

T.C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA
VAROLUŞÇULUK VE YABANCILAŞMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İREM NAS

Eylül, 2013

T.C.
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA
VAROLUŞÇULUK VE YABANCILAŞMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İREM NAS

DANIŞMAN: DOÇ.DR. MURAT AKSER

Eylül, 2013

YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA
VAROLUŞÇULUK VE YABANCILAŞMA

İREM NAS

İletişim Bilimleri Programı'nda 'Yüksek Lisans' derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
'Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İREM NAS

ONAYLAYANLAR:

Doç. Dr. Murat Akser (Danışman) (Kadir Has Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Pelin Tan (Kadir Has Üniversitesi)

Yard. Doç. Dr. Suncem Koçer (Kadir Has Üniversitesi)

ONAY TARİHİ:

“Ben, İrem Nas, bu ‘Yüksek Lisans Tezi’nde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

İREM NAS

ÖZET

YAKIN DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA VAROLUŞÇULUK VE YABANCILAŞMA

İrem Nas

İletişim Bilimleri, Yüksek Lisans

Danışman: Doç. Dr. Murat Akser

Eylül, 2013

20. yüzyıl insanının en büyük problemlerinden olan yabancılaşma sorununun, incelenecek yakın dönem Türk sineması örneklerinde varoluşçu felsefe açısından nasıl yorumlandığı, ne şekilde kurgulandığı ve akımın yabancılaşmayı gösterme bağlamında etkilerinin son dönemde yoğunluk kazanmasının nedenlerini ortaya koymak çalışmamın amacı olacaktır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde kavram olarak varoluşçuluk ve varoluşçu felsefe akımı içindeki yabancılaşma tanımlarına değinilecek, ikinci bölümde varoluşçuluğun dünya ve Türk sinemasındaki etkilerine yer verilecektir. Üçüncü bölümde de Türk sinemasının üç genç yönetmeninin filmi (Semih Kaplanoğlu/Meleğin Düşüşü, Özcan Alper/Sonbahar, Seren Yüce/Çoğunluk) varoluşçu izlekler açısından incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: varoluşçuluk, yabancılaşma, Türk sineması

ABSTRACT

EXISTENTIALISM AND ALIENATION

RECENT CINEMA OF TURKEY

İrem Nas

Master of Arts in Communication Studies

Advisor: Assoc. Prof. Murat Akser

September, 2013

Stating how the alienation problem, which is one of the biggest problems of twentieth century people, is deciphered, edited and the reasons of the increase at the effects of showing the alienation by the trend, with a point of existential philosophy view in the Turkish movies which are going to be analyzed, will be the goal of this dissertation.

At the first section; the concept of existentialism, definitions of alienation in existential philosophy; at the second section the effects of existentialism on the World cinema and Turkish cinema will be mentioned, at the third section; the movies of three young directors of Turkish cinema (Semih Kaplanoğlu/Meleğin Düşüşü, Özcan Alper/Sonbahar, Seren Yüce/Çoğunluk) will be analysed in manner of existentialsit foreshadows.

Keywords: existentialism, allienation, Turkish cinema

TEŞEKKÜR

Çalışmam esnasında; bana inanan ve desteğini esirgemeyen danıőmanım Doç. Dr. Murat Akser'e, ilgisi ve yönlendirmesi için Yrd. Doç. Dr. Hakan Savaş'a, sabırları için aileme, arkadaşlarıma ve işverenlerime Őükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

Özet	
Abstract	
Teşekkür	
Giriş	1
1 Kavramsal Olarak Varoluşçuluk ve Yabancılaşma	6
1.1 Varoluşçuluk Akımı ve Öncüleri	6
1.2 Varoluşçulukta Yabancılaşma	8
2 Sinemada Varoluşçuluk	9
2.1 Dünya Sinemasında Varoluşçuluk	9
2.2 Türk Sinemasında Varoluşçuluk	15
3 Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçu Yabancılaşma Örnekleri	22
3.1 Semih Kaplanoğlu/ Meleğin Düşüşü	22
3.1.1 Filmin Künyesi	22
3.1.2 Filmin Analizi	22
3.2. Özcan Alper/ Sonbahar	28
3.2.1 Filmin Künyesi	28
3.2.2 Filmin Analizi	29
3.3 Seren Yüce / Çoğunluk	35
3.3.1 Filmin Künyesi	35
3.3.2 Filmin Analizi	36
4 Sonuç	43
Kaynakça	46

Giriş

Yabancılaşmanın varoluşçuluk açısından nitelendirilmiş sorunlarının yakın dönem Türk sinemasındaki yoğun etkisi açıkça gözlemlenmektedir. Özellikle 80'lerin sonlarından itibaren yeni kuşak yönetmenler varoluşçu edebiyat ürünlerinden etkilendiklerini belirtmişlerdir. Yabancılaşma kavramı her alandaki etkisini ülkemizde çok daha geç göstermeye başlamış bir sorundur. Bu geç kalmanın nedenlerinin felsefi bir akım üstünden okunması yeni bir bakış açısından net veriler sunacaktır.

İletişim bilimleri açısından düşündüğümüzde bir kültür üretimi olan sinemanın felsefi açıdan okunması gerekli bir yöntemdir. Kültür ürünlerindeki yabancılaşma kavramının felsefi akımlar bağlamında değerlendirilmesi alanında ülkemizde yeterli ürün verilmemiştir. Çalışmamın bu bağlamda bir giriş niteliği taşıması amaçlanmıştır. 20. yüzyıl insanının en büyük problemlerinden olan yabancılaşma sorununun incelenecek yakın dönem Türk sineması örneklerinde varoluşçu felsefe açısından nasıl yorumlandığı, ne şekilde kurgulandığı ve akımın yabancılaşmayı gösterme bağlamında etkilerinin son dönemde yoğunluk kazanmasının nedenlerini ortaya koymak çalışmamın amaçları olacaktır.

Tez çalışmasının birinci bölümünde kavram olarak varoluşçuluk ve varoluşçu felsefe akımı içindeki yabancılaşma tanımlarına değinilecek, ikinci bölümde varoluşçuluğun dünya ve Türk sinemasındaki etkilerine yer verilecektir. Üçüncü bölümde de Türk sinemasının üç genç yönetmenin filmi (Seren Yüce/ Çoğunluk, Özcan Alper/ Sonbahar, Semih Kaplanoğlu/ Meleğin Düşüşü) varoluşçu izlekler açısından incelenecektir.

Eserleriyle ulusal ve uluslararası platformlarda ülkemizi temsil eden ve çeşitli ödüller kazanan bu üç genç yönetmenin eserlerinde gösterdikleri varoluşçu izlekler farklı konumlanmıştır. Kuçuradi'ye göre bir yazın yapıtının değerlendirilmesinde atılması gereken önemli adımlardan birisi, yazarın o yapıtıyla hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini “anlamak”tır. (1997:97-98) Kuçuradi'nin yazın yapıtlarıyla ilgili bu ifadesi sinema yapıtları için de geçerlidir. Temelde aynı noktadan çıkan varoluş öğeleriyle beslenen üç farklı filmde yönetmenlerin bireysellikleri önem arz etmektedir.

Lisans öğrenimimi Fransız Dili ve Edebiyatı alanında yapmam sebebiyle varoluşçuluğun sanattaki, özellikle edebiyattaki ve sinemadaki iz düşümlerini daha detaylı gözleme fırsatı buldum. Günümüzde varoluşçuluğu örneklerin çokluğu nedeniyle bir sanat akımı olarak nitelemek, bir felsefe olarak tanımlamaktan daha mümkündür. Zaten sanat ürünleri üstünde felsefi bir görüş bağlamında en yoğun etkiyi varoluşçuluk göstermiştir. Edebiyat ve tiyatro başta olmak üzere, sanatın hemen her dalında bu akımın izlekleri görülebilir. 1935 yılından bu yana edebiyata ve tiyatrodaki kesif yansımalarını gördüğümüz akım sinemada özellikle II. Dünya Savaşı'nın sonlarından itibaren Yeni Dalga Akımı, Film Noir türü ve Auteur Sineması'nda yer bulmuştur. Felsefi-varoluşçu öğretilerin yabancılaşmanın kaynağını insanın dünyada bir yabancı olarak varoluşunun sonlu ve yalıtılmış doğasına bağladığını düşünürsek, yabancılaşma kavramını bir sanat ürününe yükleyip, varoluşçu felsefe rayları üstünden yürütmek çok mümkün olacaktır. Bu yüzden akımın en önemli sanat ürünlerinden olan sinemaya hizmeti de kaçınılmazdır.

Yabancılaşma, etki alanından dolayı birçok disiplinde ele alınmış ve sebepleri üstüne çok fazla görüş bildirilmiştir. İktisat ve siyaset alanında Marks (Ekonomik

Yabancılaşma Kuramı), sosyoloji alanında Fromm, Marcuse, Durkheim (Bireyin Toplumsal Kaynaklı Psikolojik Yabancılaşması Kuramları) gibi düşünürlerin görüşleri buna örnek gösterilebilir. Varoluşçu felsefe ise bütün bu disiplinleri kaplayan bir ifade biçimine sahiptir. Ne varoluşçuluk ne de, varoluşçuluğun temel meselesi yabancılaşma yekpare bir tanım içinde kendine yer bulamaz. Bu da varoluşçu felsefe akımının birçok disipline beslenmesi gerekliliğini doğurur. Çalışmam için seçtiğim üç örnek film bu farklılığı göze serer niteliktedir. Bağımsız sinema hareketine mensup üç yönetmenin anlatıları Türk sinemasında varoluşçu sorunlara eğilen, bireysel üsluplu, içedönük anlatıları tarz açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Varoluşçu felsefenin en temel kaygısı olan “yabancılaşma” teması çeşitli sanat eserlerinde farklı disiplinlerle yorumlansa da varoluşçu felsefe gözü bütün bu temaları evrensel bir yorumla kucaklar niteliktedir. Çalışmam için seçtiğim üç film de yabancılaşma eksenini etrafında temellense ve farklı disiplinlerle yorumlanacak nitelikte olsa da üçünün de varoluşçu felsefe izlekleriyle nasıl ortak bir noktada buluşabildikleri gösterilebilir niteliktedir. Felsefe ve sanat arasındaki bağın diğer disiplinlerden çok daha kuvvetli olduğu açıktır. Çalışmamın en önemli amacı sinemadaki bu felsefi ortak buluşmayı göstermektir. Örnek filmlerdeki varoluşçu yabancılaşma temalarından kısaca bahsetmek gerekirse: Özcan Alper sinema anlatısını minimalist bir üslup üzerinden kurmuş, politik meseleleri tema edinmiş, gerçekçi bir yönetmendir. Varoluşçu öğeleri özellikle göstergebilim açısından değerlendirmiş, edebi varoluşçu anlatıların etkinliğini yoğun biçimde örnek film *Sonbahar*'da kullanmıştır.

Seren Yüce'nin '*Çoğunluk*' eseri varoluşçu öğeleri özellikle Freudyen ve Marksist bir yaklaşımla sergilerken, Kaplanoğlu'nun duruşu tamamen teist bir varoluşçu yaklaşımla maneviyat ve din gibi öğelerden beslenmiştir.

Varoluşçuluk felsefesinin bir felsefi akımdan ziyade sanat akımı olarak nitelendirilmeye başlaması ve en belirgin ürünlerini sinemayla doğrudan ilişkisi olan tiyatro ve edebiyat alanlarında vermesi akımın sinemasal izleklerinin de okunması gerekliliğini yaratır.

Sanat yabancılaşma kavramından ve varoluşçu kaygılardan oldukça beslenen bir kültürel yapıdır. Yabancılaşmayı sinema gibi bir kültür-sanat ürününün içinden sosyolojik bir kavram olarak çıkardığımızda kaynağını isimlerinden söz ettiğimiz birçok görüşe dayandırmamız mümkün olacaktır. Bu ürünlerdeki yabancılaşma kavramının açılımında varoluşçu felsefe akımının etkileri ise en önemli unsurlardan biridir. Jean-Paul Sartre başta olmak üzere Albert Camus, Franz Kafka, Fyodor Dostoyevski, Andre Gide, Marcel Proust gibi yazarların varoluşçu felsefeyi edebiyata taşıyan yapıtları birçok sinema sanatçısının en önemli esin kaynakları olmuştur.

Sinema da sanat misyonuna ek olarak karmaşık ve çok özlü yapısıyla toplumu anlamakta ve çözümlemekte yararlanabileceğimiz önemli bir araçtır. Gelişen teknoloji ve modernleşme sonucu yabancılaşma haliyle sinemanın en önemli mevzularından biri haline gelmiştir. Hatta yalnızca konusu olmakla kalmayıp izleyicide böyle bir kavramın varlığının farkındalığını yaratmıştır. Yabancılaşma temelinde disiplinlerarası bir mevzu olsa da özü bireyselliği nedeniyle tamamen bir felsefe sorunudur.

2. Dünya Savaşı sonrası, belli anlatım tarzlarına sapsız kalan sinemaya karşı, seyirciye bir hikâyeye anlatma kaygısı taşımayan, farklı bir tecrübe, farklı bir duyarlılık

alanı sunan, sadelik, yalınlık, nesnellik gibi kavramları amaç edinen sade bir sinema anlayışının ortaya çıkması hem dünya hem de Türk sinemasına felsefi bir derinlik kazandırmıştır.

Varoluşçu felsefenin gözüyle okunabilecek yabancılaşma olgusunun bizim ülkemizdeki yansımaları ise epey geç olmuştur. Türkiye'deki sanayileşmenin ve kentleşmenin geç etkileri nedeniyle özellikle 80'li yılların öncesine kadar toplumsal gerçekçi çalışmalar ön plana çıkarken sonrasında sanatçılarda yoğun bir varoluşçuluk etkisi gözlenmeye başlar. 2000'li yıllar ise varoluşçu izleklerle yoğrulmuş sinemanın zirveye ulaştığı dönem olur. Çalışmamın amaçlarından biri de bu geç kalmışlığın nedenlerini ortaya koymaktır.

Bu çalışmada yakın dönem Türk sinemasındaki yabancılaşma olgusu, önemli bir akım olan varoluşçuluk açısından incelenecektir. Çalışmamda örnek filmler üstünden varoluşçu felsefe ve edebiyat eserlerinin desteğiyle, eleştirel metin incelemesi ve yorumlama tekniği kullanılmıştır.

1 Kavramsal Olarak Varoluşçuluk ve Yabancılaşma

1.1 Varoluşçuluk Akımı ve Öncüleri

Varoluşçuluk insanın evren içindeki varlığının yerini, insanın evrenle kurduğu ilişki aracılığıyla kendini keşfetmesini ve iç dünyasını kurgulamasını sorgulayan ve bu süreci açıklamaya çalışan felsefe akımıdır. Varoluşçuluk bu süreci sorgularken bireyin yaşantısına odaklanır. Evren içindeki yerini, benliğini ve var olma nedenini sorgulayan kişi sorularına net yanıtlar bulamayınca bunalıma düşer ve kaygılanır. Böylece kendine bir çıkış yolu aramaya başlar.

Varoluşçulara göre bu süreç inançsal bir algılamayı kapsadığından tanrıtanımaz ve tanrıci varoluşçuların “çıkış yolu” farklı bir kavramsallığı doğurur. İnançlı varoluşçulara göre bu çıkış yolu tanrının gücünü ve varlığını kabullenerek dine yönelmekken, inançsız varoluşçulara göre farklı bir süreç işler. Onlara göre insan evrende tüm varlıklardan daha önce var olmuş ve kendi özünü yaratmıştır. Bu özün biçimlenmesini sağlayacak olan ise hayatı boyunca evrendeki varlıklarla kuracağı ilişkidir. Bu ilişkilerde yaptığı tercihler, seçim yapma gerekliliğinde kaldığı durumlar insanın kendi özünü belirler. Dolayısıyla insan kendi özünü kendi şekillendirir, yaradılışa mahkûm değildir. Bu bağlamda dindeki kadercilikten uzaklaşır. Bireyler yerleşik bir özneyle değil, kendi yaratımlarına bağlı bir özneyle varlıklarını sürdürürler.

Varoluşçuluk tamamen bireysel bir sorgulamaya bağlıdır. Bireyin özünü oluşturmak için yapacağı seçimler, zorunluluklar, koşullu imkânlar belirli bir süreye kısıtlanmış durumdadır. Bu kısıtlanmış zaman içindeki sorumluluğunu fark eden birey için tehlike çanları çalmaya başlar. Bunalıma sürüklenen birey özünden git gide uzaklaşarak kendine yabancılaşır. Varoluşçu felsefenin de üstünde derinlemesine durduğu konu yabancılaşmadır. Kimi varoluşçuya göre yabancılaşmanın tedavisi

insanlarla ilişkide gizliyen, kimine göre de bu yabancılaşmayı yaratan yüzeyselleşen ilişkilerdir.

Modern insanın yalnızlığını, yalnızlaştırılmasını tema edinen 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 özellikten 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. Böyle insanın başka insanlarla bir arada-varoluşunu bir ilenç, bir tutsaklık olarak görür.

İkinci Dünya Savaşının sonlarında Avrupa'da başlayan ve gelişerek hızla yayılan akım daha sonrasında Amerika'da yayılmaya başlamıştır. Alman İşgaline karşı Fransız Direnişi'nin doğumunu yarattığı bu akımın en öncüleri Jean Paul Sartre ve Albert Camus'dur.

Öncü niteliği taşıyan her akımda olduğu gibi varoluşçuluk da farklı akımlardan gelen kişilerce benimsenmiştir. İki grup altında toplayabileceğimiz akımın öncüleri Hristiyan inancına mensup olan Soren Kierkegaard, Max Scheler, Karl Jaspers, Gabriel Marcel gibi isimler olurken tanrınatımaz cephede Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger ve Jean Paul Sartre gibi düşünürler yer almaktadır.

Varoluşçuluğun özünü Heidegger, Jaspers ve Sartre oluşturur. Öncüler arasında ise en önemli sırayı Paskal ve Kierkegaard alır. Adı geçen filozoflar farklı

görüşleri savunmalarına rağmen hepsinde varoluşçuluğun ortak özelliği olan koyu bir bireycilik anlayışı görülür.

Varoluşçular içinde sanat eserlerinin, özellikle sinemanın esin aldığı düşünürler varoluşçu edebiyat ürünleri veren Jean Paul Sartre, Franz Kafka, Albert Camus ve Fyodor Dostoveyski olmuştur. Bu dört isim Türk sinemasındaki varoluşçu yönetmenlerin de esin kaynaklarının en önemlilerini oluşturmaktadır.

1.2 Varoluşçulukta Yabancılaşma

Yabancılaşmanın bütün boyutlarını içine alan bir tanım yapmak güç olacaktır. Ancak yabancılaşmanın en belirgin görüngüsü olan kültürel çözülüş ve yok oluşu ele alırsak diyebiliriz ki; yabancılaşma kişinin bireysel farkındalığını zaman içerisinde farklı etkiler sonucu yitirmesidir. Kendini bir topluma, bir yere, bir inanca ait hissetmeyen, kimliksiz, kaybolmuş, kaybolduğunun farkında olmayan, üretmeden sürekli tüketen, tükettiği ölçüde yiten bireyin tavrı kolaylıkla yönlendirilmesine ve sömürülmesine yol açacaktır.

Yabancılaşmanın önemszenmesi gereken bir olgu olduğuna dair birçok görüş üretilmesinde bireysel ve toplumsal yabacılaşmanın izlerini gözlemleyen ve bunları anlamlandırmaya çalışan felsefecilerin rolü büyüktür.

19. yüzyılın sonlarına doğru felsefenin temel konularından biri haline gelen “kalabalıkta yiten insan” modeli, birçok felsefecinin varoluşçu düşünceden ilerleyerek açıklamaya çalıştıkları bir olgu halini aldıysa da Sartre, Camus, Hiedegger, Fromm gibi isimler Kierkgaard’dın varoluşçuluğundan yola çıkarak bu yok oluşu anlamlandırmakta yeterli olamamışlardır. Yabancılaşmanın kavram olarak içinde barındırdığı çeşitlilik soyut anlamlandırma kaygılarını da beraberinde taşır.

Aynı şekilde yabancılaşmanın ne olmadığını da net bir şekilde tanımlamak mümkün değildir.

Ancak yabancılaşma en soyut anlamını varoluş felsefesi içinde bulur. Modern insanın yalnızlığını, yalnızlaştırılmasını ele alan bu felsefi sanat akımının temel sorunu yabancılaşmadır. Yabancılaşma ekonomiden politikaya, sosyolojiden felsefeye, psikolojiden psikanalize kadar birçok disiplin tarafından ele alınmıştır.

Varoluşçu felsefe dünya görüşü açısından etkileyici, heyecan verici olsa da bilgi kuramı açısından oldukça çetrefilli ve karmaşıktır. Bu karmaşıklığa en iyi örnek, J.Paul Sartre'ın '*Varlık ve Hiçlik*' adlı yapıtı gösterilebilir. Varoluşçuluk dağınık bir yapıda olduğu için ve yekpare özellik arz etmediğinden dolayı tek bir varoluşçuluktan değil, varoluşçuluklardan bahsedebiliriz. Çetrefilliğin kaynağı tam da özneliğinden kaynaklanmaktadır. Varoluşçuluk, öznelci olduğu ve nesnel bilginin oluşumuna engel olduğu için bir bilgi kuramı iddiasından çok bir yaşam felsefesi niteliğindedir. (Timuçin 2006: 722)

Varoluşçuluktaki yabancılaşmayı tasvir ederken bu tanımı hem teist varoluşçular hem de tanrıtanımaz varoluşçular açısından farklı şekilde ele almak gerekir. Teist varoluşçulukta yabancılaşma mevzusu net bir şekilde tanımlanmış değildir. Teist varoluşçulukta insanın kendisi ve doğayla barışık halde olması beklenmektedir. İnsan günah işlediği anda kendinden, yaratımdan -yani tanrıdan- ve kendinden uzaklaşmaktadır. Bu sebepten teist varoluşçulukta 'ahlaksal kötücüllük' en önemli vurgulardan biridir. Günahlar, kötü ahlak insanı yabancılaşmaya iter. Yabancılaşma neredeyse yasak bir tema halindedir. Örneğin teist varoluşçulukta ölüm meselesi yeniden bir doğuş olarak ele alınır. Öyleyse insan ölümünden sonrasını hesaba katmak zorundadır.

Teist varoluşluğun aksine tanrıtanımaz varoluşçulukta yabancılaşma temel meseledir. Yazgıya karşı güçsüzlük, insanın kendi gerçekliğinden ve toplumdan uzaklaşması, yaşamın amaçsızlığı tanrıtanımaz varoluşçuluğun temel ve gerekli meseleleridir. Ölüm meselesini ele alış açısından da tam bir farklılık söz konusudur. Teist varoluşçular ölümü yeniden bir doğuş kabul ederken tanrıtanımaz varoluşçular ölümü unutmaya çalışmayı ve bu fikirden uzak durmayı temel yaklaşım olarak önerirler.

Kierkegaard, Sartre, Camus, Heidegger gibi varoluşçu düşünürlerin tasvir ettiği yabancılaşma için Ahmet Cevizci şunları söyler:

Yabancılaşma düşüncesi içinde üçüncü bir gelenek (Kaynakta bahsedilen diğer gelenekler Hegelci ve Marksçı olanlardır.) Yabancılaşmayı bir insanın başka insanlara olduğu kadar, kendisine, kendi benine aykırı düşmesi diye tanımlayıp, bireyin gerçek beninden, özünden, saha derindeki kişiden ayrı düşmesini ise, onun başkalarının isteklerine göre eylemesi, rahatını bozmak istemesi, toplumsal kurumların baskısından kurtulamaması, sorumluluktan kaçması, dışarıdan yönlendirilmesi şeklinde tezahür ettiğini söyleyen varoluşçu gelenektir. Kierkegaard, Heidegger, Camus ve Sartre gibi düşünürlerin yer aldığı bu gelenek içinde nesnel bilgi karşısında öznel hakikati vurgulayan Kierkegaard'a göre, yabancılaşmanın temel problemi, anlamsızlık ve mutsuzluğun hüküm sürdüğü bir dünyada insanın kendi benine anlam yükleyebilmesi, kendi özüne ilişkin olarak uygun bir kavrayışa ulaşabilmesi problemidir. Yabancılaşmayı aşma ancak ve ancak inancın sıçrayışıyla Tanrı'ya güvenmek suretiyle mümkün olabilir. Buna karşın Sartre ve Camus gibi ateist varoluşçularda ise yabancılaşma anlamdan ve amaçtan yoksun bir dünyada söz konusu olan tabii bir durum olup varoluşun saçmalığının bir sonucudur.(2005:46)

Yabancılaşma temelinde kaygıyı ve endişeyi taşımakta bu psikolojik halet de varoluşçu sorgulamayı beraberinde getirmektedir. Bu durumda yabancılaşma kavramının varoluşçu felsefenin en temel sorunu olduğu açıktır.

2 Sinemada Varoluşçuluk

2.1 Dünya Sinemasında Varoluşçuluk

“Önemli olan, insanın varolduğunu hissetmesidir. Gün boyunca geçirdiğimiz zamanın dörtte üçünde bu gerçeği hatırlamalıyız; çevremizi saran evlere ya da trafik ışığının kırmızısına dalmışken birdenbire o anda olduğumuzu fark ediveririz. Sartre da romanlarını böyle yazmaya başladı. Zaten ‘Bulantı’ da o zaman yazılmıştı.”
(Jean Luc Godard)

Varoluşçu felsefe akımı felsefi akımlar bağlamında sanat ürünleriyle en güçlü bağı kuran felsefe akımıdır. Varoluşçu felsefenin şiir, roman, hikâye, tiyatro, resim ve sinema gibi sanat ürünleri üstünden kuran ve savunan tek felsefi akım olduğunu da ifade edebiliriz. Örneğin varoluşçu felsefenin önemli isimlerinden J.Paul Sartre’ın felsefi yapıtlarından ziyade hikâye, tiyatro oyunları ve romanlar aracılığıyla kitlelere ulaşma şansı bulduğu bilinmektedir.

Kierkegaard ve Nietzsche gibi felsefecilerin varoluşçuluğun tohumlarını attığı dönem dünyanın da sinemayla tanıştığı dönemdir. Ancak “Yeni Gerçekçilik” akımıyla ilk izleklerini sunan varoluşçuluğun sinemada kendini gösterdiği ilk dönem “Yeni Dalga” akımıyla birlikte olmuştur. Varoluşçuluk edebiyatta yaptığı gibi sinema aracılığıyla da felsefeyi sokağa indirme olanağı bulmuştur.

Varoluşçuluk ellili yıllarda sinema ile ufak çaplı bir buluşma yaşamış atmışlı yıllarda Bergman, Antonioni ve Tarkovski sinemasıyla da tam anlamıyla yerini almıştır.

Varoluşçuluğun felsefeyle göstermeye çalıştığı bireysel varoluş kaygıları beyazperdede kendine nasıl bir yer bulacaktır? Kalem ve beyazperde üstünde

anlatılan varoluşçu insanlık haleti arasında nasıl bir fark olacaktır. Felsefe bir sinema dili olabilecek midir?

Yeni Dalga sineması toplumsal olaylardan uzak kalmaya çalışan bir sinema olması ve bu bağlamda Fransız sinemasının yolundan gitmesine rağmen bireyin dünyasına daha derin bir açıdan inmeyi başarmıştır. Daha çok, “Her yönetmen dünyasını anlattığı için, Yeni Dalga bir okula dönüşmemiş, sonuçta bireysel ve bireyci bir sinema anlayışı ortaya çıkarmıştır. (Reksoy 2005:401) Bu açıdan baktığımızda Yeni Dalga sinemasının varoluşçu düşünürlerin açtığı yoldan yürüdüklerini ifade etmek mümkündür. Jaspers’in, Heidegger’in ve Sartre’in felsefeleri gibi Yeni Dalga’da bir öğretiye dönüşmemiştir. Tıpkı Sarte gibi Camus gibi Yeni Dalga’nın (Godard, Truffaut, Chabrol, Resnais) yönetmenleri de bireyin varoluşçu sancılarını, bireyin bunalım ve huzursuzluklarını anlatmışlardır: “Olaya toplumsal özgürlükten çok bireysel, içsel bir özgürlük açısından” (Reksoy 2005:137) bakabilmişlerdir.

Jean Luc Godard bu bağlamda sinemayı beyaz perde üzerinde bir felsefe aracı haline dönüştürebilen ilk yönetmenlerden biridir. Godard’ın yaptığı, “bir öykü anlatmak değil, bir öyküyü çıkış noktası yaparak düşüncelerini seyirciye anlatmaktır. (Reksoy 2005:403)

Varoluşçuluk ve sinema denince öncelikle akla gelen Fransız varoluşçuluğu ve Fransız Yeni Dalga Sineması olmaktadır. Jean Paul Sartre, Albert Camus gibi isimlerin edebi eserlerinin sinema üstündeki etkinliği düşünülünce bu gayet normaldir. Örneğin Godard ve Truffaut gibi yönetmenlerin gözde kenti olan Paris aynı bu yazarların eserlerinde olduğu gibi yönetmenlerin filmlerinde de bütün karanlığı ve kasvetiyle resmedilmiştir. Yine aynı yazarların eserlerinde olduğu gibi

Yeni Dalga yönetmenleri de filmlerinde sıradan hayatı, yalın bir biçimde anlatmaya ve bireysel bunalımları göstermeye çalışmışlardır. Godard'ın dilimize *Serseri Âşıklar* olarak çevrilen filmi ve Truffaut'un *400 Darbe*'si kasvetli Paris tasvirleri için örnek gösterilebilir. Yeni Dalga sinemasında birçok tanrıtanımaz varoluşçu düşünüre benzer bir anlatım tutumu görebiliriz.

Varoluşçu felsefenin çerçevesi geniş tutulduğunda ya da varoluşçuluk yalnızca Fransız varoluşçuluğu ve buna bağlı olarak Yeni Dalga Sineması ile sınırlandırılmadığında, bu düşüncenin beyazperdedeki karşılığı tek boyutlu olmaktan çıkarak, daha zengin bir görünüm sunabilir. Başka bir deyişle, varoluşçuluk, Yeni Dalga Sineması'nda olduğu kadar, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde de Bazin ve Pasollini'nin film kuramlarında olduğu kadar, Bunuel'in filmlerinde de kendini duyurabilir. Benzer şekilde Kieslowski'den Woody Allen'a, 1940'lı yılların film noir'ından 1990'ların Hollywood'una, Antonioni'nin *Gece*'sinden Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim*'ine, Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ından Angeouloupolos'un *Sonsuzluk ve Bir Gün*'üne kadar farklı yönetmenlerde, sinema tarihinin farklı dönemlerinde varoluşçu felsefeden güçlü izlerle karşılaşmak olasıdır. Bunun nedeni, belki de, henüz çok genç bir sanat dalı olan sinema ile varoluşçuluğun aynı çağın çocukları olmaları, onları saran kundağın, yani Zamanın Ruhu'nun aynı oluşudur.(Savaş 2003:201)

Sinemada varoluşçuluk diyince akla gelen yönetmenlerden en önemlileri şüphesiz İsveçli yönetmen Ingmar Bergman ve Rus Yönetmen Andrei Tarkovski olacaktır. Yazgı, saçma, ölüm, sonluluk, yabancılaşma gibi temaları sinemalarında işleyen yönetmenler sinema dünyasına bütün filmlerin bir felsefe aracı olarak kullanılabileceğini göstermek istemiştir.

Örneğin Ingmar Bergman'ın 1969 yılında çektiği *Anna'nın Tutkusu*, Jean Paul Sartre'ın *Bulantı*'sıyla birebir örtüşen söylemler içermektedir. Karanlık atmosfer, gri renk tonları, sessiz karakterler, gölgeli ışıklar Bergman'ın sinemasındaki iç bunaltıcı görsel ifadeler bile varoluşçu romanlardan fırlamış gibidir. Özellikle yönetmenin en meşhur filmlerinden *Yedinci Mühür* varoluşçu öğelerin zirveye çıktığı anlatılardan biridir. Ölüm temasından yola çıkan film bireyin ölümün varlığı karşısında hayatın anlamını sorguladığı bir seremoni gibidir.

Tarkovski ise sinemasında iletişimsizlik öğelerini çok fazla işleyen bir yönetmendir. Sinemayı çözüm aramaktan çok varoluş probleminin varlığını seyircisine hissettirmek için kullanır. Tarkovski sineması ile ilgili görüşlerini şöyle 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. (Tarkovski 1992:42)

Anderi Tarkovsky ve Ingmar Bergman sinemada varoluşçuluğun Jean Paul Sartre'ı ve Albert Camus'u gibidirler. Varoluşçuluk Yeni Dalga akımında, Film Noir türünde, bağımsız-minimal anlayışlı birçok sinema filminde belirgin izlekler sunsa da hem başka yönetmenlere varoluşçu esinler sunan, hem de sinemayla felsefe yapılabileceğini gösteren en önemli iki isim olarak sinema tarihinin önemli varoluşçuları olarak eserlerinin altını çizileceklerdir.

2.2 Türk Sinemasında Varoluşçuluk

“İnsan önce dünyaya gelir, sonra da kendi özünü yaratır. Dünyada kendisine yol gösterecek tek varlık yine kendisidir. Bunun için özgürdür, daha doğrusu, özgür olmaya yargılıdır. Özünü şu ya da bu yönde yaratabilmek için sürekli bir seçme sorunuyla karşı karşıyadır.” (Jean Paul Sartre)

Türk sinemasında varoluşçu izlekler taşıyan filmlere imza atan ilk yönetmen Ömer Kavur olmuştur. Ömer Kavur’dan önce Atıf Yılmaz, Ömer Lütfü Akad, Metin Erksan gibi daha bağımsız bir sinetografik duruş sergileyen yönetmenler feodal toplumda kadın, köy-kent çatışması, köy gerçekçiliği gibi toplumsal temaları işlemişler bireysel bunalımlardan uzak durmuşlardır. Dünyada ve ülkemizde özellikle 1980 yılından itibaren yaşanan siyasal değişimler toplumsal içerikli filmlerin yerini bireyin içselleştirildiği temalara bırakmıştır. Ömer Kavur’la birlikte süre gelen bu “birey” odaklı filmler günümüzde de Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerce sürdürülmüştür.

Türk Sineması’nda varoluşçular içinde adlandırılan Albert Camus, Franz Kafka ve Fyodor Dostoyevski gibi yazarların eserlerinden ve varoluşçu sorunlara odaklanan yönetmen Tarkovski’nin sinemasından etkilenen yönetmenleri fark etmek mümkündür. Birçok genç yönetmen filmleri hakkındaki söyleşilerde bu yazarlardan ve Tarkovski sinemasından esin aldıklarını ifade etmişlerdir. Tarkovski sineması varoluşçu sinemanın mihenk taşı sayılsa ve bütün sinemacıların geçiş duraklarından biri olsa da onunla aynı düzlemde buluşabilen Türk sinemacı sayısı pek azdır.

Derin bir karamsarlık içinde yalnızlık hikâyeleri anlatmak bu yönetmenlerin ortak noktasını oluşturmaktadır. Bireysel bunalımları toplumsal ilişkilerden uzak tutmaya çalışarak sonuca odaklı anlatımları tercih eden bu eserlerin hedef kitlesi ve

anlatım tarzı hali hazırda toplumsal temalı filmlerin üstünden çok uzun yıllar geçmemişken sinemacıları fikir ayrılıklarına düşürmüştür. İnsanın içsel süreçlerini dışsal kaynaklardan bağımsız hale getiren bireye odaklı bakış açısı varoluşçu felsefe açısından yabancılaşmaya bakışın metodolojisidir. Sinema toplumun bir aynası olarak sayılırken sinemacının yaşanan gerçekliği yansıtması gereken bir üretim içinde olması beklenmiş, daha öznel ve bireysel bir bakış açısıyla yoğurduğu öyküler, biçim denemeleri gişede ve genel izleyici kitlesi üstünde bir esinti olarak kalmıştır.

Varoluşçu izleklerden çok fazlaca beslendiğini bildiğimiz yönetmen Zeki Demirkubuz'un bir röportajında; toplumun kültürünün yansıtılmasında sanatın önemine ve sinemanın yerine, Türk sinemasının bu açıdan Türk kültürünü ya da Anadolu kültürünü ne kadar yansıttığına dair bir soru soran muhabire verdiği yanıt manidardır. Demirkubuz soruyu şöyle yanıtlamıştır:

“Bu dedikleriniz bana göre sorgulanmaya muhtaç şeyler. Bir kültür denilen - ister Anadolu olsun, ister genel olsun- bence sorgulanmaya muhtaç şeyler. Benim burada düşünen bir insan olarak, bir birey olarak kendi konumlanışımı da bulmam gerekiyor.”¹

Demirkubuz'un ifadesine göre önemli olan toplumsal etkileşimler sürecinin varlığı değil bireyin bu sürecin içinde kendini nasıl konumlandığıdır. Varoluşçu felsefenin yabancılaşmaya bakışı tam da buradan beslenmektedir.

Zahit Atam, Yeni Türk Sineması içinde varoluşçu kötümserliğin en baskın olduğu en önemli isim olarak Zeki Demirkubuz'u göstermiş, ardından da Nuri Bilge

¹ Ölmez, E. 2009 “Zeki Demirkubuz İzdiham'a Konuştu” <http://www.izdiham.com/index.php/zeki-demirkubuz-izdiham-konustu> Erişim Tarihi: Ağustos.2013

Ceylan, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim'in filmlerindeki yenilgiye vurgu yapmıştır. (2011:124) Türkiye gerçekliği, kendi ideallerini yaşayabilmeyi ya da gerçekleştirmek için mücadele etmeyi değil daha çok saf ideallerin bile kişinin başına iş açtığı bir gerçeklik dünyası sunar. Türkiye kendini ararken kaybolan insanların diyarı olmuştur. (2011:125)

1987 yılında çekilen Ömer Kavur'un "*Gece Yolculuğu*" isimli filmi Türk Sineması'nda varoluşçu ilk örnek olsa da Metin Erksan'ın sineması karakterlerini hikâyenin içinde konumlandırması açısından varoluşçu izlekler taşımaktadır. Toplumsal gerçekçi bir üslubu benimseyen yönetmen anlatılarında iyi ve kötüden bağımsız, yalnız, saplantılı karakterleri filmlerinde sıklıkla yer vermiş, günümüz varoluşçu yönetmenlerinin çekim tekniklerini de kullanmıştır.

Metin Erksan filmleri tutku, mülkiyet gibi düşünce yapılarına eğilmesi; büyük fotoğraflar, mankenler ve karakterlerinin yalnızlığını yansıtan geniş ve boş mekânlar kullanması açısından da Türk Sineması'nın diğer yönetmenlerinin eserlerinden farklılık gösterir.(Altınar 2005:50)

Türk Sineması'nın geç keşfi, 1965 yapımı *Sevmek Zamanı* hem tekniği açısından hem de karakter işlenişi açısından varoluşçu yabancılaşmanın ilk izleklerini taşır. Boyacı Halil ile Meral'in aralarında geçen, önce Halil'in Meral'in fotoğrafına olan aşkıyla başlayan, daha sonra trajik bir hal alan aşk hikâyesini anlatan film; Erksan'ın düşsel aşk kurgusu varoluşçuluğun temelini oluşturan Platon'un mağara kuramından beslenmektedir.

Giovanni Scognamillo 'da bu filmin sıradan bir insanı değil de bir tutkunun esiri olan, yabancılaşarak kendi kurduğu bir dünyanın içine kapanıp tutkusuna kurban giden bir insanı anlattığını ifade etmiştir. (Scognamillo 2003:219)

Ancak tam anlamıyla varoluşçu diyebileceğimiz ilk Türk filmi ifade ettiğimiz üzere Ömer Kavur'un "*Gece Yolculuğu*"dur.

Sol görüşlü muhalif sinema filmleri çeken Ali ve senarist arkadaşı Yavuz film çekmek için mekân arayışına çıkarlar. Ali muhalif filmler çekmeyi bırakmış, siyasi kaygılardan kaynaklanan sindirilme sebebiyle aşk filmleri çekmeye başlamıştır. Mekân bulununca Yavuz İstanbul'a geri döner. Akdeniz kıyılarında ıssız bir Rum Köyü bulan Ali kendi içine kapanır ve baskı yüzünden elindeki film senaryosunu bırakarak yeni bir başkaldırı yazmaya başlar. Evliliğinden dolayı da mutsuz olan Ali kendiyile baş başa kalmış ve varoluşunu sorgulama fırsatı bulmuştur.

Bütün varoluşçu anlatılar gibi Kavur'un öyküsü de Ali'yi varoluş bunalımına iten toplumsal nedenleri gösterir ama irdelenmez. Ali'nin derin yalnızlığına ve felsefi varoluş kaygılarına odaklanır. Ali kendine gittikçe yabancılaşır ve bu halete alışmaya başladığını filmde sıklıkla ifade eder.

Kavur, *Gece Yolculuğu*'nun hemen ardından Türk edebiyatının en önemli varoluşçu yazarlarından Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*i isimli romanını aynı isimle sinema filmine uyarlar. Anadolu'nun küçük bir kasabasındaki otelin yalnız müdürü Zebercet'in hikâyesi bir bekleyişten beslenmektedir. Otele gelişinin ertesi gününde bir hafta sonra döneceğini söyleyen güzel bir kadın müşterinin dönme ihtimalini saplantı haline getiren Zebercet bu bekleyiş esnasında yalnızlığının farkına varır, git gide her şeye yabancılaşır, oteli kapatır, fırtınalı iç dünyasında özlemine, bekleyişine ve yalnızlığına çare bulamaz ve ölümü düşünmeye başlar.

Ömer Kavur'un on üç filminde işlediği temaları üst üste toplayınca anlamlı bir bütünlük oluşuyor. Hepsi birbirinden kaynaklanan, birbirini besleyen duyguları ele alan temalar: İkiyüzlülük, dışlanmışlık, yabancılık arayış, iktidar sorunu, yalnızlık, sevgiyi arama, (değişme-değişememe), yolculuk, kadın, zaman nedir?, Ölüm nedir?, rekabet, (görmek-görememek) (Esen 2002:415)

Esen, Kavur ile ilgili ifadelerinde yönetmenin filmlerinde kullandığı varoluşçu temaların yönetmenin kişisel özellikleriyle birlikte yaşadığı dönemin oluşturduğu birikimden kaynaklandığına vurgu yapmaktadır. (2002: 416)

Demirkubuz ve Kavur iç daralması ve bulantıyı benzer şekillerde bir atmosferle izleyiciye başarıyla yansıtan yönetmenlerdir. Özellikle tanrıtanımaz varoluşçuların temalarından beslendikleri görülmektedir.

Nuri Bilge Ceylan varoluşçu izlekler taşıyan sinema filmleri yapan bir yönetmen olsa da sineması daha çok postmodern bir yaklaşımdan beslenmektedir. Tarkovski sinemasının Türkiye'deki ayağı olduğunu açıkça ifade eden yönetmenin toplumsal gerçekleri bireysel bunalımlarla özleştirme çabası içinde olduğu ifade edilebilir.

12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra sinemada idealist bir açılım yaratma çabasıyla birçok yönetmenin bireysel bir anlatım tercihi içinde olmasında geleneksel, izleyicinin nabzını tutan ve kendi istekleri doğrultusunda film yapan yapımcının etkisini kaybetmesi büyük rol oynar. Televizyonun gelişiyile Türk sineması köklü bir değişim darbesi alır. Bireyin keşfi, bireyin benliğinin gizli yönleri, baskılanmış duygular yeni sinemanın gündemini oluşturdukça farklı kişilikler, anti-kahramanlar, nevrozlu tipler, travestiler gibi ötekileştirilmeye çalışan, yabancılaşma sancıları içindeki karakterler de yerlerini almaya başlarlar. Bütün bu bireysel sancılar içinde yer alan “ötekiler” haliyle sinemayı varoluşçu bir arayış içine sürüklemiştir.

60'lı yılların öncesinde sinemada siyasi kaygılardan yaşanan sansürler, televizyonun seyircinin hayatına girmesi, kâr odaklı, Yeşilçam geleneğinden kopamayan yapımcılar, uluslararası platformda yeterli destek olmaması gibi etkiler içebakışlı sinemanın gecikmesine neden olmuştur. Kaldı ki bir Avrupa özentisi

olarak nitelenen, izleyicinin sahiplenemediği, kısıtlı hitabet kitleli bu filmler ülkemize rahat bir barınma alanı edinememişlerdir. Varoluşçu etkilerin sinemamızda geç gözlenmesinin gerekçeleri arasında şüphesiz yazın alanında verilmiş varoluşçu felsefi rünlerin Türkçeye geç girmesinin de etkisi vardır. Zaman içinde teknoloji sayesinde ulaşılabilirliğin artması, sinemacıların geniş alternatifleri ve platformları gözleme imkânı bulması, okur-yazar, entelektüel kitlenin çoğalması bireysel sorgulamalı sinemanın büyümesine katkıda bulunmuştur. Yabancılaşma kavramının sanat ürünlerimize geç konukluğu da her ne kadar doğrudan “insanın modernleşme ile değişen kaygıları” ile ilişkilendirilse de ülkemiz için geçerli etmenler bu yukarıda saydıklarımız olacaktır.

Dolayısıyla 2000’li yıllar varoluşçu felsefeden beslenen ve yabancılaşma teması üstüne öykü inşa eden Türk sinemasının miladı olmuştur. Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan dışında Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, zcan Alper, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Seyfi Teoman gibi bağımsız kuşağın genç yönetmenleri ülkemizdeki varoluşçu sinemanın önemli temsilcileri arasında sayılabilir. Dostoyevski, Camus, Kafka gibi özellikle varoluşçu edebiyat yazarlarından ilham alan, yalnızlaşma, yabancılaşma ve nevrozlar üstünde duran bu yeni sinema lkemizde Avrupa’dan çok daha geç yer bulsa da kendi kulvarında başarılı bir gidişat sergilediği uluslararası başarılarından gözlemlenebilir.

Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* isimli eserinde Türk sinemasının dönüşümünü detaylı bir biçimde ele almıştır. Yazar zellikle Yeşilçam sinemasından kopuşun sosyolojik temellerine vurgu yapmış, 2000’li yılların bireysel sinemacılığı için 1981 yılında Uluslararası İstanbul Sinema Günleri ismiyle başlayarak günümüzde hala devam eden festivali en önemli etken olarak göstermiştir. (2011:136) Festivalin etkileri başlarda sinemamızda; önemli yabancı

yönetmenlerin bireysel eserlerinin yeniden yorumlanması tarzında çalışsa da sonradan yerini daha özgün yapımlara bırakmıştır.

Atam'a göre Türk Sineması'nın bu yeni dönemi yeni bir akım niteliği taşımaktadır.

...“yenik, idealini arayan, eleştirel ve hümanist, statüko karşıtı ve fenomenolojik bir bakışa ağırlık veren, hayatın kendisinde yenilgi ile birlikte bir acılığa vurgu yapan” ve özünde travmatik bir insanla barışma çabasının ağırlığını hissettirdiği bir sinemadır. Ben özünde yeni sinemayı bir tür “insanın niteliğini sorgulayan”, kaosun ortasında özü ve anlamı arayan” “sorgulayıcı bir sinema” olarak nitelendiriyorum. Her şeyin bittiği bir anda başladığı için sorgulama ve şüphe, egemen olana karşı altını oyuncu bir eleştirelilik ve hakikat isteği olarak bir payda olarak karşımızda duruyor. (2011: 142)

Bütün sanat eserlerinin şekillenmesinde olduğu gibi sinemada da sosyolojik etmenler, sanatçının kişiselliğinden çok daha önemlidir. İktisadi, kültürel biçimler ve siyaset ideolojisi ile birlikte gelişen söylemler sinemanın biçimlenmesinde göz önüne alınması gereken en önemli etmenlerdir. Ülkemizde sineması yakın tarihe kadar kendi geçmişindeki olayları, kültürel ve siyasal ideolojilerini ifade etmekten bir çok ülkenin sinemasına göre çok daha fazla uzakta durmuştur. Sanatçının özgür ifade ortamı bulamaması, gelecek kaygısı, siyasal güçler ve iktisadi kaygılar gibi faktörlerin bu anlamdaki büyük etkisi yakın dönem sinemasında farklı bir boyut açmıştır. Yakın dönem Türk sineması artık tarihi geçmişinin psikolojik etkileri üstünden yeni söylemler üretse ve ifade konusunda daha açık olsa da yerini çok daha kaygılı, tedirgin bir varoluşçu sinemaya bırakmıştır.

Kendi devrimizde insanlık tarihinin bu uzun dönemlerinin bu uzun dönemlerine duyulan yoğun kültürel ilgi, insanlık tarihinin temel anlamlarının yeni bir biçimde değerlendirilmesine yöneliktir. Bu değerlendirme karmaşık, kendinin bilincinde ama aynı zamanda da çoğunlukla endişelidir. Bazı insanlar çok şeyin başarıldığını ve birçok tehlike ve sınırlamanın aşıldığı bu uzun geçmişi güven kaynağı sayar. Bazıları ise bu günün umutsuzluğundan ve yarının tehlikelerinden kaçmak için geçmişe sığınır. (Raymond 1989:15)

3 Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçu Yabancılaşma Örnekleri

3.1 Semih Kaplanoğlu/ Meleğin Düşüşü

3.1.1 Filmin Künyesi²

Yönetmen / Senaryo/ Yapımcı: Semih Kaplanoğlu **Oyuncular:** Tülin Özen, Budak Akalın, Musa Karagöz, Engin Doğan, Yeşim Ceren Bozoğlu, Özlem Turhal
Kurgu: Semih Kaplanoğlu, Hande Güneri, Ayhan Ergüsel **Müzik:** Edward Grieg
Format: 35 mm /Renkli/ 1.66 **Süre:** 95 Dakika

Konu:

Bir otelde temizlik görevlisi olarak çalışan Zeynep'in geceleri, babasının uygunsuz davranışları ile cehenneme dönmektedir. Zeynep'in, iletişim kurabildiği tek kişi otelde çalışan ve ona ilgi duyan Mustafa'dır. Kendisinden yaşça küçük olan Mustafa'nın ilgisine karşılık vermez ancak, kayıtsız da kalmaz. Zeynep, içine girdiği kısır döngüden kurtulmak için bir çıkış yolu arar... Şehrin başka bir yerinde genç bir ses teknisyeni olan Selçuk, eşinin ölümünün ardından suçluluk duygusu ile boğuşmaktadır. Selçuk'un karısının kıyafetlerinin bulunduğu bavul, Zeynep'in kaderini umulmadık bir şekilde değiştirecektir...

3.1.2 Filmin Analizi

“Bugün sinemanın felsefe yapmak olduğuna dair derin bir düşünce var.”³

(Semih Kaplanoğlu)

Semih Kaplanoğlu'nun 2005 yılı, Türkiye & Yunanistan ortak yapımı, ikinci uzun metrajlı filmi olan 'Meleğin Düşüşü' hem yönetmenin sinematografisi

² “Meleğin Düşüşü” <http://sinematurk.com/film/8479-melegin-dususu/> Erişim: Eylül, 2013

³ Şirin, U. 2010. “Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Yusuf'un Rüyası.” İstanbul: Timaş Yay., s:233

açısından hem de konumuz gereği varoluşçu yabancılaşma açısından önemli bir yerde durmaktadır. Türk sinemasında yeni bir biçim ve bakış açısı sunan yönetmen diğer yakın dönem Türk sinemacılarında görülen tanrıtanımaz varoluşçuluk izleklerinin aksine tanrıcı varoluşçulardan esin almış bir yönetmendir.

Taciz, istismar, ensest ilişki gibi bıçak sırtı bir konuyu tema edinen filmin hikâyesi otelde temizlik görevlisi olarak çalışan genç bir kız Zeynep'in (Tülin Özen) üstüne kuruludur. Sosyoekonomik olarak orta-alt sınıfa mensup bir ailenin çocuğu olan Zeynep'in annesi yoktur. Boğucu bir gecekondu mahallesinde babasıyla birlikte hayatını sürdürmektedir ve her gece babasının tacizine maruz kalmaktadır. (Musa Karagöz) Zeynep içinde bulunduğu durumun çaresizliği yüzünden çok sıkıntılıdır, içe kapanmıştır, sürekli dua ederek içinde bulunduğu iğretilikten kurtulmaya çalışır. Her şeyin bir gün değişeceğini umarak türbeleri ziyaret eder, adaklar adar, maneviyata sığınır. Zeynep'in filmin açılış sekansında da uzun bir yol boyunca koparmadan ağaçlara dolamaya çalıştığı bir iple dua ettiğini, ipin koptuğu her seferde de tekrar başa döndüğünü görürüz.

Türbeler, mezarlar ruh haletinin çıkmaza girdiği dönemlerde insanların sıklıkla ziyaret ettiği ve manevi çıkışlar aradığı yerlerdir. Semih Kaplanoğlu hemen hemen tüm filmlerinde bu manevi arayışa ve sığınmaya yer verir. Yönetmen bir röportajında da *Meleğin Düşüşü* hakkında filminin sekülerleşmiş hayatın, inaçsızlığın ve nihilizmin duruşuna bir tür mesafelilik amacı taşıdığını ifade eder.⁴

Kaplanoğlu'nun varoluşçu yaklaşımı Fransız teist varoluşçu Gabriel Marcel'inkiyle benzerlikler taşımaktadır. Marcel'e göre "varlık-ben" in sırrını hiçbir bilgi çözemez. Sadece aracısız bir tecrübe bizi ona yaklaştırır. Bu tecrübe deontolojik

⁴ Özden Deniz, T. 2008 "Yaptıklarım düşündüklerimin gerisinde kalıyor."
<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-16027-yaptiklarim-dusunduklerimin-gerisinde-kaliyor.html>
Erişim: 23.08.2013

düzyeyde bir bağlanma (engagement) ve sadakat (fidelite)dir. (...) Bağlanma olmaksızın hiç kimse yaşayamaz. Düşünöre göre kesin bir bağlanma aktı, belli, ontolojik bir daiminin; psikolojik hayatın değışen olayları ile veya sözle değil, fiilen gerçekten ve yaşayarak tanınmasıdır. Marcel'e göre bağlanma ancak aşkın bir varlık için olur.⁵

Zeynep karakteri bu anlamda kaderine ve tanrıya bağıllık sergileyen, iç bunaltıcı durumunun farkında ancak isyan etmeyen bir karakterdir. Zeynep'in babasıyla masada oturduğu sessiz uzun sekanslardan konuşulmayan şeylerin konuşulanlardan daha manalı olduğunu anlarız. Zeynep klostrofobik evlerinde susmayı seçmiştir. Ruhsal daralma mekânlar yardımıyla somutlaşır. Bu mekânsal değil aynı zamanda sınıfsal bir sıkışmadır. (Pay 2010:29)

Yabancılaşan insan yaşamı sırasında kendine göre ölçüt aldığı normların ve değerlerin içinde kendini değil (yani, kendi isteklerini, görüşlerini ve hedeflerini değil, dışarıdan empoze edileni ve yabancı olanı gerçekleştiren insandır. Dışarıdan zorla kabul ettirilen normlara uygun olarak yaptırılan ne varsa bu yabancılaşmış bir eylemdir. O bunu kendi ihtiyaç ve görüşünden dolayı yapmaz; eylemi amaca yönelik araçtır. (Duhm 1986:83)

Film Zeynep'in tezat durumundaki bir karakteri de şehrin başka bir yerinde yaşayan Selçuk (Budak Akalın) karakteri üstünden yansıtır. Selçuk eşinin ölümünün ardından eşinin kıyafetlerini biri aracılığıyla Zeynep'e ulaştırır. Semih Kaplanoğlu'nun Selçuk karakteri Zeynep'in aksine maneviyattan uzak biridir. Acısıyla içe kapanarak, alkol alarak ve başka kadınlarla birlikte olarak yüzleşmeye

⁵ Marcel, G. 1962. "Homo Viator: Introduction to a Metaphysic of Hope." Çev: Emma Craufurd, New York: Harper and Brothers, s 47'den aktaran Koç, E. 2008. "Bir Umut Meafiziği Olarak Gabirel Marcel Felsefesi." SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 18, s 171-194

çalışır. Kendine karşı yabancılaşan ve sorgulamayı bırakan bir portre çizer. Selçuk Zeynep'e verdiği eşyaları umut timsali, açık mavi renkli bir bavula koyar.

Ölen genç kadının giysileri Zeynep'in değişiminin kırılma noktası olacaktır. Bu noktada filmin adına gönderme yapan meleğin düşüşü başlar. Kendi cinsiyetinin farkına varan Zeynep o dakikadan sonra kaderine razı olmayı değil, kaderine sahip çıkmayı seçer ve giysileri giydiği için kendisine tokat atan babasına başkaldırarak onu öldürür. Zeynep'in ona ilgisini her fırsatta dile getiren iş arkadaşı Mustafa (Engin Doğan) Zeynep'in başkaldırısı için ona manevi desteği sağlar. Oysaki Zeynep en başından beri Mustafa'yı terslemiş ve görmezden gelmiştir. Mustafa Zeynep'le geleceğine karşın mutlak bir umut besler, bu sebeple babasının cesedini ortadan kaldırmak için ona yardım etmekte tereddüt bile etmez. Zeynep'in her şeyi başlatan açık mavi renkli bavula koyduğu cesedi birlikte denize atarlar.

Umutsuzluğa düşen bir komşusunun 'kendisine tüm çıkış yolları kapalıymış gibi görünürken umut etmenin benim elimde mi olduğunu düşünüyorsun?' sorusunu sorması halinde Marcel şu yanıtı vereceğini söyler:

"Bu soruyu bana soruyor olman... olgusu (bile) aslında kendi hapishanenden ilk kaçış denemesidir. Gerçekte bana sorduğun basit bir soru değildir; bana yönelttiğin bir başvurudur ki bu başvuru karşısında ben yalnızca, sen sadece bana güvenmekle kalma, aynı zamanda sakın pes etme. Sakın teslim olma, mütevazî bir şekilde, bu umut senin içinde yaşıyormuş gibi davran; ve her şeyden önce bu umudu kim olduğu önemli olmaksızın ifade etmeye çalış ve bu sayede seni mahveden bu takıntıdan kurtul...⁶

⁶ Marcel, G. 1962. "Homo Viator: Introduction to a Metaphysic of Hope." Çev: Emma Craufurd, New York: Harper and Brothers, s 47'den aktaran Koç, E. 2008. "Bir Umut Meafiziği Olarak Gabriel Marcel Felsefesi." SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 18, s 171-194

Kaplanoglu'nun sinemasında Marcel'in ifade ettiği gibi umut insanın bireyinden aşkın bir varlığın seçimlerine mutlak bağlılıkta gizlidir. Meleğin Düşüşü'nde Zeynep'in tavrı da başından beri bu mutlak bağlılığa yöneliktir ancak babasını öldürmeyi seçmesi Zeynep'i tarifsiz bir pişmanlığa sürükler. Filmi kapanış sekansında Zeynep'i çıplak bir halde balkonun demirlerinde görürüz. Kaplanoglu seyirciye Zeynep'in intiharını düşündürür. Zeynep aşkın varlığın sadece varlığına yüklediği umut anlamlarına ihanet etmiş, günaha düşmüş, babasını öldürmüştür. Ve Jaspers'e göre 'varoluş' ancak böyle anlarda ortaya çıkmaktadır; varoluş farkındalığı ölüm, acı, kaygı, tedirginlik gibi insanı belli bir olgunun sınırına götüren durumlarda gerçekleşir.(Jaspers 1997:9)

Tanrıtanıamaz varoluşçulukta olmadığı gibi Kaplanoglu sinemasında kader pozitif manalarla yüklüdür. Ancak Meleğin Düşüşü bu bağlamda seyircisine bir ters köşe yapar. Zeynep başkaldırını seçer, başkaldırısının bedelini de vicdan azabıyla öder ve ikinci bir ihanetle intiharı düşünür. Kaplanoglu bu ters köşeyle seyircisine seçimlerin bedelinin ödenmesi gerektiğini göstermek istemiştir. Kaldı ki Zeynep'in yabancılaşması 'seküler' imalarla doludur. Teist varoluşçuğun yabancılaşma kavramını kendi içinde sekülerleşme söylemleriyle beslediği görülmektedir. Zeynep maneviyatından uzaklaştığı anda kendini içinden çıkamadığı bir seçim yapma sürecinde bulur. Çünkü insanlar bütünlüklerini dinle restore ederek kendilerini bir yabancılaşma yaşamından kurtarabilirler. (Murphy 95:50)

Semih Kaplanoglu bir röportajında *Meleğin Düşüşü* için şöyle der:⁷

O dönem tam da Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu'nun filmlerini yaptığı yıllardı. Türk sinemasında yeni bir biçim ve bakış açısının geliştiği görülyordu. İlk filmimden sonra 3-4 sene

⁷ Özden Deniz, T. 2008 "Yaptıklarım düşündüklerimin gerisinde kalıyor."
<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-16027-yaptiklarim-dusunduklerimin-gerisinde-kaliyor.html>
Erişim: 23.08.2013

içerisinde çok daha geniş izleme ve düşünme sürecine girdim. Bu benim için insanın yeryüzündeki varoluşuna dair sorulara cevap arama hâliydi. Buna aydınlanma sürecim diyorum. Sinemanın da biçimsel ve içerik olarak nasıl bir hâle evrilebileceğini düşünmeye başladım. Bu sırada Meleğin Düşüşü çıktı ortaya. Aslında iki farklı hikâyenin kesişme noktası ve ayrışması üzerine kurgulanmıştı senaryo. Fakat kader noktasına ne kadar temas edebildi; kuşkularım var. Niyetim daha sade bir üslup, bize ait bir zaman duygusunu sinemada ele almaktı.

Semih Kaplanoğlu manevi gerçekçilik üstünden kurguladığı sinema dilinde “çağdaş yaşamın en önemli sorunlarından biri olan yabancılaşmanın kökeninde yatan nedenin insanın kendi varlık yapısının bir bütün olarak tanıyamaması, dolayısıyla özgürlüğünü kaybedişi”(Savaş 2003:28) tezinden yola çıkarak Camus’nun sorduğu soruyu tekrar irdeler. “İnsan ne tanrının, ne de akılcı düşüncenin yardımı olmadan tek başına kendi değerlerini yaratabilir mi?”⁸ Semih Kaplanoğlu’nun sineması da tam olarak bu problem üzerine yoğunlaşmaktadır. Ancak insanın seçimleri bedeller barındırır. Bu bedeller bir şekilde insanı tekrar esir alır ve çıkışı olmayan bir kısır döngüye sokar.

Albert Camus’nun varoluşluğun mihenktaşı romanlarından biri olan *Düşüş*’ün tematiğinin *Meleğin Düşüşü*’nde de yer aldığını görmekteyiz. Varoluşçuluğun “düşüş” teması her ne kadar Hristiyan imgeleminde yer bulsa da Kaplanoğlu’nun çalışmasında manevi bir tema içerisinde yer alır. Masumiyetini yitirmesi ve ilk günahıyla yüzleşen Zeynep karakteri filmin son sahnesinde de tam olarak bu varoluşçu düşüşü temsil etmektedir.

Meleğin Düşüşü’nün karanlık, klostrifobik, sapık ve çarpık sokakları da bizi Hristiyanlığa has bu “cehennem çukuru”na çıkarır ve elbette burada “aşağıya cehennemin ağzını açmış çukuruna bakan herkesin başı döner.”⁹Bu

⁸ Camus, A. 2003. “Denemeler” Çev: Sabahattin Eyüboğlu & Vedat Günyol, İstanbul: Say Yay., s.56’dan aktaran: Savaş, H. 2003 “Sinema ve Varoluşçuluk.” İstanbul: Altıkırkbeş Yay., s:36

⁹ Kierkegaard S., 2006.” Kaygı Kavramı.”Çev: Türker Armaner, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.56’dan aktaran: Pay, A. 2010. “Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu.” İstanbul: Küre Yayınları.

baş dönmesini yaşayan sadece biz değildir; bu, filmin esas karakteri Zeynep'e aittir, tıpkı cehennem çukurunun da ona ait olması gibi. (Pay 2010:27)

Kaplanoğlu'nun kendinin de ifade ettiği üzere sekülerleşme ve inançsızlık varoluşçu sorgulamalara düşmesinde büyük etkendir, bu da insanı hem bireysel hem de evrensel bir yabancılaşmaya götürür. Meleğin Düşüşü bu bağlamda rahatsız edici bir filmidir. Hem ensest ve taciz gibi bıçak sırtı teması, hem de kabullenmeye ve isyan etmemeye temellendirdiği kader söylemleri evrensel bir mesaj veremez. Ancak insanın varoluşunu sorgulaması, bu sorgulamayı genelin aksine teist bir anlayış üzerinden yürütmesi, atmosfer kullanımı, az diyaloglu, müziksiz, karamsar anlatımı Türk sinemasında biçem ve teknik açısından da çok önemli bir yer tutmaktadır.

3.2 Özcan Alper/ Sonbahar

3.2.1 Filmin Künyesi¹⁰

Yönetmen / Senaryo: Özcan Alper **Yapımcı:** F.Sekan Acar **Oyuncular:**

Onur Saylak, Raife Yenigül, Megi Kobaladze, Serkan Keskin, Nino Lejava, Sibel Öz

Kurgu: Thomas Balkenhol **Müzik:** Özcan Alper **Format:** 35 mm /Renkli/ 1.66

Süre: 95 Dakika

Konu:

Sonbahar, Türkiye'nin karanlık zamanlarından biri olan "Hayata Dönüş Operasyonları" sonrasında cezaevinden salınan Yusuf adlı melankolik gencin yaşama dair mücadelesinden bir kesitin hikâyesi... Devrimci bir genç olan Yusuf, 12 yıl kaldığı cezaevinden birkaç ay ömrü kaldığı için salınır. Çamlıhemşin-Fırtına

¹⁰ "Sonbahar" <http://sinematurk.com/film/20382-sonbahar/> Erişim: Eylül,2013

Vadisi'ndeki köyüne, yaşlı annesinin yanına döner. Köyün bozulan ekonomisi yüzünden sadece yaşlıların kaldığı köyde, zamanını arkadaşı Mikhail ile yaşayamadıkları gençliklerini düşünerek ve akoru bozulan tulumunu onararak geçirir. Çoğu zaman hapisanedeki yaşamının alışkanlığıyla kendini eve kapatır ve iç hesaplaşmasını yaşar. Bir gün, ilçedeki bir meyhaneye Mikhail'in zoruyla gider ve Gürcü konsomatris kız Elka'ya aşık olur. Yakın olan ölümünü içinde saklarken, aşkıdan ayrılacağı acısı da acısına katılır.

3.2.2 Filmin Analizi

Albert Camus'nun varoluşçuluğuyla edindiği başkaldırı tarzı *Sisifos Söyleni* isimli eserinde de dile getirdiği şekilde tamamen ölüm üstüne kuruludur. Camus eserinin giriş kısmında şöyle der: “Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır: intihar. Yaşamın yaşanmaya değer değmediği konusunda bir yargıya varmak felsefenin temel sorusuna yanıt aramaktır.” (2009:7)

Camus'ye göre yaşam anlamsız olanı yaşatmaktır. Anlamsızlık düşüncesinden kurtulmak içinse iki yol görünür. Biri intihar, öbürü başkaldırmadır. Camus intiharı reddeder. İnsan bu anlamsızlık dünyasına ancak yaşayarak bir anlam getirebilir. Her şeyi olurlarına bırakmak mümkün değildir. Savunulmaya değer bir kısım daima vardır. Yaşamın anlamsızlığını ve kendi umutsuz durumunu anladıkça insan kendini özgür ve benimsenmiş kurallardan uzak hisseder. İnsan yaşamında her şey bağımsızdır. Ama insan, yaşamına ve hareketlerine insanlığa yararlı olacak şekilde yön vermelidir.

Genç yönetmen Özcan Alper'in uzun metrajlı ilk filmi “Sonbahar” tam da Camus'nun “yaşamın yaşanmaya değer değmediği” sorusundan yola çıkar.

Filmin açılış sekansı ekranın sol alt köşesinde gördüğümüz 22.12.2000 tarihli kamera görüntüleriyle başlar. Görüntüler açlık grevinin yapıldığı bir hapishaneye aittir. Görüntüde buz gibi bir sesin mahkûmlara: “İnsan hayatı en değerli varlıktır,” dediğini duyarız. Mahkûmları açlık greviden vazgeçirmeye çalışan soğuk sesin en son cümlesi ise: “Hayat her şeye rağmen güzeldir,” olur.

Görüntülerin hemen ardından filmin başkahramanı Yusuf'u (Onur Saylak) bir hastane odasında karşılarız. Yusuf 90'lı yıllarda öğrenci hareketine katılmış, sebebini öğrenemediğimiz bir olay yüzünden mahkûm edilmiştir. Açlık grevi yüzünden akciğerlerinden rahatsızlanan Yusuf'un hastane odasında doktorla yaptığı konuşmadan fazla ömrü kalmadığını anlarız. Yusuf doktorun direktiflerini umursamaz bir şekilde dinlemektedir. Ciğerlerinin tükenmişliğine rağmen sigara içmeye devam eder, hapishaneden daha erken çıkabileceken çıkmayı tercih etmez, hatta tercihi olsa hapishanede kalmak isteyeceği bellidir. Rahatsızlığı yüzünden serbest bırakılır ve memleketi Artvin/Hopa'ya 10 yılın ardından geri döner. Yusuf özgürlüğüne kavuşsa da ölümden kaçamayacağını farkındadır. Artık geleceğinin kendisinin kontrol etmediğinden, yazgının ellerine kaldığından bütünüyle emindir.

Aslında Yusuf'un hastalığı maddesel bir ölümden ötesini de simgelemektedir. Kierkgaard'ın deyimiyle ölümcül hastalık; yani kişinin kendisinden uzaklaşması, kendini unutması, kendi olamaması, hızla yaygınlaşan bir hastalıktır ve bu hastalıktan kurtulabilenlerin sayısı da her geçen gün biraz daha azalmakta, Albert Camu'nun deyişiyle “düşüş” hızlanmaktadır.

Bulutların kasveti altında kalan, bol yağmurlu memleketine, baba evine dönen Yusuf'u evde tek başına yaşayan annesi karşılayacaktır. Yusuf annesini pencereden dışarı bakarken bulur. Anne oğlunun döneceğine dair her daim taze bir umut taşır.

Yusuf annesiyle film boyunca Hemşince konuşur ve film esnasında bu konuşmaların ne anlama geldiğini öğrenemeyiz. Yönetmen konuşmaları Türkçe'ye çevirmeyerek bize başka türlü bir yabancılaşmanın da alt yapısını kurmaktadır. Alper, dil farklılığının mecbur bıraktığı bir ötekileştirmenin de altını çizer.

Heidegger'e göre dilin önemi varlığı adlandırmasında yatmaktadır. Bu adlar varlığı söze döker ve ortaya çıkartır. Dil insanlar için varlığın varlık olarak anlaşıldığı gerçekleşim olduğu için şiir dar anlamda edebiyattır, asıl anlamda ise ilk edebiyattır. (2007:111)

Yusuf yeni hayatına adapte olmakta güçlük çeker. Kendini sürekli evin önüne attığını ve bahçede uyuduğunu görürüz. Sık sık yakın arkadaşı Mikail'le (Serkan Keskin) görüşmektedir. Şehir merkezine, Mikail'in yanına gittiği bir gün minibüs bekleyen köylüler onu yanlarına çağırırlar. Yusuf'un gözü o esnada bir solucana takılır. Her şey ya hiç değişmemiştir ya da o solucanın hareketi kadar yavaş ilerlemektedir. Bu hareketsizlikten daralan Yusuf minibüs beklemekten vazgeçer ve yürümeye başlar. Mikail'in de ifade ettiği gibi aslında orası da ayrı bir hapisanedir. Yusuf öyle sessizdir ki, her şeyi kabullenmiş görünmektedir. Albert Camus'nun *Düşüş*'ünde, başkahraman Clamence'in kendini ifade ettiği cümle Yusuf'un haletine birebir uymaktadır.

"...böylece hayatın yüzeyinde, bir bakıma sözler arasında ilerliyordum, hiçbir zaman gerçeğin içinde değildim." (Camus 2003:57)

Alper filmi Dostoyevski'nin varoluşçuluğundan da oldukça beslemektedir. Dostoyevski "*Suç ve Ceza*" da kahramanı Raskolnikov'un ağzından insanları ikiye ayırdığını ifade eder. Birinci grup sadece türünün devam etmesini sağlarken diğer grup insanoğlunun gelişimine katkıda bulunmakta ve insanlığı yüceltmektedir. Bu

insanlar için öldürmek meşru kılınmalıdır. Yusuf da Raskolnikov gibi sosyalizme gönül vermiştir, uğruna mücadele ettiği idealleri vardır ancak artık gücü tükenmiştir. Alper, bu noktada Dostoyevski'den alıntı yaparak şöyle der: “Ölümü şakağında hisseden insan aslında hayatın en büyük değerini anlayandır.”¹¹ Yusuf için köyünde aynı ağır hareketle yaşayan insanlar, hayatının hapishaneliğini kabul etmiş arkadaşı Mikail o birinci gruba dahil insanlardır. Kendisi ikinci gruba dahil olmuş olsa bile artık sessiz bir kabullenmişliği seçmiştir. Mikail'den ödünç aldığı arabayı ıssız bir yol kenarına çekip avazı çıktığı kadar bağırması dışında isyan ettiğine rastlamayız.

Yusuf çarşıdaki bir kitapçıya girdiği esnada Gürcü hayat kadını Eka ile karşılaşır. (Megi Kobaledze) Yusuf Eka'yla karşılaşana kadar sık sık kıyısına gidip izlediği Karadeniz suları sakindir fakat Eka'nın hayatına girmesiyle hırçınlaşır. Yusuf'un kulağına Eka'yı gördüğü esnada Kitapçının sarfettiği bir cümle çalınır: “Bunların orospuları bile kültürlü...” Aslında Eka'da Yusuf'un dünyasına paralel bir dünyadadır. Sosyalizmin yıkılmasıyla ülkesinden kaçıp gelmiş, ardında bıraktığı küçük kızına bakmak için hayat kadınlığı yapmaktadır. Mikail bir akşam meyhane eğlencesinde Yusuf'la birlikte olması için Eka'yı tutar. Ancak Yusuf Eka'ya istediğinin “bu” olmadığını söyler ve Eka'yla yatmaz. Yusuf ve Eka'nın ortak noktası sosyalizmdir. Yusuf kendi idealleri gibi saf, tutkulu ve umutlu bir aşk ummaktadır. İçinde hala vazgeçmişliğini erteleyeceği bir umut kıvılcımı parlamaktadır. Zamanla Eka'yla yakınlıklarının aşka dönüşmesi Yusuf'u değiştirecek gibi dursa da umulan olmaz.

Eka, Yusuf'a “Sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun Yusuf, sanki Rus romanlarından kaçmış gibisin,” der. Suç ve Ceza'da Raskolnikov'da bir hayat

¹¹İşeri,G. 2008. “Özcan Alper: Bu film benim vicdan borcumdu.”
<http://www.sendika.org/2008/06/ozcan-alper-bu-film-benim-vicdan-borcumdu-gulsen-iseri-birgun/>
Erişim Tarihi: 15.08.2013

kadınına âşık olur ve onu birinci grubun dışında tutar. Çünkü bu işi zevk için değil ailesini geçindirmek için yapıyordur. Yusuf için Eka'da öyledir. İkisinin de idealleri vardır. Hatta Eka'nın sorusu ikisinin içinde bulunduğu durumu en iyi şekilde özetler. “Sen en iyi yıllarını sosyalizm için mi verdin?” İkisini de sessizce düşüncelere sevk eden bu soru karşılığını Eka'da alır. Eka Yusuf'un tutkusundan etkilenerek memleketi Gürcistan'a geri dönme ve hayat kadınlığını bırakma kararı verir. Ancak Yusuf artık o adam değildir. Eka'yla gitmeyi düşündüyse de ölümünün yakınlığı onu vazgeçirir. Sarte'a göre insan kendini ve yazgısını seçmesine rağmen bu seçimi kötüden yana yapmaya meyillidir. Yusuf da seçimini vazgeçmekten yana kullanmıştır.

Filmin sonunda Eka'yı yalnız başına ülkesine bir senfoni müziği eşliğinde uğurlarken, Yusuf'u zaman zaman tamir etmeye çalıştığı tulumu çalmak için son nefesini harcarken buluruz. Eka'nın senfoni müziği umutlu, Yusuf'un tulum sesi umutsuz bir ağıt niteliğindedir.

Yönetmen Özcan Alper, filminde karga sesini kullanarak Yusuf'un iç bulantısına ve ölümünün haberciliğine göndermeler yapar. Kargaların sesleri Edgar Allan Poe'nun “Kuzgun” isimli şiirinin dizeleri hatırlatır: “Gelmekten kocamış Kuzgun, Gecelerin Kıyısından; Söyle nasıl çağırırlar seni Ölüm kıyısından?”(Poe 2011:16) Karga sesini ilk defa Yusuf'un hastane odasında doktorla görüştüğü esnada duyarız. İkinci defası ise annesinin babasının mezarını temizlediği sırada duyulur. Anne oğlunu koruma güdüsüyle kötü sesli kargaları kovmaya çalıştıysa da Yusuf ölümüne yaklaştığını seyirciyle birlikte duyumsar.

Film yönetmenin “Her daim düşlerinin peşinden koşan sabırsızlık zamanı güzel çocuklarına...” sözleriyle ve Hemşince bir ağıtla kapanır. Ağıt filmin özeti gibidir:

Sonbahar geçti de kış mı geldi oğul,
On yıl bir delikte kaldın da oğul
Yüreğın mi çürüdü oğul
Benim Yusuf’um, oğlum

Senin için baharın olmadığını biliyordun da
O yüzden mi kışın yaylaya çıktın oğul
Gel oğlum, Yusuf’um gel
Benim Yusuf’um, oğul...¹²

Yusuf, Camus’nun *Sisifos Söyleni* için esin aldığı sırtındaki kayayı doruğa çıkarmaya çalışan ancak doruğa varmadan kayanın ağırlığıyla sürekli dağın eteğine yuvarlanan efsane kahramanı Sisyphus gibidir. “Sağlam gövde kendinin farkında değildir, acı çeken gövdeyse sürekli kendinin farkındadır. Bu da insana önceleri çok yadırgatıcı gelir. Sonraları alışılabilir bile acı çekmek gövdenin “başkaldırması” bir durumdur.¹³ Yusuf bu başkaldırı sonucu benliğini yitiren, acısı dahil kendisiyle ilgili her şeye yabancılaşmaya başlar.

Alper’in sinema dili varoluşçuluğun edebi ifadelerinden oldukça beslenmiş, daha önce sözünü ettiğimiz varoluşçu Türk yönetmenlerin aksine daha akıcı ve iyimser bir üslup seçmiştir. Alper renk ve müzik kullanımı gibi biçimsel öğelere önem verir ve bu ilk filminde daha yumuşak bir üslupla olsa da sinemasında politik

¹² “Sonbahar” <http://www.filmhafizasi.com/sinema-odalari/yeni-kamera/sonbahar-2008/> Erişim Tarihi: Eylül, 2013

¹³ Karasu, B. 1999. “Öteki Metinler” İstanbul: Metis Yay., s. 20’den aktaran Savaş, H. “Sinema ve Varoluşçuluk” İstanbul: Altıkırkbeş Yay., s:64

meselelere önem vereceğinin altını da çizer. Bu da Alper'i aslında varoluşçu anlatının bireysel tutumundan bir nebze dışlamaktadır. Yönetmen göstergebilimsel öğeleri kullanmayı da ihmal etmez. Hava muhalefetleri, denizin durumu, Yusuf'un yetersiz ruh haletine vurgu yapan, kadrajı dolduramayan görüntüleri, doğa sesleri neredeyse her türlü biçimsel öge Yusuf'un ruh haletiyle ilişkilendirilmiş haldedir. Alper'in edebiyat öğrenimi geçmişi, sinema dilinde biçimsel betimlemeleri öne çıkarmasında da büyük etkindir. Varoluşçu felsefe kötümser değil gerçekçidir. Alper'in sineması da Sonbahar'la gerçekçi, minimalist anlatı açısından Türk sineması için önemli bir yerde durmaktadır.

3.3 Seren Yüce / Çoğunluk

3.3.1 Filmin Künyesi¹⁴

Yönetmen / Senaryo: Seren Yüce **Yapımcı:** Önder Çakar/Selin Demirci
Oyuncular: Bartu Küçükçağlayan, Settar Tanrıöğen, Esmem Madra, Nihal Koldaş, Erkan Can, Feridun Koç, Mehmet Ünal, Cem Zeynel Kılıç **Kurgu:** Mary Stephen
Müzik: Gökçe Akçelik **Format:** 35 mm /Renkli/ 1.66 **Süre:** 111 Dakika

Konu:

Mertkan'ın hayatı basittir: babasının inşaatlarının getir götür işlerine bakar, arkadaşlarla alışveriş merkezlerinde sağı solu keser, arabayla turlar. Bu basitliğe bir anlam bulmak için pek de hevesli değildir. Ne zaman ki Gül ile tanışır, boşluğu ve basitliği değerlendirmek için bir fırsat çıkar karşısına. Ancak babası Gül'ün kökenleri konusunda şüphelidir. Hayatta ayrımcılıkla karşılaştığı ilk anda ona teslim olan

¹⁴“Çoğunluk” <http://sinematurk.com/film/36884-cogunluk/> Erişim Tarihi: Eylül 2013

Mertkan, çoğunluğa uyar, babasının kendisi için çizdiği yolda hayatına bir anlam bulur.

3.3.2 Filmin Analizi

Yeni Sinemacılar'ın genç yönetmenlerinden Seren Yüce'nin yakın dönem çalışmalarından olan 'Çoğunluk' özünde sosyolojik sınıf ayrılıklarına dayalı bir nefret söylemi filmi. Orta-üst sınıfa mensup çekirdek bir ailenin genç oğlu üstünden tutulan toplumsal gerçekçi büyüteç, sınıf ayrılığının -aykırılığının- kör göze parmak sokmaya varacak kadar net bir görüntü sunuyor. Küçük ailenin, genç oğlu Mertkan'ın hem psikolojik, hem de toplumsal bir baskıyla her türlü ötekini şiddetle dışlayan bir çoğunluğa katılması sürecini anlatan film, ürkütücü bir seyirlik sunarken, bu sürecin kendini çağıran bir kısır döngü olduğuna dair de ciddi göstergeler barındırıyor.

İnsan kendi fiziksel/psikolojik ve toplumsal hayatını sürekli üretmek ve değişkenliğe uğratmak zorunda olan bir varlıktır. Bu üretimi ve değişimi insan örgütlü yapılar ve ilişkiler içinde oluşturur. Bu örgütlü yapılar ve ilişkilerin tarzı, insanın kendini, ötekileri ve toplumu nasıl ürettiğine dair bir göstergedir.

Kendisi, dışı, üretimi ve ilişkileri üzerinde düşünen insan, sadece var olan yaşam koşullarını tutmak için ilişkilerini sürdürmekle kalmaz, aynı zamanda, onu değiştirmeye daha iyi yapmaya çalışır. Materyal ve düşünsel hayatı üzerine düşüncesini yansıtan ve bu düşüncelerle, örgütlü yaşamını ve ilişkilerini kendisi ve diğerleri için tanımlayan ve açıklayan insan, böylece, var olan materyal ve düşünsel dünyasıyla birlikte kendi tarihini yapar. (Erdoğan 2009: 10)

Mertkan'ın kısır döngüsü ise tam bu noktada başlar. Düşünsel boyutta ve ilişkileri anlamında kendi için düzgün bir tarih yapması mümkün değildir. Filmin

açılış sekansında ormanda babasının peşinden yürüyen ama epey geride kalmış bir çocuk görürüz. Yürüyüşten memnuniyetsizliğini her haliyle belli eden çocuğun gerilimi filmin neredeyse özeti gibidir. Filmin bu ilk sahnesinden Mertkan'ın otoriter babasının etkisinde kalacağını ve bütün ilişkilerini ve iletişimini onun karakteri üzerinden devşireceğini ama ona yetişemeyeceğini anlarız. Babasının baskısıyla bir kişilik sahibi olması engellendiği için Mertkan'ın daha küçüklükten itibaren büyüttüğü nefreti bir öteki ve bir yabancı olan, evdeki temizlikçi kadına gizlice fiziksel şiddet göstererek yansıtmaya şahit oluruz. Mertkan büyükçe nefretinin ve anlamlandıramadığı sıkışmış öfkesinin büyümesinden fazla değişen bir şey olmaz.

Mertkan'ın babası müteahhit, annesi ev hanımıdır. Sadece evli olduğunu bildiğimiz ve evliliği kardeşine kurtuluş olarak aşıl原因an bir abisi vardır. Aile içinde kesinlikle bir iletişim yoktur. Yoksunluktan orta-üst sınıfa geçiş yapan, materyalist, militarist, muhafazakâr, ırkçı baba, anneyi de duygusal anlamda sindirmiş ve metalaştırmış biridir. Ancak babasının ve çevresinin kısıtlayıcı beklentilerinden başka hayata karşı bir duruşu, bir bakış açısı olmayan Mertkan'ın babasının ve gösterilenin dışında kendi gerçekleriyle ve sıkışmışlığıyla yüzleşme durumunda kalması onu ciddi bir ego çatışmasına sürükleyecektir.

Askerlikten kaçmak için açık öğretim okuyan, okulunu bitirmesi ve askere gitmesi konusunda sürekli baskı gören Mertkan, ailesinin ve baskıcı çevresinin onaylamayacağı bir kızıdan hoşlanır. Öte yandan diğerlerinin otoritesi ve baskısı altında yönlendirilmişken, aynı baskıyı diğerlerine uygulaması beklenmektedir. Babasının inşaatlarında çalışan işçilere kendine dayatılmış otoriteyi sunması beklendiğinde Mertkan için işler içinden iyice çıkılmaz bir hal alır. Otorite altında ezilirken otorite uygulaması istenen ve öğretilen normlara hiç uymayan bir kızla ilişki kuran Mertkan'ın büyümesi için bir seçim yapması gerekecektir. Ya kendinden

bekleneni uygulayarak çoğunluğa dahil olacak, ya da kaybetmeyi göze alarak, azınlıkların tarafına, diğer yakaya geçecektir.

Yönetmen Seren Yüce Mertkan'ın ego çatışmasını toplumsal bir sınıf sorunu üstünden kurar ve Mertkan'ın ego çatışması için çeşitli defanslara yer verse de büyük oranda bir bastırma savunmasını seçer. Bir kadınla ilişki kuracak özgüveni kendinde bulamayan, kişiliği oturmamış, çocuksu Mertkan, sürekli yemek yiyerek başka bir hazzın baskılanması peşinde davranır ve sık sık soluğu bir fastfood restoranında alır. Mertkan sık sık gittiği restorandaki garson kız Gül'ün dikkatini çeker. Gül Marmara üniversitesinde okuyan sosyoloji öğrencisi bir kızdır. İstanbul'un sosyo-ekonomik düzeyi düşük bir semtinde yaşar ve okuyabilmek için para kazanmak zorundadır. Gül Mertkan'a öğretilen hiçbir norma uymaz, garsondur, fakirdir ve en önemlisi Doğuludur. Sosyo-ekonomik sınıfından önce Gül, Mertkan'a dayatılan bir ırk farklılığı taşımaktadır. Bu özelliklerinden dolayı arkadaşları tarafından Gül'le sadece cinsel bir ilişki kurulabileceği yönünde baskı görür. Zaten babasından öğrendiği üzere Mertkan'ın zihninde kadınlar meta formundadır. Normlara uyan kadınlarla evlenilir, diğerleri sadece cinsel tatmin için vardır. Mertkan Gül'den hoşlanır. Ancak arkadaşları tarafından ciddi anlamda seksist aşağılamalara maruz kalan Gül'e, babasının milliyetçi-muhafazakâr hezeyanlarıyla da doldukça tam olarak karşılık veremez. Böylece hem Gül'ü hem de kendini ikiyüzlü bir ahlak anlayışına ve süperego baskısına kurban eder. Arkadaşlarıyla içtiği bir bar sahnesinde bunu açık olarak görürüz. Arkadaşlarına aşağıladıkları kızla cinsel bir beraberlik yaşadığını argo bir tabirle ifade eder. Tabirinin içinde hissiyatına yer yoktur. Oysa Gül ile birlikte olduktan sonra banyo aynasındaki yansımasına gülümseyen Mertkan idinin ve ruhsal açlığının tatmin edildiğine emin görünmektedir.

Yönetmen anne karakteri üstünden ise başka bir ego defansı sunar. Oğlunun kızla birlikte olmamasını sadece kocasıyla bu konuda tartışmamak için istemediğini ifade eder. Eve gelen temizlikçi kadının vefat etmesi, oğlunun ve eşinin duygusuzluğu gibi konulara insani belirtiler gösteren anne de bir tür dışlamayı seçmiştir. Öyle ki kanser olma ihtimaline karşın yüzünden aldırıldığı kitleyi bile ifade etmeye değer bulmaz ve tam bir yadsıma içinde davranır. Aslında bu da Mertkan'ın defansının devşireceği yer ile ilgili izleyiciye bir ipucu sunmaktadır.

Sonuç olarak Mertkan babasının o kızla birlikte olmaması konusundaki direktifleriyle, babasının ona sunduğu basit hayatı içselleştirir ve duyduğu vicdan azabını kolayca atlatır.

Filmin son sahnesi bu anlamda çok önem taşır. Bütün mücadeleden bir şekilde sıyrılan Mertkan'ı annesi ve babasıyla birlikte sofrada yemek yerken görürüz. Masada hiçbir konuşma yoktur, televizyona bakılır. Mertkan'ı çoğunluğa dâhil etme çabası başarıya ulaşmıştır

Mertkan'ın nevrozunu çabucak dışlama ve ego çatışmasını ardında bırakması aslında yabancılaşmaya bir göndermedir. Karakteri hiçbir şeyi yeterince umursamaz, dikkate almaz, farkları gözetemez ve gözlemleyemez. Ahlaki normların baskısı altında kalması bile anlaktır. Öyle umursamazdır ki, babasının defalarca sormasına rağmen kız arkadaşı Gül'ün nereli olduğunu bile unuttur. Haletiyle bize Albert Camus'nun *Yabancı*'sındaki karakter Meursault'u anımsatır.

Yabancılaşma ego çatışmasının şiddetini kanıksatacak kadar güçlü bir olgudur. İnsanın maddi, düşünsel ve duygusal varlığını belirlenmiş, örgütlü üretim tarzı ve ilişkileri içinde üretme biçimleri sonucunda ortaya çıkan bir insanlık durumudur. (Erdoğan 2009:11) Marx'ın yabancılaşma teorisine göre iki tür

yabancılaşma vardır. Hikâye, örgütlü üretim tarzının getirdiğini tarifleyen ikinci tür yabancılaşmaya dokunsa da, Mertkan'ın yabancılaşması Marx'ın doğadan kopuş tasvirli ilk yabancılaşma tarifine birebir göstergedir. Meta fetişizminin baskısıyla şekil alan otoriter babanın baskısı altında Mertkan'ın yabancılaşması bu ikinci türe devrilmiş, ancak sonrasında çoğunluğa itilerek yine meta fetişizminin baskısına varmıştır. Bu bağlamda yönetmen Seren Yüce'nin hikâyesindeki karakter örneklerini modern insanın yabancılaşması tarifine uyarlamak, ya da feodal insanın yabancılaşması, köleci insanın yabancılaşması komün insanının yabancılaşması gibi geriye dönük ifadelerde de göstermek mümkündür. Güçsüzlük, kuralsızlık, anlamsızlık, kültürel yalıtım, toplumsal normlar ya da bir şekilde kendini dışlamaktan da detaylıca bahsedebiliriz. Ama nihayetinde bunları yöneten her unsur karakterlerin ego çatışmasında yer bulacaktır.

Gül'ü unutmak ve babasının işleri yönetmesiyle ilgili baskısına karşılık vermek için şehir dışındaki bir inşaat şantiyesine giden Mertkan ego çatışmasını dışlayacağı, korunaksız kalarak, kendiyile ve yabancılaşmasıyla yüzleşeceği mekânı bulur. Burada yalnız başına kalacak ve inşaat işçilerini yönetmesi gerekecektir. İşte bu noktada meta fetişizminin etkisine, iktidarı ele almada sermayenin kuvvetine açıkça tanık oluruz. Yönetmen burada Mertkan'ın ego savunmasını patlatacak bir yere, patron-işçi ilişkisine yönlendirir. Mertkan yabancılaşmanın etkisindeki, içi boşaltılmış, oturmamış, ego çatışmasından nasibini almış kişiliğinin nefretli söylemlerini burada kusar. Maddi gücü olmadan, güç gösterisi yapamayacak kişiliğinin -kişiliksizliğinin- bilinçsizce farkındadır. Bu yüzden inşaatta çalışan doğulu işçilere yöneltebileceği öfkesi ve baskılanmış iktidar arzusu için muazzam bir yer bulur. Hiç anlamadığı inşaat işlerini yeterli bulmayarak yine Doğulu tabir edilen işçilere şiddet göstermeye başlar. Ancak içselleştirdiği basit hayatın ve ahlaki

normların sahibi evinde olmadığını ve korunaksız olduğunu da farkındadır. Bu farkındalığı da başka bir karakter üstünden yürür. Ona tarif edilen normlara uymayan, sermayenin gücünün üstünde etki yapmadığı başka bir öteki, bir yabancı; taksi şoförü...

İçkili bir şekilde kaza yaptığı bir gün bir taksi şoförünün arabasına zarar verir. Babası para ile bu meseleyi halletmek ister ancak taksi şoförü buna izin vermez, parayı istemez. Şoförün bu tavrı Mertkan'ın kafasındaki korunaklı sermaye gücünü alt üst eder. Nitekim tek başına kaldığı şantiyede de, rüyalarında da taksi şoförü peşindedir. Taksi şoförünün ona zarar vermesinden korkan Mertkan, para ile işleri yoluna koyamayacağını anlayınca babasından bir silah talep eder. Maddi güç yoksa şiddet vardır. Bu güç hala egosunu basitçe rahatlatmasını sağlar. Fakat taksi şoförünün niyetinin onu öldürmek olmadığını anlayınca işler yine sarpa sarar ve biz Mertkan'ı ilk defa hissiyatlı bir tepki içinde buluruz. Şantiyenin dışında gördüğü Taksi şoförüne sarılıp ağlar. Mertkan'ın bilincinin karşı savunması da yetersiz kalmıştır. Bu noktada Mertkan'ın bir gelişim göstereceği düşünülse ve seyircinin karakterle empati kurması bir noktada sağlansa da Mertkan seyircinin beklediğini değil, kendinden bekleneni yapar. Ana rahmine dönüşü isteyen biri gibi korunaklı, basit yuvasına her türlü çatışmayı dışlayarak geri döner. Egosunun savunma mekanizması için seçilen bastırma layığına başlamış, Mertkan'ı süperegosu karşısında mağlup etmiştir. Bir anlamda bu filmde defansını ve gelişimini noktaladığımız karakterin annesi gibi inkarı seçeceğini anlamamız daha açıkça mümkün hale gelir. Savunma kendi döngüsü içinde başka bir savunmayı doğurarak daha başka bir çatışmaya dönüşmüştür.

Hikâyenin son noktasında ise elimizde ciddi bir çatışmanın sonucunda süperregonun kanlı mağlubiyeti, ötekileştirilen olmanın bedeli, yabacılaşma ve

çoğunluğun galibiyetine dair rahatsız edici, karamsar sorgular kalır. Genç yönetmen Seren Yüce'nin sinematografik başarısı tartışılabilir de, hikâyesinin toplumsal ve insani gerçeklik büyüteciyle sanatsal bir ürün üstünden eğirdiği ışığın gözümüzü yakmayı başardığı açıktır.

4 Sonuç

Çalışmamda genel olarak varoluşçu felsefenin temel sorunlarına ve bu felsefenin öncülerine, yabancılaşma kavramının varoluşçu felsefe içinde nasıl yer bulduğuna kısaca değinilmiş, bu felsefenin Dünya sinemasında ve Türk sinemasındaki etkilerine yer verilmiştir. Varoluşçu felsefe izleklerinin ve yabancılaşma kavramının ülkemiz sinemasında neden geç yer aldığı ve yakın dönem sinemasında bu etkilerin yoğunlaşmasının sebepleri gösterilmeye çalışılmıştır.

Şüphesiz bu çalışma ancak bir giriş niteliği taşımaktadır. Varoluşçu felsefeyi tek bir tanıma indirgeyerek açıklamak çok zor olduğu gibi bu felsefenin sanat ürünleri üstündeki izleklerini yorumlamaya çalışmak da kapsamlı bir gözlem gerektirmektedir. Yabancılaşma sorunu varoluşçu felsefenin en temel sorunlarından biri olsa da kavramın disiplinlerarası bir nitelik taşıması aynı tanımlama sıkıntısını doğurur. Söz konusu zorluğu bir yana bırakmak gerekirse varoluşçuluk temel olarak bir yaşam sorgulaması, insanı bütün olarak anlamaya çalışan ve yaşamı anlamlandırmaya odaklı bir felsefi akımdır. Varoluşçuluk topyekûn bireye odaklı olduğundan haliyle tanımlara direnmek, evrensel olmak zorundadır. Yaşam kaygısı ve insanın sanatın en temel uğraşı olması sebebiyle de varoluşçu felsefe akımı sanat ile işbirliği yapmak zorunda kalacaktır. Bu yüzden sanata felsefe gözüyle bakmak bir seçim olmaktan çıkıp bir zorunluluğu doğurur. Varoluşçu felsefe gözü sinemayı okumak için en elzem yöntemlerden biridir. Çünkü varoluşçu felsefe yabancılaşma gibi disiplinlerarası bir temayı bile ortak bir noktada yorumlanır hale getirmektedir ve yabancılaşmanın temeli; insanın kaygıları, sanatın temel meselesi; insan, varoluşçu felsefenin temeli de bu insani kaygıları anlamlandırmaktır. Çalışmamda

örnek filmler aracılığıyla bu ortak buluşmanın, sanatın sinema dalında gösterilmesi sağlanmıştır.

Çalışmanın devamında 2000’li yıllarda ulusal ve uluslararası platformlarda başarılarıyla adlarını duyurmuş üç genç yönetmenin filmlerindeki varoluşçu izleklere yer verilmiştir. Bunun temel nedeni de Türk sinemasındaki varoluşçu izlekleri okumak adına Ömer Kavur, Zeki Demirkubuz gibi sinemacıların yanında bu yönetmenlerin henüz bakir bırakılmış olmalarıdır.

Varoluşçuluğun tanımlara direnişi ve her bireyin gözünde farklı konuşlanmaları ve yabancılaşmanın ortaklığı için bu üç film önemli veriler sunmaktadır. Ayrıca üç yönetmen Semih Kaplanoğlu’nun maneviyat odaklı, teist varoluşçuluğu, Özcan Alper’in politik, edebiyattan beslenen varoluşçuluğu, Seren Yüce’nin psikanaliz ve ekonomist gözlerle yorumlamakta yetersiz kaldığı ve felsefeye göz kırptığı varoluşçuluğu ile çektiği filmler bu anlamda çok önemli veriler içermektedir. Üç yönetmenin de hikâye anlatımlarındaki ortak noktası ise yabancılaşma olmuştur. Çünkü yabancılaşma, tanımlanmaya çalışılırken farklı disiplinler arasında eksik bırakılan her ifadeyi varoluşçu felsefe içinde tamamlama olanağı bulabilir.

Sinema ve varoluşçu felsefe ilişkisi konusunda çok geniş kapsamlı bir çalışma hazırlayan Hakan Savaş sinemanın felsefe ile okunması konusunda şöyle demiştir:

Sinemaya varoluşçu felsefe gözü ile bakıldığında aranan “bilgi” ise, “insanın” bilgisidir. Başka bir deyişle, insan ve insana ait değerlerin, insanın yaşama nasıl baktığının ve yaşamı nasıl anlamlandırıldığının bilgisidir. Varoluşçu felsefe ile sinemaya bakıldığında aranan bilgi, insanın varlık yapısından ve bu yapının bütünlüğünden kaynaklanan her türlü bilgidir; bir bütün olarak insanın bilgisidir: İnsanın korkusu, kaygısı, dili, düşüncesi, duygusu, yalnızlığı, doğrusu, yalanı, eylemi, davranışı, sevgisi, nefreti, aklı,

deliliği, uyumu, uyumsuzluğu, özgürlüğu, sorumluluğu, vb. her Őey bu bilginin içinde yer alır. (...) Sanatı, dolayısıyla sinemayı etikten ayrı dűŐünmek ve değerlendirmek olanaklı değildir. Etik değerlerin değerinin bilgisini verecek olan yine felsefedir. (2003:316,317)

Genel olarak çalıŐmamın sonuçlarında varoluŐçu felsefenin bireyselliği sebebiyle sinemayla doğrudan iliŐki kurmak zorunda kaldığı ve felsefenin sinemayı ‘okumak’ adına en önemli yöntemlerden biri olduğunun göz ardı edilmemesi gerektiği önemli bir unsurdur. ÇalıŐmamın önemli amaçlarından biri varoluŐçu etkilerin űlkemiz sinemasına geç tezahűr etmesinin sebeplerinden önce “varoluŐçuluđun” sinemamızda örnek filmlerle nasıl farklılıklarla konumlandığını göstermek olmuŐtur. Örnek yönetmenlerin kendi yaŐam biçimlerinden yola çıkarak eserlerinde sundukları yaŐam kaygıları, varoluŐçu felsefenin evrenselliği ve hepsini ortak noktada buluŐturan ‘yabancılaŐma’ ekseni çalıŐmamda dikkate değer en önemli meseledir. ÇalıŐmamda bu örnek filmler űstünden, varoluŐçu felsefe ve edebiyat eserlerinin desteğiyle, eleŐtirel metin incelemesi ve yorumlama tekniği kullanılarak değerlendirme yapılmıŐtır.

Kaynakça

Altınar, B. 2005. "Metin Erksan Sineması." İstanbul: Pan Yayınları.

Atam, Z. 2011. "Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması." İstanbul: Cadde Yayınları

Camus, A. 2009. "Sisifos Söyleni." Çev: Yücel, T. İstanbul: Can Yayınları.

Camus, A. "Denemeler." Çev: Eyüboğlu, S. & Günyol, V. İstanbul: Say Yayınları.

Camus, A. 2003. "Düşüş." Çev: Demirhan, A. İstanbul: Can Yayınları.

Cevizci, A. 2005. "Felsefe Sözlüğü." İstanbul: Paradigma Yayınları.

Duhm, D. 1996. "Kapitalizmde Korku." Çev: Sölçün, S. Ankara: Ayraç Yayınları.

Erdoğan, İ. (2009) "Materyal ve Düşünsel Hayatın Üretimi ve Yabancılaşma" İstanbul: Bilim ve Ütopya Dergisi

Ersevım, İ. 2010. "Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri." İstanbul: Asos Yayınları.

Heidegger, M. 2007. "Sanat Eserinin Kökeni." Ankara: De Ki Yayınları.

Jaspers, K. 1997. "Felsefe Nedir?" Çev: Zekiöglü, İ. E. İstanbul: Say Yayınları.

Karasu, B. 1999. "Öteki Metinler." İstanbul: Metis Yayınları.

Koç, E. 2008. "Bir Umut Meafiziği Olarak Gabirel Marcel Felsefesi." Isparta: SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 18

- Kuçuradi, İ. 1997 “Yüzyılımızda İnsan Felsefesi.” Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lacan, J. 1994. “Fallus’un Anlamı.” Çev: Tura, M. S. Afa Felsefe Yazıları Ansiklopedisi, Önsöz. Sayfa: 7-37.
- Kuyucak Esen, Ş. 2002. “Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur.” İstanbul: Alfa Yayınları
- Murphy, J. W. 1995. “Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Toplumsal Eleştiri.” Çev. Arslan, H. İstanbul: Eti Yayınları.
- Pay, A. 2010. “Yönetmen Sineması: Semih Kaplanoğlu.” İstanbul: Küre Yayınları.
- Poe, E. A. 2011. “Kuzgun.” Çev: Baykara, O. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Raymond, W. 1989. “İkibin’e Doğru” Çev: Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Savaş, H. 2003. “Sinema ve Varoluşçuluk.” İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi.
- Scognamillo, G. 2003. “Türk Sinema Tarihi.” İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Şirin, U. 2010. “Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi: Yusuf’un Rüyası.” İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tarkovski, A. 1992. “Mühürlenmiş Zaman” İstanbul: Afa Yayınları.
- Teksoy, R. 2005. “Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi.” İstanbul: Oğlak Yayınevi.
- Timuçin, A. 2006. “Düşünce Tarihi.” İstanbul: Bulut Yayınları.

Tuna, S. M. 1996. "Freud'dan Lacan'a Psikanaliz." İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Deniz Özden, T. 2008 "Yaptıklarım, düşündüklerimin gerisinde kalıyor."
<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-16027-yaptiklarim-dusunduklerimin-gerisinde-kaliyor.html> Erişim: Ağustos 2013

İşeri, G. 2008. "Özcan Alper: Bu film benim vicdan borcumdu."
<http://www.sendika.org/2008/06/ozcan-alper-bu-film-benim-vicdan-borcumdu-gulsen-iseri-birgun/> Erişim Tarihi: Ağustos 2013

Ölmez, E. 2009 "Zeki Demirkubuz İzdiham'a Konuştu"
<http://www.izdiham.com/index.php/zeki-demirkubuz-izdihama-konustu> Erişim Tarihi: Ağustos.2013

"Çoğunluk" <http://sinematurk.com/film/36884-cogunluk/> Erişim Tarihi: Eylül 2013

"Sonbahar" <http://sinematurk.com/film/20382-sonbahar/> Erişim Tarihi: Eylül 2013

"Meleğin Düşüşü" <http://sinematurk.com/film/8479-melegin-dusus/> Erişim Tarihi: Eylül 2013

"Sonbahar" <http://www.filmhafizasi.com/sinema-odalari/yeni-kamera/sonbahar-2008/> Erişim Tarihi: Eylül 2013