “ Jaspers’e göre varlık eklemlenmiş ya da türlere ayrılmış olmaktan fazla bir şeydir: varlık parçalanmıştır. Varlık iletilemez üç kiple açıklanır: Nesne olarak (Öznel için) , Ben olarak (Öznelde) , kendinde (Aşkınlığı içinde) .Yani: Dünya, Özgürlük, Aşkınlık. Bu üç kip sürekli bir karşıtlık içinde sürekli olarak birbirlerini hem iterler hem de çekerler ve her biri kendi içinde parçalanmıştır. Böylelikle Ben’in nesnel dünyasının egemenliğine karşı kendisini bir var olan olarak ele geçirebilmesi için nesnel dünyasına yaslanması gerekir. Ben kendini hem aynı anda çağıran ve ezen aşkın varlıkta kendini hem hiçlemeli hem de yeniden bulmalıdır. “²⁰

Jaspers insanın kendini ve kendi yazgısını seçtiğini ama Ben’in hep başarısız olmaya koşullandığını söylemiştir. Felsefesini insanın kendi içine bakışına dayandıran Jaspers’e göre bu hiç kolay bir iş değildir çünkü insan kendine ne kadar bakarsa baksın hep uçsuz bucaksız gerçeklikte kaybolacak ve temelde hep aşkınlığa (Tanrı’ya) ulaşacaktır. “Jaspers'e göre insan bir özgür seçim içindedir: Kendi yazgısını seçer. Bu yazgı bizim ben'imizi kurmamızı sağlar. Ama bu ben, her zaman, başarısızlığa adanmıştır. Başarısızlık bizi Aşkınlık'a yani Tanrı'ya yönelten bir etkinliktir: Varoluş dünyası felsefi araştırmanın alanıdır. Felsefede olgubilimsel içebakış yöntemi geçerlidir. Ancak içebakış deneyimiz hiç de kolay bir deney olmayacak. Çünkü kendimize baktığımızda, uçsuz bucaksız, dipsiz bir gerçeklikle karşılaşırız. Her şeyin temelinde Tanrı dediğimiz aşkınlık yatar. Tanrı'nın bilgisine insan inançla ulaşabilir.

İnsan, onda da, özgürlük deneyleri içinde yazgısını kurar. Varoluşumuzu biz Tanrı'nın varlığını benimsemekle gerçekleştiririz. Her şey Tanrı'nın varlığıyla açıklanır. Tanrı'nın yüce varoluşu insan aklının kavrayabileceği bir şey değildir. Bizim yazgımız Tanrı'nın varoluşuna bağlıdır. Tanrı'nın varoluşunu ancak içedönüşle, hatta içe- kapanışla

²⁰ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007 , s. 59

sezebiliriz. İnsan, düşünsel çabası içinde, sorunlara ve gizlere yönelir. Sorunlar akılla çözülür. Gizlere yönelik bir sezgisel yöneliştir. Gizlerin başlıcası da düşünen ben'dir. İçebakış ya da içekapanışta insan nesnellik düzeyini aşar. İnsan, varoluş deneyi içinde önce 'ben'ine yönelir, sonra "Tanrı"ya, sonra da "dünya"ya yönelir. ²¹

Yukarıdaki söylemlerinden de açıkça anlaşılacağı gibi Hıristiyan inancı Jaspers'in düşüncesini de oldukça etkilemiş, hatta şekillendirmiştir. Bu nedenle onu Hıristiyan Varoluşçuların en önemli düşünürü olarak tanımlamak yanlış olmaz.

1.2.3 Martin Heidegger (1889 – 1977)

“Heidegger, 1889'da, Messkirch'te doğdu. Babası, Saint-Martin Kilisesi'ndeki ayin eşyalarının bakıcılığını yapan bir fıçı ustasıydı. Doğduğu şehirde elde ettiği bir burs sayesinde, 1909'da, Freiburg Üniversitesi'ne girdi. Henüz genç bir öğrenciyken kendisine hediye edilen Franz Brentano'nun ‘Aristoteles'te Varolanın Çoğul Anlamı’ adlı kitabı onun düşünme yolunun başlangıcını oluşturdu ve tüm çalışmalarını adayacağı ‘varlık sorunu’ nun derinleştirilmesine böylece yönelmiş oldu. Önceleri teoloji, daha sonra da felsefe eğitiminin ardından, Heidegger, Freiburg Üniversitesi'nde (1919-1923), Marburg Üniversitesi'nde (1923-1928) ve yine Freiburg Üniversitesi'nde (1928-1944) araştırma yapmaya ve ders vermeye aralıksız devam etti.Heidegger , Freiburg Üniversitesi'nde, Husserl'in asistanı olduktan sonra, onun yerini aldı. Verdiği felsefe derslerinin olağanüstü

²¹ Afşar Timuçin, “Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk”, Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

özgünlüğü ve ardından, 1927'de yayımlanan 'Varlık ve Zaman' , (Sein und Zeit), henüz otuz sekiz yaşında, Heidegger'i dönemin en ünlü Alman filozofu haline getirdi.”²²

Birçok felsefeci gibi “Varlığın anlamı nedir?” sorusuna cevap arayan Heidegger varlık felsefesine yönelmiş ama varlığı varoluşta aramıştır. Ona göre eğer varlık araştırılmak isteniyorsa ilk bakılması gereken yer varoluştur. “ Varlığın araştırılması gereken yer varoluştur. Varoluştan öz çıkarılmalıdır. İnsanın özü varoluşundadır. Öyleyse varoluştan kalkarak varlık sorunu yeniden düzenlenmelidir. Buna göre bu felsefe eski öz (essentia) felsefesine karşıt olarak bir varoluş (existentia) felsefesidir.

Bu felsefenin de büyük bir gücü var: Varoluş bir taş ya da bitki gibi ele alınamaz, ayrıca tanımlanamaz da. Böyle bir şeye girilmez girilmez eski öz felsefesine dönülmüş olur. Ama Heidegger varlık sorununu yanıtlamadan önce , bizi varlığın çevreninde var olanı görebileceğimiz yere götürmek ister. Kendi deyişiyle henüz bir varlık bilim yapmak istemez de ilerideki varlıkbilimi olanaklı kılacak , ona temel olacak bir ‘temel varlıkbilim’ yazmak ister. ‘Varlığını sormamız gereken hangi varolandır?’ sorusu ile araştırmasına başlar. Varlığa hiç olmazsa bir göz atabileceğimiz ‘kapı’ bize nerede açılıyor? İnsanın ‘bir şeye’ erişebileceği ‘delik’ nerede bulunur?

Varlığa açılan deliği insanda görür o. Yalnız insan varlığını sorabilir. Yalnız insan varolandan , ki o kendisidir, varlığa doğru adım atabilir. Yalnız insan varolanın sınırlarını aşabilir. İnsan yalnızca varolan değildir, aynı zamanda kendini varolan olarak anlayabilendir de. “²³

²² <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1292>

²³ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, 1994, s.214

Varoluşçuluğun temel söylemlerinden insanın ‘*bırakılmışlığı*’ , varoluşunun onun seçimi olmayışı görüşü de Heidegger tarafından biçimlendirilmiş, bu görüş varoluşçuluğun en önemli düşünürü ,aynı zamanda öğrencisi olan Sartre’ı da oldukça etkilemiştir. “İnsan, dünyaya bırakılmışlığıyla, ölüme adanmış durumdadır. Yaşamaktadır,öyleyse ölmesi gerekir. Yaşaya yaşaya bitirecektir varoluşunu. Gerçekte o her zaman yaşamak ister ama, bu isteğini hiç mi hiç gerçekleştiremez. Ölümsüzlük yoktur. Var-oluş, yaşam boyunca, yani doğmakla ölmek arasında yer alır. İnsan bu yaşam içinde hep ileriye doğru atılır, yarınına yönelir, yarınını kurmak ister. Şimdiki Zamanımız, geleceğe açılışımızla, geleceği kurma çabamızla belirgindir. Bu durum, bir özgürlük deneyini zorunlu kılar. İnsan Kendi varlığını sağlayabilmek için sürekli seçimler yapar yani özgürlüğünü gerçekleştirir. Özgür olmak, kendini yaratarak kendini aşmak demektir, insan hep bir aşma durumundadır.”²⁴

Heidegger düşüncesinin varoluşsal yanı daha felsefeyi tanımlayışında kendini belli eder: “... Varoluşun analitiği olarak felsefe bütün felsefi sorgulamanın yönlendirici terimini saptamış olur. Bu sorgulamanın kaynaklandığı ve döndürüp dolaştırıp vardığı yer bu terimdir.”²⁵

Her ne kadar tanrıtanımaz varoluşçuların başında gösterilse de Heidegger açık olarak tanrıtanımazlığını hiçbir zaman belirtmemiştir. Ama tanrıtanımazlık onun felsefinde zorunlu olarak ortaya çıkar : Yalnızca olgusal varoluşu varsayınca tanrı da kendiliğinden ortadan kalkar.

²⁴ Afşar Timuçin, **Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk**, Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

²⁵ Martin Heidegger, **Sein und Zeit** (Varlık ve Zaman), Almanya, 1927, s. 38

1.2.4. Jean Paul Sartre (1905 – 1980)

Çağdaş varoluşçular arasında en büyük etkiyi yaratan Jean Paul Sartre'ın yaşam öyküsü kısaca şöyledir: “ 21 Haziran 1905'te Paris'te doğdu. Babası o çok küçük yaşta ölü ve annesi de ailesinin yanına döndü. Sartre, hep örnek çocuk olarak gösterildi. La Rochelle Lisesi'ne devam etti, ama olgunluk sınavını Louis le Grand Lisesi'nde verdi. Eğitimini Ecole Normale Supérieure'de, İsviçre'deki Fribourg Üniversitesi'nde ve Berlin'deki Fransız Enstitüsü'nde sürdürdü. 1929 yılında Simone de Beauvoir'la tanıştı. Çeşitli liselerde öğretmenlik yaptı. 2. Dünya Savaşı sırasında, Almanlar tarafından hapse atıldı; hapisten çıktıktan sonra Direniş Hareketi'ne katıldı. "Sinekler" adlı tiyatro oyunu, onun Direniş Hareketi'nde olduğunu bilmeyen Almanların izniyle oynandı (1943). Aynı durum, "Varlık ve Hiçlik" adlı oyununda da meydana geldi (1943). Oyunlarının her ikisi de baskı karşıtıdır; "Varlık ve Hiçlik"te Sartre, ilk kez felsefesini ortaya koydu. 1945 yılında öğretmenliği bırakarak "Les Temps Modernes" adlı edebi-politik dergiyi kurdu. Kitaplarının çoğunda edebi ve politik sorunları işledi. Savaş sonrası dönemde özellikle politik etkinlikleriyle öne çıkan Sartre, eleştirilerini saklamasa da SSCB'ye destek veriyor, Fransa'nın Cezayir'e karşı yürüttüğü savaşa karşı çıkanların başında geliyordu; Les Temps Modernes, sömürgelerdeki savaşa karşı 1953'ten başlayıp, 1957'de yoğunlaşan bir savaş yürüttü. Sartre, "121'lerin Bildirgesi"ni imzaladı, 1961-62 yılındaki büyük gösterilere katıldı. 1964 yılında Nobel Ödülü'nü geri çevirdi; böylesi bir ödülün, yapıtlarının bütünlüğünü zedeleyeceğini düşünüyordu. 1966-67 yılları arasında Vietnam Savaşı'nda meydana gelen katliamları sorgulamak üzere kurulmuş olan Russel Mahkemesi'nin de başkanlığını yaptı. 1968 yılında, Sovyetler'in Prag'a müdahalesinin ve Fransa'daki öğrenci hareketlerinin üzerine, Sovyet sosyalizmini ve kendi klasik aydın tutumunu sorgulamaya girişti. O dönemde Maoçularla da bir yakınlaşması oldu. 1973 yılında Liberation'u kurdu. 1974 yılında gözleri büyük oranda görmez oldu, bu nedenle etkinliklerini yavaşlatarak, daha çok Doğu Ülkeleri üzerindeki baskıların sona erdirilmesi, insan haklarının korunması

gibi konularda çalışmaya başladı. Pierre Victor'la (Benny Levy'nin takma adı), aydının rolü, bireyin tarihteki yeri, şiddet ve kardeşlik konuları hakkında "Pouvoir et liberté" adında bir yapıt hazırladı. Siyasal etkinliklerinin, yazar tarafını bazen maskeleymiş olmasına karşın, Sartre, son derece düzenli bir zihinsel çalışma yürüterek, gününün altı saatini yazmaya verdi. Edebi nesne Sartre'a göre "Yalnızca hareket halindeyken varolan bir topaçtır. Onu ortaya çıkarmak için, adına okumak denen somut bir eyleme ihtiyaç vardır." Yazmak, okurun özgürlüğüne çağrıda bulunmaktır. Sartre, 15 Nisan 1980'de Paris'te öldü. ²⁶

Sartre da Heidegger gibi düşüncelerinde büyük ölçüde Kierkegaard'dan esinlenmiştir ama Kierkegaard dindar bir Hıristiyan olarak kesin bir Hıristiyan bakış açısıyla yazarken Sartre ve Heidegger Varoluşçuluğun laikleşmiş türünü savundular. "Sartre felsefesinde kendisinin de söylediği gibi , Hegel ve Husserl'e , Heidegger ve Jaspers'e , kendisi ateist olmasına karşın, Kierkegaard'a bağlıdır. Yaratıcılık bakımından onlardan üstün olduğu söylenemezse de yazarlık ve sanatçı yeteneği bakımından onların çok üstündedir. ²⁷

İkinci Dünya Savaşı'nda Almanlara esir olduğu dönemde başyapıtı Varlık ve Yokluk'u yazan Sartre bundan sonra varoluşçu felsefesini açıklayan çeşitli romanlar yazdı, felsefi çalışmaları arasında ise: "Ruhbilim ve İmgelem (1936) , Benin Aşkınlığı (1937) , Bir Duygular Kuramının Ana Çizgileri (1939) , İmgelem Ruhbilimi (1940) , Decartes (1946) ve Varoluş İnsancılıktır (1947) başlıklı çalışmaları bulunur. Tüm yazılarında özne ve nesne arasındaki , eş deyişle, öznel bilinç ve nesnel varlık arasındaki, öznel özgürlük yaşantısı ve nesnel şeyin deneyimi arasındaki temel ikilik sorununu ele aldı. Ünlü yapıtına verdiği başlık , Varlık ve Yokluk, bu temel ikilik sorununu araştırır. Varlık Sartre'ın Kant'ın 'Kendinde Şey'inden ya da Hegel'in 'Saltığı'ndan anladığı şeye iletmede

²⁶ <http://www.biyografi.net/kisiyrinti.asp?kisiid=248>

²⁷ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, 1994, s.225

bulunurken, Yokluk ise özgürlük olarak nitelendirdiği bireysel öznenin yapısına iletmede bulunur. “²⁸

Kant’ın Kendinde Şeyin yola çıkararak Kendinde Varlık’ı terimini yaratan Sartre bazı noktalarda Kant’tan tekrar yararlandı. Ancak yalnızca somut fenomenlerin varlıkbilimsel bir konumları olduğu ve yalnızca somut fenomenlerin olgusal olduklarını öne sürerek Kant’ın Kendinde Şey’inden ayrıldı. “Sartre'a göre, varoluş olgusundan başka olgu yoktur Varlık'ı bu varoluş olgusu oluşturur; bu varlık'a temel alan herhangi başka bir varlık'ın varolduğunu düşünemeyiz. Sartre'a göre olgu, varoluşsal gerçekliği içinde, zihinsel sezgiye açılan şeydir. Filozof, böylece, somutun alanını felsefi araştırmanın alanı olarak belirlemiş, dolayısıyla tam anlamında gerçekçi bir tutum almıştır. Onda bütün sorunlara işte bu temel anlayışa göre çözüm getirilir varoluşsal varlık her şeyi kucaklayacak biçimde her yerdedir. Tektir ve her şey kapsar. Buna göre, o hiç bir şeyden gelmez; ne kendinden gelir, çünkü böyle bir şey apaçık *saçma* olurdu, ne de yaratılma yoluyla Tanrı'dan gelir, çünkü kendi dışında hiç bir şey yoktur " (F. - J. Thonnard, *Precis d'Histoire de la Philosophie*) . Bu varoluşsal varlık insana bulantı duygusu verir; bulantı duygusu, varlık'ı bir "kendinde şey" olarak sezmemizi sağlar. Böylece, varoluşsal varlık'ı bir "kendinde şey" olarak belirleyen Sartre, insan bilincini de bir "kendi için şey" olarak belirler. Düşünen özne ya da bilinç, özüne, varlık'ın karşıtı olan hiçlik'le ortaya konur. Bilinçlenmek demek, tanımak demektir, bilen'i (özne) bilinen'den (nesne) ayırmak demektir. Bilinç, bir boşlukla ayrılır nesneden. Bu anlamda o, olmadığı şeydir, hiçlik'tir, kendi kendinin hiçlik'idir. Sartre'a göre, insan, bu dünyada, başkalarıyla, zor da olsa, ilişki içindedir. Her şeyden önce, bir bedenimizin olması, dış dünyayla ilişkimizi olanaklı kılar. Başkası'yla ilişki; en yetkin biçimde, "başkasının bakışı"yla, . başkasının bakışının bize verdiği "utanma" duygusuyla kurulur. Tek başına olmak dingin durumda olmaktır. Başkasının varlığı, daha doğrusu başkasının

²⁸ William S. Sahakian, **Felsefe Tarihi**, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997, s.316

bakışı bizi nesneye indirgemeye çalışır. Biz de başkasının bakışı karşısında nesneye indirgenmemeye bakarız. "*Cehennemdir başkaları*" der Sartre."²⁹

Sartre varoluşu 'bilinç'le birlikte ele almış, bilince de her zaman insanı da eklemiştir. Ona göre bilincin özelliği bizzat kendi varoluşu sırasında var olmasıdır. Sartre bunu kendi deyimiyle şöyle açıklamıştır: "Bilinç öyle bir varlıktır ki, bu bilincin varoluşu, şu veya bu şekilde var olmayı belirler."³⁰

Sartre insanın önce varolduğunu daha sonra şekillendiğini anlatmıştır. İnsanın önce varlığı sonra özünün oluşması da bundandır. "İnsan kendinden önceki bir varlık tarafından ,herhangi bir insan türü veya benzeri birşey tarafından belirlenmiş değildir. İlk önce ve her zaman sadece kendi varoluşu doğrultusunda belirlenebilir. Sartre'ın 'İnsan , bizzat kendi taslak ve davranışlarıyla kendisine bir varoluş meydana getirir. ' tezi bunu anlatmaktadır. Bu doğrultuda Sartre örneğin 'Varoluşçuluk bir çeşit hümanizm midir?' başlıklı yazısında şöyle bir formül ortaya atmıştır: 'İnsan kendisini biçimlendirdiğinden başka bir şey değildir. ' Sartre'ın bu bağlamda işaret ettiği şey , insanın önce varolduğu sonra bu varoluşu baz alarak, geliştiğidir. Sartre bu bağlamda ayrıca söz konusu taslağa aşırı bir öznellik tanır."³¹

1.2.5. Maurice Merleau – Ponty (1908 – 1961)

1908'de Fransa'da doğan Merleau-Ponty'nin hayatında düşüncesini etkileyen iki ana olay vardır: İlki 1. Dünya Savaşı'nda babasını kaybetmesi, savaşın etkileri ve sınıf arkadaşı Jean Paul Sartre'ın onu Edmund Husserl'in yazılarıyla tanıştırması. "Sartre'la olan

²⁹ Afşar Timuçin, "**Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk**", Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

³⁰ Jean-Paul Sartre, **Varoluş ve Hiçlik**, Olgubilimsel Bir Ontoloji Denemesi, Paris, 1943, s. 132

³¹ Margo Fleischer, **20. Yüzyıl Filozofları**, İlyayayınevi, İzmir, 2004, s. 243

uzun tartışmaları her ne kadar onu varoluş üzerine düşünmeye iten güç olduysa da Sartre'ın Sovyet Sosyalist Parti'nin savunuculuğu fikirlerinin ayrılmasına neden oldu. Her ne kadar ölene kadar Marksist düşünceleri savunsa da Sartre'ın aksine o Sovyet Sosyalist Partisinin halka karşı zalim tutumunu eleştirmiş, bu eleştirel bakışı Sartre'la fikirlerinin ayrılmasına neden olmuştur.³²

Merleau Ponty'nin felsefesini anlamak tabii ki onun etkilendiği kendinden önceki düşünürlerin söylemleriyle birleştirerek olabilir. Çünkü o varoluşçulukla ilgili söylenmişlerin üzerine kendi fikirlerini eklemiş ve böylece felsefesini oluşturmuştur. Onun zamanına kadar varoluşçuluk felsefesinin filozofları varoluşu hemen hemen tüm yönleriyle ele almış ve tartışmışlardı. Özellikle Sartre'la birlikte son bu durum doruğa erişti. O nedenle Merleau-Ponty'nin felsefesine kısaca değinmek yeterli olacaktır:

“1945'ten itibaren Fransa'da felsefeden söz etmek varoluşçulukla ilgilenmek demektir. Merleau-Ponty'nin söze Sartre'dan başlayıp Husserl'den geçerek Hegel'e uzandığı Temp Moderned'deki yazılarında yaptığı budur. Gerçekten kopuşu vurgulayan imgeselliğin düşünürü olan Sartre'ın aksine, Merleau-Ponty , dünyayla tensel ilişkimizi sürekli öne çıkarmıştır. Dolayısıyla birkaç yıl sonra şu saptama gelir: ‘Kierkegaardçı anlamda öznellik bir varlık bölgesi değildir, varlıkla ilişkilenenin tek temel biçimidir. Nesnel bir düşünce içinde her şeyi üstünkörü gözden geçirmek yerine, bir şey olmamızı sağlayan da budur. ‘...

...Esinini Husserl'den alan temel mülahazalardan başka, Merleau-Ponty , düşüncesini dar anlamda varoluşsal düzlemden çok politik ve estetik alanlarda geliştirmiştir.³³

³² <http://www.tameri.com/csw/exist/merleau.shtml>

³³ Jacques Colette, **Varoluşçuluk**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s.58

Merleau-Ponty'in Sartre'dan kesin olarak ayrıldığı bir diğer nokta da insanın diğer insanlarla olan ilişkisinin imkansız olmaması noktasıdır. "Başkasıyla olan ilişkim, kolay bir ilişki olmasa da, olanaksız bir ilişki değildir. Ben bir dünyada yaşıyorum. Bu dünya herhangi bir dünya değildir, bir doğal dünya olmaktan çok ötededir, çünkü ben bir "kültür" ortamında doğmuşum, yöremde yalnız ağaçlar ve sular değil, aynı zamanda bir uygarlığı ortaya koyan nesnelere bulmuşum. "Bir kültür nesnesinde ben, adsız bir örtü altında, başkasının akın varlığını bulurum." İlk kültür nesnesi başkasının bedeni'dir.

Başkasının varoluşu nesnel düşünceyi zorda bırakır. Başkasının bedeni, benim kargımda, anlamlı dolu, işaretlerle yazılmış, okunacak bir kitap gibidir. Başkası cehennem değildir benim için, tersine büyük bir ilişki olanağıdır, büyük bir ilişki alanıdır. Başkasının bedeni, çünkü, bir nesne değildir benim için, benim bedenim de başkası için bir nesne değildir; benim bedenim de başkasının bedeni de işaretler demek olan davranışlarla kurulmuştur. Başkasının tutumu beni kendi alanında nesne durumuna indirgemez, benim başkasıyla ilgili algım da başkası benim alanımda nesne durumuna indirgemez. Merleau - Ponty, bu noktada, Sartre'ın anlayışına iyice ters düşecek bir görüş açısına yerleşir: Başkası, ikinci bir ben'dir, çünkü onun bedeni benimkiyle aynı yapıdadır." Bedenimizi parçalan bir arada bir sistem oluşturur başkasının bedeni de benim bedenimle tek bir bütün oluşturmaktadır,.aynı olgunun tersi ve , yüzüdür bunlar." Sartre, başkasıyla ilişkiyi olası ama olumsuz bir ilişki olarak koymuş, bununla birlikte aşırı solcu bir dünya görüşü içinde insanın ortaklaşmasını, ortak eylemde bulunmasını bir gerçeklik olarak ileriye sürmüştü. Merleau - Ponty, ben - başkası ilişkisini, görüldüğü gibi, daha olumlu bir yönden, ben'le başkasının aynı yapıda oluşu yönünden alır.”³⁴

³⁴ Afşar Timuçin, "Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk", Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

1.3. Varoluşçuluğun Temaları

Varoluşçu filozoflar her ne kadar varoluşçuğu farklı yönleriyle ele almışlar ve farklı tanımlamalar yapışlarsa da ilgilendikleri temalar genelde ortaktır. Filozoflara ve söylemlerine göz atmadan önce bu temaların başlıcalarına kısaca değinmek onları anlamak için gereklidir.

1.3.1. İnsan Varlığının Olumsuzluğu – Nedensizlik, Saçma

Olumsuzluk (Facticité) Sartre tarafından şöyle tanımlanmıştır: “İnsanın kendisi için ,varlığın kendinde, varlıkla, dolayısıyla Dünya ve kendi geçmişiyle kurduğu zorunlu bağlantıdır.”

Varoluşçuluğa göre insanın neden burada olduğunu aramanın bir anlamı yoktur, insan buradadır, işte o kadar. Varolmanın nedenlerini aramaya çalışmak saçmadır. Sartre ve Heidegger olumsuzluğu şöyle açıklar: “ İçimizden her biri kendi sırasında , burada bulunur (Befindlichkeit) . Burada, şimdi, niçin şurada değil de burada? Bu saçma bir sorudur. İnsan yaşama ve bilince kavuştuğunda da , buradadır; burada olmayı kendisi istememiştir. Sanki onu oraya atmışlardır. Kim? Hiç kimse. Niçin? *Hiçbir nedeni yok.* Başlangıç durumumuzun duygusu yüce duygu budur ve bu duygunun ötesinde hiçbir şey yoktur...

...İnsan varlığı fazladandır. İnsanın haklı gösterilemez aptallığı her yanı kaplar. İnsan bu noktada budala değildir. Ben ne sıkışık bir kalabalıkta, ne de boş bir alanda rahatımdır. Benin rahat ettiğim yer devinimlerimin yeterince alan ve yeterince nirengi

noktası bulduğu bir uzamdır. Rahatlık duygusu ortadan kaybolduğunda; duyarlık bozuk bir iğne gibi boğulma duygusuyla boşluk duygusu arasında gidip gelir. ³⁵

1.3.2. Usun Güçsüzlüğü- Yanılsama , Yalan, İkiyüzlülük, İyi ve Kötünün İççe Olması

Usun güçsüzlüğü aslında bir Pascal temasıdır ama bu tezde konu gereği sadece varoluşçuluğun ve varoluşçuların ele aldığı biçimiyle değinilmesi yeterli görülmüştür. Usun güçsüzlüğü varoluşçuluğun ele aldığı biçimiyle insanlar arasında adalet ve eşitlik diye bir şey olmadığı, insanın *yalancı ve ikiyüzlü olduğu, herkesin bir yanılsama ve dolayısıyla bilgisizlik içinde* olmasından kaynaklanmaktadır.

“Herkes yanılsama içindedir. Felsefe kadar sağduyu da, Sıradan insanlar kadar bilginler de. Böylelikle mutlu bilgelikleri sarsmak ve Hıristiyanlık çılgınlığını yaratmak için kuşkuculuğu iç bir devinime kadar götürmek Hıristiyan varoluşçuluğun benimsediği tutum olmuştur. ³⁶

Aslında bildiğimiz, daha doğrusu bildiğimizi sandığımız her şeyin bir yanılsamadan ibaret olması elbette ki bazı bilginleri, ya da kendini bilgin ilan edenleri derhal bu fikre karşı çıkmaya itmiştir. Burada filozoflar diyalektik mantıkla bilginin karşıtı olarak yok bilgi kavramını kullanmışlardır. Bu temayla varoluşçuluk temelde hiçbir şeyin salt olarak doğru olmadığı, bizim doğru ve iyiye ,kötü iyiye ve iyin kötüye karışmış olarak ancak bir ölçüde sahip olabileceğimiz fikrini ele alır . Burada Hıristiyan filozoflarla tanrıtanımaz filozofların bir fikir ayrılığına daha doğrusu tanımlama farklılığına rastlanmaktadır. Filozofların

³⁵ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s.69-70

³⁶ a.g.e. s.70

varoluşu ele alış biçimlerinin anlatıldığı Varoluşçu Filozoflar bölümünde bu farklılıklara daha detaylı değinilecektir.

1.3.3. İnsan Varlığının Sıçrayışı –İç sıkıntısı , Bulantı

Varoluşun özden önce gelmesi kuramından söz etmiştik. Burada varolma her ne kadar insan var olduğunda olacağı şey değildir ve daha sonra olacaktır fikrini savunsa da aynı zamanda insanın aslında olduğu şeyden çok daha fazlası olduğunu söyler. İşte bu noktada insanın varoluşun ötesine sıçraması söz konusudur. Varoluşçuluğa göre insan olduğu değil olmaya karar verdiği şey olduğuna göre bu sıçrayışın bir düşsel güç olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu temanın aslında gelecekle ilgili olduğunu söylemek yanlış olmaz.

“İnsan varlığı henüz olacağı şey olmamasına karşın ,her zaman olduğu şeyden fazla bir şeydir. Sartre onun ‘olduğu şeyi olmayan ve olmadığı şeyi olan varlık’ olduğunu söylecektir. “³⁷

Her ne kadar varlığın ve varoluşun kendisi durağan gibi gözükse de bu yaratıcı sıçrayış ona bir devinim kazandırmaktadır. Bu noktada insan varlığının kendisiyle tümüyle bağdaşmadığı söylenebilir. Sartre bu durumu şöyle açıklamıştır :

“...Kendinde varlık saçma olarak, kendine dönmeksizin, kendini aşmaksızın, kendiyile dolu ve donuk olarak yalnızca olduğu şeydir. Kımıltısız, gizsizdir, fazladandır ve bundan çıkan tüm ‘pis herif’ (salaud) olmayanların duydukları belirsiz ve *boğucu sıkıntı* ‘*Bulantı*’dır....

³⁷ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s.74

...İnsan varlığı kendisiyle tümüyle bağdaşmaz, varlığa bir oyun, hatta çifte bir oyun sokar: Kendini aldatma ve özgürlük. Oysa bu çözünüş ancak, varlıkta bir çatlak açılması , içine gizlice *hiçliğin* sızdığı bir çatlağın açılması durumunda olabilir. “³⁸

1.3.4. İnsan Varlığının İncinirliği – Kötülük

Bu tema insanın varolduğu andan itibaren sonlu olduğunu bilen narin bir yaratık olması esasına dayanır. *İnsan bir anlamda kendi kendini yaratır ama bu her an sona erebilir* ve insan kendini yaratan: Tanrı sıfatından hiçliğe gömülebilir. Aslında burada varoluşçuluğun söylediği insanın kendi kendini yaratma süreci Tanrı'nın emriyle sona erecektir. Bunun sonucu ise *bunalımdır*. Bu bunalımın temeli başarısızlık duygusudur.

“Pascal'dan Sartre'a konuşulan baskın duygu 'içdaralması'dır. Bu duygunun önemi vurgulana vurgulana varoluşçularda ona çoğu kez eşlik eden varlık bilimsel bir başka duygu gölgede bırakmıştır: Baş dönmesi. Başlangıçtaki olumsuzluk duygusunun somutlaştığı iki biçim vardır: boğulma ve boşluk duygusu. İç daralması ve baş dönmesi bu noktada sürekli olarak yüz yüze gelmektedir.

İç daralması ile baş dönmesi sürekli olarak yüz yüze gelmektedir. İç daralması yalın *bir saldırı, bir kötülük, rastlantısal bir kötülük* olarak ortaya çıkar. Baş dönmesi hem baştan çıkarma hem itme, hem tehdit hem de korumadır. ..Böylelikle iç daralması güçsüzlüğün de ötesinde mutluluk nöbeti içindeki bir aşk baygınlığı, bireşimin sağlam toprağındaki diyalektik atılıma karşı koyan bir hız olmaktadır. Ne var ki özgürlük bir yayılma iken , o

³⁸ Jean Paul Sartre, *L'etre et le Néant*, 1943 ,s.119-121

varolanı bu baş dönmesine çektiğinden , ben merkeziliğin de en yüksek noktası olmaktadır. “³⁹

1.3.5. Yabancılaşma

Yabancılaşma teması Zeki Demirkubuz’u en çok etkisi altına alan temalardan biri olduğu için bu konuyu daha detaylı ele almak ve tüm yönleriyle açıklamak gerekli görülmüştür.

“Yabancılaşma olgusunu en genel anlamda kendinden başkası olma ya da başkasına dönüşme diye tanımlayabiliriz. Dünya yazınında sadece birkaç yüzyıldır var olan ‘yabancı’ bir başkası olmak fikriyle birlikte “yabancılaşma” kavramı olarak bize Hegel tarafından armağan edildi. Laik felsefeye Hegel’le giren yabancılaşma kavramı ekonomi ve siyasete ise Marx’la girmiştir.⁴⁰

Eski felsefelerin yabancılaşma diye bir sorunu yoktu. çünkü bu felsefeler değişim ya da değişimin düşüncesinin ötesinde bir dönüşüm fikrine sahip değillerdi. Yabancılaşma ancak Ben’le başkası arasına ,özneyle nesne arasına çatışkılı bir ilişki girdiğinde ve buna göre özne geriye dönülmez biçimde dönüştüğünde söz konusu olacaktır. Hegel yabancılaşma sorununu içsel düzeyde ya da bilinç olguları düzeyinde işledi, onun dışsal yanını düşünmedi. Marx yabancılaşmayı toplumsal, iktisadi, kültürel bir anlam verdi, onu bilinç düzeyinde ele almadı.”⁴¹

³⁹ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s.77

⁴⁰ Doğu Ergil, **Yabancılaşma ve Siyasal Katılma**, Olgaç Yayınevi, Ankara, 1980 , s. 32

⁴¹ Afşar Timuçin, “**Yabancılaşma Sorununa Genel Bakış**”, Makale, www.felsefelik.com

Varoluşçuluğun ele aldığı biçimde yabancılaşmaya geçmeden önce, yabancılaşmanın Marx'taki tanımını özetleyelim: “İki tür yabancılaşmadan söz edilebilir Marx'ın çalışmalarında. Bunlardan ilki, doğadan kopuş anlamındaki yabancılaşmadır. İnsan, doğadan koparak kültürel-toplumsal alanda kendine ikinci bir doğa kurmak anlamında, doğaya yabancılaşır. Bu insan oluşu açıklayan niteliğiyle olumlu karşılanan yabancılaşmadır, zorunlu bir süreç olarak anlaşılır. İkinci yabancılaşma ise, bizzat kapitalist pazarın ve kapitalist toplumsal sistemin yarattığı yabancılaşmadır. Bunun sonucu olarak insan kendi doğasına yabancılaşır. Böylece insan kendine, kendi emeğine, ilişkilerine, dünyaya ve yaşama yabancılaşır. Kapitalist pazarın bir unsuru olarak işleyen çarklardan biri haline gelir. Anlaşılacağı gibi, yabancılaşma teorisinin Marx'ın İnsanın doğası anlayışıyla yakından ilişkisi vardır. Marx'ın çalışmalarının sonraki dönemlerinde (örneğin Kapital'e gelindiğinde) bu kavramı kullanmadığı görülür, ancak bununla birlikte bu kavramın içerdiği perspektifi bir şekilde devam ettirdiği söylenebilir. Meta fetişizmi nosyonunun bir anlamda insanın kendi doğasına yabancılaşmasının maddi temelini ya da yapısını açıklamaya çalıştığını söylemek yanlış olmaz.”⁴²

Marx'a göre aslında doğaya yabancılaşan insan doğanın bir parçasıdır. Ancak doğayı aşmıştır. Böylece doğayı bilinçli denetleme çabası başlamıştır. Bu çaba sadece doğayı değil sosyal ilişkileri ve insan doğasını da değiştirmiştir. Bunun sonucunda da insan nesneleşmiştir.⁴³

Yabancılaşma kavramının kullanılan diğer anlam ve açılımları ise kısaca şöyle sıralanabilir: “

1.3.5.1. Güçsüzlük: İnsanın geleceğini kendisinin değil ,dış etkenlerin, yazgının, şansın ya da kurumların belirlediğini düşünmesi

⁴² <http://tr.wikipedia.org/wiki/Yabanc%C4%B1la%C5%9Fma>

⁴³ Ernest Mandel- George Novak, **Marksist Yabancılaşma Kuramı**, Yücel Yayınları, 1975 , s.22

1.3.5.2. Anlamsızlık: Herhangi bir alanda etkinliğin kavranabilirlik ya da tutarlı bir anlam taşımadığı ya da genel olarak yaşamın amaçsız olduğu düşüncesi.

1.3.5.3. Kuralsızlık: Toplumca benimsenmiş davranış kurallarına bağlılık duygusunun yokluğu ve dolayısıyla davranış sapmalarının, güvensizliğin, sınırsız bireysel rekabetin yaygınlaşması.

1.3.5.4. Kültürel Yaygınlaşma: Toplumdaki yerleşik değerlerden kopma duygusu.

1.3.5.5. Toplumdan Yalıtılma: Toplumsal ilişkilerden dışlanma ya da yalnız kalma.

1.3.5.6. Kendine Yabancılaşma: İnsanın şu ya da bu şekilde kendi gerçekliğini kavrayamaması”⁴⁴

Varoluşçulukta yabancılaşma tanımına değinirken bu temayı Hıristiyan ve Tanrıtanımazlar için iki farklı bakış açısına göre tanımlamak gerekir: Hıristiyan bir bakış açısında tam anlamıyla bir yabancılaşmadan söz etmek mümkün değildir, çünkü dinsel amaçlardan biri de insanın kendisiyle ve doğayla barış halinde olmasıdır. Oysa günah işlediği andan itibaren tanrıdan , dolayısıyla yaratımdan ve kendinden uzaklaşmaktadır. Bu nedenle Hıristiyan varoluşçular ortak bir eğilimle ahlaksal kötülüğü vurgulamışlardır. Günahlar ve ahlaksal kötülük bizi yabancılaşma durumuna iter. “Ahlaksal kötülüğün vurgulanması tüm Hıristiyan varoluşçulukta ortak bir eğilimdir. Kötülük bizi sürekli bir yabancılaşma durumu içine iter...

⁴⁴ http://www.felsefe.gen.tr/alienation_nedir_ne_demektir.asp

...En merkezde bulunan Katolik gelenek , kendi payına günahla yaralanmış olan yaratığa bile doğal özerklik ve gelişme güçleri tanıyarak, bu ölümcül düşüşü her zaman yadsımış ve bunu ,karşılıklı cömertlik ilişkilerini yetke ve bağlılık ilişkileri altında koruyarak yapmıştır. Aşkılık yaratık tarafından bütünüyle kavranamamasına karşın , bu aşkınlığın ona bir ölçüde egemenlik ve bir baskı görünümü altında gözükmelerini engellemektedir. Burada sözünü ettiğimiz geleneğin bile bile vurguladığı da deneyimin bu yanıdır.”⁴⁵

Hıristiyan varoluşçuların tam olarak kabul etmediği ve aşkın olanın insan varoluşunda cisimleşmesinin kesinkes yasakladığı yabancılaşmaya karşın, Tanrıtanımaz varoluşçular yabancılaşmayı felsefelerinin merkezine yerleştirmiştir. Tanrıtanımaz varoluşçuların açısından yabancılaşmayı şöyle sıralamak mümkündür: “Heidegger’de ilkin muzaffer bir felsefe kurarmış gibi gözükken insan varlığının sıçrayışı, kösteklenmiş ve dışa vurulmamış , yabancı bir aygıtın sesine uyumlanmış bir sıçrayıştır. Özellikle Jasper’te sık sık kullanılan bir imge de , insan varlığının her yandan kendisine karşı donuk, kendisini yakınlığı ve taşmışlığı ile tehdit eden bir varlıkla çevrilmiş,kaplanmış, kuşatılmış olduğu imgesidir...

...Daha Kierkegaard’da ,kuşatılmışlık karşısında bir kaçış ; evlilik papazlık karşısında diyalektik bir dolambaç ve bağlantıyı kesen bir ironi aracılığıyla da ayak direme boy göstermektedir. Bu duygu başka hiç kimsede Sartre’da olduğu kadar açık değildir.”⁴⁶

1.3.6. Sonluluk ve Ölümün İvediliği – Ölüm, İntihar

⁴⁵ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s.80

⁴⁶ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s.81

İnsan varolduğu andan itibaren ölüm gerçeği ile yaşar. Ne yaparsa yapsın ölüm gerçeğinden kaçamaz, yani sonundan. Ölümü sürekli olarak düşünmek ve ölümü unutmaya çalışmaktan uzak durmak varoluşçuluğun temel temalarındadır. İnsanın sonluluğuna karşın ölüm ivedidir. Bütün varoluşçular ölümü, sonluluğu felsefelerinin temel temaları arasına almıştır.

Varlığın karşıtı yokluktan yola çıkaran Hegel mantık çalışmalarında sonluluğu şöyle açıklamıştır: “Sonlu olmak realite ve olumsuzlama arasında bir çelişki olmak, ve böyle olarak kendini ortadan kaldırmaktır. Değişim de bir oluşturma, ama bir şey değişimde başkasına geçtiği zaman başkasının da bir şey olması ölçüsünde kendini sürdürür. Bir şeyi ortadan kalkmaya götüren şey sonluluğudur. Onda varlık ve yokluk arasındaki karşıtlık belirli-Varlık (Nitelik) ve olumsuzlama arasındaki karşıtlığın daha belirli biçimini alır...

... Şeyler sonludurlar: Eş deyişle yalnızca bir belirlilikleri olmakla kalmaz; yalnızca nitelikleri salt bir olgusal ve özünü belirlenimleri değildir; yalnızca sınırlanmış olmakla kalmazlar; ama tersine Yokluk doğalarını ve varlıklarını oluşturur. Sonlu şeyler vardılar, ama kendileri ile ilişkileri yalnızca kendileri ile olumsuz olarak ilişkili olmaları değil ama bu olumsuz ilişkide kendilerini kendi ötelere göndermeleridir.

Sonlu şeyler vardılar, ama varlıklarının gerçekliği sonlarıdır. Sonlu şey genelde Bir şey gibi yalnızca değişmekle kalmaz, ama varolmaya son verir. Sonlu şeyin sona ermesi salt bir olanak değildir, sona ermeksizin olamaz. Sonlu şeyin Varlığı yok oluşunun tohumunu Kendi-içinde-Varlığı olarak kapsamasıdır. Sonlu şeylerin doğum saatleri ölüm saatleridir.”⁴⁷

⁴⁷ Hegel, **Mantık Bilimi**, Çözümlemeler, İdea Yayınevi, 2002, s. 248-249

İnançlı biri için ölümün bir son olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu nedenle Hıristiyan varoluşçularla tanrıtanımazlar sonluluğu farklı bir biçimde ele almışlardır. Hıristiyanlara göre ölüm bir son değil başlangıçtır. Dini inanç bunu gerektirir. Bu nedenle Hıristiyan varoluşçular bu konu üzerinde daha az durmuşlardır. Kısaca söylemlerine göz atmak gerekirse: “Kierkegaard bu noktada daha az oyalanmaktadır. Ne var ki ölüm ve intihar sorunlarının Jaspers’in yapıtlarını ve hatta Gabriel Marcel’in düşüncesini kapladığını görmekteyiz. Marcel daha klasik bir Hıristiyan denge bularak, insan varlığını gelecek olarak kuran bir felsefenin , insanı salt geçmişe dönüştüren bir olayı sonlu bir yazgı olarak benimsemesindeki skandalı vurgulamaktadır... ölüm yalnızca amprik varoluş için saltık** bir tehdit oluşturur. Ölüm aşkın varoluş üzerinde etkisini yitirir.”⁴⁸

İnanç ve tanrı konularını geçerse işte ozaman gerçek bir sonluluktan söz etmek mümkün olur. Bu nedenle tanrıtanımaz varoluşçular bu konuya daha çok eğilmişlerdir: “Heidegger’e göre insan varlığının sonluluğu saltık ve temel olmaktadır. Yaşamın tümlenmesi diye birşey , yaşamın bütünlüğü yoktur. Her yaşam kaçınılmaz olarak ölüme yürür. İnsan varoluşu ölüm için varoluştur. Ölümümü ölmek gerçekten de hiç kimsenin benim için yapamayacağı tek şeydir. Ölümüm benim en kişisel, en sahih ve aynı zamanda en saçma olanağımdır. Ölüm yaşamın sonunda değildir. Yaşamın her anında yaşama ediminin ta kendisinde varolur. Ölümü sürekli olarak unutmaya, ondan kaçmaya, onu eğlenceyle ,kayıtsızlıkla ,ya da dinsel söylemlerle başka bir kılığa sokmaya çalışırım. Oysa sahih olarak yaşamak , yaşamın bu anlamıyla bütünsel bir uygunluk içinde yaşamak , ölümün ve onun olası yakınlığının beklentisi içinde yaşamak, her an yanımızda olan bu dosta karşıdan bakmaktır. Ozaman ölüm önünde özgürlüğe ulaşmış oluruz. “

Tanrıtanımaz varoluşçuluğun sonluluk ve ölüm temalarına bakışından söz ederken tabi ki onun en önemli temsilcisi Sartre’ın felsefesine değinmek kaçınılmazdır. “Ölüm

⁴⁸ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007, s.82

** Saltık: Mutlak

olgusu özellikle ateist egzistansiyalistlerde hem insanın hem de evrenin saçmalığının nihai bir kanıtı olarak düşünülmüştür. Sartre'a göre, ölüm, insan saçmalığının adeta zaferidir. Kendi içinde özel bir öneme sahip olmayan ölüm, yaşamın kendisinden ne daha fazla ne de daha az saçmadır."Zira Sartre'ın ateist tavır alışının doğal bir sonucu olarak bir yandan, insanın yeryüzünde belirmesi tam bir kontenjanlık iken, diğer yandan ise dünya ya da Kendisinde Varlık zorunluluktan ve amaçtan yoksun olarak birden bire karşımızda buluverdiğimiz bir alandır. Sartre varlıkta herhangi bir sebep ve gaye görmediği için son noktada hem insanı hem de insanın ilişki halinde bulunduğu dünyayı tam bir anlamsızlık ve gereksizlik içinde değerlendirmek durumunda kalmıştır. Bu durumda insanın doğumu saçma olduğu gibi, doğal olarak ölümü de saçma ve anlamdan yoksun olacaktır. Çünkü ben, bilincim itibariyle bir kendisi için Varlık iken, bedenim, vücudum itibariyle bir Kendisinde Varlığım. 'Vücut kontenjanlığımın zorunluluğunun aldığı kontenjan şekildir.' Bu durumda Sartre'a göre, ölümümle bile saçmalıktan ve anlamsızlıktan kurtulamam. '...varolmam....için hiçbir şey, ama hiçbir şey hiçbir neden yok....benim yerim hiçbir yer değil ; fazlayım ben .. ölümüm bile fazladan olacak .. .' Böyle bir perspektiften bakıldığında aklımıza şu soru gelmektedir : Sartre ölüm olgusuna kendi içerisinde çok özel bir önem vermese onu bir saçmalık olarak değerlendirse de, acaba sonluluğumuzun (faniliğimizin) nihai bir kanıtı olması sebebiyle, ölümün yaşamımıza bir değer kazandırabileceğini düşünmüş müdür? Sartre bu konuda A.Camus ve M.Heidegger'den farklı olarak, ölümün yaşama değer kazandırdığını, onu yücelttiğini reddeder. '...ölüm bana, projelerimin her birinin tam kalbinde, bu projelerin karşıtı olarak musallat olur. Ancak özellikle bu karşıt yön (ölüm) benim imkânım olarak değil de benim için artık herhangi bir imkânın olmamasının imkân dahilinde olması şeklinde görünür. İşte bu sebeple ölüm bana nüfuz edemez, beni etkileyemez.' Görüldüğü gibi, ölüm Sartre için, insan yaşamının yalnızca bir sınırıdır, yaşamımın, geleceğimin, imkânlarımın şu ya da bu biçimde bir parçası değildir. Başka bir deyişle, ona göre, insanın yaşamını ve projelerini ölüm olgusunu düşünerek şekillendirdiğini ve ölümün bir sınır koyduğunu düşünerek yaşama daha bir

şevkle bağlandığını söyleyemeyiz. O'na göre ölüm, projelerime engel değildir. Ölüm kavranamayacağı için projelerimden kaçarken, ben de bizzat projelerim dahilinde ölümden kaçırım.”⁴⁹

1.3.7. Yalnızlık ve Giz - İletişimsizlik

İnsanın başlangıçtaki günahlarından dolayı Tanrı tarafından dünyaya terk edilmiş, bırakılmış olmasından daha önce bahsetmiştik. Bu doğuştan gelen zorunlu yalnızlığı varoluşçular çeşitli şekillerde ele almışlardır: “ Kierkegaard’ın yalnızında Nietzsche’nin vurguladığı noktalarla karşılaşmaktayız: ‘ Sürü yazgısına gitsin, Ayrıca ise kendi dağına tırmansın. Gerçeğe yakın olanlar hep çölde yaşamışlardır.’ demektedir Zerdüşt. Ancak Nietzsche’den Kierkegaard’a temel bir ayrım varlığını sürdürmektedir: Nietzsche’ye göre Ayrıca önceden belirlenmiştir, Hıristiyan düşünüre göre ise her birimiz bu ayrıcaı yaşamaya çağrılıyızdır: bu yaşamın yeryüzünün örgütlenişiyle hiçbir *ilişiği* yoktur. ...

...Genel, belli olandır. Varolan ise gizli varlıktır. Tu es vere Deus absconditus (Lat:Gerçek gizli Tanrı’sın sen) deyimine , varoluşçu düşünce Tu es vere homo absconditus (Lat:Gerçek gizli İnsan’sın sen) deyimini karşı çıkarmaktadır. Böylelikle de ortaya gözde temalarından birini koymaktadır:Giz teması. Bu noktada ustasına kimse Jaspers kadar yakın olmamıştır. *Varolan doğrudan iletişimden kesin biçimde yoksundur.* Varolanın sözleri ve yanıtları hep ikircikli*** , gizlidir ve yarım yamalak anlaşılır. Giz sözcüğün çifte anlamında , varlığın gizli yanıdır.

Yalnızlık Heidegger- Sartre görüngesi içinde saltıklaşmaktadır. Sorun yalnızlığın bu anda kökten biçimde anlam ve varlık değiştirip değiştirmediğini bilmektir. İç daralmasının

⁴⁹ Emel Koç , “Yunus Emre ve Egzistansiyalistlerde Zamansallık ve Ölüm”, Felsefe Dünyası, Sayı 29, s. 29

başkasına aktarılamayan kozmik bir karakteri vardır. Gabriel Marcel yalnızca bir büyüklük önünde , bir bütünün bağrında yalnız olduğuna dikkati çekmektedir. “⁵⁰

1.3.8. Hiçlik- Yazgı, Vicdan

Hiçlik, genel olarak felsefede varolmama durumu olarak tanımlanır. Varlıkta eksiklik ya da bulunmayış durumu, mevcut olmama hali olarak belirtilir. Bu anlamda yokluk ya da namevcudiyet şeklinde kullanılır. Hiçlik kavramını ve varoluşçuluğun ele aldığı biçimini anlamak için Sartre'ın açıklamasına değinmek yeterli olacaktır: “Başlangıçta var olan nesnelerin yalnızca "Kendindeliği" (en soi) vardı. Bu varlık kitle halindeydi, sağlam, yuvarlak, hareketsiz, yarıksız (aralıksız), bölümsüzdü. O zaman, bu temelsiz varlık kendini temellendirmeye çalıştı. O zaman kendi kendisiyle bir çeşit bağlantı kurması gerekmektedir. Bunu yapabilmek için ilkin kendini aşıp hiçliğe doğru adım atması gerekiyordu. Sonradan bu hiçlikten yeniden kendi kendine dönebilmesi için kendini hiçlemesi, yadsınması gerekiyordu. Yabancı bir yerde olmadan insan kendi yurdunu tam bilemez (tanıyamaz) Sartre 'a göre. Varlığın yabancıları da hiçliktir. Bu ayrılık olmadan varlığın bilgisine erişilemezdi. Bu ayrılma, bu yarılma. ile birlikte varlıkta bir delik açılır, bu delikten de kendisi-için (pour soi) varlığı, kendi bilincine erişen varlık ortaya çıkar: "Hiçlik" varlığın deliğidir, kendindenin çökmesiyle Kendisi-için meydana gelir. (Burada Hegel diyalektiğinin etkisi seziliyor: Kendinde varlıkla (sein en sich) kendinin dışında varlık (Sein ausser sich - anderssein) ve kendisi-için varlık (Sein für sich).

Şimdi, Sartre 'da varlıkta açılan delikle, hiçlikle, kendisi için varlık beliriyordu. Bu kendisi için (varlık) böylece kendindenin (kendinde varlığın) bilgisi içinde suyun yüzüne

⁵⁰ Emmanuel Mounier, **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları, İstanbul, 2007 , s. 87

*** İkircikli: İşkilli. Kararsız, mütereddit.

çıkır. Ama bu kendisi-için (pour soi) yeniden kendini temellendirmek ister, bundan dolayı da yeniden kendini aşıp hiçliğe atılır: böylece de bilinç doğar. Ama bu da yine kendini haklı çıkarmak ister ve üçüncü kez hiçliğe adım atar; bunu da kendini buradan kuşbakışı görebilmek için yapar: böylece de kendi kendinin bilinci, kendi üzerinde bilinç doğar.

Öyleyse soru soran insanla birlikte hiçlik yeryüzüne gelmiştir. O zamandan beri de hiçlik her kendi-için olanda (her bilinçli olanda) elmanın içindeki kurt gibi yerleşiktir. Kendi-için ise bilinçtir, ya da insandır.”⁵¹

Bilinçli olan kendini, yazgısını seçer, dolayısıyla sorumlu olur. Bu sorumluluk onu vicdanıyla baş başa bırakır.

⁵¹ Bedia Akarsu, **Çağdaş Felsefe**, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları, İnkılap Kitabevi, 1994, s.227

II.BÖLÜM

SIENAMADA VAROLUŞÇULUK VE ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

Bir sanatçının eserini anlamak bazen sanatçıyı ve onun yaşama bakış açısını anlamaktan geçer. Sanatçı çoğu zaman ürettiği eserin esinini, yaşadıklarından, gördüklerinden, deneyimlediklerinden, okuduklarından, izlediklerinden ya da bunların tamamından alır.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinin incelemesine geçmeden önce varoluşçuluğun sanatı ve sinemayı nasıl etkilediğine ve Zeki Demirkubuz'un sinemasını oluşturan özelliklere değinmek, onun filmlerinde varoluşçuluğun etkilerini anlamak ve filmleri doğru incelemek açısından şarttır.

2.1. Sanatta Varoluşçuluk

Düşünceyle, dolayısıyla da felsefeyle sanatın ilişkisi uygarlık tarihinin her döneminde doğrudan bir ilişki vardır. Sanat tarihine bir göz atmak bile düşüncenin güçlendiği dönemlerde sanatın çoştığı, düşüncenin gücünü yitirdiği dönemlerde ise sanatın da geri planda kaldığını ve üretiminin azaldığını görmemize yeter. Bunun en güzel örneklemesini Reform – Rönesans öncesi ve sonrası olarak verebiliriz.

Batı felsefesini derinden etkileyen Platon'un Güzel'in sanatçının eline bırakılamayacak kadar ciddi bir mesele olduğundan yola çıkarak sanatı ve sanatçıyı

felsefeden ayırma düşüncesinin etkileri 20. Yüzyıla kadar, Batı düşüncesinde etkiliydi. “Platon güzeli sanattan koparmak istemekte çünkü bir idea olan güzelliğe şairler tarafından yönetilemeyecek kadar ciddi bir mesele olarak bakmaktadır. Güzellik sanatın eline bırakılamayacak ciddi bir sorundur çünkü bu sorunun temelinde ahlak düşüncesi vardır. Sanat ancak ahlak düşüncesine , daha yüksek ve olumlu idealarla uyuma hizmet ediyorsa faydalıdır. Platon’un sanatı sınırladığı yerde Kant da güzelliği sınırlayacaktır. Kant daha önemli bir şeye yani ahlaka ayak bağı olmaması için , güzelliği ahlaktan koparmak istemektedir. Fakat Kant’ın bu çabası en çok Alexander Baumgarten’in işine yaramış ve onunla birlikte bugün anladığımız anlamıyla bir ‘estetik’ten söz etmek olanaklı hale gelebilmiştir. Baumgarten hem Kant’la birlikte hem de Kant’a rağmen estetiğin bağımsız bir disiplin olmasını sağlamıştır sağlamasına ama bu ancak 18. Yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşebilmiştir.”⁵²

Bu noktadan sonra hemen hemen her zaman düşüncenin, felsefenin güçlendiği dönemlerde sanatta ona paralel olarak özgürleşmiş ve yaratıcılığı artmıştır. Sanat yalnızca bir itici güç olarak felsefeyi arkasına almakla kalmamış, zaman zaman güçlü etkileşimlerde de bulunmuştur. Modern çağın popüler felsefesi varoluşçuluk da bu anlamda sanatı etkilemiştir. Her ne kadar varoluşçuluk bir sanat akımı olmasa da varoluşçuluğun sanatla olan etkisi çok yoğun ve etkili olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden biri varoluşçuğun eyleme verdiği önemdir. “Sanat her şeyden önce bir somut bir yaratı ,bir eylemdir ve sanat söz konusu olduğunda sorun açıklamak, çözümlenmek değil, betimlemektir. Bu nedenle çağdaş varoluşçuluk bir anlamda felsefe ile sanatın eylemde buluşması olarak da nitelendirilebilir.”⁵³

⁵² Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırbeş Yayınevi, 2003, s.107

⁵³ Ekrem Aksoy, “**Yazın İle Felsefenin Eylemde Buluşması**”, Türk Dili, Yazın Akımları Özel Sayı, 1981, s.349

Bu etkileşimin en yoğun görüldüğü sanat alanının edebiyat olmasından dolayı sinemaya geçmeden önce edebiyattaki varoluşçuluğa değinmek gereklidir:

2.1.1. Edebiyatta Varoluşçuluk

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da egemen olan umutsuz, karanlık ruh hali tabi ki felsefe ve sanatta kendini gösterecekti. Artık insanlar psikologlara yalnızlık, umutsuzluk, ölüm kaygısı gibi şikayetlerle gitmeye başlamıştı. Bu noktada sanata ve felsefeye düşen görev uzun süre tartışmalara yol açtı. Sanat ya da felsefe bu duruma çare olabilir miydi? Yoksa sanat 20. Yüzyıl gerçekliğinde gücünü yitirmiş miydi. Sanat bu kadar vahşet, acı ve kederden sonra neyi nasıl kurtarabilirdi?

Bütün bu sorularla boğuşan sanatçı zaten içinde olduğu umutsuzluğa iyice gömülmekteydi. Bu şartlar altında olumlu düşünmek ve umut dolu yaratılar vermek çok güçtü. “Örneğin Camus hep mutluluk üzerine yazmak istediği halde kaleminin niye absürdü, kötülüğü ya da ölümü yazdığını şöyle açıklar:’1938 ile 1945 yılları arasında olgunluk çağına girmiş olan bizim kuşağımız çok şeyler gördü. Çok korkunç olaylar demek istemiyorum yalnızca çok birbirine karşıt, birbiriyle uzlaşmaz şeyler gördü demek istiyorum. ‘⁵⁴

Varoluşçular arasında sanat ve sanat-varoluş üzerine en çok düşünen Heidegger olmuştur. O sanatın hakikat yanı ve hakikatin etkisi üzerine durmuş, bununsa ancak edebiyatla mümkün olacağını söylemiştir. Ayrıca ona göre felsefe ve edebiyatın ortak bir noktası daha vardır ki: o da dildir. İkisi de araç olarak dili kullanır. Bu nedenle edebiyat tüm sanat dalları arasında felsefeyle en çok ilişkili olandır: “ Sanatın özü edebiyattır.

⁵⁴ John Cruickshank, **Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı**, De Yay. , İstanbul, 1965, s.25

Gerçeği daha doğrusu varlığı ortaya çıkaracak olan bilim değildir. Bu görevi edebiyat yani yazarlar yüklenir...

... Heidegger'e göre dilin önemi varlığı adlandırmasında yatar. Bu adlar varlığı söze döker ve ortaya çıkartır. Dil temel olarak edebiyattır. Dil insanlar için varlığın varlık olarak anlağıldığı gerekleşim olduğu için Şiir dar anlamda edebiyattır, asıl anlamdaysa ilk edebiyattır. ⁵⁵

Heidegger'in üzerinde durduğu gibi edebiyat felsefeden, özellikle de varoluşcu felsefeden en çok etkilenen sanat dalı olmuştur. Hatta varoluşculukta edebiyatın felsefenin önüne geçtiği bile iddia edilebilir. Bu durumu Prof. Dr. Afşar Timuçin Şöyle zetlemekte: "Edebiyatın sanatta varoluşcu tutum felsefedekine göre elbette çok daha yaygın ve çok daha çeşitli oldu. Sanatta varoluşculuk özellikle 1940'dan sonra, özellikle yazı sanatlarında, daha çok da romanda gelişti.

Fransız romancısı Andre de Richaud" (1909-1923) ilk varoluş romancısı sayabiliriz. Andre de Richaud, "La Douleur" (Acı) ve "La Nuit Aveuglante" adlı yapıtlarıyla, varoluşcu romanın hazırlayıcısı, öncüsü olmuş, özellikle varoluşcu sanatçıların en önemlilerinden biri olan Camus'y etkilemiştir. İnsanın varoluşsal açmazlarına titiz bir gözlemci olarak yönelen Richaud'ya varoluşcu sanatın Husserl'i demek sanırım yanlış olmaz. ⁵⁶

Varoluşcu romanın başlangıcı ek yazar Franz Kafka ile olmuştur (1883- 1924). Kafka, varoluşculuk felsefesini edebiyata uyarlamıştır. İnsanı bunaltan karanlık dünyada

⁵⁵ Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, De Ki Yay. , Ankara, 2007, s.111

⁵⁶ Afşar Timuçin, "Felsefe ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk", Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

yaşayan kahramanları bu saçma dünyayı anlama çabasındadır. Yaşadığı dönemde tüm yazdıklarını arkadaşına veren onları yakmasını söyleyen Kafka'yı dinlemeyen arkadaşının onun ölümünden sonra eserlerini yayınlaması yazarın ancak öldükten sonra dünyaca ünlü bir yazar olmasını sağladı. Kafka eserlerinde insanın korkularını, burjuva yaşamının sahte ilişkilerini gözler önüne serer. Karamsarlığı eserlerindeki karakterlerine çaresiz, umutsuz gibi sıfatlarla yansımıştır. Örneğin Dava'nın kahramanı Josef neyle suçlandığını bilmeden yavaşça karanlığa gömülür. Şato'da kadastro memuru Bay K'da da aynı olay görülür. Bir tek Kayıp'ta iyimser bir tutum göstermiştir. Başlıca eserleri şunlardır: "Roman:Dava (1925) , Şato (1926) , Kayıp (1927) Hikaye : Değişim (1915) , Bir Savaşın Tasviri , Taşrada düğün hazırlıkları , Şarkıcı Josefine ya da Fare Ulusu , Ceza Sömürgesi Çin Seddi , Bir Akademiye Rapor , Mektuplar : Milena'ya Mektuplar , Babama Mektup Günlükler : Günlük 1-2 , Aforizmalar"⁵⁷

Varoluşçu felsefenin önemli düşünürü Jean Paul Sartre varoluşçu edebiyatın da başını çekmiştir. Bir çok roman ve birçok oyun yazmış olan Sartre, sanatı felsefi görüşlerini açıklamada bir araç olarak kullanmıştır. Romanları aracılığıyla felsefesini yaymaya çalışmıştır. Felsefesini romanlarının karakterlerinden olaylarına her yerinde bulmak mümkündür. Örneğin "Bulantı romanının kahramanı Antoine Roquentin, ilk kez yerde gördüğü bir taş parçasını eğilip almak istediğinde bunu yapamadığını fark eder; çünkü bu anda varoluşun saçmalığına karşı bir bulantı duymaya başlar, varlıkların varoluşuna, doluluğuna karşı duyulan bir bulantı. Dünyanın özündeki kendinde anlamsız varlığı karşısında duyulan bir bulantı'dır bu. Sartre'a göre bu bulantı bizi varlıkların kendiliğinden varoluşlarından ve dolayısıyla anlamsızlıktan ayırır ve bilinçli bir varlık olma konumuna getirir."⁵⁸

⁵⁷ www.kafka.org

⁵⁸ Afşar Timuçin, "Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk", Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

En ünlü kitabı “Varlık ve Hiçlik”i 1943’te yazan Sartre’in diğer önemli eserleri şunlardır:“Roman: Akıl Çağı (1945), Yaşanmayan Zaman (1945), Yıkılış (1949), Bulantı (1961) , Öykü: Duvar (1959) Felsefe: Düş Gücü (1936) Düş Ürünü (1940) Varlık ve Hiçlik (1943) Diyalektik Aklın Eleştirisi (1960) Sözcükler (1963) Oyun: Gizli Oturum (1950) Nekrassov (1955) Saygılı Yosma (1961) Kirli Eller (1962) Mezarsız Ölüler (1962) Sinekler (1963) Şeytan ve Yüce Tanrı 1964) Altona Mahpusları (1964) İnceleme: Aziz Genet (1952)Baudelaire (1964) Flaubert (3 cilt,1972) Deneme: Denemeler (1961) Yahudi Sorunu (1965) Edebiyat Nedir (1967) Senaryo:İş İştten Geçti (1955) Çark (1964) “⁵⁹

Varoluşçu romanın bir başka temsilcisi Albert Camus'dür (1912-1960). Camus kendini varoluşçu olarak tanımlamaz ve bunu şu sözleriyle de açıklar: “Hayır, ben bir varoluşçu değilim. Sartre ile isimlerimizin yan yana anılmasına hep şaşıktık. Sartre ve ben kitaplarımızı birbirimizle gerçekten tanışmadan önce yayımladık. Birbirimizi tanıdığımızda ise ne kadar farklı olduğumuzu anladık. Sartre bir varoluşçudur, benim yayımladığım tek fikir kitabı Sisifos Söylencesi`dir ve sözde varoluşçu filozoflara karşı doğrultulmuştur.”⁶⁰ Varoluşçuluğa bir düşünür olarak yönelen Albert Camus, saçma sorununu inceler. Romanlarının öyküleri de genelde bu sorun üzerinedir. Örneğin: “'L' Etranger "si (Yabancı) kendini insanlar içinde sürgün duyan bir yabancının serüvenini anlatır. Bu yabancı adam insanlarla ilişki kuramaz, insanlarla hiç bir şeyini paylaşamaz, onların yasalarına da uyamaz ve bu yüzden onların hışmına uğrar. "La Peste" (Veba) romanında Camus, kitle halindeki ölümleri, öldürmeleri simgeleştirir.” Zeki Demirkubuz Yazgı filmini Albert Camus’un Yabancı’sından uyarlamıştır. Bu konuya tezin ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

⁵⁹ www.sartre.org

⁶⁰ Jeanine Delpech ,Söyleşi, **Les Nouvelles Littéraires**, (1945).

Camus varoluşla ilgili düşüncelerini "L'Homme révolté"de (Başkaldıran İnsan) ortaya koymuştur. Başlıca eserleri şunlardır: “Yabancı (L'Étranger) (1942) , Veba (La Peste) (1947) Düşüş (La Chute) (1956) , Mutlu Ölüm (La Mort heureuse) (ölümünden sonra, 1970) , İlk Adam ((Le premier homme) (ölümünden sonra, 1995), Hikayeleri: Sürgün ve Krallık (L'exil et le royaume) (1957) Oyunları: Caligula (1938`de yazıldı, 1945`de oynandı) Ecinniler (Les Possédés) (1959) , Denemeler: Sisifos Söyleni (Le Mythe de Sisyphe) (1942) , Ters ve Yüzü (L'envers et l'endroit) (1937) , Başkaldıran İnsan (L'Homme révolté) (1951) , Düşün ve Bir Alman Dosta Mektuplar (Lettre a un ami allemand) (1945) “⁶¹

Diğer varoluşçu edebiyatçıları kısaca şöyle özetlemek mümkündür :“Varoluşçu sanatın önemli kişileri arasında Simone de Beauvoir (doğ. 1908) ile André Malraux (doğ. 1901) da vardır. Birçok roman ve oyundan başka, düşünce kitapları, denemeler de yazmış olan Beauvoir, daha çok çağdaş dünyadaki kadın sorunlarıyla, özellikle de kadının cinsel-toplumsal sorunlarıyla ilgilenir, başlıca yapıtı: "Sang des Autres" (Başkalarının Kanı). Daha çok "La Condition Humaine" (İnsanlık Durumu) adlı romanıyla tanınan André Malraux'ya gelince o daha çok Nietzsche'ci bir anlayışa yatkındır. Nietzsche gibi o da Tanrı'nın ölmüş olduğunu bildirir. Malraux, sanatı, insanı yıkan bir evrene karşı tek kurtuluş yolu olarak koyar. İnsan sert ve kaba bir evrende, kendi yazgısıyla baş başa bırakılmış olmanın saçmalığını yaşar. Ona göre, dinler dönemlerini tamamlamışlardır; insan kendini "kültür"le kurtarmak zorundadır artık. Varoluşçu sanatın öbür büyük temsilcileri, özellikle Sartre, Malraux'ya göre daha ilerici bir tutum içinde görünür.”⁶²

⁶¹ <http://www.sccs.swarthmore.edu/users/00/pwillen1/lit/bio.htm>

⁶² Afşar Timuçin , “Felsefe ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşluluk”,Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976,s:4-9

2.1.2. Sinemada Varoluşçuluk

20. Yüzyılın felsefesi varoluşçuluk yine bu dönemde var olmuş, çağdaşı , genç ve yeni sanat dalı sinemayı derinden etkilemiştir. Varoluşçuluğun sinemadaki etkilenenlerin başlıca akım ve yönetmenler “Fransız Yeni Dalga Sineması, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması, Luis Bunuel, Orson Welles ,Passolini , Kieslowski, Kurusawa, Wim Wenders, Woody Allen, Film Noir, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, Federico Fellini, Angeoloupolos. Ingmar Bergman , Michel Gondry , Eric Rohmer , Alain Robbe-Grillet , Richard Linklater , David O. Russell , Jean-Luc Godard , François Truffaut , Mamoru Oshii ”⁶³ olarak sıralanabilir. Ancak bu yönetmenlerin tüm filmlerinin varoluşçu bir bakış açısıyla yapıldığını söylemek mümkün değildir. Eğer örneklemek gerekirse: “Antonioni’nin gecesinde olduğu kadar özgürlüğün anlamını bir kez daha sorgulayarak, insanın kendi dışında aradığı özgürlüğün peşinde koşarken nasıl yorulduğunu, içindeki özgürlüğü nasıl yitirebileceğini gösteren Kieslowski’nin Mavi’sinde, Woody Allen’ın kendine özgü mizah anlayışıyla , daha doğrusu kara mizahla yoğurduğu ve mizahın karasını Rilke’den aldığı dizelerle koyulttuğu Başka Bir Kadın adlı filminde de, Fellini’nin Tatlı Hayat’ta varoluşçuluğun alacakaranlığını filmin kahramanı Marcello’nun parçalanmış yaşamının gerçeği haline getirişinde de, Alain Resnais’in aynı parçalanmış yaşamı , görsel estetiği hiçe sayarak , Hiroşima’ya yağın külü , gözyaşını sevişen iki insanın terine dönüştürdüğü ve yepyeni bir estetikle sunmayı başardığı Hiroşima Sevgilim’de de, Angelopoulos’un sonlu insan yaşamına sonsuzluğu sığdırdığı , hem de küçük bir çocuğun gözlerindeki hüznü sığdırdığı Puslu Manzaralar’da veya yaşamın anlamını , ölümsüzlüğü kendince sözcüklerde arayarak yaşlanan bir şairin ,ölümün eşiğine geldiğinde sonsuzluğun tek bir anda, o da yüreğinin sevgiyle dolu tek bir çarpışında olduğunu geç de olsa anladığı Sonsuzluk ve Bir Gün’de de, 21. Yüzyıla adım atmaya çok yakinken 1999 yılında yapılan ve pek çok dalda

⁶³http://www.experiencefestival.com/a/Existentialism__Major_thinkers_and_authors_associated_with_the_movement/id/5033700

Oscar alan Amerikan Güzelliği adlı filmde gösterilen çirkinliklerde de, varoluşçu dünyadan güçlü izlerle, izleklerle karşılaşmak mümkündür.”⁶⁴

Sinemada varoluşçuluk deyince akla ilk olarak Rus yönetmen Andrei Tarkovski ve İsveçli yönetmen Ingmar Bergman gelir. Bu iki usta yönetmen filmlerinde varoluşçu felsefenin uğraştığı olumsuzluk, yabancılaşma, yazgı, özgürlük, ölüm, saçma gibi sorunları konu almışlardır. Sinemanın gerek konu, gerekse işleniş açısından bir felsefi söyleme dönüşebileceğini göstermiş olmaları ve diğer yönetmenlerden farklı olarak sadece bazı filmlerinin değil tüm filmlerinin felsefi bir söylem içermesi açısından bu iki yönetmen sinema tarihinde ayrıca bir önem taşır. Bu nedenle bu bölümde özellikle bu iki yönetmenin filmleri üzerinde durulacaktır.

Varoluşçuluğun temaları bu iki yönetmenin filmlerinde de oldukça etkindir. Bunu birkaç örnekle açıklayalım : Örneğin Bergman'ın Utanç (Shame 1967) filmi nedensiz bir savaştan kaçan insanların, hiçliğin ve sonsuzluğun ortasında (uçsuz bucaksız bir deniz) anlamsızlığa yenilmesiyle biter. Ölüm sürekli karakterlerin etrafındadır ve gerçek olan tek şey de yalnızca ölümün ivedi olduğudur. Bergman ölümle ilgili takıntısının daha çocuk yaşlarda başladığını ve daha o zamanlar bile yaşamak istediğinden emin olmadığını söyler. Küçük yaşta yaşadığı hastalıklar onun bu karanlık ve umutsuz düşünce sistemine etkisi olmuştur. Kendisi o günleri ve düşüncelerini şöyle anlatmıştır: “Ne olduğu pek anlaşılmayan birkaç hastalık geçirdim ve yaşamak isteyip istemediğime bir türlü karar veremedim. O zamanki durumu bilimcimin derinliklerinde anımsayabiliyorum: Bedenimdeki salgıların kötü kokusu, sert , nemli, batan elbiseler, gece lambasından yayılan yumuşak aydınlık, bitişik odaya açılan aralanmış kapı, dadının derin solukları, pıtır pıtır

⁶⁴ Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkırkbeş Yayınevi, 2003, s.165

adımlar, fısıldaşan sesler, güneşin sürahideki suda yansımaları. Bunların tümünü anımsayabilirim ama hiç korku anımsamıyorum. Korku sonradan geldi.”⁶⁵

Yönetmenin varoluşçu söylemi 1969’da çektiği diğer filmi Anna’nın Tutkusu’ndaki baş karakter Andreas’ın kendinden kaçışı, kendini ölü gibi hissetmesi, sindirilmiş ve aşığılanmış olması ve tüm bu durumları saçma bulması ile devam eder. Burada aynı zamanda özgürlük teması üzerinde durulmuş, insanın iç huzursuzluğu konu edilmiştir. Bu söylem Sartre’in Bulantı’sıyla birebir örtüşmektedir. “Andreas ayılmıştır. Ama bu bilinçle bu farkındalıkla yaşamak da sanıldığı kadar kolay olmaz. Çevresindeki her şeyi, daha doğrusu ‘valık’ı bir fazlalık olarak duyumsamaya , görmeye başlar. Sartre’in ‘Bulantı’sını , daha doğrusu Bulantı’nın kahramanı Roquentin’in midesini ayağa kaldıran fazlalık duygusunu Andreas da duyar. .. Tıpkı Roquentin gibi varoluş günahından sıyrılarak varolmayı isteme sırası şimdi de Andreas’tadır. “⁶⁶

Bergman’ın filmlerinde kahramanlar genelde sessizdirler. En trajik sahnelerde genelde insanlar ağlayıp bağırılmaz, derin ve anlamsız bir sessizliğe bürünür. Sessizlik Bergman için vazgeçilmez bir öğedir. Ona göre en kötü durumdaki insan hiç konuşmaz. Bunu ‘Sessizlik’ filminde şöyle dile getirir: “En kötü durumda olan insanlar en az şikayet edenlerdir. Konuşmazlar. Elleri, sınırları ve gözleri canlıdır. Cellat ve suçlular! Yükselip batan ağır ışık, soğuklar, karanlık, sıcak, kokular... Herşey sessizdir.”⁶⁷ Bergman’ın söylemi burada Albert Camus’un “insanlar arasındaki konuşmanın, dialogun sona erdiği yerde yaşam da yoktur.”⁶⁸ düşüncesiyle birebir uymaktadır.

⁶⁵ Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkırkbeş Yayınevi, 2003, s.141

⁶⁶ Savaş, a.g.e. s.141

⁶⁷ Ingmar Berman, , **Sessizlik**, Tystnaden, 1963

⁶⁸ Ingmar Bergman,, **Büyülü Fener**, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, s.5

Filmlerindeki karanlık atmosfer, karartmalar, gölgeli ışıklandırma ve filmin tonundaki iç karartıcı grilik de tesadüf değildir elbet. Bütün bunlar Bergman'ın yaratmak istediği karamsar ve olumsuz dünyanın öğeleridir.

Bergman varoluşçuluğun bilinç temasına da atıfta bulunarak filmlerindeki karanlığın ve sessizliğin kendindeki nedenlerini şöyle dile getirmiştir: “ Düş olarak film, müzik olarak film. Hiçbir sanat dalı bilinçliliğin ötesine filmin geçtiği ölçüde geçemez. Doğrudan duygulara ulaşır. Ruhun derinliklerindeki küçük bir hata, şok etkisi: Bir saniyede yirmi dört kare, arada karanlık Optik sinir karanlığı algılamaz. Montaj masasında film şeridini kare oynattığımda hala çocukluğumun baş döndürücü sihirli duyularını yaşarım. Dolabın karanlığında, kareleri yavaş yavaş birbiri ardına sararım, hiç algılanmayan değişiklikleri görürüm. Hızlı sararım,devinim. Dilsiz ya da konuşan gölgeler hiç çekinmeksizin içimdeki en gizli yerlere yönelirler.”⁶⁹

Bergman'ın tüm filmlerinde öyle ya da böyle kendini gösteren varoluşçuluk özellikle yönetmenin Yedinci Mühür adlı filminde doruğa ulaşır. Varoluşçuluğun var olmak sorunundan , dolayısıyla da var olmanın tersi olan var olmamak, yani ölümden yola çıktığını düşünürsek, yaşamı, ölümü ve ölümün varlığı karşısında yaşamın anlamını sorgulayan Yedinci Mühür filmi, yönetmenin varoluşçu felsefeyi sinema diliyle yoğurmasıdır.

İletişimsizlik , iletişimin kesilmesinin sorumlusu dile duyulan güven eksikliği ve sessizlik teması Tarkovsky sinemasında da yerini almıştır. Bu temayı konudan karakter seçimine kadar yaymıştır yönetmen. Örneğin Ayna filmindeki kekeme, özürlü çocuk ya da Kurban filmindeki hastalığı nedeniyle konuşmayan çocuk bu karakterlerdendir.

⁶⁹ Ingmar Bergman, **Büyülü Fener**, Afa Yayınları, İstanbul , 1990, s.83

Tarkovsky sinemayı varoluş sorununu insanlara anlatma, hatırlatma ve betimleme aracı olarak kullanmıştır. Soruna çözüm ya da cevap aramaktan çok insanlara varoluş sorununu göstermek ve onların bu sorun üzerine düşünmeleri için aracı olmak istemiştir. Tarkovski sanat anlayışını ve varoluşçuğun onun sanat ve hayat görüşünü nasıl etkilediğini şu sözleriyle açıklamıştır: “Yalnızca bir meta olarak tüketilmek istenmeyen her çeşit sanatın amacı , kuşkusuz, kendine ve çevresine, hayatın ve insanlığın varlığını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile gerek kalmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir.

En genelinden başlayacak olursak bence sanatın hiç tartışılmayacak işlevlerinden biri, bilgilenme düşüncesidir, bir sarsıntı bir katharsis şekline bürünen etkidir. Havva'nın bilgi ağacından elmayı koparıp yemesiyle birlikte insanoğlu da sonsuz bir gerçek arayışına terk edildi. Bilindiği gibi Adem ve Havva her şeyden evvel, çıplaklarının farkına vardılar ve çok utandılar. Utandılar, çünkü kavradılar...Ulvi bir bilgisizlikten, faniliğin düşman ve bilinmedik topraklarına fırlatılıp atılanların tradejisi hiç de anlaşılabilir değildir... Ve insan 'yaratılışın bu baş tacı' , yeryüzüne işte böyle indi ve onu sahiplendi.”⁷⁰

Kendi sözlerinden de anlaşılacağı üzere Tarkovsky varoluşçuluğun terkedilmişlik temasından oldukça etkilenmiştir. Buradan yola çıkarak insanın farkına varmasının dolayısıyla da bilgilendirmenin önemine inanmış, sinemasını da bu amaca hizmet için kullanmıştır. Burada Tarkovsky'nin sinemayla yapmak istediği seyirciye 20. Yüzyılın insanının yaşadığı çağın sorunlarını ona gösterecek, betimleyecek ve onu vicdanıyla baş başa bırakacaktır.

Tarkovsky ayrıca varoluşçuluğun insanın sorumlu olması konusuna da filmlerinde yer vermiştir. Örneğin “...Son filmi Kurban'da baş karakter Andreas kurban olmayı seçecek

⁷⁰ Andrei Tarkovsky , **Mühürlenmiş Zaman**, Afa Yayınları, İstanbul, 1992, s.42-43

fakat bireysel sorumluluk ile sorumluluğun gerektirdiği ahlakın çoktan unutulduğu, unutulmamış olsa da bencillikle karşılaştırıldığı bir dünyada deli gömleğini giymekten de kurtulamayacaktır. Çünkü 20. Yüzyılda Kierkegaard'ın sözünü ettiği inanç şövalyesi olmaya kalkan birinin, yani evrensel ifade etmek için kendinden feragat eden trajik kahraman olmak yerine, birey olmayı seçtiği için evrenselden feragat ederek iman şövalyesi olmayı seçen kişinin yazgısı dün olduğu gibi bugün de deli olarak yaftalanmaktadır. ⁷¹

Günümüz sinemasının en büyük endüstrisi Hollywood'a gelince, aslında yapı ve amaç bakımından bakıldığında Hollywood'un felsefi söylemlerle film yapmasını beklemek anlamsız olur. Çünkü Hollywood tüketimi kolay, easy selling dedikleri, kolay satılabilen, adı üzerinde 'kolay' filmleri yapmayı ticari açıdan hedeflemiş bir endüstridir. Dolayısıyla insanın var olma sorunu seyircinin yüzüne çarpmak onun amacıyla pek de bağdaşmaz. Yine de daha önce adını varoluşçu sinemacılarla birlikte andığımız Woody Allen Hollywood'daki en önemli temsilcisi olarak filmler üretmiştir. Woody Allen kara mizah anlayışı içinde varoluşçuluğun temaları yalnızlığı, acıyı, terk edilmişliği çoğu kez filmlerinde kullanmıştır. Onun hayat görüşü de varoluşçuluktan oldukça etkilendiğini şu sözleriyle dile getirmiştir aslında :”Bir espri vardır bilirsiniz. İki yaşlı kadın dağ başında yemek yemektedir. Biri ‘Lanet olsun’ der, ‘Yemekler ne kadar berbat.’ ‘Evet’ der diğeri ‘Ve ne kadar da az!’ Yani...Bu benim yaşam hakkındaki düşüncemin özetidir. Evet yalnızlıktır, sefilliktir, acılar ve mutsuzluklarla doludur. Ama Keşke bu kadar kısa olmasaydı.” ⁷²

Yukarıdaki örneklerden görüleceği gibi varoluşçu felsefenin sinemadaki yansıması sinema tarihinin tek bir döneminde, tek bir filmde ya da tek bir yönetimde değildir. Varoluşçuluğu var oluş sorunu inceleyen her filmde aramak mümkündür. Yine de burada seçilen yönetmen, akım ve filmler varoluşçu düşünceyi en yoğun biçimde yansıtma açılarından diğerlerinden ayrılır.

⁷¹ Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkırkbeş Yayınevi, 2003, s.146

⁷² Woody Allen, **Annie Hall**, Hil Yayınları, İstanbul, 1991, s.5

2.2. Zeki Demirkubuz Sineması

Bir yönetmenin sinemasını incelemek, filmlerine doğru açıdan bakmak usta yönetmen Andrei Tarkovsky'nin de dediği gibi ancak o yönetmeni ve o yönetmenin yaşantısının filmlerine etkisini anlamakla mümkün olur.⁷³ Bu nedenle bu bölümde Zeki Demirkubuz sinemasını oluşturan öğelere ve onun kısa yaşam öyküsünü incelemek gerekmektedir.

2.2.1. Bağımsız Sinema

Bağımsız'ın sözlük anlamı: “Davranışlarını, tutumunu, girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen, özgür, hür. Müstakil. Herhangi bir kuruluşa, partiye bağlı olmayan.”⁷⁴ ya da “davranışlarını, tutumunu, girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen”⁷⁵ dir. Anlamından da anlaşılacağı üzere bağımsız sinema hiçbir kurum ya da kuruluşa bağlı olmadan, herhangi bir gücün etkisinde kalmadan, özgür ve hür yapılan sinema olarak tanımlanabilir. Bağımsız film üretimini “Hakim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışılarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek”⁷⁶ diye bağımsız yönetmeni ise “yönetmenlik yanında yapımcılık görevini de üstlenen ya da bu görev için yapımcıdan tam bir özgürlük sağlayan yönetmen”⁷⁷ diye tanımlayabiliriz.

⁷³ Andrei Tarkovsky, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa Yayınları, İstanbul, 1991, s. ?

⁷⁴ <http://www.tdk.gov.tr/TR/SozBul.aspx?F6E10F8892433CFFAAF6AA849816B2EF05A79F75456518CA>

⁷⁵ **Türkçe Sözlük 1**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1988, s. 127.

⁷⁶ Tül Akbal Süalp, “**Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?**” Antrakt Dergisi. Sayı:75-76 , s.20.

⁷⁷ Nijat Özön, **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, TDK Yayınları, Ankara, 1981, s.29

Peki bağımsız film nedir? Emanuel Levy de “Cinema Of Outsiders: The Rise Of American Independent Film” (Yabancıların Sineması: Amerikan Bağımsız Filminin Yükselişi) adlı kitabında bağımsız sinemanın tanımını yapmak için şu alıntılara başvurmuştur: “Bağımsız film sisteme karşı, düzene karşı popülist bir retorik içerir. – James Mangold (Heavy filminin yönetmeni), Bağımsız film, gerçek anlamda bir düşünce biçimidir. Önceleri bu kavramın paranın nereden geldiğiyle ilgili olduğunu düşünürdüm, ancak şimdi bu kavram açıkça bir hikaye anlatırken hayal gücüne ve bir görüş açısına sahip olmakla ilişkili. –Nancy Savoca (True Love filminin yönetmeni). Bağımsız filmi tanımlarken su soru sorulmalıdır: Bu film bir stüdyoda yapılabilir miydi? Eğer cevap hayır ise o film bağımsızdır. Mallrats filminde kullandığımız pek çok şey bir stüdyo aracılığıyla gerçekleşemezdi. – Kevin Smith (Clerks filminin yönetmeni) Bir dağıtıcınız yoksa bağımsızsınızdır. Eğer dağıtıcınız varsa asla bağımsız olamazsınız. –Chris Eyre (Smoke Signals filminin yönetmeni) Eğer bir yönetmen kişisel ise bağımsızdır. –Ted Deme (Monument Avenue filminin yönetmeni) Bağımsız, yanlış bir terim. Bir anlamda da çelişkili. Gerçekten bağımsızsanız kimse sizi sınıflandıramaz, filminiz hiçbir kategoriye yerleştirilemez. Eğer sisteme karşı iseniz, bir anlamda da sistemin parçasısınız. Bağımsızlığın sisteme karşı olmak anlamına geldiğini düşünmüyorum, ancak her zaman paraya bağımlısınız. –Alan Rudolph (Afterglow filminin yönetmeni)”⁷⁸

Bütün bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere bağımsız film herhangi bir stüdyoya bağlı olmadan, kendi kendini finanse eden ve kendi dağıtımını üstlenen film olarak tanımlanabilir. Genel anlamda dünya sinemasında Hollywood dışında çekilen filmlere bağımsız film gözüyle de bakılmaktadır. Çünkü bir diğer görüşe göre aslında

⁷⁸ Emanuel Levy , **Cinema Of Outsiders: The Rise of American Independent Film**, New York University Press, New York,1999, s. 1.

bağımsız olarak çekilen bir filmin dağıtımının büyük bir dağıtımçı firma tarafından yapılması o filmin bağımsız olma özelliğini bozmaz.⁷⁹

Bağımsız filmlerin genel özelliklerini şöyle sıralamıştır: “Geleneksel, anlatılardan bağımsız olarak gelişen farklı anlatım arayışları vardır. Klasik Hollywood öykücülüğünün ve anlatı kalıplarının dışında üretilmişlerdir. Yönetmenler, kendi film yapış süreçlerinin farkındadırlar ve bu yaptıkları işe de yansır. Böylece yönetimde bir kaygı bulunur ve yapım süreciyle beraber bu kaygıyı filme ve muhtemelen seyirciye taşır. Bağımsız filmler, seyirciyi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak görmez; seyirciyle daha yakın bir ilişki kurup, aktif ve katılımcı bir izlemeyi sağlayacak seyirciye hitap ederler. Bu daha çok nitelikleri tanımlanmış, üzerinde tartışılan ve bir tür kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmiş meselelere bağı olan seyirciye yönelik filmlerdir. Kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağı insanlar izleyicisi olduğu filmler olarak da görülebilir. Kazanç kaygısı düşünülmeden üretilirler.”⁸⁰

Bağımsız film terimi, ilk olarak Amerika’da Edison, Biograph ve Vitagraph gibi 1890 ve 1900 yılları arasında film piyasasına hâkim olan yapım şirketlerinin gölgesinde is yapmaya çalışan şirketler için kullanıldı. Bu dönemden itibaren “bağımsız film” terimi, güçlü film tröstlerine karşı cesur bir girişimi sergileyen anlamını kazanmıştır. 1915’te bu tröstler illegal bulunmuş ve fes edilmişlerdir. Daha sonra, Amerika Birleşik Devletleri’nde filmin üretim, dağıtım ve gösterimine egemen olan Hollywood stüdyo sistemi bu tröstlerin yerini almıştır. Örneğin, günümüzde Amerikan sinema endüstrisinin majörleri arasında önemli yeri olan Universal stüdyoları, 20. yüzyılın başlangıcında Independent Moving Pictures (IMP) adı altında, Motion Picture Patents Company (MPPCo) tröstünden

⁷⁹ Serpil Boydak ,**Türk Sinemasında Bağımsız Yapım Süreci ve Reha Erdem** , Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün. Sos. Bil. Ens. , İstanbul, 2006, s. 6

⁸⁰ Ralph S. Singleton , **Amerikan Film Terimleri Sözlüğü**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 98.

bağımsız çalışmak amacıyla Carl Laemmle tarafından kurulmuştur.⁸¹ Stüdyo sistemi 1950'lerde daha büyük toplumsal değişimler ve federal düzenlemeler nedeniyle değişime uğradı, fakat egemenliği geniş ölçüde devam etti. Bu dönemde bağımsızlar iki kategori altına girdi; Hollywood'un dışında ve içinde olanlar. Film şirketleri düşük bütçeli "B" tipi filmler ya da stüdyo sisteminin olanaklarından faydalanarak "A" tipi yüksek bütçeli filmler üretiyorlardı. Bu "A" tipinin yakaladığı başarılar Hollywood'un geleceğini şekillendirdi. Artık Hollywood, kontrat usulü ile çalışan, stüdyoların filmler için hem birbirleri ile hem de bağımsız yapım şirketleri ile ortaklıklar kurduğu bir yapıya geçmişti.⁸²

İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Hollywood siyasal ve sosyal olaylara kayıtsız kaldı ve genç izleyicinin beklentisini karşılayamadı. Bu noktada bağımsız filmler önem kazandı. Çok düşük bütçelerle yapılan bu filmler genellikle korku ve gençlik filmleriydi. Kırklı yıllarda Hollywood stüdyo sisteminin çökmesi nedeniyle, bir film üretebilmek için bir araya getirilen ekiplerin dağılmasıyla bağımsız yapımlar ivme kazandı. Stanley Kramer'in "On The Beach", "Judgement at Nuremberg" Otto Preminger'in "The Man With The Golden Arm" ve "Anatomy of a Murder" ilk ve en önemli bağımsız filmler olurlar. Sonraları Robert Aldrich'in "Kiss Me Deadly" filmi ve Sidney Lumet'in "12 Angry Men" ile hatta Stanley Kubrick, Maya Deren ve John Cassavettes'in filmleriyle de devam eder.

1950'li yılların ortasından itibaren, B tipi filmlerin pazarı ortadan kalktı ve bunları destekleyen şirketler bu alanın dışına kaydılar. Bu şirketlerin yerini, 1950'lerde American International Pictures, 1960'larda Roger Corman'ın New World'ü ve 1980'lerde yine

⁸¹ Bernard F. Dick, **Anatomy Of Film**, 5. Basım, Boston&New York: Bedford/St. Martin's, 2005, s. 9.

⁸² Jim Hiller, **American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader**, Suffolk, bfi Publishing, 2001, s.7

Corman'ın New Line'ı gibi bağımsız, düşük bütçeli filmler yapan yapım şirketleri aldı. 40'lı yıllardan 60'lara dek stüdyo sisteminde aşamalı olarak kırılmalar gerçekleşmiş, böylece bağımsız yapımcılar, dağıtımıcılar ve sinema sahipleri için yeni kapılar açılmıştır.⁸³

80'lerle birlikte "bağımsız" film, daha yüksek bir düzeye ulaşmış, daha da kurumsallaşmış ve bir marka haline gelmeye başlamıştır. "Seks Yalanları"nın (Sex, Lies and Videotape) 1989'da Sundance Film Festivali'nde keşfi, bağımsız filmin bir "araca" dönüşmesi olarak görülebilir. Yönetmen Jay Rossenblatt, milyonlarca dolara mal olan ve tamamen klasik Hollywood paradigması içinde üretilen İngiliz Hasta'nın (The English Patient) bağımsız olarak görülmesini "terimin saçmalaşması" olarak görür. Eleştirmen Peter Lunenfeld, hatayı ve yanlış bağımsız sinemanın genç yönetmenlerinin daha büyük bütçeli filmler yapma isteğinde görmez, Hollywood kendi gerçekliği için her zaman kariyere sırtına dayamıştır. Ancak bunu bağımsız film tarihi pahasına yapmak, bağımsızlık pratiğini küçültür ve saygınlığını yitirmesine neden olur. Medya küratörü Bill Horrigan bağımsız filmin iki yönünü birbirinden ayırır: Sundance Film Festivali'ne kabul edilenler ve içerik ve biçimleri yüzünden "görünmez" olanlar. Horrigan'ın referans noktası, 1940'lardan 1970'lere kadar ürünler vermiş olan Maya Deren, Keneth Anger, Andy Warhol gibi yönetmenlerin belirli elementler içeren filmleridir. Bu yönetmenler için bağımsız film, baskın medya anlayışına pek çok farklı alanda karşı duruşu temsil etmekteydi.⁸⁴

Daha sonra ise Arthur Penn, Francis Ford Coppola, John Carpenter, David Lynch ve Jim Jarmusch da bağımsız film yapmış yönetmenlerdir. 90'lı yıllar Amerikan bağımsız sinemasının patlama yaşadığı bir dönem olmuştur. Bağımsızların yaptığı bu çıkışın büyük başarısı 'kendi dönemini' başlatan Quentin Tarantino olmuştur. Tarantino'nun çektiği "Rezervuar Köpekleri - Reservoir Dogs"nin film anlatımına getirdiği yeni soluk ve taze

⁸³ Chris Holmlund, **From The Margins To The Mainstream**, Contemporary American Independent Film, New York: Routledge, 2005, s. 1.

⁸⁴ Emanuel Levy, **Cinema of Outsider**, New York, New York Univ. Pres, New, 2000, s.5-6

bakış genç yönetmenleri çok etkilemiştir. Özellikle “Pulp Fiction-Ucuz Roman” dan sonra tüm dünyada ciddi şekilde bu filmde etkilenen filmler yapılmıştır ve filmin başarısı ‘Bağımsız Sinema’ adına her şeyin “Ucuz Roman” ve Miramax’la başladığını düşündürmüştür.⁸⁵

Burada bahsedilen filmlerin ne kadar bağımsız olduğu ise hala tartışma konusudur. “Günümüzde Amerikan Sineması’ndaki bağımsız film kavramı Hollywood ile bağımsız sektör arasında muğlak bir çizgide varlığını sürdürmektedir. Bağımsız filmlerin Miramax ve Sundance ile kurumsallaşmaları, ayrıca majör stüdyoların bağımsız film üretmek amacıyla kurulan alt kuruluşları bu belirsizliği artırmaktadır. Geçen on yıl içerisinde Hollywood, bağımsız sektörden etkilenmiş, aynı şekilde bağımsızlar da –her zaman avantajlı olmasa da- Hollywood tarafından sekillenmişlerdir. Bugün bağımsızlık olgusu, pek çok sinemacı için Hollywood’a geçisi sağlayan bir basamak işlevini görmektedir.”⁸⁶

‘Bağımlı’ sinemanın, stüdyo filmlerinin ve film tröstlerinin karşısında Amerika’da bağımsız sinema böyle oluşurken dünyada da özellikle 1. Dünya Savaşı’ndan sonra Fransa’daki büyük film yapımcılarının iflas etmesi ve Avrupa’da sinema endüstrisinin savaştan büyük yara alması sonucu sinema salonlarını ele geçiren büyük sermayeli Amerikan filmlerine karşı bağımsız yapımlar oluşmuştur. Bu filmler daha çok sanat filmleri olarak adlandırılmış ve Hollywood’a alternatif bir sinema haline gelmiştir.

Türkiye’de ise Yeşilçam tam bir endüstri sayılmasa da gerek ürettiği film sayısının çokluğu gerekse oluşturduğu çalışma düzeni açısından üretim sistemi stüdyo sistemine

⁸⁵ Burak Göral, “**Bağımsız Olunca Ne Oluyor?**” ,Antrakt Dergisi, Sayı:75-76 , s.30

⁸⁶ Ala Sivas, **Türk Sineması’nda Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri**, Mar. Üniv. Sos. Bil. Ens., Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s.88

benzer. Yeşilçam düzeni dışında bağımsız film yapan yönetmenler çok azdır. Bunların başlıcaları: İlk dönemde Atilla Tokatlı, Alp Zeki Heper , Metin Erksan, Yılmaz Güney,Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Şerif Gören , Erden Kıral,⁸⁷ son dönemde ise Kutluğ Ataman, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Kazım Öz, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Turgut Yasalar, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Yesim Ustaoglu, Ahmet Uluçay, Yüksel Aksu'dur.⁸⁸

2.2.3. Auteur Sineması

Sinemanın ilk icat edildiği günlerde film çekmek yalnızca kamerayı bir yere sabitleyip, önünde olan bitenleri kaydetmekten ibaretti. Yönetmenin filme yaptığı yegane müdahale neyin kaydedileceğini seçmektir, ama kameranın önünde olanlar önceden planlanmadığı ve olan biten doğallığıyla kaydedildiği için aslında da burada da çok söz sahibi değildi. Sinemanın kendi özgün dilini yaratmasıyla birlikte yönetmen artık bir sanatçı kimliğine bürünmeye başlamıştı. Seçilen kamera açılarından, hareketlerine, filmde kullanılan renk ve ışıktan, oyuncu yönetimine kadar yönetmenin tam bir müdahalesinden ve yaratımından söz etmek mümkün oldu. İşte bu noktada yönetmenin önemi de artmış oldu.

Auteur kelimesi , Latince, “temelini atan, değerini artıran” anlamındaki “auctor”dan gelir. Auteur Fransızca bir kelime olup , ‘yazar, yaratıcı’ anlamına gelmektedir. Sinemadaki kullanımı ise bir dizi film boyunca, çalışmalarını ayırt edici stilistik ve tematik özellikler taşıyan yönetmenler anlamındadır. Gerçek auteur’ler üsluplarını tematik bir seviyeye yükseltirler ve her filme kişiselliklerini aktarırlar.⁸⁹

⁸⁷ Yusuf Kaplan, **Türk Sineması**, Dünya Sinema Tarihi, Kabalıcı Yayınevi, Mayıs 2003,s.744.

⁸⁸ Ala Sivas, **Türk Sineması’nda Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri**, Mar. Üniv. Sos. Bil. Ens., Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s.88-115

⁸⁹ Grant ve Hillier Blandford, **The Film Studies Dictionary**, Londra, 2001, s. 149.

Auteur kuramı 1950'li yıllarda Fransa'da "Yeni Dalga" hareketinin doğmasına neden olan Fransız sinema dergisi Cahiers du Cinéma'da yayınlanan Truffaut'un "Politique des Auteurs" adlı görüşü yani Andrew Sarris'in verdiği adla Auteur Kuramı dergide yazan diğer eleştirmenlerce de geliştirilerek oluşturulmuştur. F. Truffaut 1954 yılında "Fransız Sinemasına Belirli Bir Yaklaşım" adlı çalışmasında yönetmenlerin estetik yaklaşımlarına saygıyı ve kompozisyon uğruna kurgu estetiklerini reddetmeyi ifade eden "politique des auteurs" (yaratıcı-yazarlar politikası) terimini ortaya atmıştır.⁹⁰ Truffaut'nun bu dönemdeki çalışmalarının büyük bir kısmı geleneksel Fransız sinemasının ve büyük prodüksiyonlu yapımların eleştirilmesini içerir. Truffaut ve Cahiers du Cinema'nın diğer eleştirmenleri Amerikan film yapımcılarının Hollywood sisteminin kısıtlamaları ile çalıştıklarını ve film, tür ve senaryolarının yine o sistem tarafından sınırlandırıldığını ve hatta belirlendiğinin farkındaydılar. Fakat bu katı koşullar altında bile kimi yönetmenlerin kişisel bir stil, özgün bir anlatım biçimi geliştirebildiklerine inanıyorlardı. Yani diğer bir deyiş ile yönetmenin filme kendi imzasını atabilmesi pekâlâ mümkündü. Yönetmenin kişisel dünyasını filme yansıtması fikrini destekleyen Bazin, auteurizmin yesermesine olanak veren bir platform sunmuş ancak bu yaklaşımın asırlığına kaçmaktan ihtiyatla sakınmıştır. Dergide onun etrafında toplanan Truffaut, Chabrol, Godard ve diğerleri bu zevkin gelişmesine katkıda bulunurlar. Fransız Sinemasının "Yeni Dalga" ile kökten değişimine yol açarlar. Her yönetmenin kendi biçimine çok önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır, bu bir kişiliğin ve kişiselliğin ifadesidir. Sinemayı ve gerçeği özgün bir şekilde ele almanın yoludur.⁹¹

Cahiers du Cinéma dergisinin kurucularından André Bazin yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığını, görüntünün plastik yapısı, zaman ve mekan içindeki yeniden düzenlenişi ile sinemacının, romancı ile eş duruma geçtiğini söyler. Bazin'in, Auteur

⁹⁰ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s.68

⁹¹ Neslihan Çavuşoğlu, **1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema**, Yüksel Lisans Tezi, Mar. Üniv. Sos. Bil. Ens. , İstanbul, 2006, s. 35

Sinemasına ilişkin fikirleri onun bireycilik düşüncesinin sanata, sinema kuramına aktarılmasıdır. Varoluşçuluk felsefesinin ana izleği olan varoluşun özden önce gelmesi onun tüm sinema kuramını şekillendirir. Renoir filmlerinin yeterince anlaşılmadığını, bunun nedenin ise onun zamanının ötesine uzanarak tıpkı dili hem kullanıp hem de yaratan büyük yazarlar gibi ince bir dil yaratmasına bağlar.⁹²

Peter Wollen Sinemada Anlam Yaratmak adlı kitabında auteur kuramını şöyle açıklar: Bu kuram incelenmeye değer olan , üstün yapıtların sadece ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmalarını dışlanıp unutulmuş bırakılmış bir auteurlar yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu.⁹³ Ama kuramla ilgili hiçbir zaman bildiriler ya da manifestolar yayınlanmadığı için, kuramın gelişimi biraz dağınık oldu. Bu tabi ki kuram farklı şekillerde yorumlanmasına da neden oldu. Bunun sonucunda kuramla ilgili iki ayrı eleştirmen okulu gelişti ve bunların bakış açıları da birbirinden farklı oldu. Peter Wollen bu farklılığı da şöyle açıklamıştır: "Zamanla özgün kuramın dağınıklığı nedeniyle iki temel auteur eleştiri okulu gelişti: Biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirken , diğeri biçim ve mise en scène'i (sahne düzeni) vurguluyordu. Auteur'un yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir, öte yanda metteur en scène'in (sahneleme ustası) yapıtı ise bir sahne gösteriminden , daha önce varolan bir metni , senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar birleşilimine sokmaktan öteye gitmez."⁹⁴

'Politique des Auteurs' Amerika'da film eleştirmeni Andrew Sarris, İngiltere'de Movie dergisi tarafından benimsenerek Fransa dışına taşmıştır. Andre Sarris Film Culture dergisi için Truffaut'nun yazısını tercüme etmiş ve auteur kuramına değinmiştir. Bu

⁹² Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırbeş Yayınevi, 2003, s.159

⁹³ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s.68

⁹⁴ Wollen, a.g.e. s.70

yaklaşım Amerika’da Andrew Sarris’in “Notes on the Auteur Theory” adlı çalışması ile “yazar politikasından” “yaratıcı kuramına” dönüşür. Sarris bu çalışması ile “Auteur Theory” yi sinema dünyasına tanıtmış olur. Daha sonra Auteur kuramının başlıca kitabı sayılacak olan , The American Cinema: Directors and Direction, 1920–1968” adlı kitabını yayınlar. Sarris’e göre kuram bir değer biçme aracı olacak ve auteur’ları ortaya çıkartacaktır. Sarris’e göre sinema tarihi aslında auteur’ların tarihi olmalıdır. Sarris yazısında, bir yönetmenin auteur olarak kabul edilebilmesi için üç kriterden söz etmiştir: Teknik yeterlik, kişisel üslup ve içsel anlam.⁹⁵

Ortaya çıkış amacı ve şeklinden de anlaşılacağı üzere auteur sineması bir anlamda 1. Dünya Savaşı’ndan sonra yerini tamamen Amerikan sinema endüstrisine devretmek zorunda kalmış Fransız Sineması’nın, Amerikan Sineması ile bütçesel olarak değil ama sanatsal olarak savaşıma hedefinin başlangıcıdır. Şükran Esen Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur adlı çalışmasında bu durumu şöyle açıklamıştır: “Film eleştirisinde tek yönlü bakışları dengelemek için Auteur Kuramının ortaya çıkması gerekiyordu. Hollywood stüdyo sisteminde filmlerin farkını yaratan starlardır anlayışı egemendi. İşte Auteur Kuramı, bu anlayışın dışında da filmler olabileceğini, yaratıcı bir yönetmenin kendisine özgü özellikleri , kendi anlayışını, dünyasını, Hollywood sistemi içinde bile ortaya koyabileceğini gösterdi. Filmlere güzelliği ve derinliği katmanın da bu olduğunu açığa çıkardı. Auteurlüğün standartların kalıplarından sıyrılarak, sanatçının kendisi olabilmesi olduğunu ortaya koydu.”⁹⁶

Tüm auteur yönetmenlerin bazı ortak noktaları vardır bunu Bernard Dick şöyle açıklamıştır: “Başkalarıyla işbirliği yapmak, çalışmada farklılık aramak, motifleri

⁹⁵ Grant ve Hillier Blandford, **The Film Studies Dictionary**, Londra, 2001, s. 17

⁹⁶ Şükran Esen, **Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur**, Afa Yayınları, İstanbul, 2002, s. 8

yinelemek, daha önceki çalışmalarını ima etmek ve filmlerini zenginleştirmek için geçmişten ödünç almak tüm auteurların ortak noktasıdır.”⁹⁷

Bu noktada auteur sinemasının bağımsız sinema ile iç içe olması yadsınamaz. Amerikan sinema endüstrisine karşı , yani stüdyo sistemine karşı bir kuram olan auteur kuramı doğal olarak bağımsız sinemayı da auteur sinemasını bağımsız sinema ile bağlar, en azından ilk dönemlerde. Çünkü auteur sanatsal film yapabilmek, filme kendi imzasını atabilmek için özgür olmayı arzu edecektir.

Auteur olan yönetmen, Hollywood’daki fabrikasyon film üretimine karşı, oyuncu seçiminden, montajına, senaryosundan ışığına filmin oluşumuna müdahale ederek heykeltıraşın taşa şekil vermesi gibi , ressamın fırça darbeleri gibi sinema diliyle filme izini bırakacak ve böylece filmini bir sanat ürünü , kendini de sanatçı haline getirecektir.

2.2.3. Minimalist Sinema

Minimal kelime anlamı olarak ‘minimum, asgari’ anlamına gelir yani en az. Aslında adı akımın da içeriğini az çok anlatmaktadır. Burada minimalizm en azla üretilen anlamındadır. Sanatta bu söz konusu dal resimse örneğin en az renkle, en az şekille, en az tonla yapılan resim, söz konusu olan dal müzikse en az enstrümanla , yazımsa en az kelimeyle ve sinemaysa en az kamera hareketi , en az görsel efekt vb. kullanımı anlamına gelir.

⁹⁷ Bernard F. Dick, **Anatomy Of Film**, St. Martin’s Press, New York, 1978, s. 135

Minimalizm, modern sanatta, sadelik ve nesnelliği ön plana çıkaran bir akımdır. ABC sanatı, minimal sanat gibi tabirlerle de anılır. biçime ve duyguya verdiği aşırı öneme karşı bir tepki olarak, nesnenin nesne olma özelliğine dikkat çekmek ve ifade, tarihsel, sembolik anlamlarını minimuma indirmek amacıyla hareket etmiştir. Minimalist sanatçılar, nesnelere ve nesnelliğe olan bu ilgi nedeniyle genellikle heykel üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu alandaki önemli isimler arasında Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris, Richard Serra, Donald Judd, Dan Flavin sayılabilir. Süreç sanatı, arazi sanatı, performans sanatı ve enstalasyon sanatı minimalizmden etkilenecek ortaya çıkmıştır. Görsel sanatlara benzer şekilde, müzikte de minimalizm, biçimciliğe tepki olarak çıkmış, müzikteki duygusal sterilliği, entelektüel karmaşıklığı ve diğer biçimleri ortadan kaldırma amacı gütmüştür. Tarihi veya duygusal izlenimleri en aza indirmek için melodi ve harmonide basitlik ön plana çıkarılır, tekrarlara önem verilir. Elektronik enstrümanların kullanımı da bu amaca uygun olduğundan yaygındır. Minimalist besteciler arasında Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley, Michael Nyman, La Monte Young ve John Adams sayılabilir.⁹⁸

Minimalizm terimi ilk olarak 1929'da David Burlyuk tarafından John Graham'ın New York Dudensing Galerisi'ndeki resim sergisinin katalog yazısında kullanılmıştır.⁹⁹ Ancak terimi bugün kullanıldığı anlamda, 'en az indirgenmiş sanat' anlamında ilk kullanan düşünür Richard Wollheim'dir. Wollheim, "Minimal Sanat" terimini 1961 yılında "içeriği en aza indirgenmiş sanat" anlamını karşılamak üzere üretmiştir. Sanat eleştirmeni Barbara Rose'un 1965 yılında "Art in America" dergisinde yayımladığı "ABC Art" başlıklı yazısında yeni bir sanat eğiliminden söz ederken kullanmış olduğu "minimum" sözcüğü, "minimalizm" kavramına hayat verdiği kabul edilen ilk adlandırmalardandır.¹⁰⁰

⁹⁸ <http://wwar.com/masters/movements/minimalism.html>

⁹⁹ <http://wwar.com/masters/movements/minimalism.html>

¹⁰⁰ Pelin Özdoğru, *Minimalizm ve Sinema*, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 49.

Minimalist sinemanın içerdiği anlamdan da yola çıkarak gerçekçi, sade, yaşamsal ve yalın olarak tanımlanmasının sebebinin anlayabiliriz. Öncü bir sanat akımı olarak kabul edilen Minimalizm, saf ve deneysel olandan yana tavır koyar. Akımın ortaya koyduğu temiz, arı, yalın estetik anlayışı, 60'larda "Sanat sanat içindir" ilkesini yüceltmıştır. Aşırıya varan bir tüketim toplumu ruhuna karşı ortaya çıktığı görülen minimal akım, günümüz yaşam tarzlarında ve sanatta kendine ait yalın yerini korumaktadır. Minimalist sinemanın da, daha saf ve katışıksız bir sinema arayışının ürünü olduğu söylenebilir. Gereksiz eklentilerden arınmış, yeteri kadarı ile görsel ve öyküsel anlatımını kurmaya çalışan bir sinema anlatması gerekenden fazlasını anlatmayı, göstermesi gerekenden fazlasını göstermeyi gereksiz bulan bir görüşü temsil eden, "seçkin bir sadeci" olarak nitelendirilebilir. Minimalist Sinemanın temel özellikleri şu şekilde sıralanır:

- Amatör oyuncu kullanımı öncelenir. Profesyonelliğin sebep olduğu aşırı mimikli oyunculuktan kaçınılır.
- Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir.
- Bir oyuncu bir karakteri karşılar. Birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz.
- Dekor ve objeler olabildiğince sade ve işlevseldir.
- Mümkün olduğunca doğal ışık kullanılır.
- Sabit kamera açıları ve uzun planlar tercih edilir.
- Yapay efektlere başvurulmaz.
- Dublaj yerine sesli çekim yapılır.
- Dış müzik gibi destek öğelere yer verilmez.¹⁰¹

Minimalizm sinemada "Kurgu, kamera hareketleri gibi sinemaya dair kullanımların minimuma indirildiği filmler için kullanılan bir terimdir. Minimalist sinemanın en iyi örnekleri arasında Sleep (1964), Eat (1964), Empire (1965), Couch (1966) gibi Andy

¹⁰¹ Grant ve Hillier Blandford, **The Film Studies Dictionary**, Londra, 2001, s. 27

Warhol'un ilk çalışmaları sayılabilir. Bu filmler, minimal aksiyonla bezeli sabit kamera çekimlerinden ve uzun planlardan olusmakta ve bir tür erken sinema dönemine övgü niteliği taşımaktadırlar. Michael Snow'un 1967 yapımı Wavelength ve Malcolm LeGrice'in 1970 tarihli Berlin Horse gibi geleneksel aksiyonun çok az yer verildiği filmler için de bu terim kullanılmıştır. Benzer şekilde Robert Bresson gibi sanat sineması yönetmenleri için minimalist tanımlamasının kullanıldığı görülmüştür."¹⁰²

Bresson'un deyimiyile 'bir kemanın yettiği yerde ikincisini kullanmamak'¹⁰³ anlamına gelen minimalizm, günümüzde iyice sınırlarını şaşırmış efekt , ses ve öyküleriyle tam bir gürültü ve ses karmaşasını andıran, ticari Amerikan aksiyonlarının karşısında sadeliği savunan , yalnızca anlatmak istediğini, anlatması gereken kadarıyla anlatacak bir sinema anlayışını oluşturmuştur.

Gerçeğin ve yaşamın yeterince güzel ve anlatılmaya değer olduğunu savunan bu akımı benimseyen yönetmenler, çoğu zaman gerekiliklerini, belgeciliğe kadar götürecek, zaten güzel olana daha fazla güzellik ekleme kaygısından uzak, olanı olduğu gibi göstermeye çalışacaktır.

Bu akımın bir sonuç olarak ele alınması gereği sebebiyle herhangi bir yönetmenin "minimalist" olarak tanımlaması, sınırlayıcı bir konum arz eder. Bu sebeple, "Minimalist yönetmenler" yerine, "filmlerinde minimal unsurlara rastlanan yönetmenler" şeklinde bir ifade kullanmak daha isabetli olacaktır. İlk olarak 30'larda, usta yönetmen Yasujiro Ozu'nun filmlerinde rastlanan bu slup, Fransız yönetmen Robert Bresson'un yalın tarzı ve arınmış sinematografisinde de fazlasıyla görülmektedir. Müzikli ve danslı Hint filmleri arasından sıyrılıp kendi gerçekçi tarzını oluşturabilen bir yönetmen olan Satyajit Ray de bu

¹⁰² Pelin zdoğru, **Minimalizm ve Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 39.

¹⁰³ Robert Bresson, **Sinematograf zerine Notlar**, Nisan Yayınları, İstanbul, 2000, s. 43

grup içerisinde anılır. Abbas Kiyarüstemi, Bahman Gobadi, Cafer Penahi gibi yönetmenleri barındıran İran Sineması ise sade anlatımı ve yapay olandan arındırılmış hikâye örgüsü ile bu akımın merkezinde yer alır. Dardanne Kardeşler, Kaurismaki Biraderler, Jim Jarmush gibi isimlerin de dâhil edilebileceği bu listenin Türkiye’deki en önemli temsilcilerinin ise Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz olduğu söylenebilir.¹⁰⁴

2.3. Zeki Demirkubuz’un Kısa Yaşam Öyküsü

Zeki Demirkubuz 1964 yılında Eğirdir’in bir dağ köyü olan Yakavşar’da küçük esnaf bir ailede doğdu. Dört kardeşin en büyüğüdür. Doğduğu ayı ileri yaşlarına kadar sadece hasat zamanı diye bilen yönetmenin, yakın bir zamanda anne ve babasının bir kavgası sırasında 25 Temmuz’da doğduğunu, Aslan burcu olduğunu öğrendi. Babasının Isparta’da halı dükkanı açması üzerine ailece Isparta’ya göç ettiler. Burada sinemayı keşfetti.¹⁰⁵ Sinemayla tanışmasını daha sonra şöyle anlatacaktı: “Isparta’da galiba Jilet Kazım’ı izlerken üzerime doğru gelen araba perdeyi geçip beni ezecek sanmışım. O sahnede insanların tabanca çekip perdeyi vurduğunu duymuştuk. İçimi acıtan ilk filmler ise Yılmaz Güney’in Baba’sı ve Hayat Mı Bu? Filmleriydi. Aşk duygusunu ilk defa onunla hissetmişim.”¹⁰⁶

İlkokul yıllarında babasının dükkanında çıraklık yaptı. Dükkan beklemek hayatta en nefret ettiği şeydi. Ortaokulu yatılı olarak Gönen Öğretmen Okulu’nda bitirdi. O yıllar onun için aileden kopuş ve yalnızlığının başlangıcı oldu. Okulda her şeyi kendileri üretiyorlardı, arıcılık, meyvecilik, hayvancılık yapıp dönem sonunda satıyorlardı. Her şey paylaşım

¹⁰⁴ <http://www.sinematurk.com/haber.php?action=goToSingleColumnPage&id=8>

¹⁰⁵ Gürdal Kızıldemir, **Sinemanın Yalancı Oğlu**, Söyleşi, Radikal, 14 Eylül 1997

¹⁰⁶ Esra Açıkgöz, “**Keşfettiğim En Güzel Şey Yalnızlık**”, Söyleşi, Cumhuriyet Dergi, 3 Eylül 2006

esasına dayalıydı. Sol düşüncesinin temelleri bu okulda atılmış oldu. Bu durumu kendisi bir söyleşisinde şöyle atlamıştır: “Hayatın içinde oluşumuzla, köy çocukları oluşumuzla, aynı kaderi paylaşan insanlar oluşumuzla ilgili , vazgeçebilme, kendinin olanı başkasına verebilme esasına dayalı , net, reel, somut bir solculuğumuz vardı. Zaten solculuğun o günkü anlamını hayatım boyunca o önemde hiçbir zaman bulamadım. Duygusal insanlardık. Sonraları gittiğim gruplar içindeki baskılar, bencillikler yoktu. Liderlerimiz yoktu ağabeylerimiz vardı.”¹⁰⁷

İkinci sınıftayken MC yani Milliyetçi Cephe hükümetinin iktidara gelmesinden sonra okuldaki baskı arttı, demokratik yapı tamamen bozuldu. Okulda mescitler açıldı ve toplu namazlar kıldırılmaya başlandı. Okulda oluşturulan dört numaralı oda adındaki odada öğrenciler falakaya yatırılmaya başlandı. Zeki Demirkubuz birinci sınıftayken ona her ihtiyacı olduğunda elini uzatan solcu ağabeyleri eziliyor ve işkenceye maruz kalıyordu. İşte bu durum Cüneyt Arkın hayranı yönetmeni, ezilenin yanında olma duygusuyla sol düşünceye yaklaştırmış, kendi deyimiyle kaderini oluşturmuştur: “Sosyalist olmamın tek nedeni gururumdur. Hep sosyalistler haksızlığa uğrar, acı çeker, dövülürdü. Ben de inandığım için değil onları daha iyi insanlar olarak gördüğüm için hep yanlarında yer aldım. Bu, kaderim oldu.”¹⁰⁸

Siyasi olaylar yüzünden ortaokulu bitiremeyen ve orta üçte okuldan Zeki Demirkubuz’un babası o yıl iflas etti. Ailesiyle İstanbul’a göç etti. Yönetmen İstanbul’a gelişini şöyle anlatır: “ Okulun verdiği takım elbiseyi, ayakkabılarımı giydim. En temiz halimleydim, pırıl pırıldım. İstanbul’a sokmayabilirler diye korkuyordum. Hep filmlerde

¹⁰⁷ Gürdal Kızıldemir, “Sinemanın Yalancı Oğlu”, Söyleşi, Radikal, 14 Eylül 1997

¹⁰⁸ Esra Açıkgöz, “Keşfettiğim En Güzel Şey Yalnızlık”, Söyleşi, Cumhuriyet Dergi, 3 Eylül 2006

görmüştüm ya... Topkapı'da babam bekliyordu. Otobüsten iner inmez çamura saplandım ve İstanbul büyüğü böyle bozuldu. ¹⁰⁹

Yönetmenin hayalindeki, filmlerdeki İstanbul değildi yaşadığı İstanbul. Güngören'de oturuyorlardı , İstanbul'da bir liseye yazılmıştı ama yazıldığı liseden de yine siyasi olaylar yüzünden ayrılmıştı, artık okumadığı için çalışmak zorundaydı. Pres atölyesinden, krom atölyesine, trikotaj atölyesinden, konfeksiyon atölyesine kadar çeşitli işlerde çalıştı. Cüneyt Arkın'ın etkisi hala üzerindeydi, haksızlara dayanamıyordu, hiçbir iş yerinde bir iki günden fazla kalamıyordu. İnşaatlarda çalışan inşaat işçileriyle dost oldu, onlara okuma yazma öğretiyordu, onlarla birlikte devrimci oldu. TİKKO örgütüne katılarak militan oldu. 12 Eylül 1980'de 17 yaşına girmişken örgüt üyeliğinden yakalanarak idam istemiyle yargılandı, üç yıl hapis cezasına çarptırıldı. Hapse atıldı. Hayatını hapisten önce ve hapisten sonra diye ikiye ayıran yönetmen burada İngilizce öğrendi, Dostoyevsky ile, Balzac'la, Stendhal'le tanıştı. Hapiste elektrikten filistin askısına kadar birçok işkenceye maruz kaldı. Birçok açlık grevine katıldı. Çıktığında çocukluk arkadaşları bile korkudan ona selam vermez olmuştu. Yönetmen sinemasının bu noktada başladığını ifade etmiştir çünkü yalnızlık onu ifade etme zorunluluğuna itmiştir. Bu arada babası bir kez daha iflas etmiş kayıplara karışmıştı. Kardeşleri henüz küçüktü. Annesinin kolundaki son bileziği satarak işportacılığa başladı. ¹¹⁰ 85-86 döneminde Anadolu'da işportacılık yapmaya başladı. İzmir, Afyon, Denizli, Aydın, Isparta, Burdur gibi illerde aynı filmlerindeki gibi otellerde kalarak çalıştı. Buralarda bir yandan da yazmaya devam etti. ¹¹¹

Bir süre işportacılığa devam eden Demirkubuz bu sırada tanışıp aşık olduğu, kendinden on yaş büyük , varlıklı ve evli bir kadının ısrarları üzerine yazmaya başladı.

¹⁰⁹ Gürdal Kızıldemir, "Sinemanın Yalancı Oğlu" Söyleşi, Radikal, 14 Eylül 1997

¹¹⁰ Ankara Sinema Derneği, **Kader: Zeki Demirkubuz**, Dost Kitabevi, Ankara , 2006, s. 180-192

¹¹¹S. Ruken Öztürk, "Beni Korkutan Bana Acı Veren Belirsizliktir", , Söyleşi , Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2006

Kadın onu sinema konusunda da heveslendirdi. İlişki bitince yönetmenin sağlığı bozuldu, ağır bir verem geçirdi, uzun zaman hastanede yattı ve bu sırada yazmaya devam etti. Bu yazdıkları daha sonra öykülere ve senaryolara dönüşmüştür. Daha sonra panayırlarda kasnak attırmaya başlayan Demirkubuz, oldukça fazla olan boş zamanlarında sinemayla ilgili yazılı olan her şeyi okudu. Dışarıdan lise bitirme sınavlarına girdi, liseyi bitirdi ve İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni kazandı. Yazdığı öyküleri okutacak birini ararken yönetmen Zeki Ökten'le tanıştı. Ses filmiyle Zeki Ökten'in asistanlığını yapmaya başladı.

112

Sonraki yıllarda değişik yönetmenlere asistanlık yapmaya devam etti. Örneğin Tuncer Baytok, Tomris Giritlioğlu, Yavuz Özkan, Yılmaz Atadeniz ve Ferdi Tayfur Demirkubuz'un asistanlık yaptığı yönetmenler arasındadır. Ayrıca birçok video filmde de asistan olarak çalışmıştır.¹¹³

1994 yılında ilk filmi C Blok'u çeken yönetmen, bu filmle 1994 Ankara Film Festivali'nde jüri özel, en iyi kurgu , umut veren yönetmen , umut veren senaryo, 1994 SİYAD Ödülleri'nden ,en iyi film , en iyi yönetmen , 1995 kültür bakanlığı başarı, 1995 İskenderiye Film Festivali'nden mansiyon ödülleri almıştır. 1997'de ikinci filmi Masumiyet'i çeken yönetmen , daha sonra bu filmi için 'sinema benim için Masumiyet'le başladı' diyecektir.¹¹⁴ Masumiyet 1997 Köln Türk Filmleri Festivali'nden üçüncülük ödülünü, 1997 Antalya Film Festivali'nden en iyi ikinci film , en iyi kurgu ödülleri , 1997 Adana Film Festivali'nden en iyi film, en iyi yönetmen ödülleri, 1997 Magazin Gazetecileri Altın Objektif Ödülleri'nden en iyi film , en iyi yönetmen ödülleri, 1998 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri'nden en iyi film , en iyi yönetmen ödülleri, 1997-1998

¹¹² Gürdal Kızıldemir, "Sinemanın Yalancı Oğlu, Söyleşi", Radikal, 14 Eylül 1997

¹¹³ S. Ruken Öztürk, "Beni Korkutan Bana Acı Veren Belirsizliktir", , Söyleşi , Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2006

¹¹⁴ S. Ruken Öztürk, a.g.e.

Sinema Yazarları Derneği SİYAD'dan en iyi film , en iyi yönetmen, en iyi senaryo ödülleri, 1998 Fransa Anger Avrupa İlk Filmler Festivali'nden büyük ödülünü , 1998 Fransa Prix Of George and Ruta Sodoul'dan büyük ödülü , 1998 Norveç Güney Filmleri Festivali'nden büyük ödülü , 1998 Büyük Akdeniz Filmleri Festivali'nden jüri özel ödülünü , 1998 Avusturya Insburg Film Festivali'nden halk ödülünü , 1999 Cezair Tebessa Film Festivali'nden büyük ödülü almıştır. Üçüncü filmi Üçüncü Sayfa'yı 1999'da çekmiştir ve bu filmiyle 1999 Tidlis Film Festivali en iyi senaryo ödülü, 1999 Antalya Film Festivali, üçüncü film , en iyi senaryo , en iyi görüntü ödülleri , 1999 Sinema Yazarları SİYAD Ödülleri'nden en iyi senaryo ödülünü, 2000 İstanbul Film Festivali'nden Fibresci en iyi Türk Filmi ödülünü , Ulusal Yarışma'dan en iyi yönetmen ödülünü, 2000 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri'nden en iyi film, en iyi yönetmen ödülleri almıştır. Üçlemenin ikinci filmi Yazgı'yı 2001'de çekmiş ve bu filmle 2001 Antalya Film Festivali en iyi yönetmen, en iyi üçüncü film ve jüri özel ödülü dahil üç ödülün sahibi olmuştur. Üçlemenin son filmi İtirafı da aynı yıl 2001'de çekmiş ve bununla da 2001 İstanbul Film Festivali en iyi yönetmen ödülü , Fibresci Uluslararası Eleştirmenler Ödülü, Ankara Film Festivali jüri özel ve en iyi yönetmen ödülleri, SİYAD (Sinema Eleştirmenleri Derneği) Ödülleri en iyi senaryo ödülünü almıştır. 2003'te kendi de rol aldığı Bekleme Odası adlı filmi çeken yönetmenin bu filmi de 2003 Antalya Film Festivali üçüncü film, 2003 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri en iyi film , 2004 Mostra Valencia Film Festivali Fibresci (Uluslararası Eleştirmenler) en iyi film ve 2004 İstanbul Film Festivali en iyi yönetmen ödülleri almıştır. 2006 yılında Masumiyet'teki hikayenin başlangıcını anlatan Kader adlı son filmi çeken yönetmen bu filmiyle 2006 Antalya Film Festivali'nde En iyi Film ödülünü almıştır.¹¹⁵

Zeki Demirkubuz Bekleme Odası'nda başrolü paylaştığı Nurhayat Kavrak ile evlidir ve Mavi Film adlı bir film şirketi vardır.

¹¹⁵ www.demirkubuz.com

2.3.1. Zeki Demirkubuz'un Yaşamının Filmlerine Etkisi

Zeki Demirkubuz filmlerini kendi dünyasından etkilendikleri ve gördüklerinin etkisiyle üreten yönetmenlerdendir. Filmleri onun bir yaşam boyu biriktirdiklerinin, gerek okuduklarının, gerek şahit olduklarının gerekse yaşamdan esinlendikleriyle hayal dünyasında birleştirdiklerinin bir sonucudur. Bunun somut örneklerine bu bölümde değineceğiz. Bu nedenle de onu , yaşamını , etkilendiklerini ve dünyaya bakış açısını bilmek filmlerini de daha iyi anlamak adına önemlidir. Fatih Özgüven onun bu tarzını şöyle açıklamıştır: “Kendi dünyası olan yönetmen lafı bir klişedir. Ancak bazı yönetmenler insana bu klişenin basbayağı bir gerçekliğe tekabül ettiğini düşündürürler. Zeki Demirkubuz her zaman bu yönetmenlerden biri oldu.”¹¹⁶

Yönetmenin yaşantısının filmleriyle doğrudan ilgili olduğuyla ilgili olarak Zeki Demirkubuz'la ilgili bir yazısında şöyle söylemiştir: “Sanatçı içinde yaşadığı toplumun bir aynası olduğuna göre , Demirkubuz'un kişisel kaosu , Türkiye'nin yaşadığı yoz siyasi sürecin yarattığı toplumsal kaostan ayrı incelenemez.”¹¹⁷

Burada bahsedilen etki kesinlikle yönetmenin yaşantısı üzerine filmler yaptığı sonucuna varmaz. Yönetmen kesin olarak yaşantısının izlerini filmlerine taşır ama yazdığı hikayeler bu yaşamışlıklar değildir. Yaşananlardan izler taşır ama hikayeler kurgudur. Bunun nedenini yönetmen şöyle açıklamıştır: “ Ben hiçbir zaman yaşadığımı yazmadım. Hatta filmlerimi beğenmeyen ama yaşadıklarımı bir şekilde bilen arkadaşlar ya da tanıdığım insanların bana sıkça söyledikleri bir şeydir bu. ‘Zeki senin roman gibi bir hayatın var , hikayelerin var, bu kadınları, bunalımları falan çekeceğine niye bunları çekmiyorsun?’ derlerdi. Ama benim hiç böyle bir ilgim olmadı. Çünkü yaşadığım şeyler

¹¹⁶ Fatih Özgüven, “Akılda Kalamamayı Reddeden Biri”, Radikal, 4 Mart 2004

¹¹⁷ Aslı Daldal, “Zeki Demirkubuz'un Yazgı'sı”, Yeni İnsan Yeni Sinema, Mayıs-Haziran 2002, s. 9

bana hiçbir zaman büyüdü ya da anlaşılmaz gelmedi. Bir şeyi yazmak için onun bir büyüdü, anlaşılmaz bir yönü olmalı. Ben yaşadıklarımı biliyor ve anlıyordum. Kendi yaşadıklarını ya da yaşanan gerçekleri anlatma refleksinin sanat için ideal bir şey olduğunu şimdi de düşünmüyorum.”¹¹⁸

Varoluşun en önemli temalarından iç sıkıntısı ve acı (varoluş acısı) yönetmenin de en temel konuları içindedir. Bu temanın yönetmenin düşüncesinde, hayata bakışında ve filmlerinde etkisi çok belirgindir. Yönetmenin filmlerinde karakterlerden en az birinde bu iç sıkıntısını ve nedensiz boşluk , acı ve acı çekmeyi arzulama duygusunu görmek mümkündür. Bunun en belirgin örneğini yönetmenin ilk filmi C Blok'ta görmekteyiz. C Blok'ta Tülay karakteri duyduğu nedensiz iç sıkıntısı nedeniyle saatlerce İstanbul'da öylece dolaşmakta, iç sıkıntısından ve acıdan kurtulmaya çalışarak Halet'le ilişkiye girmektedir. Bu konuya filmlerin incelenmesi bölümünde daha detaylı değinilecektir. Bu boşluk ve onun getirdiği acı duygusunu yönetmen ilk kez çocukken hissetmiş ve o deneyimini de şöyle anlatmıştır: “ İlkokul iki ya da üçüncü sınıftayken okullar kapanmış yaz tatili başlamıştı. Isparta'nın tuhaf bir sıcaklığı ve kuruluğu vardır yazları. Özellikle öğle vakitleri insanlar evlerine, dükkanlarına çekilir her şey sessizleşir, şehir beyaz bir hayal gibi olurdu. Bir de böyle pis bir toz vardır hep, insanın ağzını burnunu kurutur, canından bezdirirdi. Böyle günlerde bile ben evde bir türlü rahat edemez, canım sıkılır ve kendimi sokağa atardım. Orada burada gezinir dururdum. Bir gün işte böyle dışarı çıkmıştım yine. Tek başıma tarlalarda bostanlarda gezmiştim. Sonra kapalı olan okuluma gittim. Tabi kimseler yoktu. Gözümün önüne kış zamanı, okul kalabalığı filan gelince canım iyice sıkıldı. Okulu sevmezdim ama o kalabalığın ve hareketin beni ne kadar oyaladığını farkettim. Bu ıssızlık içimi ezmeye başladı. Okulun bahçesinin duvarına oturup beklemeye başladım. Uzaktan hayal gibi, güneş ışığının altından böyle insanlar, araçlar siluet gibi geçiyor ama nedense sesleri duyulmuyordu hiç. Derken benim gibi iki tane daha çocuk

¹¹⁸ Ankara Sinema Derneği, **Kader: Zeki Demirkubuz**, Dost Kitabevi, Ankara , 2006, s. 84

geldi. Ellerinde bir top yavaş yavaş , bezgin bezgin oynamaya başladılar. O topun sesini okadar net hatırlıyorum ki, böyle pat pat. Ve arada bir potaya atıyorlardı. Bir iki oynadılar sonra sıcaktan yılıp bıraktılar topu ve bir kenara bırakıp oturdular. Bıraktıkları top yavaş yavaş yuvarlandı yuvarlandı , gidip okulun duvarına yavaşça vurup durdu. O anda öyle derin bir sessizlik oldu ki anlatmanın imkanı yok. Ben öyle o topa o çocuklara baktım. Sonra okula baktım içime acayip bir acı çöktü. Böyle büyüdü büyüdü nasıl içim kıyılıyor. Ben acıyla ilk defa o gün orada tanıştım. Sonra hayatımda hiçbir zaman o gün o okulun bahçesindeki kadar acı çektiğimi hatırlamıyorum. Bence dünyadaki en büyük acı budur. Çünkü sebebi yoktur. Neden diye soramazsın , ortada bir şey yoktur.”¹¹⁹

Yukarıda öykü neredeyse C Blok’un konusunu oluşturmaktadır. Yönetmenin nedensiz orada burada dolaşması, derin sessizlik duygusu, nedensiz acı duyması, başkalarını seyredip iletişim kurmaması ve sonucunda hissettiği derin yalnızlık duygusu C Blok’ta Tülay’ın hikayesinde tekrar yaşam bulmuştur. İşkenceler görmüş, ekonomik zorluklar çekip istemediği her türlü zor işte çalışmış bir insan olarak yönetmenin o gün duyduğu acıyı hayatında duyduğu en büyük acı olarak tarif etmesi de filmlerinde karakterlerinin çektiği acının en büyüğünün hiçbir zaman fiziksel acılar ya da imkansızlıklar değil ama bu nedensiz iç sıkılmaları, acıya duyulan arzu ve yalnızlık olarak kendini göstermesine neden olmuştur.

Yönetmenin hayatının filmlerine yansımalarının en önemli ve belirgin örneği hapisane ve hapsedilmişlik duygusu olduğu söylenebilir. Genç yaşında hapisanede geçirdiği 3 yılın yönetmen üzerinde bıraktığı derin izler, C Blok’ta daha adından başlayarak kendini gösterir. C Blok bir apartmandan çok bir hapisane koğuşuna gönderme yapar. İsimle değil bir harfle adlandırılan bu bina aynı hapisanede ya da okulda olduğu sistemleştirme binalarının bir örneğidir. Filmdeki sıkıştırılmış duygusu, büyük gri bloklar

¹¹⁹ Ankara Sinema Derneği, **Kader: Zeki Demirkubuz**, Dost Kitabevi, Ankara , 2006, s. 86

da bu sıkıştırılmışlık duygusuna destek olmaktadır. Ayrıca filmin geçtiği yer Zeki Demirkubuz'un yetiştiği Ataköy'dür.

Hapishane metaforu yönetmenin hemen hemen tüm filmlerinde kendini o yada bu şekilde gösterir. Masumiyet'te Yusuf hapisten yeni çıkmıştır, Uğur'un yıllardır peşinden şehir şehir dolaşmasına neden olan Zagor hapistedir ve film Zagor'un aslında Yusuf'un hapishaneden arkadaşı olduğunun anlaşılmasıyla biter. İtiraf'ta Harun'un karısı Nilgün'e yaptığı işkence, Yazgı'da Musa'nın hapishane yöneticisinin yaptığı konuşmada hapishane metaforu sürekli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bütün hayatı boyunca sürekli hastalıklar geçiren ve Masumiyet'i çekmeden önce lenfoma teşhisiyle 6 aylık ömrü kaldığı söylenen Demirkubuz bu hastalıkların kendinde 'hayatın kenarında olma' duygusunu yarattığını ve bir gününün diğerine uymayabileceğini söylemiştir.¹²⁰ Bu durum Demirkubuz'un filmlerinde karakterlerinin hayattan her an vazgeçebilir bir yapıda olmasına neden olmuştur. Örneğin C Blok'ta Tülay'ın her an denize atlayacakmış gibi haline ya da sürekli başına bir şeyler gelebilecek yerlerde dolaşmak istemesinde, Masumiyet'te Bekir'in ani intiharında, Uğur ve Zagor'un öldürülmesinde, Üçüncü Sayfa'da İsa'nın kendini öldürmek üzereyken vazgeçip ev sahibini öldürmesinde ama sonunda yine intihar etmesinde, İtiraf'ta Taylan'ın intiharıyla, Yazgı'da mektubun sahibinin intiharında, Yazgı'da Harun'un, Bekleme Odası'nda Serap'ın intihar girişimlerinde bu 'hayatın kenarında olma' ve her an hayattan kopma duygusu izlerini gösterir. Ayrıca hastalık da yönetmenin filmlerinde yoğun olarak vardır. Örneğin C Blok'ta Halet akıl sağlığını kaybeder ve akıl hastanesine yatırılır, Masumiyet'te Çilem sürekli hastadır, ateşlenir ve psikolojik bir nedenden ötürü konuşmamaktadır, Yusuf'un ablası dilsiz kalmıştır. Kader'de Uğur'un babası ağır hastalığından dolayı yatağa mahkumdur.

¹²⁰ Rıza Kıracı, "Kendine Güvenen İçte Dönük Bir Yönetmen:Zeki Demirkubuz", Klaket,sayı 7, 1997, s.43-48

III. BÖLÜM

ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMLERİNİN

VAROLUŞÇULUK AÇISINDAN İNCELENMESİ

3. 1. C Blok

3.1.1. Öykü :

Ataköy'deki büyük apartman bloklarından biridir C Blok. Yağmurlu karanlık bir günde, arabanın içinde bekleyen ve binadan Tülay'ın çıkışını izleyen binanın kapıcısı Halet kapıda bekleyen adama yardım eder, elindeki kuru temizleme paketini alıp ait olduğu daireye götürür. Kapıyı açan hizmetçi, teşekkür etmek bir yana bir de azarlar Halet'i geç kaldığı için ve kapıyı yüzüne kapatır. Bu arada söylene söylene biri geçer arkasından. Burası iletişimin neredeyse hiç olmadığı , mutsuz insanların mekanıdır. Halet başka bir dairenin kapısını çalar, iyi giyimli bir kadın onu içeri çağırır. Sevişirler. Bu kadın aslında Tülay'ın hizmetçisi Aslı'dır ve Tülay'ın kıyafetlerini giymiştir. Sevişmeden sonra hemen üzerini değiştirir ve tekrar temizlik kıyafetlerini giyer. Bu arada Tülay eve gelir ve Halet ve Aslı'yı kendi yatak odasında sevişirken görür. Hiçbir tepki vermez ve evden çıkar. Koca bloklara bakar.

Tülay ve kocası Selim birlikte sürekli televizyon izler. Aralarında hiç iletişim yoktur. Gece Tülay da Halet de uyuyamaz. Ertesi gün Tülay camdan Halet'i görür. Apartmandan çıkarken karşılaşırlar. Tülay arabası ile dolaşır. Sahile gelir. Yanına balıkçı gelir. Tülay'a asılır. Tülay uzaklaşır.

Tülay'ın en yakın arkadaşı Fatoş'a gider. Ona içini döker. Çok sıkıldığını, içinde büyük bir sıkıntı olduğunu söyler. Sıkıntıdan arabasıyla dolaşıp durmaktadır. Akşam eve döner. Halet'le tekrar karşılaşırlar, birlikte asansöre binerler.

Selim Tülay'a ayrılmak istediğini söyler. Aralarındaki ilişki artık bitmiştir. Ertesi sabah Tülay yine pencereden Halet'e bakmaktadır. Tülay Aslı'ya Fatoş'u aramasını söyler. Tekrar dışarı çıkar. Halet dışarıda bir arabanın içindedir. Tülay arabası ile yola çıkınca o da takibe başlar. Tülay ıssız yerlerde dolaşmaya başlar. Sahilin kimsesiz bir yerinde arabadan iner. Yanına üç serseri gelir. Biri ona tecavüze kalkışır. Tülay tepkisizdir. Öylece durur. Bu arada onu izleyen Halet gelir ve gençleri döver, gençler kaçar. Halet ve Tülay sevişir. Bu sert sevişme Tülay'ın vücudunda birçok iz bırakmıştır. Gece morluklarını Selim'den saklamaya çalışır. Selim Tülay'ın hareketlerinden şüphelenmiştir. Ona gündüz nereye gittiğini ve neden boynunda fularla oturduğunu sorar. Tülay kaçamak ama donuk cevaplar verir. Selim daha sonra Aslı'yı sorguya çeker. Aslı evden çıkınca Halet'le karşılaşır. Ona tokat atar. Sevişirler.

Ertesi gün evden çıkarken Selim Tülay'a hayatında biri olup olmadığını sorar. Tülay cevap vermez. Selim sinirle çıkar. Tülay da onu takip eder. Birlikte arabaya binerler. Eve dönünce Tülay kapıcı dairesine iner, Halet'le sevişirler. Tülay evine dönünce mutfakta uyuyakalır. Halet çırılçıplak dışarı çıkar, uzun uzun bloklara bakar. Babası onu bulur, bir battaniyeye sararak eve götürür. Tülay'ı da mutfakta Aslı bulmuştur. Tülay bir süre dışarıya çıkmaz. Aslı Selim aradığında Tülay'ın Fatoş'ta olduğunu söylediğini anlatır. Tülay dışarı çıkınca Halet'e eve gelmesini işaret eder ama Halet Tülay'ı takip etmeyi tercih eder. Birlikte sahilde hiç konuşmadan yürürler. Tülay bir adama katil diye bağırır. Halet adamın peşinden koşar. Yanağından yaralanır.

Tülay eve döndüğünde Aslı'ya onu koruduğu için bağırmasına başlar, Aslı ağlamaktadır. Arkada duran Selim'i sonra fark eder. Selim ve Aslı birlikte olmuşlardır.

Tülay evden taşınır. Bir süre annesinde kaldıktan sonra kendine bir ev tutar. C Blok'a gider. Aslı'yı görür. Aslı aynı apartmanda başka birinin yanında işe başlamıştır. Tülay kapıcı dairesine iner. Kimse yoktur. Anahtarını atar. Halet'in babasıyla karşılaşır. Halet akıl hastanesindedir. Tülay hastaneye Halet'i ziyarete gider.

3.1.2. Karakterler

Tülay: Ataköy C Blok'ta oturan, zengin bir adamla evlenerek sınıf atlamış ama evliliğindeki tatminsizlikler yüzünden mutsuz orta yaşlı bir kadın. Çok şiddetli iç sıkıntıları var. Bu iç sıkıntı onun kendini dışarıya vurmasına, nedensiz şehirde dolaşmasına ve belki de kötüyü arzulamasına neden oluyor. Sürekli başına kötü şeyler gelebilecek yerlere gitme eğiliminde. İletişim problemi var. Çok konuşmuyor. Halet'le bir ilişki yaşamasına rağmen onunla bile doğru düzgün konuşmuyorlar. Yalnızca arkadaşı Fatoş'la konuşuyor. Hayatındaki monotonluktan kurtulmaya çalışıyor. Sürekli huzursuz. Psikolojisi bozuk. Bir arayış içinde ama ne aradığını kendi de bilmiyor.

Halet: C Blok'un kapıcısının oğlu. Asosyal, içine kapanık, dış dünyadan kopuk hatta hayal dünyasında yaşamakta. Tülay'ın hizmetçisi Aslı ile ilişkisi var. Aralarındaki daha çok cinsellik odaklı. Cinselliği baskın, cinsellik söz konusu olunca saldırganlaşabiliyor. Araba tutkusu var. Arabaları eğlence aracı olarak görüyor, onların içinde zaman geçirmeyi seviyor. Biraz saf ama kadınlar için çekici. Dünyaya ve kendine yabancılaşmış.

Aslı: C Blok'ta Tülay ve Selim'in hizmetçisi. Sıradan bir hizmetçi gibi görünüyor ama evde kimse yokken evin hanımının kıyafetlerini giyip Halet'le sevişiyor. Filmin karakterleri arasında iletişime en açık olanı, en çok konuşanı, karakterler arasındaki bağ. Selim ve Tülay'a bağlı gibi görünen çok konuşanı, karakterler arasındaki bağ. Selim ve

Tülay'a bağı gibi görünüyor, onların evliliğini kurtarmak ister gibi, ailesini korumak ister gibi ama sonradan bunun yalnızca işini kaybetmek istememesinden kaynaklandığı anlaşılıyor. Saf görünüşünün altında aslında ahlaki açıdan en çökmüş olanı. Evin sahibinden gizli aşğını eve alıyor, Selim'le birlikte oluyor ve Tülay'la Selim ayrılınca aynı apartmanda başka bir ailenin yanına geçiyor.

Selim: Tülay'ın kocası. İyi para kazanan, saygın bir işadamı. Tülay'la ilişkisi kopuk. İletişim problemleri var. Kendine çok güveniyormuş gibi görünüyor, davranışları sert . Ama karısına ayrılmak istediğini söylediğinde gidip içeriye ağlıyor. Karısının ne yaptığı umurunda değilmiş gibi görünüyor ama Tülay Halet'le birlikte olunca birden kıskanç kocaya dönüşüyor. Gel gitleri var. Tülay kadar o da hayatından sıkılmışa benziyor. Tülay'a ahlak dersi veriyor ama kendi de hizmetçiyle yatıyor. Ne istediğini bilmeyen kaybolmuş ve dengesiz biri.

Fatoş: Tülay'ın arkadaşı. Tülay'ın en güvendiğı ve herşeyi ona anlatarak günah çıkardığı, bir anlamda vicdanı. Onu yargılamayan, tepkisiz, nötr biri. Filmi Tülay'ın ona anlattıklarından izliyoruz. Filmin birleştirici karakteri. Ona anlatılanlar sayesinde kopuk hikayeleri birbirine bağlamak mümkün oluyor. Tülay ve Selim'in ailece görüştüğü, aynı sosyal seviyeden bir kadın. Gerçekçi ve net biri.

3.1.3. C Blok'un Varoluşçuluk Açısından İncelemesi

Ataköy'deki büyük blokları modern insanın hapisanesi olarak yönetmen, filminde bu hapisanelerde kendi yalnızlığına gömülmüş, kendine ve topluma yabancılaşmış, karakterlerin iç sıkıntılarını , huzursuzluklarından yola çıkmaktadır. Varoluşun bu büyük sıkıntısı özellikle baş karakter Tülay'da kendini gösterir. İzole edilmiş, yalnızlaştırılmış dünyasında Tülay, kısıtılmışlığın, sıkıştırılmışlığın sembolü C Blok'ta sıkıntıdan kötüyü

arzularıyla tehlikelere atılıyor ve etrafındakileri de kendisiyle birlikte sürükliyor. Bütün bu akışta varoluşçuluğun yalnızlık, iç sıkıntısı, yazgı, seçim, kötüyü arzulama, varoluş bulantısı temalarına bariz bir şekilde rastlamak mümkündür.

C Blok, bir hapisane koğuşu, bir hastane bloğu gibi istenmeden girilen ve insanın sıkışmış olduğu yerleri andırır. Ancak burada bir farklılık vardır ki bu insanlar burada kendi arzuları ile durmaktadırlar. İnsanlar bu seçimi özgür iradeleri ile yapmışlardır. Bu nedenle de seçimlerinden sorumludurlar. Bu noktada yönetmenin söylemi varoluşçuluğun insanın yazgısını seçme ama kötüyü seçmeye meyilli olması söylemiyle örtüşür. Ayrıca bu binalar modernleşmenin ve dolayısıyla bireyselleşmenin de sembolüdür. Zaten Demirkubuz filmin aslında kapıcıyla zengin kadının aşkından çok bu blokların öyküsünü anlattığını, apartmanları birincil kahraman seçtiğini, insanlarınsa bunların içinde nesneleştiğini söylemiştir.¹²¹ Nesneleşen insan doğaya, yaşama, topluma ve kendine yabancılaşır. Bu yabancılaşma onu yalnızlığa, iç sıkıntısına ve acıya iter.

Varoluşçuluğun ana teması ölüm, her ne kadar bu filmde diğerlerine göre kendini daha az olsa da Tülay'ın parktaki adama katil diye bağırmasında ve Tülay'ın her an intihar edecekmiş gibi davranmasında kendini hissettirir.

Varoluşçuluk var oluşun hiçbir zaman tamamlanmadığını söyler. C Blok da finali itibarıyla bitmiş duygusunu vermez seyirciye. Tülay'a ne oldu, Halet iyileşti mi? Aralarındaki ilişki devam etti mi? Bunların hiçbiri cevap bulmaz. Çünkü aynı yaşamdaki gibi öyküdeki insanlar da kendini tamamlamıştır. Ve film bu tamamlanmamışlık duygusuyla baş başa bırakır seyirciyi.

¹²¹ Rıza Kıraç, “Kendine Güvenen İçte Dönük Bir Yönetmen: Zeki Demirkubuz”, Klaket, sayı 7, 1997, s.43-48

Filmde birçok şeyin nedeni açıklanmamıştır. Çünkü onun ilgilendiği nedenler değil, varoluşun nedensizliğidir. Örneğin Tülay parktaki adama neden katil diye bağırır, neden ıssız yerlerde gezmektedir, sıkıntısının kaynağı tam olarak nedir. Bunların cevaplarını aramak yersiz ve saçmadır. Bu nedenle yönetmen bu soruları açıklamaya da gerek duymaz. İnsan böyledir, o kadar. Bu da tam olarak varoluşçu düşünceyle uyumaktadır.

Zeki Demirkubuz'un daha ilk filminde varoluşun ana sorunları yabancılaşma, yalnızlık, iç sıkıntısı, ölüm, intihar eğilimi, acı konularını işlemiş ve karakterlerine de yalnız, asosyal, yabancılaşmış, iletişim kurmakta güçlük çeken, iç sıkıntısı, acı çeken sıfatlarını yüklemiştir. Bu filmle yönetmen varoluşçu tüm sorunları seyircinin karşısına koymuş, sonuçta onlara bir cevap vermeyerek onları soruları ve huzursuzluklarıyla baş başa bırakmıştır.

3.2. Masumiyet

3.2.1. Öykü:

Askerden geldikten sonra evli ablasıyla ilişkisi olduğunu öğrendiği en yakın arkadaşını öldüren ve ablasını da yaralayan Yusuf, 10 yıllık hapis hayatından sonra serbest bırakılacaktır. Hapishane müdürüne bir mektup yazarak depremden dolayı dışarıda hiç akrabası kalmadığını, yapacak bir mesleği de olmadığı için hapiste kalmaya devam etmek istediğini bildiren bir mektup yazmıştır. İsteği hapishane müdürü tarafından kabul edilmez. En azından bir denemesi için Yusuf'a nasihatte bulunur. Mecburen dışarı çıkan Yusuf otobüse binerek ablasının yaşadığı İzmir'e doğru yola çıkar. Yolda polis otobüsü durdurarak bir kadın (Uğur) ve adamı (Bekir) otobüsten indirir.

Yusuf ucuz bir otele gider. Resepsiyon boştur, içeriden oturup beklemesini söyleyen bir ses gelir. Otelin girişindeki alanda bir koltuğa oturur, başka bir koltukta televizyondaki Türk filmi izleyen küçük kız çocuğu (Çilem) uyulamaktadır. Yusuf çocuğun ateşi olduğunu fark eder. Resepsiyondaki adama çocuğun ateşi olduğunu söyler. Odasına yerleştirdikten sonra resepsiyondaki adam çocuğun durumunun kötü olduğunu söyleyince onu doktora götürür. Döndüğünde çocuğun ailesi hala ortada yoktur.

Yusuf eniştesini arar. Onunla buluşup eniştesinin ve ablasının evine gider. Enişte Yusuf'a çok candan ve yakın davranmaktadır. Ablası ise kardeşinin hiç yüzüne bakmaz. Yeğen sürekli televizyon izlemektedir. Beraber masaya otururlar. Enişte hemen rakı açar. Oğlunu dayısına selam vermiyor diye azarlar. Çocuğun akli hala televizyonda diye kafasına vurur, çocuk ağlamaya başlar. Yusuf'un huzursuzluğu hat safhadadır. Enişte karısının çocuğu da kendine benzettiğini anlatır. Onun için hayatını verdiğini, rezil olduğunu, hiçbir yerde duramaz olduğunu söyler. Sonra da bunları hak edecek ne yaptığını sorgular. Kadını döver. Yusuf otele geri döner.

Odasında yatarken kapı açılır, gelen Bekir'dir. Çocukla ilgilendiği için teşekkür eder. Onu çorba içmeye götürür. Kısaca kendilerinden bahsederler. Bekir onu akşam pavyona götürür. Uğur sahnede şarkısını bitirince yanlarına gelir. Yusuf'a teşekkür eder. Başka bir masaya gider. Bekir bu durumdan pek de memnun değildir. Otele dönerler. Bekir ve Yusuf televizyon izlerken iki adam Uğur'u almaya gelir. Bekir Uğur'a onlarla gitmemesini söyler ama Uğur gitmeye kararlıdır. Bekir silahını çıkarır. Uğur onu yine de dinlemez, bağırşırlar, Uğur gider. Bekir çok kötü olmuştur. Resepsiyondaki adam ve Yusuf Bekir'i yatağına götürüp yatırır.

Ertesi gün Bekir Yusuf'u uyandırır ve Çilem'i gezmeye götüreceğini söyler ve onu davet eder. Beraber giderler. Burada Yusuf Bekir'e en yakın arkadaşını ve ablasını vurduğunu, arkadaşının öldüğünü ablasınınsa dilsiz kaldığını anlatır. Bekir de kendi

hikayesini anlatmaya başlar. Uğur'un hapisanede bir sevgilisi olduğunu, onu nereye yollarlarsa Uğur'un da peşinden gittiğini, kendisinin de Uğur'a tutkun olduğunu ve onun da peşlerinden sürüklendiğini anlatır. Bekir Uğur için bütün hayatını harcamıştır. Çilem'in babası da başka bir adamdır. Birlikte otele döndüklerinde Uğur Yusuf'tan onunla birlikte Aydın'a gelmesini ister. Birlikte Aydın'da bir otele giderler. Döndüklerinde Bekir çılgına dönmüştür. Uğur'la büyük bir kavga ederler. Bekir sarhoştur. Kavganın sonunda sızar. Sabah duydukları silah sesiyle Bekir'in intihar ettiğini öğrenirler.

Bekir'in ölümünden sonra Yusuf onun yerini alır. Pavyona giderken Uğur'la gitmektedir. Bekir gibi davranmaya başlamıştır. Ablasını ziyarete gider. Onunla konuşmaya çalışır. Ama ablası onunla iletişim kurmaz. Polis baskınında Uğur ve Yusuf karakola götürülür. Çıkınca Uğur'la konuşur. Ona birlikte kaçmayı, yeni bir hayat kurmayı teklif eder. Uğur çok kızmıştır. Bekir'i hatırlatır. Onu reddeder. Yusuf ona aşık olduğunu söyler. Uğur daha sinirlenir onu kovar. Ertesi gün polis Yusuf'u yakalayıp soruya çeker. Uğur'un nerede olduğunu sorarlar. Yusuf otele döndüğünde Uğur'un sevgilisinin hapisten kaçtığını, Çilem'le bir süre bekledikten sonra daha önce Aydın'daki birlikte gittikleri otele getirmesini söyleyen bir not bırakmıştır. Yusuf tekrar ablasını ziyaret eder. Ablasının ayaklarına kapanır ve özür diler. Ağlamaktadır. Gideceğini, kendisini affetmesini söyler. Ablası tepkisizdir. Çilem'i de alarak Aydın'daki otele gider. Orada bir telefon alır. Ankara'da bir adrese gelmesi söylenmektedir. Adrese gittiklerinde oranın bir disko olduğunu ve mühürlendiğini görürler. Oradaki bir adama Uğur'u sorduğunda , bir gece önce Uğur'un sevgilisinin orada cinayet işlediğini öğrenir. Çilem'i de alarak İstanbul'a yola çıkar. Bir yerde molada yemek yerler, televizyon açıktır, Çilem dikkatle televizyona bakmaktadır. Televizyonda bir cinayet haberinde Uğur'un resmi vardır. Yusuf bu haberi görmez.

İstanbul'a gelince hapisane arkadaşı Orhan'ın babasının kahvesine gider. Kahve artık başkasındır, adamın evine gider. Evde bir cenaze vardır. Uğur'un sevgilisi, Zagor, aslında Yusuf'un hapisane arkadaşı Orhan'dan başkası değildir.

3.2.2. Karakterler

Bekir: Yaşadığı muhite göre durumu iyi, esnaf olan babası tarafından hep desteklenmiş, rahat bir şekilde büyümüş, evlenmiş bir çocuğu olmuş ama Uğur'a aşık olmasıyla bütün hayatı alt üst olmuş. Sevmediği bir kadınla, sevmediği işi yaparken çıkışı sandığı Uğur onun esas kısıtılmışlığı haline geliyor. Ona olan tutkusu yüzünden her şeyini kaybetmiş, alkol ve esrar bağımlısı bir muhabbet tellalına dönüşmüş. Uğur'un fahişelik yapmasını içine sindiremiyor ama tamamen Uğur'un etkisi altında, ona hayır diyemiyor. Bağımlı, tutkularının esiri olmuş, aslında naif, duygusal ama kaybetmiş olmanın ve bunun farkındalığının verdiği bir isyan ve asabiliğe sahip.

Uğur: Gecekondu mahallesinde, fakir bir ailede doğmuş, annesine hasta babasını aldattığı için duyduğu nefretle biraz asi, hırçın olmuş, sevdiği erkeğin, mahallenin serserisi Zagor'un abisini öldürmesi üzerine, Zagor'u hapisten kurtarmak için her şeyi yapmaya hazır. Hasta, ezik babanın tam tersi bir rol model onun için, güçlü, dediğini dinleten, erk Zagor onun için. Sonunda bu uğurda fahişe bile olmuş. Güzel ve çekici olduğunun farkında, erkekler üzerinde bunu kullanmayı öğrenmiş.

Yusuf: En yakın arkadaşını öldürüp ablasını yaraladığı için 10 yıl hapis yatmış, içine kapanık, iletişim problemleri olan, az konuşan, ezik biri. Katil olamayacak kadar naifken, toplum baskısı nedeniyle namus cinayeti işlemiş, hayatı boyunca bunun vicdan azabını çekmiş. Uğur'a tutkuyla bağlanıyor.

Çilem: Babasının annesini o hamileyken Zagor'u görmeye Diyarbakır'a gitmesi yüzünden dövmesi yüzünden sağır ve dilsiz doğmuş . Konuşmaması ve duymaması onu yeterince hayattan kopuk yapmış. Asosyal, içe kapanık ve tepkisiz. Annesinin haberini televizyonda görünce bile tepki vermeyecek kadar donuk. Sanki nesneleşmiş. Duygusu yok, fikri yok gibi. Amaçsız, nedensiz yaşayıp gidiyor. Küçük yaşına rağmen oradan oraya sürüklenmeler, babasını bıçaklamış fahişe bir anne, ucuz otel köşeleri onu bu tepkisizliğe itmiş. Artık hiçbir şeye şaşırtmıyor gibi. Kendine başka bir dünya yaratmış, televizyon onun bağımlılığı.

3.2.3. Masumiyet'in Varoluşçuluk Açısından İncelemesi

Filmin ana teması çikışsızlıktır. Film hayatın çıkmazlarında kaybolan insanların hikayesini anlatmaktadır. Masumiyet bir bakıma Dostoyevsky'nin ele aldığı en önemli temalar olan tutkuların esiri olma ve tutkuların bedelini ödemesinin Türkiye'de geçen bir hikayede hayat bulmuş halidir denebilir. Filmin kahramanları Bekir, Uğur ve Yusuf tutkularının esiri olur ve bu nedenle ağır bedeller öderler. Tutkusu yüzünden Bekir ailesini, işini, parasını kaybeder ve sonunda intihar eder. Uğur fahişe olur. Yusuf'sa saflığını, masumluğunu feda etmiş, bir kadın satıcısına, pezevenge dönüşmüştür. Burada bir seçim söz konusudur. Karakterler kaderlerini değiştirecek bir seçim yapmış ve bu seçim hakkını da yanlıştan yana kullanmışlardır. Aynı varoluşçuluğun söylediği gibi. İnsan kötüyü arzulamaya ve kötüyü seçmeye meyillidir. Varoluşçuluğun ele aldığı temel konulardan olan yazgı burada kendini oldukça göstermektedir. Herkes kendi yazgısını seçmiş bunu da hep kötünden yana yapmıştır.

Filmin ismi olan masumiyet aslında filmin sorguladığı temalar arasında. İzleyicinin kimin masum kimin suçlu olduğu konusunda kafasını epeyce karıştırıyor yönetmen.

Buarada varoluşçuluğun söylediği kötünün iyiyle içiçe olması cümlesi filmde aynen yerini bulmuştur. Naif kırılğan ,vicdan azabı çeken bir katil, aşkı uğruna herşeyini feda eden , anne, bir fahişe, sadece aşkı için hayatını bile feda etmiş bir pezevenk. Burada bütün iyi ve kötü kavramları birbirine karışmış durumda. Yönetmen bunu özellikle yapmıştır. Toplumdaki ahlak ikiyüzlülüğünü seyircinin yüzüne vurmak, onları bu sorunla baş başa bırakmak istiyor. ¹²² Burada yönetmen akla karşılık yazgıyı seyircinin önüne sunmaktadır. Burada iyi ya da kötü olma durumu yazgının sonucudur. Aslında iyi gibi kötü de her insan da vardır ve bunun ortaya çıkması ya da çıkmaması durumu vardır. İşte bu nokta yine varoluşçuluğun “kötü” ve her insanda “kötülüğün” var olması söylemiyle uyuşur.

Filmdeki karakterlerin iletişim problemleri, yine sürekli televizyon izleme durumları ve iki karakterin , Çilem ve ablanın, konuşma becerisinden yoksun olması durumu varoluşçuluğun yalnızlaşan ve yabancılaşan 20. Yüzyıl insanının en büyük sorunu olan iletişimsizliği temsil etmektedir. Varoluşçuluğun yalnızlık ve giz,iletişimsizlik, yabancılaşma temaları filmde kendini böyle göstermiştir.

Masumiyet’teki diğer bir temaysa insanların acı ile olan bağlarıdır. Filmdeki tüm karakterler bir biçimde acı çekmekte ve bu acı ile var olmaktadır. Uğur sevdiği adama ulaşamama acısını, Bekir sürüklenip gitmenin ve sevdiği kadına bir türlü sahip olamamanın acısını, Yusuf yalnızlığın, geçmişinin acısını yaşar. Bu kadar yoğun acılar içinde yine de var olmaya devam eder hatta belki bu acıdan beslenirler. Bu noktada filmin söylemi varoluşçuluğun acıya duyulan arzusu temasıyla bütünleşir.

Varoluşçuluğun ilgilendiği en önemli sorunlardan vicdan, diğer tüm filmlerinde olduğu gibi Masumiyet’te de yönetmenin ele aldığı sorunlardandır. Yusuf’un vicdanını en yakın arkadaşını vurmuş ve ablasını yaralamış olması kadar ablasını ve yeğenini içinde

¹²² “Zeki Demirkubuz İle Röportaj”, Sinema, Ekim 1997 , s. 75

bıraktığı acı dolu hayat rahatsız etmektedir. Burada varoluşçuluğun diğer önemli teması iç hesaplaşma devreye girer. Yusuf vicdan azabı çekmekte ve bu iç huzursuzluktan kurtulmaya çalışmaktadır. Filmin sonuna doğru bunun çözülmesini Yusuf'un ablasının ayaklarına kapanarak ağlamasında ve özür dilemesinde görürüz. Ayrıca Bekir de vicdan muhasebesinin içinden çıkamamış ve intihar etmiştir.

Varoluşun en önemli sorunu ölüm ve intihar ise filmin hemen hemen her yerindedir. Yusuf'un geçmişinde , öldürdüğü en yakın arkadaşında, Bekir'in intiharı ve filmin sonunda Uğur ve Zagor'un ölümlerinde. Filmin baş kahramanlarından Bekir'in ani ölümü, ardından hiçbir şey olmamış, Bekir hayatını onun için harcamamış gibi yoluna devam eden Uğur, birden onun yerini alan Yusuf, ölümün hayatın her yerinde her an başımıza gelebilecek ve yolumuza devam etmemizi engellemeyecek kadar hayatla içiçe olduğunu vurur seyircinin yüzüne. Seyirci Bekir'in yaptıklarının anlamını sorgular, madem ölümle sonuçlanacaktı neden bu kadar acıya katlandı diye. Doğduğu gün öleceğini bilen insanın yaşamının anlamını aramasının saçmalığı kadar bu soruya cevap aramak da yanlıştır. Ortada bir anlam ve neden yoktur. Öyledir ve öyle olmuştur o kadar. Bu söylem varoluşçuluğun insan varlığının olumsuzluğu, nedensizlik, saçma temalarıyla birebir örtüşmektedir.

3.3. Üçüncü Sayfa

3.3.1. Öykü:

İsa setlerde figüranlık yapmaktadır. Bir arkadaşının yerine baktığı bir işte 50 dolar kaybolur ve işyeri sahibi bu parayı İsa'nın aldığını düşünmektedir. Ona parayı sorar. İsa almadığını söyleyince de onu bayılana kadar döver. Parayı bir an önce getirmesi gerekmektedir. Adam 'Parayı ya getireceksin ya getireceksin!' derken arkada büyük bir Tansu Çiller posteridir.

Kanlar içinde kalan, gözü şişen İsa bir film setine gider. Orada asistan kızla konuşur, 'elli dolar' diye ağlamaya başlar. Ajans sahibine elli dolara ihtiyacı olduğunu söyler ama adam tarafından terslenir ve aşağılanır. Ofiste yalnız kalan İsa para bulma umuduyla etrafı ve çekmeceleri karıştırmaya başlar, çekmecelerden birinde silah bulur.

Eve geldiğinde bir intihar notu yazar ve silahı kafasına dayar. Tam kendini vuracağı sırada kapı çalar. Gelen ev sahibidir ve birikmiş kira borcunu istemektedir. Adam İsa'ya bağırır ve onu aşağılar. Adam gidince İsa tekrar silahı başına dayar ama tetiği çekmek üzereyken vazgeçer. Hızla adamın peşinden gider. Hızlıca kapısını yumruklar. Adam parayı ne çabuk buldun diye dalga geçer İsa'yla o da silahını çekip adamı göğsünden vurur. Adam kanlar içinde yere düşer, ambulans çağırması için ona bağırır, hala aşağılayıcı sözler kullanmaktadır. İsa adamın kendinden geçmesini izler, kafasına silahı dayar ve bayılır.

İsa evinde uyumaktadır. Kapı çalar. Gelen polistir. Bütün komşularla beraber sorgulanmak üzere karakola götürülür. Polis gece ne yaptığını sorunca uyuyakaldığını hiçbir şey duymadığını söyler. Eve döner, kapıda tekrar yığılır, Meryem gelip onu sürükleyerek kanepeye yatırır. İsa uyandığında Meryem oradadır. Duvardaki set fotoğraflarına bakarak onun oyuncu olup olmadığını sorar. İsa yardım oyuncu olduğunu ve herkesi tanımadığını açıklamaya çalışır ama Meryem sürekli ünlüleri sorar. Sibel Can'ı, İbrahim Tatlıses'i, Mahsun Kırmızıgül'ü tanıyıp tanımadığını sorar ve onlar hakkında yorumda bulunur. İsa'ya aç olup olmadığını sorar ve yemek getirir.

İsa bulaşık yıkayıp, Meryem'in tabaklarını geri götürür. Meryem eve davet eder. Çocuklarla beraber otururlar. Meryem'in kızının adı Sibel ve oğlunun adı da Can'dır. Televizyonda Ayşe Özgün programı vardır. Yüzü maskeli biri sorunlarını anlatmakta Ayşe Özgün de soru sorup yorumda bulunmaktadır. İsa başına gelenleri ve 50 dolar olayını anlatır. Meryem de kendi hayatından, kocasının uzakta olduğundan bahseder. Evden

ayrılırken İsa kendisi gibi yabancı bir erkekten çekinip çekinmediğini sorar, Meryem çekinmediğini söyler.

İsa dışarı çıktığında onu arayan iki adamla karşılaşır, kaçmaya başlar, aparmana girer. Bağışmalara Meryem kapıyı açar. İsa'nın önüne geçer ve onu korur. Adamlara bağırır. Parayı kendisinin ödeyeceğini söyler ve 50 doların ne kadar ettiğini sorar. Adamlar patronu arayıp Türk Lirası kabul edip etmediklerini sorarlar ama patron da tam ne kadar ettiğini bilmemektedir. Bir iki telefon edilip doların o günkü hesabı yapılır. Meryem gidip parayı getirir. Adamlar parayı alıp gider. İsa ağlamaya başlar, Meryem de ağlamaktadır.

İsa sete gitmektedir. Biraz para kazanır. Meryem'e ve çocuklarına hediyeler alır, Birlikte parka giderler. Çocuklar parkta oynarken onlar da bir banka oturup sohbet ederler. İsa Meryem'in kocasını sorar. Meryem hayatını biraz anlatır, evlere temizliğe gittiğini, kocasının gelmesini de zaten pek istemediğini söyler.

Ev sahibinin oğlu Serdar babasının işlerini devralmıştır, kiracıları gezmektedir, İsa'ya gelir. Babasının aksine gayet kibarca kira borcu olup olmadığını sorar. İsa kira ve elektrik borçlarının hepsini ev sahibi ölmeden birkaç gün önce kapattığını söyler. Serdar üst kata taşınacağını bundan sonra bir şey olursa ona gelmesini söyler.

İsa bir reklam filmi için seçmelere girer. Katılanlara çeşitli sorular sorulmaktadır. Özellikle hayattan ne gibi beklentileri olduğu, ne hayaller kurdukları sorulur. Sıra İsa'ya gelince hayalinin başrol oynamak olduğunu söyler.

Akşam Meryem'in kocası gelir. İsa onun kapıyı çaldığını görür. Gece kavga ve dayak seslerini duyar. Müdahale etmek ister ama edemez. Sabah Meryem'in kapısını vurur. Meryem'in yüzü gözü morluklar içindedir. İsa ne olduğunu sorar, Meryem tersleyerek karışmamasını karı koca arasında bir şey olduğunu söyleyerek kapıyı yüzüne kapatır. İsa kapıya vurarak onu sevdiğini söyler.

Meryem İsa'nın evine gelir. Dövünerek ağlamaya bağırmağa başlar. Kendine vurmakta ve sürekli 'Ben ne yaptım?Yeter!' diye bağırılmaktadır. İsa çaresiz ne isterse yağacağını söyler. Meryem ondan kocasını öldürmesini ister. İsa anlamaz, Meryem gidip ev sahibini vurduğu silahı getirir. İsa tabancayı nereden bulduğunu sorunca da o gece orada olduğunu, olaya şahit olduğunu, ev sahibinin bir süredir kendisini taciz ettiğini, kocasının ve kendinin de daha iyi bir hayat hayaliyle buna göz yumduklarını anlatır. İsa Meryem'in kocasını öldürmeyi kabul eder. Adamı izler, bir iki kere vurmaya niyetlenir ama yapamaz. Meryem sabırsızdır. İsa'ya kocasını ev sahibinin hemen arkasından vurmanın doğru olmayacağını söyler. Ayrıca adamı öldürüp gömmek ve kaçmak üzerine planlar yapmıştır. İsa Meryem'in bu kadar çabuk plan yapmasına bir anlam verememiştir.

Gece kocayı öldürmeye karar vermişlerdir ama polisler gelir. Meryem'in kocası bıçaklanmıştır. İsa bir seçmeye daha gider. Orada şehirdışında çalışıp çalışmayacağını ve soyunup soyunmayacağını sorarlar, İsa hepsine olur der. İşi alır. Meryem'e bir süre işe gideceğini, iyi para kazanacağını, onlar için iyi olacağını söyler. Meryem huzursuzdur, ailesinin geri dönmesini istediğini söyler. İsa geri dönünce herşeyin düzeleceğini söyler. Ancak çekimden döndüğünde Meryem evi boşaltmıştır. Serdar akrabalarının evinin istimlak olduğunu, onların geleceğini o yüzden onun da dairesini boşaltması gerektiğini söyler.

İsa işten dönerken serviste Meryem'i ve Serdar'ı birlikte görür. Meryem güzel kıyafetler içindedir, çocuklara bir sürü hediyeler almışlardır. Serdar'ın evine gider. Kapıyı Meryem açar. Silahı doğrultur, Meryem oldukça soğuk kanlıdır. Ne olup bittiğini sorar, Meryem gayet soğukkanlı olarak Serdar'la en başından beri ilişkisi olduğunu ve o gece babasını öldürmeyi düşündüklerini ama onun kendilerinden önce davrandığını anlatır. İsa şok olmuştur, ağlamaktadır. Dışarı çıkar. Bir el silah sesi duyulur.

3.3.2. Karakterler

İsa: Dizilerde figüranlık yapıyor. En büyük hayali başrol oynamak. Güçsüz, kendine güveni olmayan, korkak , tipik bir kaybeden. Parası yok, kız arkadaşı yok, ailesi yok, arkadaşları yok. Yalnız ve ezilmiş. İntihar edecekken bir anık kızgınlıkla ev sahibini öldürüp katil oluyor. Elli dolar yüzünden hayatı alt üst olan karakter her an hayattan vazgeçmek üzere.

Meryem: Kötü bir evlilik yapmış, kocasından sürekli dayak yiyen, temizlikçi olarak çalışan iki çocuk annesi bir kadın. Hayatından ve yaşam koşullarından oldukça sıkılmış, sınıf atlamak için erkekleri kullanıyor. Daha iyi şartlarda yaşamak için yapamayacağı yok. Başta İsa'ya yardım ediyormuş, iyi biriymiş gibi görünse de sonradan cinayet planları yapan ve planlara İsa'yı alet etmeye çalışan biri olduğu ortaya çıkıyor. İki yüzlü ve içten pazarlıklı.

Serdar: Ev sahibinin oğlu. Meryem'le ilişkisi var. Nazik , düşünceli biri gibi gözükse de aslında babasını ve Meryem'in kocasını öldürmek için planlar yapan biri. Meryem'le birlikte İsa'yı kullanmaya çalışıyorlar. Babası ve koca yoldan çekilince Meryem'le önlerinde bir engel kalmıyor. Çıkarıcı, bencil ve ikiyüzlü biri.

3.3.3. Üçüncü Sayfa'nın Varoluşçuluk Açısından İncelemesi

Üçüncü sayfa aynı Masumiyet'teki gibi suç ve masumiyetin sorgulandığı, her insanda esas olan kötülük sorunları ele alınmıştır. Her masum insanın biraz suçlu, her suçlunun biraz olduğu dünyada kaderin okunun ne zaman kime döneceği ve ne olacağı belli değildir. Masum, zavallı bir adamken katil oluveren İsa, fakirlikten kurtulup çocukları ve

kendi için daha iyi bir hayat istemekten başka bir kötü niyeti olmayan ve iyi niyetlerle İsa'ya yardım etmeye çalışıyormuş gibi görünürken , bu uğurda erkekleri sınıf atlama için kullanan, bedenini kullandıran ve cinayet planları kurduğu anlaşılan Meryem, ev sahibinin naif nazik, düşünceli oğluyken Meryem'in cinayet planlarının ortağı, gizli aşığı olduğu ortaya çıkan Serdar . Bu hikayede kimin ne için ne kadar suçlu olduğu ya da esas masumun kim olduğu belli değil. Her ne kadar tetiği çekip ev sahibini öldüren İsa olsa da kaderin oyunuyla planları bozulan ve cinayet işlemeye fırsatları kalmayan Serap ve Meryem ne kadar suçsuzdur. Aslında herkes biraz suçludur ve biraz da masum. İnsan temel olarak kötüdür ve kötüyü seçmeye yatkındır. Bu seçim onun kaderidir ve insan bu nedenle kaderinden sorumludur. Burada varoluşçuluğun usun güçsüzlüğü, iyi ile kötünün içiçe olması teması ile hiçlik, yazgı teması etkisini göstermiştir.

Dostoyevsky'nin Suç ve Cezası Üçüncü Sayfa'da da etkilerini gösterir. Suç ve Ceza'nın Raskolnikof'u ile Üçüncü Sayfa arasında doğrudan benzerlikler vardır. "Para için yaşlı, tefeci kadını öldüren Raskolnikov'un yerini bu defa kirasını ödemediği için ev sahibini öldüren İsa alır. Demirkubuz'un diğer filmlerinde olduğu gibi genç, bir antikahramandır , neredeyse Dostoyevski ve onun yarattığı kahraman gibi sara krizlerine benzer nöbetler yaşar, ne işlediği cinayetin ayrıntılarını hatırlar, ne de kendisi için kurulan tuzağın farkına varır." ¹²³

Peki insanın kaderini değiştirme ya da herhangi bir şeyi değiştirmeye gücü yeter mi? Filmin başında intihar etmek üzereyken kapıyı çalan ev sahibini vurmaya seçen ve böylece kaderini değiştirdiğini düşünen İsa'nın sonu yine intihar olacaktır. İsa adının gönderme yaptığı İsa peygamber gibi başka insanların günahları yüzünden kendini feda etmiştir. Suç ve ceza ilişkisi burada yine karakterin suçunun cezasını bulması ile ortaya çıkar. Varoluşçuluğun ele aldığı sonluluk ve ölümün ivediliği , ölüm,intihar temalarının etkileri yine yönetmenin her filminde olduğu gibi bu filmde de böylece ortaya çıkmıştır.

¹²³ Rıza Kıracı, **Film İcabı, Türkiye Sineması'na İdeolojik Bir Bakış**, De Ki Basım, Ankara, 2008, s. 173

Film varoluşçuluğun insanın kaderini seçmesi ama bu seçimi kötünden yana yapması, insanın kaderinden sorumlu olması sorunlarını irdeler. Ve sonucu da yine insanın güçsüzlüğü ve hiçbir şeyin değişmeyeceği yorumuyla bağlar. Bu da yine varoluşçuluğun hiçlik, yazgı ve insan varlığının olumsuzluğu temalarıyla örtüşmektedir.

3.4. Yazgı

3.4.1. Öykü

Bir sabah uyandığında kahvaltısının hazır olmadığını gören Musa annesinin odasına gider yavaşça seslenir. Annesi cevap vermez. Kapıyı kapatıp geri çıkar. Kendine kahvaltı hazırlar, ancak evde ekmek bitmiştir, yemeden çıkar. Otobüsle işe gider. İş yeri biri patron olmak üzere toplam 4 kişinin çalıştığı bir gümrükçüdür. Patron Musa'yı yanına çağırır ve dosyadaki işleri bir an önce bitirmesi gerektiğini söyler. Öğle yemeğinde oldukça iştahlı olduğu görülen Musa'ya Sinem kahvaltı yapıp yapmadığını sorar, Musa yapmadığını söyleyince annesinin onu kahvaltı etmeden yollamasına şaşırmıştır. Musa annesinin sabah kalkmadığını seslenince de cevap vermediğini söyler. Sinem bir gidip bakmasını önerince, işim var diye cevap verir.

İşleri yüzünden ofisten oldukça geç çıkan Musa eve geldiğinde bıraktığı her şeyin aynen durduğunu görür, annesine bakmaya gider, annesi hiç kıpırdamadan yatmaktadır, dürtünce öldüğünü anlar, bir iki dakika öylece kalır. Sonra içeri geçer. Annesinin odasının ışığını kapatır ve kendine sütlü bir kahve yapar. Televizyonda bir Türk filmi vardır.

Sabah işe gittiğinde patronu nerede kaldığını sorar, annesinin öldüğünü söyleyen Musa'dan patron özür diler. Cenaze işlerini ne yaptığını soran patrona ne yapacağını

bilmediğini , ona sormayı düşündüğünü söyler. Patron daha yeni bir yakını kaybeden yöneticiye cenaze işlerini sormak üzere çıkar.

Musa evden sokağı izlerken kapı çalar, karşı komşusu Necati elini kesmiştir ondan sargı bezi ister. Musa bulana kadar eve döner. Musa'yı evine çağırır. Oturup konuşurlar. Necati eski sevgilisinden intikam almayı düşünmektedir. Onu eve çağırıp dövmeyi ya da otelde suç üstü basmayı planlamıştır ama hangisinin daha iyi olduğuna karar vermemiştir. Birlikte eve çağırmanın daha iyi bir intikam olacağına karar verirler. Musa Necati'nin ağzından kadına bir mektup yazar.

Akşam işten çıkarken iş arkadaşı Yavuz birlikte sinemaya gitmeyi teklif eder, Musa fark etmez der, çıkarken Sinem'e de sorarlar, Sinem işi olduğunu biraz daha kalacağını söyler. Sinemaya yola çıkarlar Musa yolda gitmekten vazgeçer , eve gidip uyuyacağını söyler, Yavuz anlamamıştır, yanlış bir şey yapıp yapmadığını sorar. Musa yok der. Bu sırada bir arabanın sinirle Sinem iner, fakat Sinem ve Musa birbirlerini görmezler. Musa eve gider. Ama hemen geri çıkar, Taksim'e gidip İstiklal Caddesi'nde mağazaları dolaşır, sinemanın önüne gelince durur, tam o sırada Sinem gelir, arkadaşlarının gelemediğini birlikte sinemaya gitmek isteyip istemediğini sorar. Sinemaya girerler. Filminden önce Musa tuvalete girer, Yavuz içeridedir, Musa onu fark etmez, Yavuz sinirlenmiştir, ellerini yıkarken yine yanyana gelirler ama Musa yine onu fark etmez. Musa sinirle çıkar. Musa filmi izlerken Sinem'in bacaklarına dokunur. Sinem izin verir. Birlikte Musa'nın evine giderler. Girer girmez Musa Sinem'e saldırır. Sinem durmasını söyler. Yatak odasına gelirler, Sinem daha ileri gitmemesini söyleyince Musa durur. Sabah birlikte kahvaltı ederken Sinem Musa'nın annesinin ölümüne üzülp üzümediğini sorar, Musa sevindiğini söyler. Bir süre sessizlik olur. Dışarıdan bağış çağrış gelir, Sinem meraklanır, Musa merak etmediğini söyler tepkisizdir. Sinem dayanamaz, dışarı bakar, Necati bir kadını döverek dışarı atmıştır, kadın bağırılmaktadır. Sinem Musa'ya polis çağırmasını söyler, Musa hala tepkisiz kahvaltı etmektedir.

Sinem çıkarken polis gelir, kadın Necati'yi Şikayet etmiştir, polis Necati'ye ağzındaki sigara yüzünden tokat atar.

Sinem iş yerinden patrona ters cevaplar vermektedir. Yavuz çıkarken patron Sinem'e onu görmek istediğini söylemesini ister. Herkes ıkınca Sinem patronun yanına gelir, patron onu sevdiğini söyler, Sinem kızgındır. Herkesin mutlu olacağını sandığını ama kandırıldığını söyler. Karısından ayrılmasını istemektedir. Adam karısının hasta olduğunu sabretmesini, onu sevdiğini söyler. Birlikte olurlar. Sinem akşam Musa'ya gider. Onunla evlenmek isteyip istemediğini sorar. Musa fark etmez, sen istiyorsan evlenelim der. Sinem istediğini söyler ve gider.

Sabah iŐyerine patronun karısı gelir, kocası akşam eve gelmemiştir. Sinem de ortada yoktur. Musa ve Yavuz yemekten Sinem gelir. Yavuz nerede kaldığını sorar, babasının rahatsızlandığını akŐamı hastanelerde geçirdiğini söyler. Hastalığın ne olduğunu sorulunca da yuvarlak cevaplar verir. Musa umursamaz tavrını sürdürür, fazla da soru sormaz.

Musa ve Sinem evlenir. Nikah Őahitleri patron olmuştur. Resimlere bakarak konuşurlar. O sırada Necati gelir. İkisini de tebrik eder. Oturur. Kadının kardeŐlerinin peşinde olduğunu o nedenle bir süre eve gelmediğini ama onun da boş durmadığını anlatır. Belinde bir silah vardır. Musa silahı ister ve eline alıp bakar.

Musa'nın tahsilata gittiği bir işyerinde paranın akşam gelecek olmasından dolayı işi erken biter ve eve döner. Evde Sinem yatakta çıplak yatmaktadır, banyodan duş sesi gelir ve kapıda da başka bir erkeğin ayakkabısı vardır. Sessizce evden çıkar. Yolda Necati'yle karşılaşır. Birlikte bilardo oynamaya giderler, bir süre sonra kadının kardeşleri gelir, dışarıda atıŐırlar, Musa Necati'nin silahıyla arkalarından ateş eder.

İşyerinde patron terlikle dolaşmaktadır, bir süre sonra boyacı patronun ayakkabılarını getirir. Musa evde gördüğü ayakkabıyı hemen tanır. Sesini çıkarmaz, çalışmaya devam eder. Patron oğlunun bilgisayarını tamir etmesi için onu evine yollar. Evdeyken patron arar. Patronun karısının ağlamasına tanık olur, telefonda kavga etmektedirler, kadın artık yettiğini söylemektedir. Musa akşam sokakta dolaşır. Eve döndüğünde kapıda polis beklemektedir, patronunun karısı ve çocuklarını öldürmekle suçlanmaktadır. Musa yine tepkisizdir, suçsuz olduğunu söylemez. Avukat savunma için Musa'yla konuşur, bu arada Sinem annesinin ölümüne sevindiğini söylediğini televizyonculara anlatmıştır. Avukat annesini sorar. Musa neyle suçlandığını anlamamıştır, annesinin ölümüne sevinmekle mi yoksa üç kişiyi öldürmekle mi. Avukat filmin meşhur cümlesini söyler:” Bütün sanıklar yaptıkları eylemlerden dolayı suçlanır. Ancak yaptıkları eylemlerin toplumsal ve ahlaki anlamları yüzünden cezalandırılırlar. “ Musa tutuklanır, cezaevine gönderilir, Sinem ziyarete gelir, özür diler bir hali vardır ama sadece basına yaptığı açıklama yüzünden özür diler. Musa çok güzel olduğunu söyler, yakasını açmasını ister. Sinem yakasını açar.

Aradan yıllar geçer. Musa savcının odasına çağırılır. Savcı artık serbest olduğunu, patronunun her şeyi itiraf eden bir mektup bıraktıktan sonra kendini öldürdüğünü anlatır. Hala tepkisiz ve umursamazdır. Gazeteden mektubu okur. Patronu karısı ve çocuklarını öldürmüş, istediği hayata kavuşmuştur ama vicdan azabı yakasını bırakmamıştır. Bu vicdan azabıyla daha fazla yaşayamamış ve intihar etmeye karar vermiştir. Bu arada aynı Masumiyet'te olduğu gibi odanın kapısı kendiliğinden açılıp durmaktadır. Bir tamirci gelir ve kapıyı tamir eder. Savcı ve Musa bir süre konuşurlar, Musa'nın neden suçsuzken suçsuzum demeğini anlamamıştır müdür. Musa suçluyum demiyorum ama suçsuzum da diyemem der. Suç ve suçsuzluk üzerine, kimsenin tam olarak suçsuz olmadığı üzerine uzun uzun konuşurlar.

Musa eve gelir. Sinem kapıyı açar. Başında tülbent , üzerinde oldukça mazbut kıyafetler vardır. Musa içeri geçer. İkisi de hiçbir şey yokmuş gibi davranmaktadır. Sinem içeriye geçer, koridorda küçük bir çocuk vardır. Musa kısaca çocuğa bakar ve televizyona kafasını çevirir. Bu sırada kapı çalar, gelen Necati'nin daha önce döverek sokağa attığı kadındır. Başlı bağlı, tutucu bir görüntüdedir bu kez. Yumurta ister. Sinem ve Musa yanyana koltukta oturup televizyon izlerler, Sinem'in bacağı açılmıştır, Musa kaçamak bir bakış atar. Film Musa'nın sesinin jeneriğin üzerine düşmesiyle sona erer, o gece seviştiklerini, sabaha karşı uyandığında ilk kez annesini hatırladığını, o gece ölümler neler hissettiğini merak ettiğini, içinde bir şeylerin kıpırdadığını, heyecanlandığını ama sonra yine ruhunun bomboş olduğunu fark ettiğini söyler.

3.4.2. Karakterler

Musa: Hayatta hiçbir şeye karşı fazla bir şey hissetmeyen, annesinin ölümüne, karısının kendisini aldatmasına bile tepki vermeyecek kadar donuk, duyarsız. Kendine, ailesine, arkadaşlarına, topluma yabancılaşmış biri. Hiç kimseyle duygusal bir bağı yok hatta hissetmiyor gibi. Kayıtsız, meraksız, ilgisiz ve karamsar.

Sinem: Musa'nın karısı. Başta saf, çekingen gibi görünen ama sonra patronuyla ilişkisi olduğu ortaya çıkan, masumlukla fetanlık arasında gidip gelen bir kadın. Musa'yı sevip sevmediği belli değil, duygularını belli etmeyen, sıkışmış, bulunduğu durumdan çıkmaya çalışan ama yine aynı duruma dönen, Musa'yı adını temizlemek için kullanmış , onu aldatmış ve başkasından çocuk yapmış.

Necati: Musa'nın karşı komşusu. Girişken, uyanık biri. Şiddete eğilimli. Namus uğruna namussuzluk yapan, beraber olduğu kadını dövüp, orospu diye niteleyip daha sonra başını bağlayıp alacak kadar ikiyüzlü. Karanlık, cesur görünmeye çalışan ama korkak, yalnız biri.

3.4.3. Yazgı'nın Varoluşçuluk Açısından İncelemesi

Yazgı filmi yönetmenin varoluşçu düşüncesinin doruk noktasıdır. Bunda tabii ki filmin Albert Camus'un 'Yabancı' adlı eserinden uyarlanmış olmasının etkisi büyüktür. Yabancı'daki duygusuz, tepkisiz, 'yabancı' Meursault karakteri Yazgı'da Musa olarak karşımıza çıkmakta. Aynı Yabancı'daki gibi Musa da annesinin ölümüne tepki vermemekte, arkadaşı için birini vurmakta ve aslında kendi işlemediği ama üzerine kalan suça itiraz etmemektedir.

Karakterin adının Musa olarak seçilmesi tabii ki bir tesadüf değildir. 'Tüm insanlığın yükünü çeken' Musa peygambere bir göndermedir. Burada da başkalarının işlediği suçları yani başkalarının günahlarını üstlenmektedir.

Varoluşçuluğun en önemli temalarından yalnızlık yönetmenin her filminde olduğu gibi bu filmde de kendini oldukça gösterir. Karakterlerin tamamı yalnızdır. Yalnızlaşmış ve yabancılaşmıştır. Duyguların ne kadar gerçek, insanların ne kadar duygulara sahip varlıklar olduğu tartışılır. Ne Musa'nın annesine karşı, ne sadece cinsel arzu duyduğu Sinem'e karşı, ne komşusuna ne de kendine karşı en ufak bir sevgi belirtisi yoktur. Her şey ve herkes nesneleşmiştir. Bütün ilişkilerin temelinde çıkar yatar. Bu nedenle ilişkiler yapaydır ve insan yalnızdır. Güvenebileceği kimse yoktur.

Filmin en büyük söylemi tabii ki herkesin suçu ve kötüyü seçme yatkınlığıdır. İnsan varoluşundan ötürü hem masum hem de suçludur. Musa'nın savcıyla yaptığı uzun konuşmada işlemediği bir suçtan hüküm giymesine rağmen suçsuz olmadığını söylediği diyalog varoluşçuluğun bu söylemini birebir yansıtmaktadır. Burada ayrıca varoluşçuluğun

iyi ile kötünün içiçe olması söyleminin etkisi görülmektedir. Yine iyi ve kötü birbirine karışmıştır, çünkü varoluşçuluğun dediği gibi her iyide kötü her kötude iyi vardır.

3.5. İtiraf

3.5.1. Öykü

İş seyahati için şehir dışında olan Harun düşünceli ve sikkindir. Uzun uzun şehri seyreder. Telefon çalar. Arayan karısı Nilgün'dür. Oldukça soğuk, donuk, sıradan bir konuşma yaparlar. Akşam Harun otelde duş alır, bir süre yine dışarıyı izler, televizyon izlerken uyuyakalır. Telefon çalmasıyla uyanır. Arayan Nilgün'dür, yine soğuk donuk bir şekilde konuşurlar. Telefonu kapatınca Harun ahzırlanır ve eve doğru yola çıkar. Uzun karanlık yolda saatlerce araba kullanır. Eve geldiğinde karısının evde olmadığını görür. Bu sırada telefon çalar, Harun açar ama karşı taraf kısa bir süre dinledikten sonra hiçbir şey söylemeden kapatır. Harun yatar. Bir süre sonra Nilgün gelir. Harun hiç sesini çıkarmaz. Nilgün telefon eder, 216 numarayı bağlamalarını ister, eve geldiğini merak etmemesini söyleyerek telefonu kapatır. Nilgün yatak odasına gelip yataktaki Harun'u görünce şaşırır. Harun uyuyor numarası yapmaktadır. Nilgün de yavaşça yanına yatar.

Sabah saatin alarmı çalar, Nilgün uyanır. Harun'a bakar, Harun hiç tepki vermez. Nilgün kalkıp giyinir. Çıkmak üzereyken Nilgün Harun'a seslenir, yine tepki alamayınca çıkar gider. Nilgün gidince Harun kalkar, telefonun tekrar arama tuşuyla Nilgün'ün aradığı son numaraya ulaşır, karşısına bir otel çıkar. 216 numarayı bağlatır. Bir erkek sesi 'alo' der, Harun kısa bir süre dinleyip kapatır.

Harun'un kimseye söylemeden aniden dönmesi iş açısından problem olmuştur. İş arkadaşı Süha onu idare etmeye çalışır, hasta olduğu için aniden dönmek zorunda olduğunu

söyler, karşı taraftan özür diler. Süha Harun'a sorunun ne olduğunu sorar ama net bir yanıt alamaz. Harun odasına dönünce Nilgün'ü arar ama konuşmadan telefonu kapatır. Bir süre sonra tekrar arar. Bu sefer konuşurlar, akşam dışarıda yemek yemeğe karar verirler. Yemekte neredeyse hiç konuşmadan bir süre yemek yerler. İkisinin de sıkkın olduğu bellidir ama konuşmazlar. Bir süre sonra konuşmaya başladıklarında ikisinin de gerginlikleri konuşmaya yansır. Nilgün evliliklerinin yürümediğini ayrılmak istediğini söyler. Harun başka birinin olduğunu bildiğini söyler ve Nilgün'den itiraf etmesini ister. Nilgün kalkıp gitmek ister, Harun kalkarsa onu öldüreceğini söyleyerek tekrar oturmasını sağlar. Tartışmaya başlarlar. İkisinin de içinde biriktirdikleri ortaya dökülmektedir. Harun Nilgün'ü itiraf etmeye zorlar ama Nilgün etmez ve sonunda da masadan kalkar gider. Harun eve geldiğinde Nilgün yataktadır. Bu sefer o uyuyor numarası yapmaktadır. Harun salonda televizyon izlerken uyuyakalır.

Etesi gün Harun Nilgün'ü arayarak özür diler. Akşam Nilgün geç vakte kadar gelmeyince onu merak eder ve arkadaşı Nermin'i arar. Nermin Nilgün'ün biraz önce çıktığını söyler. Süha arar. Harun'un nesi olduğunu merak etmiştir. Onunla konuşmaya, derdinin öğrenmeye çalışır, Harun ağlamaya başlar. Nilgün eve geldiğinde Harun televizyon izlemektedir, Nilgün doğrudan yatmak için yatak odasına gider. Harun konuşmak ister, Nilgün'e itiraf etmesi için yalvarır. Nilgün sustukça daha da delirir, onu sarsmaya başlar. Nilgün eşyelerini toplamaya çalışır, Harun izin vermez. Sadece gerçeği öğrenmek istediğini ondan sonra istediği yere gidebileceğini söyler. Tekrar tartışmaya başlarlar. Evliliklerinin bu duruma gelmesinden birbirlerini suçlamaktadırlar. Harun arkadaşı Taylan'ın ölümünden Nilgün'ü ve kendini suçlamaktadır. Taylan ikisinin ilişkisini öğrenince intihar etmiştir. Nilgün Taylan'ın başından beri herşeyi bildiğini, gururu yüzünden intihar ettiğini söyler. Kavga daha da şiddetlenir. Sonunda ikisi de ağlamaktadır. Bu sırada telefon da sürekli olarak çalmaktadır. Harun Nilgün'ün ayaklarına kapanır ve onları öpmeye başlar. Nilgün soğuk, donuk ve tepkisidir. Telefon yine çalar. Harun açar. Karşıdaki erkek Nilgün'ü ister. Harun telefonu Nilgün'e verir. Adam kararını verdiğini

söyleyerek Nilgün'ü çağırır. Nilgün telefonu kapattıktan sonra valizini alır, çıkmadan önce Harun'a kendisini affetmesini söyler. Harun hiç kığırdamadan aynı yerde sabaha kadar oturur.

Harun Taylan'ın ailesini ziyarete gider. Taylan'ın annesi ve erkek kardeşi ona çok sıcak davranır. Sohbet ederken Taylan'ın annesi Nilgün'ü sorar. Harun hiç görmediğini söyler. Taylan'ın annesi Nilgün'ün onların gelini olduğunu taylan'ın ölümünden sonra aramamasını hiç anlayamadığını söyler. Duvardaki Taylan'ın fotoğrafının (Zeki Demirkubuz) bir kenarında Harun'un resmi diğer tarafındaysa Nilgün'ün resmi vardır. Harun evin bahçesine çıkar, ağlamaktadır. Nilgün'le aralarındakileri anlatır. Taylan'a olanları anlatamamış olmanın vicdan azabını duymaktadır. Taylan'ın kardeşi harun'u dövmeye kalkar, annesi engeller. Annesi onu günahlarını orada temizleyemeyeceğini söyleyerek kovar, bir daha gelmemesini söyler. Harun eve dönünce bilerklerini keserek intihar etmeye çalışır , Süha'yı arar ve iyi olmadığını söyler.

Hastaneden çıktıktan sonra Süha hayatına geri dönmüştür. Bir akşam Süha'larda yemekten Süha'nın karısı Nilgün hakkında duyduklarını anlatmaya başlar. Anlatmak istemiyormuş gibi davranır ama Harun o kadarını duyunca devamını da bilmek ister. Geçen zaman içinde Nilgün evli bir erkekle ilişkisi olduğu duyulunca önce işten atılmıştır. Birlikte olduğu adamın karısının ailesi tarafından tartaklanmıştır. Adamın kızı babasının kendilerini terk etmesini gururuna yedirememiş ve çok ağır bir mektup bırakıp intihar etmiştir. Adam bu olayı atlatamamış, olanlardan Nilgün'ü suçlamış ve bir süre sonra da karısına geri dönmüştür. Nilgün'ün durumu çok kötüdür. Gecekonduya yaşamaktadır ve hamiledir. Harun daha fazla duymak istemez.

Harun gideği baraj inşaatı işinden önce Nilgün'ün evine gider. Önce kapıyı çalmaya cesaret edemez, bir süre kapıda Nilgün'ü izler. Kapı çaldığında Nilgün karşısında Harun'u görüne şaşırır ama hiçbir şey yokmuş gibi içeri buyur eder. Harun geçip oturur, Nilgün aç olup olmadığını sorar. Harun tok olduğunu söyleyince kendine yemek hazırlar. Hemen

hemen hiç konuşmamaktadırlar. Harun gideceği baraj inşaatını söyler ve Nilgün'e kendisiyle gelmesini teklif eder.

3.5.2. Karakterler

Harun: Bir inşaat firmasında çalışan , oturduğu evden ve arabasından gelirinin yüksek olduğu anlaşılan bir adam. İçine kapanık ve iletişim problemleri olan biri. Karısına duyduğu güvensizlik yüzünden iç huzuru olmayan, bu yüzden işine ne kendini doğru düzgün veremeyen biri. En yakın arkadaşı Taylan'ın sevgilisini çalmış olmanın ve bu yüzden onun intiharına sebep olmanın verdiği vizdan azabı yüzünden kendi evliliğinde bir türlü mutlu olamamış ama Nilgün'den ne olursa olsun vazgeçemiyor. Kararsız, zayıf.

Nilgün: Sevgilisini en yakın arkadaşıyla aldatmış, onun ölümünden kendini sorumlu tutmayan, Harun'la evliliği boyunca sürekli bunu yüzüne vurulmasından yorgun düşmüş, evliliğinden vazgeçmiş, Harun'u çoktan gözden çıkarmış bir kadın. Ahlaki değerleri çökmüş veya zaafı ve arzularına teslim olmuş. Hep yanlış ve sonuçları herkesi mutsuz edecek seçimler yapmış, etrafındaki herkesin , özellikle de birlikte olduğu erkeklerin hayatını mahvetmiş. İnatçı, gözü kara ve kararlı biri.

3.5.3. İtiraf'ın Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi

İtiraf filminin ana teması varoluşçuluğun da ana temalarından olan vicdan, iç hesaplaşmadır. Harun en yakın arkadaşının sevgilisini çalmanın ve bu nedenle onun intiharına sebep olmanın verdiği ağır yükü büyük bir vizdan azabı çekmektedir. Bütün bunları yapmış olmak ve bunu ona itiraf bile edememek ondaki bu vizdan azabını daha da arttırmaktadır. İç hesaplaşmasını yapıp huzuru bir türlü bulamayan Harun en sonunda en

azından arkadaşının ailesine bu durumu itiraf edip günahlarından arınmaya çalışmış ama bu da aile tarafından reddedilmiştir.

Usun güçlülüğü ana temasının kötünün iyiye iyinin kötüyle içiçe olması savı da yine filmde oldukça yoğun yer tutmaktadır. En başında aldatılan, iyi ve zavallı koca durumundaki Harun'un daha sonra aslında okadar da iyi olmadığı, en yakın arkadaşının sevgilisiyle birlikte olduğu ortaya çıkar. Kötü diye nitelenen Nilgün'ün günahını aslında Harun da daha önce en yakın arkadaşına yapmıştır. Kötü diye nitelendirdiğimiz Nilgün ise en sonunda en mağdur duruma düşer. Bütün yaptıklarının cezasını çekmiş , büyük acılar atlatmış ve oldukça zor durumda yaşamaya mahkum olmuştur. Ayrıca karnında da bir bebek vardır. Burada varoluşçuluğun her kötünün içinde iyi her iyinin içinde kötü olduğu söyleminin altı çizilmiştir.

Zeki Demirkubuz'un her filminde olduğu gibi bu filminde de varoluşçuluğun sonluluk ve ölümün ivediliği,ölüm ve intihar temaları oldukça yoğun bir şekilde hikayede yer almıştır. Bütün hikayede ve karakterlerde Taylan'ın ölümünün ağırlığı tüm film boyunca hissedilmektedir. Harun ve Nilgün'ün ilişkisinde, Harun'un iç dünyasında ve Taylan'ın ailesinde bu ölüm sürekli olarak kendini gösterir. Ayrıca bu ölüm de intihar yoluyla gerçekleşmiştir. İntihar teması bütün film boyunca Taylan'ın ölümünde, Nilgün'ün camdan atlayarak intihar etme girişiminde ve son olarak da Nilgün'ün kendisini terk etmesinden sonra harun bileklerini kesmesinde karşımıza çıkar. Ayrıca Nilgün'ün sevgilisinin kızı da babasının onları terketmesi üzerine intihar eder.

Varoluşçuluğun diğer bir teması iletişimsizlik de yine filmde oldukça yer bulmuştur. Harun ve Nilgün'ün bir şeyler söyledikleri ama aslında hiçbir şey konuşmadıkları telefon görüşmelerinde, evde konuşmadan geçirdikleri, hatta uyuma numarası yaparak diğeriyle iletişim kurmak zorunluluğundan kaçmalarında, yemek masasında ilişkileri hakkında bile konuşmaktan aciz olmalarında iletişimsizlik vurgulanmaktadır. Ayrıca yönetmenin çoğu

filminde olduğu gibi iletişimsizliğin sembolü olan televizyon bu filmde de kullanılmış, Harun ne zaman Nilgün'le konuşmak istemese ya da içine kapansa televizyonu kaçış aracı olarak kullanmıştır.

Filmin varoluşçuluğun ele aldığı temalarından biri de insanın ikiyüzlülüğü ve aldatmadır. Filmde aldatma ve ikiyüzlülük teması Harun ve Nilgün'ün birlikte olarak Taylan'ı aldatmaları ve ona gerçeği söylemeyip ikiyüzlü bir şekilde ilişkilerini sürdürmeleri, daha sonra Nilgün'ün Harun'u aldatması ama bütün ısrara rağmen bir türlü suçunu itiraf etmemesi, yalan söylemesi, Nilgün'ün sevgilisinin evli olması, onun da karısını aldatıyor olması ile karşımıza çıkar. Filmdeki hemen hemen tüm kahramanlar bir şekilde birini aldatmakta, yalan söylemekte ve ikiyüzlülük yapmaktadır.

3.6. Bekleme Odası

3.6.1. Öykü

Başarılı yönetmen Ahmet Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanını film yapmak istemekte ve onun senaryosu üzerine çalışmaktadır. 34. Sahneyi yazarken, durur, yazdıklarını siler. Bu arada telefon çalar. Arayan sevgilisi Serap'tır. Nasıl olduğunu sormak için aramıştır. Ahmet televizyon izlerken uyuyakalır. Gece birden uyanır. Bahçeden bazı sesler gelmektedir. Balkona çıkar, kaçmaya çalışan hırsızı görür. Hırsız bahçe duvarından kaçmaya çalışmış ama başarısız olmuş, ayağını burkmuştur. Ahmet ona gitmesini söyler, hırsız ayağı yüzünden duvardan kaçamaz. Ahmet aşağıya inip onu ön kapıdan çıkartır.

Sabah Serap Ahmet'in evindedir. Tarçın adlı kediye seslenmektedir. Ahmet bir kafeye gider, burada gördüğu bir kadına dikkatlice bakar. Kadın ağlamaktadır. Daha sonra

deniz kenarında Serap'la çay içmektedirler, hiç konuşmadan öylece oturmaktadırlar. Serap bir iki konuşma girişiminde bulunur, Ahmet kısa cevaplar vererek konuşmayı keser.

Bir türlü istediği gibi yazamayan Ahmet boş ekrana bakıp durur. Sıkıntılıdır. Dışarı çıkar. Bir dükkanın önünde durduğunda evine girmeye çalışan hırsız görür.

Serap Ahmet'in sessizliğinden ve duyarsızlığından çok bunalmıştır. İçi içine sığmamaktadır. Neden böyle olduğunu sorgular sorular sormaya başlar. Hayatında biri olup olmadığını sorar. Ahmet umursamazca televizyonu açar, hayatında biri olduğunu söyler. Kafede tanıştığı bir doktorla birlikte olduğunu anlatır. Serap nasıl tanıştıklarını sorar. Ahmet kadının ağladığını onun da nedenini sorduğunu böylece tanıştıkları cevabını verir. Serap iyice kızmıştır, kendi ağlarken umurunda değilken hiç tanımadığı bir kadının ağlamasına tepki vermesini anlamamıştır. Öbür kadını sevip sevmediğini sorar. Ahmet sevdiğini söyler. Serap ağlayarak eşyalarını toplar ve evi terk eder. Ahmet hala tepkisidir.

Kapı çalar. Ahmet'in asistanı Elif gelmiştir. Çekilecek filmle ilgili konuşmaya başlar. Her şeyin hazır olduğunu söyler. Ona baş rol için yapılan deneme çekimlerini izlettirir. Ahmet hala uygun bir aday bulamadıklarından ve bu filmi yapmanın zorluğundan bahseder. Serap'ın onu terk ettiğini söyler. Ancak Serap'ın hayatında biri olduğu ve o yüzden ayrıldıkları yalanını uydurur.

Kapı çalar, gelen komşudur, evine hırsız girdiğini bir şey görüp görmediğini sorar. Ahmet görmediğini söyler. Polisi arar, evine hırsız girdiğini, hırsızı gördüğünü söyler. Polis onu hırsız teşhis etmesi için karakola çağırır. Ahmet karakola gider, sabıkalıların resimlerine bakar. Eve girmeye çalışan çocuğu resimler arasından bulur.

Elif'in sevgilisi Kerem Ahmet'in evine gelir ve Elif'i sorar. Elif'i bulamadığını, üç gündür eve gelmediğini, onu görüp görmediğini sorar. Ahmet bakkala gider, Kerem evi

dolaşır, Elif'in evde olmadığından emin olmak istiyor gibidir. Ahmet döndüğünde bir süre oturup sohbet ederler. Ahmet'in filmi ve Suç ve Ceza üzerine konuşurlar. Kerem'in aklı Elif'tedir ve huzursuz olduğu bellidir. Elif'in film işine girdikten sonra değiştiğini, bu nedenle sürekli tartıştıklarını, son tartışmalarından sonra da Elif'in kaybolduğunu anlatır. Elif'in değişiminden Ahmet'i sorumlu tutmaktadır.

Karakolda Ahmet'e gösterilen dört kişi arasında eve girmeye çalışan hırsız da vardır. Ahmet onu hemen tanır ama polise yanıldığını , hırsızın bunların arasında olmadığını söyler. Dışarıda hırsızın, Ferit'in, peşine takılır. Ferit ondan ne istediğini sorar, bir sokak kahvesine otururlar Ahmet ona film çekeceğini onun da başrolü oynamasını istediğini söyler. Ferit ona inanmamıştır. Ahmet yine de telefonunu verir. Fikrini değiştirirse aramasını söyler. Eve döndüğünde kapısında Elif'i beklerken bulur. Onu eve alır. Elif özür diler, başka gidecek yeri olmadığını söyler. Ahmet kerem'in geldiğini, onu çok merak etmiş görüldüğünü, onu aramasını söyler ama Elif aramak istemez. Gece Ahmet'in evinde kalır. Bir ara telefon çalar, arayan Serap'ın intihar ettiğini şu anda hastanede olduğunu söyler, hemen dışarı çıkmak için hareketlenir ama sonra vazgeçer. Koltuğa Elif'in aynına oturur. Elif'in altında şort vardır. Bacaklarına kısa bir bakış atar. Birlikte olurlar. Ertesi gün Elif'i aynı Serap'ın yaptığı gibi Tarçın'a seslenirken görürüz.

Ferit arar, rolü kabul etmiştir. Elif'le birlikte Ferit'e deneme çekimi yaparlar. Ahmet Ferit'i eve bırakırken, Kerem'i görür. Ahmet'in evine doğru yürümektedir. Ahmet tepki vermez. Eve döndüğünde Elif'i ağlarken bulur. Yine tepki vermez ve hiçbir şey söylemez. Elif Kerem'e dönmeyi düşündüğünü söyler, Ahmet yine sessizliğini sürdürür. Bu sessizlik ve tepkisizlik Elif'i kızdırır. Eşyalarını toplar ve evden çıkar, Ahmet peşinden koşar. Onu sevdiğini söyler. Elif geri gelir ama hala ağlamaktadır. Sabah erkenden kalkar, huzursuz olduğu bellidir. Ahmet'e bir not yazar. Ahmet uyanmıştır ama uyuyor numarası yapar. Elif Ahmet'i öper ve gider. Bir süre sonra Ahmet Elif'i arar, onda Ferit'in numarası olup olmadığını sorar, Ferit bir süredir ortalarda gözükmemektedir. Elif numaranın

kendisinde olmadığını, Ferit'ten haberi olmadığını anlatır. Ahmet Elif'e Kerem'le olup olmadığını sorar, Elif evet diye cevap verir, Ahmet iyi olmuş der ve Elif telefonu suratına kapatır. Ahmet bir süre telefona bakar. Bu arada Serap arar ve onunla görüşmek istediğini söyler.

Ahmet Ferit'i bulmak için evine gider, orada hapse düştüğünü öğrenir, abisine filmin iptal olduğunu kendisini yönetmenin gönderdiğini söyler. Oradan Serap'la buluşmaya gider, uzun beklemesine rağmen Serap gelmez. Eve döndüğünde tele sekreterinde Serap'ın ona dönmek istemediğini fark ettiğini söyleyen bir mesaj bulur. Bu sırada kapı çalar, gelen Ahmet'in bir hayranı olan genç bir kızdır, onunla tanışmak istemiştir. Deneme çekimlerine katılmak istemektedir. Ahmet onu içeri davet eder.

Kız Ahmet'in sevgilisi olmuştur. Ahmet Bekleme Odası adlı senaryosunda kendi hikayesi üzerine çalışmaktadır. Bu sırada kız televizyon izlemektedir.

3.6.2. Karakterler

Ahmet: Başarılı bir yönetmen. Yeni filminin senaryosunu yazamamasından dolayı canı sıkılıyor. Kadınlar için çok çekici bir erkek ama ilişkilerinde başarısız. Kadınlar tarafından o ya da bu sebeple terk ediliyor. Yalnız, içe dönük, çok az konuşan ve kendi dünyasında yaşayan, yaşadığı dünyaya kimseyi kabul etmeyen biri. Yaşadığı topluma, çevresine duyarsız ve tepkisiz. Hatta bu tepkisizliği nesnelik düzeyinde. Duygularını saklayan, gururlu ve mesafeli , zor bir insan.

Elif: Ahmet'in asistanı. Ona çok hayran. Geleneksel, tutucu değerlere sahip,mütevazı biriyken sinema sektörüne girince, özellikle de Ahmet'le tanışınca daha farklı

davranmaya başlamış. Ahmet'e seviştikten sonra bile hala siz diye hitap etmeye devam edecek kadar saygılı. Kafası karışık, duygusal bir genç kız.

Serap: Ahmet'in kız arkadaşı. Ahmet'e ulaşmaya çalışıyor, ona göre daha hayat dolu ve hareketli. İlişkisini kurtarmaya çalışıyor. Duygusal ve zayıf biri. Ahmet'ten ayrılınca intihar girişiminde bulunuyor. Ahmet'in tüm kabalığına rağmen ona hep nazik davranmaya çalışıyor, hastaneye gelmeyişinden sonra onunla olan randevusuna gitmeyişi için bile özür dileyebilecek kadar düşünceli.

Kerem: Elif'in erkek arkadaşı. Elif'in Ahmet'e olan hayranlığından ve onunla tanışmasından sonra geçirdiği değişiminden dolayı rahatsız.

3.6.3. Bekleme Odası'nın Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi

Bekleme Odası'nda varoluşçuluk diyaloglardan karakterlere her yerdedir. Örneğin Albert Camus'un Yabancı'sından izler taşıyan Ahmet karakteri aynı oradaki bir hiç uğruna idam mahkumu olan Mersault gibi hiçbir şeye aldırılmaz ve tepkisizleşir. Film yapmak isteyen ancak bu sürecin sıkıntısı içinde bunalan yönetmen Ahmet kendini huzursuz ve sıkışmış hissetmektedir. Etrafındaki olaylara ve insanlara karşı duyarsızca ve kaba davranışlarda bulunur, onları üzer ve kırar. Çünkü ona göre suç ve kötülük herkesin içindedir ve düzeltilemez. Bu nedenle de yanlışları düzeltmeye çalışmaz.

Nigar Pösteki varoluşçuluğun Bekleme Odası'ndaki diyaloglarda ortaya çıkışını şöyle açıklamıştır: “ ...Bunu özellikle egzistansiyalizm (varoluşçuluk) izleri taşıyan diyaloglarda görmek mümkündür. Ahmet aşağılanmanın daha basit bir yolu olmadığını söyler. Film çekmenin sıkıntısı onda bu duyguyu uyandırmaktadır. “¹²⁴

¹²⁴ Nigar Pösteki, **Türk Sinemasına Yeni Bakış:Yönetmen Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s. 105

Yazgı'daki Musa ile Bekleme Odası'ndaki Ahmet arasında bu umursamazlık ve tepkisizlik arasında bir benzerlik olduğu doğrudur ancak ikisinin arasında belirgin bir fark vardır o da Ahmet'in her şeyin farkında olduğudur. Ahmet her şeyi farkında olarak yapar ve dolayısıyla da sorumludur. Yani acı çeken Ahmet acı çekmeyi kendisi seçmiştir. Bu da varoluşçuluğun insanın kaderini seçmesi, acıya duyulan arzu temalarıyla paraleldir.

Yönetmenin nedensizlik söylemi en güçlü haliyle yerini alır Bekleme Odası'nda. Seyirciyi yine bir sürü soru işareti ve bilenmezle ortada bırakır yönetmen. Ahmet neden bu kadar umursamazdır, neden tepkisizleşmiştir, neden Serap'a başka biriyle birlikte olduğunu söyler, neden Elif'e duyarsız davranır da sonra peşinden koşar ama sabahında yine tepkisizdir. Yönetmen hiçbirini açıklama gereğini duymaz çünkü hepsi nedensizdir. Bir nedeni yoktur.

Çoğu filmde olduğu gibi yönetmen varoluşçuluğun ana temalarından olan iletişimsizliği yine bu filmde de ele almış ve araç olarak yine televizyonu kullanmıştır. Serap'ın onu terk ettiğini söylediği konuşması sırasında sürekli televizyon izlemesi, Elif'leyken de sürekli televizyonun açık olması yine iletişimziliğin sonucudur. Serap'la deniz kenarında otururkenki sessizlik, iki karakterin hemen hemen hiç konuşmaması da yine bu iletişimsizliğin sonucudur.

Çoğu filmde olduğu gibi tamamlanmamışlık hissi bu filmin sonunda da seyirciyi sarar. Serap'ın ve Elif'in gidişlerinden sonra, onların yerini alan oyuncu adayı kız, Ahmet'in aynı yerde aynı şekilde senaryo yazmasıyla oluşan kısır döngü, Ahmet'in sanki sürekli aynı şeyi yaşıyormuş hissi, o kadar olaya rağmen değişenin sadece kadın olması ama her şeyin, sıkıntı ve bunaltı duygusunun bile aynı kalması seyircide bir tamamlanmamışlık hissi uyandırıyor ve şimdi ne olacak sorusuyla baş başa kalıyor. Bu tutum varoluşçuluğun insanın tamamlanmamış olması söylemiyle örtüşmektedir. Aynı

varoluşçuluğun dediği gibi insan ve varoluş tamamlanmamıştır ve aslında olduğundan fazlasıdır.

3.7. Kader

Kader Masumiyet'in devam filmidir. Masumiyet'teki Bekir ve Uğur'un hikayelerinin başını anlatır. Hem işlediği temaların hem de karakterlerin aynı olması nedeniyle Kader filmi incelenmeye gerek görülmemiştir.

SONUÇ

Kültür endüstrisinin en yüksek kazançlı dalı olan sinema, aynı anda sanatsal ürünler de vermeye çalışan bir dal olarak kendi içinde bir ikilem içindedir. Sanat filmlerinin seyirciyi ürküttüğü, sinemadan soğuttuğu bu nedenle desteklenmemesi gerektiği söylemiyle bakanlık kapılarını aşındıran yapımcıların karşısına inatla ve inadına film yapmayı sürdüren bağımsız sinemacılar, yine ve her zaman gişe filmleri karşısında onurlu yerini korumaktadır.

Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış Açısı bölümüne iki filmi aynı anda gösterime giren, Türk Sineması'nın en önemli temsilcilerinden Zeki Demirkubuz'un sinemasının başlıca özelliğini oluşturan bu bakış açısı farklılığı onun varoluşçu düşünceyle film çekmesi ve filmlerinin tamamının varoluşçu bir söylemi takip etmesinin sonucudur. Tüm dünyaca saygı gören, şimdiden ders kitaplarına ve sinema tarihi sayfalarına işlenen bu özelliği oluşturan öğeleri incelemek, ancak varoluşçuluk açısından filmlerini okumakla mümkün olur.

Bu nedenle ilk önce birinci bölümde Varoluşçuluk, kelime anlamı ve kelimenin oluşumundan açıklanmaya başlanmış, varoluşçuluğun tanımı yapılmıştır. Varoluşçuluğun tek ve genel bir tanımı olmadığı için varoluşçu filozofların söylemlerine yer verilmiş, özellikle Sartre'ın "var oluş özden gelir." Ana cümlesine değinilmiştir. Daha sonra varoluşçuluğun ortaya çıkışı ve düşünürlerin söylemleri aktarılmıştır. Nietzsche'nin insanın doğasının kötü olması söylemiyle başlayıp, Bergson'un insanın kendi derinliklerine dönme kuramı açıklanıp, bu iki düşünürün varoluşçu filozoflar arasında olmamasına rağmen varoluşçuluğu etkilemeleri açısından önemine değinilmiştir. Daha sonra öncü düşünür Kierkegaard'ın bütün duyguların ve insanlığın ölmüş olması, varoluşun ve dolayısıyla insanın tamamlanmamış olması, birey ve tekil kavramları üzerinde durulmuş, Jasper'in hayatın anlamının aranmasının saçma ve kavranamaz oluşu söylemine geçilmiş,

Heidegger'in insanın bırakılmış olduğu söylemi üzerinde durulmuş ve Sartre'in varlığın özden önce gelmesi ve insanın kendini tasarlaması ve oluşturması söylemleri açıklanmıştır. Böylece aslında aşağı yukarı tüm sorunları sıralanmış ve açıklanmış olan varoluşçuluğun ele aldığı temalar detaylı olarak tanımlanmıştır.

Varoluşçuluğun ele aldığı olumsuzluk, ölümün ivediliği, usun güçsüzlüğü, yalnızlık , giz, hiçlik, insan varlığının sıçrayışı temaları açıklanarak , içerdiği anlamlar tanımlanmış böylece filmler incelenirken ele alınacak kriterler de belirlenmiştir.

İkinci bölümde varoluşçuluğun sanat , özellikle edebiyat ve sinema üzerindeki etkilerine değinilmiş, edebiyatta ve sinemada Zeki Demirkubuz'un da dahil olduğu birçok sanatçıyı etkilemiş sanatçıların fikirlerine ve eserlerine yer verilmiştir. Sinemada varoluşçuluk bölümünde sinemayı felsefi bir söylem için kullanılabileceğini ve sinemayla sanat yapılabileceğini kanıtlamaları ve öncü olmaları açısından Bergman ve Tarkovsky üzerinde detaylı olarak durulmuş, filmlerindeki varoluşçu söylem örneklerle açıklanmıştır. Daha sonra Zeki Demirkubuz sinemasının özellikleri ele alınmış , bağımsız sinema, auteur sineması ve minimalist sinemaya değinilmiştir.

Tarkovsky'nin bir yönetmenin filmini anlamanın yolunun onu anlamaktan geçtiği tezine dayanarak Zeki Demirkubuz'un filmlerinde izine oldukça kendi hayat hikayesine yine bu bölümde değinilmiş, ayrıca yaşantısının filmlerindeki etkisi, hastalığının filmlerindeki hasta karakterlerle, hapisane döneminin filmlerindeki hapisane ve suçlu karakterlerle olan bağlantısı gibi örneklerle açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde ise Zeki Demirkubuz'un tüm filmleri öykü ve karakterleri bakımından ele alınarak, varoluşçu açıdan incelenmiş, varoluşçuluğun temaları usun güçsüzlüğü, yalan, iki yüzlülük, insanın yanılısama içinde olması, bunaltı, boğucu sıkıntı, kendini aldatma , özgürlük, sonluluk, ölümün ivediliği, intihar, yalnızlık, bütün duyguların

ölmüş olması, tamamlanmamışlık, bireysellik, saçmalık, hayatın anlamının kavramaz oluşu, insanın kendini ve yazgısını seçmesi, sorumlu olması, kötülük ve vicdan aranmış. Ve yönetmenin tüm filmlerinde bu temaların çoğuna rastlanılmıştır.

Varoluşçu açıdan tüm filmleri tek bir söylem etrafında toplanacak olursa, bütün filmlerinde birbirine göndermeler yapmış olan ve bir filmde diğerindeki söylemi tamamlayan Zeki Demirkubuz varoluşçuluğun tüm söylemlerinin özeti niteliğindeki “İnsanda bütün duygular ölmüştür.(Kierkegaard) İnsan yalnızdır , kendine ve dünyaya yabancılaşmıştır. İnsanın varlığının anlamını araması saçmadır, o yüzden neden diye sormak gereksizdir. Çünkü varlık nedensizdir. (Jaspers) İnsan kötüdür. (Nietzsche) kendini ve yazgısını seçmesine rağmen, bu seçimi kötüden yana yapmaya mehillidir. (Sartre) Kimse suçsuz (masum) değildir. (Camus) “ cümlesinin sinemadaki sözcüsüdür.

KAYNAKÇA

Kitap:

- Akarsu, Bedia **Çağdaş Felsefe, Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları**, İnkılap Kitabevi, 1994
- Allen, Woody **Annie Hall**, Hil Yayınları, İstanbul, 1991
- Ankara Sinema Derneği **Kader: Zeki Demirkubuz**, Dost Kitabevi, Ankara , 2006
- Bergman, Ingmar **Büyülü Fener**, Afa Yayınları, İstanbul, 1990
- Berman, Ingmar **Sessizlik**, Tystnaden, 1963
- Blandford, Grant ve Hillier **The Film Studies Dictionary**, Londra, 2001
- Bresson, Robert **Sinematograf Üzerine Notlar**, Nisan Yayınları, İstanbul, 2000
- Colette, Jacques **Varoluşçuluk**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006
- Cruickshank, John **Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı**, De Yay. , İstanbul, 1965
- Dick, Bernard F. **Anatomy Of Film**, 5. Basım, Boston&New York: Bedford/St. Martin's, 2005
- Ergil, Doğu **Yabancılaşma ve Siyasal Katılma**, Olgaç Yayınevi, Ankara, 1980
- Esen, Şükran **Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur**, Afa Yayınları, İstanbul, 2002
- Fleischer, Margo **20. Yüzyıl Filozofları**, İlya Yayınevi, İzmir, 2004
- Hegel **Mantık Bilimi, Çözümlenmeler**, İdea Yayınevi, 2002

- Heidegger, Martin **Sanat Eserinin Kökeni**, De Ki Yay. , Ankara, 2007
Sein und Zeit (Varlık ve Zaman), Almanya, 1927
- Hiller, Jim **American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader**, Suffolk, bfi Publishing, 2001
- Holmlund, Chris **From The Margins To The Mainstream**, Contemporary American Independent Film, New York: Routledge, 2005
- Kaplan, Yusuf **Türk Sineması**, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003
- Kıraç, Rıza **Film İcabı, Türkiye Sineması'na İdeolojik Bir Bakış**, De Ki Basım, Ankara, 2008
- Levy ,Emanuel **Cinema Of Outsiders: The Rise of American Independent Film**, New York Univ. Pres, New,2000
- Mandel, Ernest - Novak,George **Marksist Yabancılaşma Kuramı**, Yücel Yayınları, 1975
- Mounier,Emmanuel **Varoluş Felsefelerine Giriş**, Say Yayınları,Istanbul, 2007
- Özdoğru, Pelin **Minimalizm ve Sinema**,Es Yayınları, İstanbul, 2004
- Özön, Nijat **Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü**, TDK Yayınları, Ankara, 1981
- Sahakian, William S. **Felsefe Tarihi**, İdea Yayınevi, Istanbul, 1997

- Sartre, Jean Paul **Action**, 1944
- L’etre et le Néant**, 1943
- Varoluşçuluk**, Say Yayınları, İstanbul 2002
- Varoluş ve Hiçlik**, Olgubilimsel Bir Ontoloji Denemesi, Paris, 1943
- Savaş, Hakan **Sinema ve Varoluşçuluk**, Altıkkırkbeş Yayınevi, 2003
- Singleton , Ralph S. **Amerikan Film Terimleri Sözlüğü**, Es Yayınları, İstanbul, 2004
- Tarkovsky ,Andrei **Mühürlenmiş Zaman**, Afa Yayınları, İstanbul, 1992
- Timuçin, Afşar **Felsefede ve Sanatta,Dünyada ve Bizde Varoluşçuluk**, Milliyet Sanat Sayı:202, Ekim 1976
- Türk Dil Kurumu Yayınları **Türkçe Sözlük 1**, Ankara, 1988
- Wollen, Peter **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Metis Yayınları,İstanbul, 2004
- Yardımlı, Aziz **Varoluşçuluk**, İdea Yayınevi

Makale:

- Akbal Süalp, Tül “Bağımsız Sinema Kimlerden ve Nelerden Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?”, **Antrakt Dergisi** Sayı:75-76
- Aksoy, Ekrem “Yazın İle Felsefenin Eylemde Buluşması”, **Türk Dili**, Yazın Akımları Özel Sayı, 1981
- Daldal, Aslı “Zeki Demirkubuz’un Yazgı’sı”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Mayıs-Haziran 2002

Koç , Emel “Yunus Emre ve Egzistansiyalistlerde Zamansallık ve Ölüm”, **Felsefe Dünyası**, Sayı 29

Özgüven, Fatih “Akılda Kalamamayı Reddeden Biri”, **Radikal**, 4 Mart 2004

Timuçin,Afşar “Yabancılaşma Sorununa Genel Bakış”

Tez:

Boydak ,Serpil Türk Sinemasında Bağımsız Yapım Süreci ve Reha Erdem , Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün. Sos. Bil. Ens. , İstanbul, 2006

Çavuşoğlu, Neslihan “1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema , Yüksel Lisans Tezi, Mar. Ün. Sos. Bil. Ens. , İstanbul, 2006

Sivas, Ala “Türk Sineması’nda Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri” , Mar. Ün. Sos. Bil. Ens., Doktora Tezi, İstanbul, 2007

Söyleşi:

Açıkgöz, Esra “Keşfettiğim En Güzel Şey Yalnızlık”, **Cumhuriyet Dergi**, 3 Eylül 2006

Delpech , Jeanine Les Nouvelles Littéraires, (1945).

Kıraç, Rıza “Kendine Güvenen İçeride Dönük Bir Yönetmen:Zeki Demirkubuz”, **Klaket**,sayı 7, 1997

Kızıldemir, Gürdal “Sinemanın Yalancı Oğlu”, **Radikal**, 14 Eylül 1997

Öztürk, S. Ruken “**Beni Korkutan Bana Acı Veren Belirsizliktir** “ Ankara Sinema Derneği, Ankara, 2006

Zeki Demirkubuz İle Röportaj, **Sinema**, Ekim 1997 ,
s. 75

İnternet:

<http://tr.wikipedia.org>

<http://wwar.com>

<http://www.biyografi.net>

<http://www.experiencefestival.com>

<http://www.felsefeekibi.com>

<http://www.felselik.com>

<http://www.sccs.swarthmore.edu>

<http://www.sinematurk.com>

<http://www.tameri.com>

<http://www.tdk.gov.tr>

www.kafka.org

www.sartre.org

EKLER:

EK 1: ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLMOGRAFİSİ:

C BLOK (1997)

Yönetmen – Senaryo- Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şankay

Kurgu:Nevzat Dişiaçık

Müzik: Serdar Keskin

Oyuncular: Serap Aksoy, Zuhâl Gencer, Fikret Kuşkan, Selçuk Yöntem, Ülkü Duru

Format: 35mm / Renkli /1.66

Süre: 90 Dk

Ses:Mono Numbers Of Reels : 5

Footage: 2650

Ödüller:

1994 Ankara Film Festivali : Jüri Özel Ödülü – En İyi Kurgu – Umut Veren Yönetmen –

Umut Veren Senaryo

1994 SİYAD Ödülleri: En İyi Film – En İyi Yönetmen – En İyi Erkek Oyuncu –

En İyi Yrd. Kadın Oyuncu – En İyi Yrd. Erkek Oyuncu

1995 Kùltür bakanlığı Başarı Ödùlü

1995 İskenderiye Film Festivali Mansiyon Ödùlü

MASUMİYET (1997)

Yönetmen – Senaryo- Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Mevlüt Koçak

Müzik: Cengiz Onural

Oyuncular: Derya Alabora, Güven Kıraç, Haluk Bilginer, Melis Tuna, Doğan Turan, Ajlan Aktuğ, Nihal G. Koldaş

Format: 35mm / Renkli /1.66

Süre: 110 Dk

Ses:Mono Numbers Of Reels : 6

Footage: 3250

Ödüller:

1997 Köln Türk Filmleri Festivali : Üçüncülük Ödùlü

1997 Antalya Film Festivali: En İyi İkinci Film Ödùlü - En iyi Kurgu Ödùlü

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödùlü – En İyi Kadın Oyuncu Ödùlü

1997 Adana Film Festivali : En İyi Film Ödùlü - En İyi Yönetmen Ödùlü

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü – En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

1997 Magazin Gazetecileri Altın Objektif Ödülleri: En iyi Film Ödülü – En İyi Yönetmen Ödülü

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü

1997 Çağdaş Sinema Oyuncuları ÇASOD Ödülleri: Haluk Bilginer, Derya Alabora, Güven Kıraç

1998 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri: En iyi Film Ödülü – En İyi Yönetmen Ödülü

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü - En İyi Kadın Oyuncu Ödülü - En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü

1997-1998 Sinema Yazarları Derneği SİYAD: En iyi Film Ödülü – En İyi Yönetmen Ödülü

En İyi Erkek Oyuncu Ödülü - En İyi Kadın Oyuncu Ödülü - En İyi Senaryo Ödülü

1998 Fransa Anger Avrupa İlk Filmler Festivali : Büyük Ödül – En İyi Erkek Oyuncu (Haluk Bilginer)

1998 Fransa Prix Of George and Ruta Sodoul: Büyük ödül

1998 Norveç Güney Filmleri Festivali: Büyük ödül

1998 Büyük Akdeniz Filmleri Festivali : Jüri Özel Ödülü

1998 Avusturya Insburg Film Festivali: Halk Ödülü

1999 Cezair Tebessa Film Festivali: Büyük Ödül – En İyi Aktör (Güven Kıraç)

ÜÇÜNCÜ SAYFA (1999)

Yönetmen – Senaryo- Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Oyuncular: Ruhi Sarı, Başak Köklükaya, Cengiz Sezici, Serdar Orçin, Emrah Elçiboğa,

Naci Taşdöven

Format: 35mm / Renkli /1.85

Süre: 92 Dk

Ses:Mono Numbers Of Reels : 5

Footage: 2650

Ödüller:

1999 Tidlis Film Festivali : En İyi Senaryo ödülü

1999 Antalya Film Festivali: Üçüncü Film – En İyi Senaryo – En İyi Görüntü

En İyi Kadın Oyuncu

1999 Sinema Yazarları SİYAD Ödülleri: En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

– En İyi Senaryo Ödülü

1999 Çağdaş Sinema Oyuncuları Ödülleri: En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

1999 Sadri Alışık Ödülleri: En İyi Erkek Oyuncu Ödülü- En iyi Kadın Oyuncu Ödülü

2000 İstanbul Film Festivali: Fibresci En İyi Türk Filmi Ödülü –

Ulusal Yarışma: En İyi Yönetmen - En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

2000 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri: En İyi Film Ödülü - En İyi Yönetmen Ödülü

- En İyi Kadın Oyuncu Ödülü - En İyi Erkek Oyuncu Ödülü

YAZGI (2001)

Yönetmen – Senaryo- Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Ses: İsmail Karadaş

Sanat Yönetmeni: Bahar Evgin

Oyuncular: Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Demir Karahan

Format: 35mm / Renkli /1.85

Süre: 120 Dk

Ses: Mono Numbers Of Reels : 5

Footage: 3250

Ödüller:

2001 Antalya Film Festivali : En İyi Yönetmen Ödülü – En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü

En İyi Üçüncü Film Ödülü – Jüri Özel Ödülü

İTİRAF (2001)

Yönetmen – Senaryo- Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Ses: İsmail Karadaş

Oyuncular: Taner Birsel, Başak Köklükaya, İskender Altın, Miraç Eronat, Gülgün Kutlu

Format: 35mm / Renkli /1.85

Süre: 90 Dk

Ses:Mono Numbers Of Reels : 5

Footage: 2650

Ödüller:

2001 İstanbul Film Festivali : En İyi Yönetmen Ödülü – En İyi Erkek Oyuncu Ödülü

Fibresci Uluslararası Eleştirmenler Ödülü

Ankara Film Festivali : Jüri Özel Ödülü - En İyi Yönetmen Ödülü

SIYAD (Sinema Eleştirmenleri Derneği) Ödülleri: En İyi Senaryo Ödülü - En İyi Erkek Oyuncu

BEKLEME ODASI (2003)

Yönetmen – Senaryo- Yapım: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Nurhayat Kavrak, Zeki Demirkubuz, Nilüfer Açıkalın, Serdar Orçin, Ufuk Bayraktar,

Eda Teksöz, Güliz Pilge,

Format: 35mm / Renkli /1.85

Süre: 92 Dk

Ses:Dolby Digital Numbers Of Reels : 4

Footage: 2650

Ödüller:

2003 Antalya Film Festivali : Üçüncü Film Ödülü – En İyi Yrd. Kadın Oyuncu Ödülü

2003 Orhon Murat Arıburnu Ödülleri: En İyi Film Ödülü - En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

En İyi Yrd. Kadın Oyuncu Ödülü

2004 Mostra Valencia Film Festivali : Fibresci (Uluslararası Eleştirmenler) En İyi Film Ödülü

2004 İstanbul Film Festivali : En İyi Yönetmen Ödülü

KADER (2006)

Yönetmen – Senaryo: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Mavi Film , Inkas Film

Görüntü Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Müzik: Edward Arterniev

Ses: İsmail Karadaş

Mix: George Mikroyannakis

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Ufuk Bayraktar, Vildan Atasever, Engin Akyürek, Müge Ulusoy, Ozan Bilen,

Settar Tanrıöğen, Erkan Can, Mustafa Uzunyılmaz, Güzin Alkan, Hikmet Demir

Format: 35mm / Renkli /1.85

Süre: 103 Dk

Ses:Dolby Digital

ZEKİ DEMİRKUBUZ SÖYLEŞİLERİ:

-- SİNEMA VE MASUMİYET ÜZERİNE – Dilek Tunalı

“Masumiyet sizce neyin filmi? O denli kötümser, karamsar ve kendi yalnızlıklarında yitip giden insanların, bireysel ve hiçbir zaman birbirini tutmayan, eşzamanlı olamayan tutkularında mı aramak gerekiyor masumiyeti?”

ZD - Masumiyet kavramını, bilinen ya da öğretilen değerlerde ve olaylarda değil de; vicdanımızın, kalbimizin ve aklımızın gösterdiği yerlerde aramamız gerektiğini vurgulamak amacıyla çıktı o isim. Çünkü hem yasaların hem de toplumun, bu gibi kavramlar üzerinde kurmuş olduğu ipotekler var. Film yapmanın, şiir ve roman yazmanın ötesinde bir eylem olduğunu vurgulamak amacıyla bu ismi koydum ve kahramanları buna göre anlattım. Amacım buydu. Toplumsal ve iktidar anlamındaki tüm hayatın üzerine kurulan bu ipotekleri kaldırmak amacıyla kurguladım bunu. Masumiyet filminde bir kavramı, bir fahişenin, bir pezevenğin, yani hem toplumsal hem de iktidar anlamında yasadışı insanların dünyasında aramak istememin nedeni de buydu.

Filmde, Türk Sineması'nda çok fazla rastlayamadığımız bir sinema dili oluşturma çabası var, bu da doğal olarak filmin bütünü izlendiğinde daha iyi algılanıyor. Örneğin geçişlerle birlikte kullanılan kapılar neyin karşılığı?

ZD - Kapılar, bir simge ya da somut bir şey düşünülerek yapılan bir durum değil. Daha çok sezgilerimden ve gündelik hayatımdaki sıradışı durumlar karşısındaki gözlemlerim sonucunda ortaya çıktı; yani illa bir şey anlatmak için düşündüğümünden değil. Çünkü

sinemayı yaparken, dil oluşturmak için analitik bir kararla yola çıktığımız zaman bu, başka türlü hatalara yol açabiliyor. Yani o anlam yaratmanın -bunu özellikle akademisyenlik anlamında söylüyorum- kötü handikapları var; bu klişelere düşmek son derece kolay, son derece açık; hatta birçok insanın düştüğü durumun da bu olduğu kanısındayım. Koyduğum şeyleri tam bir kurgusal mantıkla ya da önceden planlanan biçimde değil, bir parça sezgilerime, bir parça günlük gözlemlerime, hayatı yaşarken hem kendime hem başkalarına ve olaylara nasıl baktığım gibi bir sonuçtan dolayı ortaya çıkan şeyler bunlar. Doğru biçimde kullanıldığını hissedersiniz, işte öyküye ve anlatıma inandırıcılık kazandıran şeyler bunlar. Bir filmin işlevsel bir şey olmadığı, bir filmin kurgu ve simgelerle yapılan bir anlatım olmadığı üzerine oluşturduğum düşüncelerin sonucu bu. Kimileri devlet kapılarına mizahi bir gönderme diye algıladı, devlet kapıları bozuktur hep. Örneğin, çocuğun ablasının evinden gelip kapıyı kapatıp oturduğu sahne yine simgesel bir anlam taşımıyor. Filmde simgesel tek bir trük kullanılmadı. Orada, 'her şeye rağmen, bütün karanlığa rağmen belki bir kapı açılır, belki hiçbir şey düşündüğümüz gibi olmayabilir'in ve belki 'iyilik nedensiz bir yerden gelebilir'in habercisi olarak kullanıldı. Çünkü bu görsellikle ilgili bir şeydi. Bir karanlığın içinde oturuyor, kapı açılıyor ve içeriye az da olsa bir ışık giriyordu; nitekim ertesi gün tanıştığı insanlar da onun hayatında bu şekilde yer aldılar. Bunları kullanmamın nedeni, örneğin Haluk Bilginer'in oynadığı Bekir karakterinde vardır. Sürekli sağa sola silah çeken, öfkelerini son tahlilde silahla çözmeye çalışan biridir. Hep silah çeker, vuramaz. Boş şişelere ateş eder, ama bir tanesini bile vuramaz, en sonunda kendini vurur. Bu da simge ve klişelerden yola çıkarak değil, hayatın kendisinde olan doğal bir gözlemin sonucu olarak yazdığım ve çektiğim şeyler. Yarı belirli yarı belirsiz durumlar diyebiliriz bunlara. Filmin bütününde de birçok şey var. Otel odasının duvarlarında insanların dünyalarına ve kimliklerine ait nesnelere, Yılmaz Güney, Orhan Gencebay, Müslüm Gürses resimlerine, sokaktan gelen şarkılara kadar bir sürü şey. Dil demek, üslup demek bir şeyin doğru anlatımı demektir, basit ve yalın anlatımı demektir. Gerçeklik duygusu uyandırması ve inandırıcılığı güçlendirmesi için kullandığım zorluklar diyelim bunlara;

ama şunu söylemeli ve itiraf etmeliyim ki bunların hiçbirisinde kurgusal bir yaklaşım yok. Aksine gerçek olmayan bir şeyi de kullanmadım zaten.

Filmin ödül alması ve gündemde kalması sizde nasıl bir motivasyon oluşturdu? Son dönem Türk Sineması ve Türk filmleriyle ilgili düşünceleriniz neler?

ZD - Ödüllerin tasarlanış ve sunuluş şeklinden, yaklaşık yirmi tane ödül almış olmama rağmen memnun değilim. Nedenine gelince; benim hayatla ilişkimde de böyle bir şey var. Bir şeyin kendisinden çok gerekçesini merak eden bir insanım. Ve o gerekçelerdeki inandırıcılık, motivasyon ve onure olma anlamında bir bağ kurmama neden olduğu için açıkçası ödüller konusunda hala bu şüpheyi taşıyorum. Tersine ne olur? Sadece bu film için değil ama, benim katılmadığım yıllarda ya da diğer yıllarda olsun her şeyin verilme ve öne çıkarılma gerekçesinin ifade edilmesini arzuluyorum. Bu gerekçeler olmadığı gibi, hem bunu tasarlayanların hem de bu beklentide olan insanların ödül tanımı dışında ilişkiler kurduğunu -istisnalar hariç- gördüğüm için hâlâ böyle bir memnuniyetsizliğim var. Bu memnuniyetsizliğin kalkması için de bu at yarışı ya da başka durumlara alet edilen gerekçelerinden arındırılarak, insanların adalet duygusunun sarsılmayacağı, insanların hiçbir şüphe taşımayacağı bir konuma getirilmesi gerektiğine inanıyorum. Çünkü şunu hepimiz biliyoruz ki, bu yönetmenlerden, oyunculara ve seyircilere kadar herkes Türkiye'deki ödüller üzerine olumsuz düşüncelere sahip. Bir defa bunun ortadan kaldırılması gerektiğini düşünüyorum. Tabii bunları bu şekilde ortaya koyduktan sonra ödüller üzerine "ben şu kadar ödül aldım" demek içimden gelmiyor. Ama kendimle ilgili sadece şunu söyleyebilirim: hiçbir zaman, hiçbir topluluğun içinde olmadım. Aksine hep dışında olmaya gayret ettim. Ve böyle bakınca da, bu tip yarışmalarda ödül alması gereken en zor insanlardan biriyim. Bununla beraber eğer ödül alıyorsam bu, benim filmime duyduğum güvenle ya da yaptığım filmlerin inkar edilememesiyle ilgili. Bu ayrıca kısmi

anlamda da olsa hâlâ, adalet duygusu taşıyan insanların olduğunun bir göstergesidir. Sevindirici, ondan da öte sorun çözücü bir yanı da var. Hele benim gibi minimal bütçelerle film yapan bir insan için. Nedir bu diye sorarsanız, gelen yardımların bir kısmı en azından ekonomik sorunları halledecek. Böyle popüler bir zamanda filmlerin medyatik anlamda ilgi görmesi, seyirciye ulaşmasına aracılık etmesi de, inkar edemeyeceğim çok önemli bir etken. Ama tüm bunlar tamamlayıcı bir adalet duygusunun içinde olup bitseydi, beni daha çok mutlu ederdi. İstanbul Festivali'ndeki ödülü almayışım konusuna gelince. O olayın bu anlattıklarım ile ilgisi var. Çünkü o ödülün gerekçesini anlamaya çalıştığım zaman- ki bu gerekçe bildirilmemişti- o gerekçe beni açıklamadı, ben orada kendimi gerekçe gibi hissettim. Diğer filmlere ödül verilmesinin gerekçesi gibi hissettim. Kabul etmek bana ahlaki gelmedi, kabul etmek istemedim. Bu, aynı şeyleri herkesin düşündüğü, ama açık platformlarda ifade etmekten kaçındığı bir ortamda bana bunları açıklama fırsatını verdi. Bunu kendime ahlaki bir görev saydım ve yerine getirdim. Ama sonuçlarından da çok hoşnut olmadım. Sonuçları, benim algılanmak istediğim gibi değildi. Etiketleme biçiminde ortaya çıktı. Ödül reddeden yönetmen olmak, öyle tarif edilmek rahatsız etti ve o dönemden sonra sırtıma ciddi bir yük bindi. Taşımak istemediğim bir yükü. Film yönetmeninin sırtlaması gereken bir yük de değildi. Bir tür önemsizleştirme tavrıyla bu yükü sırtımdan atıp, bu festivalleri yapan ve jürisinde bulunan insanların da olduğunu düşünerek, "Masumiyet" aşamasındaki festivallere başvurduğum.

Türk Sineması'na gelince, reel açıdan baktığımız zaman bir hamle varmış gibi görünüyor. Bir uzlaşma ve karşılıklı kabulleniş var sinemalar ve medya arasında. Bu uzlaşmanın ne kadar sinemanın içeriğine ait olduğu konusunda ise kuşkuluyum. Bu uzlaşma film yapan insanların ifade hakları ve sinemanın bir söz söyleme aracı olduğu konusunda mı oldu, yoksa seyircinin, dağıtımının ve sinemacının meseleyi ticari bir konum içine çekmeleri konusunda mı bir uzlaşma oldu? Filmlerin içeriklerine ve anlattıkları şeyin koyuluş biçimine baktığımız zaman son derece popüler ve sinemaya

benim yüklediğim anlamın dışında bir görüntü var ortada. Ve sinemanın aynı zamanda ahlaki bir eylem olduğu konusunda hiçbir sorumluluk taşımayan -istisnaları hariç tutuyorum- bir uzlaşma var. Son dönemin popüler kültür ihtiyacının karşılanması üzerinde bir uzlaşma var. Ama hâlâ sinemanın estetik ve içerik sorunlarıyla ilgili herhangi bir aşama kaydedilmediğine göre, ben açıkçası bunun geçici bir durum olduğunu düşünüyorum. Bunlar biraz milli takım psikolojisi ya da siyasi partilerin seçimlerde ciddi oy kaybına sahip olup, yıllar sonra farklı bir umut haline gelmesi gibi bir durum. Tüm bunların toplamında Türk Sinemasının son durumunu çok inandırıcı bulmuyorum. ¹²⁵

ZEKİ DEMİRKBUZ – ALTYAZI DERGİSİ – KESİLMEMİŞ TAM SÖYLEŞİ

Nadir Öperli, Fırat Yücel

“Daha önceki filmlerinizi sonra basından uzak durur, fazla söyleşi vermezsiniz. Kader’den sonra ise pek çok gazetede söyleşileriniz yayınlandı. Basınla ilişkinizdeki bu tavır değişikliğinin nedeni ne?”

ZD:Aslında bu Masumiyet’ten sonra başlayan bir şeydi. Başlangıçta, ben iyi niyetle, herkesi arkadaşım gibi gördüğüm için ve “hayır” deme konusunda da zorluk çektiğim için gelen röportaj tekliflerini hep kabul ettim. Sonra bu bende, duygusal açıdan bir rahatsızlık yaratmaya başladı. Birçok insanın benim hakkımda bir şeyler biliyor olması rahatsız etti beni. Bir de tabii zaman zaman söylediklerinizin filmin önüne geçmesi gibi bir şeye de yol açıyor söyleşiler. Sadece benim yaşadığım bir şey değil bu, çevremde de bunu sıkça gözlüyorum. Bugünkü medya sistemi de biraz bunu zorluyor aslında: Yapılan şeyden çok

¹²⁵ www.sinemasal.gen.tr/masumiyet.htm

insanları ön plana çıkararak, kahramanlar yaratarak ve yapılan işi bu kahramanlara tabi kılarak sunmak gibi bir gelenek oluştu. Bunu fark ettikten sonra, 1997-1998 gibi basınla ilişkilerimde söylediğiniz gibi ‘mesafe’ gibi görünen bir şey oluştu. Öz olarak da çok değişmedi bu. Tabii ki teklifte bulunmak herkesin hakkı; ama ortaya nasıl bir şey çıkacağını sorgulamak da benim hakkım. Kader için de bunun çok dışına çıktığımı düşünmüyorum, iki gazeteyle ve birkaç dergiyle söyleşi yaptım. Bazen istemesem bile, bazı dergi ve gazetelere bunu bir borç duygusuyla da yapıyorum, tabii ki kendimi kötü hissedecek derecede değil. Beğenelim ya da beğenmeyelim, Radikal gazetesi, sizin derginiz ve böyle birkaç dergi, pek çok şeye rağmen varılmaya çalışan ve bu alanı da en azından benim kriterlerime göre en iyi yansıtan alanlar. Hâlâ bu konulara değer veren ve bu konular için özveride bulunan yayınlar. Zaten bu tür yayınlara karşı hiçbir zaman böyle bir mesafe koymadım; teknik olarak “söyleşiyi bugün değil film çıktıktan sonra yapalım” gibi isteklerim olmuş olabilir. Daha çok beni medyatik kılabilecek, filmin önüne geçecek şekilde sunma tehlikesi olan mecralara karşı bir konumlanışım vardı. Ama üç-dört senede bir, uygun bulduğum zamanlarda bunun da dışına çıktığım oluyor. Onun kriterini ben de bilmiyorum tam olarak...

Peki filmin önüne geçmeme konusunda oyunculara bir müdahaleniz oluyor mu?

ZD:O bakımdan oluyor. Bugün ortada bir sistem var: Bir film çekilir ve yapımcının ya da filmin basın tanıtımını yapan şirketin isteğiyle oyuncular kanal kanal, gazete gazete gezer. Bu bana çok trajik gelir, onlar da insan sonuçta. İnsan bir haftada aynı düşünceyi üç kez tekrarladığı zaman acayip bir yabancılaşma geçiriyor, bu benim gözlediğim bir şey. Böyle yapılmasını anlayabiliyorum. Ama benim gibi film yapan bir insanın, bir karşı tutum, bir ahlâk geliştirebileceği bir konu. Oyunculara en başta şunu söylüyorum: “Bakın bir film çekiyoruz, ama bunun dışında bana hiçbir borcunuz yok. Kesinlikle, filmin çıkarları demagojisi altında oradan oraya koşturmak zorunda değilsiniz. Sadece filmle ve benimle

ilgili konuşurken biraz düzgün ve ölçülü konuşun.” Ayrıca “ben kişisel olarak her gün sizi başka bir yerde görmek istemem” de diyorum. Ama sonuçta buna karışma hakkını kendimde bulmuyorum, onların iradesine bırakıyorum. Aslında söyleşi verip vermeme konusunun tutum olarak çok büyük kriterleri yok da, isteyip istememekle ilgili bir şey. Bazen bu konularda daha rahat hissettiğiniz oluyor. Bazen keyfim olduğu zaman, karşımdaki kişinin kurduğu bir cümle bende bir vicdan uyandırabiliyor ve kabul etmeyeceğim bir şeyi kabul edebiliyorum.

Söyleşilerde genelde kurduğunuz bir cümle üzerinize yapışabiliyor. Bundan da rahatsız oluyor musunuz?

ZD: Oluyorum tabii. Mesela her yerde geçen şu benim sinemayı sevmediğim ve sinemayı bırakmak istediğim konusu. Ben orada bir vicdan oluşturmak için bir şey söylüyorum, tabii “sinemayı bırakırım” çok baskın bir cümle olduğu için, hem gazetecinin, hem okuyanın daha çok ilgisini çekiyor ve daha çok akılda kalıyor. Aslına bakacak olursanız, ben belki de sinemayı bırakacak en son insanlardan biriyim. Nitekim benim 10 yıllık yönetmenlik geçmişime bakan biri bunu görür. Bu on yıllık dönemde şunu görebilirsiniz: İnsanlar genelde piyasa hareketlendiği zaman ortaya çıkıp film yaparlar. Ben bu kriterleri dikkate almadan, neredeyse periyodik bir şekilde film yaparım. Buna baktığınız zaman bile sinemayı en son bırakacak kişilerden biri olduğum anlaşılır. Ama ben orda bir vicdanı, bir ahlâki kriteri deklare etmek adına bunu söylediğim için öyle algılanıyor. Aslında bundan bir şikayetim de yok. Çünkü doğru anlaşılacak gibi reflekslerimi kaybedeli uzun zaman oldu. Hatta yanlış anlaşılmanın o kadar da kötü, kırıcı ya da olağandışı olduğunu da düşünmüyorum. Hayat böyle bir şey, bu işler de hayatın dışında olmadığı için böyle şeyler orada da oluyor. Çoğu zaman spesifik bir ilişki kuramayacağımı bildiğim takdirde itiraz bile etmem. Şu anki röportajda da olabilir bu. Ben burada söylediklerime ne kadar dikkat etsem de, siz ne kadar iyi niyetli bir şekilde bunu yazıya geçerseniz de, popüler bir

gazetenin muhabiri bu röportajın bir yerinden bir cümleyi çekip büyütebilir. İnsanın iradesinin bittiği yerden sonra her şey mümkün olabiliyor. Bunu da anlayışla karşılamak lâzım. Tabii bu yanlış anlaşılmanın nedeni de diğer insanlardan çok büyük ölçüde benim. İnsan bir gün uyanıyor, çok neşeli, iki kelime söyleyeceğine dört kelime söyleyiveriyor. Fazladan söylenen iki kelime çok gereksiz aslında, ama kayda geçtiği için hayatı boyunca peşinden geliyor.

Sinemayı sevmiyorum demenizin nedeni, bu işi çok da fazla ciddiye almamak ve hayatı, yaşanan şeyi öne çıkarmak gibi bir tavır da içermiyor mu?

ZD: Hayır, çok basit. Bu kesinlikle anlam üzerine söylenmiş bir şey değil. Sinemayı şundan seviyorum ve sevmenin ötesinde bunu mucizevi bir şey olarak görüyorum: Gündelik hayatta, kimsenin dikkat edemeyeceği soyut bir şey benim dikkatimi çekiyor. Bu bir hikâyeye olabilir, bir resim olabilir, bir insanın yüzü olabilir, bir duygu olabilir... Sonra ben buna takıyorum, bunun üzerine düşünüyorum, bunu bir hikâyeye dönüştürüyorum, bu hikâyeyi bir temaya oturtuyorum, sonra bunun senaryosunu yazıyorum, bu senaryoya para buluyorum, bir dünya para harcıyorum, oyuncularını buluyorum, filme çekiyorum ve insanların önüne koyuyorum. Bu, birçok hakikat duygusundan daha yüksek bir şey çıkarıyor ortaya. Çünkü gündelik hakikatler hemen değişip kayboluyor; ama bu, filme çekildiği için yıllar boyunca kalıyor. Bu kadar soyut bir şey, böyle bir gerçek haline dönüyor. Ya da daha manevi anlamda, kimsenin değer bile vermeyeceği, utanç verici bulduğu bir çok takıntıyı alıp film yapıyorum ve insanların önüne koyuyorum. Benim sinemayı çok sevmemin ve mucizevi bulmamamın nedeni bu. Benim sinemayla en yüksek bağım da bu ve sokakta, yolda, geceleri yazarken, kendi başıma olduğum zamanlarda çok yüksek bir biçimde yaşanan bir duygu. Ben bu yoğun duygunun/takıntının/gözlemin filmini yapmak için yola çıktığım zaman sorunlar başlıyor. Sinema kolektif bir iş değil bence, ama

insanlarla birlikte yapılan bir iş. Burada yaşamam gereken süreç benim canımı çok sıkıyor. Bazen fiziksel olarak ağır buluyorum. Ben inatçı bir insanım, istediğini sonuna kadar almak için uğraşan bir insanım. Bir de tabii her zaman herkesle aynı hissi paylaşıyor olmuyorsunuz. Bazı insanlar için sinema bir atlama tahtası, kendi efsanelerini kurmanın bir aracı. Bir yandan bunları da anlamak zorundasınız. O ilk bahsettiğim büyüleyici yalnızlık bozuluyor. Son aşamada da, filmin benim hoşlanmadığım, ideolojik ve ekonomik anlamları itibarıyla tüketilme biçimleri var. Sonuçta ben bunların dışında ayrı bir dünya kuramayacağıma göre, ona dahil olmak zorundayım. Ben de filmimi, gazetelere ilan vererek, bilet satarak insanlara izletmek durumundayım. Tüm bunlarla ilgili bir mesafe taşıdığım için “sinemayı bırakabilirim” diyorum. Bazen bu duygunun ağırlığı çok artabiliyor ve benim işin esasını sorgulamama kadar gelebiliyor. O zaman da şunu söyleme ihtiyacı duyuyorum: Yönetmenlik ya da sinema, kimlik olarak benim sırtımda yumurta küfesi değil. Ben bunu ilk başta söylediğim şeye olan inancımın hatırına yapıyorum. Bu koşullar, ahlâki olarak benim kaldıramayacağım noktaya gelirse sinemayı bırakırım diyorum. Bir koşulla söylediğim bir şey. Ama bunu hâlâ istediğim şekilde sürdürebilme gücüm var, kendime rağmen film yapmıyorum, film yaparken büyük ahlâki sorunlar yaşamıyorum. Ama yarın film yapmanın kriterleri konusunda benim hiçbir gücüm kalmazsa, o zaman artık film yapmam işte, kastettiğim bu.

Önceki filminiz Bekleme Odası’nda ‘nedensizlik’ fikrinin/hissinin büyük ağırlığı vardı. Biraz Yazgı’da başlayan bir temanın devamı gibiydi bu. Kader’de de benzer bir nedensizlik hissini sürdürmeye çalıştınız mı?

ZD: Tabii ki. En basit şekilde, “bu çocuk niye böyle, neden bu kadar ısrar ediyor, niye bu kadar kasıyor” gibi bir soru var ortada. Tamam aşık ama, ortada da düşen, mahvolan bir hayat var ve bu göz göre göre, çocuğun bilinci dahilinde oluyor. Neden o kız da başka birisi değil, neden karısı değil mesela? Neden aşkı o şekilde yaşama arzusu taşıyor? Bu, hikâyeyi

yazarken ve filmi yaparken dikkat ettiğim bir şey: Neden kadar nedensizliğin de insanoğlunun önemi bir yanı olduğu duygusu. Aslında bu bütün filmlerde vardır, ama birçok yazar ve yönetmen bunu sorun etmez. Hatta yazarken ya da yönetirken, nedensizlikle ilgili bir şey bile olsa metinde, kendisine tanrısal bir şekilde nedenleri açıklayabilecek, yanıtları verebilecek bir güç atfeder. Ama filme baktığınızda, yönetmenin verdiği yanıtların aksine pek çok nedensizlik bulabilirsiniz. Çünkü insanın doğası böyle bir şey. Nietzsche'nin bir sözü var: "İnsanın aklî bir varlık olduğu kadar, akıldışı bir varlık olduğunu da kabul etmenin zaman geldi" diye. Bu çok doğru bir söz. Ne kadar akıllı olursak olalım, ne kadar bilimsel bakarsak bakalım, bulduğumuz cevapların, bulduğumuz nedenlerin bizi daha büyük nedensizliklerin, daha büyük soruların eşiğine getirdiğini görüyoruz. Bu, çok da bana ait bir şey değil. Ama ben bunu filmimi yazarken ve yaparken, özellikle bazı durumları oluştururken sorun ediyorum, hep aklımın bir köşesinde tutuyorum. Özellikle de filmin ismini koyarken ya da final sahnelerine karar verirken buna dikkat ediyorum. Hep bir finalsizlikle, bir yere gitmeme hissiyle bırakmaya çalışıyorum hikâyeyi. Ama ideolojik bir şekilde, "hayatta böyle bir şey var, benim filmimde de bunu göreceksiniz" şeklinde yapmıyorum bunu.

Kader, Yazgı'dan farklı olarak cevapların çok fazla peşinde olan bir film gibi değil. Daha çok öyküye, o karakterin gerçekliğine adanmış bir film gibi...

ZD: Aslında Yazgı'da da öyle, ama final sahnesi insanların kafalarını karıştırıyor. Orada söylenen sözlerin baskın olmasının ötesinde, didaktik olmak adına, bir takım cevapları vermek adına yapılmış bir şey yoktur. O konuşma hiçbir yere gitmeyen bir tartışmadır, o uzun konuşmanın arkasından bir ana fikir bile çıkmaz. Ama sözlerin söyleniş biçimi ve oluşturduğu duygular yüzünden o sahne çok öne çıktı. Ben o sahnede biraz da entelektüel izleyiciye, düşünen izleyiciye imtihan çekmek istedim. Biraz dikkatsiz izlediğinizde, büyük, didaktik laflar edildiğini ve her şeyin açıklandığını sanabilirsiniz. Aslında o bir

tuzak gibi bir şeydi. Tamam, sözler belirli bir mantıkla ve tavırla söylenir, hayatta bir taraf tutma bile vardır. Özellikle savcı, daha müslüman, gelenekçi, iyi bir insandır. Ama özellikle çocuğun söyledikleri hiçbir yere gitmez, sadece ideolojik olan her şeyi, yani bütün cevapları kırmaya yönelik bir takım saldırılardan başka bir şey değildir. Ama Kader'in tamamen öyküye adanmış, öyküye bağlı kalınmış bir yanı var. Zaten birinin ismini Yazgı, diğerinin Kader koyma nedenim de bu. 'Yazgı' daha modern, daha entelektüel bir kavramdır aslında. "İnsanlığın yazgısı" gibi cümleler, daha çok Dostoyevski'nin romanlarında dikkatimi çekerdi,. 'Kader' ise daha doğuludur, o hikâyenin geçtiği durumu çağrıştıran bir yanı vardır kaderin, daha genel bir durumun içinde anlam bulur. "Benim yazgım bu" demeyiz, "insanlığın yazgısı", "alinyazısı" deriz; ama kaderi daha genel bir şekilde kullanırız.

Filmde saplantılı aşkın kendisi her şeyi açıklayan bir nedene dönüşüyor gibi aslında. Filmin Bekir'in Uğur'a vurulduğu sahneyle açılması da bu açıdan anlamlı. Her şeyin başlangıcı o an gibi...

ZD: Her şeyin nedeni olarak aşk var ama aşk ne işte? Belki Uğur o ilk sahnede yellenmese, o aşk gerçekleşmeyecek. Cinsellik de o sahnede çok ön planda. Fark ettiniz mi bilmiyorum ama o sahnede Uğur'u arkasından görüyoruz ve Bekir baştan aşağı süzüyor onu, kalçalarına bakıyor, tenine bakıyor...İnsan hep çok büyük bir neden arıyor ama sadece o hareket olabiliyor her şeyin nedeni, bazen o kadar basit. Bekleme Odası'nın sonunu konuşurken de birçok kişi şunu söylüyor: Öyle bir kadın geldi ve yönetmen bir şekilde onunla yatmaya başladı, bu kadar basit. Ama pek çok kişi de o sahneyi tek gecelik ilişki sonrası mutluluk gibi de algılayıp açıklamaya çalışıyor...Benim kafam o kadarına basmaz. Hayat duygusuna en yaklaşabildiğim, en beğendiğim, bir mesele ortaya koyabildiğimi hissedip heyecanlandığım filmim Yazgı'dır kesinlikle. Ama hayatın klişelerinden, şundan bundan ayrılmış, en yalın, en basit, en kuru, en düz yanına yaklaşabildiğim filmim de Bekleme

Odası'dır. Bugün burada da konuştuğumuz, başka insanların, başka öykülerin üzerinden anlattığım temaların sebeplerini biraz orada deşmeye çalıştım. Mesela yalan söylemenin ne kadar özgürleştirici bir şey olabileceğini, inanç ve ahlâkın en derininde kibirin çıkabileceğini... Buna çok şaşıracaksınız belki, Bekleme Odası'nın esini bana İncil'den geldi. Bir dönem Dostoyevski yüzünden çok İncil okumuştum. İsa öldürüldüğü sahnede, kendini mızraklayan asker için tanrıya "tanrım onu affet, ne yaptığını bilmiyor" der. Dinsel açıdan ele alırsanız, burada erdem, insan olmanın yüksek yanlarıyla filan değerlendirebilirsiniz. Ama ben kuşkucu biri olduğum için şöyle düşündüm: Burada tükürük içinde aşağılanan, işkence edilen, öldürülen kişi İsa ve öldüren kişi askerken, İsa acınacak durumdayken nasıl bu koşulları tersine çevirip o askere acıyabilir? Bunun arkasında, İsa'nın savunduğu tüm şeylerin ötesinde, büyük bir büyülenme ve kibir olduğunu gördüm. Benim de, birçok insanın da benzer durumlarda böyle bir kibirle davrandığını fark ettim, hatırladım. Bekleme Odası'nda kızın sevgilisiyle yönetmen karakteri arasındaki uzun konuşmanın esini de İsa'nın çarmıha gerildiği sahnedir. Orada çocuk, yönetmeni hem ahlâki duruşu, hem de yaptığı işler nedeniyle över; yönetmense tüm bunların kibir ve kendini beğenmişlikten kaynaklandığını, aslında hiçbir şeye inanmadığını söyler. Böyle filmler çekmesinin, temiz bir yerde durmasının, temiz olana duyduğu inançtan çok kibri yüzünden olduğunu söyler. Bunun bana önemli bir meseleyi anlatma fırsatı verdiğini düşündüm. Bunun yanında da nedensizlik ve olayların gidişi gibi hislerin de ağırlığı var o filmde. Benim hayatta en çok inanç taşıdığım şeyler bunlar. Tamam, insanın iradesi, onca tutku, amaç, şu bu var ama bir de olayların gidişi vardır, bir tür kader ve bu çok önemlidir. Bazı zeki yazarlar, yönetmenler bunu keşfetmiştir. Mesela Wim Wenders'in bu adla bir filmi vardır. Tüm bunları sinemayı aktarmak beni Kader filmini çekmekten daha çok heyecanlandıran şeyler. Kader filmi kimsenin kayıtsız kalamayacağı büyük bir öyküye dayanıyor. Yazgı ve Bekleme Odası gibi filmleri yapmam da büyük bir soyutluğa, muğlaklığa, belirsizliğe dayanıyor. Ahlâki olarak baktığım zaman da bir yönetmenin tüm bunların riskini alarak öyle filmler çekmesini ben daha saygıdeğer buluyorum. O filmler diğerlerinden daha kötü, güçsüz olabilir, ama ben onları daha

saygıdeğer buluyorum. İtiraf ve Üçüncü Sayfa gibi filmlerinizde de saplantılı aşkları, sonu intihara kadar sürüklenen kıskançlıkları anlattınız. Yine de Kader sanki bu filmlerden farklı bir yerde duruyor. Sinema yazarlarının bir çoğu da Kader ve Masumiyet'in diğer filmlerinize kıyasla, daha tutkulu ve dramatik bir kanalı temsil ettiğini düşünüyor. Sizce İtiraf ve Kader'i birbirinden ayıran unsurlar neler? Sadece bunlar değil. C Blok'da dahil olmak üzere –ki benim en mesafeli durduğum, en çok hırpaladığım filmimdir- ben tüm filmlerimin benzediğini düşünüyorum. Böyle olmasının anlaşılabilir bir yanı yok, çünkü hepsi aynı kişilikten çıkma. C Blok da cinsellik yoluyla bir inancı, aşkı arayan bir kadının hikâyesidir. Sonunda o film de, kadının bir akıl hastanesinde aşık olduğu çocuğun önünde, pek çok şeyi kabullenmiş olarak durmasıyla sona erer. Kader'in finaliyle de acayip benzerlik taşır. Tüm filmlerim, özellikle temaları açısından benziyor aslında. Yazgı'yı ve Bekleme Odası'nı bile buna dahil edebilirsiniz. O iki filmdeki karakterler diğerlerinin aksine inançsızdırlar, ama inanç arayışları, inanma arzuları yüzünden acı çeken insanlardır. Bu, işin benimle ilgili kısmı. Ama sizin yaptığınız tespitin yapıyor olmasını da anlıyorum ve buna karşı çıkmam. Çünkü sonuç olarak başkalarının düşüncesi bu, başka benliklerden, başka deneyimlerden çıkıyor. Ama bunu anlıyor olmam, kabul ettiğim anlamına da gelmez. O taraftan baktığımda, ideal duygusunu daha doğrudan, daha pozitif biçimde ele aldıkları için ve içinde bulunduğumuz toplumun geleneklerine, değerlerine ve ideallerine daha yakın oldukları için Masumiyet ve Kader böyle algılanıyor. Çünkü pozitif olanın yanında yer almak daha kolaydır. Ben bu konularda beklenti taşıyan biri değilim. Ama bir beklentim olsa isterdim ki, bu konuları daha sorgulayıcı, daha arayış içerisinde filmler olmaları ve meselelerini kötülüğü esas alarak anlatarak daha zor bir yolu seçmeleri nedeniyle Yazgı, İtiraf ve Bekleme Odası daha saygıdeğer bulunsun. Ama tam tersi oldu ve bu, dediğim gibi anlaşılır bir şey. Bir de şu var: Artık modern dünyanın insanları itirazlarını kaybettikleri üzerine kurmuyorlar, kaybettikleri üzerine çok dert taşıyorlar, bunun acısını çok fazla çekmiyorlar; tersine daha akli, daha rasyonel bir hayat duygusu taşıyorlar. Buna rağmen, ruhlarında, özellikle birey olarak, kaçırdıkları, özlemini yaşadıkları çok fazla şey var. Bunların başında da aşk ve tutku geliyor. Ne pahasına olursa olsun, nasıl olursa olsun böyle

bir tutkunun eksikliğini hissediyorlar. Masumiyet ve Kader'in daha çok beğenilmesinde bu da etkili. Zaten benim Masumiyet'ten sonraki filmlerimde mesafe duygusu yaratmaya daha dikkat etmemin sebebi de, Masumiyet'e gösterilen ilginin ve teveccühün sorgulanmaya muhtaç bir şey olduğu duygusuna kapılmamdı. O beğeniye sorgulamak istedim. Masumiyet ve Kader'i beğenmek ve onlara yakınlık duymak biraz daha kolay; bu, öyküden gelen bir şey. Yoksa ben iki filmde de, özellikle Kader'de, bir şey anlatıyor olmanın beraberinde getirdiği mesafe duygusunu yine elimden geldiği kadar oluşturmaya çalıştım. Bütün bunlara rağmen, filmdeki karakterler, öykü sebebiyle insanların daha kolay empati duyabileceği karakterler oldukları için daha çok beğeniliyor bu filmler. İtiraf ise ihanet üzerinden inanç arayışını anlatmayı deneyen bir film. İnsanın aşağılık yanlarından bahseden ve iki tane anti-kahraman seçerek meselesini anlatan bir film. Anti-kahramanların da kendini kahraman yerine koymaya hazır seyirciyle bir bağ kurması daha risklidir. İzleyici onlarla duygusal olmaktan çok, düşünsel bir ilişki geliştirir...

Kader, diğer filmlerinize göre daha düz bir çizgide ilerleyen bir film: Bekir Uğur'la tanışıyor, aşık oluyor ve bir süre sonra hangi şehirde olduğunu unutuyor. Biraz yol filmi gibi... Dolayısıyla nerede biteceği daha da önem kazanıyor. Filmin finaline nasıl karar verdiniz?

ZD: Yol filmidir aslında, ama bunu o kadar da ön plana çıkartmaz... Ben hep söylediğim gibi, yaptıklarını tematik olarak bir aşamaya kadar düşünen, şunu yapmayacağım bunu yapacağım diyen biri olmama karşın çok da bilinçli ve tanrısal edayla film yapan biri değilim. En az bunlar kadar, hatta bundan daha fazla sezgilerime de, ters düşünmelere de, tesadüflere de önem veren, onlara da epey pay bırakan biriyim. Final sahnesine nasıl karar verdiğimi de çok belirgin bir şekilde hatırlamıyorum. Hatta filmin süresini, şunu bunu hiç hesap etmeden yazarım yazarım yazarım. Bu, Kader'de hem ekonomik hem teknik sorun yarattı bana, çünkü 160 sayfa yazdım senaryoyu, ama yazdığım anda da bu böyle üç saatlik bir aşk destanı olabilir diyerek gardımı da aldım. Ama bunu yapabilmek, bir filmi üç saat

hakkıyla izletebilmek de kolay bir şey değil. Yine de şunu söyleyebilirim: Üçüncü Sayfa dışında, aşağı yukarı tüm filmlerimdeki final duygusunun Kader'deki finali belirlememde bana yardımcı olduğunu söyleyebilirim. Örneğin Yazgı'da çocuk hapishaneden çıkar ve çok muğlaktır her şey, bundan sonra ne olacak sorusunun ipuçları verilmeden biter film. İtiraf da öyledir, diğerleri de... Bu biraz finalsiz filmler yapma özeniyle de ilgili. Çünkü hayat finali olan bir şey değil ve ben film yapmama karşın hayat duygusunu hiçbir zaman bir kenara atan birisi değilim... Ama Kader'le ilgili şunu hatırlıyorum: O uzun konuşmanın ardından, bırakalım daha sonrasını, ertesi gün ne olacak sorusunun beni heyecanlandırdığını ve bu film burada biter dediğimi hatırlıyorum. Daha çok bir duygu, bir sezgi bu...

Final sahnesinde ertesi gün ne olacak sorusu var, evet; ama o soruyla birlikte insanın aklına Masumiyet geliyor. O sorunun yanıtı biraz da Masumiyet'te yok mu?

ZD: Masumiyet zaten birçok insanın izlediği, bildiği bir filmdi. Kader'de pek çok sahneyi yazarken de ister istemez bana esin kaynağı oldu. Bazı sahnelerde Masumiyet'teki oyunculuk yorumlarımı bile değerlendirdim, orayla bir bağı olsun istedim filmin. Yine de, bire bir Masumiyet'e bağlı kalayım, illâ her şeyi Masumiyet'in öncesi olacak şekilde kurayım gibi bir kaygım olmadı. Kader'e ayrı bir film gözüyle bakmayı seçtim. Mesela finalde karşımıza çıkan Uğur'un kızı Çilem, Masumiyet'te de vardır, ama iki film arasında onun yaşı açısından bir devamlılık yoktur. Hikâyenin Masumiyet'e göre 70 sonlarında geçmesi lâzım, ki onu da yapmadım. Peki hiç iki film arasında böyle bir tarihsel devamlılık kurmayı düşündünüz mü? On ,on beş sene önce, Kader'in hikâyesini ilk yazmaya başladığımda, 79 sonu 80 başında geçiyordu. Hatta o ilk kahve sahnesi, bir arkadaşları öldürülen devrimcilerin forumuyla açılıyordu. Arka planda da o dönemin olayları olacaktı, hatta 12 Eylül bile girebilirdi. Bütün o hengame içinde, memleketin büyük meseleleri içinde aşk hastalığına tutulmuş iki insanı anlatma fikri bana çok iyi gelmişti. Bunu yapmak, ekonomik olarak yaratacağı külfeti bir kenara bırakalım -çünkü ona karar verince gerekli

parayı da bulabilirdim- prodüksiyon açısından beni çok sınırlayacaktı. Mesela sokaklara, yollara, istediğim gibi çıkamayacaktım. Daha dar, soyut alanlarda çalışmak zorunda kalacaktım ve o dönemi anlatma çabası bütün filmin önüne geçecekti, onu istemedim açıkçası. Yoksa, herkesin kendileri için, toplum için, ülke için büyük projelerle bağırıp çağırdığı, birbirini öldürdüğü bir dönemde, hiçbir şey göremeyecek kadar aşk hastalığına tutulmuş iki kişinin hikâyesi bana hâlâ ilginç geliyor. İleride bir gün ironik bir biçimde böyle bir film yapmayı isterim.

Kader'de Bekir git gide kendini kaybediyor, hatta kısmen delirmeyi çağrıştıran bir kopuş yaşıyor. 'Suç ve Ceza'da Raskolnikov'da da vardır ya o, Bekir'i yaratırken onu düşündünüz mü?

ZD: Bence iki karakterin hiç ilgisi yok. Bir yandan gizli gizli Raskolnikov'a da çalıştığım için rahatça söyleyebiliyorum bunu. Raskolnikov'un ruh hali çok başka... Bekir'in değişiminin delirmeye ilgisi bile yok aslında. Düşüş yavaş yavaş, kademe kademe yaşandıkça hayatta kendimize konduramadığımız bir sürü şeyin önemi kalmamaya başlar. Başkasının "lan" demesine tahammül edemeyecek bir insan, o düşüşün aşamalarında hiçbir şeyi takmaz hale gelir. Bir tür gönüllü kaybedendir ve hayatta her şeyi olduğu gibi kabul etme yeteneği devreye girer. Bence düşkünlük bile değil ondaki; meselesi uğruna kopuş, aşık olduğu kadın dışında her şeyin değerini yitirmesi... Raskolnikov'da ise tam tersi, değer yitimi yerine büyük bir değer keşfi başlar. Onun delirmesine neden olan şey başlangıçta aklıyla karar verdiği ve bilinçli olarak yaptığı şeylerin açıklamasını yapamayıp kişilik bölünmesine uğramasıdır. Yaşadığı değer keşfi, kendini inkâra götürür onu ve ego kırılmasına uğrar; yeni bir insan olmanın da başlangıcıdır bu. Ben 'Suç ve Ceza' üzerine çalışırken de senaryoyu şu fikir üzerine kurmayı düşünüyordum zaten: İnsanda hep yeniden doğma arzusu vardır; ama yeniden doğmak için önce ölmek gerekir, manevi anlamda da olsa ölmek gerekir. Raskolnikov bu ölüşle yeniden doğmak arasındaki durumu yaşar.

Bekir'deyse hiç öyle bir şey yok. O ölür, ama yeniden doğma gibi bir talebi yoktur. Peki filmde canlandırduğunuz pavyoncunun, Bekir'i tokatlamasının bir anlamı var mı? "Oğlum bırak bu sevdayı, toparla kendini mi" diyorsunuz karakterinize... Hayır, hiç ilgisi yok. Orada cazgırlık yapıp müşterilerini kaçııyor adamın, tokatlar tabii. Ya ben bilmem öyle şeyleri. Hakikaten film yazarken ya da yaparken kafam bu tip şeylere çalışmaz hiç.

Kader büyük çoğunluk Bekir'i dünyasını takip eden bir film. Fakat onun dünyasından çıktığı noktalar da var. Özellikle Uğur'un ailesine odaklanan ve Cevat ve Zagor arasındaki sürtüşmeyi anlatan kısımlarda Bekir'in bakış açısından ayrılıyorsunuz. Filmi mümkün olduğunca Bekir'in bakış açısıyla sınırlamak gibi bir isteğiniz var mıydı? Onun dünyasını terk edeceğiniz sahnelere nasıl karar verdiniz?

ZD: Buna dikkat çektiğiniz için samimi bir itirafta bulunacağım: Bu, benim ilk defa yaptığım bir şey. Sebebi de şu: Benim film yapma konusunda kriterlerimin yanında bir de takıntılarım var. Bunlardan biri de, az önce de değinmişim, film çekerken tanrısal bir edaya girmem ben. Özgürlüklerinden çok mecburiyetleri olan, kendine mecburiyetler yaratarak film çeken biriyim. Bu mecburiyetlerden biri de bu. Diğer filmlerimde hikâyeyi gözünden izlediğim karakteri kenara bırakıp onunla bağı olmayan bir sahneye, bir hikâyeye geçmem; geçersen de çok belirsizdir bu. Şimdi altı filmdir ben bunu yapıyorum. Bir süre sonra seyirciyi filan geçin, bu konularda benzer düşündüğüm, kriteri olan insanların bile, benim uğruna büyük acılar çektiğim bu tavra dikkat bile etmediğini, bunun kimsenin gözünde bir değer oluşturmadığını gördüm. Bu, benim de bir süre sonra bu takıntımı sorgulamama sebep oldu. Ben bu takıntı uğruna pek çok güzel sahneyi yazmamayı göze alıyorum ve bu kimse için önem taşıyor. Ben de Kader de bunu terk etmeye karar verdim. Biraz kuşku da duyarak, acaba yanlış mı yapıyorum diye düşünerek bu filmde böyle sahnelere yer verdim. Aslında daha çoktu bu sahneler, ama kısaltma sürecinde pek çoğunu çıkardım. Filmin son kurgusunda yine de böyle göze çarpan birçok sahne var. Ben karakterin

gözünden ayrılmamayı bir tür meziyet sayıyordum, ama bir inançtan çok bir takıntıydı bu ve bu filmde “o da doğru olmayabilirmiş” dedim. Özellikle İtiraf’ın ardından bunun bir ahlâkla ya da kriterle ilgili olmaktan çok biçimle, dille ilgili olduğuna karar verdim. Bu, çok istismar edilebilen bir şeydir de. Benim gibi bir takıntı haline getirilebilir bir şey de. Aslında dil ahlâkı olan her insan bu konuyu sorun eder. Bunun bir orta yolunu bulamayız, “bu doğrudur” diyemeyiz. Çünkü bazı filmlerde bakıyorum, Bresson’un, Ozu’nun filmlerinde mesela, kameranın karakterden ayrılması “ben her şeyi görürüm/bilirim, her istediğimi yaparım” gibi tanrısal bir kibir yaratmıyor, aksine filmlerin meselesini daha iyi anlatmasını sağlıyor. Diğer tarafta bunun paralel kurgu gibi uygulamalarla insanların gözüne gözüne sokulacak bir ölçüye geldiğini de görüyoruz. Bir denge sorunu aslında...

Bekir’in bakışından ayrılmanızda biraz Uğur’u anlama çabası da var mı?

ZD: Evet, bir sebebi de belki o. Uğur da pek çok açıdan Bekir gibi. Biri kadın, biri erkek, biri aşık olan, biri aşık olunan ama bir başka açıdan da başka birine karşı Bekir’in yaşadığı kaderi yaşayan birisi Uğur. Bekir’in yaşadığı hikâyeyi, Uğur da Zagor’a karşı yaşıyor. Beni şevklendiren, biraz da bu imkânsızlık duygusu oldu zaten. Hayatta da bu, basit ya da büyük konularda sık sık yüzleştığım bir konu. Aklın gösterdiği bir şey vardır ama o arzulara rağmen olmaz bir türlü. İleride, yeni düşündüğüm bir baba-kız hikâyesinde, sadece bu imkânsızlık üzerine bir film yapmayı düşünüyorum.

Uğur sanki kendi varlığıyla birlikte Bekir’in varlığını da üzerinde taşıyor, çünkü Bekir’in hayatta kalıp kalmaması da onun ellerinde. Tümüyle Uğur’un yaşadığı bu varoluş yüküne odaklanan bir film yapmak ister miydiniz?

ZD: Özellikle düşünmedim böyle bir şey. Bu filme karar verme sebeplerim daha erkek merkezli. Filmde öyle erkek bakışı gibi bir iddia yok, ben hiç hoşlanmam zaten öyle

şeylerden, erkek bakışı, kadın bakışı filan... Ama kafama silah dayanır da bu film için illâ bir bakış söyleyeceksin denirse, tabii ki erkek bakışı derim. Ama aslında yola çıkarken bunu çok da sorun etmedim. Uğur'un tarafından anlatacağım hikâyede, cinsiyet ve hikâye açısından birtakım farklar olsa da, tema olarak çok bir şey değişmezdi. Yine de, Uğur'un vicdanını biraz daha belirgin bir şekilde anlatmayı istedim açıkçası. Filmde, ilk sahneden itibaren bu var aslında, dükkana gelip yellendikten sonra şöyle bir dönüp bakar... Güçlü insanların güçsüzlere, aşık olunanların aşık olanlara karşı taşıdığı bir vicdan ve sorumluluk duygusu vardır. O da benim için anlatmaya değer bir konudur. Çocuk "seni seviyorum" dediğinde bir parça hoşlanmayla birlikte, "bu çocuğun vebali de üzerime kalabilir" endişesi... Olaylar geliştikçe, İzmir'deki ya da finaldeki konuşmada ortaya çıkan, Bekir'i insan olarak sevmesine, yanında olmasını istemesine rağmen ona akıl verme rolünü üstlenmek zorunda olması... Bunlar hep farklı bir öyküye vesile olabilecek hisler ve aşık olunma suçluluğu üzerine ayrı bir film de yapılabilir. Kader'de arka planda var bu his, ama ön planda kayıtsız şartsız kendini adama var. Aslında adama bile değil belki, çünkü adama da yüksek bir anlam taşır. Bunun yüksek bir anlamı da yok, böyledir bu, kader gibi bir şeydir yani... Nefret de etsen ona verirsin kendini...

Yine Uğur'dan devam edecek olursak, Bekir'i kendisine sonsuza dek bağlı kılabilmek için kendini geri çekme, ona yüz vermeme gibi bir düşüncesi var mı sizce?

ZD: Bence yok. Orada bir sevgi, hatta bir hoşlanma var. Özellikle başlarda egosu son derece yüksek ve vicdanı görece olarak daha az bir insanken; git gide egosu azalan ve vicdanı artan bir insan haline geliyor. O ilk sahnede, tamamen sıkıntıdan, yaz sıkıntısından o dükkâna geliyor ve bilinçsiz bir şekilde Bekir'in kanına giriyor. O kenar mahalle kızlarını ben iyi tanırım. Onların öyle bir hali vardır ki, hiç istemediği bir çocuğu bile kendine aşık

etme duygusu, sonradan pişman olsa bile, bir anda kabarmabilir. Uğur da Bekir'i ne kadar kendinden uzaklaştırmaya, ona akıl vermeye çalışsa da bundan sonuna kadar hoşlanıyor bir yandan. Hatta onun itirafı da Masumiyet'te vardır, o yüzden buraya koymaya gerek duymadım. Masumiyet'te Uğur, Bekir'le olan büyük kavganın ardından esrar içerken Yusuf'a "için için hoşuma gidiyor böyle olması" filan der. Ama onu anlamaya da çalışır bir yandan. Uğur, birçok kadında olmayan bir erdeme ve güce sahip aslında. Benim idealimdeki kadınlardan biri...

Uğur'u konuşmaya başlamışken, sizin sinemanız için artık biraz klişe olan bir konuyu soralım. Kader'de gerek Uğur olsun, gerek onun annesi olsun, çizdiğiniz kadın portreleriyle, yine 'kadın düşmanı' olmakla suçlanma gibi bir endişeniz oldu mu?

ZD: Suçlanabilirim, bu böyle, buna benim yapabileceğim bir şey yok. Az önce bir filmi yapmanın başlangıcından sonuna kadar benim için ne kadar mucizevi bir süreç olduğunu anlattım size. Kendimi en mutlu hissettiğim bir anı, sinema yapmaktaki ısrarımın nedenini açıkladım. Ben onun dışında bir şey yapamam. Sadece sinema konusunda değil, başka hiçbir konuda da, beğenilmek, onay görmek için bir şey yapamam. Zaten onları düşünebilecek bir adam da değilim. Akıllı ve zeki biriyim, ama zekâsını ve aklını böyle dünyevi, dışa dönük konularda çok da kullanabilen biri değilim. Hiçbir şey, bırakın bir filmi, bir sahneyi yazarken bile, bu şöyle ya da böyle algılanabilir endişesi duyuramaz bana. Bu bahsettiğiniz suçlamalar oluyor, çok rastlıyorum; ama bunlar bana hiçbir acı vermiyor. Öyle de algılanabilir, normal bu, aslında şikayet bile etmiyorum bu durumdan. Tabii burada bu suçlamayı yapanların kim olduğu da önemli. İnsan gibi bir varoluşu, feminizm gibi bir düşünceye indirgeyen birinin bana kadın düşmanı demesi benim hoşuma bile gider. O insan için ben bir şey yapamam; kuşku, şüphe, sorgulama gibi şeyler dururken, tüm bir varoluşu feminizm gibi ya da başka bir açıdan müslümanlık gibi, marksizm gibi bir düşünceye indirgemeyi ben anlayabilirim; ama onların eleştirisi beni etkilemez. Ayrıca da, az önce de

konuştuk, hayat biraz da böyle bir şeydir; bunlar var hayatta. Şunu unutmamak lâzım: İsa tükürülerek, aşağılanarak, çarınıha gerilerek öldürüldü. Hz. Muhammed, aylarca bir kaçak gibi mağaralarda, şurada burada, bir kurt gibi kovalanarak, diken üstünde yaşadı. O yüzden, değerli bulduğumuz şeylerin bedeli her zaman anlaşılacak, onay görmek olmaz; hatta hiçbir zaman olmaz. Bunun bir bedeli olmalı. O yüzden ben ödediğim hiçbir bedelden hiçbir zaman şikayet etmedim, bundan sonra da etmem.

Aslında bu en fazla Bekleme Odası'ndan sonra olmuştu bu tür suçlamalar. Kadın düşmanlığının ötesinde, şöyle bir şey oluyor sanki: Bazen insanın kötü tarafını ortaya koymak için fazladan bir çaba sarf ediyor gibisiniz, en fazla da Bekleme Odası'nda vardı bu. Bu tavrın nedeni ne?

ZD: Çünkü başka türlü vicdan yaratmak mümkün değil. Kötülük adına kötülük hakkında, yalan söylemek hakkında, insanlık suçları hakkında bir sürü telkinde bulunabilirsiniz. Ama bilginin artık bu kadar yaygınlaştığı bir dönemde bunların hiçbir önemi olmaz. “İnsan öldürmek kötüdür” diyebilirsiniz, ama kimseyi etkilemez bu. Etki yaratmak için lafa kötü biri olmasanız bile “ya ben kötü biriyim” diye başlarsanız, ancak o zaman insanlarda bir vicdan yaratabilirsiniz. Eleştirdiğiniz bir şeyin sizde de olduğunu söylerseniz, bir itirafta bulunursanız, ancak o zaman bir etki yaratır bu, ancak o zaman inandırıcılık açısından daha dikkat çeken, daha değerli bir şey olur. Ben bunu filmlerimde de yaparım, hayatımda da. İnsanlarla olan ilişkilerimde, hatta röportajlarımda bile yaparım bunu. Kötü şeyi üstlenmeye bayılırım, ona sahip olayım ya da olmayayım, mühim değil bu. Çünkü ancak o zaman daha güvenli, daha hakiki ilişkiler kurmak mümkün olur. Bekleme Odası'nda o adamı yönetmen yapmamın, öyle bir karakter yapmamın nedeni bu. Hatta ismini de Zeki yapacaktım ama daha başka bir sebepten vazgeçtim bundan. Bir de tabii insan, acaba böyle bir özdeşleşmenin, filmin anlatmaya çalıştığı vicdanı örter mi korkusuyla da bazı şeyleri açık açık yapamıyor. Bu adam üzerinden korkusuzca, hatta benim gündelik hayatımda da sorun

yaratabilecek, ne bileyim karımla ilişkiyi bozabilecek derecede bir sürü şey üstlendim. Ama bunu yapmak zorundaydım, öbür türlü bir vicdan yaratamazdım. Tamam, birçok insan filme karşı yabancılık hissetti, ama benim değer verdiğim pek az insanda da olsa, bu sebeplerden dolayı yaptığım şeyin anlaşıldığını ve takdir edildiğini gördüm. Yapmak istediğim de buydu biraz. Ben o filmde, yönetmen karakterine boşuna yalan söyletmedim. Yalan kötüdür deyip işin işinden çıkmak işin kolayı, bunu herkes yapar. Ama yalan her gün, her an ve herkes tarafından söylenir. Yalan söylemenin kötülüğünü savunmak için, “ben yalan söylüyorum arkadaşlar” diye söze başlarsanız ancak bir vicdan oluşturabilirsiniz. Benim için Bekleme Odası’ndaki Ahmet son derece namuslu bir insan. İnanmayan, ama inanmak için yanıp tutuşan birisi. Kadınlara ve diğer insanlara yaptığı tüm kötülüklerin arkasında hep bir vicdan arayışı var. Aldatmadığı halde “aldattım” diyor. Bu adam akıllı biri sonuçta, niye yapıyor bunu? Bir güven arayışının da bir işareti olabilir... Ama sinema gibi ideolojik bir alanda, klişelerin bu kadar yüksek düzeyde olduğu bir alanda, Bekleme Odası’nın bu sonuçları alması çok normal. Ben Bekleme Odası’nı zaten klasik anlamda bir film çekme duygusuyla yapmadım. Ben dedim, ölüp gideceğim bu dünyadan... Filmler yapıyorum, hikâyeler anlatıyorum ama, meselelerimi anlatmam için benim ya roman ya da deneme yazmam lâzım. Bir gün Bekleme Odası fikrini bulunca, bir denemenin, bir felsefi metnin, hatta Nietzsche’vari bir metnin, filmatik karşılığını bulduğumu hissettim ve bu beni hiçbir filmde duymadığım kadar çok heyecanlandırdı. O filmin hiç iş yapmayacağını, izleyen bir sürü insanın nefret edeceğini, hatta özel hayatımda da bana sorunlar yaratacağını bile bile ve bir sürü para harcayarak, o parayı çöpe atar gibi yaptım bu filmi. Bu çağda, sinemanın böyle ideolojik angajmanlarla dolu olduğu bir zamanda, Bekleme Odası gibi bir filmin, bir numarası olmadan, hiçbir kimse tarafından çekilebileceğini düşünmüyorum. Bu nedenle de, o filmi çekerken hiçbir yerden maddi destek almadım, tamamen kendi paramla çektim. Ömrümüz yettiğince göreceğiz bakalım, bundan sonra Bekleme Odası gibi bir filmle karşılaşacak mıyız... Karşılaşırsak, o filmi çeken insanı ruh ikizim ilan edeceğim! Bir de o film çok fazla ‘erkeklik’ üzerine odaklanıyor ve insanları da daha çok ‘erkeklik’in karanlık yanlarıyla yüzleşmeye davet

ediyordu. Belki bu açıdan da çok zor bir filmdi, insanlara böyle bir yüzleşmeyi anlatabilmek çok zor... Anlatamazsınız evet, ama bu iyi bir şey işte. Ben meselelerin o kadar anlaşabileceğine zaten inanmıyorum da, anlaşılmasının pek bir yararı olacağına da inanmıyorum. Herkesin iyi ve namuslu olduğu, hukuk kurallarına uyduğu bir dünya hayal edin. Ben ister miydim, emin değilim... Çok renksiz ve zevksiz olurdu herhalde. Kaldı ki ben gerçeklik olarak, insanın sorunları üzerine, daha iyi bir hayat üzerine düşündüğüm zaman da geldiğim kapı gerçekten hiçbir ideoloji, hiçbir sistem, şu bu değil. Utanç ve itiraf diye iki yüksek makamın yaratılması gerektiğini düşünüyorum ve ancak bu makamlar üzerine daha iyi bir hayat kurulabileceğine inanıyorum. İtiraf ve utanç olmadan insanlığın hiçbir sorununu, ne teknolojik gelişmelerin, ne modernitenin, ne de başka bir şeyin halledebileceğini düşünmüyorum. Bunlar çok yüksek makamlar da değil aslında, bir aciziyete işaret ediyorlar. Ama insanların ulaşabileceği son nokta bu bence, insanların en büyük iki icadı utanç duygusu ve itiraf. Tabii bunların böyle tanrısal yanları, bir makam özellikleri var şu anda da, ama çok cılızlar, ideolojik olarak çok yıpratılmışlar. Bunlar din gibi, ideolojik bir sistem gibi sınırlayıcı güçlerden kurtulup, bir gerçeklik duygusu olarak anlam kazanırsa etkili olabilirler. Japonya'dakine benzer şekilde... Orada utanç duygusunun bir karşılığı var işte ve ben Japon toplumunun gücünün bu iki makamdan kaynaklandığını düşünüyorum. Bu iki makamı karşılayabilecek hiçbir insanlık projesinin olmadığına inanıyorum. En idealini düşünsek bile, daha iyi bir dünya yaratmak adına başvurulmuş hiçbir sosyalist projenin ya da sosyal projenin, utanç duygusu ve itirafın gücünün yanından bile geçemeyeceğini düşünüyorum.

Radikal gazetesindeki söyleşinizde aşkın ilahi bir şey olduğundan bahsediyorsunuz. Sizce filmde Bekir'in Uğur'u uykudan uyandırdığı, rüya ve gerçek arasındaki farkı tam olarak kavrayamadığı vakitlerde karşısında bulması, Bekir'in Uğur'u tanrısal bir varlık olarak görmesinde etkili oluyor mu?

ZD: Bu, filmde en özenerek yaptığım şeylerden biriydi, karşılaşmaların hep uyurken olması. Hatta kız İzmir'den dönüyor ya ezik bir biçimde, Bekir yine uyuyor, ama eski espriler gitmiş... Filmde benim en duygulandığım yer orasıdır. Eskiden hep "kalksana" filan derken, orada sessizce uyanmasını bekliyor; yaşamın o iki insanı getirdiği noktayı gösteren bir an. Ben tanrısallıktan ziyade, bir tür masumiyet duygusunu artıran bir şey olarak düşündüm o uyanma sahnelerini. Bir bilinçle değil de bir sezgiyle yaptım onu. Hem basitti, didaktik değildi; çünkü uyumak çok basit, insani bir şeydir ve çok masum bir yanı vardır. Ben aynı şeyi yemek yiyen ya da ağlayan insanlarda da zaman zaman görürüm. Çünkü insan olmanın en basit edimlerindedir; ister çok zengin biri, isterse de gecekondu mahallesinden biri olsun, yemek yerken, uyurken hayatın bütün fazlalıklarından, bütün başkalıklarından, kimliklerinden arınıp masumlaşabiliyor... Dediğiniz anlamda, bu masumiyetten kaynaklanan bir tanrısallık hissi olabilir, ama bunu ben o bilinçle yapmadım, sadece uyumanın masumiyetini düşündüm. Bunlar benim için o kadar içselleşmiş şeyler ki, bunları sinematik bir bilinçle yapmaktan çok herhangi bir şey çeker gibi yaptığım bir noktaya geldim ve filmlerimdeki bu tür anlar insan olma duygusunu en fazla hissettiğim yerler oluyor hep.

Yaşamın içindeki tuhaf ve tesadüfi tezatlarla her filminizde olduğu gibi Kader'de de sıkça yer vermişsiniz. Sahnede çok dramatik bir şey yaşanırken arkadaki televizyondan futbol maçı sesi gelmesi gibi bu tezat duygusunu taşıyan sahneler var. Bu tezatlar özellikle mi ilginizi çekiyor?

ZD: Hayat duygusunu basit bir şekilde çok artırıcı şeyler bunlar. Bu sahnelerle anlattığım hikâyenin bir basitlik içinden geçtiğini vurgulamış oluyorum. Seyirciyle ilişkimde bir ahlâkım, bir tutumum var, onlarla arama büyük bir mesafe koyuyorum. Bir mesaj vermeme, üst okumalara imkân vermeme konusunda bir tutum geliştiriyorum hep; ama bu bahsettiğiniz sahneler, seyirciyle sevdiğim ölçüler içinde ilişki kurmamı sağlıyor. Mesela

Bekir'in elinde sigara söndürdüğü sahnede karşıdaki apartmanın balkonunda yemek yiyen insanlar, üst katın televizyonundan gelen sesler... Seyirciye duyduğum güven ve saygıyla ilgili bunlar hep. Bir film yapıyorsam ve bu filmi insanların önüne koyup anlaşılmayı, sevmeyi bekliyorsam, seçtiğim yollar bunlar. Seyirciler başka bağlar kurup, başka türlü de onay görebilirim, kendimi sevdirebilirim, ama o bağlar bana hep tehlikeli geliyor. Masumiyet'in ardından izleyiciyle kurduğum bağları tehlikeli bulmam, hatta büyük bir bölümünü samimi bulmamam ve bunu daha sonra yaptığım filmlerle sınava tabi tutmamın nedeni de bu. Ben orada hayat duygusu üzerinden bir bağ kurmak arzusundayım ve bunda ısrar da ederim. Bu bağ kurulamazsa, karşılığı düşük box-office ya da beğenilmeyip sıkıcı filmlerin, bunalım filmlerinin yönetmeni gibi damgalanma oluyor; ama bunlar beni bu bağı kurma ısrarımdan vazgeçirecek şeyler değil. Bu bağ kurulacaksa, az önce konuştuğumuz uyanma sahneleriyle, böyle tezatlar taşıyan sahnelerle kurulacak. İzleyici benimle bir bağ kuracaksa, bunlara dikkat etmeli. Bunların dışında kurulan bağları hep reddedeceğim. Ben sinemayı bana bu hisleri anlatma fırsatı verdiği için seviyorum. Filmin oturulup üst okumalarla, alt okumalarla değerlendirildiği, göstergebilimin malzemesi olduğu zamanlar kurulan bağları da sevmiyorum.

C Blok'tan başlayarak çoğu filminizde etkilendiğiniz kaynakları filme yerleştirdiğiniz sahnelerle açık etme gibi bir eğiliminiz var: Kieslowski, Dostoyevski, Camus... Masumiyet'te de, filmin sonunda Yusuf'la küçük çocuğun ilişkisini açık bir şekilde, Chaplin'in The Kid'ine benzetiyordunuz. Kader'de bu tür göndermeler olmayışının nedeni ne?

ZD: Ben onları gerçekten planlamıyorum. Bir sahneyi yazıyorum, düşünüyorum; ama asıl anlamı oluşturma sürecini oradaki koşullar içerisinde yapmaya çalışıyorum. Mesela bu filmdeki bayrak sahnesi de öyle. Senaryoda öyle bir sahne yoktu, çocuk dükkânının önünden geçip gidiyordu. Ama o gün ekip yemeğe gitmişti, benim de canım bir şeye sıkılmıştı ve

yemeğe gitmek istemedim. O sırada da Beşiktaş-Konyaspor maçı vardı, Kordon'da bir yerde maçı seyrettim. Maçtan sonra da, etrafta gezerken o bayrağı gördüm ve dikkatimi çekti. Masumiyet'te de böyle oldu, o sokakta çekim yapıyorduk ve son anda The Kid afişini gördüm orada eski kitaplar satan bir dükkânda. Onu görünce çerçeveyi biraz kaydurdum. Durum benzerliği nedeniyle de, Güven'e şöyle bir afişe bakmasını söyledim. Kader'de olmamasının da bir nedeni yok aslında, denk gelmemiştir ya da aklıma bir şey gelmemiştir. Ayrıca Masumiyet'e daha büyük bir gönderme vardı, çektim de onu, ama abartılı bulduğum için kullanmadım. Filmde, Bekir, Erkan Can'ın oynadığı otel sahibiyle konuşup Uğur'un Sinop'a gittiğini öğrendikten sonra, sahne küt diye yola geçer. Aslında bu bahsettiğim sahnede, aşağı lobiye iniyordu ve lobide televizyonda Masumiyet oynuyordu, tam da Haluk Bilginer'in uzun monoloğunun olduğu sahne. Dikkatini çekiyordu ve öyle bakıyordu... Haluk Bilginer de Sinop'tan sonra yaşananları anlatıyordu tam. Kendi hikâyesini gördüğünde idrak edemez insan, kendi hikâyesi bir anlam oluşturmaz onda. Bekir de o şekilde "bu ne ya" der gibi bakıyordu kendi hikâyesine...

Sizin çekim anlayışı olarak senaryoya sıkı bir şekilde bağlı olduğunuzu düşünerek, Kader'in senaryosunu yazarken filmin Masumiyet'le nasıl bir ilişkisi olmasını amaçladınız? Oyuncularınızın bu filme hazırlanırken Masumiyet'le nasıl bir ilişki kurmalarını istediniz?

ZD: İki film arasında başından beri bir bağ vardı, çünkü Masumiyet'teki monolog itibarıyla Kader'in hikâyesi çok daha önce yaşanmıştı. 1996'da hasta olup o özel dönemimde Yusuf karakterini yaratmamış olsaydım belki de Kader daha önce çekilecekti. Ama o zamandan itibaren bir gün o monologdaki hikâyeyi filme çekeceğimi biliyordum. Dolayısıyla iki film arasında baya büyük bir bağ var, zaten karakterlerin isimleri, vs. de aynı. Ama şunu da yapmaya çalıştım: Masumiyet'i izlememiş birisi için de aşk duygusunu büyük bir şekilde, en az Masumiyet'teki kadar yüksek bir şekilde anlatan ve hissettiren bir film yapmaya çalıştım. Hatta dediğim gibi büyük bir aşk destanı olmasını düşünüyordum filmin, ama

filmi oraya çekecek sahnelerin hikâyeye zarar verdiğini görünce vazgeçtim bundan. Özellikle de Cevat'la Uğur'un annesinin ilişkisine dair sahnelerin çoğunu çıkardım. O, ayrı bir film olacak kadar güçlü bir hikâyeydi. Onların ilişkisinde de mesela, genç bir sevgili, çok iyi birisi, orada hasta yatan kocasına bakıyor; ama gece de karısını düzüyor. Hayat biraz da böyledir, orada kimse kötü de değil, ama hayat kötü... Başta bu bana iyi gelmişti, ama sonra diğer hikâyeyi zedeleyen, ayrı bir hikâyeye gibi geldi, seyircinin neyi izleyeceğine şaşırmasına neden oluyordu sanki. Oyuncuları yönetme konusuna gelince... Özellikle Masumiyet'le ilişkili yönlendirmeler yapmadım, bunlar zaten bana soyut gelen şeyler. Budala bir yönetmen, Ufuk'u ve Vildan'ı alıp saatlerce bu konu üzerine ahkâm kesebilir: "İşte bak bu onun geçmişi, şöyle oynanacak, böyle oynanacak..." Bunlar hep soyut ve havada kalan şeylerdir. Ben oyuncu yönetirken, oyuncularla filmin anlamlarıyla ilgili soyutlamalar yapmam. Biliyorum, pek çok yönetmen, oyuncularıyla günlerce vakit geçirir, ama çoğu zaman sete bunun karşılığı yansımaz. Hatta gereksiz bir angajmana bile sebep olur. Ben set konusunda son derece somut biriyimdir. Hatta oyuncum hiçbir şey bilmesin, filmin hikâyesini, konusunu bile bilmesin, dediklerimi yapsın yeter. Çünkü oyuncu filmin anlamını oluşturmakla sorumlu değildir, onu buna ortak ederseniz başınıza bela alırsınız. Ben beş sene-on sene bu meselelere, bu hikâyeye kafamı yorup bir senaryo yazmışım; bir oyuncunun çekimlerden iki ay önce o senaryoyu eline alıp filmin her şeyine hakim olması mümkün değildir. Bence bir oyuncu filmin kişilik olarak ona ne katacağıyla ilgilidir, bu da çok insani bir şeydir. Kalkıp filmin anlamlarını oyuncunun sırtına yüklemek budalalıktır ki bundan bir şey de çıkmaz. Ben de böyle şeylere girmem hiç. Filmde oyunculuk açısından Masumiyet'le olan benzerlikler de benim tasarrufum dahilinde olan şeyler. Ufuk'un ve Vildan'ın istediğim her şeyi yapabilecek güçte insanlar olduğunu görünce, hatları karıştırmayacaklarına inanınca kimi sahnelerde bu tür benzerlikler yarattım. Pavyon sahnesinde mesela, Ufuk'a "Haluk Bilginer'in sarhoş olup odada bağırıp çağırdığı sahnedeki duyguyu çıkartsan yeter," dedim. Ufuk da hem o sahneyi çok sevdiği için, hem de cin gibi birisi olduğu için o performansı gösterdi ve en az o sahne kadar iyi ve güçlü bir sahne oldu. Vildan'dan da, Sinop'ta Ufuk'a bağırıp çağırdığı sahnede Derya Alabora'yı göz

önüne almasını istedim ve becerdi bunu. Ama yapamayabilirdi, beceremeyebilirdi de... Bir filmin üst anlamlarını yönetmen kendine saklamalı, sette filme çok basit, teknik bir şey gibi bakmalı. Zaten öyledir. Bir film düşünülürken ve yazılırken anlamlarıyla düşünülür, sonra bu anlamlar terk edilir. Hele filmi çekerken anlama dair böyle şeyler konuşmak bana zayıflık gibi gelir. Ben ekibiyle, oyuncularıyla filmin anlamlarını konuşan bir yönetmene asla saygı duymam, aksine alay ederim onunla. Montaj bitip film ortaya çıktığında, zaten senaryo aşamasında iyi düşünmüşsen bunları, kendiliğinden geri gelir o anlamlar. Beni en çok heyecandıran şey de, başta kurulan, setteki teknik ve mide bulandırıcı süreçte unutulmuş bu anlamların, seyirciyle beraber geri geldiğini görmektir. Bir de ben utanırım gerçekten bir oyuncuyla “şimdi burada adam şöyle bir duygu içinde...” diye konuşmaya, küçümserim böyle şeyleri. Zaten yönetmen olsun, oyuncu olsun, bu kimliklerini bir kenara bıraktığında, bu angajmanlardan kurtulduğunda inanılmaz şeyler yapmak mümkün gerçekten. Belirsizlikten korkmuyorsan ve kafanı karıştırmıyorsa bu, her şey üretilebilir bence.

Vildan Atasever’i seçmenizde de bu tavrın etkisi mi var? Çünkü bu konuda da çok şey söylenmişti, kimileri sizin gibi bir yönetmen Vildan Atasever’le nasıl çalışabilir filan diye düşünmüştü...

ZD: Bu ilk anda bu kararı vermeme neden olan bir şey değil. Vildan’ı İki Genç Kız’da gördüğümde, sesinin tonundan, tavırlarından etkilenmiştim. Oyunculuk tekniğini umursamadan, kural tanımaz bir şekilde ortalıkta gezinmesi, taşıdığı hayat duygusu beni etkiledi. Sonra onunla çalışmaya karar verme aşamasında bu bahsettiğiniz türden şeyler duydum, bu tür şeyler duydukça kışkırtıldım ve onunla çalışma isteğim daha da arttı. Vildan’ı tanıdıkça da, onun değil, bu tür şeyler söyleyenlerin bana daha uzak insanlar olduklarını gördüm. Ben özne olmaya katlanabilen, kalabalığın bakışı altında ezilmeyen herkesin oyuncu olabileceğine inanıyorum. Mankenlerin de iyi oynayabileceklerini düşünürüm zaten. Kalbi, kişiliği, arayışı olan kişi, her karakteri oynayabilir. Kimsenin

tekeline değil bu işler. Bu işler eğitimle olsa, ortada bu kadar okumuş insan var, her yer oyuncu, yönetmen dolu olurdu... Sadece yönetmenlik ya da oyunculukta değil, hayatın her alanında böyle bu. Sokaktan biri çıkıp bir yerlere gelebilir. Ben de bunun bir örneğiyim zaten. Sokaktan geldim ve bugün sinemada kriter oluşturmaya çalışıyorum. Önemli olan bence insanın kuşkucu olması ve bir arayışı olması. Bu da eğitimden çok yaradılış meselesi.

Yine Hürriyet'teki söyleşinizde bir sosyete kızının hikâyesini çekmek istiyordum diyordunuz...

ZD: Çekmek istiyorum değil de, çekebilirim diyelim. Ki çekersem de kimse bunun inandırıcılığını sorgulayamaz. Kader'den sonra bir yönetmen arkadaşım, “ya ben seni hep Cihangir'de görüyorum, sen bu kenar mahalle insanlarını, onların jestlerini, mimiklerini nasıl bu kadar iyi biliyorsun?” diye sordu. Bunun o dünyadan gelmekle ilgisi yok, kenar mahallelerden çıkan bir yığın senarist, yönetmen de tanıyorum, onların filmlerinde, dizilerinde böyle şeyler görmüyoruz. Her şeyden önce ilgi meselesi bu. İnsanın kendinden yola çıkarak, kendi korkularından, kendi özlemlerinden, en çok da kendi kötü, pis yanlarından yola çıkarak anlayamayacağı hiçbir tema, hiçbir olgu yoktur. Bir katili anlamak için cinayet işlemeye gerek yok, hepimiz bir açıdan katiliz. Bende de vardır bu çok, insan olmayı pek çok kez düşündüğüm oldu. Her şey var bizim içimizde. Bir bölümünün bunu yaşamaya gücü yetmez; zayıftır adam, mecburen iyi olur; kötülüğü düşünür, hayal eder sadece, ama yapmaz. O yüzden insanların geceleri başka bir hayatları vardır, pornolarla, şunlarla bunlarla... Ertesi gün başka biri olur, gece düşündüklerini eyleme dökmeye gücü yetmez. Eyleme dökmeye gücü olan da döker, gider adam da öldürür, tecavüz de eder... Bu, eyleme dökenle dökemeyenin farklı insan olduğu anlamına gelmez, ikisi aynı insandır; sadece biri eylem yapabilecek güçtedir, biri değildir, ama ruhlarında aynı şeyler vardır. Dolayısıyla ben burada oturup kendimi bir kiralık katilin yerine koyarak, onun korkularından, kuşkularından yola çıkarak bir kiralık katilden daha iyi bir kiralık katil

karakteri yazabilirim. Bu niye bu kadar büyütülen bir şey ki? Sinemayla yaşanmışlık arasında bugün empoze edildiği gibi, ideolojik klişe haline gelmiş, sahicilik, inandırıcılık, vs. lafları gibi gibi bir ilişki yok ki...

Masumiyet'te Bekir'in kırdaki Yusuf'a olanları anlattığı sahneyle, Kader'de Bekir'in ot ortamında arkadaşlarına Uğur'la arasında olanları anlattığı sahne arasında bir benzerlik var; ancak Masumiyet'teki sahnede Bekir'de müthiş bir samimiyet, hatta erdem varken, Kader'deki sahnede yalan-dolanla hava atmaya çalışıyor. Bu iki sahnede Bekir'in birbirine zıt duygu durumunda olmasının bir nedeni var mı? Bu iki sahne arasında sizin için bir ilişki var mı?

ZD: Kader'de Bekir'in gururlu davranmak, içinde olduğu zor durumdan kurtulmak için söylediği bir yalandır o. O, bir yanıyla da, zaman içerisinde Bekir'in olgunlaştığını da gösteren bir sahne: Övgü karşısında, pohpohlanma, kıskırtılma, alay edilme karşısında nasıl sağlam durduğunu; o meclisten kopmadan kendini onlardan nasıl ayırabildiğini gösteren bir olgunluk göstergesi olarak düşündüm o sahneyi. Orada yalan söylüyor, tamam; ama aslında gururunu kurtarıyor. Bundan öte bir şey var ki, hayat öyledir... Bir şey yaşanır, yaşanır, yaşanır... Acıtır, kanırtır, kanatır. Günün birinde anlatılma sırası geldiği zaman, gözyaşı içinde yaşanan o olaylar gülerken, dalga geçilerek anlatılır. Bu, hayatta benim gözlediğim bir şey. Ve ben insanın böyle olmasını severim. İnsan olmayı, yaşamı çekici kılan, güzel kılan ritüellerden biridir bu. Orada ertesi gün gidip gururunu hiçe sayarak kapısında ağladığı kızla ilgili ağzına geleni söyler; ama kızını aşağılamak değildir o, ya da kendini yüceltmek de değildir. Tabii ki bunun kültürel bir yanı da var. Benim toplumumla ilgili bir yığın şikayetim var, ama topluma sevgi duyduğum bir sürü de yan var, bu da onlardan biridir. İnsanların olayları anlatmaya sıra geldiğinde, daha hikâyeleştirerek, daha bir alayla, tevekkülle anlatmaları... Biz hikâyeci bir toplumuz ve olayları anlatırken ilgi çekmeye, merak uyandırmaya çalışırız. Ben bizim insanımızı oldukları haliyle, eğitimsizlikleriyle, vs.

çok severim. Bir Batılı asla başından geçmiş bir şeyi o denli çekici bir biçimde anlatamaz. Ben bunu, toplumuyla mesafe kuran, onları anlayan bir entelektüel tavrıyla da anlatmıyorum, bundan hiç hoşlanmam zaten. Ben de aynı şeyi yaparım, süslerim anlattığım şeyleri. Şu anda bile bir sürü basit şeyi, süs gibi algılanmamasına da dikkat ederek süslüyorum. Bu, kötü bir şey değildir. Bu, sahip olduğumuz en önemli şeylerden biridir. Kader'deki sahnedeki duygu da bu bence, ki aynı şey Masumiyet'te Haluk Bilginer'in sahnesinde de var. O da süsler anlattığı hikâyeyi... Zaten yalan pis bir çıkara tekabül etmiyorsa eğer, dünyanın en güzel şeylerinden biridir. Ama çıkarım için asla yalan söylemem, bir anlam, bir güzellik yaratıyorsa söylerim.

İnsanların Kader ve Masumiyet'le, diğer filmlerinize göre daha fazla ilişki kurmasının nedeni de bu tür şeyler belki...

ZD: Doğru. Zaten ben bu filmimin yurtdışında Yazgı ve İtiraf kadar ilgi göreceğini düşünmüyorum. Cannes ve Venedik'te yarışma bölümüne kabul edilmemesinin nedeni de bu bence biraz.

Masumiyet'te Zagor sadece fotoğraf olarak gözüken bir karakterdi, dolayısıyla gizemli ve mistik bir yanı vardı. Kader'i izledikten sonra, görünürlük kazanmasından dolayı Zagor mitinin yıkıldığını düşünenler oldu. Buna katılıyor musunuz? Bu filmde Zagor'u gösterip göstermeme konusunda bir kararsızlık yaşadığınız oldu mu?

ZD: Ben Zagor'un Masumiyet'te mitsel bir yanı olduğunu düşünmemiştim, onu göstermemekteki amacım o değildi. Ama göstermemenin böyle bir etki yarattığı doğru. Kader'in son sahnelerinde de mesela, Bekir'in "sessiz çocuğu" dediği Sedat'ta bile böyle bir etki oluyor. O ana kadar filmde adı bile geçmiyor, Bekir için bile "sessiz bir çocuk" işte.

Ama cinayet işlediği haberini tanık olmadığı bir şekilde alınca, Sedat bir anda mit olur onun için, zaten Bekir'in şaşkınlığı ve gizli kıskançlığının da sebebi budur. Bu, o karakteri benim bir mit olarak konumlayıp konulamamamla ilgili değil. İnsan olmanın kültürlerinden biridir bu. Bir olayı ya da bir insanı, hikâye olarak dinlediğiniz zaman, o otomatik olarak mitleşir. Mit dediğimiz de zaten, olanları, kişileri kafada kurma durumudur. Doğrudur, Masumiyet'te Zagor, izlenilen yol gereği, filmde hiç görünmediği için bir mite dönüşür. Ama illâ o açıdan bakacaksak, Kader'de Zagor daha da büyük bir mittir bence, çünkü filmde her şeyiyle çok etkileyicidir, gizemlidir... O sessizliği, okey oynarkenki sakinliği, Cevat çocuğu döverken şöyle bir bakar sadece, belki de en az ilgisiz adammış gibi bakar, halbuki az sonra cinayet işleyecek bir adamdır. Bence hakiki mit budur. Filmde Zagor'u göstermemeyi hiç düşünmedim, mutlaka göstermeyi istiyordum. Ama Yalnız Masumiyet'te gösterseydim, hapishane ziyareti sırasında gösterebilirdim ve onu eciş bücüş biri yapardım muhtemelen. Onca yılı hapishanede geçirmesinin izleri olurdu üzerinde. Kader'de, en başta Bekir'den önce Zagor rolü için düşünmüştüm Ufuk'u; ama Ufuk, Bekir rolüne kaydı daha sonra. Ozan Bilen de bütün o sakinliğiyle çok iyi oldu o rolde...

Ozan Bilen'in Uçurtmayı Vurmasınlar'daki çocuk imajıyla da örtüşüyor aslında rol...

ZD: Onunla hiçbir alâkası yok yalnız rolün. Daha önce de soruldu bu, bu çocuk hiç hapishaneden çıkamıyor mu diye... (gülüşmeler) Ama ilgisi yok gerçekten.

Siz sinemanızdan bahsederken hep 'ahlâk' fikrini gündeme getiriyorsunuz. Bu ahlâk düşüncesi, sizi biraz da dokunulmaz, ulaşılmaz bir yere koyuyor sanki, insanlarla aranıza bir set çekiyor. Hem setlerinizde çalışanlar ve oyuncularla ilişkilerinizde, hem de basınla

ilişkilerinizde çok söylenen bir şey bu. Ama son olarak Ömür Gedik'le yaptığınız, Hürriyet'te yayınlanan röportajınızda, herkesin çok ciddi olduğundan, insanların eğlence duygusu kalmadığından şikayet ediyordunuz. Siz de duruşunuzla, çevrenizde eğlenceden çok böyle -sıkıcı bulduğunuz- bir ciddiyet yaratmıyor musunuz?

ZD: Bunlar ayrı şeyler. Ben hep bir ahlâk fikrini gündeme getiririm, ama asla ahlâkçılık yapmam. Ben kendi ahlâkını deklare eden bir insanım, ama bundan başkalarını değil kendimi sorumlu tutarım. Bu konuda kendini çokça angaje eden, aslından bundan hoşlanmasa da inatla bunu yapmaya devam eden biriyim; çünkü bunun bir inandırıcılık duygusu, bir güven duygusu yaratmak için gerekli olduğunu düşünüyorum. Ben şunu yaparım ya da şunu yapmam derim ve bu epey sıkıntılı bir şeydir. Bazı geceler derin pişmanlıklara kapıldığım olmuştur; artık eskisi gibi değil tabii, pek çok konu gibi bu konuda da artık güçlü hissediyorum kendimi. Ama asla ahlâkçılık yapmam. Bugün ahlâk meselesi aklın o kadar küçük bir parçası haline getirildi ki, böyle şeylerden bahseden insanlara öcü gözüyle bakılmaya başlandı. Şimdi bu ayrı bir şey; ama hayat bundan da ibaret değil sadece. Ben öyle algılanıyor olabilirim, ama ben yıllardır tek başına maça giden, orada çocuk çolukla arkadaş olup bağırın çağırın, gülen, küfreden de biriyim. Çok eğlenceli de biriyimdir. İyi bir komedi filmi çekebilecek kadar komedi duygusu da olan biriyimdir. Bu ikisi birbirine karıştırılmamalı. Öyle algılanıyorsam da, bu benimle ilgili değil, insanların zayıflığıyla ilgili bir sorun. Düşüncesine güvenen, bu konuda ezilmeyecek insanlara ben her zaman açık oldum hayatımda. Hep söylediğim gibi yönetmenlik ideolojik yanıyla, kimlik yanıyla utanç verici bir şey benim için. Sinemayla ilgili dertlerim çok başka benim. Ve ne bileyim, fikrine inanan, budala olmayan herkesle, çoluk çocuk demeden bir hayat coşkusu paylaşırım ki bu filmlerimde de vardır. Benim tahammül edemediğim şey, her şeyi kodlarla, verilerle sınırlandıran ya da imajlaştıran budalaca yaklaşımlar. Yoksa bu kadar ciddiye alınmak, dediğim anlamda beni sıkıyor gerçekten.

Sizin sezgiselliği ön plana çıkarmanız da entelektüel bir çaba olarak algılanabilir aslında, ama entelektüel kimliğe karşı bir duruşunuz da var gibi. Böyle olunca, entelektüel olmamaya çalışan bir entelektüel gibi oluyorsunuz. sanki..

ZD: Bunu bilemem. Ben şunu biliyorum sadece: Ben çok iyi bir düşünürüm. Düşünür derken, şöyle bir şeyden bahsediyorum: Ben basit bir şeyi alıp, gecelerce, aylarca taşıyan, hatta bazen bunu filme koyup insanların önüne getiren biriyim. Ama bu yeni bir şey değil, çocukken de böyleydim ben. Ufacık bir durum üzerine sabahlara kadar düşünür, düşünmekle kalmayıp o durumu fiziksel olarak da yaşırdım, uyku tutmazdı, gurur kırıcı bir şeye eğer, onun utancını yaşırdım... Bu başka bir şey, düşünmeyi soyut bir şey olarak kodlamak başka bir şey. Entelektüel tanımında karşı çıktığım şey, düşünmenin soyut, neredeyse mesleki bir şey haline getirilmesi ve bu, hiç bana göre bir şey değil. Bunu övünmek için değil, en kötü anlamıyla söylüyorum: Ben tipik bir sokak çocuğuyum. Sokak çocuğu düşünemez diye bir şey de yok... Ne dil olarak, ne üslup olarak, ne yaşam biçimi olarak, ne ilişkilerini sürdürme biçimi olarak, ben entelektüelleri, hatta bu anlamdaki solcuları da kendimden uzak bulurum. Radikal solcularla iyiyimdir, ama entelektüel solcular bana mıymıntı gelir, sıkılırim ve aramda onlarla hep bir mesafe olur. Böyle konuşuyorum, ama ben birileri benimle bu şekilde ilişki kurmaya çalıştığıında, yeteri kadar özveri de gösteriyorum aslında. Ama, ne bileyim, ben Beşiktaş maçı izliyorken, nevrime dönmüşken, biri gelip de benimle en banal, en klişe biçimde sinema konuşmaya kalkışırsa, "...tir git lan" da derim. Zaten sürekli böyle insanları tersleyen biri olmamak için ekstra bir çaba sarf etmem gerekiyor benim. Oluyor bazen, biri gazeteden, dergilerden gördüğü uyduruk iki tane bilgiyi gelip bana satmaya çalışıyor, bunun hoşlanılacak bir yanı yok ve bu duruma esir olmam ben. Kıramayacağım biriye lafı değiştiririm ya da "boş ver bu işleri der geçerim". Bu anlamda entelektüellikle aramda bir mesafe var. Hiç bu şekilde 'entelektüel' arkadaşım yok mesela, olamıyor da... Entelektüellik bir hayat biçimi, nerede yiyeceğini, neleri okuyacağını, nasıl oturup kalkacağını belirleyen, kültürel bir şey. Ben o

kültürün insanı değilim, ama o kültüre karşı da değilim. Sadece eleştirdiğim yanları var. Ben yorumsuz, hayat duygusu taşımayan hiçbir bilgiye saygı duymam. şu açıktır ki birisi oturup, bir iki ay eve kapanıp, ya da birkaç ortama girip pek çok şey öğrenebilir. Bunun nasıl bir hayat duygusu taşıdığı, bir yerden szlp szlmediği, nasıl bir öz taşıdığı benim için önemlidir. Zaten o insanı dinlerken, onun tavırlarından, gözlerinden anlaşılır bu. Ama şunu da açık yüreklilikle söylemekte sakınca yok. Bu anlamda entelektüel kimliğini giymiş insanlara en ufak bir yakınlık duymuyorum, sokaktaki bir çapulcu bile daha çok ilgimi çekiyor.