

SİNEMA VE VAROLUŞÇULUK
Doktora Tezi

Hakan SAVAS

Eskişehir, 2001

SİNEMA VE VAROLUŞÇULUK

Hakan SAVAŞ

DOKTORA TEZİ

Sinema-TV Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Naci GÜÇHAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2001

DOKTORA TEZ ÖZÜ

SİNEMA VE VAROLUŞÇULUK

Hakan SAVAŞ

Sinema-TV Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2001

Danışman: Prof. Dr. Naci GÜÇHAN

Uygarlık tarihinin her döneminde, her çağda felsefe ile sanat arasında bir bağ kurmak olanaklıdır. Bu bağ kimi zaman çok güçlü, kimi zaman da çok zayıf olabilir. Ancak sanat tarihinin gösterdiği son derece açık bir gerçek varsa, o da, sanatın ancak ve ancak düşünce-yoğun ortamlarda gelişip serpilebildiği, düşüncenin yoksullaştığı dönemlerde ise sanatın da gücünü yitirdiğidir.

Felsefe ile sanat arasındaki bağın niteliğini belirleyen ise, öncelikli sorunun “insan” olmasıdır. Başka bir deyişle, insan ne zaman öncelikli sorun haline gelirse o zaman felsefe ile sanat arasındaki bağ da güçlenir, sıkılaşır. Çünkü insanı anlamak, insanla birlikte yaşamı anlayıp yorumlamaya çalışmak sorun olduğunda, sanat ve felsefe bir ortak paydada buluşmuş demektir.

Bu açıdan bakıldığında, 20. Yüzyılın ayırt edici özelliklerinden biri de, bu yüzyılın felsefesi ile sanatı arasındaki güçlü işbirliğidir ki, bu işbirliğinde, çağdaş bir felsefe olarak varoluşçuluğun da önemli bir payı vardır. Varoluşçu felsefeyi dar anlamıyla yalnızca felsefenin sınırları içinde kalmaktan çıkartarak sanatla buluşturanın ise “insanın kendini arayışı” olduğu söylenebilir. Sinema sanatı ile varoluşçuluğu bir yerde buluşturan da aynı arayış, aynı uğraştır. Çağdaş insanın kendini arayışının izini, -yaşamın ve insanın bütünlüğünü hiç gözden yitirmeksizin- felsefede ve sinemada sürmek, varoluşçuluk ile sinema arasındaki ilişkinin boyutlarını açığa çıkartmak bu araştırmanın konusu olmakla birlikte, asıl amaçlananın sinemaya felsefe ile bakmak, felsefi bakışı film çözümlemesi ve eleştirisine taşımak olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, “Sinema ve Varoluşçuluk” başlığını taşıyan bu çalışmadan beklenen, felsefe ile sinema arasında kurulacak bağda bir ilmek atabilmek ve felsefi bakışın sinema sanatını değerlendirme yönünde sağlayabileceği olanaklardan hiç olmazsa bir bölümünü tanıtarak, örneklendirebilmektir.

ABSTRACT

In any stages of Civilization History and in all eras, it is likely to form a connection between philosophy and art, which may be sometimes strong but some other times loose. However, What Art History clearly shows is that art has only been developed in the surroundings where philosophy has also been dominant. Art, on the other hand, has undermined when philosophy has lost its power.

“Human”, being the major question, determines the quality of that connection between philosophy and art. In other words, when “human” is considered as the major question, then the connection gets stronger and tight. When the case is to understand “human” and life with “human”, as well as to comment on it, then art and philosophy will reach a common ground.

From this point of view, one of the distinguishing features of 20th century is the strong connection between art and philosophy in which existentialism also plays an important role as a contemporary philosophy. What takes existentialist philosophy out of its border (with its narrow sense) is “the man seeking himself.” This is the concept that cinema as an art and existentialism meet. The aim of this study is to search for its own steps of man through philosophy and cinema with keeping the integrity of life and man in mind, and to find out the dimensions of the relation between existentialism and cinema, however the major purpose is, actually to think about cinema in a philosophical way and to analyze and comment on it with that point of view. In other words, what is expected from that study with the title “Cinema and Existentialism” is to take a further step to make a connection between philosophy and art and also to introduce and illustrate the possibilities that that philosophical point of view in evaluating cinema can result in.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hakan SAVAŞ'ın "Sinema ve Varoluşçuluk" başlıklı tezi 01 Kasım 2001 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında Doktora tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza _____

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Naci GÜÇHAN

Üye : Prof.Dr.Cevat ÇAPAN

Üye : Prof.Dr.Sıtkı ERİNÇ

Üye : Prof.Yalçın DEMİR

Üye : Prof.Dr.Bahadır GÜLMEZ

Prof.Dr. C. H. ZÜHTÜ MİTTAN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Bir şey bize yaşantı yoluyla açık değilse onu duyacak kulak da yoktur bizde.” İlk okuduğumda altını çizdiğim, bir şekilde önemli olduğunu sezdiğim, ama hiç anlamadığım bu cümle, ünlü Alman filozofu Nietzsche’ye aitti. Derken, aynı cümlenin başka bir çevirisiyle karşılaştım: “Her neye ki bir insan yaşantılarıyla ulaşamıyor, buna kulakları da kapalıdır.”

Mürekkep, dört harfin izini ak kağıda bırakırken “ölüm”ün bıçağı böğrümün bir karış uzağına, çok yakınımaya düştü; babamı, onun için açılmış beş harfli bir çukura değil, “mezar” a kendi ellerimle koydum. Küreği yere bıraktıktan az sonra bir el omzuma dokundu ve söylenmesi gerekeni yüzüme açıkça söyledi: “Orası sözün bittiği yer!”

Oysa o sesin sahibinin de, benim de sevdiğimiz bir şairden, sevdiğimiz bir kaç dize vardı söylenmesi gereken: “Ölüyorum Tanrım / Bu da oldu işte / Her ölüm erken ölümdür / Biliyorum Tanrım.”

Ama artık “bilmezdim kelimelerin bu kadar kifayetsiz olduğunu” diyemezdim. Çünkü, biliyordum. Neden sonra, “Ölümlle acıkanlar gördüm / Yaşamla doydum.” diyen, acemi bir dize de ben yazdım. Mezarın tozundan toprağından, definden sonra o kadar çabuk acıkmıştı ki insanlar, şaşırılmışım...

Şimdi o beş harfli çukura “mezar” değil de, “kabir” diyorum. “Ölüm”, o sevimsiz dört harf, yalnızca ak kağıda ya da taşlara değil, tüm bir yaşama yazılı... Biliyorum. Belki de ilk defa “bilgi”nin, bilmenin ne demek olduğunu ve hiçbir şey bilmediğimi biliyorum.

Fakat bildiğim bir şey daha var; çukurun tozu toprağı, acısı anısı üzerimdeyken omzuma dokunan ve bana sarılan o ses, bir dostun sesi; Naci Güçhan’ın sesiydi. Ve sonra çoğalan sesler; Yalçın Demir’in, uzaklardan Sıtkı M. Erinç’in sesi... Sonra yanımdaki insanların sesi; eşim Ayla’nın, Melih (Bilge) Abinin, Hamza (Fıçıcı) Abinin, Meral ve Orhan’ın (Ünver), annemin sesi, sesleri... İnsanın, insanlığın sesleri. “Ölüm”ün dört harfine inat, “hayat”ın beş harfli, başkaldıran sesi. Hem de öyle yalnızca kağıtta, taşta

yazılı bir ses değil. Nefes alan, nabzı atan, yaşıyan bir ses. O ses; dostluğun, paylaşımanın, dayanışmanın, “sevgi”nin sesiydi.

Artık, Nietzsche'nin “Her neye ki bir insan yaşıantılarıyla ulaşıamıyor, buna kulakları da kapalıdır” sözüyle ne anlatmak istediğini anladığımı sanıyorum. Tıpkı Bilge Karasu'nun “Bilgi dediğin edinilir. Yaşıamadan bilgi edinildiğini işitmedim ben. Kitaplar, olsa olsa, edindiğimiz bilgiyi denetlemeğe yarar...” deyişini önce hiç anlamamış olmama rağmen, şimdi biraz biraz anlıyor oluşum gibi...

Keşke, babam Mehmet Savaş, bana bu uzun önsözü yazdırmayacak kadar uzun yaşayabilseydi... Ve bilmeseydim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Sorun	1
1.2. Amaç.....	4
1.3. Önem.....	5
1.4. Varsayımlar.....	6
1.5. Yöntem.....	7
1.6. Sınırlılıklar.....	11
1.7. Tanımlar.....	11
2. BULGULAR VE YORUM.....	15
2.1. Eleştirinin Görevi ve Felsefi Eleştiri.....	15
2.1.1. Varoluşçuluk ve Düşüncenin Dramı.....	38
2.1.1.1. Oyunun (Varoluşçuluğun) Perde Arkası.....	55
2.1.1.2. Paradoks ve Varoluş.....	95
2.1.2. Sanatta Varoluşçuluk ve Varoluşçu İzlekler.....	131
2.1.2.1. Özgürlük ve Sorumluluk.....	142
2.1.2.2. Rastlantı ve Zorunluluk.....	146
2.1.2.3. Yazgı ve Yazgı Sevgisi.....	148
2.1.2.4. Kötü Niyet.....	149
2.1.2.5. “Onlar” (das Man) Alanı ve Otantik Varoluş.....	154
2.1.3. Sinema ve Varoluşçuluk.....	166

2.1.3.1. Parçalanmış Bir Yaşamın Görsel Estetiği ve Varoluşçuluğun Çağdaş Sinema Anlatısının Gelişimi Üzerindeki Etkisi.....	198
2.1.3.1.1. Beyaz Perdenin Karanlık Yüzü: Film Noir ve “Güneşli, Suç Dolu Bir Dünya!”.....	199
2.1.3.1.2. Yeni Dalga Sineması ve Varoluşçuluk.....	225
2.1.3.1.3. Hollywood Varoluşçuluğu.....	248
2.1.3.1.4. Bir Yaşam Sorunu Olarak Ölüm ve “Yedinci Mühür”.....	277
3. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	314
KAYNAKÇA.....	320

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

Sinemaya felsefe ile bakma yollarının irdelenmesi ile, felsefi bir bakışın sinema sanatının ve bu sanatın ürünleri olan filmlerin aydınlatılması, değerlendirilmesi yönünde sağlayabileceği olanakların neler olduğu, bu araştırmanın öncelikli sorunudur.

Ancak, sorunun doğru ve tam olarak ortaya konulabilmesi için *felsefe* denilince neyin anlaşıldığı iyi belirlenmelidir. Felsefenin özü, öznesi ve görevleri konusunda çok sayıda tanım yapılabilir. Felsefe, kimine göre bir etkinliktir, kimine göre dil çözümlemesidir, kimine göre dil çözümlemesinin mantıksal yöntemidir, kimine göre sistemli düşüncedir, ya da varlığın incelenmesidir, varlığın değil bilmenin incelenmesidir, bilincin bilimidir, özel türde bir dünya görüşüdür vb (Oizerman, 1998, s: 161). Daha da uzatılabilecek bu felsefe tanımları da göstermektedir ki, öncelikle felsefeden ne anlaşıldığı ve hangi ana çizgilerle belirlenebilecek bir felsefeden yana olunduğu, sanata bakarken takılan felsefe gözlüğünün bize göstereceklerini oldukça çeşitlendirecektir. Bunun yanısıra, yalnızca felsefe denilince ne anlaşıldığı sanata ilişkin yorum ve değerlendirmeleri belirlemekle kalmayacak, sanattan ne anlaşıldığı da felsefi yaklaşımın doğrultusunu belirleyecektir (Akatlı, 1980, s:44). Ancak şu kadarı söylenebilir ki, tek bir felsefe olmadığı için sinemaya felsefeyle bakmanın tek bir yolu da yoktur.

Öte yandan varoluşçu felsefenin de tek bir tanımı yoktur. Varoluşçuluk kimine göre bunalım, kimine göre kötümserlik, kimine göre özgürlük, kimine göre umutsuzluk, kimine göre saçma, kimine göre başkaldırı felsefesidir vb (Bezirci, 1996, s:7). Bu durumda sinemaya felsefe ile bakma yollarını sorun edinen bu çalışmada, hangi felsefenin penceresinden sinemaya bakılacağı açıkça belli olmasına rağmen, neyin görülüp, neyin aranacağı yine belirsiz kalacaktır. Başka bir deyişle, varoluşçuluğu umutsuzluk olarak tanımlayan için sinemada aranması gereken umutsuzluk, özgürlük olarak gören için özgürlük, başkaldırı olarak gören için de başkaldırı olacaktır vb.

Öyleyse, araştırma sorununun sorunsuz olarak belirlenebilmesi ve açıkça ortaya konulabilmesi için, varoluşçuluktan ve bir sanat olarak sinemadan ne anlaşıldığının tam olarak açıklığa kavuşması gerektiği söylenebilir.

Bir *yaşama felsefesi* olarak varoluşçuluk, yaşamı ve insanı kendi bütünlüğü içinde, bir bütün olarak anlama uğraşı diye tanımlanabilir. Daha kısa bir ifadeyle, varoluşçuluk, çağdaş *insanın kendisini arayışıdır*. Bu nedenledir ki, insana ilişkin olan her şey, insanın varlık yapısından kaynaklanan her şey; umut, umutsuzluk, korku, kaygı, saçma, başkaldırı, sorumluluk, özgürlük, yalnızlık vb. varoluşçu felsefenin düşünce konusudur. Bu felsefenin penceresinden görülen *bütün* bir insan, bütün bir insanlıktır. Bütün bir insanlıktır, çünkü varoluşçuluk aynı zamanda felsefeye *çağının tanığı olma* görevini, daha doğrusu sorumluluğunu da yüklemiştir.

Ne var ki, varoluşçuluk, çağının tanığı olma ve içinde yaşadığı çağın insanını bir bütün olarak anlamaya çalışma yolunda, uğraşında yalnız da değildir. Çünkü sanatın öncelikli işlevi yüzyıllar öncesinden bu yana çağına tanıklık etmek, insanı duygusal-düşünsel çerçevede bir *bütün* olarak görmek ve göstermektir. Üstelik sanatın bu uğraşta, hem felsefeden hem de bilimden daha üstün, daha güçlü olduğu da söylenebilir. Felsefe, yaşamı ve insanı ancak kavram düzeyinde ele alır, yansıtırken, bilimde de insan soyutlanır, parçalanır ve yalnızca bir yönüyle ele alınır: Ruhbilimde ruhsal açıdan insan, toplumbilimde toplumsal açıdan insan vardır vb. (Timuçin, 1998, s:4). Oysa bir şiirde, bir romanda, bir filmde kısacası sanatta karşımıza çıkan insan her yönüyle insandır ve sanatın alanında kavramlarla ya da soyutlamalarla değil doğrudan doğruya insanla yüzyüze gelir.

Bu açıdan bakıldığında, sinemayı *sanat* yapan da aynı şeylerdir; beyaz perde *insanı insana gösterendir* ve çağının tanıklığını yapma sorumluluğunu henüz çok genç bir sanat dalı olmasına rağmen başarıyla üstlenmiştir.

Varoluşçu felsefe ve sinema arasındaki ilişki, yaşamın bütünlüğü bağlamında ele alındığında, nerede neyin aranması gerektiğini kestirmek ve bulmak da zor

olmayacaktır. Sinemaya felsefe ile bakarken aranacak olan, “insan”dır; *insan ve insana ait değerlerdir*.

Sinemaya felsefe ile bakma sorunu bu şekilde ortaya konulduğunda yalnızca insanı bilmek; yani, doğrudan doğruya insanın varlık yapısından kaynaklanan niteliklerin bilgisine sahip olmak yeterli olmayacaktır. Çünkü insanın yanısıra *insana ait değerler* denildiğinde “etik”in alanına da girilmiş demektir. İnsanı, yine insanla olan ilişkisinde arayan ve orada bulmaya çalışan *etiktir*. Öyleyse, sinemaya felsefe ile bakma sorunu aynı zamanda bir etik sorunudur; genelde insana ilişkin değerler, özelde de etik değerlerle ilgili bir sorundur ki, burada İoanna Kuçuradi’nin yazın yapıtlarının doğru değerlendirilmesine ilişkin söylediklerinin sinema sanatı ve filmler için de geçerli olacağı düşünülebilir. Kuçuradi’ye göre (1997c, s:97-98), bir yazın yapıtının değerlendirilmesinde atılması gereken önemli adımlardan birisi, yazarın o yapıtıyla hangi insan ilişkilerinin, yaşantı ve eylem olanaklarının, bunlar aracılığıyla da hangi etik değerlerin örneğini vermek istediğini “anlamak”tır. Fakat bunları anlamak ve anlatmak yalnızca o yapıtın doğru bir açıklaması olacaktır. Açıklamadan bir adım daha öteye giderek yapıt hakkında doğru bir değerlendirmeye ulaşabilmek için, o yapıtta gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini ya da anlamını da sormak gerekir ki;

“bu, bir yapıtın önemini; böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermek; bu olanakların etik değerler bakımından anlamının ne olduğunu göstermektir. Bu adımın atılabilmesi için genellikle değerlerin, özellikle de etik değerlerin felsefi bilgisi gereklidir: Etik değerlerin değerinin bilgisi” (Kuçuradi, 1997c, s:98).

Genelde felsefe ile sanat, özelde de varoluşçu felsefe ile sinema sanatı arasındaki ilişki sorunu bu şekilde ele alındığında, incelenmesi düşünülen sanat yapıtlarının, yani filmlerin biçiminden çok içeriğine ağırlık verileceği, film çözümlemesi ve eleştirisinde sorunun öncelikle içerik sorunu ya da sorunları olacağı da söylenebilir. Elbette sanatın dili biçimlerin dilidir ve bu kural sinema sanatı için de geçerlidir. Ne var ki, sanatın dili, dolayısıyla biçimlerin dili ancak *düşüncenin dili* olabildiği ölçüde bir dildir. Bu, şunu demeye gelir ki, tek başına üslup ya da biçim değerlendirmeleri bir filmi değerlendirme açısından yeterli ölçüt değildir. Değildir çünkü, olağanüstü yetkin bir şekilde kullanılmış bir sanatsal dil (biçim), arkasına bakıldığında bir şeyleri *anlatmak* için kullanılmamışsa, anlatılan bir şey yoksa, o yetkin dilin kullanıldığı yapıt hakkında

olumlu bir şey söylemek çok güçtür. Eğer gerçek sanatı ya da sanatçıyı belirlemek için kullanılan söylemlerden biri de, onun *çağının tanığı* olduğu ise, tek başına bu söylem bile olası değerlendirmeler bağlamında biçimin ve üslubun sınırlarını hemen aşmakta, biçimlerden öte bir bilme ve bilinen üzerinde düşünme yükümlülüğünü öngörmektedir (Cemal, 2000a, s: 68). Sıtkı M. Erinç'e göre de (1998, s:73), felsefi eleştiri, yani bir sanat yapıtına sanat felsefesinin ölçütlerini kullanarak yapılan eleştiri, genel olarak, insan ve insana bağlı değerler, bugünü algılayış ve yarına bakış açısından bir sanat yapıtının "ne iletmişti"ne bakılarak yapılan bir eleştiri türüdür. Başka bir deyişle, felsefi eleştiri bir yapıtın iletisi açısından değerlendirilmesine ağırlık veren bir eleştiri türüdür.

Sanatın dili ile düşünce arasındaki ilişkinin *karşılıklı bir ilişki* olduğunu bilmenin, öbür sanat dallarına oranla en fazla sinema açısından önem taşıdığı söylenebilir. Buna neden, sinema teknolojisinin getirdiği ve her geçen gün gelişen olanakların, film biçimi üzerindeki yoğun etkisidir. Ne var ki, söz konusu olanakların filme sanatsal değer katmaktan çok, ticari kaygıyla göz boyamak için kullanıldığı da iyi bilinen bir gerçektir. Bu nedenle, belki de felsefi eleştiri en çok sinema sanatı için eksikliği duyulan ve gerekli olduğu düşünülen bir eleştiri türüdür.

Sonuç olarak, bu araştırmanın bir sorununun da, söz konusu eksikliği bir yönüyle de olsa gidermeye çalışarak, felsefi eleştiriyi sinema sanatına taşımak ve sinemaya felsefe ile bakma yolunda küçük de olsa bir adım atabilmek olduğu söylenebilir.

1.2. Amaç

Araştırmanın amacı, sinemaya felsefe ile; varoluşçu felsefe ile bakma yollarını açığa çıkartmak, film eleştirisi ve çözümlemesinde genelde felsefenin, özelde de varoluşçu felsefenin olanaklarından nasıl yararlanılabileceğini aydınlatarak, örneklendirebilmektir.

Bu ana amaca ulaşabilmek için tanımlanabilecek alt amaçlar şunlardır:

- Eleştirinin ne olduğu ve görevi ile, sinemaya felsefe ile bakmanın ne anlama geldiğini belirlemek.
- Sinemaya varoluşçu felsefenin penceresinden bakılacağı için, varoluşçuluğu tanımak; bu felsefenin kendi alanındaki; yani, felsefedeki karşılığını bulmanın

yanısıra, yaşamdaki karşılığını da bularak çerçevesini çizmek. (Buna neden, yalnızca varoluşçuluğun değil, ama her felsefenin, her düşüncenin ancak ve ancak, o düşünceyi hazırlamış olan ortamla, yaşamla kurduğu bağla birlikte tam olarak anlaşılabilmesi fikridir. Ayrıca, varoluşçuluk bir “yaşama felsefesi” olarak tanımlandığında, düşüncenin yalnızca soyutun alanında kalmaması, somut yaşamla arasındaki bağların da mutlaka ortaya çıkartılması gerektiği düşünülebilir.)

- Varoluşçuluğun çağdaş sanattaki karşılığını bulmak ve varoluşçu felsefenin kavram düzeyinde sorguladıklarını, sanatın kendi dilinde nasıl sorgulayıp dillendirdiğini belirlemek. Bu düşünceden hareketle, varoluşçu izleklerin (korku, kaygı, yalnızlık, kötü niyet, yabancılaşma, ölüm, özgürlük ve sorumluluk vb.) karşılıklarını sanatın türlü dallarında (romanda, şiirde, öyküde, tiyatrodaki, resimde vb.) arayıp bularak, örneklendirmek.
- Varoluşçu felsefenin sinema sanatındaki karşılıklarını bulmak. Film eleştirisi ve çözümlemesinde felsefenin, felsefi bir bakışın olanaklarından nasıl yararlanılabileceğinin örneklerini vermek.
- Varoluşçuluğun çağdaş film anlatısının gelişimi ve film biçemi üzerindeki etkisini belirlemek.
- Varoluşçuluğun yalnızca iki dünya savaşı arasında ve savaşın hemen sonrasında moda olmuş, gelip geçici bir düşünce akımı olmadığını, tam tersine dün varoluşçuluğun işaret ettiği sorunların, (özellikle de çağdaş yaşamdaki bireyin yabancılaşma sorununun) bugün de varolduğunu göstermek.

1.3. Önem

Sanatın dili (biçim) ile düşünce arasındaki bağın ya da ilişkinin *karşılıklılık* ilkesine dayandığı söylenebilir. Ne var ki, bu ilişkinin karşılıklı olduğu gözden kaçırıldığında görülen, daha çok biçime ağırlık verildiği, sanat alanında yapılan kuramsal çalışmalarda da çoğu zaman yalnızca “nasıl”la, yani biçim ve üslup değerlendirmeleriyle veya araştırmalarıyla yetinildiğidir. Sanatın öbür dallarına oranla, sinema sanatında, özellikle de film eleştirisi alanında bu durumu gözlemlemek çok daha kolaydır. Film çözümlemesi ve eleştirisinde, dolayısıyla bir filmin değerlendirilmesinde kullanılan ölçütler ağırlıklı olarak *teknik*, *psikolojik*, *sosyolojik* ya da *estetik* ölçütlerdir. Kuşkusuz, bu ölçütlerin her birini ayrı ayrı ya da birkaçını birarada kullanarak film eleştirisi

yapmak olanaklıdır. Bunlar yanlış ölçüt olmamakla birlikte, bir filmin neden *sanat* olduğunu ya da ne kadar sanat olduğunu açıklamakta yetersiz kalabilirler. Eğer sinema bir sanat ise, dolayısıyla bir fimden sanat yapıtı olarak söz ediliyorsa ya da edilecekse, o yapıtın, o filmin ne tür bir *bilgi* verdiği hesaba katılmalı, ayrıca bir sanat yapıtından elde edilen bu özel bilginin hesabı da verilebilmelidir. Bu da ancak sanatın ne olduğunu, sanat yapıtının kendine özgü yapısını ve niteliklerini bilmekle, bunlar üzerine düşünmekle, bir başka deyişle, sinemaya sanat felsefesi ve felsefi eleştirinin ölçütlerini kullanarak yaklaşmakla olanaklıdır. Ne var ki, bu olanağın, yani sinemaya felsefe ile bakma olanağının Türkiye’de yeterince kullanıldığını söylemek de zordur.

Sinema sanatının dili ile düşünce arasındaki bağın gevşekliği ancak bu alanda yapılan kuramsal çalışmalarda felsefeye, sanat felsefesine gereken önemi ve ağırlığı vermekle giderilebilir ki, bu araştırmanın, küçük de olsa söz konusu bağın güçlenmesi yolunda atılmış bir ilmek olabildiği ölçüde önem taşıyacağı söylenebilir.

1.4.Varsayımlar

Araştırmanın varsayımları şunlardır:

1. Sinema sanatı, felsefi eleştiriye açık bir sanat dalıdır.
2. Varoluşçu felsefe, sinemaya felsefe ile bakma uğraşında gerekli ve yeterli ölçütleri sağlayabilecek bir felsefedir.
3. Varoluşçu felsefe ile sanat arasında (özellikle edebiyat ve tiyatro) yakın bir ilişki olduğuna göre, sinema sanatıyla da arasında bir bağ olabilir.
4. Varoluşçuluk, film dilini ve çağdaş sinema anlatısının gelişimini önemli ölçüde etkilemiştir.
5. Bir film türü olarak Film Noir ile varoluşçuluk arasında yakın bağlar kurulabilir.
6. Auteur sinemasında varoluşçuluğa örnek olarak Ingmar Bergman sineması alınabilir. Ayrıca Bergman’dan alınacak bir filmin (Yedinci Mühür) çözümlenmesiyle sinemada varoluşçu film eleştirisinin bir örneği verilebilir.
7. Yeni Dalga Sineması ile varoluşçuluk arasında çok yakın bir ilişki vardır ve bu ilişki, çağdaş film anlatısının gelişimini anlama açısından oldukça önemlidir.

8. Varoluşçu izlekler ve varoluşçu dünyagörüşünün yansımaları günümüz sinemasında, yakın zamandaki Hollywood filmlerinde de bulunabilir.

1.5. Yöntem

Genelde sanatın, özelde de sinema sanatının sorunları, soruları felsefi bir araştırmanın konusu olduğunda izlenecek yolun, yöntemin ne olacağı ya da nasıl bir yöntem kullanılması gerektiği başlıbaşına bir sorun olarak görülebilir. Bu sorunun öncelikli nedeni, felsefe araştırmalarının yöntemi ile bilimsel yöntem arasındaki ayrılıktır. Bilimsel araştırmalarda izlenen düz çizgisel yolun aksine, felsefeyi konu alan araştırmalarda izlenen yol *zorunlu* olarak kıvrımlı, dolambaçlı bir yoldur. Nermi Uygur (1996, s:38), “*Kuram–Eylem Bağlamı*” adlı yapıtında söz konusu zorunluluğu şöyle dile getirir:

“Belki de tüm felsefe araştırmalarının zorunlu yolu bu izlediğimiz yol: Biçimce, içerikçe kesinlikle tanımlanmış, üzerinde herkesin uzlaştığı kavramlardan kalkıp akıl yürütmek diye bir düz gidiş yok felsefede; yan uzanımlı, kıvrımlı, dönüşlü, zikzaklı bir gidişi var felsefe araştırmalarının.”

Heidegger’in (1997, s:12), düşüncenin ya da felsefenin “patikaları” olarak adlandırdığı, nereye çıkacağını önceden kestirmenin pek de mümkün olmadığı bu yol ile bilimin güvenli anayolunu; yani, bilimsel yöntemin izlediği yolu birleştirmek için ne yapılması gerektiği, bu araştırmada kullanılacak yöntemin ne olacağını ya da nasıl bir yöntem olacağını da belirleyecektir.

Bu amaçla, araştırmada *tarama modelinin* (görsel ve yazılı) temel alındığı bir yöntemin kullanılması ve bu yöntem ile ulaşılabilecek düşünülen verilerin;

- 1- Varoluşçuluğu konu alan, doğrudan felsefi nitelikteki metinler
- 2- Varoluşçu düşünürler ve sanatçılar tarafından ortaya konulan sanat eserleri: Öykü, roman, şiir, tiyatro metinleri vb.
- 3- Sinemayı konu alan metinler ve
- 4- Filmler olmak üzere, dört gruba ayrılabilen düşünülmiştir.

Bu düşünceden hareketle, yapılacak tarama ile elde edilecek verilerin nasıl ve niye kullanılacağı, buna bağlı olarak araştırmada izlenecek yol şöyle özetlenebilir:

Öncelikle bir kavram olarak eleştirinin ne olduğu ya da olması gerektiği, anlamı ortaya konulacaktır.

Eleştiri kavramı aydınlığa kavuşturulduktan sonra, sanat alanında eleştirinin ne anlama geldiği, görevinin ne olduğu ve önemi belirlenecektir. Bir sonraki adım, “felsefi eleştiri”nin ne olduğunu, önemini ve nasıl uygulanması gerektiğini araştırmaktır. Buna bağlı olarak felsefi eleştirinin sinemada ve film eleştirisinde de kullanılıp, kullanılmayacağı, kullanılacaksa nasıl kullanılacağı ya da felsefi eleştirinin ne tür filmlere uygulanabileceği belirlenerek, örneklendirilecek; başka bir deyişle, “sinemaya felsefe ile bakma”nın ne anlama geldiği tartışılacaktır.

Sinemaya felsefe ile bakmanın yanısıra, hangi “felsefe” ile bakılacağını bilmek ve o felsefeyi tanımak da gerekir. Sinemaya felsefe ile bakmayı amaçlayan bu araştırma için seçilen felsefe varoluşçuluk olduğuna göre, tanınması gereken felsefe de varoluşçuluktur. Bu nedenle öncelikle varoluşçuluğun ne olduğu, çağdaş felsefedeki yeri ve önemi belirlenecektir. Varoluşçuluğun kendi alanındaki; felsefedeki karşılığının belirlenmesi ve çerçevesinin çizilmesinin yanı sıra, bu felsefenin yaşamdaki karşılığını da arayıp bulmak gerekecektir.

Varoluşçu felsefenin yaşamdaki karşılığının ne olduğu sorusunun yanıtı, bu felsefeyi oluşturan ve çevreleyen somut yaşam koşullarının yanısıra, büyük ölçüde sanatta ve sanat eserlerinde saklıdır. Bu nedenle genelde felsefe ile sanat, özelde de varoluşçu felsefe ile sanat arasındaki bağ ile, bu bağın oluşumunu etkileyen faktörlerin neler olduğu araştırılacaktır. Buna bağlı olarak, çeşitli sanat yapıtlarında varoluşçu izlekler aranacak; varoluşçu dünyagörüşünü yansıtan ya da içeren sanat eserleri incelenecek ve örneklendirilerek açıklanacaktır.

Varoluşçu felsefenin sanat ile arasındaki bağ açığa çıkartıldıktan sonra atılacak adım, bu felsefenin sinema sanatındaki karşılığını bulmak olacaktır. Bu amaçla, öncelikle varoluşçuluğun penceresinden sinemaya genel, fakat bütünlüklü bir bakış açısı sunulacak, daha sonra sinema sanatının tarihsel gelişim süreci de gözönünde tutularak

varoluşçu felsefe ile sinema arasındaki ilişkinin boyutlarına daha yakından bakılmaya çalışılacaktır.

Sinemadaki varoluşçuluk için dört bölüme ayrılabilir bir sınırlandırmaya gidileceği söylenebilir ki, bunlar;

- 1- Film türünde (genre) varoluşçuluk (Kara Film ya da Film Noir)
- 2- Sinema akımında varoluşçuluk (Yeni Dalga Sineması)
- 3- Günümüz sinemasında varoluşçuluk (Hollywood Varoluşçuluğu) ve
- 4- Auteur sinemasında varoluşçuluktur. (Ingmar Bergman sineması)

Varoluşçu felsefe ile sinema sanatı arasındaki ilişkinin en önemli boyutlarından biri, bu felsefenin çağdaş sinema anlatısının gelişimi üzerindeki etkisidir. Bu nedenle, Kara filmlerle (film noir) başlayıp, Yeni Dalga Sinemasıyla süregiden bu etkinin, film diline ve biçimine neler kattığı araştırılacak, sorgulanacaktır. Kara filmlere örnek olarak “Şangaylı Kadın”, Yeni Dalga Sinemasına örnek olarak da “Serseri Aşıklar” filmi, söz konusu bu sorgulama için özellikle üzerinde durulması gereken filmler olarak düşünülecek ve incelenecektir.

Hollywood Varoluşçuluğu ya da Hollywood Sinemasında varoluşçuluk, bugünün insanının çağdaş yaşamdaki varoluşsal sorunlarının, (özellikle yabancılaşma sorununun) hala güncel sorunlar olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Bu nedenle söz konusu varoluşsal sorunların Hollywood Sinemasına yansımalarını içeren filmler ele alınacak, özellikle de Forrest Gump ve Amerikan Güzelliği adlı filmler üzerinde durularak, çağdaş yaşamdaki bireyin birey (kişi) olabilme mücadelesiyle, yabancılaşma sorunu açısından bu filmler değerlendirilecektir.

Son olarak, Ingmar Bergman’ın “Yedinci Mühür” adlı filmi ele alınarak, bu filmin felsefi (varoluşçu) eleştirisi yapılmaya çalışılacak ve bu film üzerinden, sinemaya felsefe ile bakmanın ya da bir filme felsefi eleştiriye uygulamanın somut bir örneği verilmek istenecektir.

Tarama modeli, verilerin toplanmasında kullanılacak olan yöntemdir. Ancak filmlerin ve sanat eserlerinin incelenmesinde, yorumlanıp, değerlendirilmesinde kullanılacak yöntem “*Yeni Eleştiri*” olarak adlandırılan yöntemdir. Bu yöntem uyarınca, sanat eseri olarak ele alınacak yapıtlar (filmler), yalnızca o yapıtın kendisi göz önünde tutularak incelenecek, her türlü düşünce, varsayım ya da savın yine o yapıt üzerinden kanıtlanması yoluna gidilecektir. Eğer yapıtın eleştirisinde, yorumunda, çözümlenmesinde kullanılan varsayım, öncelikle o yapıt üzerinden doğrulanabilir ya da kanıtlanabilirse, daha sonra toplumsal, psikolojik, estetik vb açılardan da ele alınan görüşün, varsayımın desteklenmesi ya da sağlamlaştırılması yoluna gidilebilir.

Film eleştirisi ve çözümlemesinde *Yeni Eleştiri* yöntemi kullanılırken dikkat edilmesi düşünülen bir başka nokta da, İoanna Kuçuradi'nin (1997c, s: 94) “*antropolojik yaklaşım*” adını verdiği yaklaşımın da sürekli gözönünde tutulacak olmasıdır ki, bu yaklaşım uyarınca; eleştiride, sanat yapıtın kendisinin odağa alınmasının yanısıra değer, değer yargıları ve değerler arasındaki ayrımın da hiçbir zaman gözden yitirilmemesi gerekir. Söz konusu değerler ise insana bağlı değerler, özellikle de *etik değerler*dir.

Yukarıda işaret edilen sorunun, felsefe araştırmalarının yöntemi ile bilimsel yöntem arasındaki ayrılıktan kaynaklanan sorunun çözümü ise “dil”dedir. Felsefenin izlediği, düşüncenin patikaları, dolambaçlı yolları ile bilimsel araştırmanın güvenli anayolunu bağdaştırmanın tek yolu zorunlu olarak dilden geçecektir. Çünkü dil, bilimsel olsun felsefi olsun, her türlü düşüncenin ve düşünce yolunun olmazsa olmazıdır Bu düşünceden hareketle, bilimsel yöntem ile felsefi araştırmanın yöntemini bağdaştıracak bir dilin ancak bir yazın türü olan *denemeye* yakın bir dil olması ve Nermi Uygur'un deyişiyle, “Bağnazlıktan Uzak Bir Dil Bakımı”nı sağlaması gerektiği öngörülebilir ki, Uygur (2000, s:5), bu konuya ilişkin düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Hep yineleyeceğim: Dil olmadan ne toplum, ne din, ne hukuk, ne şiir var çünkü. Dil yoksa insan da yok.

....Bu kuşatıcı gerçeği bilim için, felsefe için de saptamak gerekir. Eğreti, göstermelik değilse, bilim; bilimin yapıldığı ülkeye özgü dil geleneklerindeki sözcüklerle donanmadıkça bir dikendir, acı acı batar içlere. Felsefe; öz dildeki örtük-açık dil-gömüleri ile akıllı bir duygudaşlıkla gel-git içinde değilse, n'etse içine sinmez o felsefe insanın.”

1.6. Sınırlılıklar

Özünde sinemaya felsefe ile bakmayı amaçlayan bu araştırma, varoluşçu felsefenin bakış açısıyla sınırlanmıştır. Ancak kökleri Sokrates'e, Stoacılara ve Aziz Augustin'e dek giden, oradan Pascal'a uzanan, Kierkegaard ve Nietzsche ile yeniden köklenen ve 20. Yüzyıla gelindiğinde Jaspers, Heidegger, Sartre, Marcel, Buber vb. düşünürlerin çabalarıyla yeniden dirilen varoluşçuluk ağacı bir hayli dallı budaklı bir görünüm sergiler. Bu nedenle varoluşçuluğu sınırlamak ve bu felsefe için bir çerçeve çizmek son derece güçtür. Fransız Varoluşçuluğu, ya da Tanrıtanır Varoluşçuluk ve Tanrıtanımaz Varoluşçuluk gibi bir takım sınırlamalara gitmek her ne kadar olanaklı olsa da, bu araştırmada bu tür bir sınırlandırılmaya gidilmediğini belirtmek gerekir. Çünkü varoluşçuluk, bu satırların yazarına göre, kesin tanımlara ya da sınırlandırmalara indirgenmemesi gereken bir düşüncedir. Kaldı ki, varoluşçu düşünce de özünde tanımlanmaya, yapay sınırlandırmalara karşı çıkan bir düşüncedir. Bu nedenle varoluşçuluğun çerçevesinin olabildiğince geniş tutulması, ancak ağırlığın çağdaş varoluşçuluğa verilerek konunun sınırlandırılması öngörülmüştür.

Sinemadaki varoluşçuluk içinse, daha önce yöntemde de belirtildiği gibi dört bölüme ayrılabilir bir sınırlandırmaya gidileceği söylenebilir ki, yinelemek gerekirse bunlar;

- 1- Auteur sinemasında varoluşçuluk (Ingmar Bergman sineması)
- 2- Film türünde (genre) varoluşçuluk (Film Noir),
- 3- Sinema akımında varoluşçuluk (Yeni Dalga Sineması) ve
- 4- Günümüz sinemasında varoluşçuluktur. (Hollywood Varoluşçuluğu)

1.7. Tanımlar *

Varoluşçu felsefenin terminolojisinde yer alan ve tanımlanmasında yarar olan bazı kavramlar şunlardır:

Absürd (saçma, uyumsuz): Geniş anlamda, felsefi bir terim olarak absürd, anlamı olmayan her şeydir. Varoluşçu bir terim olarak, dar anlamıyla absürd, hem ontolojik bir niteliği, hem de bir ilişkiyi ifade edebilir. Absürd oluş, kendi dışında bir bilince bağlı olmaksızın, bizzat varlığın kendisinden kaynaklanmaktadır ki, bu anlamda absürdün ontolojik bir dayanağı vardır. Heidegger ve Sartre'da absürd, ham varolanda (l'éxistant brut) ortaya çıkar. Öte yandan Albert Camus'ye göre absürd, ne dünya ne de

ben(moi)'in kendisidir; absürd, dünyayı ben'e bağlayan "ilişki"dir. Absürd, ben'i dünyaya, dünyayı ben'e bağlayan bir ilişki olarak tanımlandığında, artık ondan bir varlık olarak söz edilemeyecektir. Camus'nün düşüncesinde çok önemli bir yeri olan absürd, bilinçten kaynaklanır: İnsanın dünyadan kopuşunun, onunla anlamlı bir ilişki kuramayışının ifadesidir. Absürdü doğuran bilinç olduğuna, daha doğrusu bilinç ile dünya arasındaki kırılma, kopuş ya da uyumsuzluk olduğuna göre, insanın bu durum karşısında bir tavır alması gerekir. Bu nedenle absürd, bir bakıma, insanı eyleme yönlendiren, ona eylemden başka seçenek bırakmayandır.

An (Instant): Özellikle Kierkegaard ve Sartre'da öne çıkan bir kavramdır. Kierkegaard'da, dizgeleşme tehlikesini ortadan kaldıran, otantik yaşamın belirlediği zaman dilimini ifade eder. Sartre'da ise, an, zamanı bir ardarda geliş olarak gören anlayışa karşı çıkmak için kullanılır. An, kendisi-için varlık'ın zamanın her noktasında, yeni bir olma tasarısını seçerek, varoluşunda ani bir kopuş ya da kopukluk yaratabilmesi anlamına gelir.

Amor fati (yazgı sevgisi): Nietzsche tarafından kullanılan şekliyle, kişinin kendi yazgısına gönüllü olarak boyun eğmesi, kaderini sevmesi anlamına gelen Latince bir deyimdir. Bu, Nietzsche'ye göre, insanın büyüklüğünün, ahlaki yüceliğinin en önemli göstergesidir.

Aşkınlık (Transcendence): Varoluşçu terminolojide aşkınlık kavramı kimi zaman adılı (zamiri), kimi zamansa bir süreci gösterir. Genelde, bilinci aşan anlamında kullanılan bu kavram, Sartre'da, kendisi-için-varlık'ın belli bir kendi olma tasarısı içinde, verili olanın ötesine gitme sürecini gösterir. Kimi zaman, kendisi-için-varlık'ın kendisi de aşkınlık diye adlandırılır.

Atılmışlık (fırlatılmışlık, bırakılmışlık): Heidegger'de önemli bir yeri olan bu kavram, Dünya-içinde-varlık olma durumunu ifade eder. Atılmışlık, dünya içinde tek başına olmak veya kendi geleceği ve varoluşunu, yani, kendi özünü gerçekleştirmek için kendisine terkedilen, bırakılan varlık olma durumudur. Bir yere ve duruma bırakılmışlık ve terkedilmişliktir.

Bağlanma: İnsanın dünyayla hem ilgilenmesi, hem de düşünüp, eyleyerek kendi yapması.

Boş konuşma: Heidegger’de, Dasein’in gündelik yaşamında yaptığı genel konuşma. Sözcükleri yalnızca dedikodu yapmak için kullanmak ya da yalnızca konuşmuş olmak için konuşmak ve sözcükleri bu nedenle kullanmak.

Dasein: Heidegger’in insan varlığını anlatmak için kullandığı özel terim. Heidegger’e göre, Dasein, kendisi, kendisi-olmayan ve dünya hakkında soru sorabilen varlıktır. Dasein, “Varlığın anlamı nedir?” diye sorabilen tek varlıktır. Varlığın anlamının ontolojik serimlemesinin yapıldığı varlıktır.

Das Man (onlar, herkes, sürü): Dasein’in kendi varlığının bilincinde olarak değil de, öbürlerinin varlığını kendisine örnek olarak yaşaması.

Otantik varoluş (halis, özgün varoluş): Kişinin kendi bilincine sahip olarak, kendi kendisi olma durumudur. Kişinin kendi varlığını kendi temelîşne olarak varoluşunu özgün biçimde ortaya koyması olarak da tanımlanabilecek otantik varoluş, Kierkegaard ve Heidegger’de yüzeysel, düzmece ya da sahte varoluş koşullarına karşıt olarak, insan tekinin yüzyüze olduğu zorunlu kaçınılmaz koşullar bütünlüğünü ifade eder.

Kötü niyet: Sartre’da, insanın kendisine söylediği yalan olarak tanımlanır. İnsan, kötü niyet yoluyla kendisi-için varlık’ın sorumluluk taşıyan özgürlüğünden kaçmaya çalışır. Kötü niyet, kişinin kendisini, değişmeyeceğini düşündüğü kişisel karakteri, ama özellikle de kendi dışındaki koşullar tarafından belirlenmiş olarak görmesi şeklinde de tanımlanabilir.

Sınır durum ya da durumlar: Karl Jaspers’da insan varoluşunun ancak eylemde ve eylemle gerçekleşebileceği ölüm, acı, ayrılık, savaş gibi durumlar. Jaspers’a göre, insan, varoluşunun bilgisine yalnızca düşünerek değil, ancak sınır durumlarda kalarak ve bu durumu yaşayarak ulaşabilir.

Olumsuzluk: Ne zorunlu, ne de olanaksız olma durumu.

Kaygı,(içdaralması, bunaltı, endişe, sıkıntı): Heidegger'de, Hiçlik uçurumu önündeki Dasein'in temel duygusu; Kierkegaard'da otantik insanın somut varoluş ile karşıkarşıya geldiği andaki ruh durumunu ifade eder. Kaygı varoluşçu terminoloji içinde, varlığı olmayan ya da nesnesi belli olmayan bir şey karşısında duyulan endişe veya tedirginlik olarak da tanımlanabilir.

Varoluşsal: Varoluş veya varolma durumlarının ortaya konulma hali.

Varoluş veya Varolma: Varlığın kendi varlık olanaklarını gerçekleştirerek varolma durumu.

Varolmak: Varlığın özü olarak varolmak. Varoluş olarak varolmak.

Nihilizm (Hiççilik): Değer, anlam ve istenecek bir şeyin varlığını kesin olarak inkar etmektir. Ancak Albert Camus'de bu terim, hiçbir şeye inanmamak veya her şeyi inkar etmek değil, var olana inanmamak anlamında kullanılır.

Trajik İnsan: Nietzsche'de, realiteyi olduğu gibi gören, kavrayan ve yazgı sevgisine (Amor Fati) boyun eğen insandır.

Özgür İnsan: Nietzsche'de, moraldışı insan demektir. Özgür insan, içinde yetiştiği ve yaşadığı sürüden kopmuş, kendi yolunu arayan, insanla ilgili her şeyi kendi gözleriyle görmek isteyen ve görebilen insandır.

- Yukarıdaki tanımlar için, Serdar Rifat Kırkoğlu'nun E. Mounier'den çevirdiği "Varoluş Felsefelerine Giriş" adlı kitabın sonuna eklediği özel terimler sözlüğü ile Ahmet Cevizci'nin hazırladığı "Felsefe Sözlüğü"nden yararlanılmıştır.

2. BULGULAR VE YORUM

2.1. Eleştirinin Görevi ve Felsefi Eleştiri

Eleştirinin görevinden; ne olduğundan ya da olması gerektiğinden söz edebilmek için, öncelikle bir kavram, dolayısıyla *anlam çatısı* olarak eleştirinin neyi, neleri ifade ettiğini bir açıklığa kavuşturmak yararlı olacaktır. Çünkü eleştiri, özellikle kavramların belli bir açıklığa kavuşmadığı ortamlarda sıklıkla olumsuz çağrışımlara (yermek, aşağılamak, kötülemek vb.) gebe bir sözcük olarak algılanır, anlamlandırılır ya da kullanılır. Oysa eleştiri kavramı, özünde bir *değerlendirme* çabasıdır. Eleştirinin amacı karşı çıkmak değil; açığa çıkartmak, anlamaktır. Bir sorunu açığa çıkartma, o sorunun temeline inerek, hem olumlu hem de olumsuz yanlarını aydınlatma demektir (İpşiroğlu, 1992, s:9).

Bu açıdan bakıldığında, eleştiri, herhangi bir sanat eserinin değerlendirilmesi uğraşından önce, biri toplumsal öbürü bireysel boyutta olmak üzere iki alana işaret eder, gönderme yapar.

Bireysel boyutta eleştiri, her şeyden önce, (ya da eleştiri sözcüğüne yüklenen tüm yan anlamlardan önce) bir *hak ya da özgürlüktür*, bir başka deyişle, kişinin kendisine sunulan şey ne olursa olsun ve hangi kaynak ya da otoriteden gelirse gelsin, o şeyi kendi aklının süzgecinden geçirmeden kabul ya da reddetmeme hakkı, özgürlüğüdür. Bu özgürlük sadece kişinin kendi dışında olanları değil, kendini de eleştirmesi, eleştirebilmesiyle bir sorumluluğa; kendini sürekli sorgulayan, dolayısıyla geliştiren bir bilince giden yolu da açacaktır.

Toplumsal boyutta ise, eleştiri; eleştirel düşünme, düşünebilme ortamının yaratılması ve bireyin en doğal hakkı olan eleştiri hakkını sonuna kadar kullanabilme olanağının sağlanması anlamında, *modernizm* kavramı ile doğrudan bağlantılı olarak görülebilir. Çünkü Octavia Paz'ın (1993, s:88-89) önemle üzerinde durduğu gibi, modern olarak

adlandırılan düşünce doğrudan doğruya eleştiri ile başlar ve süregider. Bir anlamda Batı düşünce ve kültür tarihi, eleştirel düşüncenin yazdığı tarih olarak da okunabilir. Din, felsefe, ahlak, hukuk, tarih, sanat, ekonomi ve siyasetin eleştirisi, eleştirinin bir yöntem olarak benimsenmesi ve etkin kullanımı, modernizmin ayırt edici özelliğidir ve modern çağın temel fikirleri –ilerleme, evrim, devrim, özgürlük, demokrasi– eleştiriden kaynaklanmıştır. Aydınlanma hareketi aklın eleştirisiyle, aklın kendi kendisini eleştirmesiyle başlar ki bu Descartes, Hume ve Kant demektir. Dünyanın, şimdiki zamanın, geçmişin eleştirisi; kesinliklerin ve mutlak kabul edilen geleneksel değerlerin eleştirisi; kurumların, inançların, törelerin eleştirisi; tutkular, duyarlılık ve cinsellik üzerine düşünüm; Rousseau, Diderot, Sade demektir. Yine Paz'a göre (1993, s:89-90), 19. ve 20. Yüzyılın tarihini yaratmış olan şaşırtıcı ip uçları 18. Yüzyıl aydınlanmasının ütopyalarında kolaylıkla bulunabilir çünkü *aklın rüyaları* olarak tanımlanabilecek ütopyalar da eleştirinin öteki yüzüdür ve ancak bir eleştiri çağı ütopyaların mucidi olabilir. Dahası modernizmin yadsınışı olarak kabul edilebilecek Romantizm bile, yani *eleştirel aklın eleştirisini* yapan düşünce bile, bu yadsıyıta yine akla, eleştiriye başvurduğu için meşruluk kazanabilmiştir.

Bütün bunlardan çıkan sonuç, eleştirinin, "*akılcı eleştiri*"nin, toplumsal anlamda da bireysel anlamda da her zaman gelişmenin, yetkinleşmenin itici gücü olduğudur.

Eleştiri, sanat için söz konusu olduğunda da durum kaçınılmaz olarak benzer bir tablo çizmekle beraber, yani gelişimin kışkırtıcı gücü olmakla birlikte, çok daha karışık, içinden çıkılması zor bir görünüm sunar. Buna neden, kuşkusuz eleştirinin nesnesinin; yani, üzerinde değerlendirme yapılacak, bir değer yargısına varılacak nesnenin *sanat eseri* olmasıdır. Ama bir eseri sanat yapan, öbürünü bu esere göre daha az ya da daha çok sanat yapan şey nedir? Üzerinde herkesin uzlaşabileceği bir sanat tanımı var mıdır? Bir sanat eserinin eleştirisinde tamamen, yüzde yüz nesnel olunabilir mi, değilse eleştiride öznelliğin payı ne kadardır? Sanat eserinin eleştirisinde öncelik o eseri alımlayanda uyandırdığı estetik yaşantıya mı verilmeli, yoksa eserin iletisi üzerinde mi yoğunlaşmalıdır? Bir sanat eserinden ne tür bir bilgi edinilir? Bu edinilen bilgi sayılır, ölçülüp-biçilir türden bir bilgi midir? Eleştiride eserin biçimi mi yoksa içeriği mi, ya da her ikisi birlikte mi ele alınmalıdır? Eseri yaratanın; yönetmenin, yazarın, ressamın vb.

niyetini, o eserle vermek istediğini, amaçladığı şeyi bilmek eleştiriyi ne ölçüde etkiler ya da etkilemeli midir? Bu ve buna benzer soruları uzatmak mümkündür. Ancak sorulara bir bütün olarak bakıldığında kolaylıkla görülecek olan şey, bir sanat eserinin eleştirisi, dolayısıyla değerlendirilmesinde aranan, bulunduğu kabul edilen “ölçüt”e göre bir yargıya varmaya çalışıldığı olacaktır.

Sanat eserlerinin değerlendirilmesine ilişkin tartışmalarda ortaya çıkan karışıklık ya da sorun, daha açık şöyle de ifade edilebilir: Tanımı ne olursa olsun, sanat denildiğinde üzerinde herkesin anlaştığı şey; *sanatın tek değil, çok boyutlu bir gerçeklik* olduğudur. Eleştiride sorun da, bu çok boyutlu gerçekliği anlamlandırmak için hangi ölçüt kullanılırsa kullanılsın eseri tek bir boyuta *indirgemenin* kaçınılmaz oluşu ile ortaya çıkmaktadır. Tahsin Yücel (1993, s: 210) bu durumu dilbilim alanında ünlü bir isim olan F. Saussure’den yaptığı bir alıntıyla şöyle açıklar:

“Eğer Alp’lerin bir panoramasını çıkarmak istiyorsak, bir noktada durup oradan çıkarmamız gerekir; birkaç tepeden birden çıkaralım dersek, her şey birbirine karışır, tek bir tepe seçmek zorundayız, ama başka tepelerden de başka panoramalar çıkarılabilir. Eleştiriyi yapan kişi de belli bir açı seçmek durumundadır.”

Ancak Tahsin Yücel’in bu tutumunun karşısına, Enis Batur da karşıt bir düşünceyle; “*Estetik Ütopya*” ile çıkacaktır. Burada söz konusu olan ütopya, estetik bilgi çerçevesinde *çok boyutlu* bir gerçekliğin *tek boyutlu* okunuşuna karşı çıkışı ve sanat eserinin ancak *çoğul okuma* ile doğru değerlendirilebileceği görüşünü dile getirir. Batur’a göre (1987, s:17) Marxist estetik, ruhbilim, yorumbilim, göstergebilim, yapısalcılık vb., bu kuramların ve bu kuramlardan herhangi birine dayanan eleştiri yöntemlerinin her biri yalnızca kendi bulduğu/gösterdiği gerçeğin, kendi kuşattığı anlam dokusunun geçerliliğini ya da doğruluğunu kesinlemeye çalışırken, ötekileri bütün bütüne geçersiz görmediği zaman bile, onlara en hafifinden “bulanık”, “kaypak” türü sıfatlarla yaklaşır:

“Marxçı estetik, bir yapıtı anlama sürecinin onu bağlamına oturtmayla gerçekleştirebileceğini savlıyor. Yapısalcı yöntem, yapıtın dilsel işleyişinin sökülmesiyle barındırdığı anlama varılabileceğini. Ruhbilim ise, Ricoeur’ün Freud’un bakışını ustaca özetleyişindeki terimleri kullanacak olursak, bir yapıtı çözümlemenin biricik yolunun gizli anlamdan açık anlama doğru ilerlemekte olduğu kanısında” (Batur, 1987, s:17).

Enis Batur (1987, s:16), tüm bu ve benzeri eleştiri yöntemlerinin yararsız bir çaba olduğunu savlamamakla beraber, çok daha önemli bir soruna dikkat çekmek isteyecektir. Eğer bir sanat eserinden salt *episteme* olarak tanımlanabilecek *anlamsal bilgiler* bekleniyor ve aranıyorsa, hiçbir bilimsel eleştiri yönteminin kendi başına yetersiz olacağı söylenemez. Ancak bir sanat eserinde, adına ister haz, ister sezgi ya da kıvanç diyelim (anlamsal bilgiden farklı olarak) bir de *estetik bilgi* olarak adlandırılan bilgi türü vardır. Bu bilgi, Nermi Uygur'un (1985, s: 81) deyişiyle, insana bir tür *bilgelik* kazandıran, duyarlılık ve yaşantı zenginliği ile "karın doyuran", insanı güdük, sığ kalmaktan kurtaran bir bilgidir.

"Kuşatıcı bir adla 'dünyagörüşü' bilgileridir bu bilgiler. İnsan yaşamasını yoğurup değiştiren, bu yaşamayı (sözcüğün tam genişliğiyle) belli bir anlamla bezeyen bilgilerdir bunlar" (Uygur, 1985, s:81-82).

Özet olarak söylemek gerekirse, sanatsal bilgi bilimsel bilgiden farklıdır. Fakat,

"bilimsel bilgiler devşirmek için başvuruyorsak bu yapıtlara; bu yapıtlar bilimsel bilgiler barındırmıyor, kimi zaman da yanlış, çarpık bilimsel bilgiler barındırıyor, onların üzerinde bilimsel yöntemin *eylemesinden* ve bu etkinlikten doğan sonucun bütünselliğinden ne umabiliriz?" (Batur. 1987, s: 17).

Görülüyor ki, bir sanat eserine bilimsel olarak, bilimsel bir eleştiri yöntemini benimseyerek yaklaşmak, işin içine estetik yargılar girer girmez, tek başına yeterli olmaktan uzak kalıyor; en azından eleştirilen yapıtta anlamsal bilgiyi öne çıkararak, estetik bilgiyi geriye çekiyor. Peki bir ara ya da doğru yol yok mu? Böyle bir yol ya da çıkış var ve bu da eleştirinin nedeni, kaynağı olan *akıldan*, *akılcı* olmaktan başka bir şey değil. Nitekim Berna Moran (1991, s:300), eleştiride estetik yargıların hiç bir zaman *doğru* ya da *yanlış* olamayacağını, ancak *akla yatkan* olması gerektiğini vurgular. Bir sanat eserinin değerlendirilmesinde her iki taraf da nesnel ölçütler kullanmasına rağmen, farklı farklı, birbirine taban tabana zıt sonuçlara ulaşabilirler ki, buna neden kullanılan nesnel ölçütlerin hiçbir zaman genel-geçer olmayışı, olamayacağıdır. Burada unutulmaması gereken, estetik yargıların her zaman öznel, duygusal, bundan ötürü de bir beğeni işi olamayacağıdır.

Eleştiri, ne bilimselliğin çok fazla abartılıp, onun putlaştırılmasından, ne de estetik bilgi adına sadece yapıttan edinilen gelişigüzel duyu izlenimlerinin bütünüyle öznel olarak kağıda geçirilmesinden, bir tür iç dökmeden ibaret olamaz, olmamalıdır:

“Her türlü eleştiri mantıklı olmayı benimser. Bu ise eleştirinin az ya da çok bilimselleşmesi demektir. Öte yandan, en bilimsel eleştiride bile bir öznellik vektörü vardır. Nesnel ile öznel eleştiriye birbirinin tersi saymak yanlıştır. Eleştiri, nesnel ile öznelin bir karışımıdır. Öznel eleştiri ile nesnel eleştirinin farkı, sadece davranıştadır: birincisi kişisel itmelere, eğilimlere kendisini bırakan, öteki onlarla mücadele eden eleştiridir” (Cöntürk, 1958, s:9).

Öyleyse, eleştiride bilimsel olmak için bilimleri kullanmanın şart olmadığı söylenebilir. Memet Fuat’ın da belirttiği gibi (1960, s:7), eleştirinin bilimsel olması yolunda verilen uğraşın değeri yadsınamaz, fakat eleştirinin de ancak *sanat* olduğu ölçüde yaşadığını ya da yaşayabileceğini de unutmamak gerekir. Fuat’a göre (1960, s:7), eğer sanat, yaşamın bir eleştirisi olarak görülüp, tanımlanırsa, eleştiriye de bir sanat olarak tanımlanamamak ya da görmemek için hiçbir neden yoktur. Peki, eleştiri bir sanat olarak tanımlanırsa, eleştirmene de *sanatçı* denebilir mi? Çağımızın en büyük sanatçılarından biri olduğu kadar, en iyi eleştirmenlerinden biri de olan Stefan Zweig’in (Akt: Zehra İpşiroğlu, 1992, s:15) bu soruya verdiği yanıt şöyledir:

“Büyük bir eleştirmen hem sanatçıdır hem de değildir. Sanatçıdır, çünkü sanatın nasıl oluştuğunu, yaratıcılığın çırpınışlarını, biçimlendirmenin gücünü çok iyi tanır, bilir. Ne var ki, sanatçının kendini düş gücünün büyümesine kaptıran tek yönlülüğü uzaktır ondan. Yargısında bütünüyle özgürdür. Ondaki beklenen hem coşkudur, hem akılcılık, hem sevgidir, hem adalet, hem sanattır, hem de bilim, hem sanata duyulan saygıdır, hem de yargılama gücü.”

Ayrıca, burada belirtilmesi gereken bir başka önemli nokta da, eleştiri ile *deneme* arasındaki bağ veya yakınlıktır. Yine Memet Fuat’ın belirttiği gibi (1960, s:8), bir yazın türü olarak konusu doğrudan doğruya sanat ya da sanat yapıtı olan her *denemeyi* eleştiri yazısı olarak görmek olanaklıdır ki, Füsün Akatlı’ya göre de (1980, s: 37), eleştiri ile denemeyi birbirinden kesin çizgilerle ayırmaya çalışmak, aralarına dikenli tellerle set çekmek doğru değildir.

Bu durumda, bilimsel bir eleştiriden ya da eleştirinin bilimselliğinden söz edilecekse, şart olan şeyin, akıl ve mantığın, sağduyunun kullanılması olduğu söylenebilir. Bu üçü de, yani sağduyu, akıl ve mantık da bilime özgü olduğu içindir ki, bunları kullanan eleştiriye bilimsel sayma eğilimi vardır. Fakat bu dar anlamıyla bile, eleştiride bilimsel

olmak, (dikkatsizlik, kendine aşırı güven, bilgi eksikliği ya da aşırı duygusallık gibi kusurlarla) son derece zordur. Zorluğun bir başka nedeni de sanat yapıtlarının, bilimlerin uğraştığı öbür nesnelere pek benzememesidir ve bu durum, daha başlangıçta bilimlerde kullanılan yöntem ve bulguların eleştiriye uygulanmasında güçlükler çıkarır. Yapılması gereken bilimlerde kullanılan özel yöntemlerin değil de, genel yöntemlerin, ilkelerin eleştiriye uygulanması olabilir. Çünkü bu ilkeler, adı “bilimsel” de olsa, daha çok “mantıksal” türdedir. Cöntürk’e göre (1958, s: 10), bu ilkelerden ilki şüpheli olmak; yani doğru ya da yanlış olarak kabul edilen şey hakkında yeterli bilgi ve kanıtı sahip olduktan sonra doğru ya da yanlış demek, ikincisi sanat alanında herkesin kabul edeceği çok az sayıda doğru olduğu için sürekli varsayımlarla hareket edip, ilerlemeye çalışmak, üçüncüsü incelenen yapıta bağlı olarak gerekli, işe yarayacak bilgiyi toplayıp, gereksizi ayırt etmeyi bilmektir.

Bu açıdan bakıldığında, Berna Moran’ın da (1991, s:301) belirttiği gibi, iyi bir eleştirmenin, dolayısıyla iyi bir *eleştirin*in görevi, yapıt hakkında kesin doğrular ya da yanlışlar ileri sürmek değil, akla yatkın açıklamalarda bulunarak, o yapıtı daha önce görmediğimiz bir açıdan görmemizi, anlamlandırmamızı sağlamak olmalıdır:

“İyi bir eleştirmen bizim eser karşısındaki yaşantımızı zenginleştirebilir, eserin öğeleri arasında görmediğimiz birtakım ilişkileri kavramamızı sağlayabilir, bunların meydana getirdiği bir dokuyu fark ettirebilirBöylece esere bakışını bize aktarabilmiş, biz de eseri bu açıdan görmekle bir şeyler kazanmışsak, eleştirmen görevini yapmış demektir. Gerçi işaret ettiği nitelikler her eserde iyi-kalıcı olmayacağından, yargının doğruluğu değil, akla yatkınlığı söz konusu edilebilir ancak. Bu da öyle sanıyorum ki eleştiriye yeter...” (Moran, 1991, s:301).

Sonuç olarak, sanat alanında eleştirinin görevinin, bu kavramın kök aldığı eleştirel düşünceden hareketle, bir yapıt hakkında, o yapıtı sanat yapan öğelerin ne olduğunu anlamak, açıklamak, aydınlığa kavuşturmak amacıyla keyfi değil; sistemli, tutarlı, akılcı sorular sormak ve bu sorulara yine akılcı yanıtlar vermek olduğu söylenebilir. Bu arada unutulmaması gereken; sanatın eleştiri olmadan da var olduğu, fakat eleştirinin varlığının doğrudan sanatın varlığına bağımlı olduğudur. Öyleyse eleştiri, varlığını borçlu olduğu sanatın en temel, doğal varlık yapısına; yani çok anlamlılığına, çok boyutluluğuna saygı duymalı, en azından alçakgönüllü olmayı bilmelidir denebilir. Bu *alçakgönüllülük* ve *akılcılık* birarada olduğunda eleştiri kendisine düşen görevi yerine

getirecek ve sanat ile sanatın alımlayıcısı arasında köprü olma, olabilme işlevini sürdürmeye devam edebilecektir.

Peki, eleştirinin görevini yerine getirmesinde, başka bir deyişle, sanat ile sanatın alımlayıcısı arasında kurulacak köprüde felsefenin ve *felsefi eleştirinin* nasıl bir yeri, görevi olabilir?

Eleştiriye tek bir odağa bağlı kılan herhangi bir yaptırım, zorlama olmadığına göre, Batur'un sözünü ettiği "estetik ütopya"; yani, sanat eserinin *çoğul okuması* her zaman olanaklıdır. Fakat çoğul okumayı bir ütopya haline getiren, her alanda olduğu gibi sanat alanında da türlü uzmanlaşmalara gidildiği bir çağda, kuşatıcı, bütüncül bir bakış açısı ve bilgiyle kendini donatmış, yetiştirmiş bir eleştirmenin zor değil, çok zor bulunmasıdır. Bir sanat eseri, farklı bakış açılarıyla, ayrı ayrı odaklardan değerlendirilmeye çalışıldığında, gerçekten de Tahsin Yücel'in yukarıda sözünü ettiği tehlikeyle karşı karşıya kalma olasılığı çok fazladır; yani, farklı odaklardan kaynaklanan bakış açılarının bir bütünlüğe, eser hakkında açık seçik bir görüşe değil de, karman çorman bir bakışa, dolayısıyla görme yerine körlüğe dönüşme tehlikesiyle...

Berna Moran (1991, s: 7), her geçen gün bir yenisi bulunan ya da geliştirilen eleştiri yöntemlerini; dış dünyaya, sanatçıya, okura (alımlayana) ve eserin kendisine dönük eleştiri olmak üzere başlıca dört odakta toplar ve bu odakların her birinin kendisine özgü eksiklikleri olduğunu belirtir. Eleştirmen bu dört odaktan birini seçebileceği gibi, birkaçını birden de seçebilir, hatta hepsini bir arada kullanmayı da öngörebilir. Örneğin, J. P. Sartre, Baudelaire ile ilgili eleştirel çalışmasında önceliği şairin özyaşam öyküsüne verir ve bu öykü ile sanatçının yapıtlarını açıklar, değerlendirirken aynı zamanda da yapıttan yola çıkarak sanatçıyı ve sanatını açıklamayı, değerlendirmeyi başarır. Fakat bu, hiç kuşkusuz büyük bir beceri sorunudur ve eserin çoğul okunmasının neden çok zor olduğunu bir ölçüde açıklar.

Felsefi eleştirinin bu iki uç arasında, yani değerlendirilmesi istenen eseri tek bir ölçüt ve yöntemle ele alarak onu ister istemez indirgeyen, sınırlayan görüşle, eseri bütüncül olarak değerlendirmek isteyen görüş arasında ve her ikisini de aşan bir yerde

konumlandığı söylenebilir. Buna neden, felsefi eleştirinin ölçütünün; sanat eserinin değerlendirilmesinde kullandığı ölçütün “*insan*” oluşudur. Sanatın bu ölçüt uyarınca yapılan tanımı ile sanatın işlevi doğrudan doğruya insana yönelik niteliktedir ve en iyi ifadelerinden biri de, Nermi Uygur’un “*İnsan Açısından Edebiyat*” adlı çalışmasında bulunabilir. Uygur’a (1985, s:160) göre, “*sanat, insana kendisini öğretendir.*” J. P. Sartre da (1967, s:12) edebiyatı, dolayısıyla sanatı tanımlarken “*dünyayı, özellikle de insanı öteki insanlara gösterendir*” der ki, bu tanım ile Uygur’un tanımı ya da yaklaşımı neredeyse birebir örtüşür, birbirini doğrular gibidir. Sanatçı uydurduğu öyküyle, yarattığı kurmaca dünyayla sadece kendisini, yaşama bakışını ifade etmekle, dışavurmakla kalmaz, yapıtı aracılığıyla okuyana, izleyene, dinleyene yepyeni bir görme, algılama, idrak etme biçimi de taşır. Başka insanların yaşamları ya da yaşamı algılayışları üzerine, insanın insanla, insanın dünyayla ve insanın kendi iç yaşamıyla ilgili bir gerçeği, bir boyutu açığa vurur. Bu açığa vurma hemen her zaman bir “*yalan*”dır. Fakat Kavafis’in söylediği gibi (1993, s:7), bu yalan, sanatın özü, gerçeğidir. Can Yücel’in deyişiyle “*şiir (sanat) en doğru yalanı söyleyen*”dir ya da Nietzsche’nin (Akt: Albert Camus, 1995, s:210) deyimiyle hakikatten ölmek için elimizde sanat (ve sadece sanat) vardır. Yalanın nedeni, sanatçının dış dünyanın verili gerçekliği ile yetinmemesi, onda bir eksiklik duymasıdır. Dış dünyanın ya da nesnel gerçekliğin kendinde bir anlamı olmadığı içindir ki, insan sürekli bir anlam arayışı içinde yaşar. Sanat, bu anlamı insana insanı göstererek kurar, oluşturur. Ne kadar şaşırtıcı, değişik bir kuruluşla ortaya çıkarsa çıksın, başka insanlar görünür sanat yapıtında. Sanat, insanın kendisinde ve başka insanların bilincinde köklü bir değişim, nitel bir dönüşüm yaratandır.

Bu açıdan bakıldığında, felsefi eleştiride ölçüt, bir sanat eserinin doğru değerlendirilmesinin ölçütü “*insan*”dır; “*insan ve insana bağlı değerler*”dir. Ionna Kuçuradi’ye göre de (1997c, s: 98-99) bir yapıtın değerlendirilmesinde, bilgisel bir etkinlik olarak değerlendirilmesinde, atılması gereken en son fakat en önemli adım, insana ilişkin değerlerin, özellikle de *etik değerlerin* değerlendirilmesidir. Bu değerlendirme ise insana ilişkin “*değerlerin*” değerinin felsefi anlamdaki bilgisini gerekli kılar. Fakat bu aşamaya ulaşmadan önce bir sanat yapıtının değerlendirilmesinde, (amaca ulaşan, doğru değerlendirmede) iki önemli aşama daha

vardır. Bu aşamalardan ilki, ya da atılması gereken ilk adım yapıtı *anlamaktır*. Burada “anlamak” tan kastedilen şey, öncelikle sanatçının hangi insan ilişkilerini, yaşantı ve eylem olanaklarını, bunlar aracılığıyla da hangi değerlerin (özellikle etik değerler) örneğini vermek istediğini ve bunu nasıl ya da ne ölçüde başardığını kavramaktır (Kuçuradi, 1997c, s:97). Zehra İpşiroğlu’na göre de (1992, s: 18) anlama, yapıtı anlamlandırmaya çalışma eleştirinin başlangıç noktası, belkemiğidir. Ona göre bir yapıtı anlamak, o yapıtın alımlayıcısına verdiği ilk izlenimlerden kaynaklanan coşkular ya da duygusal yoğunlaşmalardan sıyrılarak (bunlar sadece eleştiriyi başlatan dürtülerdir) ve yapıtla araya belli bir uzaklık koyarak, düşünce ile, duygusal değil düşünsel bir etkinlik olarak yapıtı kavramaya çalışmaktır. *Gözlem, betimleme ve çözümleme* bu etkinliğin üç temel aşamasıdır. Gözlem aşamasında eleştirmen ipucu peşindeki bir dedektife benzetilebilir. Bu aşamada eleştirmenin amacı yapıtı açıklamasına yarayacak, dikkatini çeken noktaları yakalamaktır. Betimleme ve çözümleme aşaması ise iç içe gelişen, birbirini tamamlayarak bir bütün olan süreçlerdir. Betimlemede, gözlemlerden yola çıkarak yapıtın nasıl oluştuğuna bir yanıt aranırken, çözümlemede yapıtın özüne ulaşmak amaçlanır. İpşiroğlu’nun eleştirinin belkemiği olarak nitelediği yapıtı anlama aşamasında özellikle üzerinde durduğu olgu, anlamının çok-yönlülüğü ve bitmemişliğidir. Fakat anlamının tamamlanmamış bir süreç olması için, öncelikle yapıtın çok-anamlı olup olmadığını, bir başka deyişle, ele alınan yapıtın ne kadar sanat olduğunu belirlemek, anlamak gerekecektir. Büyük olarak nitelendirilen sanat yapıtları her zaman çok-anamlıdır ve bu yapıtları anlama dönemden döneme, çağdan çağa değişiklikler gösterir. Bu durumda anlamının ve anlamaya bağlı olarak yapılan değerlendirmenin göreceliğinin, bitmemişliğinin, değişebilirliğinin bilincinde olmak eleştiride alçakgönüllü olmak anlamına geldiği gibi, yapıtla olan ilişkide canlılığı, tazeliği korumak, sürdürmek anlamına da gelecektir.

Kuçuradi’ye göre (1997c, s:97), sanat yapıtının değerlendirilmesinde yapıtı anlama aşamasından sonra atılması gereken ikinci önemli adım o yapıtı kendi alanı içinde bir yere oturtmak, bir başka deyişle, kendi alanı içindeki yerini, değerini belirlemektir ki, bu da kaçınılmaz olarak “yenilik”, ve yenilikten ne anlaşılması gerektiği sorusunu beraberinde getirecektir. Sanat alanında yenilik, sıklıkla değişik bir şey yapma ya da

çoğunluğun yaptığından farklı bir şey yapma olarak anlaşılır. Oysa yenilikten anlaşılması gereken şeyi Kuçuradi (1997c, s:98) felsefi bağlamda şöyle temellendirir:

“ ‘Yenilik’, ancak etik değerlerin çağın tarihsel – bu yüzden de hep yeni olan koşullarının çerçevesi içinde somut olarak betimlenmesi anlamına gelir. Buna göre, ancak, çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatan bir yapıta, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatan yapıta ‘yeni’ denebilir.”

Nihayet, bilgisel bir etkinlik olarak bir sanat yapıtının değerlendirilmesinde atılması gereken son ve en önemli adım, daha önce de belirtildiği gibi, o yapıtla gösterilen yaşantı ve eylem olanaklarının değerini (ya da anlamını) sormayı gerektirir. Bu soruyu sormanın nedeni, böyle bir yapıtın yaratılmasının insan için, dünyamız için anlamının ne olduğunu göstermektir ki, bu da felsefi eleştiri yapmak olarak tanımlanabilir. Benzer bir tanım da, “eleştirinin, felsefi bir güdü olarak, insanı bütünlüğü içinde kavrama ve onu insan koşulu içindeki yerine oturtma yolunda bir çaba olarak yapılabilir.” (Carloni ve J. Filloux, 1975, s:118). Carloni ve Filloux’a göre (1975, s:133) eleştiri, sanat eserinin *bilinci* olarak eseri tamamlayan ya da bütünleyendir. Felsefi eleştiri ise, “insanlığın yürek vuruşlarıyla yaşayan” bir sanatın bilinci olmak istediği oranda, eleştirinin ileri kanadını temsil etme görevini üstlenecektir.

Sıtkı Erinç’e göre de felsefi eleştiri, eleştiride hangi ölçüt kullanılırsa kullanılsın, temelde, sanat yapıtının, insan ve insana bağlı değerler üzerine ne verdiği (ya da bir şey verip vermediğine), alıcısının geleceğe bakışına ve bugünü algılayışına etkide bulunabilecek neler içerdiğine, ne ilettiğine bakan eleştiridir. Bu durumda felsefi eleştiri, ağırlığı sanat eserinin iletisine, iletisi açısından değerlendirilmesi ya da sorgulanmasına verir. Çünkü Erinç’e göre (1998, s: 106.) bir yapıtı sanat yapan şey, sanat olarak yapıta değer yükleyen şey, o yapıtın sadece fizik varlığı ya da biçimi değil, “şu ya da bu biçimle aktarılmakta olan iletilerdir, yapıtın vardığıdır.” Flaubert benzer yönde bir düşüncüyü: “Hiçbir şeyi dile getirmeyecek bir biçim ne olurdu ki?” sorusuyla karşılar. (Aktaran: Gerald Antoine, 1971, s: 430) Roland Barthes’a göre ise, (1971, s:437) biçimler bir kez ortaya konduktan sonra, içeriklere rastlamaktan nasıl kaçınılacağı anlaşılır bir şey değildir. Barthes ve Flaubert’e göre, biçim varsa içerik de olmak zorundadır ve öncelik biçimdedir. Oysa Erinç’e göre (1998, s:106), “ne” ya da “niçin” sorusu, bir sanat yapıtının değerini belirlemede çoğu zaman “nasıl” sorusundan,

yani biçimden önce gelir. Bu öncelik biçimi önemsemek anlamını taşımamakla birlikte, felsefi değerlendirmede önceliklidir.

J. P. Sartre'a göre de (1994b, s:108), biçim üzerine önceden hiçbir şey söylenemez, her sanatçı biçimini kendi bulur ve sonradan yargılanır fakat Giraudoux'nun ileri sürdüğü gibi, "bütün sorun üslubu bulmakta, düşünce sonra gelir" demek de kesinlikle doğru bir yaklaşım değildir. Şu basit nedenle ki; düşünce gelmeyebilir. Sartre'a göre, sanatçıyı yeni bir üslup, yeni bir biçim ya da teknik bulup, uygulamaya götüren neden bağlandığı düşüncedir, içeriktir.

Kuçuradi'ye göre de (1997c, s: 96-97) eleştiri çoğu zaman yalnızca "nasıl"la, yani üslup değerlendirmesi veya araştırmasıyla yetindiği ve bunu yaparken de çoğu zaman yapıtı değil, sanatçıyı anlamayı beklediği içindir ki, doğru bir değerlendirmeye ulaşma olanağını önceden ortadan kaldırır.

Ancak, bir yapıtı sanat yapan, değerli kılan öncelikle o yapıtın iletişi ise, iletiyi değerli kılan şey ne olabilir? Bir başka deyişle, her sanat yapıtı bir biçime, dolayısıyla bir içeriğe ve iletiye sahipse, iyi ya da değerli olan bir iletiyi, daha az değerli ya da kötü olan bir iletiden ayıran şey ya da ölçüt ne olabilir? Erinç'in bu soruya verdiği yanıt, o iletinin ifade ettiği şeyin ya da deyişin bir "idea" niteliğinde olup olmadığıdır. Öyleyse idea nedir?

"İdea, sanat alanı için özgün bir anlam içerir; insanın iç ve dış dünyası ile, üstelik hem kendinden önceki, hem de kendinden sonraki dış dünya ile yapageldiği, yaptığı ve yapacağı etkin hesaplaşmaların, bu hesaplaşma sürecinin ve bu hesaplaşma sonunda elde edilen tutarlı ve sistematik düşüncenin, sanat alanlarından birinin tescil edilmiş yöntemiyle ya da o alana uygun düşecek yeni bir yöntemle ama kendine has bir ifadeyle bir yerlere kaydedilmesi ve bu kaydın, alıcısına da anlamlı gelmesidir. Bu hesaplaşmanın öğeleri insanın kendi, insana bağlı felsefi değerler ve bu değerlerin yansıdığı bir dünya görüşüdür" (Erinç. 1998, s:106).

Bu tanımdan anlaşılın, sanat söz konusu olduğunda bir iletinin değerli olabilmesi; yani idea niteliğini taşıyabilmesi için, her şeyden önce bir *hesaplaşma* olması gerektiği; bu hesaplaşmanın bireyin hem dış hem iç dünyasını kapsayan, olanla sınırlı kalmayıp, olabilecek olanı da içeren bir hesaplaşma olduğudur. Sanat ise, özünde işte bu hesaplaşmanın bir dışavurumudur.

Bu açıdan baktığımızda felsefi eleştirinin, bir sanat yapıtının taşıdığı ideanın aranması; dolayısıyla sanatçının yaptığı ve eserinde somutlaştırdığı (dışavurduğu) hesaplaşmayı, bu hesaplaşmanın akıl ve duygu olarak taşıdığı *bilinci* açığa çıkartma, anlamaya çalışma ve anlaşılana tutarlı, akılcı bir şekilde ifade etme, aktarma çabası olduğu söylenebilir.

Ancak bu tür bir çabanın başarılı olması, (yani eleştiriden beklenen şey; yapıtın “doğru değerlendirilmesi”) ancak ve ancak insanın, insana ait değerlerin, insanın insan olmaktan kaynaklanan yapısal (varlıksal) niteliklerinin doğru anlaşılması ile olanaklıdır. Bir başka deyişle, *değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını* ve bu yapıya ilişkin felsefi anlamdaki bilgiyi ya da soru sormayı bilmeden, felsefi eleştirinin yapılamayacağını bilmek önemlidir. Felsefi eleştirinin ölçütü “insan ve değerleri” ise, bu değerleri tanımadan ya da anlamaya çalışmadan felsefi eleştiri yapılamayacağı, dolayısıyla sağlıklı bir değerlendirmenin her zaman bir ütopya olarak kalmaya mahkum olacağı söylenebilir.

Eleştirinin tanımı, görevi ve felsefi eleştirinin ne olduğu bu şekilde belirlendikten sonra, “*sinemaya felsefe ile bakma*”nın ne olduğu ya da felsefi eleştirinin sinemaya uygulanıp uygulanamayacağı sorusu tartışmaya açılabilir.

Bir filmi herhangi bir panayır eğlencesi ya da havai fişek gösterisine benzeyen bir şey olmaktan çıkartıp, sanat yapan, başyapıt kılan şey ne olabilir? Bu sorunun yanıtı, belki de bütün bilimsel açıklamalar bir yana, sinemaya gönül vermiş bir insanın; Onat Kutlar’ın (1985, s:y15-16) yaşamındaki bir anıda saklıdır. “Rastlantılar” der Onat Kutlar, “yaşamın gümüş anahtarlarıdır. Derin sularda yaşayan bu gümüş balıkları, duyarlı bir göz, açılmaktan korkmayan bir yürek ve ‘bilinmeyene’ olta savuracak bilek ister.” Bergman’ın “*Yaban Çilekleri*” adlı filmi, Kutlar için tamamen rastlantı sonucu karşısına çıkan bu gümüş balıklarından birisidir. Daha önce yaşam karşısında coşku ve baştan çıkmaya hazır bir savrukluğa taşıyarak, aklında Rilke’den dizelerle durmadan “yaşam ne?” diye soran bir genç olan Kutlar, tesadüfen gittiği Bergman’ın filminden bambaşka bir insan olarak çıkar. Yüzünde filmin kahramanı Profesör Borg’un mutlu gülümseyişi, dilinde güzel bir şarkı vardır. Şunları yazar:

“Yaban Çilekleri, herhangi bir izleyici için, çok yaşlı bir bilim adamının, yaşamıyla, ölümden geriye doğru, yeniden karşılaşmasıdır. Yaşamın anlamı üzerine derin bir arkeolojik araştırmadır.Yirminci yüzyıl insanının özlemlerini, tutkularını, aşklarını, kıskançlıklarını, korkularını, yabancılaşmasını, pişmanlıklarını tüm psikolojik karmaşıklığı içinde izleyip bundan kendi özel yaşamımız için ipuçları elde etmemek mümkün mü?” (Kutlar, 1985, s:18).

Artık, Kutlar için sinema vazgeçilmez bir tutkudur, tek bir film genç bir adamın yazgısını değiştirmiş; onu yaşama, dünyaya, insanlara ve her şeyden önce de kendine, kendi yaşamına bambaşka gözlerle bakan, daha güzel bir insan yapıvermiştir.

Onat Kutlar’dan aktarılan bu anı, sinemanın niye sanat olup olmadığı ya da bir sanat olarak işlevinin ne olması gerektiğine ilişkin sorulara verilebilecek en doyurucu yanıtlarda biri olarak da değerlendirilebilir. Çünkü ancak sanatın gücü, bir insanın yaşama bakışını böylesine kökten etkileyip, değiştirebilecek niteliktedir ki, sanata bu gücünü, bu niteliği veren de onun insana insanı gösterebilmesidir.

Ne var ki, başlangıcından bu yana sinema üzerine yapılan akademik ve kuramsal, daha doğrusu bilimsel çalışmalara kabaca da olsa bir göz atılacak olursa, bu çalışmalarda felsefi eleştiri boyutunun; yani “*insan*”ın ıskalandığı görmek hiç de zor olmaz. Sinema sosyolojisi büyük ölçüde önce Marxist eleştiriden, ardından da Althusser’in Neo-Marxist eleştirisinden etkilenmiştir. Sinema psikojesi önce Freud’un psikoanalizinden, daha sonra da Lacan’ın eleştirel psikoanalizinin süzgecinden geçmiştir. Bu arada F. Saussure’ün dilbilim alanındaki çalışmalarından yola çıkılarak, C. Metz tarafından geliştirilen göstergebilim ya da film semiyolojisi de uzun süre etkin olmayı başarmıştır. Ancak 1983 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide bizzat Metz (1983, s:53), “göstergebilim modasının” en azından Fransa’da beş-altı yıl önce bittiğini duyurmuştur. 1980’li yıllarda popüler olan ise postyapısalcı film semiyolojisi ile Derrida’nın yapıbozumcu görüşleridir. Tabii tüm bu kargaşaya renk katan ve R. Barthes’ın eleştirel metin okuma yönteminden kaynaklanan kuramsal film çalışmaları ile feminist eleştiriye, ayrıca postmodern yaklaşımları da unutmamak gerekir.

Doğaldır ki, gösterilen-gösteren-gösterge ya da kod-kodlanan-kod açımı, dil oyunları, yapı-yapıbozum, şizoanaliz vb. nicelikteki bilimsel terminoloji içinde, zaten iyi bilindiği varsayılan “insan” gibi “basit” bir sözcüğe ve onu anlamaya çalışan felsefi eleştiriye pek yer kalmaz. Oysa bu durum büyük bir çelişki, neredeyse açık bir skandaldır. Eğer

sinema bir sanatsa, her türlü teknik yaklaşımdan önce yaşamı ve insanı yorumladığı, anlamaya ve anlatmaya çalıştığı için sanat değil midir? Sinema biliminin kendisine konu alması gereken şey sinemadan, başka bir deyişle, insan ve yaşamdan başka ne olabilir ki?

Belki de bir yüzyıl önce Nietzsche (Akt: Martin Heidegger, 1997, s:12) “*bilimsel yöntemin bilimler üzerindeki zaferinden*” öfkeyle söz ederken son derece haklıydı ve 20. Yüzyılın gerçeğini dile getiriyordu. Heidegger (1997, s: 18) “Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu” adlı konuşmasında Nietzsche’nin “*yöntem*” derken neyi anlatmak istediğini şöyle açıklar: “Yöntem dünyanın önden-tasarımlanışı, dünyanın araştırılmasında tek yol belirleyen oluyor. Peki nedir bu? Yanıt: Deneyle ulaşılabilir ve sınanabilir her şey için geçerli bir hesaplanabilirlik, bir yordama.” Bu dünya tasarımında, öncelik bilimin ya da bilimlerin değil, yöntemindir ve bu şekilde anlaşılan yöntem de “bilim üzerindeki zaferdir”. Bu zaferin içinde barındırdığı yargı/hüküm ise, yalnızca bilimsel olarak belgelenebilir, hesaplanabilir olanın doğru ya da gerçek olarak kabul edilebileceğidir.

Heidegger’e göre (1997, s:17) modern sanatın her alanında gözetilen, uyum sağlanmaya çalışılan bağlamların kaynağı da bilim ve teknoloji dünyasıdır; bir başka deyişle “*denetim çemberleri*” ile kuşatılmış, canlı ve cansız her şeyi matematiksel, dijital veriye ve bu verilerin hesaplanabilirliğine indirgeyerek denetlemeye çalışan bir dünyadır söz konusu olan. Herhalde, teknolojiye göbekten bağlı olduğu için, bu denetim altındaki dünyadan en fazla etkilenen sanat dalının sinema olduğunu düşünmek de yanlış olmayacaktır.

Heidegger, “sanat yapıtları artık ulusal ve halkçı bir dünyanın sınırları içinden fişkırmıyorlar” dediğinde yıl 1967’dir ve kültürel farklılıkların törpülenerek yok edilmesi, yoksullaştırılması anlamını taşıyan bir “küreselleşme” söylemi henüz başat söylem değildir. 2000’li yıllara girildiğinde Hollywood sinemasının öbür ulusların sinemasını nasıl silindir gibi ezdiği düşünülürse, “evrensele giden yolun yöreselden geçtiği”, geçmesi gerektiği düşüncesinin korkunç bir yara aldığı ve gerçekten de artık sanatın ulusal dünyanın, özgün ve farklı kültürlerin içinden çıkmadığını, çıkamadığını

görmek son derece kolay olacaktır. Bu durumda sinema sanatı alanında yapılan bilimsel çalışmaların da “denetim çemberlerini” hem oluşturan, hem de bu çemberler aracılığıyla kendi varlığını koruyup, meşrulaştırmaya çalışan bir yol izlediğini düşünmemek mümkün mü?

Burada çok ilginç bir açıklama, daha doğrusu iki farklı kaynaktan yapılacak bir alıntı, durumu tüm çıplaklığıyla ortaya koyabilir. Yukarıda, sinema göstergebiliminin önde gelen ismi C. Metz ile yapılan bir söyleşiden söz edilmişti. Metz (1983, s:53-54) bu söyleşide göstergebilimin modasının Fransa’da çoktan geçtiğini kendi ağzı ile söylüyordu. Fakat arkasından da şunları söylemesi çok ilginç: “Sinema göstergebilimi üçüncü dünya ülkelerinde, sözgelimi Latin Amerika’da, Venezuela’da bugün oldukça yaygın. Bu ülkelerde göstergebilim dergileri çıkartılıyor, ortak çalışmalar yapılıyor.”

İkinci alıntı, o Latin Amerika ülkelerinden birinden; Meksika’dan ve ünlü yönetmen Luis Bunuel’den... Bunuel, Meksiko City’de, fahri başkanı olduğu bir yüksek sinema okuluna davetli olarak gider. Kendisini üç-dört profesör ile tanıştırlar ama onun ilgisini kılık kıyafeti yerinde, efendi, mahcubiyetten kızaran bir genç adam çeker. Gidip branşının ne olduğunu sorar. Aldığı yanıt: “Klonik göstergebilimi” dir. Bunuel, bu yanıt üzerine şunları düşünür: “Onu oracıkta öldürebilirdim! Paris’e özgü tipik bir tavır olan bilimsel jargon, az gelişmiş ülkelerde üzücü boyutlara ulaşmaktadır. Bu, kültürel sömürgeciliğin çok açık bir örneğidir” (1986, s:281).

Acaba Bunuel’in bir filmiyle, bir lokantanın yemek listesini bilim olmanın gerektirdiği objektiflik, ölçülüp-biçilebilirlik adına aynı gözle inceleyen bir göstergebilimden, Freud’un bireydeki iğdiş edilme korkusunun büyüklüğünü yok yere bir Fellini filmindeki kadının göğüs ölçülerinin büyüklüğünde arayan bir sinema psikolojisinden, ya da beyaz perde ile üç-beş aylık bir bebeğin imgelemine “ayna” kuramı adı altında bir tutmaya çalışan Lacan’ın psikanalizinden, bir filmin anlatı yapısının anahtarını bulduğuna inanıp da bu anahtarla her filmi açılacak bir kapı ya da kilit gibi gören yapısalıcılıktan vb. ayrı bir yol olarak, insanı bölüp-parçalamadan, bir bütün olarak tanımayı öngören felsefi tutum benimsenemez mi? İnsanı bir bütün olarak, varlık (ontik) yapısının gerektirdiği bütünlük içinde kavramak neden bu kadar zor?

J. P. Sartre'a göre (1994a, s:75) bu zorluğun altında yatan temel neden kentsoylu sınıfın *çözümleyici* kafa yapısı, düşünme alışkanlığıdır ve böyle bir düşünüşün temeli, her bütünün ister istemez basit öğelere ayrılabilmesi varsayımdır:

“Her şey hava ve su gibi çözümlendi. İnsan ruhu psikolojik verilerin, toplum ve bireylerin toplamı olarak açıklandı. Bütünlük ortadan kalktı. Gerçek ancak bütünü birbirinden ayıran parçalarında aranıyor ve bulunuyordu. Bu parçalarsa artık değişmez, hiçbir şekilde özelliklerini kaybetmez sayılıyordu. Oksijenin, hidrojenin, azotun değişmez özü gibi insanın da değişmez bir tabiatı oldu. Çember nasıl çemberse, insan da insandı” (Sartre, 1994a, s:76).

İnsanı düşüncesiyle, eylemiyle, ruhuyla, bedeniyle çözümlenemez tek bir gerçek olarak gören *“bütüncül”* düşüncenin tam karşısında yer alan *çözümleyici* düşünme biçimine göre, insan hangi parçasıyla, yönüyle tanımlanıyorsa, bir başka deyişle, çözümlenmeden arta kalan hangi boyutu *“tek boyut”* haline getirilip, yüceltiliyorsa, o boyutuyla *“zaten bilindiği”* kabul edilen bir varlık olarak algılanır hale gelmiştir. İşte, insanı ontik bütünlüğü içinde kavramanın zor oluşunun bir başka nedeni de *çözümleyici* düşünceden kaynaklanan bu varsayımdır; yani *“insanın zaten bilindiği”* varsayımdır ki, bunu da Takiyettin Mengüşoğlu (1992, s: 199) şöyle açıklar:

“Çevremizdeki olaylar ve olaylarda ortaya çıkan fenomenler arasında o kadar açık, sade ve banal görülenleri vardır ki, onlarda problematik bir karakter görmek aklımızdan bile geçmez. İşte insan varlığı bu karakterde olan bir fenomen alanıdır. Bu sebepten, ‘insan ontik bir bütündür’ dersek, sanki hiçbir şey söylememiş, ancak mevcut olanı, göz önünde bulunan ve hepimizin her gün kabul ettiği, gördüğü bir olayı anlatmış oluruz. Bu kadar sade, bu kadar açık bir fenomen, felsefi ya da ilmi bir problem olabilir mi? Bir problemin ilmi ya da felsefi olması için, onun gözle görülür biçimde karmaşık ya da güç olması gerekmez mi?”

Mengüşoğluna göre bu düşünce, yani bir şeyin bilimsel ya da felsefi olması için *“karışık”*, güç anlaşılır olması gerektiği ya da insanın zaten önsel olarak bilindiği düşüncesi terk edilmesi gereken bir *“önyargı”*dır. Bazı fenomenler o kadar basit görünürler ki, onlarda felsefi bir sorun tahmin etmek bile güçtür ve bunun için de hemen her zaman gözden kaçarlar.

Burada akla şöyle bir sorunun gelmesi oldukça doğal: Sinema sosyolojisi, psikolojisi, estetiği, göstergebilimi vb. de *“insanı”*, ele aldığı yönüyle açıklamaya, anlamaya çalışan disiplinler değil mi? Elbette öyle, ama sorun da tam burada; Sartre'ın işaret ettiği iflah olmaz *çözümleyici* düşünce alışkanlığıyla bir sanat eserine yaklaşmanın yarattığı tehlikede... Eğer sinemaya *“insanı insana anlatan”* olarak bakılıyorsa; yani bir filmin

“sanat” olduğu kabul ediliyorsa, bu sanatı anlamaya, açıklamaya çalışan kuramsal çalışmaların, “*insanı varlık bütünlüğü içinde*” kavrama çabasını hiçbir zaman gözden kaçırmadan kendilerine temel almaları gerekiyor. Bir başka deyişle, sanat yapıtının (bu bir film de olabilir bir yazın yapıtı ya da resim de...) kendine özgü yapısı bilinmedikçe ya da zaten bilindiğı önyargısıyla hareket edildikçe yanlışa düşmek de kaçınılmaz oluyor. Bu görüşü Kuçuradi (1997c, s:93) şöyle dile getirir:

“Sanat yapıtının kendine özgü yapısı hesaba katılmayınca, ona yaklaşmanın tek açık yolu, nedenleri ve etkileriyle ilgili sorulardan geçer. Bu nedenler çeşitli açılardan açıklanabilir; etkiler ise, burada sanatçının ya da okur veya seyircinin psikolojisi anlamına gelir.Bu bir çıkmazdır.”

Kuçuradi’ye göre (1997c, s: 93) çıkmaz olan; “estetik yaklaşımlar adı altında sanat yapıtlarına özellikle de yazın yapıtlarına türlü psikolojist-psikanalitik açıklamalar getirmektir ki, bunların arasına her türlü linguistik, semantik veya strukturalist yaklaşımlar da girer.”

Kuçuradi’nin burada işaret ettiğı sorun, sinema çalışmaları söz konusu olduğunda kelimenin tam anlamıyla katmerleşmiş olarak karşımıza çıkar. Sorun katmerleşmiştir çünkü yazın alanında kullanılan eleştiri yöntemleri hemen hiç sorgulanmadan sinemaya olduğu gibi aktarılmıştır ve bunların çoğu da aynen Kuçuradi’nin vurgulamaya çalıştığı gibi dilbilimsel, anlambilimsel ya da yapısalcı yaklaşımlardır. Bu açıdan bakıldığında, yine Kuçuradi’nin yazın sanatı için önerdiği “*antropolojik yaklaşıma*”, bir başka deyişle “*sanatsal etkinliğin ortaya koyduğu bilgi neyin bilgisidir?*” sorusuna, “*insan ve değerlerinin bilgisidir*” yanıtını vererek yola çıkan bir yaklaşıma, sinema alanında belki de yazın alanındakinden çok daha fazla, hem de acil olarak ihtiyaç duyulduğu söylenebilir.

Sinema sanatına antropolojik bir yaklaşım için en iyi çıkış noktalarından biri, belki de ünlü yönetmen Federico Fellini’nin (1992, s:62) şu cümlesindedir: “*Sinema hayatı anlatmanın kutsal bir biçimidir.*” Ona göre yönetmenlik, herkesin tanıdığı, bildiğı dünyaya çok benzeyen fakat aynı zamanda bilinmeyen, tanınmayan dünyalar yaratmak demektir (Fellini, 1992, s: 70).

Eğer sinema insanla ve yaşamla kopmaz bağlar kurmak, bir anlamda hayata kök salarak onu anlamak ve anlatmaksa, bir filmde elde edeceğimiz bilgi de, hep tekrar edildiği üzere insanla ve onun yaşama bakışı, hayatı yorumlayışıyla ilgili olacaktır. Peki her film böyle midir? Ne yazık ki, yalnızca sinema sanatının değil, ama sanatın her dalı için bu soruya olumlu bir yanıt vermenin çok zor olduğu söylenebilir. Ticari kaygının belirlediği sinema endüstrisi içinde düşüncelerini, duygularını; özetle aklını ve ruhunu perdeye yansıtmakla, bunları “satmak” arasında sıkışıp kalan yönetmenlerin pek çoğu ikinci şıkka, satışa öncelik veriyor ya da vermeye zorlanıyor. Bu durumda, yani satışa öncelik verildiğinde ortaya çıkan filmler birer haz kaynağı olmayı, insanın sadece duyularına hitap ederek gözlerini boyamayı, (her geçen gün gelişen, daha doğrusu göz boyama amacına hizmet etmesi için geliştirilen film teknolojisinin nimetlerinden de yararlanarak) neredeyse mükemmel olarak başarıyorlar. Ama yapamadıkları tek şey, duysal hazın ötesine geçerek insanları bir parça da olsa durup düşündürmek, kendisine sorular sormasını sağlamak oluyor ki, zaten istenen, sistemin istediği biraz da bu!... Ancak bu araştırmada sözü edilen filmler felsefi eleştiriye açık; duysal algının ötesine geçerek izleyeni durup düşünmeye götüren filmler. Bir başka deyişle, insanın hep alıştığı, alışageterildiği, çok iyi bildiğini sandığı şeyleri bambaşka bir açıdan görmelerini sağlayan, yepyeni bir dünya yaratmayı başaran filmler...

Belki de, “felsefi eleştiriye açık” filmler demek yerine, küçük de olsa somut bir örnek vermek ve felsefi eleştiriyle ne tür bir bilgi elde edileceğini açık bir şekilde ortaya koymak daha yararlı olabilir.

Bu açıdan bakıldığında, Theo Angelopoulos’un, Selanik’te yağmurlu bir günle başlayan “*Sonsuzluk ve Bir Gün*” adlı filmi, sinemaya felsefeyle bakmanın, film ile hayat arasındaki bağı anlamının güzel bir örneği olarak görülebilir.

Yaşlı ve tanınmış bir yazar olan Alexander’a o gün, dışarıdaki yağmurlu, kasvetli havaya inat, otuz yıl öncesinin masmavi, güneşli bir yaz gününü anlatan bir mektup gelir eşinden. Kendisini hep büyümemiş bir çocuk olarak gören yaşlı annesini daha yeni hastaneye kaldırmışken, üstelik kendisi de amansız bir hastalığa yakalanmışken çıkagelen bu mektup Alexander’ın yaşamını bir anda altüst ediverir. Yaşlıdır, hasta ve

yalnızdır. Yazarlık kariyeri uğruna kendi yaşamında göz göre göre sürgüne yollanmış gibidir; eşinden, yaşamdan ayrı düşmüştür. Ertelenmiş ya da kaçırılmış sevgiler, gerçeğe dönüşmüş ya da yarım kalmış tasarılar, düşler anılar... Akla ve yüreğe üşüşen, yanıtı olan olmayan sorular, kaygılar... Annesiyle, kızıyla, eşiyle kurmaya çalışıp kuramadığı iletişim... Dün, bugün, yarın... Geçmiş, gelecek ve şimdi... Her şeyin, bütün zamanların iç içe geçerek Alexander'ın yaşamının bir sorgulamaya ya da arayışa dönüşürmesi...

Film, özetle bu... Peki, felsefi bilgi nerede? Bir başka deyişle filmin içeriği, bir adım ötede de tüm bir insanlığı ilgilendirdiği için durup düşünülmesi gereken özü, ideası ne?

Aslında bu filmin adı, Shakespeare'in bir oyunundaki (Bir Yaz Gecesi Rüyası) soruya verilmiş bir yanıtıdır: *"Beni ne kadar seveceksin?"* diye sorar bu oyunda Rosalind Orlando'ya... Orlando da karşılık verir: *"Sonsuzluk ve Bir Gün!"*

Bir insan yaşamak için bir tek günü kaldığını, ya da filmin kahramanı Alexander gibi çok az zamanı kaldığını bilse ne yapar? Oturup, bütün bir yaşamını şöyle bir gözden geçirmez mi? "Bazen birisiyle birlikte yaşarken yaptığımız işe kendimizi öylesine kaptırırız ki, yanımızdakinin farkına varamayız. Aradan zaman geçer ve bir de bakarız ki, kaçırmış olduğumuz şey daha iyi sevme, daha iyi yaşama fırsattır..." diyor filmin yönetmeni... Sakın Alexander'ın kaçırmış olduğu fırsat da bu olmasın!? Alexander, yaşamı tanımlamak için o kadar çok zaman harcamıştır ki, kendisi yaşayamamıştır. İşte içerik olarak (tek olmasa da) bu filmde elde edilen ve tartışılması gereken *"bilgi"* budur... Aynı bilgiyi *"yaşamın anlamını yaşamın kendisinden çok sevmenin"* bir günah olduğunu söyleyen Dostoyevski de (1988, s: 47) dile getirmez mi? Ya da *"Siz geniş zamanlar umuyordunuz / Çirkindi dar vakitlerde bir sevgiyi söylemek / Yılların telaşlarda bu kadar çabuk / Gececeği aklınıza gelmezdi"* diyen Behçet Necatigil'in (1960, s:79) dizelerinde yankılanan da bu bilgi değil mi?

"Beni ne kadar seveceksin?" sorusuna Shakespeare'in verdiği yanıt "Sonsuzluk ve Bir Gün" dü... Theo Angelopoulos ise bu yanıtta yola çıkarak, bizim içinde yaşadığımız çağ için çok daha can alıcı şu soruyla izleyeni başbaşa bırakıyor : *"Sevmeyi niye"*

beceremiyoruz?” Belki de filmin özü, ideası işte bu soruda saklıdır ve bu filmde elde edilecek felsefi bilginin bütün değeri de yine bu sorudadır.

Üstelik Angelopoulos'un bu sorusuna aranan yanıt, bir başka yerde; J. P. Sartre'ın film senaryosu olarak kaleme aldığı "*İş İştten Geçti*" adlı yapıtında da bulunabilir. Sartre (1992) bu yapıtında ölüm sonrası, öbür ya da öte dünyada tanışan ve birbirine aşık olan bir çiftin öyküsünü anlatır. Bu çiftte tek bir koşulla gerçek yaşama, hayata dönme izni verilir. Koşul, gerçek dünyadaki yaşamlarında, 24 saat içinde, sevgilerini her şeyden üstün tutarak sevişmeleridir. Eğer bunu başaramazlarsa ölümler dünyasına geri dönmek zorunda kalacaklardır. Ne yazık ki, ölüyken tek bir an için diri olmak, sevgilisinin soluğunu duyup, ona dokunabilmek için ellerinde kalan tek şeyi; ruhlarını bile vermeye hazır olan sevgililer, gerçek yaşamda bitmeyen işler, idealler, telaş, kargaşa derken kendilerine tanınan süre içinde, o bir tek günde sevişmeyi başaramaz ve ölümler dünyasına geri dönerler. Sartre'ın ve Angelopoulos'un soruları da yanıtları da birbirine çok benzer, hatta aynıdır: Çağdaş insan sevmeyi beceremiyor çünkü kendi dışındaki bir varlığa kendisini tam olarak vermeyi; varlığını insana, yaşama açık tutmayı başaramıyor.

Çoğu zaman belirsiz bir gelecekteki, olası bir yarındaki mutluluk, başarı vb. idealler adına ya da artık varolmadığını ve olamayacağını da bildiği bir geçmişin avuntusu adına şimdi'yi yaşayamıyor. Oysa şimdi'yi yaşamamak, hayatı yaşamamak. Çünkü yaşam şimdiden başka bir şey değil ki! Çağdaş insan, *şimdi ve burada* olmanın, yani *yaşıyor* olmanın hayatının tek değeri olduğunu, bu değere sahip çıkması gerektiğini, anlamıyor. Anlasa da Angelopoulos'un filminde olduğu gibi, ya yolun sonuna çok yaklaşmışken ya da Sartre'ın yapıtına ismini verdiği haliyle iş iştten geçtikten sonra anlıyor.

Tıpkı faşizmin, komünizmin ya da nasıl bir ...izm olursa olsun, insanların bilinmez bir yarındaki, gelecekteki mutluluklarını bahane ederek, bugünü yaşamalarını, bugün mutlu olmalarını engelleyen her düşüncenin yıkımla, milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlandıktan, yani iş iştten geçtikten sonra anlaşıldığı gibi! Öyleyse Angelopoulos'un filmi ya da bu filmi daha iyi anlamamıza yardımcı olan Sartre'ın yapıtı, sadece kendilerini veya bir grup insanı ilgilendirecek basit bir öykü anlatmıyor, bütün bir

insanlığı ilgilendiren, ilgilendirmesi gereken bir şeyden söz ediyor: Yaşamı, nedeni ne olursa olsun ertelemeyin, sevmeyi, sevgiyi ertelemeyin diyor bu sanatçılar...

Ama bütün bunlar umutsuz olmayı mı gerektiriyor? Adı büyük ölçüde varoluşçu felsefenin kötümserine çıkmış olan Sartre, belki felsefesinde gerçekten de umutsuzdur, kötümserdir, hiçbir ışık yakmaz ama bir sanatçı olarak hiç de öyle değildir. Bunu anlamak için “İş İştten Geçti” adlı senaryosunun en son sayfasına bakmak yeter. Orada söylenen şudur: “*Demek insan, hayata yeniden başlamayı deneyebiliyor?*” (Sartre, 1992, s:146) Angelopoulos’un yaşlı, ölüme birkaç küçük adımı kalmış kahramanı Alexander da hayata yeniden başlamayı denemiyor mu? Ve zaten yaşam, hep yeniden başlamak, hep bir başlangıç değil mi? Cesare Pavese (1990, s:26), bir insan yaşamındaki en kötü şeyin *başlangıç* duygusunu yitirmek, yeniden bir şeylerin başladığını ya da başlayabileceğini unutmak olduğunu yazar güncesine... Pavese’ye göre insan, başlangıç duygusunu yitirmenin ne kadar olumsuz bir şey olduğunu, günlük yaşamdaki her şeyin tekdüze, değişmez bir kurala bağlı olarak işlerlik kazandığı bir hapisanede ya da askeri sıkıyönetimlerde öğrenebilir. Benzer şekilde, insana “*şimdi ve burada*” olduğunu, kendi değerlerini yine kendisinin hep ama hep yeniden kurmak, yaratmak, yaşatmak zorunda olduğunu; yaşamın sürekli bir başlangıç olduğunu unutturacak şeyler de; yani kemikleşmiş, sorgulanmadan kabul edilmiş, *mutlak gerçek* adı altında sunulan düşünceler de yaşamı bir hapisaneye çevirebilir, çevirmiştir de... Ancak bu hapisanenin somut demir parmaklıkları olmadığı için insanın mahkumken kendini *özgür* sanmasından daha vahim başka bir şey de yoktur. Öyleyse özgürlük, özellikle çağdaş yaşamda çevresi gözle görülüp elle tutulmaz parmaklıklarla çevrili insan için her şeyden önce açık bir bilince sahip olma sorunudur.

Bu küçük örnek de gösteriyor ki, ne sanat, yani ne sinema ne de felsefe yaşamın dışında, ondan ayrı, kopuk şeyler değil. “Sonsuzluk ve Bir Gün” varolmanın, “şimdi ve burada” olmanın ne anlama geldiğini, bu anlamın tüm bir insanlığı nasıl bağladığını, başlangıcın, başlangıç duygusunu taşımanın niye önemli olduğunu, en önemlisi de *özgürlüğün* soyut bir kavram olmanın ötesinde, insanın içinde bulunduğu duruma bağlı canlı bir bilinç sorununu, bir *değer* olduğunu açığa çıkartıyor.

Bu açıdan bakıldığında, “Sonsuzluk ve Bir Gün”, felsefi eleştiriye açık bir filmin taşıması gereken niteliklerin neler olduğunu da gösteriyor. Her sanat eseri, her başyapıt gibi, bir film de tikelden yola çıkmasına rağmen evrensele ulaştığı, ulaşabildiği oranda başyapıt oluyor. Bir başka deyişle, “tek”de “çok”u, hatta “bütün”ü yakaladığı ve ortaya çıkarttığı, çıkarabildiği ölçüde bir eser “sanat” eseri olma sıfatını ve bugünden yarına, geçmişten geleceğe kalma hakkını elde ediyor. Aslında sanat ile felsefenin bir başka buluşma noktasının da tam burada belirginlik kazandığı söylenebilir: Çünkü felsefe de “genel”e varma, dolayısıyla “kavram”lara ulaşma ve bütünü görme çabası içinde, sanat da... Bu bağlamda, Shakespeare’in kalıcı olmasının belki de en önemli nedeni ele aldığı konuyu kavramlaştırabilmesidir. Sözelimi Hamlet, Jan Kott’un deyişle (Akt: Ahmet Cemal, 2000a, s: 168), Shakespeare’i bilmeyenlerin kafasında bile bir kavramdır. Bu kavramın içeriği, yorumlayanına göre değişebilir, fakat nasıl yorumlanırsa yorumlansın “eylem”le bağıntılı bir kavrama ulaşılacağı kesindir; tıpkı Macbeth’in de iktidar hırsı kavramını simgelemesi ya da Kafka’nın “Dava”sında “korku”yu kavramlaştırması gibi (Cemal, 2000a, s:169). Afşar Timuçin’e göre de (1998, s: 4), sanatın, sanat eserlerinin kalıcı olmasını nedeni kavramlaşabilmelerine, “tek”te çok”u ortaya çıkartabilmelerine bağlıdır; bir Molière’in “Cimri”sinde anlatılan yalnızca 17. Yüzyıl Fransasıyla ilgili bir kişilik değil, fakat bir kavram olarak “cimri”dir, cimriliktir; bunun anlaşılabilmesi içinse, bir tarih ya da edebiyat tarihinin çok ötesinde; insanı kavramak, insan denilen varlığın temel niteliklerini iyi tanıyabilmek gerekir.

Edebiyat sanatı için geçerli olan bu düşünceler, sanatın öbür dalları için de geçerlidir. Bu nedenledir ki, Octavia Paz, Bunuel Sinemasını “felsefe” düzeyinde bir sinema olarak tanımlarken, Bunuel’in insanı bir bütün olarak, evrensel boyutlarıyla yakaladığını ve bunu da kendi sanatının sınırlarını aşarak gerçekleştirebildiğine işaret eder:

“En soyutları da dahil olmak üzere, tüm sanatların son ve genel hedeflerinin insanın ve onun çatışmalarının dile getirilmesi ve yeniden yaratılması olmasına karşın, bu sanatların her birinin kendine özgü büyüleme araçları vardır; bu nedenle her biri kendine özgü bir alan oluşturur.Gelgelelim kimi zaman bir sanatçı, kendi sanatının sınırlarını aşmayı başarır; o zaman karşımızda eşdeğerini kendi dünyasının ötesinde bulan bir yapıt var demektir. Luis Bunuel’in filmlerinden bazıları –Altın Çağ, Unutulmuşlar- sinema sanatının ürünleri olmalarına karşın, bizi tinsel evrenin başkaca manzaralarına, örneğin Goya’nın bazı gravürlerine, Quevedo veya Péret’in bir şiirine, Sade’dan bir pasaja, Gomez de la Serna’dan bir sayfaya yaklaştırır. Bu filmlerin tadına varılırken, onları hem sinema sanatı, hem de sözü edilen öteki görkemli yapıtların, bize gerek insanın gerçeğini sergilemeyi, gerekse bu gerçeği aşmanın yolunu göstermeyi amaçlayan yapıtların daha engin ve daha özgür dünyasına ait bir şey sayabilme olanağı vardır” (Paz, 1990b, s:29).

Bu açıdan bakıldığında, Theo Angelopoulos'un "Sonsuzluk ve Bir Gün"ünü de yalnızca kendi sanatının, sinemanın sınırları içinde kalmayarak bizi bir Dostoyevski'yle, Sartre'la ya da Behçet Necatigil'den bir dizayle buluşturduğu, insanı, insanın gerçeğini daha kuşatıcı, daha bütünlüklü bir bakışla görmemizi sağladığı için felsefi eleştiriye açık bir film olarak niteleyebiliriz.

Felsefenin verdiği bilgiyle daha ayrıntılı, daha sağlam sorgulanması gereken ve bu araştırmanın konusu olan başka filmler, başka değerler de var tabii ki... Ancak, bir bütün olarak bakıldığında, bu değerlerin hemen hepsinin yine insanın özgürlüğü ile, bir başka deyişle insanın *kendisini tanıması* ile ilgili değerler olduğu söylenebilir. Çağdaş insanın yaşamındaki en önemli sorunlardan biri olan yabancılaşmanın kökeninde yatan da insanın kendi varlık yapısının niteliklerini bir bütün olarak tanıyamaması, dolayısıyla özgürlüğünü kaybedişidir.

Bu açıdan bakıldığında, resimden sinemaya, romandan tiyatroya, şiire kadar tüm bir 20. yüzyıl sanatının ve sanatçıların dile getirmeye çalıştıkları şeyin, özünde insanın özgürlüğü ve bu özgürlüğün yitirilişi (yabancılaşma) sorunuyla ilgili olduğu söylenebilir. Fakat sanat ve sanatçı, insanlığın bu kanayan yarasını deşmede yalnız, tek başına da değildir. Her çağ, kendini, o çağın insanının içinde bulunduğu durumu nasıl müziğinde, resminde, şiirinde, mimarisinde vb.'de somut olarak dışavurur, gösterirse düşüncesinde de gösterir, dile getirir. İşte, varoluşçu felsefe de bu düşüncelerden biridir fakat bu felsefenin kendisine doğrudan "insanı" konu alması, insan varoluşunun çağımızdaki anlamını-anlamsızlığını sorgulaması, onu sanata, özellikle de sinemaya çok yaklaştırır. Bunun nedeni büyük ölçüde varoluşçu felsefe ile sinema sanatının hemen hemen aynı çağın çocukları oluşudur, bir başka deyişle sinema nasıl 20. yüzyılın sanatıysa, varoluşçuluk da aynı yüzyılın felsefesi, düşüncesidir.

Öyleyse çağdaş insanın beyaz perdeye yansıyan suretini anlamının, anlamlandırmanın yolu düşünceden, varoluşçuluktan geçebilir, hatta geçmelidir de... Çünkü nerede ve nasıl olursa olsun bir yerde düşünce ile buluşmayı, sadece duyuşsal algının sınırları içinde kalan sanat, insana heyecan ya da haz vermenin ötesine geçip, aydın bir bilince, bilincin ışıyıp, güneşlenmesine dönüşmez.

Afşar Timuçin'e göre (1998, s: 4-5), ruh biliminde ruhsal açıdan insan, toplum biliminde toplumsal açıdan insan vb. varken, felsefe ve sanat insanı bir bütün olarak kavramanın, anlamının ve anlatmanın yoludur. Birinde kavramsal düzeyde yansıtılan yaşam öbüründe duygu-düşünce düzeyinde yansıtılır. Bir başka deyişle, filozof, sanatçıya kavramsal düzeyde insanı tanıtırken, sanatçı da filozofa etiyile kemiğiyle yaşayan somut insanı gösterir.

Bu durumda yapılması gereken, önce varoluşçu felsefenin kavram düzeyinde çağımızın insanını ve yaşamını nasıl ele aldığını açıklamak, daha sonra da aynı insanın beyaz perdedeki görünümünü bulup anlamaya çalışmak olabilir.

2.1.1. Varoluşçuluk ve Düşüncenin Dramı

Bir dramın felsefesi ya da dramda felsefe olabilir, ama felsefenin dramı olur mu? Eğer söz konusu felsefe “varoluşçuluk” ise, düşüncenin drama dönüşmesi neredeyse kaçınılmaz olacaktır.

Varoluşçu oyunu büyük bir başarıyla çağdaş felsefenin sahnesine taşıyan ünlü Fransız filozofu ve yazar J. P. Sartre (1994a, s:113), “Çağımızın Gerçekleri” adı altında kaleme aldığı denemelerinden birinde, felsefenin neden drama benzediğini şu sözlerle açıklar:

“Ben bugün felsefeyi bir dram gibi düşünüyorum. Bugün, artık sorun, neyse o olan özlerin durgun halini seyre dalmak değil, bir olaylar zincirinin kurallarını bulmak da değil artık. Bugün sorun insandır, hem etken, hem bir aktör olan insan. Çünkü, o, dramını hem yazıyor, hem oynuyor, durumunun çelişkilerini yaşıyor, kişiliğini harcayasıya ya da düğümlerini çözesiye.”

Öyleyse, 20. Yüzyılda felsefeyi drama, dramı da felsefeye yaklaştıran, dönüştüren şeyin “insan” olduğu söylenebilir; çünkü her ikisi de insanla uğraşma, onu anlama ya da anlatma kaygısındadır.

Eğer Eski Yunan dilinde teorinin durağan bir seyire, temaşaya gönderme yaptığı bilirse (theoria: seyretmek, temaşa etmek, nazar etmek; Arapça nazari, yani kuramsal), Sartre'ın, “bugün, artık sorun neyse o olan özlerin durgun halini seyre dalmak değil” derken, insanı anlama ve açıklama çabasında sadece teorinin (kuramın) yetersiz ya da yavan kalacağını söylemek istediği kolaylıkla anlaşılacaktır. Benzer şekilde, yalnızca

neden-sonuç ilişkilerine dayanarak “bir olaylar zincirinin kurallarını bulmaya çalışan” bilimsel yöntem de tek başına, insanı anlama uğraşında güdük kalacaktır. O, yani insan, ancak kuram-eylem bağlamında; *praxisi* ile tanınabilir. Sartre’ın (1988, s:27), amaçlı insan eyleminin, yapıp-etmelerinin bütünü olarak da tanımladığı *praxis* uyarınca, hiçbir düşünce ya da fikir eylemden kopuk, uygulamayla ilişkisi olmayan bir ideal olarak değerlendirilmez. Düşünce ya da teori eylemin, pratiğin sonucudur, eylemden doğar, eylem tarafından geliştirilir ve dönüştürülür. Dahası, *praxis*, varoluşçu terminoloji içinde yalnızca düşünce – eylem birliğine gönderme yapmakla kalmaz, düşüncenin yanı sıra insanın bütün duygu ve heyecanlarını, tutkularını, isteklerini, irade ve yönelimlerini (intention) de içerecek şekilde geniş olduğu kadar derin bir anlam havuzu oluşturur.

Bu durumda, Eski Yunandan bu yana geleneksel Batı felsefesini karakterize eden şeyi; yani teorik etkinliği sığ bir su olarak görmemek mümkün değildir. Bir başka deyişle, felsefe artık bir söz çalılığı, sadece “erbabının” anlayacağı teknik bir dil ya da kuru laf yığını olarak değerlendirilemez.

Felsefe, yalnızca edilgin bir düşünsel etkinlik olarak görülmeyip, ona yaşamı ve insanı değiştirecek bir güç olarak bakıldığında *Cogito*’nun saydamlığı yüzeyde kalan bir yanılsamaya dönüşecektir. İnsan sadece düşündüğü için var değildir ya da kimse düşünmek için yaşamaz, tam tersine, düşünce ve düşüncenin bir gereci olan akıl, yaşamayı başarabilmek içindir. Kuşa verilen uçma, balığa verilen yüzme yetisi gibi, akıl da her an kullanılmaya hazır kusursuz bir yeti ya da güç olarak insana verilmiş değildir. Bunun en somut kanıtı ise balığın balıklığından, kuşun kuşluğundan emin olduğu gibi insanın insanlığından emin olamayışıdır. Çünkü insan, herhangi bir düşünceyi yerliyerinde ve doğru zamanda eyleme dönüştürebileceğinden asla emin değildir ki, bu da, kabullenmesi zor da olsa şu gerçeği dile getirir: İnsan bir *belirsizliktir*.

Albert Camus’nün (1983, s:18) “Kimse ne olduğunu söyleyemez. Ama ne olmadığını söylediği olur” ya da J. P. Sartre’ın (Akt: Walter Biemel, 1984, s:75) “İnsan ne ise o değil, ne değilse odur” derken, dile getirmek istedikleri şey bu belirsizlikten başka bir şey değildir.

“İnsan olma yolunda” ve “olduğundan dönme yolundadır” diyen Ortega Y. Gasset de (1992, s:109) aynı gerçeği farklı sözcüklerle dile getirir ve insan yaşamının kökten gerçekliği olan bu belirsizliği bir deniz kazasına benzetir. Ona göre adına yaşam dediğimiz şey bir deniz, insan yaşamı ise bir deniz kazasıdır. Bu kazaya uğrayan, yani yaşayan insan, içinde bulunduğu ortamın; denizin, çaresiz tutsağıdır ve yaşamak için yapabileceği tek şey de çırpınmak, mümkünse kulaç atmak, yani eylemektir. Onun yazgısı her şeyden önce *eylemdir*. Üstelik insanoğlunun elinde hiçbir güvence, hiçbir cankurtaran simidi de yoktur. Çünkü insan kazanımlarının hiçbiri kalıcı değildir. En başarılı ve yerleşik görünen kazanımların bile birkaç kuşak içinde yok olup gitmesi işten değildir. Adına *uygarlık* denen her şey; maddi ve manevi rahatlıklar, artık alışkanlığa dönüşmüş bütün erdem ve disiplinler, dizgeler, yeniden değerlendirilmediği için değersizleşen değerler, bütün barınak-sığınaklar, bütün güvenceler en ufak bir dikkatsizlik sonucunda, göz açıp kapayıncaya dek yok olabilecek şeyler, güvensiz güvencelerdir. Kısacası yaşam, daha doğrusu insan yaşamı, sürekli *tehlikeye açık olmak* demektir ve en büyük tehlike de, insanın insan olmaktan uzaklaşmasıdır. Ortega Y. Gasset (1995, s:40), insanı tanımlarken bu düşüncesini şöyle dile getirir:

“İnsan olmak demek, insan olmamak tehlikesine açık bulunmak demektir, yaşayan sorun, salt ve tehlikeye açık serüven ya da benim sık sık söylediğim gibi, özünde dram olmak demektir! Çünkü ne olacağımı bilmediğimizde, her anımız salt tehlike ve risk olduğunda ancak dram söz konusudur.”

J. P. Sartre felsefeyi drama benzeterek başrolü insana veredursun, Ortega Y. Gasset bir adım daha öteye giderek dramın kendisinin insan olduğunu ya da insanın özünde bir dram olduğunu vurgular. Bu açıdan bakıldığında, sahnenin genelde tüm bir yaşam, ama özelde insan yaşamı olduğu ve çağdaş felsefedeki adı varoluşçuluk olan oyunu, *insanın kendisini arayışının dramı* ya da öyküsü olarak görüp okumak da olanaklıdır.

Fakat öykünün başlığı “*Kendini Arayan İnsan*” olarak konuluyorsa, sormak da gerekir, niye? İnsan niye kendisini arasın ki? “Çünkü” diyor, Ortega (1995, s:151) “Yaşamımızın acıklı güldürüsünde kendi ben’imiz en son beliren kişidir.”

Demek ki, oyunun başından sonuna kadar sahnede hep asıl olması gerekenden başka bir şey, ya da başka birleri var da, asıl kahraman oyunun son perdesinde karşımıza çıkıyor. Neden? Bu nedeni de Elias Canetti (1996, s: 18) açıklasın:

“İnsanlar kendileri hakkında hiçbir zaman, yaşadığımız bu ‘ruhbilim çağı’ndaki kadar az bilgi sahibi olmadılar. İnsanlar, ...olabileceklerinden başka her şey olmayı yeğliyorlar. Otomobille kendi ruhlarının manzaraları boyunca gidiyorlar ve yalnızca benzin istasyonlarında mola verdiklerinden, kişiliklerden oluştuklarını sanıyorlar.”

Olabileceklerinden başka her şey olmayı yeğleyen insanlar! Yani kendisi olmayı, kendini tanımayı kolay kolay beceremeyen insan... Bunun için mi sahnede hep başkaları; *Onlar! (das Man)* var? Ve Canetti'nin sözünü ettiği o ruhbilim çağının uzmanlarından, varoluşçu psikolojinin önde gelen isimlerinden biri olan Rollo May de (1998, s:63) şöyle diyor:

“Çoğu insan, Sokrat'ın ‘kendini bil!’ özdeyişinde aslında insanlığın en zor mücadelesinin yattığını anlayamaz. Onlar aynı şekilde Kierkegaard'ın şu cümlesini de tamamıyla anlaşılabilir bulmuşlardır: **Riske atılmak, en uç anlamda tamamıyla kendi öz bilincimize erişmektir.**”

Öyleyse ortada basit görünen fakat hiç de görüldüğü kadar kolay olmayan tehlikeli bir oyun var. Tehlikeli çünkü (Gasset, 1995, s: 41) insan, öbür hayvanlar gibi başına şu ya da bu şeyin gelmesi sorunu ya da durumuyla karşılaşmakla kalmaz, kimi zaman *insan olmaktan çıkmak* gibi bir tehlikeyle yüz yüze kalabilir. Üstelik bu salt soyut ve genel bir gerçek değildir, her insan her an *kendi kendisi* olmaktan çıkmak, biricik ve aktarılması olanaksız benliğini yitirmek tehlikesindedir. İnsanların çoğu olmayı beklediği o kendi kendis”ne durmadan ihanet eder; aslına bakılırsa, kişinin kendi benliğiyle tam olarak örtüşmesi, çakışması da asla tümüyle gerçekleşmeyecek bir heves, bir ütopya, ya da her insanın gönlünün en derininde saklı tuttuğu bir gizli efsanedir. Ama efsanelerin de gerçeklikten pay aldığı düşünülürse, her insanın kendine ait olan yaşama, en azından başlama şansına sahip olduğu söylenebilir. Nitekim Canetti de (1984. s:62) aşağıdaki sözleriyle bunu vurgulamak ister:

“İnsan, ödünç aldığı araçlarla yine ödünç ve yabancı olan, yani başkalarına ait toprağı kazmaya başlar. Sonra ansızın kendini tanımadığı, hiçbir yerden gelmemiş bir şey karşısında bulduğunda, korkar ve sendeler: İşte bu bulduğu kendi özüdür.

Bulduğu, çok az olabilir, bir fındık, bir kök, küçücük bir taş, zehirli bir ısırtık, yeni bir koku, ne olduğu açıklanamayan bir ses ya da karanlık, uzun bir damar olabilir; ama insan, ilk korkulu sendeleme ardından kendine gelip, bulduğunu tanıyabilmek ve adlandırabilmek yürekliliğini gösterebilirse, işte o zaman gerçek yaşamı, kendisine ait olan yaşamı başlar.”

“*Korku ve Titreme*” adlı yapıtında, Canetti'nin yukarıda sözünü ettiği korkulu sendeleme nasıl yaşadığını, Hz. İbrahim'in oğlunu Tanrı'ya kurban etme öyküsüne dayanarak anlatan ve çağdaş varoluşçuluğun kurucusu olarak ünlenen Danimarkalı

filozof Kierkegaard da (1997. S:46) tehlikenin en büyüğü olarak gördüğü “ben”in yitirilişinin nasıl olup da sessiz sedasız, hiç hissedilmeden gerçekleşebileceğini şu sözlerle anlatır:

“Ben, hiçbir biçimde dünyada önem verilen şeylerden biri değildir, aslında ben en az merak edilen ve sahip olunduğunun görülmesine izin verilmesinin en sakıncalı olduğu şeydir. Tehlikenin en büyüğü olan ‘ben’in kaybı, aramızda hiçbir şey olmamış gibi fark edilmeden gerçekleşebilir. Ne olursa olsun, bacağıın veya kolun, servetin, kadının vb. veya bilinmeyen herhangi başka bir şeyin kaybı, hiçbir başka şey bu kadar az gürültü yapmaz.”

Görüldüğü gibi, varoluşçu dramın ilk perdesi *yitik varoluşu* duyurur gibidir... Varoluş felsefesine göre yaşam denen şey, aslında insanoğlunun kendisini yollarını tanımadığı, içine nasıl düştüğünü, dışına nasıl çıkacağını bilmediği bir ortamda, Gasset’in deyişiyle, bir deniz kazasında kaybolmuş olarak bulması demektir. İnsan ise kendini yeryüzünde yitip gitmiş duyan ve yönünü bulmak için çırpınıp duran bir varlıktır. Bilge Karasu’nun (1989, s: 95-105) “*Dehlizde Giden Adam*” adlı masalında olduğu gibi, bir kez dehlize girdikten sonra kendisini bütünüyle yabancı olduğu ve sürekli yadsındığı bir ortamda bulan, türlü yollara sapan, orada “şeyler” dediği kimi dost, kimi düşman görünen bilmece gibi görüntülerle çevrili olarak ilerleyen insan, attığı her adımda kendisini yeniden keşfetmek, bulmak zorundadır. O “şeyler” –geniş anlamda insanlar da bunların arasında yer alır- gizli, müthiş bir gücün rastlantısal ilerleyişiyle insanın üzerine gelirler ve insan kendisini de, o şeyleri de sürükleyen bu güce çeşit çeşit yuvarlak isimler verir; dünya der, yeryüzü der, evren, yaşam vb. der. Karasu’nun masalındaki dehliz yaşama, masalın kahramanı olan genç de kendisini arama, bulma yolundaki – o çok zorlu ve tehlikeli yoldaki – insana benzer. Fakat insan, tıpkı masaldaki genç gibi, bedeli her ne olursa olsun dehlizin sonuna varmak, çıkışa ve ışığa ulaşmak da ister. Bir başka deyişle, çevresinde bulunan, kendisinin de bir parçası olduğu o bilmecenin maskesini düşürmek, çıplak gözlerle gerçeği görmek ister. Kiminle iş gördüğünü, yaşamının kime bağlı bulunduğunu *bilmeyi*, dünyanın tasarılarını ve tutumunu bir kez sonsuza değin *öğrenmeyi* ister, çünkü asıl görevinin ne olduğunu, varlığının gereğini ancak o zaman anlayıp, kavrayabilir. Bu noktada ya da aşamada, düşünce, insanın yaşama egemen olma yolunda gösterebileceği, gösterme gereksinimi duyduğu tek çaba, tutunabileceği tek daldır. Düşüncenin yaşam üzerinde efendilik, yani egemenlik kurmada ne kadar başarılı olup ne kadar olamayacağı belli değildir. Ama yaşam bilmecesinin çözümsüz olduğunu, *yitiklik* duygusunun onulmazlığını açık seçik görmek bile, insanın kendi

yazgısına egemen olması, kendisini gerçeğin orta yerinde duymasıdır. Nitekim, Karasu'nun masalındaki kahraman; dehlizde ilerleyen ve ışığa ulaşmak isteyen genç de sonunda aradığı ışığı bulmuş fakat o çok aradığı ışık sonunda gözlerini kör etmiştir. Kendini ve yaşamın anlamını arama kaygısını duymadan; yani, dehlize girmeden önceki genç insan ile bu kaygıyı duyarak dehlize girip, çabalayan ve dehlizden çıkmayı başaran genç, artık aynı kişi değildir. Dehlizden çıkan insan bundan sonra yaşama eski gözlerle bakamayacağı için kördür ama şimdi bambaşka, yeni bir görme gücüne sahiptir. O güç de, insanın yaşamda aradığı hiçbir anlamın yaşamın kendisinden daha değerli olamayacağını duyuran güçten başka bir şey değildir. Bu, varoluşçu dramın ilk repliğidir ve en yetkin şekilde Dostoyevski tarafından Ivan Karamazof'a söylettirilmiştir: "Yaşamın anlamını yaşamın kendisinden çok sevmek günahdır!" Aynı replik nasıl Dostoyevski'den bir yüzyıl kadar sonra Bilge Karasu'da yankılanıyorsa, Albert Camus'de de yankılanacaktır. O da şöyle yazar: "Yaşama karşı işlenen bir günah varsa, bu, yaşamdan ümidi kesmekten çok, yeni bir yaşam umut etmektir" (Camus, 1963, s: 42)

Akdeniz'in tragedyasını Cezayir güneşinin altında okuyan ve gözleri yaşama karşı duyduğu bu derin tutkuyla körleşen Albert Camus (1962, s:58), "benim için tek gerçek" dediği *alacakaranlık* içinden konuşmasını sürdürür:

"Aslında alacakaranlıktan konuşmak bizi güneşin ta kendisine götürecektir.Bu dünyanın kendisini aşan bir anlamı var mıdır, bilmiyorum. Ama bu anlamı bilmediğimi, öğrenmenin de benim için şimdilik imkansız olduğunu biliyorum. Durumumun dışında olan bir anlamın, benim için anlamı ne? Ben ancak insan terimleriyle anlayabilirim. Dokunduğum şey, bana karşı direnen şey, işte budur benim anladığım. Bu iki kesinlik, mutlaklık ve birlik isteğim ile bu dünyanın akılsal ve makul bir ilkeye indirgenmezliği, bunları uyuşturamayacağımı da biliyorum."

Camus'nün "biliyorum" dediği yer varoluşçu dramın trajediye, daha doğrusu *uyumsuzun* (absürd, saçma) trajedisine dönüştüğü yerdir. Alacakaranlığın içinde ölçüsüzlüğe yer olmadığı gibi, *gölge insanlara* da, yani kansız-cansız soyut insana da yer yoktur. Hiçbir şey yadsınmaz; ne kutsal olan, ne akıl... Gölge ışıkla, ışık gölgeyle dengelenmiştir. Tıpkı Eski Yunanda, özellikle de Sokrates öncesi filozofların yaşama bakışında olduğu gibi... Camus binlerce yıllık bir sürgünlüğe, Eski Yunanın, *Helena'nın Sürgünlüğüne* artık bir son vermek, onun güzelliğini *durgun denizler kadar duru varlığını* yeniden canlandırmak ister. Çünkü yaşadığı yüzyılın, 20. Yüzyılın Avrupa'sı

ölçünün değil, ölçüsüzlüğün kızıdır. Avrupa insanı, doğanın tarih, güzellik ve iyilikle başbaşa olduğu, kanlı tragedyaya bile sayıların müziğini taşıyan o üstün dengeyi çoktan unutmuş gibidir. Herakleitos'a göre bir "yangın" olan ölçüsüzlük ya da sınır tanımazlık, 20. Yüzyılın hemen başında dört bir yanı sarmış, Avrupa çiçeklerle değil kurşunlarla felsefe yapar hale gelmiştir. Camus'ye göre (1983, s:30), bir Sokrates bilmediğini biliyorum sanmadığı için kendisini öldürmek isteyenler karşısında üstünken ya da bir Platon'da her şey; akıl, akıl ötesi ve söylence varken, şimdiki filozoflarda yalnız akıl ya da akılötesi vardır. Onun dışında her şeye gözlerini kapayan bu düşünürler, köstebekler gibi deliklerine kapanmış, düşünür dururlar.

Oktay Rifat'ın (1982, s:138) "*Son Söz*"ü, "Güneş yalnız dirileri ısıtır / Güneşin kıymetini bil" ise, güneşin kıymetini en çok bilenlerden biri, belki de başlıcası, hiç kuşkusuz Albert Camus'dür. "Yaşama umutsuzluğu yoksa yaşama aşkı da yoktur" diyerek yola çıkan ve umutsuzluğundan iflah olmaz bir yaşam aşkı çıkartan bu insan, mutluluğu tek bir şey de; dünyayı, ondan hiçbir şey beklemeden sevmeye bulmuş gibidir. İsteddiği bir şey varsa o da kendi ayakları üzerinde durup duramayacağı, yani *bildiğiyle*, ve yalnız ama yalnız bununla yaşayıp yaşayamayacağıdır. Bildiği, dünya ile düşüncesi arasındaki kırılma, uyumsuzluktur. Bu kırılmanın ya da uyumsuzluğun temeli ise sahip olduğu *bilinç*tir:

"Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım, bu hayatın bir anlamı olurdu, daha doğrusu bu sorunun hiç anlamı olmazdı, çünkü dünyadan bir parça olurum. Bu dünya **olurdum**, oysa şimdi bütün bilincimle, bütün içli-dışlılık gereksinmemle onun karşısındayım. Öylesine önemsiz olan akıl, işte beni her türlü yaratığın karşıtı yapan budur. Bir kalem çizgisiyle yadsıyamam onu. Öyleyse doğru olduğuna inandığımı bırakmamalıyım Bana alabildiğine açık görüneni, bana karşı bile olsa, tutmalıyım. Bu uyumsuzluğun, dünyam ile düşüncem arasındaki bu kırılmanın temeli bilinçliliğim değil de nedir?"(Camus, 1962, s:58-59).

Araya kesin olmayan hiçbir şeyi sokmamaya mutlak olarak karar vermiş, kendisinden istediği sadece bildiği ile yaşamak olan böyle bir düşüncenin ikliminde soluk alıp vermek sanıldığı kadar kolay değildir. Çünkü, yine Camus'nün (1995, s:74) vurguladığı gibi, bu iklimde kabul edilmezi kabul etmek, tutulmaz olana tutunmak gerekmektedir. Tıpkı *Sisyphus*'un yaptığı gibi... Camus'nün, sırtındaki kayayı dağın doruğuna ulaştırmaya çalışan, ama doruğa varmadan kayanın ağırlığıyla sürekli olarak dağın eteklerine yuvarlanan bir efsane kişisini, *Sisyphus*'u deneme konusu olarak seçmesi ve bu kitaptaki ilk denemesinin "Gerçekten ciddi bir tek felsefe sorusu vardır: İntihar" diye

ölümsüz düşünceler, ilerleme fikri, tarih, töre vb.) göre yargılamaya hakkı yoktur. Çünkü olması gereken yoktur. Öyleyse hiçbir şey adına yargılanamaz bu dünya, ve insan masumdur. O kendi değerlerini kendisi yaratmak zorundadır.

Acaba “İnsan, ne Tanrının, ne de akılcı düşüncenin yardımını olmadan, tek başına kendi değerlerini yaratabilir mi?” (Camus, 1983. S: 56).

Eğer felsefenin, doğru yanıtı bulmaktan çok yanıt aramak olduğu, daha da önemlisi, bir yanıt olsun olmasın, doğru soruyu sorabilmek olduğu kabul edilirse, varoluşçu felsefenin perde arkasındaki asıl sorusu da budur. Fakat bu soru yanlış anlaşıldığı veya hiç duyulmak istenmeyen zorlu bir soru olduğu içindir ki, varoluşçuluk da çoğu zaman yanlış anlaşılmalı hatta anlaşılmak bile istenmemiş, bir başka deyişle, düşüncenin dramı komediye çevrilmiştir. Varoluşçuluğun İkinci Dünya Savaşının ardından bir *moda* olarak algılanması; kabarelerden magazin sayfalarına, fıkralardan giyim-kuşama kadar yansımaları, bu komedinin, daha doğrusu kitlelere sunulan (satılan) panayır eğlencesinin bilinen yüzüdür. Bu yüz uyarınca yağlı, uzun saçlar ve koyu renk bir pardösü ile dolaşmak, dünyayı umursamaz bir edayla veya karamsar bir ruh haliyle sigara dumanına boğulmuş bir “cafe”de oturmak, “varoluşçu” olmak için yeterlidir. Kuşkusuz, bu komedinin odak noktasındaki kişi de felsefeyi sokağa, halka taşımak isteyen J. P. Sartre’dır. O, gerçekten de çatıkasında değil, Paris cafelerinde okuyup yazan, çalışmalarını bu tür ortamlarda daha rahat, daha verimli sürdürebilen birisidir. Ama Sartre’ı felsefe tarihinin belki de en popüler filozofu yapan ve onun adını varoluşçulukla neredeyse özdeşleştiren şey, elbette bu değildir. Ayrıca Sartre ilk varoluşçu da değildir, ama varoluşçuluğu açıkça sahiplenen ilk kişidir. Onu, beylik deyişle *çağına damgasını vurmuş* bir düşünür ve yazar yapan şeyleri özetlemek bile çok zorken, bir karikatür haline getirmek oldukça kolaydır. Nitekim, magazin dergilerinin sayfalarına ya da bir dönem gece kulüplerinde anlatılan varoluşçu fıkralara konu olan, bu karikatür haline getirilmiş Sartre, dolayısıyla hafifmeşrep bir varoluşçuluktur. Oysa Sartre’ı ve onun temsil ettiği düşünceyi tanımlayacak sözcüklerin başında taşınması ağır mı ağır bir sözcük; *sorumluluk* gelir. O, kendinden ve çağından sorumludur. Bu sorumluluk yalnız felsefenin sınırları içinde kalan dar bir kavram değil; sanata, siyasete, ideolojiye, güncel sorunlara yönelik bir tavır, *aydın* sıfatını hak etmenin bir gereğidir. Doğaötesi, Varlık,

Zaman, Hiçlik gibi kavramlar, sorunlar... Fakat Sartre için en az bunlar kadar önemli olan, *özgür iradenin seçmek* ve dile getirmek zorunda olduğu başka sorunlar da vardır: Kapitalizmin çelişkileri, sosyalizmin geleceği, Kore, Vietnam, Cezayir savaşları, Prag/Macaristan, açlıktan ölen Biafralı çocuklar... (Edgü, 1986, s:93).

Öte yandan Sartre, felsefe uğruna edebiyatı harcamayı göze alabilen, üstelik "*Bulantı*" gibi bir romanın, "*Gizli Oturum*" gibi bir oyunun yazarıyken bunu yapabilen bir kişidir. Eğer "*Bulantı*"nın (1938) Sartre'ın en önemli felsefi yapıtı olan "*Varlık ve Hiçlik*" ten (1943) önce yazılıp, yayımlandığı dikkate alınırsa, yazın alanındaki özverisi kendiliğinden anlaşılır. Ferit Edgü'nün de belirttiği gibi (1986, s:94), Sartre sadece yaratıcı bir yazar olmayı seçseydi, ola ki, çok daha kalıcı romanlar, öyküler, oyunlar yazabilirdi. Fakat, yazınsal bir yaratı, tek başına, Sartre'ı doyurmaya yetmezdi ve yetmedi de... Bu durumda, sorumluluğun yanısıra *özgürlük* ile *bağımlılık*, Sartre'ı tanımlayabilecek iki ayrı (hatta birbirinin karşıtı gibi görünen fakat tam tersine birbirine sıkışıkya bağlı) sözcük olarak belirlenebilir. Sanatçının ya da yazarın özgürlüğü ve bağımlılığı boş sözcükler değildir Sartre için. O, bir Proust, Joyce, Kafka ya da Beckett gibi yalnız yazınsal olana sarılıp, kendini bilinçli olarak toplumsal çalkantıların dışında tutarak da gerçekleştirebilirdi yapıtlarını... Fakat yazmak, onun için her şeyden önce bir eylem olduğu için ve bir şeyi adlandırmanın, dünyayı iyi ya da kötü, değiştirdiğini bildiği için böyle yapmadı. "Bir tek söz (bir telefon numarası, bir adres ya da bir insan adı) elde etmek için insanlara edilen işkenceleri düşünürseniz, bir şeyi adlandırmanın ne kadar önemli olduğunu, bunun bir şeyi değiştirmek olduğunu görürsünüz!" diyordu (Sartre, 1994b. s: 24). Öyleyse yazarın, estetik kaygıdan, güzel yazmaktan önce kendine sorması gereken soru şu olmalıydı: Değiştirmek istediğin nedir? Ne için ve ne üstüne yazıyor ya da konuşuyorsun? Niye kelebeğin kanadını anlatıyor ya da posta pullarının baskısının değişmesini istiyorsun da, Yahudi düşmanı bir ülkede yaşanan baskının değişmesini istemiyorsun? Bir başka deyişle, bağlanmayan, bir şeye bağımlı olmayan bir özgürlük ne işe yarar? Sartre, bu tür bir özgürlüğün hiçbir şeye yaramadığını "*Özgürlük Yolları*"nın kişilerinden biri olan *Mathieu* için şunları söylerken dile getirir:

"Özgür değil, çünkü bağlanmayı bilmedi Mathieu. Onunki, vurdumduymazlığın özgürlüğüdür; soyut bir özgürlüktür bu. Hiçbir işe yaramayan bir özgürlüktür. Mathieu özgür değildir, çünkü her zaman dışardadır.İnsan, bağlanmak için özgürdür, ama özgür olmak için bağlandığı zaman (gerçekten) özgürdür" (Sartre, Akt: Ferit Edgü, 1986, s:95-96).

İşte, yukarıdaki sözlerden sonra Sartre'ı tanımlayacak bir başka olmazsa olmaz sözcük; *ahlak*, daha doğrusu sağlam bir *ahlak bilinci*... Sartre'ın insanı, belki de her şeyden önce bu ahlak bilincinin bir gereği olarak sorumlu ve bağımlıdır da denebilir.

Taşınması ağır mı ağır bir *sorumluluk*... Keyfi sürülecek değil, insanın salt insan olduğu, varlık yapısının bir gereği olduğu için mahkum olduğu bir *özgürlük*... Neye ve niçin bağlanması gerektiğinin bilincinde olan sağlam bir *ahlak*...

Bu kadar azı bile varoluşçu dramın bir komedi, Sartre'ın da baş şarlatan olmadığını anlamak için fazlasıyla yeterlidir. Ancak çağdaş felsefenin kulislerinde çalkalanan dedikodular, gerekli-gereksiz övgü ya da sövğüye varan yergiler, at izinin it izine karıştığı bulanık mı bulanık bir ortamda düşünce sahnesine çıkartılan bu oyun, sıradan bir izleyici için kafa karışıklığından başka bir şey ifade etmez gibi görünecektir. Üstelik gerçekten de varoluşçuluk, yalnız dış etkenler nedeniyle değil, kendi içinde de kafa bulandıracak kadar karmaşık, çetrefil bir dolambaca benzer demek de abartı olmayacaktır. Durumun vahametini, bu konuda somut örnekler vermeden anlamak kolay değildir. Sözelimi, bir Fransız gazetesindeki başyazarın varoluşçuluğu küçümsemesi ya da alay etmesi anlaşılması zor bir şey değildir ve ona gereken yanıt verilebilir. (Nitekim bu yanıtı Albert Camus, *Actuelles*'de "*İyimserlik Kötümserlik*" başlığını taşıyan yazısında vermiştir. Bir başka örnek, Sartre'ın "*Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır*" adlı ünlü konuşmasıdır.) Fakat, yine beylik deyişle, çağa damgasını vurmuş bir başka önemli isim, Berdrand Russell gibi bir filozof, ünlü "*Batı Felsefesi Tarihi*" adlı yapıtında varoluşçuluğa yer vermeye hiç zahmet etmezse, üstelik bu durumu, varoluşçuluğun zaten bir "felsefe" olmadığı gibi basit bir gerekçeye dayandırarak açıklarsa ne olur? Kafa karışır.

Russell (1998, s:7-11), her ne kadar ünlü yapıtında varoluşçuluğa yer vermese de dört sayfalık kısa bir öyküde "*Varoluşçunun Bunalımı*"nı anlatmayı başarır! Bu öyküdeki "*büyük düşünür-ozan Porphyre*" olarak adlandırdığı kurmaca kişi aslında Sartre'dan başkası değildir. Porphyre, "*Hiçliğin Türküsü*" adlı şiiriyle tanınmıştır. Fakat ona bu şiiri yazdıran, onu ünlü bir düşünür-ozan yapan şey, çocukluğundan beri yüreğini sarıp, içini daraltan bir korku; varolmama korkusudur. İçindeki bu uğursuz sesi bastırmaya ve

ne olursa olsun varolmaya karar veren Porphyre, acının peşine düşer. Çünkü acı çekmek ona göre tek gerçek, varolmanın tek çıkar yoludur. Bu amaçla, yani acı çekerek varolmak amacıyla Porphyre her şeyi yapar, sözgelimi Nazi Almanya'sında kendisini Yahudi olarak tanıtip türlü işkencelere katlanır. Sonra Rusya'ya gider. Orada da Wall Street'den yollanmış bir casus süsü verir kendisine. Bu nedenle açlığa ve soğuğa mahkum edilir vb. Bu arada başucunda hep bir Kuzgun'un (Edgar Allen Poe'nun "Kuzgun" adlı şiirine gönderme yapar Russell) hayali sesi vardır ve bu Kuzgun ona, hangi acıyı çekerse çeksin varolmadığını, bir hiç olduğunu duyurur durur. Ancak bir gün, Porphyre türlü acılardan sonra, Paris Felsefe Kurultayı'na şeref üyesi olarak çağrılı gittiğinde, Kuzgun gerçekten de herkesin içinde kürsüden Porphyre'nin suratına haykırır: "Senin felsefen yok aslında, senin felsefen bir hiç!" Bu sözler üzerine olduğu yere yığılıp kalan Porphyre, nihayet Kuzgunun ağzından istediği şeyi duyar: "Yeter artık, acı çekiyorsun; Yeter, varsın." Fakat, Porphyre gözlerini açtığı anda her şeyin bir düş olduğunu anlar. Bu düşten sonra, felsefe üzerine ne bir söz söyler, ne de bir şey yazar. Russell'in varoluşçuluk masalı özetle bu kadardır.

Varoluşçuluğu bir felsefe olarak görmediğini söyleyen tek kişinin Berdrand Russell olmadığını, çok sayıda Britanyalı felsefecinin de Russell ile aynı düşüncede olduğunu öğrenmek kafaları biraz daha karıştıracaktır. Gerçekten de, Anglo-Sakson ülkelerin önde gelen filozoflarının çoğu için, özellikle de analitik felsefeden gelen ya da mantıksal olguculuğu (pozitivizmi) benimseyenler için varoluşçuların yazıları, şişkin haliyle çarpıcı görünen, ama iğne batırıldığında buruşuk bir lastik haline gelen, şişirilmiş bir balona benzer (Billington.1997, s:223). Acaba neden? Varoluşçu oyunu berrak bir zihinle, açık görüşlülükle izleyebilmek için yanıtlanmadan geçilmemesi ya da ortadan kaldırılması gereken ilk soru işaretlerinden biri budur ve bu soru ancak 20. Yüzyıl felsefesinin genel görünümü, temel çizgileri belirlenerek bir açıklığa kavuşturulabilir.

Varoluşçuluğa ilişkin bir başka soru işareti, bu oyunun kadrosunun; yönetmeninden oyuncusuna, eleştirmeninden, dekoruna varıncaya kadar, neden çok, ama çok kalabalık olduğudur. Öyle ki, varoluşçuluk sahnesine çıkan oyuncu ya da oyunun yönetmeni, dekoru, vb. değiştikçe oyunun adı da değişir haldedir. Örneğin dekor İkinci Dünya

Savaşı sonrasında Paris'i olarak kurulduğunda, baş oyuncu J.P. Sartre olmakla birlikte A. Camus, Merleau Ponty, Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel gibi isimler sahnededir. Fakat Bryan Magee'ye göre (1985, s:77), varoluşçuluk, gerçekte Fransa'da değil, Almanya'da ve İkinci Dünya Savaşını değil, Birinci Dünya Savaşını izleyen dönemde başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında, akımın en önemli kişisi Sartre değil, ondan çok daha özgün bir düşünür olan Heidegger'dir ve onun yanında da Eski Yunan'dan binlerce yıl sonra, felsefenin aslında insanı ölüme hazırlamak ya da felsefe yapmanın *ölmeyi öğrenmek* olduğunu tekrar hatırlatmayı başaran Karl Jaspers yer alır. Fakat bir başka düşünür, R. Verneaux'a göre de (1994, s:3), varoluşçu felsefenin Birinci Dünya Savaşının veya 1940'lı yılların bir ürünü olduğunu düşünmek çocukça olacaktır. Çünkü Verneaux ve onunla birlikte teolojiye yakın olan öbür düşünürler için varoluşçuluk, çağdaş yaşamdaki başka bir çok şey gibi laikleştirilmiş bir dini düşünce hareketi, deli haline gelmiş ya da getirilmiş bir Hıristiyanlıktır. Bu durumda varoluşçu dramın senaryosu Tevrat ve İncil'den uyarlanmış, baş oyuncularını da St. Jean, St. Paul, St. Augustin gibi azizlerden devşirilmiş olacaktır. Yine Verneaux'a göre (1994, s: 4), her ne kadar azizlerin filozof olmadığı söylenebilecekse de, onlar felsefe yapmasalar da varoluşçudurlar.

Çağdaş felsefenin bir başka önemli ismi, Walter Kaufmann'a göre de (1997a, s:56), tıpkı azizler gibi, birer filozof olmasalar da en yetkin varoluş filozofundan daha çok varoluşçu olanlar Kafka, Camus, Rilke, Dostoyevski, Unamuno gibi sanatçılardır. Onlar, bütün varoluşçuların yarı yolda takılıp kaldıkları, dorukları ölçmek için yaptıkları atılımlarda bastıkları yeri büsbütün yitirip sık sık yanlışlıklara, karışıklıklara düştükleri yerde, eserleriyle varoluşun en yüksek noktalarına ulaşmayı başarmışlardır. Buna karşılık "*Çağdaş Avrupa Felsefesi*"nin yazarı I. M. Bochenski, Kaufmann'ın bu görüşünü bütünüyle yadsıyacaktır. Ona göre de (1983, s: 182), bir Dostoyevski'ye ya da Rilke'ye, yapıtlarında insana ait varoluş sorunlarını coşkuyla ve büyük inceliklerle ele aldıkları için varoluşçu demek kadar yanlış bir şey olamaz. Ayrıca, yine Bochenski'ye göre (1983, s:183) yalnız sanatçıları değil, kimi filozofları da "varoluşçu" diye adlandırmak büyük bir yanılgıdır ve bu yanılgının en vahimi de varoluş felsefesini geniş ölçüde etkilediği için Edmund Husserl'i varoluşçu saymaktır.

Kimin varoluşçu sayılıp kimin sayılmayacağı, varoluşçuluğun kökeni veya kaynaklarına ilişkin görüş ayrılıklarını uzattıkça uzatmak, dahası ayrıntılara girerek karışık mı karışık bir tablo çizmek, görüldüğü gibi, hiç de zor değildir. Peki varoluşçuluğun tanımı söz konusu olduğunda durum nedir? Özetle söylemek gerekirse, daha da beterdir. Çünkü;

“Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye göre umutsuzluk, Hamelin’e göre bunaltı, Banfi’ye göre kötümserlik, Wahl’a göre başkaldırı, Marcel’e göre özgürlük, Lukacs’a göre idealizm, Benda’ya göre usdışıcılık, Foulquie’ye göre saçmalık felsefesidir” (Bezirci, 1996, s:7).

Belki de, bu konuda söylenebilecek en doğru olmasa da, en kestirme şeyi söyleyen Paul Faulquie’dir. “Gerçekten, ne kadar varoluşçu düşünür varsa, o kadar da varoluşçuluk vardır” der Foulquie...(1976, s:45).

Varoluşçu felsefeye yöneltilen eleştirileri, genel başlıklar altında değerlendiren J. Macquarrie da (Akt: S. Rifat Kırkoğlu, 1986, s:29), bu felsefenin öncelikle bağdaşık bir görünüm sunmadığına değinir. Sözelimi modern varoluşçuluğun öncüsü Kierkegaard’a az çok haklılıkla yöneltebilecek bireycilik eleştirisinin, Buber’e hiçbir şekilde yöneltelemeyeceğini, usdışıcılığın şövalyeliğini yapan Unamuno’nun yanbaşında, usu her fırsatta yücelten bir Jaspers’ın varolduğunu, Nietzsche’nin kötümserliği yanında umuttan söz eden bir Marcel’in bulunduğunu belirtir Macquarrie... Fakat daha da şaşırtıcı olan şey, her ne olursa olsun, bütün varoluşçular listesinde yerleri demirbaş olan üç adın –Jasper, Heidegger, Sartre – bile en temel konularda bir uzlaşmaya varamamalarıdır (Kaufmann, 1997a, s: 79). Kaufmann’a göre, varoluşçular arasındaki tek ortak taraf, birbirlerine karşı duydukları göze batar bir nefrettir.

Ama belki de varoluşçuluğu anlamaya, anlatmaya çalışan bütün bu insanlar, deyim yerindeyse, kendi kendilerine gelin-güvey oluyorlardır! Çünkü varoluşçuluğun, Jean Wahl tarafından (1999, s:10) kaleme alınan tarihçesindeki bilgiye göre, Heidegger de, Jaspers da varoluşçu olmadığını söylemekte, hatta açıkça varoluşçuluğa karşı konuşmaktadırlar. Varoluşçuluğun varoluş felsefesini öldürdüğünü söyleyen, Jaspers’tır. Varoluşçuluğu açıkça sahiplenen ve savunan tek kişi, daha önce de belirtildiği gibi J. P. Sartre’dır. Ne var ki, o da, ilerleyen yaşında, 1975 yılında kendisi ile yapılan bir röportajda, “varoluşçu” sözcüğünü budalaca gördüğünü, bu sözcüğü

kendisi seçmediği halde, getirip kendisine yamadıklarını ve bir şekilde kabullenmek zorunda kaldığını anlatır (Sartre, 1994d, s:55).

Peki, varoluşçuluk tanımlanamaz mı? Varoluşçu oyunun adını yukarıda belirtildiği gibi umutsuzluk, bunaltı, kötümserlik, saçmalık, usdışıcılık, başkaldırı, özgürlük vb. olarak koyanlar olduğu gibi, “bu oyunun adı yok, varoluşçuluk tanımlanamaz” diyenler ve Heinemann gibi sorunu kestirip atanlar da vardır. Heinemann’a göre (Akt: Bezirci, 1996, s: 9), varoluşçuluğun gerçek bir tanımı yapılamaz, çünkü varoluşçuluk sözcüğünü kucaklayan tek bir öz, değişikliğe uğramayan tek bir felsefe yoktur. Bu sözcük, aralarında derin ayrımlar bulunan çeşitli felsefeleri gösterir. Nitekim, varoluşçu sayılan Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Nietzsche gibi filozofların, üzerinde anlaştıkları bir ilkeler topluluğu olmadığını Heinemann da vurgular ve buna ek olarak varoluşçuların Hegel’cilerle karşılaştırıldığında iyi tanımlanabilecek bir yöntemden de yoksun olduklarını belirtir.

Bu durumda, Asım Bezirci’nin, içinden çıkılması zor bir dolambaca benzeyen varoluşçuluğu aşka, şiire ya da elektriğe benzetmesine şaşırılmaması gerekir. Bezirciye göre (1996, s:9-10), nasıl aşkı, şiiri, elektriği de tanımlayamıyor fakat tanımlayamadığımız için yok sayamıyorsak, varoluşçuluğu da yok sayamayız çünkü her gün onların çeşitli belirtileriyle karşılaşırız. Ancak bu tür bir yaklaşımda da varoluşçuluk bir tür hastalık, daha doğrusu tam teşhis konulamamış bir hasta gibidir. Teşhis doğru konulmadığı içindir ki, doktora da hastalığın belirtileriyle uğraşmaktan başka yapacak bir şey kalmamıştır.

Dahası, Orhan Duru’ya göre (1964, s:12), varoluşçuluk gerçekten de bir hastalıktır, çünkü çağdaş değil, tam tersine gerici, yobaz bir akımdır. Duru, Sartre’daki tanrıtanıma haliyle bile *aldatıcı* bulduğu bu düşüncenin, 19. Yüzyıl protestanlığının yeni bir uyarlamasından başka bir şey olmadığını dile getirir. Ayrıca varoluşçuluk aldatıcı olduğu kadar tehlikelidir de, çünkü kardeşliğe-dayanışmaya yer vermeyen aşırı bireyciliği, töre bakımından getirdiği veriler ve tartışma konuları da hoş şeyler değildir (Duru, 1964, s:13).

Varoluşçuluğu “hoş” bulmamanın ötesinde, tamamen “boş” bulan Aziz Yardımılı’ya göre ise;

“...hiçbir direnç görmeksizin kendini plastik bir saçmalık olarak her yönde dağıtandinsel bilinçle de ateist bilinçle de uzlaşan, kavramları gülünç kılıklara sokarak anlaksal oyunlar ortasında çocuklaşan varoluşçuluk, baştan sona Avrupa aydınının umutsuzluğuyla karalanmış bir sayfa, bu yüzden de baştan sona boş bir sayfadır.”

A. Yardımılı bu satırları, her nedense, Frederick Copleston’dan çevirdiği “*Sartre*” adlı kitabın önsözüne, girişine değil de, arka kapağına yazmayı uygun bulmuştur. Oysa çevirmenin, yani Aziz Yardımılı’nın tersine, Copleston’un bu kitabındaki varoluşçuluk eleştirisi tek taraflı bir kötümserlikten uzak olduğu gibi, son derece de sağduyuludur. Copleston’a göre (1990, s:67) varoluşçuluk, insanın varoluşsal koşulunun kalıcı yönü üzerinde durmasıyla, gündelik yaşam içinde unutulabilecek sorunlara dikkat çekmesiyle, oldukça önemli ve ağırlıklı bir felsefedir. Ne var ki, ele aldığı sorunları ortaya koyarken sergilediği abartılı tutum eleştirilebileceği gibi, varoluşçuların metafizik önermelerinin geçerlilik dereceleri de sorgulanabilir. Fakat Copleston için varoluşçuluk, sonuçta, dikkati modern düşünce bağlamı içinde özgür ve sorumlu özne üzerine çekmesi açısından büyük önem taşır.

Benzer şekil de, Selahattin Hilav da (1995, s:204) varoluşçuluğu, özellikle de Sartre’ın varoluşçuluğunu, çağın en canlı, en çelişkili sorunlarıyla hesaplaşmaya çalışan bir bilgelik; bir kuram ve pratik birliği çabası olarak gördüğünü belirtir ve ekler:

“Bireyin, birey olarak özelliklerinin ve boyutlarının üzerinde önemle durulması ve toplumsal-tarihsel gerçeklerin gözden kaçırılmaması; sorumluluk ve eylem, her türlü baskı ve yabancılaşmaya karşı savaş, bu felsefenin temelleridir.”

Ancak ünlü Fransız eleştirmen Claude Roy, varoluşçuluk, özellikle de Sartre’ın varoluşçuluğu konusunda hiç de S. Hilav ile aynı kanıda değildir. Roy’a göre (1976, s:16), Sartre’ın felsefesi, dolayısıyla varoluşçuluğu cüceler ülkesindeki Gulliver’dir; cüceler ise Sartre’ı gözlerinde büyüten çağın aydınlarından ya da kendilerini aydın sananlardan başkaları değildir.

Varoluşçuluğu, Marxizim ile birlikte çağdaş felsefeyi belirleyen en büyük, en önemli düşünce akımlarından biri olarak gören Afşar Timuçin’e göre ise (1976, s:9), bu

düşünce, insanın giderek artan ve karmaşıklaşan öznelliğini bütün boyutlarıyla keşfedişini, hem de Amerika'yı keşfedercesine keşfedişini karşılar. Ne var ki, Batı'da bir moda olarak yaygınlık kazanan bu felsefe yeterince özümsemiş değildir. Ama, nasıl Claude Roy, S. Hilav'ın tam karşıtı bir düşünce ileri sürüyorsa, P. Foulquie de, bu noktada A. Timuçin'e tam karşıt bir düşünce ileri sürecektir; Ona göre, varoluşçuluğun bir moda olarak devrini tamamlaması, bu felsefenin büyük ölçüde özümsemiş olduğunu göstermektedir.

Varoluşçuluk özümsemiş mi özümsememiş mi, moda mı değil mi, Sartre mı Gulliver yoksa Claude Roy mu? Gerçekten cüce olan kim ya da cüceler kimler? Bu felsefe hoş mu boş mu, yoksa Russell'in açıkça yediği gibi, zaten bir felsefe olmadığı için sözünü bile etmeye değmez mi? Azizden filozof, daha doğrusu varoluşçu olur mu olmaz mı? Azizden varoluşçu oluyorsa sanatçıdan niye olmasın? Albert Camus'ye varoluşçu denebilir mi, denemez mi? Hem neden varoluşçular, bir Marcel'in ya da Sartre'ın yaptıkları gibi felsefi düşüncelerini yine felsefenin gerekleri ve sınırları içinde kalarak dile getirmiyorlar da sanata; romana, şiire, tiyatroya başvuruyorlar? Varoluşçuluğun sanatla derdi, alıp veremediği ne? Bu felsefeyi tanımlanamadığı için aşka, şiire, elektriğe benzetmek doyurucu bir açıklama mı? Gerçekten ne kadar varoluşçu varsa o kadar da varoluşçuluk mu var? Varoluşçu dram komedi mi, trajedi mi? Yoksa bütün bu soru işaretleri, deyim yerindeyse birer felsefi "dedikodu" malzemesi mi?

Görünen o ki, bütün bu ve buna benzer soru işaretlerine bir son vermeden, bir başka deyişle, oyunun perde arkasında olup bitenleri bilmeden ya da görmeden "varoluşçuluğu" izlemek boş bir seyir olmaktan veya dedikoduya boğulmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Öyleyse, düşüncedeki dramın perde arkasında kimler vardır ve orada olup bitenler nelerdir? "Beş Dakika Ara"da da olsa, hatta bu arayışı biraz daha uzatmak pahasına da olsa, bu soruya bir yanıt bulmaya çalışmak, varoluş oyununu bölük pörçük izlemek yerine, oyunun bütününü anlamaya ya da oyunu bir bütün olarak anlamlandırmaya yardımcı olabilir.

2.1.1.1. Oyunun (Varoluşçuluğun) Perde Arkası

“Hayat, bütün bilgeliğimden daha sevgiliydi benim için. Zerdüş böyle diyordu...”

Nietzsche (1972, s:272).

“Korku ve kanla dolu geçen o yıllar bize, korkunun ve kanın her şeyin sonu olmadığını da öğretti. Tüm dehşetin ortasında ve dehşete karşın, gücünü hiç yitirmeyen bir şey var; İnsanın, insanla insan olarak açıkça karşılaşabilmesi” (Pavese. Akt: Ahmet Cemal, 2000b, s:1).

İtalyan şair ve yazarı Cesare Pavese, İkinci Dünya Savaşının hemen ardından yazdığı, “İnsana Dönmek” başlıklı makalesinde yukarıdaki satırları kaleme alıyor ve insanın hiçbir zaman korkuyla dolu bir yalnızlık içersinde geçen o yıllardaki kadar yalnızlıktan uzak olmadığını duyuruyordu. Pavese’nin emin olduğu tek bir gerçek vardı: İnsan.

Aynı yıllarda bir başka ünlü yazar, Avusturyalı Stefan Zweig, “hiçbir düşüncenin, tek başına gerçekliğin bütününe oluşturamayacağını; ama her insanın, başlıbaşına bir gerçek olduğu” görüşünü dile getiriyordu. Zweig’in (1992, s:54-55), 1912-1940 arasındaki yılları kapsayan güncesinde ayrıca şu satırlar yer alıyordu:

“2 Ağustos 1914. ...Dünya tarihi korkulacak kadar yakıнымızda.Sokağa çıkmak istemiyorum, çünkü bunca boşlukla karşılaşmak istemiyorum.

27 Eylül 1935. Son yıllardaki pek çok benzeri gibi bir yolculuk günü. Böyle düşünmemin nedeni, acaba dünya bunca tedirgin bir sarsıntıya girdiği için hep kaygan zeminde yaşamaya alışmış olmam mı? Her neyse, yolculuk benim için artık yabancı değil, fakat neredeyse doğal bir konum. Türlü bağlardan ve alışkanlıklardan, evimden ve eşyalarımın daha güçlü koptum – ev ve eşyalar, anlamları artık tartışılabilir ve eksikliklerini neredeyse duymuyorum.” (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Pavese, savaşın en zorlu günlerinde, insanın, insanla insan olarak karşılaştığı her yerde, tanımadıkları birinin bir tek bakışı, bir göz kırpması ile kendilerine gelip, uçurumun kenarından geri döndüklerini anımsıyor ve ekliyordu;

“Her yerde, en bilgisiz veya karanlık gözlerde bile katılmanın bize kaldığı bir insan sevgisinin ve bir masumiyetin gizli olduğunu biliyorduk ve bilmekteyiz. O günlerde pek çok sınıır, pek çok anlamsız duvar yıkılıp gitti. Her insanın salt varlığından yükselen, bilinçdışı yardım isteyen çağırımı bir süredir izlemekte olan bizler de, nasıl bir zenginliğin her yanımızı kapladığını ve bizi sürüklediğini görünce hayretler içinde kalmıştık” (Pavese,Akt: Ahmet Cemal, 2000b, s:1).

İnsanın, insanla insan olarak gerçekten iletişim kurabildiği, üstelik buna bir tek küçük bakışın yetebildiği her yerde pek çok anlamsız sınır ya da duvar yıkılıp giderken, aynı günlerde başka *anlamlı* duvarlar örülüyor, yeni yeni sınır çizgileri çekiliyordu. Paris-Londra yolculuğu sırasında o sınır çizgilerinin birinde pasaportuna vurulması gereken damgayı beklerken içi acıyla dolan S. Zweig (1992, s:92) ise günlüğüne şunları yazıyordu;

“Sen, 20. Yüzyılın insanı, aynı zamanda vatandaş olduğunu, kendinden çok bir devletin malı olduğunu sakın unutma! Küçük Avrupamızda, bir sınırın kutsal hiçliğini aşarken uyulan tören kurallarını, bunlara boyun eğerek anımsa. Pasaport dairesinin önünde sıraya girmek! İnsan sabırla girer bu kuyruğa, ama içi, bilinmeyen bir acıyla dolar.”

Savaşın önce, kuyruğa girmenin sadece bir operanın ya da tiyatronun önünde neşe dolu bir sabırsızlıkla beklemek olduğunu bilen bir kuşak için, yoklukların veya zorlamaların kuyruğundaki bekleyişler; ekmek karnelerinin, pasaportların kuyruğuna girip beklemek başlıbaşına bir acı, daha doğrusu bir utançtır.

“Özgürlüğün hazzı, mutluluk bir anda uçup gitmiştir! İnsan, kendini bir köşeye sinmiş gibi duyumsar, artık bir insan gibi değildir, özgür ve bağımsız değildir, yalnızca bağımlı biridir ve içinde hemen bir başkaldırma duygusu filizlenir.Dünya bu aşağılanışı, sanki bir sorgulamayı, bir yargıyı, bekleyişi andıran, zorunluluktan, yokluktan ve korkudan kaynaklanan bu bekleyişi ancak savaşla birlikte ve savaşın ardından tanıdı.Öyle sanıyorum ki, her şeye alışabilirim, alışabilirdim, ama bu *anlamsızlığa*, *akla aykırılığa* asla!” (Zweig, 1992, s:55). (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

S. Zweig, belki de anlamsızlığa, akla aykırılığa alışmayı kabul etmediği için 1942 şubatında, Brezilya’da intihar ederken, savaş kuşağından bir başka önemli isim; Louis Althusser de aynı nedenle; *anlamsızlığı ve akla aykırılığı* bir türlü kabul edemediği için, en sonunda kendi aklını yitirmek zorunda kalıyor, yani çıldırıyordu.

İkinci Dünya Savaşının hemen başında Almanlara tutsak düşerek, dört yılı aşkın bir süre toplama kampında kalan ve ancak savaş sona erdiğinde özgürlüğüne kavuşabilen Althusser’in (1999, s:49) “*Tutsaklık Güncesi*”nde, 1941 yılının 24 Nisanına ayrılan sayfada şunlar yazılıydı:

“Dünyada değilim. Çok uzaktayım, herkes çok yalnız, uzaklaşmanın getirdiği yeni alışkanlıklar, Fransa çok uzakta... Böylesi bir çalkantıyı, böyle bir *nedensizliği* hiç hissetmemiştim. *Yaşamlarımız her şeye bağlı olabilir...* Yaşamlarımız hiçbir zaman böylesine ucuz olmamıştı.” (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

“*Tutsaklık Güncesi*”nin sayfalarını karıştırdıkça, yalnız toplama kamplarının insanlık dışı koşullarını değil, bunlardan çok daha önemli bir şeyi; insanın nasıl olup da bu

koşullarda hala insan kalabildiğini *anlamaya çalışmak* mümkündür. Savaş, insanın kendisine olduğu kadar öbür insanlara, akıp giden zamana ve giderek tüm bir yaşama bakışını da kökten değiştirmiş gibidir... Ne var ki, bizim okuyarak anlamaya çalıştığımız şeyleri, *yaşayarak öğrenen*, tutsak olandır;

“4 Mayıs 1941. Hep aynı ortam; **toplu yaşam ve ikiyüzlülük** üzerine inceleme yapıyorum ve bunları kaleme alırken, bir anda ‘anlam belirsizliği’nde ele aldığım izlekleri burada yaşayarak öğrendiğimin ayırımına varıyorum. Burada, ilişkilerimiz tanımlanamayacak bir düzlemde, gerçek ve kurmacanın, gerçek ve yalanın karışımında yer alıyor.

...5 Mayıs 1941. Burada yaşam zor, kuşkusuz çok zor, açlık çektim, ölümcül yorgunluklara, bitimsiz bekleyişlere katlandım, rüzgarda ve yağmurda titreyerek, kar altında, - 25 derecede ayakta dikilerek akşamın sıcaklığını bekledim. Ama başa çıkılmaz şeylerle sonunda baş edildiğini, en acı olayların bile gerçekte çok yalın olduğunu ve bunları yaşamamanın değil, verdikleri **korkunun** daha ağır olduğunu da öğrendim.Zaman sıkıştırıyor insanı, yitip giden zamanın doğurduğu **kaygı**, umarsızca elimizden kaçırdığımız yaşam.Sonsuz bir sabır ve özel bir bağış olmaksızın, beni bekleyen şu iki sondan birinden kurtulamayacağım: **kendini kandırmak ya da acı çekmek**” (Althusser, 1999, s:54-55). (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

“Gecenin içindeyiz” diyen, ve kendilerini kuşatan karanlığın dünyanın her yerini kuşatan karanlık olduğunu gören Althusser, “Gelecekteki Yaşama Vasiyet”ini, içinde özgür kalan ve küçücük bir parça da olsa kendisini yaşadığı acılardan daha güçlü kılan bir şeye dayanarak yazıyordu; *düşünce özgürlüğüne*... Althusser için, geceyi yaşamayı sürdürmek, gecenin suç ortağı olmaktı ve geceden çıkmanın tek yolu da, düşünerek yükselmektir. İnsanın en katı biçimiyle zamana bağlı olduğunu görmüş ama bu zamanın kölesi olmayı da kabul etmemiştir. Geceden umutsuzlukla mı, yoksa umutla mı çıkılacağı, insanın *tarih* karşısında nasıl bir tutum takınacağına, bir başka deyişle, *tarih bilincine* bağlıydı.

Althusser’e göre (1999, s:298), tarih karşısında takınılabilecek iki tutum vardır: Ya ölü bir şey olarak görülüp değerlendirilir tarih, ya da canlıdır. İnsan tarihe ölü bir şey olarak baktığında geceden çıkabilir, ama umutsuzluğa kapılmak üzere... Tersine, tarihe canlı bir şey olarak bakıyorsa, gecenin içinde kalır, ama çok derinlerde de olsa, küçücük bir parıltıyı andıran umudu görür. Tarihi ölü olarak görmek, onda bir *zorunluluk* bulunduğunu kabul etmektir:

“Zorunluluk var: Yazılmıştı bu. Yaşam var: Bu henüz yazılmadı. Yazılmış olduğunu söyleyenler her şeyi bırakıp gidenlerdir. Yaşayan biri söylemez bunu. Karanlıkla kuşatılmışsa, anlaşıldığı gibi gecenin içinde kalır, ama güvenir, güvenir ve derinlerde parıldayan küçük bir umut taşır içinde...” (Althusser, 1999 s:299).

S. Zweig, “dünya tarihi korkutacak kadar yakınımızda” derken, korkusunda haklıdır, çünkü tarih, bir başka deyişle *oluş*, ne bir ölü ne de bir hayalettir, tersine O, yeri geldiğinde insanı korkutacak, hatta kanını dondurabilecek kadar kanlı canlıdır. Tarihe, *oluşa* yüz çevirmek, yaşama yüzçevirmekle eş anlamlıdır. Bu nedenle Albert Camus (1983, s:57), “bizim üstünde durduğumuz sıkıntı, bütün bir çağın sıkıntısıdır ve biz kendi yaşantımızdan ayrılmak istemiyoruz” diyecek ve ekleyecektir; “biz kendi tarihimiz içinde düşünmek ve yaşamak istiyoruz.” Peki, neden? Bu nedeni yine Camus (1983, s:62-63) açıklasın;

“Zamanımdan ayrılamayacağımı anlayınca, onunla birleşmeye karar verdim. ...Tarihle sonsuz arasında kalınca, tarihi seçtim. Çünkü, ben kesin olarak bildiklerimi severim. Tarih hiç olmazsa apaçık karşımda. Üstüme abanan bu güce nasıl ‘yok’ derim.”

Yazın dünyasının büyük isimlerinden biri olan ve 1914-1918 arası henüz ilk gençliğini yaşayan Andre Malraux da, kendi kuşağının taşıdığı, daha doğrusu taşımak ve yaşamak zorunda bırakıldıkları, üstlerine abanan tarih bilincini şu sözleriyle açığa vurur:

“Bizi, yirmi yaşımızdayken usta yazarlarımızdan ayıran şey tarihin varlığıydı. Onlara göre olup biten bir şey yoktu. Bizse, tarlamızı bir tank gibi bir uçtan bir uca ezip geçen tarihin tam ortasında açtık dünyaya gözlerimizi” (Akt: Kemal Özmen, 1983, s:24).

Malraux’un dünyaya gözlerini açtığı zaman, sadece Fransa’da, kendi yaşıtı olan ve ilk gençliğini yaşayan beş yüz binden fazla insanın öldüğü, üç milyon insanın yaralandığı ve bir milyona yakın insanın da sakat kaldığı bir zamandı. Bir başka deyişle, Avrupa, çukurlara doldurulmuş ölüleriyle, sayıları milyonları bulan gözleri kör edilmiş, kolu bacağı kesilmiş, gazla zehirlenmiş insanlarıyla, şaşkına dönmüş kurbanlarıyla, alt üst olmuş değerleriyle, çökmüş ekonomileriyle, çatırdayan anıtlarıyla karşı karşıyaydı.

Bir yüzyıl önce Nietzsche’nin duyurduğu gibi, Tanrı’yı öldürerek elini kana bulayan Batı insanı, şimdi kendi (insanın) ölümünün başucundaydı. Aslında Tanrının ve insanın ölümü aynı gerçekliğin iki yüzünden başka bir şey de değildi; yani insan, kendi içinde

öldürdüğü Tanrının ölümünde kendi ölümünü buluyor ve Avrupa, her ikisinin birlikte ölümüyle oluşan derin boşluğun karanlığında kulaç atmaya, bir çıkış yolu bulmaya çalışıyordu.

Fakat T. S. Eliot'un olağanüstü bir duyarlılıkla dizeye döktüğü gibi, değil kulaç atmak, "Çorak Ülke"de suyun sesini duymak bile olanaksızdı. Karanlık derinliklerin yüzünde çorak bir çıplaklıktan başka bir şey yoktu ve ölü ağacın gölge, cırcır böceğinin erinç, kuru taşın su sesi vermediği; yalnızca yağmursuz, kısır bir gök gürlemesinin duyulduğu bu Çorak Ülke'den, T. S. Eliot (1990, s:109-110) şöyle sesleniyordu:

"...Tanrı'sız insan yele kapılmış bir tohumdur: o yana, bu yana sürüklenen, ve kök salıp göverecek hiçbir yer bulamayan.

....Diyorlar ki insanlar Tanrı'yı başka tanrılar yüzünden boşlamadı, hiçbir Tanrı olmasın diye; ve daha önce hiç olmayan bir şeydi bu
İnsanlar hem tanrılar hem tapınmayı yadsıdılar
Yeğledikleri önce Mantık idi,
Ve sonra Para, ve İktidar, ve Hayat dedikleri şey, ya da İrk, ya da Diyalektik.
Kilise yadsındı, kule yıkıldı, çanlar altüst edildi, başka
Ne yapmamız gerekirdi
Ama öylece kaldık eller bomboş ve avuçlar açık
Bir çağdaki ilerliyor durmaksızın geriye doğru?"

Malraux da (Akt: Kemal Özmen, 1983 s:27), "Batı Dürtüsü" adını taşıyan yapıtındaki Çinliye, Avrupalının bu dramını şu sözlerle açıklar;

"Sizin için mutlak gerçeklik Tanrı oldu, sonra da insan. Ancak Tanrıdan sonra, insan (da) öldü. Şimdi onun bu tuhaf mirasını emanet edecek birisini sıkıntıyla arayıp duruyorsunuz."

Ama ortada bir emanetçi olmadığı gibi, çırılçıplak bir olgudan; *ölüm*den ve her gün bir yenisi açılan dev çukurlara defnedilmeyi bekleyen ölümlerden başka bir şey de yoktur. Yine Malraux'nun deyimiyle, Avrupa hiçbir zaman böylesine kaygı uyandırıcı bir bulguyla yüzyüze gelmemiştir:

"Tanrıyı yok etmek için, ve yok ettikten sonra Avrupa düşüncesi her şeyi ortadan kaldırır. Gücünün sonuna geldiğinde, metresinin ölüsü önündeki Rance gibi, sadece ölümü bulur karşısında. Ölümün

yüzünü gördüğünde de ona bağlanamayacağını anlar artık. Avrupa düşüncesi böylesine kaygı uyandırıcı bir bulguyla hiçbir zaman yüzyüze gelmemiştir” (Malraux. Akt: Kemal Özmen, 1983, s:25).

Kaygı uyandırıcı bulgu veya yüzyüze gelinen şey, ölümün çıplak yüzünden başka bir şey değildir. Çünkü Tanrının ölümüyle birlikte, Hıristiyanlığın ölümün yüzüne taktığı peçe de düşmüştür. Ölüm bir Hıristiyan için, daha önce hiçbir zaman kaygı uyandırıcı bir bulgu değilken, hatta tam tersine, bir anlamda sonsuzluğa, Tanrısına kavuşmayı ifade ederken, şimdi böyle bir düşünce onu avutmaya yetmemektedir. Malraux'nun (1982) ünlü romanı “*İnsanlık Durumu*”ndaki *Tchen*, “Tanrı da İsa da yoksa ne işe yarayacaktır bu ruh?” diye sorar. Dahası, ölümün yüzündeki tek peçe, Hıristiyanlığın ölüm tasarısı da değildir. Avrupa edebiyatının en önemli düşünür-yazarlarından biri sayılan ve Auschwitz'in tanıklarından biri olan Jean Amery, toplama kampındaki insanın ölüm karşısındaki konumunu irdelerken, tıpkı dinsel ölüm tasarımı gibi, düşüncedeki *estetik* ölüm tasarımının da çöktüğünü vurgular:

“Kamp tutuklusu ölümle kapı komşusu olarak değil, ama aynı odada yaşardı. Ölüm, hep vardı ve her yerdeydiCephedeki askerin yaşamı, bu asker zaman zaman ne kadar acı çekmiş olursa olsun, nasıl toplama kampındaki tutuklunun yaşamıyla karşılaştırılmazsa, askerin ölümü ile kamptaki bir tutuklunun ölümü de o ölçüde birbirleriyle karıştırılmayacak gerçeklerdir. Asker, bir kahraman ya da bir kurban olarak ölürdü. Kamp tutuklusu ise ancak mezbahaya götürülmüş bir hayvan gibi ölebilirdiBu koşullar altında toplama kampındaki düşünen insanın ilk yaşadığı, kafasındaki *estetik* ölüm tasarımının çöküşü olurdu. Özellikle Alman kültürünün egemen olduğu ortamdan gelenler, bu estetik ölüm tasarımını belleklerinde hep taşımışlardır.Bu tasarımı belirleyenler, Novalis, Schopenhauer, Wagner, Thomas Mann gibi adlardır. Oysa Auschwitz toplama kampında edebiyat ya da felsefe düzeyinde, ya da müzik bestelerinde geçtiği biçimiyle ölüme yer yoktu. Auschwitz'de Ölüm'den Venedik'te Ölüm'e uzanan hiçbir köprü yoktu...” (J.Amery, Akt: Ahmet Cemal. 1999. s: 57).

Dinsel ya da estetik, her ne olursa olsun ölümün anlamını yitirmesi, daha da kötüsü bir *istatistik* sorunu haline gelerek soyutlaşması, yaşamın anlamını yitirmesiyle aynı şey olarak görülebilir. Albert Camus'nün (1983, s:48) söylediği gibi; “Ölüm bir istatistik ve devlet işi oldu mu, dünya işleri iyi gitmiyor demektir. Ama, ölüm soyutlaştı mı, yaşam da soyutlaştı demektir.” Ve çağın sorunu da bu anlamsızlıktan, daha doğrusu yaşanan *tinsel (manevi) krizden* başka bir şey değildir.

Ünlü şair ve yazar Paul Valery (1996, s:41), 1922 yılında verdiği bir konferansta, ilk büyük dünya savaşının ardından, gerçekte olup bitenin ne olduğunu herkesin yüzüne karşı açıkça söyler; Tin canice ele geçirilmiş, deyim yerindeyse boğazlanmışır:

“Gemi öyle bir sallandı ki, en iyi asılmış lambalar bile tepetaklak oldu.Savaş, sadece varlığın yenilenebilir parçalarını yıpratmadı, daha derinlerde bir şeyi kemirdi. Aslında tin canice ele geçirildi.”

Valery'den dört yıl sonra, A. Malraux (Akt: Kemal Özmen. 1983, s:26), 1926 yılında kendisi ile yapılan bir görüşmede; “Bizim uygarlığımız kapalı ve tinsel amacı olmayan bir uygarlıktır” derken, aynı tinsel boşluğun sancısını bir kez daha dile getirir.

Canice ele geçirilen bir tin, korku-kaygı ve boşluk duygusu, insanı ürperten yeni bir tarih bilinci, her an ayakların altından kayan bir zemin, kendisini geleceğe ve geçmişe bağlayan her şeyden kopmuş, daha doğrusu kopartılmış; hiçbir yerde kendini evinde hissedemeyen, sürekli bir sürgünlük duygusu içinde oradan oraya savrulan, toplama kamplarına yığılan ve çırılçıplak bir ölümle yüzyüze gelen insan...

Bir yanda tarihin zorunluluk olduğunu belleten öğreti, öbür yanda pamuk ipliğine bağlı bir yaşam... Gecenin karanlığında aranan küçücük bir umut ışığı, bazen parlayıp bazen sönen küçük bir bakış... Kendini kandırmakla, acı çekmek arasında sıkışıp kalmanın getirdiği çaresizlik... Bir yanda her yere kök salmış bir nedensizlik-anlamsızlık duygusu, öte yanda filizlenen başkaldırı dürtüsü... Önce Tanrının, sonra insanın ölümüyle; kısacası kanla bezeli bir dekor... Ve işte varoluşçu felsefenin perde arkası!

Kavramların birer anlam çatısı olduğu ve felsefenin öncelikli görevinin kavramlara bir açıklık getirmek olduğu doğrudur. Evet, felsefe kavramlarla iş görür. Fakat ele alınan, anlaşılacak istenen felsefe bir varoluş felsefesi olduğunda durum oldukça farklıdır. Varoluşçuluğu, *varoluş* kavramından hareketle, varoluşun özden önce geldiğini savunan bir felsefedir, diyerek tanımlamaya çalışmak, aslında varoluşçuluğa ilişkin hiçbir şey demek değilse de, çok az şey demektir. Çünkü varoluşçu felsefenin çıkış noktası öncelikle sözcükler veya kavramlar değildir. Değilse nedir? Bu soruya verilecek en kestirme yanıt, *yaşam*dır. Bir başka deyişle, kavramlardan yaşama giden değil, yaşamdan yola çıkarak kavramlara ulaşmaya çalışan bir felsefedir varoluşçuluk. Bu nedenle de, her şeyden önce bir “*yaşama felsefesi*” olduğu söylenebilir.

Peki, yaşama felsefesi nedir? Yaşama felsefesi, Nermi Uygur'un (1984, s:5-6) deyimiyile, somut soyut tüm boyutlarıyla insan yaşamının içine dağ yarıklarından iner gibi inmektedir, ya da yaşamının okulu olmadığını, ama okulların ilkinden yükseğine, olsa olsa hepsinin de hazırlık okulu olduğunu bilmektir. Yaşama felsefesi, felsefeyi bir türkü olarak duymaktır. Fakat bu türkü yarım ağızla söylendikçe ne kulağı, ne gönlü, ne de kafayı doyurur.

Bu açıdan bakıldığında, kime *filozof* denilip kime denilemeyeceği de tartışmaya açıktır. Yaşama felsefesi uyarınca, filozof, felsefeyi seven, yani *hazır* felsefeyle yetinmeyerek öncelikle *kendi* felsefesini arayan ve felsefede varolmak için felsefede yokolmayı göze alandır. Filozof, daha doğrusu yaşama filozofu, Elias Canetti'nin (1996, s:79) deyişiyile, "insanları da düşünceler kadar önemseyen kişidir." Bu durumda da, filozof sadece kavramlarla iş gören, sistemli düşünen kişi olarak tanımlanmaz ama, çoğu zaman bir ozan, sevgili ya da dost olarak tanımlanabilir.

Bütün bunların yanı sıra, yaşama felsefesine ilişkin söylenebilecek belki de en önemli şey, *yaşanmamış felsefeden yaşama-felsefesi olmayacağıdır*. Bir başka deyişle, yaşamaya ilişkin bilgilerden pek çoğunun tutunup benimsenmesi, içten denenip gerçekten yaşanmasına bağlıdır ve bu tür bilgilerin çilesi çekilmeden değerinin anlaşılması zordur (Uygur. 1984, s:7). Edebiyat dünyasının büyük isimlerinden biri olan Hermann Hesse'nin (1999, s:131) "Bilmek eylemdir, bilmek yaşantıdır. Doğru yaşanır, öğretilemez." derken dile getirmek istediği şey de budur. Aynı gerçeği, bizim edebiyatımızın can damarlarından biri olan Bilge Karasu (1996a, s:73) "*Altı Ay Bir Güz*" adlı yapıtında, kurmaca (gerçek?!) bir karakterin ağzından şöyle duyurur:

"...bilgi dediğin, edinilir. Yaşamadan bilgi edinildiğini işitmedim ben. Kitaplar, olsa olsa, edindiğimiz bilgiyi denetlemeye yarar... Yazıyı, resmi, musikiyi, yaşamamın amacı yapmadım hiç. Çalgı çalıp söyledimse, bu işi yapmayı yaşadım. Yazmayı da, resim yapmayı da.Benim sanatım, yaşamak."

Temelini yaşamda bulan, daha doğrusu insan yaşantılarının deneyime, deneyimlerinin de bilince dönüştüğü yerde başlayan, kendisini öncelikle soyut olarak değil, ama *somut* olarak sunan bir felsefeyi (varoluşçuluğu) anlamının tek çıkar yolu, yine somut olandan hareket etmektir.

Bu açıdan bakıldığında, yukarıda gösterilmeye çalışıldığı haliyle, varoluşçuluğun perde arkası son derece somuttur. Aslında, adı varoluşçuluk olsun ya da olmasın, hiçbir öğretiyi havada asılı durmaz ve kavramlar da soyut birer hayalet değildir; onlar belli bir zamana ve belli bir mekana kök salmıştır. Başlangıçta hep sunduğu soyut anlamla ele alınırsa, düşünce hep ölü bir düşünce, bir mumya olarak kalacak ve içeriği de bir mumyanın anırttığı insanlık kadar belirsiz olacaktır (Gasset, 1992, s:118). Oysa felsefe, özellikle de varoluşçuluk, bir yaşama felsefesi olarak tanımlandığında canlı bir dizge, soluk alıp veren bir düşüncedir. Bu nedenle, yukarıda önce deneyime sonra bir bilinçliliğe dönüşen yaşantılarından alıntı yapılan isimlerin hiç biri; ne Pavese, ne Zweig, ne Althusser, ne de Camus, Malraux, Valery ya da Jean Amery dar tanımı içinde *filozof* olarak adlandırılmasalar da, her birinin ayrı ayrı birer varoluş ya da yaşama filozofu olduklarını söylemek mümkündür. Çünkü meslekten gelen bir filozof olarak Sartre'ın "*Varlık ve Hiçlik*" adlı felsefi yapıtında bir kavram olarak ele alıp, deştiği "*Bakış*"ın bir karşılığı da Pavese'dedir. Benzer şekilde, Heidegger'in "*Varlık ve Zaman*" adlı yapıtında birer varoluşsal kavram olarak ele aldığı korku ve kaygının birebir karşılığı, üstelik çok daha güzel anlaşılır ve anlatılır haliyle Louis Althusser'in, S. Zweig'ın güncelerinde yazılıdır. Sartre'ın olumsuzluk (contingence), ya da Heidegger'in olgusalılık (facticite) olarak adlandırdıkları şey, yani varoluşun körlüğü; nedensiz-niçinsiz insanın "böylece, burada" oluşu, Althusser'in güncesinde çok daha açık ve yalın olarak duyulur; "Her şey olabilir, yaşamlarımız her şeye bağlı olabilir!" İşte bu, olumsuzluktur!

Sartre'ın (1961, s:91) ünlü romanı "*Bulantı*"nın kahramanı *Roquentin*'in birdenbire kendini dünyada değil de, her an yerlebir olabilecek kartondan dekorlar arasında duyumsaması ve varlıkları sürekli sallantıda olan bu enezleşmiş nesnelere dünyasının içine bulantı salması boşuna değildir. Roquentin de bu duyguyla kendi kendine mırıldanır, söylenir durur: "HER ŞEY OLABİLİR, HER ŞEY gelebilir başıma" (Sartre, romanında, "her şey olabilir" i özellikle büyük harflerle yazarak vurgular.)

Gabriel Marcel, sözkonusu olumsuzluğa bağlı olarak, insanı "Homo Viator" (Lat: Yolculuk eden insan) olarak tanımlar ve herkesin uzun bir yolculuğa çıkmış olarak gözlerini yaşama açtığını söyler. (Akt:Mounier, 1986, s:75) Bir başka deyişle, insan, yaşama ve bilince kavuştuğunda, *buradadır*, burada olmayı kendi istememiştir. Sanki

onu oraya atmış, fırlatmışlardır. Kim? Hiç kimse. Niçin? Hiçbir nedeni yok. Fakat bir kez yolculuk başlamıştır ve rüzgar gemiye iyi kötü kılavuzluk etse de, mutlak olan şey insanın akıntıya kapılıp gittiğidir ki; bu da boğucu olduğu kadar, baş döndürücü bir duygudur. Varoluşçu terminoloji içerisinde önemli bir yeri olan *baş dönmesi* ya da G. Marcel'in insanı *homo viator* olarak tanımlaması da, ilk bakışta abartılı ya da bulanık görülebilir. Oysa Zweig'ın, yukarıda alıntı yapılan 27 Eylül 1935 tarihli günceci tekrar okunduğunda ortada hiçbir bulanıklık ya da abartı olmadığını görmek zor olmayacaktır. İki dünya savaşı arasındaki insan, felsefi bir spekülasyon olmanın ötesinde, gerçekten de kendisini sürekli bir *yolculuk* halinde duyumsar. Bu duyuma, bir de ayaklarının altındaki zeminin durmaksızın kayması eklenince, baş dönmesinin nedeni de kendiliğinden anlaşılır. Fakat boğuntu, baş dönmesi, sürüklenme, akıntıya kapılıp gidiyor olmak vb. varoluşçuluğun *umutsuz* ya da *kötümser* bir yolculuk olmasını da gerektirmez. Çünkü sıralanan tüm bu izlekler bir son değil, tam tersine bir *başlangıçtır* ve ortada kötümserlikten çok gerçekçi bir durum saptaması vardır. Albert Camus, (1963, s:75-76) varoluşçuluğun seyir defterine *yolculuğun* taşıdığı anlamı şöyle yazar:

“Öyle ya, yolculuğun değerini oluşturan şey, **korkudur**. Yolculuk, benliğimizde bulunan bir çeşit iç dekoru yıkar. Hile yapmak, yani büro ve şantiye saatlerinin (böylesine sert bir şekilde ayaklanmamıza yol açan, ama bizi yalnız olmanın acısından da son derece iyi koruyan bu saatler) ardına gizlenmek mümkün değildir artık.Yolculuk sığınaktan yoksun bırakır bizi. Sevdiklerimizden, dilimizden uzakta kalınca, **bütün desteklerimizden kopup maskelerimizden yoksun kalınca**, kendi kendimizin yüzeyindeyizdir tamamıyla.” (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Öyleyse, felsefi bir eğretilenme de olsa, gerçek de olsa, her *yolculuğun*, sıradan bir gezi olmanın ötesinde, insanın kendisini daha iyi tanımasına giden bir yola dönüşmesinin mümkün olduğu söylenebilir. Ne var ki, bu bilgi ya da bilinç de, Gabriel Marcel'in felsefi yapıtlarında değil, Albert Camus'nün edebiyatında yer alır. Bu durumda, *yaşananın* yazılmasıyla, *düşünülenin* yazılması aynı şey değildir de denebilir...

Benzer şekilde, Karl Jaspers'ın varoluş felsefesinin anahtar kavramlarından biri olan “Sınır Durumlar”ının ne olduğunu anlamak da, her ne kadar ilk bakışta kolaymış gibi gözükse de, aslında oldukça zordur. Jaspers'a göre (1997, s:9), varoluş ancak eylemde ortaya çıkar ve ölüm, acı, kaygı, tedirginlik, korku gibi, insanı belli bir olgunun sınırına götüren durumlarda gerçekleşir. Görüldüğü gibi, böyle bir tanım çerçevesinde anlaşılması zor görünen hiçbir şey yoktur. Oysa zorluk tanımında, bir başka deyişle

düşünce düzleminde değil, *sınır durumların bilgisine* ancak bu durumlarda kalarak, yani *yaşayarak* sahip olunabileceğini bilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında, varoluşçu psikolojinin öncüsü olan Avusturyalı psikolog Victor E. Frankl, varoluşçuluğun perde arkasını aydınlatacak en önemli isimlerden biri olarak görülebilir. Çünkü Frankl, Jaspers'ın sözünü ettiği *sınır durumlarla* Auschwitz'de yüzyüze kalmış, buradaki yaşantı ve deneyimlerinden bir varoluş bilinci çıkartmayı başarmıştır.

Frankl'ın (1998, s:26) aktardığına göre, toplama kampındaki insanın ilk yaşadığı şey yoğun bir merak duygusuyla birlikte bir af yanılması içine girmekse; yani bir şekilde kendisinin affedileceği beklentisi ise, ikincisi, bu beklentinin çarçabuk boşa çıkmasıyla birlikte elinde *çıplak varoluşundan* başka hiçbir şeyin kalmadığını anlamaktır:

“Artık çıplak vücutlarımızdan başka gerçekten hiçbir şeyimiz kalmamıştı; tüyümüz bile yoktu; sahip olduğumuz tek şey, kelimenin tam anlamıyla çıplak varoluşumuzdu” (Frankl, 1998, s:25-26).

Toplama kampındaki yaşama ilişkin birbirinden acı anıları uzun uzun anlatmanın yeri burası olmamakla birlikte, ceset yığınları arasında bir parça insan eti aramaya varan bir açlıktan söz etmek, her şeyi özetlemeye yetecektir. Ancak, önemli olan bu anıları bir masal gibi dinlemek ya da anlatmak değil, kamp yaşamındaki acılarla birlikte insan bilincindeki köklü değişimi anlamaya çalışmaktır.

Yaşama bakışta ya da bilinçteki bu değişimin belki de en kökten olanı, insanın *içsel (tinsel) özgürlüğünün* ve buna bağlı olarak yaşamdaki *anlam arayışının* pek çok şeyden daha önemli ve acil bir sorun olduğudur. Başka bir deyişle, insanın, bir çok koşullanmanın ve çevresel - biyolojik, ruhsal, ya da toplumsal yapıda olsun – etkenin ürünü olduğunu iddia eden kuram ya da kuramlar bir anda çökmüştür. Ortada kesin olan bir şey varsa, o da, insanın bu kuramlardan *daha fazla* bir şey olduğudur. İnsan uykusuzluğa, açlığa, ruhsal gerilimlere, toplumsal yaşamdaki ikiyüzlülüklere vb., hemen her şeye katlanabilir, ama katlanamadığı tek şey, içsel özgürlükten yoksun

oluştur. Ve söz konusu bu özgürlük, en dayanılmaz, en insanlık dışı koşullar altında bile, bu koşullara, dış etkenlere bağlı olmaktan çok, kişinin kendisine bağlıdır. Bu da şunu demeye gelir ki; hangi koşul altında olursa olsun, insan kendi tutumunu belirlemede, kendi yolunu seçmede özgürdür ve yaşamı anlamlı kılan şey de, insanın elinden alınamayan bu tinsel özgürlüğüdür.

Victor E. Frankl (1998, s:78-79), toplama kampındaki deneyimlerin neden olduğu bilinç değişimini şöyle anlatacaktır:

“Gerçekten ihtiyaç duyulan şey, yaşama yönelik tutumumuzdaki temel bir değişimdir. Yaşamdan ne beklediğimizin gerçekten önemli olmadığını, asıl önemli olan şeyin yaşamın bizden ne beklediğini öğrenmemiz ve dahası umutsuz insanlara öğretmemiz gerekiyordu. Yaşamın anlamı hakkında sorular sormayı bırakmamız, bunun yerine kendimizi yaşam tarafından her gün, her saat sorgulanan birileri olarak düşünmemiz gerekirdi. Yaşamımızın konuşma ya da meditasyondan değil, doğru eylemden ve doğru yaşam biçiminden oluşması gerekiyordu. Nihai anlamda yaşam, sorunlara doğru çözümler bulmak ve her birey için kesintisiz olarak koyduğu görevleri yerine getirme sorumluluğunu almak anlamına gelir.

Bu görevler ve bu nedenle yaşamın anlamı, insandan insana ve an be an değişir. Bu nedenle yaşamın anlamını genel terimlerle tanımlamak olanaksızdır. Yaşamın anlamına ilişkin sorular, genel ifadelerle yanıtlanamaz. Tıpkı yaşamdaki işlerin son derece gerçek ve somut oluşu gibi, ‘yaşam’ da bulanık bir şey değil, son derece gerçek, son derece somut bir şey anlamına gelir.” (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Frankl’ın, yukarıda yer alan görüşlerini, varoluşçuluğun *bireysel sorumluluk* ve soyut bir hak değil, ama her an yüklenilmesi zorunlu, somut bir iş, görev olarak ele aldığı *özgürlük* kavramı ile karşılamak mümkündür. Nihayetinde, bir filozof olarak Sartre’ın ve onun varoluşçuluğun “İnsan özgür olmaya mahkumdur!” derken dile getirmek istediği özgürlük anlayışı da budur. Sartre’a göre (1996, s:93), insan tutuklu olabilir, hüküm giymiş, ölüme mahkum edilmiş olabilir, ama yapıp ettiklerine sahip çıkıyorsa, eyleminin sorumluluğunu taşıyorsa, eylemlerinde kendini buluyorsa, özgürdür. Fakat asıl ya da öncelikli sorun, insana özgür olduğunun bilincini vermek ve ona bu bilincin taşınması ağır yükümlülüğünü kabul ettirebilmektir. Sartre’ın “*Sinekler*” adlı oyununda Zeus’a söylediği de budur: “İnsanlar özgürdürler, ama bilmezler bunu!”

Victor E. Frankl’ın toplama kampı deneyimlerinden çıkarttığı sonuçlar arasında varoluşçuluk açısından büyük önem taşıyan şeylerden birisi tinsel özgürlük bilinci ise, öbürü de bu bilincin ve yaşama bakıştaki değişimin itici gücü veya nedeni olan bir başka sınır durumu olan *acıdır*. Buradaki sorun, insanın edilgin bir şekilde acı çeken bir varlık olması değil, acılarını, yaşamı ve kendini değiştirmede etkin bir güç olarak

kullanabilmesidir. Başka bir deyişle, burada trajik bir iyimserlik içinde her şeye karşın, yaşama bir kez daha evet demek, yaşamın olumsuz yanlarını olumlu ya da yapıcı şeylere, acıyı bir insan başarısına dönüştürebilmek söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında varoluşçu, hiç de Bernard Russell'in "*Varoluşçunun Bunalımı*" adlı öyküsünde anlattığı gibi; varolmak için acı peşinde koşan, kendi kendine acılar yaratan veya arayan birisi, özetle bir mazoşist değildir. Frankl'ın (1998, s:106-108) önerdiği şey; kişinin, değişmesi ya da azalması hiçbir şekilde mümkün olmayan bir acıyla yüzyüze geldiğinde, bu acıyı kabullenmeyi bilmesi, başka deyişle en zor koşullar altında bile yaşamda bir anlam bulabileceğini asla unutmaması gerektiğidir. Burada söz, bir kez daha "*Yaşama Uğraşı*"nda, acının ustası olmayı bilen Pavese'ye (1990, s:80) bırakılabilir:

"Uçurumdan (acı çekmekten) kurtulmanın tek yolu ona bakmak, derinliğini ölçmek ve kendini o boşluğa bırakmaktır.Acı çekmemek için acı çekmeyi 'kabul etmek' gerekir. Bunu yapabilmek içinse, pislği altına çevirebilecek bir simya bilgisine sahip olmalı insan."

Söz konusu bu bilgi, yine Pavese'de (1990, s:114), günlüğünün 5 Haziran 1940'ı imleyen sayfasındadır;

"Acı, insanın büyü bir düş dünyasında yaşamasını sağlar; bu dünyada sıradan, gündelik şeyler bile şaşırtıcı, heyecan verici, her zaman sıkıcı olmayan bir nitelik kazanır. Ruhla gerçeklik arasındaki boşluğun farkına varmamıza yardım eder; bizi yükseltir, gerçekliği ve kendi gövdemizi bizden uzak ve tuhaf şeyler olarak görmemizi sağlar. Acının eğitici etkinliği budur"

Bu sözlerden çıkan sonuç, acının, (daha genel olarak da her tutkunun) kişinin kendisini tanımaya giden yolda uyarıcı olabileceği, hatta bir *başkaldırıya* öncülük edebileceğidir. Bilge Karasu (1999, s:20) gövdenin çektiği acıya ilişkin olarak bu durumu şöyle dile getirir;

"Sağlam gövde kendinin farkında değildir; acı çeken gövdeyse sürekli olarak kendinin farkındadır. Bu da insana, önceleri çok yadırgatıcı gelir. Sonraları alışılabilir, acı çekmek gövdenin 'başkaldırdığı' bir durumdur."

Gövde için geçerli olanın, insan ruhu için de geçerli olduğunu söyleyen ise yine Pavese (1999, s:129) olacaktır:

“Duyularımızın çalışması dışında, gövdemizin yaptığı her şey dikkatimizden kaçır. Kan dolaşımı, sindirim gibi gövdemizin yaşamımızla ilgili en önemli işlevleri hakkında hiçbir şey bilmeyiz. Ruhumuz konusunda da bu böyledir; düşüncelerimizle ilgili kabataslak bir bilgiden öte, ruhumuzun çalışmaları, değişimleri ve bunalımları konusunda hiçbir şey bilmeyiz.

Gövdemizin işleyişindeki incelikleri ancak bir hastalık sonucu anlayabiliriz. Aklımızın ve ruhumuzun işleyişini de dengemizi yitirdiğimiz zaman.”

Victor E. Frankl’a göre (1998, s: 140-141), çekilen acıyla birlikte ortaya çıkan bir başka önemli sonuç da, *bireysel farklılıkların* artık hiçbir şekilde gözardı edilemeyecek kadar belirginlik kazanarak, öne çıkmasıdır. Bu aynı zamanda, **Sigmund Freud**’un insan ruhuna ilişkin kuramının altüst oluşu anlamına gelir. Freud’un (Akt: Victor E. Frankl, 1998, s:140) söylediği şey şudur:

“Birbirinden son derece farklı bir dizi insanı aynı şekilde açlığa terk edin. Kaçınılmaz açlık dürtüsünün artışıyla birlikte, bütün bireysel farklılıklar bulanıklaşacak ve bunun yerine doyurulmamış bir güdünün tekbiçimli dışavurumu görülecektir.”

Ne var ki, Freud’un hastalarının Auschwitz’in kuru tahtaları üzerine değil, Viktorya kültürünün pelüş sedirlerine uzandığı düşünülürse durumun sanıldığı kadar basit olmadığı anlaşılır. Toplama kampı deneyimlerinin gösterdiği gerçek, bireysel farkların bulanıklaşması bir yana, tam tersine, farklılıkların daha bir güçlü ve açık olarak ortaya çıkması ve Frankl’ın deyişiyle, orada insanların; hem domuzların hem de azizlerin maskelerinin düşmesidir.

Görüldüğü gibi, varoluşçuluğun perde arkası, maskelerin birer birer düştüğü, varoluşsal sorunları içinde insanın çıplak kalarak acıyla, ölümle, yaşamla, her şeyden önce de kendisiyle yüzleştiği, provası hiç yapılmamış bir oyuna benziyor. Belki de bu oyunu öbürlerinden ayıran da, başından sonuna kadar *doğaçlama* olmasıdır. Ancak buraya kadar anlatılanlardan yanlış sonuçlar da çıkarmamak gerekir. Sözgelimi, varoluşçuluğu yalnızca toplama kampı anılarından ve savaş dekorlarından ibaret bir *bunalımın* doğaçlaması olarak görmek büyük bir hata olacaktır. Çünkü savaşın bitmesine, sıcak savaş koşullarının geride kalmasına rağmen, 21. Yüzyılın eşliğindeki çağdaş insanın bunalımı aynıdır. Rollo May’e göre (1998, s:16), bugün çağdaş insanın baş etmekte zorluk çektiği en önemli ve acil sorun *boşluk* duygusu, başka deyişle yaşama bir anlam veremeyişidir. *Anlamsızlıkla* birlikte yaşanan boşluk duygusu, beraberinde gelen

yalnızlık, yabancılaşma, benlik bilincinin yitirilmesi, toplumsal değer yargılarının çöküşü ya da hızla değişimiyle yaşanan kaygı (endişe), geleceğe duyulan güvensizlik ve korku... Bütün bunlar, bireyin varoluş bunalımının sürdüğünün, hatta daha da derinleştiğinin göstergeleri olarak yorumlanabilir.

Albert Camus'nün (1962, s:2) sorusu hala olanca ağırlığıyla çağdaş insanın üzerindedir: "Gerçekten ciddi olan tek bir sorun vardır... Hayat, yaşamaya değer mi değmez mi?" Frankl'a göre (1999, s:18), bu soru ya da sorun, yani yaşamda anlam bulmaya yönelik arayış ve buna bağlı olarak anlamsızlık duygusu, *varoluşsal boşluk* (vakum), günümüzde kitle nevrozu olacak kadar artmakta, yaygınlaşmaktadır.

Bu nedenle, varoluşçuluğu *yalnızca* savaş sonrasının entelektüel bunalımı ya da karabasanı olarak görmenin sağlıklı bir yaklaşım olduğu söylenemez. Ne var ki, varoluşçuluk bir yaşam felsefesi olarak ele alındığında, bu düşünceye yaklaşmanın, onu anlamının tek çıkar yolu da *gerçeklikten* hareket etmektir. (20. Yüzyılın en çarpıcı gerçekliği de yaşanan iki büyük dünya savaşı olsa gerekir.) Oysa Kant'tan beri Batı düşüncesinin izlediği yol bunun tam tersidir, yani felsefeyi bir bilgi kuramıyla başlatmak daha sonra da bu kuram ve kavramlar aracılığıyla dünyayı tanımaya çalışmak bir gelenek olmuştur. Varoluşçuluğun söylediği şey ise şudur: Önce yaşamak, yaşamı tanımak, oradan bilgiye ulaşmak gerekir. (Timuçin, 1998. s: 714) Pascal'ın deyişiyle (Akt: Mounier,1986, s:53), "Felsefe yapmak, düşlemsel varlıklar üzerine düşlemsel söylevler çekmek değildir; tersine, felsefede varolanlarla konuşulur." Ve konuşan da her zaman bir varolandır. Uşçuluğun unuttuğu temel nokta, uşçuluğun ilk günahı da işte budur, yani *bilen tinin varolan bir tin olduğunu* unutmuştur.

Varoluşçuluğu bir yaşam felsefesi olarak görmek ve onu yoğuran çağın ya da içinde soluk alıp verdiği ortamın somut gerçekliğinden hareket ederek tanımaya çalışmak her ne kadar gerekli olsa da, yeterli değildir. Bir başka deyişle, varoluşçu felsefenin perde arkası, şu haliyle; yani gerçeklikten tutulan ucuyla ancak yarısına kadar aralanabilmiştir. Fakat adı varoluşçuluk olsun olmasın, herhangi bir felsefenin yaşamla kurduğu tek bağ, felsefenin yaşama açılan tek penceresi somut gerçeklikle, düşünceyi çevreleyen koşullarla (çevreyle) sınırlı değildir. Bunlar **Takiyettin Mengüşoğlu**'nun deyişiyle,

(Akt: Ahmet İnam. 1997, s:35) ele alınan felsefenin “real” varlık alanındaki karşılığıdır fakat bir de “ideal” varlık alanındaki karşılığı vardır ki, o da, düşüncenin “çerçevesi”ni ve “felsefi ortam”ını bilmeyi gerektirir.

“Çerçeve” ve “Felsefi Ortam” sözcükleriyle neyin anlatılmak istendiğine tam bir açıklık kazandırabilmek için şöyle bir örnek verilebilir. Sözgelimi, Edmund Husserl’in felsefe çalışmalarını bütünleyen, bu çalışmaların dayandığı temel ilkelerle, bu ilkelere dayalı görüşlerini bir arada tutan bağ, onun çerçevesidir. Felsefi ortam ise, tarihsel bir nitelik taşır. Geçmişin etkisiyle biçimlenir ve giderek felsefi ortamı oluşturan ortamlardan söz edilebilir. Bu açıdan bakıldığında, Husserl’in çerçevesi zamanında *fenomenoloji* ortamını oluşturmuştur ve bu ortam bugün de türlü biçimleriyle ontolojik tabanlı felsefelerin, yorumsamacı (Hermeneutik) felsefenin, dilci felsefelerin vb. oluşturduğu öbür ortamların yanında varlığını sürdürmektedir (İnam. 1997, s:35).

Varoluşçuluğun, *real* alanın yanısıra, *ideal* varlık alanında yaşamla nasıl bir bağ kurduğunun açıklığa kavuşması, bu düşüncenin perde arkasının tam olarak görülmesini veya karanlıkta kalan öbür yarısının da aydınlanmasını sağlayabilir.

Ancak, varoluşçuluk söz konusu olduğunda, ideal varlık alanındaki durumu açıklamanın, yukarıda E. Husserl ve fenomenoloji için verilen örnekteki kadar kolay olmadığını da önceden bilmek gerekir. Sorun ya da zorluk, varoluşçu düşüncenin felsefi ortamını belirlemeden çok, *çerçevesini çizmekte* kendisini gösterecektir.

Varoluşçuluğun nefes aldığı düşünce ortamı Kıta Avrupası Felsefesi ise, Alman düşüncesi, bu felsefenin hem beyni, hem de ruhudur denebilir. Alain Touraine’e göre (1994, s:124), modernliğe karşı entelektüel tepkinin ve eleştirinin ana gücünü oluşturacak varlık özlemi; Hölderlin, Schiller, Schelling gibi isimlerle temsil edilen Alman düşüncesinden kök alır. Çünkü siyasal modernleşme süreci, önce İngiltere’yi ardından Fransa’yı değiştirmiş, Almanya ise görece olarak bu siyasal modernleşmenin dışında kaldığı için, varlığa duyulan özlem Alman düşüncesini hiç terketmemiştir. Ancak Alman düşüncesi ve varoluşçuluk denildiğinde, Touraine’nin saydığı üç isim dışında, akla ilk gelmesi gereken kişi herhalde Nietzsche’dir. Bu arada Schopenhauer’ı

da unutmamak gerekir. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise çağdaş varoluşçuluğun öncüsü yine iki Alman filozofu; Heidegger ve Karl Jaspers olacaktır.

Kıta Avrupası Felsefesi içinde varoluşçuluğun yanında yer alan öbür felsefe ortamlarını ise; Hegel’ci İdealizm, Marksizm, Frankfurt Okulu, Yorumsamacı Felsefe (Hermeneutik), Fenomenoloji, Yapısalcılık, Postyapısalcılık ve Postmodernizm olarak sıralamak mümkündür.

Varoluşçuluk da içinde olmak üzere Kıta Avrupası Felsefesine bir bütün olarak bakıldığında, bu düşünce ortamının, bir başka felsefi ortamın; İngilizce konuşan dünyadaki akademik felsefeye hakim olan *Analitik (Çözümlemeci) Felsefenin* tam karşısında yer aldığı görülür (West, 1998, s:13). Burada vurgulanması gereken en önemli şey “karşısında yer alma” derken, iki ayrı felsefe ortamı arasında yüzeysel değil, tam tersine çok derin bir düşünce ayrılığı olduğudur. Bedia Akarsu’ya göre (1979, s:66), böylesine derin bir ayrılık ya da ikilik, iki bin beş yüz yılı aşkın felsefe tarihi boyunca hiç görülmemiştir ve bütünüyle çağdaş felsefeye; 20. Yüzyıl felsefesine özgü bir durumdur. Aslında bu durum, sözde iletişim çağı olarak da adlandırılan bir çağın gerçek yüzünün iletişimsizlikle örtülü olduğunu göstermesi açısından son derece üzücü bir olgu olarak da yorumlanabilir. Ne yazık ki, Analitik Felsefe ya da Mantıksal Deneycilerle, Varoluşçular –özellikle Jaspers ve Heidegger- arasındaki fikir ayrılığı derin olmanın da ötesinde, kapanması mümkün olmayan bir uçuruma dönüşmüştür (Akarsu, 1979, s:67). B. Russell’in ve onunla birlikte pek çok Oxford filozofunun varoluşçuluğu bir *felsefe* olarak görmemesinin altında yatan temel neden de, işte bu uçurum ya da iletişim kopukluğudur. Sorun, ortak uğraşları felsefe olan her iki tarafın da birbirini *felsefe* yapmamakla suçlamasıdır.

Analitik felsefe geleneğini savunanlara göre, felsefe demek, kavram ve dil araştırmalarıyla ilgilenmek (bilimin hizmetçiliğini yapmak), konuşulamayan yerde de susmasını bilmek demektir. Oysa varoluşçulara göre susulan yerde felsefe olmayacağı gibi; felsefe demek, insanın sözcüklerle, kavramlarla oynaması değil, kendisini ölüme hazırlaması, ölmeyi (dolayısıyla yaşamı) öğrenmesi demektir. Biraz daha yakından bakıldığında, taraflar arasındaki bu görüş ayrılığına neden olan şeyin, *metafizik*

karşısındaki tutumları olduğunu görmek zor olmayacaktır. Kant'tan bu yana çağdaş felsefeye özgü bir başka olgu da, metafiziği felsefeden dışlamak, mümkünse onu *yok* saymaktır. Sözelimi Mantıksal Deneycilere göre metafizik önermeler, metafizik anlatımlar yoktur; bu yolda ileri sürülenlerin hepsi de anlamsız sözcük bağıntıdır. Metafizik, dile gelmez şeyleri dile getirmek ister ki, bu da olanaksız yapmak istemektir. Wittgeinstein'in, ünlü yapıtı "*Tractatus*"a son söz olarak, "Konuşamayacağı şey üzerinde insan susmalıdır"ı yazmasının nedeni de budur...

Özet olarak söylemek gerekirse, analitik felsefeye göre nesnel dünyanın bilgisi dil aracılığıyla oluşur, bilimsel önermelerin doğrulukları deneyle sınılanır; mantık, matematik gibi soyutlamaya dayanan bilimlerde önermeleri kendi iç kurallarıyla denetlerler (Aksoy, 1989, s:15). Bu durumda felsefeye düşen iş, bilimsel önermeleri mantığın verileriyle incelemek ve bilimin nesnel dünyayı açıklarken elde ettiği kavramları çözümlenerek, tutarsızlıkları ortadan kaldırmaktır. Felsefenin denetleyeceği önermeler de dille oluşturulduğundan, felsefe, dili mantık yoluyla tutarsızlıklardan kurtarmaya yönelik bir uğraş olacaktır. Ne var ki, *din, estetik ve ahlak* alanlarındaki önermeler ne mantıkla, ne de deneyle denetlenemediği için, *düzmece* önermeler sayılarak, felsefeden dışlanacak, deyim yerindeyse kapı dışarı edilecektir. Bu amaçla, bir yandan Viyana Çevresi olarak adlandırılan düşünce okulu, kesin kurallara göre kurulmuş, günlük dildeki mantıksızlıklardan arınmış yapay veya *ideal* bir dille uğraşırken, öte yandan İngiliz filozofları günlük dilin çözümlenmesine ağırlık verirler.

Varoluşçu felsefenin, bu felsefi ortama ve söyleme yanıtı, tek kelimeyle kocaman bir "hayır!" olacaktır. Hayır, çünkü bütün gerçeklikleri dil düzeyinde aramak, hayatın bir yanını bütünü gibi ele alıp öteki yanlarını hiç önemsememek ya da görmezlikten gelmektir. Hayır, çünkü inancı, estetiği ve belki de en önemlisi ahlaki felsefeden dışladıktan sonra geriye ne kalır ki?! Hayır, çünkü ne dil ne de hayat yalnızca gündelik yaşamın sağlığına indirgenemez. Oysa Anglo-Sakson felsefesinin dünyası, İris Murdoch'un (Akt: Nazan Aksoy, 1989, s:16) deyimiyile, "günah işleyen, aşık olan, dua eden ya da komünist partisine giren insanların değil, kriket oynayan, kek pişiren, önemsiz kararlar veren, çocuklarını hatırlayan, sirkelere giden" insanların dünyasıdır. Murdoch'un burada karşı çıktığı dünya, dilin etkinlik alanının adamakıllı

sınırlandırıldığı, filozofun ilgi alanının düpedüz gündelik yaşama indirgendiği ve toplumsal/tarihi hayattan koparılmış olduğu bir dünyadır. Bu yüzden, inceleme konusu olan dil kişisellikten uzak, sıradan, kamusal bir dildir ve bu dili inceleme konusu yapan bir felsefenin en zayıf noktası da *ahlaktır*. Çünkü gündelik dilden yola çıkılarak hiçbir zaman ahlak kavramlarına varılamayacağı gibi, ilgi alanı günlük yaşam olduğu için, evrensel, ahlaki anlamda “iyi nedir?” sorusunun günlük, pratik anlamda “iyi nedir?” sorusuna dönüşüvermesi de işten değildir (Aksoy, 1989, s: 15).

Herbert Marcuse’a (1990, s:158) göre de, gündelik düşünme ve dil evreni ile, felsefi düşünme ve dil evreni arasında indirgenemez bir ayrım vardır. Marcuse, analitik felsefenin dilbilimsel çözümleme yöntemini kullanarak neyi çözümlediğine ilişkin, biri “süpürgenin nerede durduğu”, öbürü “ananasın tadı”yla ilgili, gündelik yaşamdan alınma iki örnek verir ve ardından şu alaylı soruyu sorar: “Ananas tadı verebilen ya da vermeyebilen bir şeyin tadının en sağın ve en açık betimlenişi, hiç felsefi bilgilenmeye katkıda bulunabilir mi?” Marcuse’a göre, felsefedeki soru hiç kuşkusuz süpürgeyi bulma ya da ananası tatma sorusu değildir. Ancak asıl tehlike, analitik felsefeyle yaklaşıp, dilbilimsel çözümlemeyle ele alındığında, “özgürlük”, “insan”, “yabancılaşma” gibi kavramların da “ananasın tadı” ya da “süpürgenin yeri”yle eşdeğer tutularak inceleneceğidir.

H. Marcuse’un (1990, s:152) önemle üzerinde durduğu bir başka nokta da, daha önce ussal düşüncenin alanında yeralan metafizik boyutunun usdışı ve bilimdışı görülmesinin yarattığı olumsuzluktur. Metafiziğin felsefeden dışlanması veya her türlü aşkınlıktan tiksinen bir felsefe, aslında düşüncenin alanını ve gerçekliğini indirgemek için gösterilen olağanüstü yoğunluktaki bir çabadan başka bir şey değildir. Bu noktada Kant’ın (Akt: Bedia Akarsu, 1979, s:67) şu sözlerini anımsamak yararlı olabilir:

“İnsan aklının bilgilerinin bir çeşidinde garip bir alinyazısı var: Kaçınmadığı sorular yüzünden tedirgin olmak; gerçi bu sorular aklın kendi yapısından çıkarlar, ama o bunlara yanıt da veremez; çünkü bunlar insan aklının her türlü gücünün üstüne çıkarlar”

Tanrı, ruh, ölüm, ölümsüzlük, iyilik, kötülük, güzel vb., özetle analitik felsefenin dışladığı her şey, insanın, bir yanıtı olsun olmasın karşılığını aramaktan hiç vazgeçmediği sorulardır ve bu yüzden insan sonu gelmeyen çekişmelerin içine düşmüştür. Bu çekişmelerin geçtiği ya da yaşandığı alanın adı da *metafiziktir*. Dolayısıyla metafiziği dışlamanın ya da ona aldırış etmemenin boş bir çaba olmaktan öteye gitmeyeceği, böyle bir tutumun olsa olsa felsefenin kendisini küçük düşürmeye yarayacağı söylenebilir.

Anglo-Sakson kültüre egemen olan felsefe ortamıyla, dolayısıyla analitik felsefe ile Kıta Avrupasının içinde yer alan varoluşçuluğun felsefe ortamı arasındaki ayrılığın ya da karşıtlığın nedenini yalnızca bu iki düşüncenin *felsefe* kavramından farklı şeyler anlamasına bağlamak yeterince doyurucu olmayabilir. Çünkü sorunun kökeninde yatan şey, sadece bir kavrama yüklenen anlam farklılıkları değil, *dünya görüşleri* arasındaki iflah olmaz uzlaşmazlıktır.

Söz konusu uzlaşmazlığı ve bu arada varoluşçu dünya görüşünü anlamının belki de en kestirme yolu, Octavia Paz'ın (1990a, s:16-18) "*Yalnızlık Dolambacı*"ndan geçecektir. Paz, bu yapıtında bir Meksikalı ile Kuzey Amerikalının yaşama, dünyaya bakışını karşılaştırır:

"Biz Meksikalılara göre, gerçekçi kimse karamsardır.Kuzey Amerikalının gerçeği bilmektense ondan yararlanmak istediğini söylemek belki de daha doğru olur. Sözgelişi, ölüm gibi bazı gerçekleri bilmek isteğinde bulunmadığı gibi, ölüm düşüncesinden bile uzak durmaya çalışır. Yaşam sanki sonsuzmuş gibi, uzak geleceğe ilişkin planlar kurar. Amerikan gerçekçiliği öylesine özgün bir olgudur ki, ikiyüzlülükten ya da kendini aldatmaktan arınmış değildir. İkiyüzlülük bir 'kişilik özelliği' olunca, kişinin kendi düşüncesini de etkiler; çünkü iki yüzlülük, insanın hoşlanmadığı, akıl erdiremediği ya da korktuğu tüm şeyleri yadsımasından başka bir şey değildir.

Meksikalının en belirgin kişilik özelliklerinden birisi, korkulu şeylerin üzerine varabilmesi ve onlarla uğraşmaktan hoşlanmasıdır. ...Meksikalı için ölüm inancı, aynı zamanda bir yaşam inancıdır; tıpkı aşkın bir yaşam açlığı ve ölüm isteği olması gibi. Bizler inanırız, Amerikalılarsa inanma eğilimindedir. Onlar peri masallarıyla polis öykülerini sever; biz söylencelerle destanları severiz.Ümitsuz olduğu ve değişiklikten hoşlandığı içindir ki, Meksikalı yalan söyler. Kuzey Amerikalı yalan söylemez, ama hoş olmayan gerçek doğrunun yerine, sosyal doğruları koyar. Biz konuşmak, dertleşmek için içeriz; onlarsa unutmak ve susmak için içerler. Onlar iyimser kişilerdir, bizler her şeye ve değere karşı çıkan nihilistleriz. Ancak anarşizmimiz içgüdüsel (duygusal) kökenli olduğu için akıl/mantık yoluyla anlaşılıp tartışılmaz. Biz kuşkuluyuz, onlar güvençli! Biz alaycı ve üzgünüz; onlar, mutlu ve şen insanlar. Onlar anlamaya çalışır; biz derin derin düşünmeyi severiz. Biz acılarımızdan hoşlanırsanız, onlar buluşlarından."

Yukarıdaki uzun alıntı, "Meksikalı" sözcüğü geçen yerlere "Varoluşçu", "Kuzey Amerikalı" sözcüğü geçen yerlere de "Analitik felsefeci" ya da "Mantıksal Deneyci"

(Örneğin, B. Russell) konularak okunursa, bu iki ayrı dünya görüşünün birbiriyle bağdaşmasının neden çok zor, hatta olanaksız olduğu kendiliğinden anlaşılacaktır. Gerçekten de, dünyayı, mümkün olabilecek dünyaların en iyisi olarak gören; gerçekliğin yalnızca olumlu yanlarını göz önünde tutan bir felsefeyle, dünyaya kurtarılabilecek bir yer olarak bakan bir yaşam felsefenin (varoluşçuluğun) birbiriyle bağdaşmasını düşünmek çocukça bir iyimserlik olacaktır.

Bu arada, varoluşçuluğu kısa yoldan bir bunalım, kötümserlik ya da umutsuzluk felsefesi olarak adlandırmanın, daha doğrusu damgalamanın altında yatan nedenin de, Anglo- Sakson dünya görüşünün bir uzantısı veya bu baskın dünya görüşüyle biçimlenen bir düşünce, değişmesi zor bir kafa yapısı olduğu söylenebilir. Oysa böyle bir kafa yapısından uzak biri için, sözgelimi Nermi Uygur (1997b, s:244) için, aslında *bunalım* olmayan felsefe yoktur. Uygur, bu görüşünü şöyle dile getirir

“Çoğu kez bunalımdan *doğar*, bunalımla *uğraşır* felsefe. Uğraşmalı da; hiç aklımdan çıkmayan bir sözle: felsefe yaparken Auschwitz’leri gözden uzak tutmamalıyız, çağımızın tüyler ürpertici bunalımlarından biri Auschwitz. Bunalım yokmuş gibi davranmak, bir bakıma, felsefe yapmaktan vazgeçmek bence...”

Bu açıdan bakıldığında, ne varoluşçu felsefeyi oluşturan ortamın (ideal ve real) ne de bu felsefenin kendisinin, olumsuzluk veya yergi anlamları yüklenmiş bir bunalım sözcüğünden ibaret olduğu söylenemez. Varoluşçuluğun öncüsü Kierkegaard’ın bunalımı, Hegel sonrası, Kuzey Avrupa’nın, üstüste taktığı ikircikli maskeleri çıkarıp atmak ise, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki varoluşçuluğun bunalımı da, insanı altüst olan değerler altında ezdirmeme çabasıdır. Yeniden değerlendirilmeyen kemikleşmiş değerlerin insanı nasıl ezebileceğini çok önceden gören Nietzsche’yi çıldırtan bunalım ise, kendi çağının değil ama kendinden bir sonraki çağın; 20. yüzyılın gaz odalarında boğulan insanların bunalımıdır.

Felsefe alanında varoluşçuluğun nasıl bir bunalımın karşılığı olduğunu en iyi açıklayanlardan biri de Nusret Hızır’dır. Hızır (1981, s:111-119), “*İkinci Dünya Savaşından Sonra Felsefenin Durumu Üstüne Notlar*” adlı denemesinde varoluşçuluğun yanında yer alan bütün felsefe ortamlarını; Yeni-Kantçılıktan, Bergsonculuğa, Yeni- Gerçekçilikten, Fenomenolojiye, Mantıkçı Ampirizme vb. kadar tek tek ele alır ve bu öğretilerin hiç birinin savaş gerçeğiyle tanışmış, savaştan çıkmış insanı neden

doymadığını açıklar. Çağdaş insanın felsefeden istediği bilgi kuramı ve dizgeler, dil, mantık oyunları veya kavram cambazlığı değildir. O, bütün bu rahat ve tembel felsefelerden yeterince bıkmış, derdine deva olamasa da kendisine derdinin ne olduğunu söyleyen bir felsefe istemektedir. İnsanın derdi ise *alın yazısıdır*; evren ve evrenin içindeki yeri, nereden gelip nereye gittiği sorusudur. İşte varoluşçuluk, insanı bunaltan bu tür sorulara tam bir yanıt veya çözüm değilse de, alın yazısıyla ilgili sorulardan kaçmak yerine bu soruların üstüne giden ve en gerçekçi karşılığı veren düşünce olarak ağırlık kazanır. Varoluşçuluğun söylediği şey şudur; “evren, varlık gerçekten vardır ama benim düşündüğüme tıpatıp uygun değildir, dahası bana büsbütün karanlıktır. Onun var olduğunu biliyorum, ama neden nasıl olduğunu bilmiyorum. Ben de varım ama ben de kendime karanlığım. Yaşadığımı biliyorum, ama neden niçin yaşadığımı bilmiyorum. Bildiğim bir tek şey varsa, o da yaşamımın düşüncemden önce geldiğidir. Demek ki, düşüncem, varlığımın, o karanlık, anlaşılmaz yaşamımın ‘fon’u üzerinde belirlemektedir ve varlığım, düşüncem ile kavranılamaz. Hatta tam tersine, düşüncemi koşullayan, önceleyen, varlığımdır” (Hızır, 1981, s:114).

Bunlar hem *varoluşun uyumsuzluğunu* (saçmalığını, absürdlüğü) kabul eden ve bu uyumsuzluğu kendisine çıkış alan insanın itiraflarını, hem de felsefe tarihi boyunca görülmemiş, hiç alışılmamış bir gerçekçilik anlayışını dile getirir. Felsefe tarihinin öğrettiği gerçekçilikler, bilincin dışında var olan gerçeğin, bilinç tarafından, yani düşünce tarafından kavranmasını şart koşarlar. Oysa varoluşçu öğretilerde görülen, bunun tam tersidir. Ne var ki, her şey bu terslikte ya da *uyumsuzlukta* bitmez. Anlaşılır olmadığı gibi, akla-mantığa, kurama, kavrama vb. hiçbir şeye indirgenemeyen yaşam karşısında *insan bilinci* ne edilgin bir izleyici, ne de bir kayıt aracıdır. Batı felsefesinin yüzlerce yıl dilinden düşürmeyerek, bir tekerleme haline getirdiği özne-nesne ikiliği, gerçekle ilgisi olmayan bir uydurmadan, bir yapıtıdan başka bir şey değildir. Gerçekten bir ikilik, hem de aşılmaz bir ikilik varsa, o da düşünce ile varlık arasındaki ikiliktir ve bu ikiliğe neden olan da *uzaklıktır*. İnsan bir bilinç olarak doğanın karşısındadır ve ona hiçbir zaman indirgenemez, her düşünüşün temelinde bir *uzak durma*, başka deyişle, bir *yok deme (negation)* bulunur ki, bu düşünce şöyle de söylenebilir: *Bilinç, varlığın karşısına yokluğu (Hiç'i) koyandır*. Ayrıca uzaklık yalnızca varlıkla, evrenle bilinç arasında değil, bilinçler arasında da vardır. Kendi varlığını

kavrayan bilinç, aynı zamanda başka bilinçlerin varlığını da kavrar ve bu da kendisinin öbür bilinçler tarafından bir nesne olarak kavrandığını gösterir. Sözün kısası, Kierkegaard'ın (1996, s:127) yüzyılı aşkın bir zaman önce söylediği gibi; “Varlık, ayırandır” veya Nietzsche'nin deyişiyle, “uzaklık olmayan yerde özgürlük de yoktur.” Çünkü söz konusu uzaklık olmaksızın bilincin herhangi bir şeye yönelmesi, Husserl'in (1995, s:6) ünlü deyişiyle, “her bilincin, bir şeyin bilinci olması” olanaksızdır. Bilinç klasik felsefenin ileri sürdüğü gibi, ilinekleri olan bir töz değildir. Bilincin *içeriği*, yalnızca, kendinden çıkarak, kendi dışında kavradığıdır, başka deyişle, bilinç belirli bir şeye yönelerek, kendisine büsbütün aydınlık bir seçim yapabilir. İnsan, alın yazısının karanlığı ile bilinç içeriklerinin (seçimlerinin) aydınlığı arasında bir çelişki olarak salınır durur. Ne var ki, bilincin yaptığı seçimler, evrenin, varlığın ne olduğunu değilse de (bunu hiçbir zaman yapamaz) kendisi için ne olduğunu söyleyebilir. Yani insanı açıklamak olanaksızdır ama o *betimlenebilir* ve bu olanağı sağlayan da çağdaş felsefede çığır açıcı bir yöntem olan *fenomenolojidir*.

Tarih için Fransız Devrimi ne kadar önemliyse, çağdaş düşüncenin gelişimi ve varoluşçu felsefe açısından da fenomenoloji o kadar önemli olduğu için, burada, kısa da olsa üzerinde durulmaya değer. Fenomenoloji, yukarıda da değinildiği gibi, bir felsefe değil, bir *yöntemdir*. Bu yöntemin taşıdığı önem ise, neredeyse tıkanma, felç olma noktasına gelen felsefeye yepyeni bir soluk taşıması, düşünceye yeni bir ufuk açmasıdır denebilir.

Yöntemin kurucusu olan Husserl'in çıkış noktası, ya da düşüncesinin ulaşmak istediği en önemli şey *açıklık*, hatta kendisinin deyimiyle *apaçıklıktır*. Sözkonusu açıklık, dolaylı kavramları, dolaysız, ilk elde verilen kavramlara dönüştürmek, yine Husserl'in deyişiyle, “şeylerin kendisine dönmek”tir (İnam, 1995, s:16). Fakat açıklığa ulaşmak için usun izlediği yol alışılmış çizginin dışındadır. Düşünmek; birleştirmek, görünüşü büyük bir ilkenin çehresi altında bildik kılmak değildir. Düşünmek, *görmeyi yeniden öğrenmektir*; bilinci yönetmek, her görüngüyü ayrıcalıklı bir yer haline getirmektir. Başka bir deyişle, fenomenoloji dünyayı açıklamaya çalışmaz, yaşanmışın bir tanımı, betimlemesi olmak ister yalnızca... (Camus, 1962, s: 49).

Husserl'in aradığı, nesnel gerçeğe dayanmayan *kendi gerçeğini kendisi yaratan* bir ustur ve gerçeği nesnelde değil, bilincin konusuna yönelttiği *anlamda* bulur (Alsan, 1969, s:168). Akşam rüzgarından, bir yaprağa, bir elin dokunuşuna varıncaya kadar her nesnenin kendi gerçeği vardır ve bu gerçeği aydınlatacak olan da bilincin *yönelimi, niyetidir*. Bilinç, burada bir resmin üzerine tutulan projeksiyon aygıtına benzemekle birlikte, ortada önceden yazılmış bir senaryo yoktur, fakat ard arda gelen tutarsız bir resim dizisi vardır ve her bir resim ayrıcalıklıdır. Bu, her şeyi açıklayan tek bir fikrin ya da özün olmadığı, ama sonsuz sayıda nesneye anlam veren, sonsuz sayıda özün olması demektir. Özü görmek, bir anlamda, nesneyi *nasılsa öyle* görmektir. Ne var ki, belki de yapılması en zor olan; yoğun bir çaba, yetenek ve sezgi isteyen de böyle bir görmeyi becerebilmektir. Özleri görmenin yöntemi, basamakları, evreleri vardır. Her *görme*, yapısı gereği yetkin değildir ama yetkinleştirilebilir. Bunun için yapılması gereken, dünyanın (her türlü bilgi, kanı, sanı, reçete, önyargı vb.) askıya alınması, yani *parantez içine alınarak (Epokhe)* unutulması, yok edilmesidir. Dünya parantez içine ya da askıya alındığında geriye *benden* ve düşünmenin kendisinden başka bir şey kalmayacaktır. Bu durumda *ben* artık dünyaya katılmayan bir seyircidir ve alışkanlıkların dünyası bir kenara bırakılarak, yeni bir dünyaya; bilinç yaşantılarının dünyasına adım atılır. Dünyaya kendi *anlamını* verecek olan da bu bilinçtir. Bu durumda *apaçıklığa* giden yol mutlak anlamda *öznelğin incelenmesinden* geçecektir ya da *mutlak olan benden* kaynaklanır denebilir. Husserl'in (1997, s:28)“ ‘Ben’den çıkan bir dünyaya sahibim” derken dile getirmek istediği şey budur. Başka deyişle, dünyayı belirleyen, biçimleyen, ona anlam veren *öznelik* olmadıkça, insan anlamsızdır ve O empiristlerin sandığı gibi, edilgin bir alıcı, kendinden bir şeyler vermeden bilen değildir (İnam, 1995, s:28). Oysa, bilimin unuttuğu şey de tam budur; yalnızca olgulara yönelerek *olgu bilimden* başka bir şey olmamanın çıkmaz yolunu seçen bilim, bunalım içindedir ve onun bunalımı aynı zamanda Avrupa insanının bunalımıdır. Bunalım içinde olan, teknik başarıları içinde bilim değil, *yöntem* sorunu içinde kendini yitiren ve insanla olan bağını koparan bilimin temelidir. Benzer şekilde, felsefe de kendi kaynağına yabancı kalarak, kendi kendini sorun haline getirdiği için felç olup kalmıştır. Felsefenin kaynağı insanın *anlam* arayışı, anlama duyduğu gereksinimdir ve bu anlam da yaşamda, yaşama belli bir biçimde bakıştıdır. Fakat kuşkuculuk ile birlikte dünyanın ve felsefenin matematikleştirilmesi, düşüncenin amacının anlam arayışı; *teleoloji* olduğunu unutturmuş gibidir. Ne var ki,

unutulmaması gereken en önemli şey, felsefeye duyulan kuşkunun, insana duyulan kuşku olacaktır.

Bu açıdan bakıldığında, Husserl ile birlikte fenomenolojinin, insana duyulan kuşkuyu ortadan kaldırılmaya yönelik büyük bir çaba olduğu ve varoluşçulukla da her şeyden önce bu çabayı paylaşma noktasında bulunduğu söylenebilir. Bunun yanısıra söylenmesi gereken bir başka şey de, fenomenoloji olmaksızın çağdaş varoluşçuluğun görme özürü olacağıdır çünkü varoluşçu düşünce insana, yaşama bakan gözlerini fenomenolojiden almıştır. I. M. Bochenski'nin de (1983, s:185) belirttiği gibi, Heidegger'den Sartre'a, Marcel'den M. Ponty'e kadar çağdaş varoluşçuların çoğunun kullandığı yöntem fenomenolojidir ve bunu anlamak için söz konusu düşünürlerin yapıtlarına verdikleri adlara bakmak bile yetecektir. Örneğin, Sartre'ın genellikle kısaca "*Varlık ve Hiçlik*" olarak bilinen ünlü yapıtının tam adı "*Fenomenolojik Varlıkbilim (Ontoloji) Denemesi; Varlık ve Hiçlik*"ken, Marleu Ponty'nin temel yapıtı "*Algının Fenomenolojisi*" başlığını taşır. Benzer şekilde Heidegger'in ünlü yapıtı "*Varlık ve Zaman*" da fenomenolojiyi varoluşa uygulayarak, Dasein'in yorumbilgisinden kaynaklanan evrensel fenomenolojik bir varlıkbilim olmak istediğini duyurur.

Varoluşçulukla fenomenoloji arasındaki yakın ilişkinin son derece önemli bir başka özelliği de, *düşüncenin sanatla buluşmasıdır*. İris Murdoch'un da (1964, s:21) vurguladığı gibi, bir fenomenologun görüşü ile şairin ve ressamın görüşü arasında hemen her zaman ortak bir nokta vardır. Çünkü her ikisi de özü görmek, bir başka deyişle gördüklerimizi yeniden görmek, keşfetmek ister ve *gerçekten gördüklerimiz* ile görünür-dünya hakkındaki *önyargularımız* ya da kupkuru kavramlarımız arasındaki bağdaşmazlık üzerinde durur.

Bu konuya ilişkin çok somut bir örnek, ünlü ressam Matisse'nin (1973, s: 148-149) "*Sanat Üzerine*" adlı kitabından verilebilir. Matisse bu yapıtında, hayatı bir çocuğun gözlerinden okuyabilmekten söz eder ve sanatçının dünyadaki her şeye sanki onu dünyada ilk kez görüyormuş gibi, bir çocuk gibi (çocukça değil) bakmak zorunda olduğunu vurgular. Bu nedenle, Matisse için hiçbir şey bir gül resmi yapmaktan daha zor olamaz çünkü ressam kendisini özgün ifade edebilmek, taklidin bayağılığına

düşmemek için kendisinden önceki bütün gülleri unutmak, (askıya ya da paranteze almak), fenomenolojinin diliyle söylenirse *özü görmek* zorundadır. Günlük yaşamda görülen her şeyin, az çok edinilen alışkanlıklar nedeniyle çarpıtılarak görülen şeyler olduğu düşünülür ve buna bir de çağdaş yaşamın imge bombardımanı altında olduğu ve insanların çoğunun hazır imgeleri kullanarak yaşamı anlamlandırdığı eklenirse, özü görmenin veya hayatı bir çocuğun gözlerinden okumanın ne kadar güç olduğu çok kolay anlaşılır.

Fenomenolojik bakışın sanatçı açısından taşıdığı öneme ilişkin bir başka somut örnek de Hermann Hesse'den verilebilir. İstemlerin bakışının saflıktan uzak ve çarpıtıcı olduğunu ileri süren H. Hesse de (1999, s:152) düşüncesini şöyle dile getirir.

“Ancak hiçbir istekte bulunmadığımız, ancak bakışımız katıksız bir temaşa niteliği kazandığı zamandır ki nesnelere ruhu kapılarını açar önümüzde, güzellikleri karşımızda buluruz. Satın almayı düşündüğüm, ağaçlarını kestirmek ya da ipotek ettirmek istediğim bir ormana baktım mı ormanı değil, yalnızca onunla benim isteğim arasındaki ilişkiyi görürüm. Ama ormandan beklediğim bir şey yoksa, kafamda belli bir düşünceye yer vermeksizin yeşil derinliklerinden içerilere uzanır bakışlarım; ancak o zaman gördüğüm orman gerçek ormandır, doğadır, bitkidir ve güzeldir.”

Ne var ki, fenomenolojinin gözleriyle dünyaya bakan varoluşçunun her zaman güzeli gördüğünü söylemek de doğru olmayacaktır. İnsanın çevresinde bulunan, çoğu zaman uysal, evcil ve silik görünen nesnelere, sanki ilk defa görülüyormuş gibi bakıldıklarında, garip varlıklar haline de gelebilirler. Bundan elde edilen sonuç, kimi zaman rahatsız edici ve gerçeküstücü (sürrealist) bir nitelik taşıyabileceği gibi, etkileyici de olabilir. Buna mükemmel bir örnek, Sartre'ın ünlü romanı “*Bulantı*”nın kahramanı *Roquentin*'in bakışı ve onun gördüğü gerçeğin insanı sarsan bulantısıdır. Roquentin, nesnelere bakmaktan tedirginlikle kaçınırken, daha doğrusu varoluşun “fazlalığı”ndaki saçmalığı görmemek için çabalarken, ansızın bir atkestanenin köklerine takılan gözlerine nasıl yeniliverdiğini şöyle anlatır:

“Biraz önce parktaydım. Atkestanenin kökü, oturduğum sıranın tam altında toprağa gömülüyordu. İçime korku salan, bu kapkara, boğumlu, yaban kitlenin karşısında yapayalnızdım.Kök, bahçenin kapıları, sıra, yer yer güvermiş çimenler ortadan silinmişti; nesnelere çeşitliliği ve bireyselliği bir dış görünüş, bir ciladan başka şey değildi. Bu cila erimiş, karmakarışık, devasa ve yumuşacık kitleler kalmıştı geriye; çıplak, hem de müstehcen ve ürkütücü biçimde kitleler.Atkestanesi gözlerime abanıyordu. Yeşil bir küf gövdesini yanbeline kadar sarıyordu; kararmış ve şişmiş kabuğu kaynamış deriyi andırıyordu.Varolunuyorsa, **buraya kadar varolmak**; küfe, şişkinliğe, müstehcenliğe kadar varolmak gerekiyordu.

....Kara kök geçmiyordu, insanın boğazında kalan iri bir lokma gibi gözlerime takılmıştı. Onu ne yutabiliyor ne de atabiliyordum. Gözlerimi kaçırmak için nice çabalar harcamıştım?Hayır, varoluş uzaktan uzağa düşünülecek bir şey değildir. Sizi birden kaplaması, üzerinizde duraksaması,

kıyırdamaz koca bir hayvan gibi yüreğinizin üstüne çökmesi gerekir. Ya da hiçbir şey yoktur artık” (Sartre, 1961, s:145-148).

Roquentin için tıpkı kestane ağacını kökü gibi denizin gerçeği de, özgörü ile bakıldığında bambaşkadır: “Gerçek deniz soğuk ve karadır, yaratıklarla doludur içi, aldanalım diye yapılmış olan şu yeşil zarin altında sürünür dururlar” (Sartre, 1961, s:142).

Görüldüğü gibi, fenomenolojinin gözleriyle varoluşa bakan birinin, daha doğrusu bir varoluşunun betimlemeleri ürkütücü olduğu kadar, gerçeküstücü bir dünyayı dile getirir gibidir. Dahası, Orhan Hançerlioğlu’na (1973, s:270) göre, fenomenoloji ile gerçeküstücülük arasında “gibi”likten öte, çok daha dolaysız bir bağ vardır. Çünkü gerçeküstücülerin bir dönem baştacı ettiği *otomatik yazı* yöntemi, yani düşüncedeki bütün bağların çözülerek, imgelemin kağıt üzerinde dörtlüğe, özgürce koştugu yazı yazma yöntemi ile fenomenolojinin dünyayı askıya alarak bilinç yaşantılarına geçişi benzer olmaktan çok, tıpatıp aynı şeylerdir.

Varoluşçu felsefenin içinde yer aldığı düşünce ortamını belirleyen temel nitelikleri ve bu ortam içinde ya da bu ortamın hemen yanında yer alan fenomenolojiyle kurduğu yakın bağı görmekle, bir başka deyişle, buraya kadar yapılan açıklamalarla, düşüncenin perde arkasının üçte ikisinin açıklığa kavuştuğu söylenebilir. Ya da, varoluşçu felsefenin yaşamla kurduğu bağı *real varlık alanındaki* karşılığıyla (çevre), *ideal varlık alanında* yer alan karşılığının (ortam) bir bölümünün belli bir aydınlığa, berraklığa kavuştuğu iddia edilebilir. Ne var ki, Nietzsche’nin (1963, s: 5) hemen her zaman büyük bir öngörü ile duyurduğu gibi, felsefe, nerede hakkı kendisine tam olarak verilmezse, orada tehlikeli olur. Varoluşçu düşüncenin hakkını vermek de, onun yaşama açılan üçüncü penceresini aralamayı gerektirir. Bu pencere, daha önce de belirtildiği gibi ele alınan felsefenin çerçevesidir ve açıklanması da, anlaşılması da en güç olanı budur.

Varoluşçu felsefenin çerçevesini çizmekteki güçlük ya da çetrefillik, büyük ölçüde bu düşüncenin ayırt edici niteliklerinden biri olan *öznellikten* kaynaklanır. Varoluşçuluğun yaşama açılan üçüncü penceresi aralanır aralanmaz karşılaşılan manzara tek bir çerçeve değil ama, kimi iç içe geçmiş, kimi birbirinden uzak ve kopuk çok sayıdaki

çerçevelerdir. P. Faulquie'nin (1976, s:45) "Gerçekten ne kadar varoluşçu düşünür varsa, o kadar da varoluşçuluk vardır" demesinin altında yatan neden, büyük olasılıkla öznel bakış açısının ve buna bağlı olarak çok sayıdaki özgün düşünce çerçevesinin varlığıdır.

"Yaşam, kökten yalnızlıktır" diyen ve "ben"e, kişiye verdiği önemi her fırsatta yücelterek vurgulayan bir felsefenin öznellikten ayrı düşünülmesi de, doğal olarak olanaksızdır. Varoluşçuluğun öncüsü Kierkegaard'ın, vasiyeti üzerine mezar taşına bile büyük harflerle "O Birey" (That Individual) yazılmasını istemiş olması, Sartre'ın da "*Bulantı*"nın ilk sayfasını ondan, Kierkegaard'dan bir alıntıyla; "Toplumsal önemi olmayan bir kimse, bir birey ancak" diyerek açması, bu düşüncenin bireye verdiği ayrıcalıklı önemi duyurması açısından yeterli görülebilir.

Bu tutumun, yani öznelliğe ve bireye (birey burada ve bundan sonra hep "toplum teki" anlamında değil, "kişi" anlamında kullanılacaktır) olanca ağırlığıyla yaslanan bir felsefenin, alışlageldiği haliyle felsefeden beklenen nesnelliği, görece de olsa karşılamadığı akla gelebilir ki, bu kesinlikle yanlış bir düşünce değildir. Bu nedenle varoluşçuluğun dar tanımı içinde bir felsefe değil ama bir dünya görüşü olduğunu savunanlar da bir ölçüde haklıdır. Her ne olursa olsun, bir olgu olarak ortada duran gerçek, öznel bakış açısından kaynaklanan çetrefilliğin varoluşçulukta en uç noktaya vardığıdır. Bu nedenle Sartre'ın varoluşçuluğu ile Jaspers'in varoluşçuluğu, ya da tanrıtanır varoluşçuluk ile tanrıtanımaz varoluşçuluk arasında derin ayrılıklar oluşuna şaşırılmamalıdır.

Öznelliğin yanısıra, ikinci dereceden de olsa, varoluşçu felsefenin çerçevesini çizmedeki bir başka güçlük de varoluş filozoflarının pek çoğunun düşüncelerini ya da savlarını bir dizge (sistem) içinde sunmak yerine *dolaylı anlatımları* (şiir, öykü, roman, tiyatro vb.) yeğlemeleri, üstelik bunu son derece bilinçli yapmalarıdır. Oysa yine alışlageldiği anlamıyla, felsefenin dizgeli düşünme demek olduğu ya da felsefeden beklenenin bir dizge ortaya koymak olduğu düşünülürse, ortada çok ters bir durum olduğunu görmek zor olmayacaktır. Fakat asıl zor olan da, bu terslikten çok, kendisini dizgesiz ortaya koyan ya da anlatan bir düşüncenin nasıl olup da dizgeli anlatılacağı,

başka deyişle, tutarlı bir düşünce çerçevesi çizileceğidir. Hatta böyle bir şeyin olanaklı olup olmadığı bile sorulabilir. Meslekten felsefeci olan pek çok kişinin görüşü, varoluşçuluğun dizgeli bir şekilde anlatılamayacağı yönündedir. Kaufmann'a göre ise (1997a, s: 8), varoluşçuluğun öyküsünü bir olgucunun (pozitivist) tikellere düşkünlüğü ile anlatmak yolunda bir çaba, ya da kişisel yargılardan sıyrılmak için çırpınma, varoluşçuluğun yazara bütünüyle yabancı olduğunu göstermekten başka bir şeye yaramayacaktır. Öyleyse bu öyküyü olabildiğince tutarlı anlatmanın, hiç olmazsa öğretinin kendisiyle çelişkiye düşmeden anlatmanın tek çıkar yolu, kişisel bakış açısından geçmek zorundadır (Kaufmann, 1997a, s:8). Nihayetinde, bu satırların yazarının şu ana kadar yaptığı ya da yapmaya çalıştığı şey de budur, yani kişisel bakış açısını kullanarak eldeki dağınık gerci olabildiğince düzenli bir şekilde sunmaya çalışmaktır. Ne var ki varoluşçu felsefenin çerçevesi, daha doğrusu *çerçeveleri* söz konusu olduğunda durum bütünüyle umarsız bir havaya bürünür. Elde varoluşçuluğu bütün boyutlarıyla kucaklayacak tek bir çerçeve olmadığı için, yapılabilecek tek şey her bir düşünce çerçevesini ayrı ayrı ele almaktır ki, bu da doğal olarak bizim çalışmamızın sınırları içinde kesinlikle olanaklı değildir. Bir başka deyişle, bir Sartre'ın, bir Heidegger'in ya da Karl Jaspers'in, Gabriel Marcel'in düşünce çerçevelerini birer birer ele alarak incelemek olanaklı olmadığı gibi, sadece birinin, sözgelimi Sartre'ın varoluşçu düşünce çerçevesini tüm boyutlarıyla açmak bile başlıbaşına ayrı bir çalışma konusu olacak kadar geniştir.

Öyleyse ne yapılabilir? Belki de yapılması gereken, zor olanın üstüne gitmek ve varoluşçuluğu bütün oylumlarıyla değilse de, olanca genişliğiyle saran, üstelik bu felsefenin sanata yansımasını da içeren düşünce çerçevesini çizmeyi sağlayacak olan şeyi bulmaktır. Nedir bu şey? Bulunması sanıldığı kadar güç olmayan ve çalışmanın başından bu yana altı çizilmeye çalışılan bu şey, tabii ki yine *insandır, yaşamdır*. Öyleyse önce –söylemesi kolay!- insanı bilmek gerekir; ama bir düz çizgi gibi değil, yakın çevresindeki günlük dış görünüşleriyle değil; görünüş denen kabukların altındaki tüm acıları, tüm tutkuları, sevgileri ve sevgisizlikleri, bilinci ve bilinçsizliğiyle insanı bir bütün olarak bilmek gerekir. Sonra, yaşamış olmak da gerekir... Ama gidilecek yerlere hep aynı yollardan geçilerek gidilmiş bir yaşam olmamalıdır böylesi; örneğin, tüm uçurumlar göze alınmış olmalı; kazara içine düşülen uçurumların, beklenmeden

gelen acıların bile bilincine varılmalıdır. Kaldı ki, deneyim denilen şey de acının bilinçlisinden doğmaz mı? (Cemal, 2000a, s:17).

Sanat ve felsefe, yaşamı, insanı yorumlamanın, anlamaya çalışmanın yolu olduğuna göre, varoluşçuluğun felsefi çerçevesini belirleyen de bunlar olmalıdır.

Peki, varoluşçuluğun yaşamı değerlendirme ve insanı anlama açısından getirdiği yorum ve bu yorumun özgün ya da *yeni* olan tarafı nedir?

Varoluşçu felsefeye yakıştırılan adlardan birinin de *başkaldırı* olduğu anımsanır ve bu başkaldırının geleneksel Batı felsefesine karşı olduğu bilirse, yukarıdaki soruyu yanıtlamak büyük ölçüde kolaylaşır. Ancak karşı çıkılanın ne olduğunu ya da düşüncede neye başkaldırıldığını bilmeden, başkaldırımı anlamak da olanaksızdır. Bir başka deyişle, Batı felsefesindeki *geleneği* bilmeden, varoluşçuluğun bu geleneği oluşturan çizgiden nasıl ayrıldığını anlamak ve bu kopuşun düşünceye olduğu kadar; sanata, yaşama, özetle Batı kültürünün bütününe yaptığı etkiyi anlamlandırmak da mümkün değildir. Bu nedenle çok kısa da olsa, önce Batı düşüncesinin oluşum çizgisine bir göz atmak ve varoluşçuluğun bu çizgiden nasıl koptuğunu görmek, sonra da söz konusu kopuşun ya da başkaldırının yaşama yansımalarını ele almak gerekir.

Bir bütün olarak bakıldığında görülecektir ki, geleneksel Batı felsefesi ile buna bağlı olarak bilim-teknikğin yaratıcısı olan Batı düşüncesi, *Klasik Mantık*, ya da temel ilkesi özdeşlik olduğu için *Özdeşlik Mantığı* olarak bilinen mantık uyarınca gelişmiştir. Özetlemek gerekirse, duyuların insana tanıttığı dünya *değişken* bir dünya, duyuların bilgisi de güvensiz bir bilgidir. O halde, görünen bu dünyanın arkasında, ötesinde, üstünde, nerede olursa olsun, bu dünyanın dışında bunun temeli olan, düşünce yasalarının mutlak geçerli olduğu bir başka dünya bulunmalıdır. Bu dünya ilk kez Sokrates tarafından keşfedilen aklın dünyasıdır ve söz konusu keşfin anlamını tam olarak kavramamış birinin, çağdaş insanın görevleri üstüne söz söylemesi de olanaksızdır. Çünkü Avrupa tarihinin anahtarı o keşifte gizlidir ve o anahtar olmadıkça, geçmiş de, bugün de anlaşılmas bir hiyeroglif olarak kalacaktır (Gasset, 1992, s:96).

Bir şeyin keşfedilebilmesi için elbette ki daha önceden var olması gerekir ve Sokrates'ten önce de akıl yürütülmüştür. Aslına bakılırsa, Sokrates'e varıncaya kadar, Helen dünyası çerçevesinde iki yüz yıldır akıl yürütülmektedir. Örneğin bir Parmenides ya da Herakleitos da akıl yürütmüşlerdir, ne var ki bunun bilincinde değillerdir. Aklın, çevremizde hazır bulduğumuz evrenden daha kusursuz ve üstün, yepyeni bir evren sunduğunu ilk fark etmiş olan kişi Sokrates'tir. Beyazın karardığını, suyun buhar olup uçtuğunu, insanın öldüğünü, bir şeyle kıyaslandığında daha fazla olan şeyin, bir başka şeyle kıyaslandığında daha azmış gibi algılandığını gören; özetle, elle tutulur gözle görülür dünyanın sürekli değişim içinde bulunduğunu anlayan Sokrates, bu sürekli sallantı içindeki dünyayı ve bu dünyadan duyular yoluyla elde edilen bilgiyi beğenmez, daha doğrusu güvenilir bulmaz. Dış dünya insanın tutunabileceği sağlam bir dal değildir. Peki ya insanın iç dünyası? Sokrates'e göre durum orada da aynıdır; çünkü dilekler, üzüntüler, sevinçler değişir; acı hafifleyince zevke dönüşür, zevk yinelenince sıkar ya da acı verir vb. Demek ki, ne insanın çevresindeki ne de içindeki şeyler sağlam birer nirengi noktası değillerdir. İşte Sokrates tam bu noktada, bir anda akılı, "idea"ları keşfeder. Mutlak fikirler (idealar), yani "logoi", değişmez, kusursuz, kesin bir varlık türü oluştururlar. Beyazlık idea'sı beyazlıktan başka şey içermez ve hiç kirlenmez, hareket asla durgunluğa dönüşmez; "bir" hep bir olarak kalır, "iki" de iki olarak. Bu fikirler hiç bozulmaksızın, hiç sarsılmaksızın, birbiriyle ilişkiye girebilirler: Büyüklüğün küçüklükle uzlaşması olanaksızdır, oysa adalet birlik ile kucak kucağadır. Gerçekten de "Adalet" hep bir ve aynı kalır. Benzer şekilde, erdemli kişinin bazı kötü huyları olabilir ama bir idea olarak "Erdem"de kötülüğün zerresi yoktur.

Klasik mantığın dayandığı özdeşlik ilkesine göre "A, A'dır; A-olmayan değildir", bir başka deyişle, dünyanın duyulara verilen değişken çokluğu arkasında değişmeyen bir özün bulunması gerekir ve düşünce bu özü kavramak için kendi kendisiyle aynı kalan kavramlar, varlıkta da cevherler aramak zorunda olduğu gibi, hakikati; bilginin varlığa uygunluğunu da, A ile A-olmayan arasında seçmek zorunda kalır.

Bu demektir ki, mutlak idea'lar insanın yaşam çevresinde rastladığı şeylerden daha açık seçik, daha net, daha dayanıklıdır, kesin ve değişmez yasalara uyarlar. Öyleyse, yapılması gereken şey, insana düşen görev bellidir; doğal olan ne varsa ortadan

kaldırılmalı yerine akla uyar olan konulmalıdır. Gerçeğin özü bir anda keşfedilmiş ve onunla kıyaslandığında, günlük yaşamın sunduğu öbür gerçekler kendiliğinden değersizleşivermiştir. Benzer şekilde, insan, iç yaşamında yer alan duyguları, inançları da yalnızca birer *kanı (doxa)* olduklarından, bastırmalı, yerlerine gerçek *bilgi (episteme)* olan, mutlak akıl ürünü olan düşünceleri koymalıdır.

Ortega Y. Gasset'e göre (1992, s:98), doğal olanı (değişim içindeki iç ve dış dünyayı, yaşamı) ortadan kaldırılarak yerine akla uyarlık denilen şeyin konulmaya çalışılması, kısacası *zihincilik* ya da *akılcılık* öğretisi Batı felsefesinin en köklü çabası, yüzyıllarca sürecek olan dev boyutlu girişimidir. Bu muazzam çabayı başlatan Eski Yunan'ın son kuşaklarıdır, fakat Batı'da Cermen istilasının fırtınası diner dinmez, Sokrates'in akılcı kıvılcımı Fransa, İtalya, İngiltere, Almanya ve İspanya'da filizlenen ruhlarda parlar. İki-üç yüzyıl sonra, Rönesans ile 1700'lü yıllar arasında büyük akılcı dizgeler oluşturulur; Descartes, Spinoza, Leibniz vb. Bunlar görkemli düşünce dizgeleridir fakat bu dizgelerin oluşturulmasının hemen ertesinde büyük bir şaşkınlıkla mutlak idea'lar alanındaki olanakların sanıldığı gibi sınırsız olmadığı anlaşılmaya, yeni yeni soru işaretleri oluşmaya başlar. Bu dev boyutlu girişimin en uç noktası neresidir? Akıl kendi kendisine yetebilir mi ya da yaşamdan akıldışı olan ne varsa dışlayarak kendi başına varlığını sürdürebilir mi? Bu ve buna benzer soruları yanıtlamak, aklın sınırlarını ve akıldışının sonsuz alanlarına uzanan bitişik bölgelerini keşfetmek için yine 1700'lerde başlayan fakat ancak 19. Yüzyıla gelindiğinde şahlanacak olan eleştirel felsefeyi beklemek gerekmiştir. Nihayetinde, 20. Yüzyıla gelindiğinde, iki büyük dünya savaşıyla birlikte akıl kendi sınırlarını ya da haddini bilmeyi öğrenmiş, ne var ki bu bilgi de kendisine çok pahalıya patlamıştır. Bir başka deyişle, Sokrates aklın gücünün başlangıç çizgisini bulmuşken, 20. Yüzyıl insanının payına düşen, bitiş çizgisini görmek olmuştur.

Ortega Y. Gasset'le birlikte varoluşçuluğun ve varoluşçuların *usdışıcılık*la suçlanmasının nedeni akli *mutlak* gerçek olarak görmemeleridir. Aslında ne Ortega ne de öbür varoluşçular akli tamamen yadsıyarak, Rousseau'nun dilediği türden ilkel bir saflığa dönüşü düşünmezler. Çünkü akıl, geometriden çıkarsanmış kültür, artık sonsuza değin sürecek bir kazanımdır. Karşı çıkılan şey, düşüncenin, insan yaşamının genel ekonomisi içindeki işlevinden yalıtılarak çığından çıkartılması, aklın putlaştırılmasıdır.

Oysa akıl, yalnızca yaşamın bir biçimi ve işlevidir, ya da yaşam denizi üstünde dolaşan ufacak bir yüzen adadır, o kadar... Gasset'in (1992, s:64) "Cumartesi insan içindir, insan Cumartesi için değil" derken dile getirmek istediği de budur; yani kurum, kural, akıl vb., önsel olan yaşamın boyunduruğunda ve hizmetinde olmalıdır, yaşam aklın boyunduruğunda değil... Bilge Karasu da (1999, s:131) aynı gerçeği farklı sözcüklerle ama daha çarpıcı bir şekilde şöyle duyurur: "Bir takım kurallara uyarak yaşamak çok güzel de, yaşamın yerini kurallara bırakmak sık işlenmiş bir cinayettir, tarihe bakarsak..."

Peki, yaşamın yerini kurallara bırakmasının nedeni nedir? Ortega'nın (1992, s: 88) bu soruya verdiği yanıt şöyledir: "Herhangi bir kendiliği ilke düzeyine yükseltmemizin nedeni onda üstün bir değer bulmamızdır. Bize öteki şeylerden daha değerliymiş gibi görüldüğünden ötürü, onu yeğleriz ve öbürlerini ona bağımlı kılarız."

Öyleyse yanıt oldukça açıktır; yaşamın yerini kurallara bırakmasının altında yatan neden, doğrudan doğruya *değer* kavramına bağlıdır ve bu kavram değilmedikçe *cinayetlerin* neden işlendiğini anlamak olanaklı değildir. Nedir *değer* ve buna bağlı olarak *değerlendirme* denilen şey? Bunun yanısıra, *yaşamı değerlendirme* yolunda şöyle bir dönüp geriye, tarihe bakıldığında gerçekten görülen nedir? Küçük de olsa bir parantez açarak, Ortega Y. Gasset'in izinde bu sorulara bir yanıt aramak, varoluşçuluğun düşünce çerçevesini oluşturan çizgileri belirginleştirmek açısından değerli olabilir.

Herhangi bir şey, sözgelimi bir nesne, onu oluşturan gerçek öğelerin yanı sıra, ona değerini veren bir dizi gerçektışı öğe de içerir. Örneğin, tuval, çizgiler, renkler, biçimler bir tablonun gerçek öğeleridir; güzellik, uyum, incelik, yalınlık ise o tablonun değerleridir. Çünkü hiç bir şey başlı başına bir değer değildir, ama içerdiği değerler vardır, değerlidir. Ve nesnelere bulunan o değerler gerçektışı (olgusal olmayan) türden niteliklerdir. Tablonun çizgileri gözle görülebilir, ama güzelliği, hayır. Güzellik duyulur, değerlendirilir. Renkleri görmek, sesleri işitmek neyse, değerleri belirlemek de odur.

Bu durumda, her nesnenin bir çeşit “çift yaşam”ı vardır. Bir yandan, algılayabildiğimiz gerçek niteliklerden oluşan bir yapıdır; öte yandan ancak değerlendirme yetisi kullanılarak erişilebilen değerlerden oluşan bir yapıdır. Ve nasıl nesnelere özellikleri zamanla, deneyimle öğrenilir, keşfedilirse, değerleri de öyle deneyimle öğrenilir, keşfedilir. Öyle zamanlar olur ki, bir nesne onu oluşturan gerçek öğeleriyle çok iyi tanınır da, değerlerine gözler tamamen kapalı kalır, görülmez.

Değerlerin doğası üzerinde biraz daha düşünülecek olursa, gerçek niteliklerle hiç ilişkisi olmayan başka özellikler olduğu da anlaşılır. Örneğin, her değerın temel özelliği ya olumluluk ya da olumsuzluktur ve ikisinin ortası yoktur. *Adalet* olumlu bir değerdir. Buna karşın *adaletsizlik* de bir değerdir, ama olumsuzdur. Öte yandan, her olumlu değer başka değerlere kıyasla üstün, eşit ya da aşağıdır. Sözelimi, bir giysinin şık onu taşıyan kişinin de zarif olması olumlu bir değerdir, ne var ki zariflik dürüstlikle karşılaştırıldığında olumlu değerini yitirmemekle beraber, bir alt basamakta yer alır. Dürüstlük zariflikten daha değerlidir; yani ondan üstün bir değerdir. İnsan ruhunun, yeğlemek ya da tercih etmek dediği bu tuhaf etkinlik, kimi değerlerin kalıcı ve değişmez bir sıradüzeni (hiyerarşisi) izlediğini gösterir. Tercihle yapılan bir hata; alttakini üsttekini yerine geçirmek fark etmez, tıpkı hesap şaşırılacak olsa da, sayıların kesin gerçeğinin değişmeyeceği gibi...

Ancak Ortega’ya göre (1992, s:89), bir insanda, çağda ya da halkta herhangi bir yanlış tercih yerleşir kalır, nesnel değer basamakları altüst edilir, üsttekini alttakinin gerisinde bırakma bir alışkanlık haline alırsa, bu değerlendirme yetisinin bir illeti olur çıkar ya da Karasu’nun deyiimiyle, cinayetler başlar.

Değer ve değerler dünyasındaki bu kısa gezintinin ardından ikinci soruya, yani *yaşamı değerlendirme* yolunda şöyle bir durup geriye bakıldığında görülenin ne olduğuna ilişkin soruya şimdi daha kolay yanıt verilebilir.

Görünen odur ki, Sokrates’ten başlayarak 21. Yüzyılın eşğine gelinceye kadar Avrupa’da başat olan düşünce veya tavır, şu ya da bu ad altında hep yaşamı ikincil bir

değer olarak ele almak olmuştur. Bir başka deyişle, yaşamın kendisi başlı başına bir değer, hem de öncelikli değer olarak görülüp, değerlendirilmemiştir.

Yunanlılar insanoğlunun düşündüğünü, evrende düşünce denen o garip gerçekliğin varlığını keşfettiklerinde, fikirlerin çekiciliğine öylesine kapılmışlardır ki, tutup *logos* dedikleri şeyi evrenin en üst katına oturtmuşlardır. Onunla karşılaştırıldığında, başka her şey, ikinci sınıf veya küçümsenecek şeylerdir. Albert Camus'ye göre (1995, s:69), Sokrates'in aktöresi etten kemikten insanın yerini bir gölge insana vermek ister. Aynı şeyi daha sonra Hıristiyanlık yapar, yani tümüyle uydurma bir düzen dünyası adına, tutkular, çılgınlıklar evrenini suçlar. Hıristiyan için dünyadaki yaşamın değeri ancak göksel mutluluk ile ilişkiye sokulabildiği an başlar. İnsan için değerli olan tek şey, Tanrı'ya ulaşmaktır, o da ancak bu yaşamın ötesinde, ahirette gerçekleşebilir. Bu açıdan bakıldığında *evrensel tarih*, İsa'ya dek gerçeği ülküleştirmek yolunda uzun bir çabadan başka bir şey değildir. İsa'dan sonra ise, ereğe varılmıştır artık, başka bir çaba başlar, bu da tam tersine ülküyü gerçekleştirme. Bu durumda, soyutu cisimlendirme tutkusu, arınmanın yerini alır. Örneğin, *ilerleme* düşüncesi tam da böyledir. Bu düşünce uyarınca, tüm insan türü, birbirini kovalayan durgunluklar ve çalkantılar, iyilikler ve dertler içinde, ağır adımlarla da olsa durmaksızın daha büyük bir kusursuzluğa doğru yürür. Aslında bu düşünce teknik ilerlemenin ürünü olan maddi rahatlığın tadını çıkarmaya can atan bir topluma yaraşan bir düşünceden başka bir şey değildir. Çünkü insan, dünya düzeninde, yarının bugünden daha iyi olacağına güvendiğinde rahatça gönül eğlendirebilir. Her ne kadar aykırı gibi görünse de ilerleme aslında tutuculuğu doğrulamaya yarayabilir çünkü geleceğe güvenden alınmış bir senettir, efendinin içinin rahat etmesini sağlar. Köleye, bugün zavallı durumda bulunan, gökte de hiçbir avuntusu kalmayan kimselere, hiç değilse geleceğin kendileri için olduğu söylenir. Gelecek, efendilerin kölelere seve seve bıraktıkları biricik gönençtir (Camus, 1995, s:184-185).

Albert Camus'ye göre (1995, s: 186), tıpkı ilerleme düşüncesi gibi A. Comte'un ve K. Marx'ın düşünceleri de birer insanlık ya da toplum dinidir. Ne var ki, Marx, aşkınlıktan yoksun bir dinin açıkça politika demek olduğunu anlamıştır. Marx'a göre yaşam, dolayısıyla insan yaşamı tarihtir, özellikle de üretim araçlarının tarihidir. Onunla birlikte, daha iyi bir gelecek inancı ortaklaşa mesihçiliğe dönüşür. Tanrı önünde ruhların

eşitliği, Tanrı öldüğüne göre, kısaca eşitliğe varır. Yaşamın ve insanın kökünde ekonomik koşulları görmeyi, onu toplumsal ilişkileriyle özetlemektir. Yalnız insan yoktur ve 19. Yüzyılın en büyük buluşlarından biri de budur.

Comte'un ütopyası ise 20. Yüzyılın yatay dini olarak da adlandırılabilir şeyi önceden haber verir. Bu ütopya, özetle, papazları bilginler olacak bir toplum, özel yaşamın tümünden kitle yaşamıyla özdeşleşeceği, her şeye hükmeden büyük rahibe tam bir eylem, düşünce ve gönül uyarılığıyla bağlanacak 120 milyonluk Avrupa üzerinde egemen olacak 2 bin banker ve teknisyenden oluşan bir toplumdur.

Ortega Y. Gasset'e göre ise (1995, s: 45), tüm bu ve buna benzer şeyler tek bir başlık altında toplanabilir ki o da, *kültür sofuluğudur*. Değişen tek şey kutsal ilke ya da mutlak gerçek haline getirilen şeyin adıdır. Eski düşünürün Tanrı dediği yerde çağdaş Alman düşünürü idea der (Hegel), Kılışal Aklın Önceliği der (Kant, Fichte), Toplum der (Comte), Diyalektik Metaryalizm der (Marx), vb.

Kültür bağına uyarınca, yaşam ancak kültürün –İyi, Güzel, Gerçek- hizmetine verildiğinde değer ve haysiyet kazanır. Kültürcülük, Tanrı'sız bir Hıristiyanlıktır. O yüce gerçeğe yakıştırılan nitelikler – İyilik, Doğruluk, Güzellik- tanrısal kişilikten koparılmış, ayrılmış, öyle boşlukta kaldıklarında da tanrılaştırılmışlardır. Bir başka deyişle, yaşam yine başlıbaşına değerden yoksundur, ancak bir kültürel ahiretin aracı ve temeli olarak değer kazanır.

Ortega Y. Gasset, (1995, s.45) 20. yüzyılın başlarında uç noktalara varan “kültür sofuluğu”na ilişkin düşüncelerini şöyle dile getirir:

“İlkin *raison* (akıl), sonra *ilustracion* (Aydınlanma), sonunda kültür adı altında, terimlerin en kökten değişimi gerçekleştirilmiş, zeka en saygısız biçimde tanrılaştırılmış bulunuyor.Sanki ille de düşünceyi diye düşünüyormuş, binbir şeyin ortasında ayakta kalabilmek için ister istemez düşünmek zorunda değilmiş gibi! Sanki düşünce kendi erdemlerinden ötürü uyanıp işlermiş de, - gerçekte olduğu üzere- eylemden kaynaklanmaz, kökü ve sonu eylemde bulunmazmış gibi!

...Benim tüm yapıtlarım, daha ilk yarım yamalak sözcüklerimden başlayarak, kültür sofuluğu adımı verdiğim o tavra karşı savaşmak oldu. Kültür sofuluğu diyorum, çünkü kültür, düşünce, kendi kendini haklı gösteren bir şeymiş gibi, değeri kendi özünden kaynaklanan bir şey olarak sunuluyordu. İnsan yaşamı kültürün hizmetine girmeliydi, çünkü ancak böylelikle saygıdeğer bir nitelik kazanırsı. Bu anlayışla yaşam, insan yaşamının kendisi, bizim özbeöz varoluşumuz, kendi başına yüzeysel, değersiz bir şey sayılıyordu.”

“Kültür” kavramından, sınırları çeşitli ilkelere göre çizilebilen bir insan grubunun yaşayışını ve bu yaşayışın görünümünü (bilim, sanat, dil, felsefe vb) belirleyerek, onda uzun ya da kısa bir süre *geçerli olan insanı görme tarzını ve değerlilik anlayışını* anladığını ifade eden Ioanna Kuçuradi’ye göre de (1997d, s:18-19), 20. Yüzyılda insana ve değerlere biçilen en yaygın değer ya da kültürün en belirgin özelliği, insanın yüzünün unutulmuş olması; insanın, değeri sıfır olan bir varlık olarak görülmesidir. Bu bakış açısının doğal sonuçlarından biri, kişilerin yüzünün silinmesi, bir sıfırlar toplamı sayılması; diğer zincirleme bir sonucu da, daha önce türetilmiş bir ilkenin – “her şey yapılabilir” ilkesinin- eylemleri belirleyen en yaygın ilke olmasıdır. Bu ikinci sonuca bağlı olarak, Ortega’ya göre de (1995, s:47), düşünceyi eylemden yalıtın usçu sapmayı karşıt bir sapma izlemiş; salt eylemi tanrılaştıran bir yola girilmiştir ki, bu tutumların her ikisi de tehlikelidir, fakat özellikle eylemin tanrılaştırıldığı çağların değişmeyen tablosu, ortalığın cinayetlerle dolmasıdır. Aslına bakılırsa, Ortega için her fikir yanlış yoruma açık olduğu için tehlikeli olduğu gibi, aslında insan varlığı da özünde *tehlikeden* başka bir şey değildir. Ne var ki, insan hep uçurumlar arasında yürüdüğü için, istese de istemese de, onun en sahici zorunluluğu *denge*sini korumaktır.

Bu açıdan bakıldığında, Kuçuradi’nin de, yukarıda alıntı yapılan konuşmasına “*Denge Sorunu ve Geleceği*” başlığını vermesi anlamlıdır. Çünkü her iki tutumda, yani kişilerin yüzlerinin silinerek *sıfırlar toplamı* olarak görülmesi ve *her şey yapılabilir* ilkesinin yaygınlık kazanması, insanın olanaklarının *denge*siz değerlendirilmesinden başka bir şey değildir. Yine Kuçuradi’ye göre (1997b, s:25), pragmatizmin 20. Yüzyıldaki görünümü demek olan bu dengelessiz değerlendirmelerin altında yatan temel neden, ya da insanın yüzünün unutulmasının baş sorumlusu, *Pozitivizm’dir*;

“Bir bütün olarak yüzyılımız, pozitivizmin egemen kılmak istediği insanı görme tarzının, doğrudan doğruya veya dolaylı olarak egemen olduğu ve bilimsellik adına ‘veriler’in yalnızca nedensel açıklamalarının peşine düğüldüğü bir çağ olarak karşımıza çıkar.Pozitivist insan anlayışı, iki dünya savaşı arasındaki dönemde hem Amerikan pragmatizminin temelini oluşturmuş hem de marksist öğretilerin dayandığı insan anlayışı olmuştur.

Böylece, insana Tanrı’ya göre değer biçilmesine son veren pozitivizm, ona hayvana göre ya da ‘toplum’a göre değer biçilmesine yol açmıştır. Nitekim, yaygın psikolojist-sosyolojist yaklaşımlar, felsefenin yalnızca mantıksal çözümlenmeden veya mantık ve diyalektikten oluştuğu düşüncesi, yine bunun belirtileri olarak görülebilir.”

Bütün bunlar, insanın olanaklarının dengesiz değerlendirilmesinin; bazılarının diğerlerinin aleyhine fazla beslenmesinin bir sonucu ve insanın doğal yapısına aykırı bir anlayışının yayılmasıdır. Böyle bir insan anlayışının ürünü olan, insan etkinliklerinin değerlendirilmesi de, dengesiz bir değerlendirme ve tüm bir çağ ile birlikte o çağın insanlarını çıkmaza götüren bir değerlendirmedir.

Genel olarak bakıldığında Kuçuradi'nin de, Gasset'in de vurgulamak istedikleri şey, *kültür için yaşam* yanlısının yerine *yaşam için kültür* doğrusunu koyabilmek ve yaşamın anlamını (dolayısıyla insan ve değerlerini) onun dışında aramak yerine kendisine yönelmek fikridir. Ne yazık ki, bu fikir, yani yaşamın ve insanın özgün değerlerinin keşfi beklenenin çok üstünde bir zaman almış, dahası bu gecikme telafisi olanaksız değilse de, çok zor çarpıklıklara neden olmuştur.

Tomris Mengüşoğlu'na göre (1997, s:239), söz konusu gecikmenin kökeninde yatan neden, daha önce de vurgulanmaya ve açıklanmaya çalışıldığı gibi, Batı düşüncesinin oluşum çizgisini belirleyen mantığın, temel ilkesi özdeşlik olan klasik mantık uyarınca gelişmesidir. Mengüşoğlu, özdeşlik ilkesine ve klasik mantığa dayanan düşüncenin birbirine bağlı dört yapısal özelliğinin Batı kültürünün bütün insan başarılarına, toplumsal ilişki biçimlerine ve kuruluşlarına yataklık yaptığı görüşündedir ki, bu dört yapısal özellik; *idealizm, karşıtların çarpışması, yaşama anlamında eylemin değil, düşünce, soyutlama anlamında teorinin yol göstermesi ve "ben" in vurgulanmasıdır.*

Eğer söz konusu düşüncenin bu dört yapısal özelliği eleştirel bir bakışla ele alınıp, incelenirse, geleneksel Batı felsefesi ve kültürüne ilişkin alışılmış tanımların sanıldığı kadar doğru olmadığı ya da sorgulanmadan kabul edilen doğrular olduğu görülür. Örneğin, genel olarak Batı kültürü *gerçekçi* bir kültür olarak bilinir ya da adlandırılır. Buna bağlı olarak, Batı insanının dünya görüşünün genelde özdeğeri ve eyleme yönelik bir görüş olduğu da sık söylenir ve kabul görür. Fakat durum hiç de böyle değildir. Çünkü teori ile somut gerçeği soyutlamak, onun bir yanını yok saymak, hiç de "gerçekçi" bir tutum değildir. Oysa Batı düşüncesi Sokrates ile başlayıp, Platon ve Aristoteles'i izleyen çizgide hep kesin, genel-geçer, yani a-priori bilgiyi aramış, aradığı bu kesin bilgiyi de matematikte bulmuştur. Doğada matematik harflerle yazılı değişmez,

genel-geçer yasalar arayan, doğayı adım adım matematiğe uydurarak kavrayan bu düşüncenin ilk büyük utkusu da, onda düşme, itme, çekme gibi evrensel yasalar bulmak olmuştur. Ne var ki, doğayı ve dünyanın niteliklerini sormadan, soyut kavramlara dönüştüren ve matematikle ifade edilen yasalar yoluyla doğa güçlerini kullanma yolunu bulan bilim-teknik, insanı da bir sayıya çevirdiğinde her şey bir kayba dönüşür. John Berger'ın da (1988a, s: 15-39), özellikle “zaman”ı anlatırken, daha doğrusu insanın kendi pozitivistinin kurbanı olarak öznel zaman bilincini kaybedişini anlatırken vurguladığı gibi; “nicelik ölçülerinin modern çağı, cebir ve sonsuz serilerle başlar. Ardından insanın elinde olanı değil de, elinde olmayanı saymaya başlayışı gelir. O zaman her şey bir kayba dönüşür.”

“Elinde olanı değil de olmayanı saymaya başlamak...” Bu cümle nasıl tamamlanırsa tamamlansın, Batı düşüncesinin gerçekçilikten uzak idealizmini tam bir yetkinlikle ifade ettiği için, eksik bir cümle olmayacaktır.

İdealizminin yanı sıra, Batı düşüncesi aynı zamanda – dayandığı mantık gereği- karşıtların çarpıştığı bir alandır. Daha önce de belirtildiği gibi, özdeşlik ilkesine bağlanan düşünce, hakikati, bilginin varlığa uygunluğunu A ile A-olmayan arasında seçmek zorundadır ki bu, beraberinde gerçekliğin daima karşıtlara ayrılarak sadece bir yanının göz önünde bulundurulmasını, kısaca bir tek taraflılığın getirecektir.

Batının düşünce tarihi gibi, toplumsal tarihinin de karşıt düşünce akımlarının savaş alanı olduğuna değinen Tomris Mengüşoğluna göre (1997, s:243);

“...a priori bilgi peşine düşen insan düşüncesi, buna ulaşmak için çelişkileri açığa çıkarmak, onları bir şekilde çözmek ödevini yüklenmişti. Kesin bilgiyi arayan insan aklı, çelişkilerin üstüne gitti ve onları sivirtti. Bu nedenle, Batının düşünce tarihi gibi, toplumsal tarihi de karşıt güçlerin bir çarpışma alanıdır. Dinsel güçler ile profan güçler, soylular ile köylüler, zenginleşen tabaka ile fakir işçiler, kendilerine özgü ideolojilerle karşı karşıya geldiler. Toplumsal düşünceler, sınıfları birbirine karşıt olmaya iten ideolojilerde sivirtildi. İdeolojiler, insana, daima gerçekleri aşan ve onun taşıyabileceğinden fazlasını yükliyordu. Bu ister din, ister ulusalcılık, ister insanlık idesi olsun. Bunlar daima gerçekleşmesine olanak olmayan idelerdi. İnsanları gerginliklere sürüklüyor, daha güçlü, daha güçlü olmaya itiyor, yarışma güçlü olanın yengisiyle sonuçlanıyordu. Bozulan denge, yeni denge arayışları içinde yeni idelerin doğmasına yol açıyor; bu yüzden her savaşı, her yıkımı, yepyeni silahlarla güçlenmiş, yepyeni bir dünya izliyordu”

İnsan düşüncesinin Batı düşünce çizgisi üzerinde, yaşanan dünyada olanağı olmayan özdeşlik, çelişkisizlik ve ulaşılamayan bir ilk neden peşine düşmesi, yani temeldeki

idealizm ve *düalizm* toplumsal alanda ve bilgi alanında olduğu gibi din alanında da insanları aynı çıkmaza götürecektir. Bir yanda yetkinlikten yoksun, ölümlü, sonlu, gelip-geçici dünya vardır; öbür yanda yetkin, hakiki, sonsuz bir dünya; ebedi yaşam... Ölümlü, sonlu olan insan, akli ile ebedi varlıktan bir parça taşır. İnsan bedeni ile ölümlü, ruhu ile ölümsüzdür. Beden ve ruh, iki ayrı dünyanın iki ayrı parçasıdır. Ve insan, Hıristiyan olarak, kendisinden, bir insanın gerçekleştirmesine olanak olmayan şeyler ister.

Bu durum birer *idea* olarak görülen, bugünün *eşitlik*, *özgürlük* ve *insanlık* anlayışları için de geçerlidir. Bu nedenle, Batı insanı sürekli bir gerilim içindedir. Gerilimin kutupları değişebilir; fakat hemen her zaman, tıpkı tanrılarını çarmıha gerdikleri gibi, kendilerini de karşıt kutupların gerilimi içine atarlar.

Temelini klasik mantıkta bulan, gerçekliği iki kutba ayırma ve dünyayı siyah-beyaz karşıtlığı içinde, tek yanlı ele alma tutumu; sanat, ahlak ve hukuk gibi alanlarda da aynı şekilde geçerlidir. Ahlak; iyi ve kötüyü kesin çizgilerle ayırmaya çalışır; estetik, güzel ve çirkini... Hukuk sistemlerinde de, adalet, haklı ve haksızın, suçlu ve suçsuzun ayrılmasına hizmet eder. Halbuki iyi ve kötü, güzel ve çirkin, haklı ve haksız somut hayatta sınırı gösterilemeyecek bir içiçeliktedir ki, bunu ancak bütünlükçü bir düşünce görebilir. Çelişmezlik ilkesine bağlı bir mantık, getirdiği normlar ve yasalarla, kesin sınırlamalar yapmak zorundadır (Mengüşoğlu, 1997, s:246).

Son olarak, Batı düşüncesinde “ben”in vurgulamasının antropolojik sonuçlarına bakılırsa, karşılaşılan tablo yine aynı olacaktır. Kişilik ve buna bağlı olarak kişilik değerleri, Batıda en çok önem verilen şeyler arasındadır ve eğitim de kişinin kendine özgü olan, onu başkalarından ayıran özelliklerinin, yeteneklerinin olabildiğince geliştirilmesi ilkesine dayanır. Oysa bireyi çevreleyen yaşam; endüstrisiyle, medyasıyla, teknolojiyle son derece homojendir ve kişiyi koşulsuz şartsız kendisine uyuma zorlar. Toplumun bireye teklif ettiği şey, tek sözcükle konformizmdir. Batı, hem kişinin biricikliğini vurgular, bu biricikliğı gerçekleştirmeye zorlar, hem de insanın toplum içinde gittikçe yalnızlaştığından yakını. Bütünlüğe dayanan yaşama değil, ayırıcı bilgi temeline dayanan Batı bilgisi ve *ben bilinci*, her zaman bir ben-olmayan, *sen*

karşısındadır; ben-olmayanı, *seni* gerektirir ki, o sen de dayanışmanın (dostluğun) yerini *yarışmanın* aldığı, en yüce değer de *başarı* olduğu bir toplumda, düşmana değilse de mutlaka bir rakibe dönüşür. Bu durumda bireyler arasındaki iletişim, teknolojinin de sağladığı olanaklarla nicel olarak ne kadar artarsa artsın, nitel olarak yaşanan şey *iletişimsizlikten* başka bir şey değildir.

Batı düşüncesinin oluşum çizgisini belirleyen özdeşlik mantığı ile bu mantığın yapısal özelliklerinin üzerinde durulmasının, söz konusu düşüncenin yaşama, insana ve insanın dünyaya bakışına nasıl yansıdığına ele alınmasının amacı, daha önce de belirtildiği gibi, varoluşçuluğun felsefi çerçevesini çizebilecek gereci elde edebilmektir. Ancak bu öyle bir gereç olmalıdır ya da öyle bir çerçeve çizilmelidir ki, “ne kadar varoluşçu varsa, o kadar varoluşçuluğu” içine alabilsin! Bir başka deyişle, aralarında türlü ayrımlar bulunan düşünürleri, sözgelimi bir Sartre ile Sartre’ın varoluşçuluğuna karşı çıkan Heidegger’i yanyana getirebilirsin, ya da varoluşçu olduğu ileri sürülen sanatçılarla azizleri de bir çatı altında toplayabilirsin.

İşte her şeyi bir çatı altında toplayacak, çerçeveyi çizecek olan o gereç ya da kavramın, “*paradoks*”; daha doğrusu özdeşlik mantığının tam karşısında yer alan *paradoks* (*çelişki*) mantığı olduğu söylenebilir.

Varoluşa, paradoks mantığının ya da çelişkinin penceresinden bakıldığında görülen nedir? Bu soruya verilecek yanıt varoluşçuluğun perde arkasını bütünüyle aydınlatacağı gibi, dünya görüşünü; yaşama ve insana bakışını da aydınlatmaya yardımcı olabilir.

2.1.1.2. Paradoks ve Varoluş

*“Gerçeği değiştiremezsiniz,
ama gerçeğe bakan gözlerinizi değiştirebilirsiniz.”
Bizanslı bir mistik*

Yukarıda ayrıntılarıyla açıklanmaya çalışılan düşünce yolu; yani, temel ilkesi özdeşlik olan klasik mantığın izlediği yol, özetle şöyle tarif edilebilir: İnsan, dünyanın karşıtlıklardan oluşan doluluğunu, çeşitliliğini yöneten yalın ilkeleri, aklına dayanarak

bulmaya çalışmış, çokluk ve çelişkiler arkasındaki yasaları aramış, yani akıl sahibi “ben” ve dünya karşıtlığı içinde soyutlama, teori yolunu tutmuştur.

Ne var ki, bir Hint atasözünün duyurduğu gibi, “insan ayağını nereye basarsa bassın, hep yüz tane yol üstündedir” ve bu nedenle insan düşüncesinin izleyeceği tek yol da klasik mantığın gösterdiği yol değildir.

Aklın dünyayı, yaşamı kavramada içine düştüğü çelişkileri görerek, onu yalnızca akılla bilmek yerine, içine “ben”in de katıldığı bir bütün olarak yaşamayı, eylem ve uyumu seçen bir başka düşünce yolu daha vardır ki, işte bu yolu açanın da *paradoksa (çelişki)* dayanan bir mantık olduğu söylenebilir.

Varoluşçu felsefenin ya da türlü görünüşleriyle varoluş felsefelerinin de temelini oluşturan bu mantığa göre, hakikat olan düşünce paradoks olan düşüncedir. Çünkü “A, hem A, hem de A-olmayandır.” Ya da tersi; “A, ne A’dır, ne de A-olmayandır.”

Bu açıdan bakıldığında, “İnsan ne ise o değil, ne değilse odur” diyen Sartre’in (Akt:Walter Biemel,1984, s:75), insanı tanımlarken, bütünüyle paradoks mantığına dayandığı ve bu mantığın güzel bir örneğini verdiği söylenebilir. Benzer şekilde, “İnsan olma yolunda” ve “Olduğundan dönme yolundadır” diyen Ortega’nın (1992 s:109), ya da “İnsan, ne ise o olmaya yanaşmayan tek yaratıktır” diyen Camus’nün (1994, s:16) dayandığı mantığın da aynı paradoks mantığı olduğunu görmek zor olmayacaktır.

Eğer Kierkegaard’ın (1997, s:43), “Varoluşun her anında ‘ben’ **oluşum** halindedir, çünkü ben (güç olarak) gerçekten var değildir ve yalnızca olması gerekendir.” dediği hesaba katılır ve bu düşünceyi bir Sartre’dan ya da Ortega’dan çok önce dile getirdiği düşünülürse, çağdaş düşünürleri etkileyen paradoks mantığının doğrudan doğruya Kierkegaard’dan esinlendiği ya da ona çok şey borçlu olduğu da anlaşılacaktır. Nitekim, içinde yaşadığı çağı, paradoks ilkesini yürürlükten kaldıran bir akıl çağı olduğunu duyuran da Kierkegaard’dır (2000, s:261). Oysa Kierkegaard’a göre (2000, s:262) paradoks demek, bireyin kendisiyle olan bağımlı güçlendirmesi, kendini tanımaya giden yolda atılmış sağlam ve çok önemli bir adım demektir. Burada yeri gelmişken belirtmek

gerekir ki, Kierkegaard'ın (1997, s:31) *ölümcül hastalık* olarak gördüğü *umutsuzluk* da, kendi haline gelmeyi bir türlü başaramayan “ben”in umutsuzluğudur. Çünkü ben bilincine sahip olmamak, kişinin “kendi” olmaması bir umutsuzluktur. Ancak bu umutsuzluk, her ne kadar ölümcül olsa da, henüz her şey bitmemiştir. İyileşme umudu vardır ve bu umut, tam da umutsuzluğun ölümcül olduğu noktada belirir ki; o nokta A. Camus'nün (1963, s:79), “Yaşama umutsuzluğu yoksa, yaşama aşkı da yoktur” dediği yerdir.

Oysa işin daha kötü olan tarafı veya taşın arka yüzündeki çamur; “umutsuzluğunu bilmeyen umutsuzluğun” dünyada en sık rastlanılan şey oluşu ile, bu bilinçsizlikten kaynaklanan umutsuzluğun iyileşme şansının hiç olmayışıdır. (Kierkegaard, 1997, s:59). Görüldüğü gibi, Kierkegaard'ın “*Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*” adlı yapıtında, bu konuya ilişkin dile getirdiği düşünceler de tamamen paradoksa dayanan bir mantık üzerine kurulan ve bu mantıkla dile gelen düşüncelerdir.

Öyleyse, paradoksa ya da çelişkiye dayanan mantığı tam olarak anlamadan ya da söz konusu mantığın kökeni ile bu mantıktan çıkan sonuçları bilmeden varoluşçuluğu anlamamanın; bu felsefenin insana ve dünyaya bakışını anlamlandırmanın olanaklı olmadığını söylemek bir abartı olmayacaktır.

Paradoks mantığından çıkan ve varoluşçu düşünceyi belirleyen çok önemli sonuçlardan biri, hakikatin, dünya ve insan gerçeğinin *bilinemeyeceği*, ancak *yaşanabileceği*dir. Eğer A, hem A hem de A-olmayan ise (ya da tersi), gerçeği bilmek olanaksızdır ama insan onu yaşayarak anlayabilir. Dünyayı kavramanın yolu, onu yalnızca akılla bilmek değil, yaşamaktır.

Burada, “gerçek, yaşanmış olandır” diyen Berdiaeff'i (Akt: Necip Alsan, 1969, s:246) ve ondan bir adım daha öteye giderek “Yaşantı, akıl mahkemesinin huzuruna çıkartılamaz” diyen Wilhelm Dilthey'i (Akt: Necip Alsan, 1969, s:171) anmamak eksiklik olacaktır. Geçekten de, yakından bakıldığında görülecektir ki, fenomenolojinin, dolayısıyla çağdaş varoluşçuluğun yolunu açan isim, *anlamanın* ve *açıklamanın* ayrı şeyler olduğunu söyleyerek, insan bilimlerinin yöntemine büyük katkılar getiren, W.

Dilthey'dir. Ona göre, doğal olayların bilimi ile insanı ilgilendiren bilimler arasında hiçbir ilişki yoktur, çünkü neden-sonuç bağı, doğal olaylarda bulunduğu için açıklanabilir ama insanla ilgili olayların nedeni belirsizdir, bulunamaz. Usun aradığı neden-sonuç ilişkisi bulununca, olay usa uygun hale gelir ki, *açıklamak*, işte bu usa uygunluğu bulmak demektir. Fakat, usa uygun olmayan, yani neden-sonuç ilişkisi bulunamayarak açıklanamayan olaylar, ancak bizim onlara bir anlam vermemizle anlaşılabilir. Kierkegaard neden nişanlısından ayrılmıştı ya da insan neden mağaraları resimledi, ehramlar neden yapıldı? Tüm bu ve buna benzer sorular, yani insanla ve onun özgürlüğüyle ilişkili işlerin nedeni yoktur. Bunlar bilinemez, ama anlaşılabilir (Alsan, 1969, s: 169).

“İnsana ait gerçekler nesnel olamaz ve insan bir nesne gibi belirlenemez. ...Gelecek belirsizdir, çünkü insan bir belirsizliktir.” diyen Dilthey'in (Akt: Necip Alsan, 1969, s: 170) düşüncesinden çıkan en önemli sonuç; yaşama ve tarihe anlam verenin, bir başka deyişle kendi anlamını, dolayısıyla kendi değerlerini yaratacak olanın yine *insan* olduğu gerçeğidir.

Bu açıdan bakıldığında, *determinizm*; yani insanın tarihindeki tüm olgu ve olaylar da içinde olmak üzere, evrende olup biten her şeyin bir nedensellik bağlantısı içinde gerçekleştiği düşüncesi onulmaz bir yara alarak çöker. Çünkü *olmayan* bir neden-sonuç bağı bulmanın hiçbir anlamı ya da değeri yoktur.

Dilthey'in, tarihin bir *yorum* olduğunu gösteren öğretisi ile yaşam felsefesi bu şekilde anlaşıldığında, çağdaş düşüncenin, özellikle de varoluşçuluk ile fenomenolojinin gelişimi üzerindeki yoğun etkisi kendiliğinden anlaşılır hale gelecektir.

Sözgelimi, insanı bir *belirsizlik* olarak gören Ortega Y. Gasset, felsefesinin odağına yerleştirdiği bu düşüncüyü ona; Dilthey'e borçludur. Benzer şekilde, Albert Camus'nün, her türlü determinizmi yadsır, özellikle de Marksizmin, insanı ekonomik ilişkilere indirgeyerek yazdığı tarihe karşı çıkarken, Nietzsche'yle birlikte, Dilthey'den güç aldığı düşünülebilir. Daha önce de belirtildiği gibi, “*Tutsaklık Güncesi*”ne, tarihi ölü olarak görmenin; yani onda bir *zorunluluk* bulmanın, hiçbir umut ışığı olmadan gecenin

içinde kalmak anlamına geldiğini yazan Althusser’de de aynı düşüncenin yankısını duymamak elde değildir.

Gerçeği, nesnelde değil, bilincin konusuna yönelttiği *anlamda* arayan Husserl’in, dolayısıyla fenomenolojinin yolunu açan da hiç kuşkusuz, yine Dilthey’dir. Söz konusu bilincin yönelimini ya da niyetselliğini varlık çözümlemesinin anahtar kavramı haline getirmesinin yanısıra, *özneyi* ve *öznenin* felsefe tarihi içindeki konumunu yepyeni bir anlayışla ele alıp, değiştiren ise Heidegger olacaktır.

Dış dünya ile kurulan ilişkiyi sadece duyum-tasarım ilişkisine, dolayısıyla özneyi de sadece *epistemolojik özne*ye indirgemiş olan Yeniçağ’ın Descartes çıkışlı Özne Felsefesini eleştiren Dilthey’dir. Ona göre İnsan-Özne, yalnızca duyumlayıp tasarlamaz; o hisseder, heyecanlara sahiptir, duyguları, tutkuları, hepsinden önemlisi de iradi yönelimleri vardır. Heidegger’e göre de *bilme* edimi, daha önce Dilthey’in belirttiği gibi, Varlık’la ilişkide sadece bir yöndür ve diğer yönlerden arınmış ya da bağımsız değildir. Bir başka deyişle, özne, bilişsellikle (cognivity) sınırlandırılmış bir kavrama indirgenemez, fakat o bir yönelimler çokluğu ve birlikteliği olarak *anlamadır* (Özlem, 1999, s:14). İnsan (Dasein), kendisine, bir varolan olarak, kalıcı ve değişmez bir öz veya nitelik yükleyemez. Onun durağan, değişmez, zaman ve tarihten bağımsız bir özü yoktur; ya da onun özü paradoksal olarak; oluş, değişme ve tarihsellik olabilir. Dasein’in bir özü yoktur; bununla birlikte o, kendisinin değişik yönelimlerle, değişik tutum almalarla, değişik bir Dasein olmasını sağlamaya açık bir olanaklar dünyası içinde olduğunu anlar. Bunu anlamak, Dasein’in kendisi hakkındaki bilincini yapar (Heidegger, Akt: Doğan Özlem. 1999, s:15).

Nihayet, aynı şeyleri tekrar eden fakat bunu felsefi söylemin yavanlığından kurtararak bir deneme tadında anlatan da Sartre olur. Ona göre de (1984, s:63-64), insanın nesnelere ilgili bilinci onlar hakkındaki bilgisiyle sınırlı değildir:

“Bilgi ya da arı ‘tasarım’, şu ağaçla ‘ilgili’ bilincimin bir sürü olası biçiminden yalnızca biridir; ayrıca ondan nefret edebilirim, korkabilirim, onu sevebilirim ve ‘niyetlilik’ adı verilen bilincin kendi kendini aşmasına korkuda, nefrette ve sevgide rastlarız.Bir de bakarsınız nefret, sevgi, korku, duygudaşlık denen şu ünlü ‘öznel’ tepkiler zihnin pis kokulu salamurası üzerinde yüzmeye başlamış, ondan kopup ayrılmıştır ve bütün bu tepkiler dünyayı keşfetme yollarıdır.”

Bir parkta otururken, gözleri ansızın kestane ağacının köklerine takılan *Roquentin'in* bilincindeki kopuş ve bu kopuşla birlikte yaşadığı korku, “bulantı” anımsanır ve tekrar okunursa, Sartre’ın yukarıdaki satırlarla anlatmak istediği düşünce daha iyi canlanacak, tam bir somutluk kazanacaktır.

Dilthey’in açtığı düşünce yolunda adımlarını Husserl’in yöntemiyle atan ve dünyaya bir fenomenoloğun gözleriyle bakan Sartre’ın bütün bunlardan çıkarttığı sonuç, insanı anlama yolunda önemli bir dönemeci geride bıraktığını gösterir ki, o sonuç da özetle şudur:

“Husserl korkunçlukla sevimliliği yeniden nesnelere katmıştır. Bize sanatçılarla peygamberlerin dünyasını geri getirmiştir: erinç ve sevgi barınakları da bulunan, ürkütücü, düşman, tehlikeli bir dünya. ...Bugüne dek, Amiel gibi, kendi omuzunu öpen çocuk gibi, kendi içimizden gelen okşayışları, pış pışları arıyorduk boşu boşuna, çünkü her şey, bize varana dek her şey dışarıdadır: dışarıda, dünyada, ötekilerin arasında. Kendi varlığımızı bilmem hangi köşeye çekilmede bulup ortaya çıkaramayız: yolda, kentte, kalabalığın ortasında, nesnelere arasında nesne, insanlar arasında insan olarak yakalayabiliriz” (Sartre, 1984, s:64).

Paradoksa ya da çelişkiye dayanan mantıktan çıkan önemli sonuçlardan biri; hakikatin, dünya ve insan gerçeğinin bilinemez ama yaşanabilir olduğu ise, bir başkası da, yaşantı ile elde edilen ve açıklanamayan, fakat bir anlam verilebilen bu gerçeğe en yakın olanın *sanat*, dolayısıyla *sanatçı* olduğudur. Çünkü sanat (kuramları değil, sanatın kendisi), sanatsal yaratım; dünyayı bütün karşıtlıkları, zenginliği, somutluğu, canlılığı içinde yaşar ve yaşatmaya çalışır. Tomris Mengüşoğluna göre (1997, s:246), sanat, kendisi hakkında ne tür kuramlar ortaya atılırsa atılsın, her çağda, her toplumda, insanın yaratma eyleminde gerçekleşmiştir. Başka bir deyişle sanat, bir eylemdir, kuram değil... Sanatın verdiği, dünyanın *bilinemez* (neden-sonuç ilişkileriyle açıklanamayan) ama *yaşanır* özüdür ve bu çelişki mantığının “bilemem” ama “yaşarım” dediği “öz”le aynı şeydir.

Bu özün, ya da sanatın ve sanatçının gördüğü özlerin insana, yaşama ne kattığına ilişkin soruya verilen en güzel yanıtlardan biri, Melih Cevdet Anday’a aittir. Şiir yani sanat olmazsa ne olur? diye sorar Anday kendi kendine ve “elbette kıyamet kopmaz” diyerek ekler; “Ama bir şeyler yarım, eksik, yavan kalır. Yaşamın tadı, tuzu, rengi kalmaz...” Bir başka şairimiz, Salah Birsal’in her zamanki ince mizahıyla söylenmek istenirse, şiirsiz, dolayısıyla sanatsız bir yaşam, “sade suya bulguru aşure diye yemeye” benzer.

Brecht'in deyişiyile (1984,s:60), şiir okuyan kişi, "...böylece daha iyi bir insan olmuştur; tat alma yetisi daha gelişkin, daha incelikli duyumsayan bir insan olmuştur; bu da ola ki etkisini herhangi bir zaman, herhangi bir biçimde gösterecektir."

Bu açıdan bakıldığında, sanatçı, çağdaş filozofların kendilerine yakıştırdıkları özelliği, yani gerçeği çıplak gözlerle görmeyi ve gördüğünü anlatarak (betimleyerek), yaşama *yeni anlamlar*, yeni boyutlar ve görme biçimleri katmayı zaten bilen, bu *bilgisiyle* de yaşamı zenginleştiren kişidir.

Varoluşçuluk, çağdaş düşüncenin insanı anlama, tanıma uğraşı olarak değerlendirilir ve sanatın da insan durumu üzerine yapılan bir yorum, insanlık durumunun bir betimlemesi olduğu kabul edilirse, ilk varoluşçuların sanatçılar olduğu da söylenebilir. Kaldı ki onlar, yani sanatçılar, yukarıda da vurgulandığı gibi, filozofların fenomenoloji olarak adlandırdıkları yöntemi önceden bilen ve doğal olarak zaten kullanan kişilerdir.

Bu durumda, *varoluş* sözcüğünü çağdaş felsefedeki anlamıyla ilk kez kullandığı için, Danimarkalı düşünür Kierkegaard'ı varoluşçuluğun öncüsü olarak görmek, her ne kadar haklı görülse de, doyurucu bir yaklaşım değildir.

Bu satırların yazarına göre, çağdaş anlamdaki varoluşçuluğun yolunu açan Kierkegaard değil, ondan bir yüz yıl önce yaşayan ve Valery'nin deyişiyile "Avrupa ruhunun korunmasında en yüksek yetke" olan bir sanatçı; Yohann Wolfgang von Goethe'dir. Çünkü varoluşçuluğun başladığı yer, varoluş sözcüğüne yüklenen anlamdan önce, geleneksel Batı düşüncesine nerede başkaldırıldığına bakılarak aranacak olursa, karşımıza ilk çıkacak olan Kierkegaard değil, Goethe'yle birlikte onun *Faust* ruhudur.

18. yüzyılda, yani Aydınlanma çağının göğünde Tanrı ile Şeytanı (Mefisto) karşı karşıya getiren Goethe (1960, s:25), Tanrı'ya başkaldıran Şeytana şunları söyler:

"...İnsanların kendilerini nasıl azaba soktuklarını görüyorum. Dünyanın küçük tanrısı, hep aynı halde. Ve ilk günkü gibi tuhaf. Eğer ona gök ışığından bir zerre vermemiş olsaydın, biraz daha iyi yaşayacaktı. O, buna 'akıl' diyor ve onu sadece, her hayvandan daha hayvanca yaşamak için kullanıyor."

Goethe, daha trajedi başlamadan, Tanrı, üç büyük Melek ve Şeytan arasında geçen “Gökteki Ön konuşma”da, Faust’un yazgısını duyurur. Fakat dikkat edilirse, Goethe, akla değil, aklın *kullanımına* karşıdır. Peki insan, aklını her hayvandan daha hayvanca yaşamak için nasıl kullanır?

Sorunun yanıtı, trajedinin birinci bölümünde Mefisto ile Öğrenci arasında geçen konuşmadadır. Öğrenci, evrendeki her şeyi bilmek, doğayı ve bilimi kavramak isteyen biridir ancak bu amaçla izlemesi gereken yol konusunda kararsızdır. Nasıl bir öğrenim görmesi gerektiğine ilişkin olarak Mefisto’ya akıl danışır. Mefisto, her öğrencinin başına ne geliyorsa, kendisinin başına da onun geleceğini şu alaylı sözlerle anlatır:

“Zamanı iyi kullanmalı. O, çok çabuk geçer. Fakat intizam size zaman kazanmayı öğretir. Dostum, size tavsiye ederim, önce mantık dersleri alın. Bu derste, aklınız terbiye görür. Sanki İspanyol çizmesine sokulmuş gibi, düşünme yolunda adımlarını temkinli atar, bir oraya, bir buraya saparak yanılığa düşmez, sonra yemek, içmek gibi çoktan bildiğiniz ve kendiliğinden yaptığınız şeylerde bile bir, iki, üç diye saymak gerektiğini öğretirler size. Gerçi düşünme fabrikası bir ayağın bin ipi birden harekete geçirdiği, mekiğin bir sağa bir sola fırladığı, iplerin görünmeden aktığı, ve bir hamlede binlerce düğüm atıldığı bir dokuma şaheseridir. Filozof ortaya çıkar, ve ilki şu, ikincisi bu, üçüncüsü şu, dördüncüsü şu, ve birinci ile ikinci olmasaydı, üçüncü ve dördüncü olmazdı der. Bu bilgileri her yerde öğrenciler överler. Ama yine de bir dokumacı olamazlar. Canlı bir şeyin bilincine varıp, onu nitelendirmek isteyen, önce içindeki ruhu uzaklaştırmak için çabalyor. Bütünün parçalarını ele alıyor. Ama ne yazık ki bu parçalar arasında tinsel bir bağ kalmıyor artık... Buna kimya ilmi, doğanın el becerisi diyor ve ne yaptığını bilmeden kendi kendisiyle alay ediyor” (Goethe, 1960, s: 64).

Mefisto, bu sözler üzerine kafası karışan ve pek bir şey anlamadığını ifade eden Öğrenciye ayrıca şunu da söyler:

“Yakında her şeyi indirgemeyi ve sınıflandırmayı öğrendiğinizde daha kolay kavrayacaksınız”

Görüldüğü gibi, Goethe, belki de bir filozofun onlarca sayfada anlatmaya çalışacağı özdeşlik mantığını ve insanın *a priori* bilgi kaygısıyla aklını nasıl kullandığını, yukarıdaki satırlarla özetlemeyi başarmıştır.

Peki bu mantık karşısında onun; Goethe’nin önerdiği şey nedir? Yanıt yine Faust’tadır;

“İnsan neyi bilmezse ona ihtiyaç duyuyor, ve neyi bilirse onu kullanamıyor!Herkes ancak öğrenebileceği kadar öğrenir. Yalnız “an”ı yakalayabilen tam adamdır. ...Sevgili

dostum, her teori kurudur. Hayatın altın ağacı ise yeşildir” (Goethe, 1960, s:67).
(Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Kuşkusuz, bu öneri, ayrı bir açıklama gerektirmeyecek kadar açıktır. Fakat çağdaş varoluşçuluğa giden yolda, Goethe'nin getirdiği öneri bu kadarla sınırlı da değildir.

Walter Kaufmann'a göre (1995, s:34), insanı anlama ve onun bilincini keşfetme yolunda Goethe'nin attığı dev adım iki sözcükle özetlenebilir: *İnsan, yaptıklarıdır*.

“Bu formül (insan, yaptıklarıdır), yaygın olarak varoluşçuluk ile, özel olarak da Sartre'ın etkili söylevi ‘Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır’la bağdaştırılabilir.İnsan yaptıklarıdır düşüncesi varoluşçu bir yenilik değildir, ve insanın bir özü olduğu inancını Kant ve Platon'un iki dünya öğretilerinin yanısıra yadsıyan Goethe'de bulunur.”

Goethe, Platon'un idealar dünyasını yadsıdığı gibi, Kant'ın deneyim dünyasının ötesinde ya da arkasında yatan numenal bir “kendi” kavramını da yadsır. Hatta daha da ileri giderek her türlü özcü düşünceye karşı çıkar. Kaufmann'a göre, Goethe'nin “*Renkler Öğretisi*” (1810) adlı yapıtına yazdığı çarpıcı önsöz bu düşünceyi kanıtlamaya yetecektir ki, orada yazan şudur:

“Gerçekten boş yere bir şeyin özünü anlatmaya çalışırız. Etkileri ayırırız, ve bu etkilerin tam bir tarihi şeyin özünü kavriyor gibi görünür. Boş yere bir insan karakterini betimlemeye çalışır çabalarız; ama eylemlerini, edimlerini bir araya getirin, karşımıza karakterin bir tablosu çıkacaktır” (Goethe. Akt: Walter Kaufmann, 1995, s:34).

Goethe'nin, özcü düşüncenin her şekline karşı olduğu, Kaufmann'ın gösterdiği gibi “*Renkler Öğretisi*”ne dayanarak kanıtlanabileceği gibi, özenli bir Faust okuru için, geçerli kanıtı bu yapıtta bulmak çok daha kolay olacaktır. Örneğin, çalışma odasına kapanarak İncil'in ilk sayfasını açan ve orada “Başlangıçta söz vardı!” cümlesini okuduktan sonra, kutsal kitabın daha bu ilk satırında duraksayan Faust'un aklından geçenler şunlardır:

“Okumaya devam etmem için bana kim yardım eder? Söze bu kadar yüksek değer vermeye imkan yok. Aklımı kullanarak onu başka türlü tercüme etmeliyim.

‘Başlangıçta mana vardı.’ Bu satırda iyi düşün. Kalem pek hızlı yürümesin. Her varlığı yaratan ve terki eden şey mana mıdır? Daha doğru olan, ‘başlangıçta kuvvet vardı’ demek olmalıydı. Ama bir şey var ki, bunu böylece yazıp bırakmaktan beni alıkoyuyor. Ruh yardım ediyor bana. Birdenbire aydınlanıyor ve ilhama kavuşarak sorunu çözüyorum. Ve iç rahatlığıyla ‘başlangıçta fiil ve icraat’ vardı diye yazıyorum” (Goethe, 1960, s:50).

Çağdaş varoluşçuluğa giden yolda Goethe'nin en büyük katkılarından biri, sürekli *oluş* halindeki yaşamı, *değişim* ve buna bağlı olarak *eylem* sözcükleriyle açıklamaksa, öbürü de düşüncenin *özgürlüğü* ile bireyin *özerkliğini* vurgulamasıdır.

Söz konusu özerklik ile özgürlüğü Goethe'den önce vurgulayan ve felsefesinin odağına yerleştiren, hiç kuşkusuz Kant'tır. Ne var ki, Kant'ın temel niyeti, insan özerkliğinin belirlenimci bir Newton evreninde nasıl olanaklı olduğunu göstermek olduğu için, bu özerklik anlayışı ölü olarak doğmuş bir özerklik anlayışıdır. Bu nedenle özerk olmanın ne demek olduğunu bilmek, Goethe'yi bilmekle başlar. Nietzsche'nin felsefesinde olduğu kadar Freud'un ruhbiliminde ve Kierkegaard'dan Sartre'a pek çok varoluşçunun düşüncesinde nabız gibi attığı duyulan özerklik anlayışı Kant'ın değil, ama Goethe'nin özerklik anlayışıdır (Kaufmann, 1995, s:29).

Ortaklaşa (kolektif) bilincin bireyi nasıl ezdiğini, "*Onlar*" (*Das Man*) alanında kişinin yüzünün nasıl silindiğini ilk gören ve "yalnız insan"dan yana olduğunu ilk defa açıkça söyleyen Goethe'dir. Kaufmann, bu görüşü kanıtlamak için Goethe ile 1831 yılında yapılan bir söyleşiden alıntı yapar ki, bu söyleşide Goethe'nin (Akt: W. Kaufmann, 1995, s:29) dile getirdiği şey şudur:

"Yaşamda yalnız başlarına durabilecek kadar karakterli olmayan bir insanlar kitlesi de bulunur; bunlar kendilerini bir partiye atarlar, ve bu onları daha güçlü oldukları duygusuna götürür ve bir kişi olmalarına izin verir."

Ayrıca aşağıdaki sözler de yine ona; Goethe'ye (Akt: W. Kaufmann, 1995, s:30) aittir:

"Hiçbir şey çoğunluktan daha mide bulandırıcı değildir; çünkü birkaç gürbüz öncüden, kendilerini onlara uyduran üçkağıtçılardan, kendilerini onlara benzetmeye çalışan zayıf insanlardan, ve ne istediklerini hiç bilmeksizin arkalarında dolanan yığınlardan oluşur."

Goethe'nin üstü örtük ya da yukarıdaki satırlarda görüldüğü gibi son derece açık bir şekilde dile getirdiği bu düşünceler bilindiğinde, Faust'un neden "zaten ben kalabalığın içine girmeyi hiç beceremem. Başkalarının yanında kendimi o kadar küçük hissederim

ki!” dediği (Goethe, 1960, s: 679, ya da trajedinin bir başka karakteri olan Wagner’in (Goethe, 1960, s:43) neden “her kalabalığa düşmanım” diyerek, bireyin yanında cephe aldığı kolaylıkla anlaşılacaktır.

Bu açıdan bakıldığında, insanın kökten *yalnızlık* olduğunu, bireye (*kişi* olabilme) giden yolun ancak *tek başına* yürünecek bir yol olduğunu duyuran da Goethe’dir. Fakat Goethe, düşüncesinin açtığı bu yolda tek başına kalmaz; onu izleyecek olan başkaları, başka büyük *yalnızlar* sıradadır ve onlardan biri olan İbsen, “*Bir Halk Düşmanı*” adlı oyununun sonunda “büyük buluş” dediği şeyi duyurur ki, o buluş da şudur: “Dünyada en güçlü olan insan, en yalnız durandır.” İbsen’in sesi yankısını Schiller’de bulmakta gecikmez ve o da Wilhelm Tell’in ilk perdesinin üçüncü sahnesinde “Güçlünün yalnızken en güçlü” olduğunu duyurur (Akt: Walter Kaufmann. 1995, s: 29-30).

19. yüzyılda, o büyük yalnızların önde gidenlerinden biri de Kierkegaard’dır. İbsen, aslında Kierkegaard’ın “O Birey” adlı yapıtında, “kalabalığın gerçeği yoktur!” nakaratını kullandığını ve kendisiyle birlikte onun da yalnızlık ile özgürlük arasındaki tehlikeli ilişkiyi göze aldığını bilir.

Peki, bir münzevi olmasının ve her fırsatta dile getirildiği gibi çağdaş varoluşçuluğun öncüsü olarak adlandırılmasının ötesinde, Kierkegaard kimdir?

Johannes de Silentio takma adıyla yazılar kaleme alan, bir yandan kiliseye başkaldırırken, öbür yandan kafasını Hegel’in görkemli dizgesine vura vura parçalamak isteyen bu umutsuz Danimarkalının, dar tanımını içinde bir filozof olduğunu söylemek güçtür. Kaldı ki, “*Diyalektik Lirik*” alt başlığını taşıyan “*Korku ve Titreme*” adlı yapıtının daha girişinde söylediği şey de, kendisinin felsefeyle zerre kadar ilgisi olmadığıdır:

“Yazarın felsefeyle zerrece ilgisi yoktur. O, *poetice et eleganter*’dir. Ne Sistem’i ne de Sistem’in vaatlerini yazmayan, amatör bir yazardır” (Kierkegaard, 1990, s:9).

“Poetice et eleganter”, yani “hem şairane hem levendane” olduğunu söyleyen yazarın, kendisine bir lüks olarak gördüğü şey, yapıtlarını alıp okuyan insan sayısının çok az olması ve zaten az olan bu sayının her geçen gün biraz daha azalmasıysa, en büyük korkusu da yazılarının gelecekte adının önünde bilimsel ünvan olan kişilerce paragraflara ayrılarak, parçalanacak olmasıdır:

“...şu ya da bu uyanık (ticari) kalem, bir paragraf yutucusu, öğrenmeyi kurtarmak adına, yazarı paragraflarına bölecektir. Bunu da, noktalama ilmine duyduğu merakla, sözcükleri sayarak ve böylece noktalara elli, noktalı virgüllere otuz beş sözcük bırakarak söylevini parçalara ayıran bir adamın katılığıyla yapacaktır” (Kierkegaard, 1990, s:10).

Kierkegaard, korktuğu bu şeyin başına gelmemesi için olsa gerek, yazılarını, sonradan dizgeleştirilmesine kesinlikle olanak vermeyecek şekilde kaleme almış, deyim yerindeyse, onları kimsenin budayamayacağı bir ormana çevirmiştir. Kavramların değil, ama imgelerin en ücra köşelere kadar kök saldığı bu ormana, bir yere varmak ya da bir çıkış yolu bulmak için girenler büsbütün kaybolacak, tersine, sadece gece karanlığında korka korka, hatta korkudan titreyerek de olsa, ormanda *tek başına* dolaşmayı göze alanlar kaybolmaktan kurtulacaktır. Bir başka deyişle, ancak *inanlar ve uyumsuz* da (saçma) olsa inançlarından aldıkları güçle tek bir hamlede sonsuza *sıçrayışı* gerçekleştirenler kaybolmayacaktır ki, onlar, *iman şövalyeleri*dir.

“Kierkegaard kimdir?” sorusuna verilecek en doğru yanıt onun bir iman şövalyesi olduğudur. Nitekim Sartre’in (1988, s:20) bu soruya verdiği yanıt da benzer yöndedir:

“Kierkegaard’ın bir filozof olmadığı kesinlikle ortadadır; gerçekte kendisi de bu ünvanı yadsımıştır. Aslında Kierkegaard, bir dizge içine sıkışıp kalmak istemeyen, Hegel’in ‘uşçuluğuna’ karşı, durmadan, yaşanmış olanın indirgenmezliğini ve özgüllüğünü ileri süren bir Hıristiyandır.

...Kierkegaard, özün nesnel evrenselliğine karşı yalın ve özgül özneliği, her türlü gerçekliğin dingin aracılığına karşı yaşamın dar ve tutkulu uzlaşmazlığını, bilimsel açıklığa karşı günah işlemeye bile göğüs geren iman davasını koymaktadır.”

Aslına bakılırsa, her büyük felsefe dizgesinin amacı gerçeği akılcı bir bütün içinde toplamaktır. Bu dizgelere daha yakından bakıldığında, hepsinin temelinde açık ya da gizli, aynı ilkenin bulunduğu görülür: Akıl, gerçeğin özünü kavrayabilir. Bu ilkeden ya da düşünceden hareketle, bütün gerçeği akıl ile kuran dizgelerin en ünlülerinden biri, daha doğrusu en aşırıya varan dizge, Hegel’in felsefesidir. Ona göre, “gerçek olan

akılcı, akılcı olan da gerçektir.” Bu cümle aynı zamanda ideanın varlık, varlığın da idea olduğunu dile getirir (Hızır, 1981, s:67).

Ne var ki, 19. Yüzyılda; yani rasyonalizmin göğünde, gerçeği akla indirgeyen bu düşünceye karşı çıkan tutku dolu, yapayalnız bir çılgılık duyulur. İşte bu çılgılık, Kierkegaard’dır. Ona göre, içinde yaşadığı çağın yoksun olduğu şey, düşünce değil, *tutku*dur. Fakat, tutkunun öğrenme uğruna yok edildiği bir çağda onun çılgılığına açık kulak olmadığının da bilincindedir. Belki de, “Her neye ki bir insan yaşantılarıyla ulaşamıyor; buna kulakları da kapalıdır” diyen Nietzsche’yi (1999, s:43) önceden duyuran Kierkegaard’dır.

O, Hegel’in soyutluya soyutluya kuru bir mantık kavramı haline getirdiği insanı ve “gerçek” dediği şeyi vargücüyle yadsır. Hegel’in elde ettiği *özler*dir, yani kupkuru *mümkün*lerdir, hiçbir zaman gerçeğin kendisi değildir (Hızır, 1981, s:68).

Sartre’a göre ise (1988, s:23), Hegel kendi açısından ne kadar haklıysa, Kierkegaard da kendi açısından o kadar haklıdır. Hegel haklıdır, çünkü O, Danimarkalı ideolog gibi sonunda kısır bir tutarsızlığa vararak orada direktmek yerine, kavramlarıyla gerçek somutluğa ulaşmayı ister. Kierkegaard da kendine göre haklıdır; çünkü acı, gereksinim, tutku, insanın endişeleri ya da sıkıntısı ne aşılabilen ne de bilgiyle değiştirilebilen katı gerçeklerdir. Ancak, yine Sartre’a göre (1988, s:24), Kierkegaard Hegel’e oranla gerçekçiliğe doğru edinilmiş bir ilerlemeyi temsil eder. Çünkü O, her şeyden daha çok, belli bir gerçeğin düşünceye indirgenemezliği ve öncelliği üzerinde durmaktadır. Kierkegaard, belki de, hem Hegel’e karşı hem de Hegel’in sayesinde, gerçeğin ve bilginin ölçülemezliğini vurgulayan ilk kişi olmuştur.

İyi de, nasıl? Kierkegaard, nasıl olmuştur da gerçeğin ölçüye gelmezliğini anlamıştır? Sartre, Kierkegaard’dan çıkan sonuç üzerinde dururken, bu “nasıl” a bir açıklama getirmekten kaçınır. Neden? Neden, oldukça basittir; Sartre bir tanrıtanımaç olduğu için asıl söylenmesi gerekeni söylemeden bırakır ya da geçiştirmeye çalışır ki, o da Tanrı inancıyla birlikte insanın içine düştüğü çelişki ya da paradokstur. Bir başka deyişle, bu satırların yazarına göre, Kierkegaard’ı Kierkegaard yapan, ona bilginin ve gerçeğin

ölçüye gelmezliğini duyuran şey yine aynı şey, yani *paradoks* mantığına dayanan düşüncedir. Şu farkla ki, Kierkegaard'ın paradoksu, imanın paradoksudur.

Goethe'ye göre, insanları yanılgıya götüren en önemli şey, okun yaya yakın olduğu gibi, düşüncelerin de hedefe (sonuca) o kadar yakın olduğunu sanmalarındır. Kierkegaard da (1990, s:56-57) aynı şekilde düşünür:

“İnsanlar, tıpkı kitabın sonunu merak ettikleri gibi sonucu merak ederler; dehşet, keder ya da paradoks hakkında bir şey bilmek istemezler. Sonuçla estetik olarak flört ederler.”

Kierkegaard, aradığı sonucu değil, ama dehşetle başlayıp, hüznle devam eden, korku ve titremeye biten süreci, Hz. İbrahim'in oğlunu Tanrı'ya kurban etme öyküsünde bulmuş ve anlatılması olanaksız olanı anlatmayı, yani paradoksu seçmiştir:

“Öyle bir paradoks ki bir cinayeti Tanrı'yı memnun kılan kutsal bir eyleme dönüştürebiliyor. Öyle bir paradoks ki İshak'ı İbrahim'e geri veriyor. Öyle bir paradoks ki hiçbir düşünce onu alt edemiyor. Çünkü imanın başladığı yer, düşünmenin terkettiği yerdir” (Kierkegaard, 1990, s: 47).

Kierkegaard'a göre, iman, uzlaşmaya kesinlikle izin vermeyen bir paradokstur çünkü tikel olarak bireyin, evrensel olandan yüce olduğu, iman karşısında doğrulanır. İman, bireyin yalnızca birey olduğu gerçeği üzerine kurulmuştur. Birey, evrensel olanın buyruğunda değildir ve ondan üstündür. Hz. İbrahim'in İshak'la ilişkisi, etik olarak babanın oğlunu sevmesini gerektirir. Baba-oğul arasındaki bu sevgi evrenseldir. Oysa Tanrı'nın buyruğu, evrensel olan bu değerın çiğnenmesini, yok sayılmasını ya da unutulmasını ister. Hz. İbrahim iman etmek istiyorsa bir *karar vermek* zorundadır ve vereceği bu kararda *tek başına*, korku ve titreme içindedir. Dünyasal olan hiçbir şey vereceği bu kararda ona yardımcı olamaz.

“Şimdi, imanın paradoksundaki keder ve dehşeti daha yakından ele alalım. Trajik kahraman, evrenseli ifade etmek için kendinden feragat eder. İman şövalyesi, birey olmak için evrenselden feragat eder. Söylendiği gibi, her şey kişinin nereye, nasıl yerleştirildiğine bağlıdır. İman şövalyesi bilir ki evrenseli ait olmak şanlıdır ...onun güvenliğinde dinginlik bulur. Geç kaldığında onu kollarını açarak karşılayan evrenseli, evi gibi, dostça oturduğu yer gibi sahip bir birey olarak doğmanın güzelliğini bilir. Ama şunu da bilir ki bundan daha yükseklerde, yalnız bir yol uzanmaktadır, dar ve sarp. Bilir ki evrenselin dışında doğmak, bir tek yolcuyla bile karşılaşmadan yürümek korkunçtur” (Kierkegaard, 1990,s:67).

Kierkegaard'ın bu zorlu yola, en yüce evrensel değer olarak "toplum"u gören, insanlığın ilerlemesinde bireyin rolünü, toplumun ve topluluğun eylemi yanında bir hiç olarak kabul eden bir çağda, yani 19. Yüzyılda çıktığı düşünülürse, yaşadığı çağda sesini duyuramamasının nedenini anlamak zor olmaz

Ne var ki, onun yaşarken gürültüye giden sesi, bir sonraki yüzyılın, 20. Yüzyıl insanının çığılığına dönüştüğünde, bir başka deyişle *insan* gürültüye gittiğinde çok net duyulacaktır.

Goethe'nin açtığı yolu izleyerek, aradığını kendi dışında değil kendi içinde bulan Kierkegaard'ın, imanın paradoksundan çıkarttığı *gerçek*, insandır ve insanın varlık yapısından kaynaklanan, bir başka deyişle, onu kendine özgü bir varlık olarak belirleyen şeylerin en önemlilerinden biri, *özgürlüktür*. Hz. İbrahim bir *karar vermek* zorundadır ve o vereceği bu kararda, seçiminde özgürdür. Tıpkı onun gibi, her insan da bütünüyle *özgür bir seçimle* nasıl bir ömür süreceğini belirlemek zorundadır. Fakat unutmaması gerekir ki, insan "biricik"tir; yani her insan, eşi olmayan, ancak kendi özellikleri içinde anlaşılabilen bir varlıktır ve kararını *tek başına* verecektir çünkü insan bir *yalnızlıktır*. Ayrıca yine unutmaması gerekir ki, insan her an *oluş ve değişim* halindedir ve onun dolaysız olarak bilgisine sahip olduğu tek şey yaşamakta olduğu "an"dır. Gerisi (geçmiş ve gelecek), gerçek bilgi değil, çıkarsama ile elde edilmiş yapıntıdır. Ve insan; o biricik, kapalı (yalnız), oluş halinde, ancak doğrudan doğruya yaşadığı anı bilebilen özgür varlık, yapayalnız olarak Tanrı ile karşı karşıyadır. Nihayetinde, bir bütün olarak bakıldığında (Tanrı önünde olsun olmasın) insan, bir *endişedir*; yani onu en çok belirleyen içindeki *tasa, sıkıntı (angst)* dir.

Bütün bunlar, insanı başlıbaşına bir dram olarak gören, trajediye ağırlık verdiği kadar ironiyi de elden bırakmayan çelişkiyle yoğrulmuş bir kafanın; Kierkegaard'ın çağdaş varoluşçuluğa bıraktığı miras olarak değerlendirilebilir.

Ayağını basacak hemen hiçbir yer bulamadığını söyleyen, kendisini boşu boşuna aklının çalkantılı denizine konmaya çalışan bir deniz kuşuna benzeten Kierkegaard'ın birey (kişi) olabilme çabası başlıbaşına bir trajedir. O sadece birey olmakla kalmamış,

bireyi Avrupa düşüncesine bir ulam (kategori) olarak katmayı da başarmıştır. İroni ise, ruhunu gerilmiş bir yaya, düşüncelerini de kılıfında hazır duran oklara benzeten bu insanın, oklarının ucunda kana karışacak zehir olmadığını çok iyi bilmesidir. Oysa onun, Kierkegaard'ın ölümünden dokuz yıl sonra bir *yeraltı adamı*, aynı çelişki mantığını kullanarak sivrilttiği okların ucuna, insanı öldürmese de felç edecek bir zehir sürerek ortaya çıkarır. O yer altı adamı, Dostoyevski'dir ve "*Yeraltından Notlar*" adlı yapıtı ilk defa 1864'de basılarak günyüzüne çıkmıştır.

Kaufmann'a göre (1997a, s:13), Kierkegaard, Dostoyevski'nin bir ad vermediği yeraltı adamına içerik, anlatım biçimi ve duyarlılık açısından çok benzer. Her ikisi de aynı allak bullak oluşu, iç dünyalarının durulmak bilmez çalkantısını yaşar. Öyle ki, artık bu çalkantı onların yapıtaşı olmuş gibidir. Bu açıdan bakıldığında, Kierkegaard da yeraltı adamı da, yuvasını deniz üzerinde yapan ve mitolojide Kayalıklar Kralı olarak da bilinen bir deniz kuşuna; Alcedo İspida'ya benzerler. Aralarına Goethe'nin Faust'u da katılırsa, her üçünde de ortak olan nokta, insanın bir *gerilim* olarak görülmesidir. Gerilimin nedeni, tekrar etmek gerekirse paradoks ve insanın söz konusu paradoksun kutupları arasındaki salınımıdır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta da paradoks ile diyalektik düşüncenin birbirine karıştırılmamasıdır. Diyalektik, tez ile onun karşıtını (anti tezi) uzlaştırarak, başka deyişle senteze vararak gerilimden sıyrılmayı amaçlar. Oysa paradoks olan düşüncenin niyeti gerilimden kurtulmak değil, tam tersine hep gerilim içinde kalmak ve bu şekilde var olmaktır.

Bu açıdan bakıldığında, Dostoyevski'yi ve onun yeraltı adamını gerilimin doruğu ya da en uç noktası olarak görmek mümkündür. Yeraltı adamının dünyasında, kişi ne yaparsa yapsın kendini kandırmanın, varoluşçu terminolojiyle söylenmek istenirse *kötü niyetin* rehabetine kavuşamaz. Ortada onu haklı gösterecek en ufak bir gerekçe yoktur. Sartre (1988, s:22) Kierkegaard'ı tanımlarken, onun her yerde dolayımından kaçmasına yardım edecek silahlar aradığını, kendisine aşılamayacak karşıtlıklar, belirsizlikler yarattığını; tutarsızlıklar, ikilemler, süreksizlikler bulup ortaya çıkarttığını yazar. İşte bütün bunlar, ete kemiğe bürünmüş, canlı bir karakter olarak "*Yeraltından Notlar*"da karşımıza çıkar. Kaufmann'a göre de, sanki Kierkegaard şıp demiş Dostoyevski'nin kaleminden düşürmüştür. Ancak Dostoyevski'nin dünyası insanı tedirgin edecek kadar geniştir:

“Kierkegaard bir birey olarak çıkar karşımıza, Dostoyevski ise bize bir dünya sunar. İkisi de son derece rahatsız edicidirler, ama bu rahatsızlık Dostoyevski’de yıldırıcı bir genişlikten, Kierkegaard’da ise buruk bir darlıktan doğar. İnsan Kierkegaard’dan gelir de, Dostoyevski’ye dalarsa, küçük bir odada büyütüldükten sonra, ansızın okyanus ortasındaki bir yelkenliye bırakılıveren biri gibi kendini yitirir. Giderek Dostoyevski’nin bile bile Kierkegaard’la alay etmek için ortaya çıkmış olduğunu da düşünebilirsiniz” (Kaufmann, 1997a, s:12).

Sartre’ın (1996, s:71) “*Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır*” adlı ünlü söylevini, Dostoyevski’nin *Karamazof Kardeşler*’inden bir alıntıyla açması boşuna değildir: “Tanrı yoksa, her şey mübahtır.” Sartre’ın tanrıtanımaz olduğu tekrar anımsanır ve varoluşçuluğun tanrıtanımaz kanadını temsil ettiği düşünülürse, bu alıntının nedeni de anlaşılır. Ancak Dostoyevski’nin varoluşçu temaları eşsiz bir güçle ve büyük inceliklerle ele aldığı yapıt *Karamazof Kardeşler* değil, *Yeraltından Notlar*’dır. Bu yapıt ne klasiktir, ne de Kutsal Kitap’la ilgilidir. Romantizm ya da doğalcılıkla da (natüralizm) bağdaştırılamaz. Bir romantik, kendisine nerede yaşamak istediği sorulan *Baudelaire*’in içten bir züppelikle yanıtladığı gibi “Bu dünyanın dışı olsun da, neresi olursa olsun!” diyecektir. Oysa yeraltı adamı, hiçbir şekilde “*şimdi ve burada*”nın kısı kacından kurtulmayı istemez. *Yeraltından Notlar*’ın somut durumlara düşkünlüğü de onu doğalcı yapmaya yetmez. Bu yapıtta solgun ışıkların, yumuşak seslerin havasına yer olmadığı gibi, gerçekçi olma uğruna gereksiz ayrıntıya da yer yoktur. Duyulan bütünüyle yeni, yer altı adamına yakışır yırtıcı bir sestir;

“Yepyeni bir perdedendir bu ses, bu gergin karşı durma, kişinin kendi kendiyile böylesine ilgilenişi yeni bir şeydir. Burada ağırbaşlılık olmadığını söylemek gülünç kaçır: Bu yapıtta denge, bir ilke, bir karşıtlama ögesi olmaktan bile çıkar; yerini durumlara, maskelere bırakır –kendi kendine yeten, bununla birlikte güçsüzlüğünü de bilen, bu güçsüzlüğü ortaya vurmaya kararlı bir kafanın dramı. Burada gördüğümüz, bireyciliğin işitilmemiş bir ezgiler ezgisidir.Hayır, bireycilik eksiklerden uzak değildir, ülküleştirilmiş, kutsallaştırılmış değildir; kötüdür, başkaldırandır, ama bütün düşkünlüğüne karşın yine de en çıkar yoldur” (Kaufmann, 1997a, s: 9).

“Bireycilik”, soyut bireyden siyasal bireyciliğe, ekonomik bireycilikten dinsel bireyciliğe, ahlaki bireycilikten bilgikuramsal ve yöntembilimsel bireyciliğe dek uzanan çok geniş bir yelpazede türlü anlamlar içeren, anlam havuzu tarihsel gelişim süreci içersinde sürekli genişleyen bir kavramdır. Ne yazık ki, tıpkı “demokrasi”, “özgürlük”, “diyalektik” vb. kavramlar gibi anlam havuzu geniş olduğu kadar derin de olan “bireycilik” kavramının kullanımı bulanık mı bulanık bir görünüm sunar. Söz konusu bulanıklıkta sıklıkla karşılaşıldığı gibi yitip gitmemenin, boğulmamanın tek çaresi kavrama bir açıklık kazandırmaktır.

Dostoyevski ile birlikte Kierkegaard, Camus, Nietzsche, Sartre, Jaspers, Ortega vb. uzanan varoluşçu çizgide belirginleşen bireycilik, “*ahlaki bireycilik*”tir ve yakından bakıldığı zaman görülecektir ki ahlaki bireycilik ile dinsel bireycilik arasında da güçlü bağlar vardır. Ahlakın doğasının, özünde bireysel olduğunu, yani bireyin kendi değerlerini kendisinin yaratması ve savunması gerektiğini savlayan ahlaki bireyselliğe giden yol *Tanrı'nın ölümünden geçen yoldur*. Başka deyişle, Steven Lukes'in (1995, s:108) Max Weber'e dayanarak vurguladığı gibi, ahlaki bireyciliğin yükselişi Hıristiyanlığın düşüşüne sıkı sıkıya bağlıdır.

Varoluşçu düşünce ve buna bağlı olarak ahlaki bireycilik söz konusu olduğunda önemle üzerinde durulması ve karıştırılmaması gereken bir başka şey de “*ahlaki bencillik*”tir. En güçlü ifadesini ünlü İngiliz düşünürü Hobbes'te bulan ahlaki bencilliğe göre, bireyin eyleminin tek ahlaki nesnesi kendi özçakarıdır, yani “her insanın gönüllü hareketinde amaç, kendisine yarar sağlamasıdır”(Cevizci, 1999, s:418). Oysa varoluşçuluğa, en çok da Dostoyevski'ye göre durum hiç de böyle değildir, hatta tam tersi savunulur.

Dostoyevski'nin yeraltı adamına kulak verilirse, dünya kuruldu kurulalı insanların yalnızca kişisel çıkarlarına göre davrandıklarını söylemek, zırvalamaktan başka bir şey değildir;

“Çıkar! Nedir bu çıkar denen şey! İnsanoğlunun çıkarının nerede olduğunu kesinlikle belirtebilir misiniz? Biri tutar, çıkarını, kendisi için iyilik değil de kötülük istemekte görürse, hatta böyle yapmak zorunda kalırsa, buna ne demeli? Ya bir de her zaman böyle olursa, o büyük kuralın ne değeri kalır? Ne dersiniz, böyle bir şey olabilir mi? Gülüyorsunuz, demek? Gülün, ama önce şu sorumu yanıtlayın: İnsanoğlunun çıkarları tam olarak sayılmış mıdır? Aralarında hiçbir sınıflandırmaya girmeyenler, giremeyenler yok mudur?” (Dostoyevski, 1999, s:35).

Yeraltı adamına göre, çıkarlar listesinde ya da bir çizelgeye dönüştürülmeye çalışılan yaşamda, refah, zenginlik, özgürlük, rahatlık gibi şeyler var olmasına vardır ama istatistikçilerin ve bilim adamlarının her seferinde gözden kaçırdıkları bir çıkar daha olduğunu da unutmamak gerekir. Bu çıkar, ya *insanın çıkarları* listesine yanlış alındığı için hesapları yanlış çıkartır, ya da çoğu zaman olduğu gibi hiç listeye alınmaz. Zaten korkunç olan da, bu anlaşılması güç çıkarın hiçbir sınıflandırmaya girmemesi, hiçbir listeye sokulamamasıdır.

“Ama insanlar dizgelere, birtakım soyut kavramlara öylesine düşkündürler ki, salt mantıklarını haklı çıkarmak için gerçekleri bile bile değiştirmeye, gözlerini kapayıp kulaklarını tıkamaya razıdırlarMantık, kuşkusuz iyi şeydir, ama olup olacağı bir mantıktır ve insanın düşünme gereksinmesini gidermekten öteye geçemez. İki kere iki dört çekilmez bir şey. İki kere iki dört, bana sorarsanız, bir küstahlıktır. İki kere iki dört, ellerini böğrüne dayayarak yolumuzu kesen, sağa sola tükürük atan bir külhanbeyinin ta kendisidir. İki kere iki dördün yetkinliğine (mükemmelliğine) inanırım, ama en çok övülmeye değer bir şey varsa, o da iki kere ikinin beş etmesidir” (Dostoyevski, 1999, s: 37).

Dostoyevski'ye göre “insanın çıkarları” listesinde gözden kaçan, hesaba katılması istenmeyen, zaten hesaba katmanın da mümkün olmadığı o şey “istem”tir ve insanın isteği demek de onun iradesi, kaprisleri, düşleri, hayal gücü demektir. İnsan öyle gülünç daha doğrusu tuhaf bir yaratıktır ki, balı-kaymağı gözü görmez; bile bile en zararlı, çıkarına en aykırı olan şeyleri yapar ve kendisini tehlikeye atar. Bu nedenle yani bile isteye kendisini tehlikeye attığı için de, insan bütün yaratıklar içinde yaşamı en çok tehlikede olandır.

“İstek, yaşamın ta kendisidir, hem de en basit bir davranıştan yüce mantığa kadar. Gerçi isteğin eline kalmış bir yaşam çoğu zaman deli zirvasından başka bir şey değildir, ama unutmayalım, gene de yaşamdır, kare kökü almak değil!Akıl öğrenebildiği kadarını bilir, (belki geride öğrenemeyeceği çok şey kalacaktır. Avutucu bir yanı olmasa da bu gerçeği niçin gizleyelim?) insan yaşantısı ise bilinçli ya da bilinçsiz bütün eğilimleriyle, türlü türlü aldanmalarıyla sürüp gider.Şunu size yüzüncü kez söyleyeyim ki, insanın bile isteye, bilinçli olarak zararlı, budalaca, hatta son derece budalaca bir isteğe kapıldığı bir durum, tek bir durum vardır: Yalnızca yararlı şeyleri istemek zorunluluğundan kurtulup en saçmasından bile olsa bir şey *istemek hakkına sahip olmak*” (Dostoyevski, 1999, s: 43).

Bu hak, yani insanın isteme hakkına sahip olması, aynı zamanda onun *özgürlüğüdür*. Günün birinde gerçekten insan istekleri ve kaprislerinin formülü bulunursa; daha doğrusu isteklerimizin neye bağlı olduğu, hangi yasalara göre oluştuğu, nasıl geliştiği, değişik durumlarda ne gibi yönelimler gösterdiği kesin matematik formüllerle ortaya çıkartılırsa ne olur? Dostoyevski'nin bu soruya yanıtı, insanların isteklerinden vazgeçeceği, hem de yüzde yüz vazgeçeceğidir. Çünkü çizelgeye bakarak istemenin insan için hiçbir anlamı, hiçbir tadı yoktur. Dahası bu durumda insan, insan olmaktan çıkacaktır. Çünkü onu yaşatan, hedefe ulaşmaktan çok, hedef peşinde koşmaktır. Başka bir deyişle, insan için önemli olan, yolun Roma'ya çıkmasından çok, yolda olmaktır.

İnsanın yaratmayı, yol açmayı sevdiği su götürmez bir gerçektir. Ama bir yandan da yıkmaya, her şeyi darmadağın etmeye bayılır. Neden? Belki de, insanoğlu hedefe ulaşmaktan, kurmakta olduğu yapıyı bitirmekten içgüdüsel bir ürküntü duyduğu için yıkmayı, kurmak kadar bozup dağıtmayı da sever. Başka bir deyişle;

“Gelgeç gönüllü, tutarsız bir yaratık olan insanoğlu, belki de satranç oyunları gibi hedefi değil, hedefe giden yolu sever. Kim bilir, belki insanın yöneldiği tek hedef, hedefini elde etmek için harcadığı sürekli çabadır, yani yaşamın kendisidir. Oysa hedef iki kere iki dörten, bir formülden başka bir şey olamaz; iki kere iki dört ise yaşam değildir, beyler, ancak ölümün başlangıcıdır.Evet, insanın tek yaptığı şey, iki kere iki dörtlerin peşine düşmek, okyanusları aşmak, bu uğurda seve seve yaşamını vermektir; ama öbür yandan aradığını bulacağı için de ödü patlar. Çünkü bulursa arayacak başka bir şeyi kalmayacağını hissetmektedir” (Dostoyevski, 1999, s: 49).

Bu açıdan bakıldığında Pavese'nin (1990, s:47) “insanın ülkülerine erişememesinden daha acı bir şey vardır: Onları gerçekleştirmiş olmak” ya da “yalnız, bir tek günah var: İstek!” derken Dostoyevski ile aynı duyarlılığı ve düşünceyi paylaştığı söylenebilir. Benzer şekilde, *Kierkegaard'ın* (1990, s:106), “Günah (sonuç olarak her zaman bilgisizlik olmasına rağmen) bilginin içinde olmayıp istencin içindedir.” diye yazması da rastlantı değildir. O kadar değildir ki, Albert Camus de (1962, s:56) “günah, bilmekte değildir pek (bu bakımdan herkes suçsuzdur), bilmek istemektedir” diyecek ve ekleyecektir; “günah, arzulayan tinsel varlık ile umut kırıklığına uğratan dünya arasındaki kopuştur, birlik özlemimdir, bu dağınık evren ile onları bağlayan çelişkidir.”

Dostoyevski'den Camus'ye varoluşçu düşüncenin dönüp dolaşıp vardığı yer, görüldüğü gibi yine çelişki, yine paradokstur. Birlik özlemi ile yapıp tutuşan ve bu amaçla bir *ilk nedenin* peşine düşen insanın yazgısı, eninde sonunda *çelişkiye* düşmektir. Çelişkiye düşmeyen insan, karşısına çıkan ikinci dereceden sebepleri ana sebep olarak görendir ki, yeraltı adamına göre bu tutum dar görüşlülükten başka bir şey değildir:

“Bu tür insanlar dar görüşlü olmalarından ötürü, önlerine çıkan ilk sebepleri ikinci dereceden de olsa ana sebep sayarlar. Davranışlarına sağlam bir dayanak bulduklarına herkesten çabuk ve kolay inandıklarından dolayı da içleri rahattır. Peki ama ben kendimi nasıl huzura erdireceğim? Nerede bana destek olacak ilk sebepler, ilk dayanaklar? Bunları nasıl bulacağım? Şöyle bir düşünmeye başlıyorum, elime aldığım herhangi bir ilk sebep hemen peşinden kendisinden önceki sebebi sürüklüyor ve böylece uzayıp gidiyor. Anlamanın, düşünmenin iç yüzü budur” (Dostoyevski,1999, s:30).

Tıpkı Goethe gibi, düşünmenin iç yüzünü bu şekilde gören, bir ilk nedenin, dayanağın bulunmadığını kavrayan insanın *gerilim* içinde olmaması mümkün değildir. O, kendine *yalan* söylemediği sürece huzura kavuşamayacaktır. Öte yandan aynı insanın nihilizmin batağına saplanıp kalması ve insanoğlunun yazgısının havanda su dövmek olduğu sonucuna varması da çok kolaydır. Bu nedenle olsa gerek, Yeraltından Notlar'ın daha ilk satırlarında, her şeyi fazlasıyla anlamanın bir hastalık, hem de tam anlamıyla gerçek bir hastalık olduğu yazılıdır. İşte, bu hastalığın adı nihilizmdir ve *nihilizm*, boşunalık duygusu, akıl kategorilerinin uydurma olduğunu görmenin bir sonucudur (Kuçuradi,

1997, s: 56-57). Kişinin, gördüğü bir şeyi görmemeyi istemesi ya da bir şeyi gördüğü gibi görmemeyi istemesi, *yalandır* ve en sık söylenen yalan da, bir başkasına değil ama kişinin kendisine söylediği yalandır (Nietzsche, 1995, s:84). Yalanın bu yeni tanımı, yeni levhalara yeni değerler yazanının çarmıha gerileceğini önceden gören, fakat sonu neye varırsa varsın gerçekliği (realiteyi) *kendi* gözleriyle görmekten asla vazgeçmeyen birine; Nietzsche'ye aittir.

“Nihilizm nedir? Nihilizm ‘değer, anlam ve istenecek bir şeyin varlığını kesin olarak inkar etmek’tir; moralin mantığı sonuna kadar götürüldüğünde en yüksek değerlerin değerlerini yitirmesi, hedefin bulunmaması, ‘neden?’ sorusuna bir karşılığın bulunmamasıdır; en yüksek değerler olarak tanınan değerler söz konusu olunca, insan varlığının dayanacak bir şeyi olmadığına inanmaktır” (Kuçuradi, 1997a, s:57).

Ne var ki, nihilizmin tek tanımı bu değildir. Albert Camus’ye göre (1994, s:71) nihilist, hiçbir şeye inanmayan, her şeyi yok sayan değil, var olana inanmayandır. Var olana inanmamak, kişinin gerçekliği değerlendirme, insanı anlama yolunda hazır (verili) değer yargılarıyla yetinmeyip, *bütün değerleri yeniden değerlendirmeyi*, sorgulamayı istemesidir. Söz konusu sorgulama ise, kaçınılmaz olarak kişinin içinde yaşadığı çağın ve toplumun moral değerlerinden sıyrılmayı, onlardan güçlü bir *kopuşu* gerektirir.

Özgür insana, Nietzsche’nin deyiimiyle “*Trajik İnsan*”a çıkan yol, bu kopuştan geçecektir.

“Bu kopuş beklenmedik bir anda, birdenbire bir ‘yer sarsıntısı’ gibi olur. Öyle birdenbire olup biter ki, kopan kişi pek anlamaz olup biteni. Çevresine olan aykırılığı, bu çevreye ‘hayır’demesi, onu nereye olursa olsun gitmeye, nasıl olursa olsun kaçmaya zorlar” (Kuçuradi, 1997b, s:56).

Geçerlikte olan moralden kopmak, o zamana kadar değerlere yüklenen anlamın boş olduğunu ya da bu değerlendirmelerde bir aykırılık olduğunu görmek, kişiyi nereye götürür? Nietzsche’nin bu soruya yanıtı, Dostoyevski ile aynıdır; hastalığa... Çünkü bu durum bir çeşit hastalıktır, hem de insanı ykabilecek güçte bir hastalık... Kişi henüz “hayır” dediği şeylerin yerine ne koyacağını bilmez halde ve tedirgindir. Olup biten her şeyde, kendisinde bulunmayan bir anlamı arayıp bulamamanın, oluşun ereği olmadığını ya da bu oluşun arkasında bir birliğin ve uyumun bulunmadığını görmenin sonucu, kişiye önce bir umarsızlık, ardından yoğun bir boşunalık (hiçlik) duygusu yaşatacaktır.

Bu, Albert Camus'nün (1962, s:19), “dekorların yıkıldığı yer” dediği yerdir. O yerde karşılıksız bir “neden?” sorusuyla birlikte her şey şaşkınlık renkli bir bıkkınlığa dönüşür. Ancak bu bıkkınlıkla birlikte beliren *kaygı* her şeyin başlangıcıdır ve insanın önünde iki yol vardır; ya uyanarak iyileşecek ya da intihar edecektir. Bir üçüncü yol, geçerlikte olan değerlere bilinçsizce tekrar bağlanmak, yani zincire dönüş ya da kaçıştır ki, bu da en sık yapılandır (Camus, 1962, s:19-20).

Yaşanılan durumu ve bu durumdaki kişinin ruh halini çok iyi bilenlerden biri de Hermann Hesse'dir (1999, s:160):

“İçimizden her biri kendi hayal dünyasında ve kendi coğrafyasında oldukça memnun ve huzurlu yaşayıp gider, derken bir barajın çökmesi ya da kafada çakan bir ışık sonucu gerçeğin, o müthiş, o korkunç güzel, o tüyler ürpertici gerçeğin üzerine yıkıldığını, bir çıkış yolu bırakmaksızın kendisini kucakladığını, ölümcül bir yakalayışla kısıvrak yakaladığını duyumsar. Bu durum, kafada çakan bu ışık ya da uyanış, yalın gerçek içindeki bu yaşam asla uzun sürmez, ölümü barındırır kendisinde, sonunda ya ölümle ya da gerçek dışına, katlanılabilir düzene, kavranabilir olana soluk soluğa kaçışla noktalanır.”

Hesse'ye göre (1999, s:161), insan ömrünün onda dokuzunu dizgelerin, kavramların, dogmaların bu katlanılabilir, uyusuk, düzenli dünyasında geçirir. Başının üstünde bir çatı, ayağını basacak sağlam bir zemin vardır. Ancak bir anda çatı çökebilir, sağlam bildiği zemin ayaklarının altından kayabilir, başka deyişle, ortada dehşet verici gerçekten, çıplak-yalın gerçekten başka bir şey kalmayabilir;

“ O dehşet verici, akıl almaz, o korkunç şey Tanrı diye nitelendirilebilir, ama isim anlamayı kolaylaştırmaz, açıklanabilirlik ve katlanabilirliğe katkıda bulunmaz. Gerçekle yüzyüze gelmeler her zaman bir anda olup biter...”

Edebiyat dünyasının bir başka tanınmış ismi; Jack London (1971, s:58) “*Alkollü Anılar*”ında çıplak gerçekle nasıl yüzyüze geldiğini şöyle anlatır:

“Gerçeğin peçesini yüzünden sıyrılmış, ama dayanılamayacak kadar dehşet verici bir manzarayla karşılaşmıştım. ...Hayatın sözümona gerçekleri, gerçek değil. Hayatın gerçekleri, hayatın yaşamasını sağlayan hayati yalanlardır. ...İmgelemi güçlü adam, bütün o aldatıcı görüntülerin öbür yanını görür. Bütün değerlerin yerlerini değiştirir. İyi, kötüdür; gerçek bir aldatmacadan, hayat ise bir şakadan ibarettir. O adam için bu saat, eşyanın sadece kanunlarını bilebileceğini; ama eşyanın anlamına hiçbir zaman varamayacağını anladığı ‘Beyaz Mantık! saatidir...”

Beyaz Mantık saatini “uzun hastalık” olarak da niteleyen Jack London, hayatın en sağlam yalanlarını örten katı kabukları sıyrıp attığını ve ruhunun boynuna vurulmuş

zorunluluğun demir tasmaları üzerinde derin derin düşündüğünü yazar. Vardığı sonuç, evrende kendisi için bir tane özgürlük olduğudur ki, o özgürlük de *ölümü bekleme özgürlüğüdür*. Ne var ki, onun ikinci yolu; yani intiharı seçtiği düşünülürse *beklemekten vazgeçtiği fakat kendi ölümünü ölme özgürlüğü* kullandığı düşünülebilir.

Fakat belki de en zor olanı yaşamayı seçmektir ve bu noktada söz bir kez daha Hermann Hesse'ye (1999, s:95) verilebilir:

“Bir kez bizler yaşamın acımasızlığını ve ölümün kaçınılmazlığını sızlanıp yakınlıkla değil, bu umarsızlığın tadını çıkararak kabullenip benimsemek zorundayız. Ancak doğanın tüm iğrençliğini ve anlamsızlığını benimsedikten sonra, bu hoyrat anlamsızlığın karşısına dikilip onu anlamlı bir nitelik kazanmaya zorlayabiliriz. Bu, insanın üstesinden gelebileceği en yüce ve biricik şeydir. Geri kalan şeyleri hayvanlar insanlardan daha iyi başarır.

Anlamsızlık nasıl bir solucan için bir üzüntü kaynağı oluşturuyorsa, insanların çoğu için de asla bir üzüntü kaynağı sayılmaz. Ne var ki, bu üzüntüyü duyup bir anlam arayışına soyunan az sayıdaki kişiler insanlığın anlamını oluştururlar.”

Bu açıdan bakıldığında Goethe, Kierkegaard ve Dostoyevski ile birlikte Nietzsche de o az sayıdaki insanlardan biri olarak görülebilir. Kierkegaard, inatla yaşadığı çağda eksik olanın düşünce değil, *tutku* olduğunu ileri sürerken, Nietzsche de hem kendinde hem başkalarında bir inanma yeteneksizliği görmüş, her türlü inancının ilk temelini, yani *yaşam inancının* silindiğine tanık olmuştur. Bu nedenle olsa gerek, Nermi Uygur (1997a, s: 285) onu her şeyden önce bir “yaşama filozof”u, daha doğrusu bir “ozan-filozof” olarak tanımlar:

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

Uygur'a göre (1997a, s: 286), hem dile getirilişi, hem de dile getirdikleri bakımından, Nietzsche'nin düşüncelerini toptan özetlemek boşuna bir uğraştır, saçmadır. Temel ilkesi aynı kalmayıp, sürekli bir değişme, hep başka oluş olan bir düşünceyi özetlemek gerçekten de zor olmanın ötesinde, neredeyse olanaksızdır. Çatışmalar, gerilimler, karşıtlıklar yönünden de çok zengin olan bu felsefenin tümünü kavramanın, hele bu tümü sözümona düzenleyerek bir çerçevede kapamanın yanlış olacağını ısrarla vurgular Nermi Uygur...

Kuçuradi'ye göre de(1997b, s:1-2), hareket noktası doğrudan doğruya “yaşayan insan” olan bir düşünürün, yani Nietzsche'nin “sistemci” bir filozof, ya da klasik anlamda bir filozof olmasını beklemek kadar anlamsız bir şey olamaz. Ne var ki, dikkat edilirse Kuçuradi yalnızca *yaşam* demez, bu sözcüğün hemen yanına *insanı* ekler. Çünkü felsefi düşünce tarihinde insan, Nietzsche ile birlikte bir düşünürün ana araştırma konusu, odak noktası olmuştur. Gerçekten de ilk defa, “insanlar üzerine pek çok şey söylenir ama, **insandan** söz edilmez hiç” diyen Nietzsche'dir (Akt: Ioanna Kuçuradi, 1997b, s:9).

Peki, Nietzsche insandan nasıl söz eder, ne der? Yanıt olanca ağırlığıyla bir tek sözcüğün üzerine çöker: *Trajik*. Nietzsche'nin insanı trajiktir, yani o canlı bir *çelişkidir*, paradoksun ta kendisidir. Nietzsche'yle birlikte bir kez daha, “insani-olan”ı “akli-olan”a indirgeyen geleneksel Batı düşüncesine başkaldırılır. Ne var ki, bu başkaldırı belki de en sert, en kökten olanıdır. İnsanı yalnızca ona akıllılık (*sapiens*) niteliği vererek, akıllı, bilge bir varlık olarak tanımlamak, ne akıllıca ne de bilgecedir. Çünkü insan “*sapiens*” olduğu kadar “*demens*”tir de: O, kendinde sürekli bir deliliği taşır; kanlı adaklar bağışlamanın erdemine inanır; aşırı bir duyarlılık, tutkular, öfkeler, bunalımlar ve birdenbire değişen bir insan doğası vardır. Kısacası insan, Eski Yunanlıların “*Ubris*”, yani ölçü tanımazlık dediği şeyin sürekli barınağıdır (Morin. Akt: Hilmi Yavuz, 1998, s:11).

Akıl geleneği ya da ilkesi özdeşlik olan ve klasik mantığa dayanan entelektüalist gelenek coşkuyu, taşkınlığı, esrimeyi, sınır ya da ölçü tanımazlığı; yani “*Dionysos*'ça-olan”ı insandan sürgün etmiştir. Oysa insan bir akıl varlığı olduğu kadar bir içgüdü, bir duyu varlığıdır ve duyuların tanıklığını yanlış kılan da çoğu zaman akıldır. Duyular, “oluş”u, akıp gidişi, değişimi gösterdikleri sürece yalan söylemezler. *Dionysos*'un sürgünlüğüne bir son veren ve onu *Apollon*'la birleştirerek “*trajik-olan*”ı kuran, yani bir bütün olarak insanı ayağa kaldıran, diriltten Nietzsche'dir.

Trajik insan aynı zamanda *büyük kopuşu* gerçekleştirmiş, yani içinde yaşadığı sürüden kopmuş, kendi yolunu arayan, insanla ilgili her şeyi kendi gözleriyle görmek isteyen moral dışı insandır; *özgür insandır*. Bilge Karasu'nun deyişiyle (1994, s:12), yaşamı

öğrenmenin bir yolunun da kopmayı öğrenmek olduğunu anlamıştır, çünkü “yaşamak, bir çok şeyden kopmayı öğrenmektir de.” Trajik insan edilgin nihilizmin batağında çırpınmak yerine önce “etkin nihilizm”e (veya “yok eden” nihilizm) ardından “özgür-yaratıcı istem”e ulaşabilen insandır. Etkin ya da yok eden nihilizm bir ara durumdur. Bu durumdaki kişi kendi kendisiyle hesaplaşır; “hayır!” dediği, yadsıdığı veya koptuğu değer yargılarını yok etmek, kırmak, parçalamak ister. Ancak hala hastadır ve her ne kadar “iyileşme” dönemine girmiş olsa da, tam anlamıyla sağlığına kavuşmuş değildir. Geçerlikte olan değerlerden ve değer yargılarından koptuktan sonra, kendisiyle dürüstçe hesaplaşmaktan kaçan, sadece kırıp bozan, sağa sola saldıran, kırılmayan yıkan bir kişi olarak da kalabilir insan... Başka deyişle, kendi kendisi olmak istemiş ama olamamış, ara dönemin yoksunluğuna, yalnızlığına, acılarına dayanamamıştır (Kuçuradi, 1997b, s: 57-61). Fakat Dostoyevski’nin (1999, s:50) “yeraltı”ndan duyurduğu gibi, “acı duymak anlamının tek kaynağıdır”. Nietzsche de (Akt: Kaufmann, 1997b, s:92) en son kaleme aldığı yazılarından birinde şöyle yazacaktır:

“Ve uzun süren hastalığıma gelince, ona olan borcum sağlığıma olandan betimlenemeyecek denli çok değil midir? Ona daha yüksek bir sağlığı borçluyum – bir sağlık ki onu öldürmeyen her şey onu daha da güçlü yapar. Felsefemi de ona borçluyum. Yalnızca büyük acı tinin en son kurtarıcısıdır. Yalnızca büyük acı, o uzun, yavaş acı ki bizi bir bakıma yeşil ağaçla birlikte yakar ve acele etmez, yalnızca bu, biz felsefecileri en son derinliklerimize inmeye ve tüm güveni bir yana atmaya zorlar. Böyle bir acının bizi daha iyi yaptığından kuşkuluyum, ama biliyorum ki bizi daha derin yapar.”

Yok eden nihilizmin, ara dönemin acısını bilgiye dönüştüren, *anlayan* kişi gerçek sağlığa, özgür isteme giden yola girmiş demektir. Bu aşamada insan;

“... kendi kendisiyle konuşur ilk defa; ister dinleyen olsun ister olmasın, insan, susmaktan acı çekmesin diye konuşur.

İsteyerek karanlıkta aranmakla, savaş ve uykuyla, ironi veya asketizmle geçen bu nihilizmden sıyrılmaya döneminin kişiye kazandırdığı şey, kendini tanıması, ‘kendi sabahı’, ‘kendi kurtuluşu’, **kendi yolu**, yapayalnız yürüdüğü ve yürüyeceği kendi yoludur. ...Kişiye yaşamaya karar verdiren, onu çıkmazdan kurtaran, ona ‘kapıyı açan’, onu yıkamamış olan karamsarlığıdır; çünkü o, bu karamsarlığı kullanmasını bilmiş ve nihilizmin içinde boğulup kalmamıştır.

Bu açılan yolda atılan her adım kişiyi canlı, dipdiri hayata yaklaştırır. Bu yolda oldukça ilerledikten sonra etrafına bakındığında, şeylere yakından baktığında, onları değişmiş görür; daha doğrusu onları **ilk defa** görür. İlk defa **kendi yolunu** görür: işte bunu görmek nihilizmden sıyrılmak demektir” (Kuçuradi, 1997b, s:61).

Nietzsche’nin paradoksu aydınlığa giden yolun karanlıktan geçmesidir. Onun nihilizminde yadsınan, hiçlenen, dünya ya da yaşam değil, o dünyaya yakıştırılan ve

sorgulanmadan kabul edilen değerlerdir, değer yargılarıdır. Yeniden değerlendirilmediği için değersizleşen değerlerin insanı yıkıma götüreceğini ve bu tutumun kendisinden bir sonraki yüzyılın felaketi olacağını öngörürken yanılmamıştır Nietzsche.

20. yüzyılın nihilizmden yanlış bir sonuç çıkardığını, yani hiçbir şeyin anlamı ve değeri yoksa veya kalmamışsa, *her şey yapılabilir!* sonucunun çıkartıldığını, bu sonucun da hesaplı ve soğuk kanlı *mantık cinayetlerinin* yolunu açtığını gören Albert Camus (1995, s:9) olur:

“Bir tutku cinayetleri vardır, bir de mantık cinayetleri. Aralarındaki sınır belirsizdir. Ama ceza yasası, oldukça elverişli bir biçimde ayırır bunları birbirinden. Kasıt ve kusursuz cinayet çağında yaşıyoruz.”

Ne var ki, 20. Yüzyılın nihilizmden, daha doğrusu yanlış sonuçlar çıkartılan bir nihilizmden çok şey çektiğini iyi bilen Camus (1983, s:58), aynı zamanda insanın aradığı ahlakı nihilizmi bir yana bırakarak bulamayacağını da çok iyi bildiği için şöyle yazacaktır:

“Çağımız nihilizmden çok çektiyse, aradığımız ahlaka nihilizmi bir yana bırakmakla varılamaz. Hayır, her şey yadsımda ya da saçmada bitmiyor, biliyoruz bunu. Ama önce yadsımayı ve saçmayı ele almalı. Çünkü, bizim kuşağımız önce onlara rastladı ve ilkin onlarla kozunu paylaşmak zorundadır.”

Albert Camus’ye yadsıma ve saçmayla (uyumsuz, absürd) kozunu paylaşırken destek olan, düşüncesini ve dünya görüşünü besleyen, Nietzsche’nin paradoksu ve hakkı sonuna kadar verilmiş nihilizmidir denebilir. Nietzsche’nin aydınlığına giden yolun karanlıktan geçtiği doğrudur. Çünkü “gece aynı zamanda güneştir” diye seslenen Nietzsche’nin Zerdüşt’üdür. Camus’ye göre de (1983, s:22), kendisi için tek gerçek olduğunu söylediği *alacakaranlık* bizi güneşin ta kendisine götürecektir; başka deyişle yaşama aşkı, yaşama umutsuzluğundan çıkarılacaktır. Nietzsche’nin de (1972, s:185) “en yüce dağlar en derin denizlerden çıkar” derken dile getirdiği düşünce budur.

Belki de Susan Sontag (1991, s:92) Albert Camus için kaleme aldığı bir yazıda onu Fransızların Nietzsche’si olarak tanımlarken yanılmamıştır. Kaufmann’a göre de (1997,

s:104), Camus'nün "*Defterler*"i Nietzsche'nin onun üzerindeki etkisi konusunda hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak kadar açıktır. Öyle ki, Camus bu yapıtını sadece Nietzsche'den alıntılar ve ona göndermelerle doldurmakla kalmaz, giderek bir bölüm başlığı olarak "Biz Nietzscheciler" diye yazar. Ayrıca yine Kaufmann'ın (1997b, s:104) belirttiğine göre, Camus'nün evinin duvarlarını sadece iki kişinin; Dostoyevski ve Nietzsche'nin portreleriyle süslemesi de rastlantı değildir.

Bu arada, Nietzsche'nin düşüncelerinin yalnızca Albert Camus'yü değil, 20. Yüzyılın başka pek çok sanatçısını ve düşünürünü de yoğun olarak etkilediğini belirtmek yerinde olacaktır. Örneğin, bir Andre Gide, Nietzsche'ye çok şey borçludur çünkü ondan yalnızca "*Karşı-Ahlakçı*" başlığını almakla kalmamış, ayrıca kendisinin en iyi, aslında tek romanım dediği romanın (*Kalpazanlar*) adını da aldatma, ve en çok da kişinin kendini aldatması anlamında kullanmak üzere Nietzsche'den devşirmiştir (Kaufmann, 1997b, s:105).

Konu kişinin kendisine söylediği yalan ya da kendini aldatması, yani *kötü niyet* olunca ilk akla gelen ismin Sartre olması doğaldır. Oysa yine Kaufmann'ın (1997b, s:129) belirttiği gibi, Sartre'ın bir paradoks olarak ele aldığı bu konu Nietzsche tarafından "*Maskeler*" adı altında en ince ayrıntısına varıncaya kadar deşilmiştir.

Nietzsche'ye olan borcunu ve ona duyduğu hayranlığı gizlemeyen bir başka önemli kişi de Sigmund Freud'dur. Çünkü bilincin her şey olmadığını, fakat yalnızca bir yüzey olduğunu; insan yaşamında bilince verilen önemin aşırı büyütüldüğünü söyleyen Nietzsche'dir. Freud (Akt: Walter Kaufmann. 1997b, s:61) özellikle duygusal etmenlerin bellek üzerindeki etkisinden söz ederken Nietzsche'nin unutulmaması gerektiğine değinir ve şunları yazar:

"Ama aramızdan hiç biri bu fenomeni ve ruhbilimsel nedenlerini Nietzsche'nin yapıtlarından birinde (İyinin ve Kötünün Ötesinde, Bölüm:II) yaptığı kadar tam olarak ve aynı zamanda etkileyici olarak betimlemeyi başarmış değildir: 'Onu yaptım' der belleğim. 'Onu yapmış olamam der gururum ve tüm katılığı içinde kalır. Sonunda belleğim boyun eğer."

Bilincin yalnızca bir yüzey olduğunu söyleyen Nietzsche'nin (1997, s:26), bu düşüncesine ek olarak, uyanık olma ile düş görme arasında hiçbir özsel ayrım olmadığını, düşlerin tersinden de olsa gerçeği yetkin bir şekilde yansıtabileceğini

öngördüğü hesaba katılırsa, psikolojiye olduğu kadar, 20. Yüzyıl sanatının en güçlü akımlarından biri olan gerçeküstücülüğe katkısı da kendiliğinden anlaşılacaktır.

Bu açıdan bakılır ya da Nietzsche'nin öngördüğü pek çok şeyin doğru çıktığı düşünülürse, Nermi Uygur'un (1997a, s:287) neden "Nietzsche'nin geleceği bizim bugünümüzdür. " dediği ve onu kendi çağdaşı, kafadaşı olarak kabul ettiği anlaşılır. Aslında Nietzsche'nin (Akt: Nermi Uygur, 1997a, s:288) kendisi de gelecek için yazdığının bilincindedir:

"Yapıtımın **zamanı** var – hem ben çağımın kendi ödevi diye çözmek zorunda olduğu şeyle hiç mi hiç karıştırılmak istemiyorum. **Benimle yapılanın ne olduğunu** görmek için, ancak elli yıl sonra belki birkaç kişi... gözünü açabilecek."

Nietzsche bu satırları yazdığında yıl 1884'tür ve dediği tam olarak çıkmıştır. Gerçekten de Nietzsche'yi çağdaşımız kılmada büyük emeği geçen C. G. Jung, Jaspers ve Heidegger gibi düşünürler, ilk çalışmalarını 1935/36 yıllarında kaleme almışlardır ve yine Nermi Uygur'un (1997a, s:288) belirttiği gibi, İkinci Dünya Savaşından sonra hızla yaygınlaşan varoluşçu felsefelerin neredeyse hepsinin önderi Nietzsche olmuştur.

Kuşkusuz, Nietzsche'nin paradoksundan çıkan öngörülerin her biri üzerinde ayrı ayrı durmak, dahası bunlarla uzun bir hesaplasmaya girmek olanaklıdır. Ancak söz konusu bu öngörüler içinde öyle bir tanesi vardır ki, onun hakkını vermek için uzun uzadıya düşünmeye pek gerek kalmaz. İşte o öngörünün adı da "korku"dur.

"Sana korkuyu göstereceğim bir avuç tozda!" T. S. Eliot'ın (1995, s:6) "*Çorak Ülke*"sine adım atar atmaz bu dize ile karşılaşılması yalnızca bir rastlantı olabilir mi? Yoksa Bilge Karasu'nun (1996b, s:77) kendi memesini emerek büyüdüğünü söylediği korkunun sütü olmaktan kurtulamamak mıdır insanın yazgısı? Nietzsche'nin (1997, s:125) yanıtı, "anlamanın ustası" olarak adlandırdığı *korku* olmadan insanın eksik olacağıdır. Tıpkı ölüm, ayrılık, yalnızlık, acı, sıkıntı gibi korku da *büyük kopuşun* gerçekleşmesini sağlayan bir güç olduğu için varoluşçu düşüncenin önemle üzerinde durduğu bir konudur. Kişiyi, bütün güvence ve sığınaklardan uzakta, maskelerini atmış

olarak kendisiyle çırılçıplak yüzleşmeye çağırın *sınır durumlar* içerisinde belki de en uçta olanı, en güçlü olanı korku olduğu içindir ki, bu duygunun “anlamanın ustası” olduğu düşünülebilir. Nitekim, Nietzsche’nin içsel yaşamını, kendi düşüncesini besleyen kana dönüştüren ve çağımızın önemli düşünürlerinden biri olduğu kabul edilen Georges Bataille de (1995, s:72) korkunun bilgisizliği, bilgisizliğin de olanca çıplaklığıyla insanı açığa çıkarttığını büyük harflerle yazarak vurgular:

“Eğer önerme (bilgisizlik açığa çıkarır) bir anlam taşıyorsa – görünürken ve aynı zamanda yok olurken- BİLGİSİZLİĞİN KENDİNDEN GEÇMEYLE BAĞINTILI OLMASI ANLAMINA GELİYOR DEMEKTİR. Bilgisizlik her şeyden önce KORKUDUR (TEDİRGİNLİKTİR). Korkuda kendinden geçirten çıplaklık ortaya çıkar.”

Albert Camus için de, hem iç, hem de dış dünyasında paramparça olmuş bir gerçeklik içinde yaşayan çağdaş insanı belirleyen en önemli nitelik, korkudur. Ancak Camus’nün korkuyu ele alışı, korkuya yüklediği anlam farklıdır. Ona göre 20. Yüzyıldaki yaşamın kendisi korkudur ve bu yüzyıl bir *korku çağı*dır:

“17. Yüzyıl matematik çağı, 18. Yüzyıl fizik çağı, 20. Yüzyılımız korku çağıdır. Diyeceksiniz ki korku bir bilim değildir. Ama bu korkuda bilimin payı var. Çünkü kuramsal alandaki son gelişmeleri onu kendi kendini yadsımaya götürdü; pratik alandaki gelişmeleri ise, bütün dünyayı yok edebilecek duruma geldi. Üstelik korku bir bilim sayılmasa bile, onun bir teknik olduğu su götürmez.Şu son yıllarda gördüklerimiz bizde bir şeyi kırdı. Bu şey, insanın güvenidir; o güven ki, insanlığın dilini konuştuk mu bir başkasından insanca karşılık göreceğimize inandırırdı bizi” (Camus, 1983, s:59).

Bu satırlar, Goethe’nin yaşadığı çağdaki Faust’un trajedisinden, çağdaş insanın; yani korku çağında yaşayan Faust’un trajedisine gelindiğinde değişenin ne olduğunu göstermesi açısından önemli görülebilir. Goethe’nin Faust’u *mutlak bilgi* peşinde koşarken yaşamı ıskalayan bir insandır, ama henüz kendisini (insanı) ıskalamamış, insanın kendisinden kaçmasının ne olduğunu hiç tanımamıştır. Evet, yalnız bir insandır, bencildir, doyumsuzdur, çıtayı her zaman aşamayacağı yüksekliklere koymuş, her sıçrayışında da gücü kadar güçsüzlüğünü, yetersizliğini anlayarak acı çekmiştir. O, Şeytanla yaptığı anlaşmada kaybedendir ve ortada belki de kaybedenin kazanacağı bir oyun vardır. Ama insan, Şeytanla da olsa, Tanrı’yla da olsa hala diyalog halindedir çünkü kendisiyle (insanla) olan diyalogunu henüz yitirmemiş, kendi kendisine *yabancılaşmamıştır*. Korku çağının, bugünün Faust’unun gururla taşıyabileceği, soylu acıları yoktur. Her şeyden önce bir geleceği yoktur:

“Geleceğe el atmayan, gelişme, iyileşme umudu olmayan bir yaşamın ne değeri olabilir ki? Aşılmaz bir duvarın önünde yaşamak köpekçe yaşamaktır. Doğrusunu isterseniz, benim kuşağımdakilerköpekçe yaşamış ve yaşamaktadırlar.

İnsanların geleceğe kapalı yaşamaları ilk kez bugün olmuyor elbet. Ama, insanlar eskiden konuşarak, bağrışarak bu duvarları aşarlardı. Kendilerine umut veren başka değerleri yardıma çağırırlardı. Bugün kimse konuşmuyor” (Camus, 1983, s:59).

20. yüzyılın Faust’una düşen, karşılıklı konuşma olmayan yerde, yaşamın da olmayacağına görmektir. Bugünün Faust’u insanca ilişkiler kurmaktan aciz olduğu için çaresizdir ve işin kötüsü ona dışardan uzanan bir el yardım edemez; bu el şeytanın eli de olsa elinden bir şey gelmez, çünkü insan, insan olmaktan çıkmıştır.

Bu nedenle olsa gerek, Avusturyalı şair ve yazar Ingeborg Bachmann (1998, s:102) “*Ağustos Böcekleri*” adlı radyo oyununun sonunda, bir amaç peşinde koşarken sesinden hep insan sesi olmaktan öte bir şeyler beklediği için sesini yitiren, yani insan olmaktan çıkan insanın yazgısını şöyle duyurur:

“...Çünkü ağustos böcekleri de bir zamanlar insandılar. Hep şarkı söyleyebilmek için yemeye, içmeye ve sevmeye son verdiler. Şarkılara kaçışları sırasında gittikçe daha kuruyup küçüldüler; şimdi özlemleriyle yitip, özlemleriyle büyülenmiş olarak şarkılar söyleyip duruyorlar – ama aynı zamanda lanetlenmiş olarak, sesleri insan sesi olmaktan çıktığı için.”

Bu açıdan bakıldığında, varoluşçuluğun yalnızca geleneksel felsefeye karşı bir başkaldırı olmadığı, ama insanın insan olmaktan çıkışına karşı felsefe de içinde olmak üzere resimden müziğe, tiyatrodan şiire sanatın, daha genel olarak da yaşamın ve kültürün her alanına yayılan bir ayaklanma, bir *direnış* hareketi olduğu söylenebilir.

Bu direnişin ön saflarında yer alan ve tıpkı Ingeborg Bachmann gibi dili kadar tüm bir yaşamı da Avusturya’nın kozmopolit kültürüyle yoğrulduğu için diri kalan, başka deyişle farklı ve çok sayıdaki kültürü içinde barındıran bir ortamda soluk alıp verdiği için hep canlı kalmayı başaran önemli bir isim de, Rainer Maria Rilke’dir.

Rilke’nin varoluşçuluğun gelişimi üzerindeki etkisinin bir Nietzsche’den ya da Dostoyevski’den aşağı kalmadığını gösteren çok sayıda kanıt bulunabilir. Örneğin, Rilke’nin Behçet Necatigil tarafından dilimize kazandırılan yapıtı; “*Malte Laurids Brigge’nin Notları*”na yazdığı önsözde, Sartre varoluşçuluğunun Rilke’den önemli

izler, yoğun etkiler taşıdığını dile getiren T. Fuchs'dur. Fuchs'a göre (1948, s:6), insanın değerini ve insani oluşunun temelini dünyadan kaçış değil, birey (kişi) olabilme bilincine bağlayan ve bu bilincin kişinin *yaşantılarıyla* zenginleştiğini söyleyen Rilke'dir. Ne var ki, Rilke'nin imgelerle, yani şiirle dile getirdiği bu düşüncenin perde arkasında kimin olduğu merak edilir ve perde şöyle bir aralanırsa karşımıza çıkan yine Nietzsche olacaktır. Denemeleriyle olduğu kadar, Thomass Mann üzerinde yaptığı incelemeyle de adını duyuran ve Alman edebiyatının en yetkin uzmanlarından biri olarak görülen Erich Heller'in, "*Rilke ile Nietzsche-Düşünce, İnanç ve Şiir üzerine Bir Söyleşi*" başlığını taşıyan makalesi Nietzsche'nin Rilke üzerindeki etkisinin ne kadar yoğun olduğunu göstermesi açısından hem çok önemli hem de çok ilginç olarak değerlendirilebilir. Önemlidir, çünkü bu makale şiir ile düşünce, genelleştirilerek söylenmek istenirse, felsefe ile sanat arasında ne kadar güçlü bir bağ olduğunun açık kanıtı olarak da okunabilir. E. Heller'e göre (1981, s:91), nasıl Goethe büyük bir olasılıkla Spinoza'dan, Shakespeare Seneca'dan, Montaigne Machievelli'den yararlanmışsa Rilke de Nietzsche'den yararlanmış ve onun fikirlerini şiire dönüştürmüştür. (Yalnız burada dikkat edilmesi gereken şey, T.S. Eliot'ın da önceden uyardığı gibi, şairin *ille de düşüncenin kendisini değil, sadece o düşüncenin duygusal karşılığını* dile getirmekle uğraştığıdır.) İlginçtir, çünkü yine Heller'e göre, Nietzsche ve Rilke'yi birbirine bağlayan "ve"nin arkasında "bu işte bir kadın parmağı var"ın gölgesi dolaşır ki, o kadın da Nietzsche'nin olduğu kadar, Rilke'nin de yaşamında önemli bir yer tutan Lou Andreas-Salome'den başkası değildir. Salome, Heller'in makalesine renk katan eğlendirici bir öğedir ancak özelde Salome'nin değil ama genelde *kadının*, Nietzsche ve Rilke'den çok sonra gerçeküstücülerin *düşlerini* kışkırtan asli varlık olduğu anımsanırsa, bu konunun (kadının) hiç de hafife alınmaması gereken bir konu olduğunu anlamak zor olmayacaktır.

Her ne olursa olsun, özünde Nietzsche'nin söylediği şey, insanın değerinin, sağladığı yararlar ölçülemeyeceği, çünkü yararlı olabileceği tek bir kişi olmasa bile, bu değer yine de süreceğidir. Bir bütün olarak bakıldığında Rilke ve Nietzsche'yi ortak paydada toplayan da bu düşüncedir ve 20. Yüzyıla gelindiğinde söz konusu ortak paydadan çıkan sonucu en iyi değerlendirenlerden birisi, daha doğrusu onların düşüncesini çağdaş kılan öncü, Heidegger'dir. Ne var ki, Heidegger felsefenin binbir deresinden soyut sular

getirirken, Sartre ondan aldığı düşünceleri son derece canlı, somut olarak anlatmayı başarır. Sartre'ın belki de Heidegger'den öğrendiği en önemli şey, insanın kendisine ve yaşama ilişkin neyi öğrenecekse onu ancak ölümle yüzyüze gelmekten, hesaplaşmaktan kaçmadığı zaman öğrenebileceğidir;

“...ölümü hiç düşünmemiştim, çünkü böyle bir fırsat olmamıştı, ama şimdi fırsat vardı ve bunu düşünmek dururken neden başka şeyler yapmalıydı.Düşünmeye başlamam gerekiyor. Hiçbir şeyi göremeyeceğimi, hiçbir şeyi işitmeyeceğimi ve dünyanın ötekiler için sürüp gideceğini düşünmeye başlamam gerekiyor. İnan bana, insan bunu düşünmek için yaratılmıştır Pablo” (Sartre, 1994c, s:19-21).

Sabah kurşuna dizilecek insanların uzun gecesini ve bekleyişini anlatan “kısa” bir öykü olan “*Duvar*”, Sartre'ın düşüncelerini somutlaştırarak, sanatın diliyle aktarmada ne denli usta olduğunu göstermeye yeter. Bu öyküde insanın ölüm düşüncesinden kaçmak için kendisini nasıl kandırdığından, toplu yaşamın ikiyüzlülüğüne, kişinin yalnızlığına, yaşamın anlamından, *hiçlik* düşüncesinin insanı ezen ağırlığına, özgürlüğe kadar Sartre'ın felsefesinin neredeyse tamamının bir özetini bulmak olanaklıdır. Konu olarak basit, içerik olarak yoğun olan bu öykünün özünde anlatılan ise tek bir şeydir; *dıştan gelen baskı, zorlama karşısında kişinin özgürlüğü...* Söz konusu baskı, öyküde de verildiği gibi en uç noktada da olsa, başka deyişle insan ölümüne de mahkum edilse, özgürdür. Çünkü insan bu durumdayken bile, kendi ölümünü kendi elinde tutabilme, yani *dürüst* ölebilmek şansına hala sahiptir.

Fakat ölümün dürüstü, doğrusu olur mu? Hem olsa da, bir önemi kalır mı insan öldükten, ölümüne yazgılı olduktan sonra? Sartre'ın bu soruya yanıtı olumludur ve soyut bir hak olarak değil, fakat her koşulda somut bir görev olarak insanın özgürlüğüne vurgu yapması açısından da ayrıca önemlidir. Fakat soruyu ilk defa soran da aslında Sartre değil, Rilke'dir ve Sartre ölümün felsefe açısından insan için taşıdığı önemi nasıl Heidegger'den öğrenmişse, ölüm düşüncesinin şiire, sanatın diline dönüşümünü ve bu dönüşümün taşıdığı gücü de Rilke'den öğrenmiştir.

Ancak bizim konuyu ele alışımız bakımından burada önemli olan kimin kimden esinlendiği ya da etkilendiği değil, sorunun kökeninde bir kez daha çelişkinin, *paradoksun* yattığını görebilmektir. Soruyu soran ve “Tanrım her insana kendi ölümünü ver / ki böylece yeni bir adı olsun her şeyin” diyen ve kişinin kendi ölümüne sadık

kalarak ölmesinin, ölebilmemesinin yaşam açısından taşıdığı önemi duyuran Rilke'dir (Akt: Maurice Blanchot, 1993, s: 114). Fakat ona bunu dedirten de, soruyu sordurtan da yine çelişkidir, çelişkinin gerilimindeki düşüncedir. Bunu anlamak için, belki de Rilke'nin mezar taşında yazılı olan şu dizelere bakmak bile yetecektir:

“Gül! Ey saf çelişki
Nice göz kapağının altında
Hiç kimsenin uykusu olmamanın sevinci”

Gerçekten de, ölümün yaşamla beslenen bir yumak olduğu ve salt bu nedenle tepeden tırnağa bir çelişki olduğu hesaba katılırsa, çelişkiye dayanan bir düşüncenin de kendisine ölümü uğrak edinmesi ya da ölümden konaklaması hiç şaşırtıcı olmayacaktır. Ne var ki, söz konusu çelişkinin ve bu çelişkidenden kaynaklanan gerilimin insan açısından bir kazanıma dönüşmesi de ancak ölümü yaşamın bir karşıtı olarak değil, tamamlayıcısı olarak görmekle, görebilmekle mümkündür. Bu da *ölümü anlama* çabasının, aslında *yaşamı anlama* çabasıyla bir olduğunu ve bu çabayı gösteren kişinin, ahlaksal sorumluluğunun bilincinde olduğunu gösterir. Çünkü ölümü, dolayısıyla yaşamı anlamak, anlamlandırmak isteyen kişi aynı zamanda *olabileceğini olma* kaygısını taşıyan ve bu kaygıyla düşüncelerine olduğu kadar eylemlerine, yapıp-ettiklerine de yön verebilen kişidir. Bütün bunlara bir de her ölümün *tek kişilik* olduğu eklenirse, kendi ölümünü ölmeyi başaran insanın aslında kendisini gerçekleştirdiği, *olabileceğini olmayı* başardığı söylenebilir.

Bu açıdan bakıldığında, daha doğrusu her ölümün tek kişilik olduğu düşünülürken ölümle hesaplaşmanın, sanatta olsun, şiirde ya da felsefede olsun, aynı zamanda birey (kişi) olabilme sorunuyla yakından ilgili olduğunu da görmek gerekir. Rilke, kendi ölümünü ölen insan sayısının ne kadar az olduğunu, dolayısıyla yaşamları boyunca kendilerini tanımak şöyle dursun, kendileriyle hiç karşılaşmadan yaşayıp giden ve öylece göçen insan sayısının ne kadar fazla olduğunu çok güzel anlatır:

“İnsanda kendi ölümüyle ölmek arzusu, azaldıkça azalmakta. Bir müddet daha geçsin, kendi hayatını yaşamak kadar seyrekleşecek, böyle ölümler. Ne var ki, her şey hazır. Geliyorsunuz, hazır bir hayata konuyorsunuz, yalnız giyinmeniz kalıyor. Gitmek istiyorsunuz, yahut mecbur oluyorsunuz gitmeye: yok, zahmet etmeyin: Voila votre mort, monsieur. Rasgele ölüyorsunuz; çektiğiniz hastalığın ölümüyle ölüyorsunuz” (Rilke, 1948, s:8-9).

Oysa insanın unutmaması gereken, Seneca'nın (Akt: Gündüz Vassaf, 1992, s:141) deyimiyle, insanın hasta olduğu için değil, yaşadığı için, yaşamda olduğu için ölecek oluşudur.

Görüldüğü gibi, varoluşçuluktan bir yaşam felsefesi olarak söz etmek aynı zamanda ölümden söz etmektir ve bu da bir çelişkidir. Fakat hayatı bir bütün olarak kavramak, ancak çelişkiyi kabul etmekle, başka deyişle "A, hem A'dır hem de A-olmayan'dır" demekle mümkündür. Rilke'nin (1982, s:19) dizeleriyle söylenmek istenirse;

"binlerce kök salarak

kavramak hayatı derinden

ve ortasından geçerek acının

olgunlaşmak hayatın taa ötesinde, taa ötesinde zamanın!", ancak çelişki mantığına dayanan düşünceyle benimsenebilecek bir tutumdur.

Söz konusu bu tutumun yalnızca varoluşçuluğun ya da türlü görünümleri içinde varoluşçu felsefelerin çerçevesini çizmekle kalmadığı fakat tüm bir modernizmin ve modernist bilincin de belirleyicisi olduğu söylenebilir mi?

James McFarlane'in (1997, s:211) "*Modernizm ve Zihin*" adlı makalesinde ileri sürdüğü görüşe göre, modernist bilinci yoğuran, ona modern kıvamını veren şey kesinlikle *paradoks* ve paradoksun neden olduğu *gerilim*dir. MacFarlane'in, bu görüşünü desteklemek için Rilke'den alıntı yapması rastlantı değildir:

"Rilke, kavrayıştaki gerginlikle başedebilmek için zihinsel idmanın şart olduğunu vurguluyordu: 'Kafanızı iki uç arasında esnetin esnetebildiğiniz kadar!' Modernizmin ayırt edici özelliği, zihni ısrarla bu yeni gerilime yöneltmesiydi. 'İfade edilemez' olanı ifade etmeyi amaçlayan inatçı girişimler zihinden aşırı esneklik bekliyordu."

20. yüzyılın özellikle ilk yarısında, bilincindeki çarmıhla birlikte yaşayan ve çoklu kutuplar arasındaki gerilimi iliklerine kadar duyan, öncelikle sanat ve sanatçı olmuştur. Modernist şiirin doruklarından biri olan T. S. Eliot'un "*Çorak Ülke*"sine söz konusu gerilimin ışığı altında bakıldığında her şeyi çırılçıplak görmek daha kolay olabilir.

Eliot (1995, s:41), “*Çorak Ülke Üzerine Notlar*”ında bu şiirin özünün *Tiresia*’nın gördükleri olduğunu söyler. *Tiresia*’nın söylediği ise şudur:

“Ben *Tresia*, kör, ama iki hayat arasında çırpınan,
Pörsük kadın memeli ihtiyar, görüyorum
Günün moraran saatinde...” (Eliot, 1995, s: 21).

Albert Camus’nün *alacakaranlığı*, Eliot’un *mor saatine* dönüşüvermiştir ve her ikisi de gündüzün geceye karıştığı o loşlukta görebilmektedir.

Dünyanın “kutsal alacası”ndan söz eden bir başka sanatçı da Hermann Hesse’dir (Akt: MacFarlane.1997, s21):

“Dünyanın kutsal alacasını hazla gözler önüne sererken o alacalıkta bir uyum olduğunu hatırlatmayı da arzu ediyorum. Güzelle çirkinin, aydınlıkla karanlığın, günahla sevabın bir an kutuplaşıp sonra iç içe geçtiklerini göstermek istiyorum. Bence insanlığın en yüce sözleri, yeryüzündeki büyük tezatların hem kaçınılmaz hem aldatici olduklarına işaret eden gizemli deyişler ve imgelerdir.”

Ne var ki Eliot, karşıtlıkları uzlaştırmaktan yana değildir. *Tresia* iki hayat arasında çırpınır; hem erkek hem dişidir, yaşamın hem merkezinde, odağında hem de kıyısındadır. O, aydınlıkla karanlığın içiçe girdiği mor saatte her şeye tek tek bakmak, dünyayı birbiriyle bağlantısız parçalardan oluşan bir yığına indirgemek ister. Husserl’in fenomenolojisi anımsanır (Bkz. S:77-80) ve onun hiçbir ayrıca tanımadan her nesnenin kendi özünü *görmekten* söz ettiği düşünülürse, *Tresia*’nın bakışını anlamlandırmak zor olmaz. Burada körlük bir çeşit fenomenolojik görmedir, *özgörü*dür.

Aynı *özgörü*, dünya edebiyatının bir başka büyük ismi; Elias Canetti’nin “*Körleşme*”sinde de karşımıza çıkacaktır.

Canetti’nin romanına adını veren “*Körleşme*”nin iki farklı tanımı ya da anlamı vardır. Birinci tanım olumsuzdur. Romanın kahramanı *Profesör Kien*, bütün yaşamını yalnızca bilime adayan ve yolun sonuna yaklaştığında da çevresinde ve kendinde olup biten hiçbir şeyin farkına varamadığı için bocalayan, yoğun çelişkiler yaşayan bir insandır. Prof. Kien bu olumsuz anlamdaki körlüğün eleştirisini şöyle yapar:

“...ne var ki bilimsel belleğinin bedelini tehlikeli bir eksiklikle ödüyorsun. Çevrende olup bitenleri görmediğin gibi kendi yaşantılarına da belleğinde yer yok. Duygu belleği diyebileceğim bellek sanatçı kişide vardır. Evrensel insan ancak bu ikisinin biraraya gelmesiyle oluşur” (Canetti, 1990, s: 478).

Körlüğün ikinci tanımı ise olumludur ve romanda şöyle tanımlanır; “Körlük, birbirlerini görmeleri halinde beraberlikleri düşünülemez nesnelere ve yaratıkların yanyana bulunabilmelerine olanak tanır.”

Canetti'nin olumlu anlamdaki bu körlük tanımı ile John Berger'ın şiir ve buna bağlı olarak “imge” tanımının birbirine çok benzemesi de oldukça ilginçtir. Berger'a göre (1988b, s:66), şiirin, dolayısıyla sanatın eğretilmeler kullanması, benzerlikler bulma dürtüsü yalnızca karşılaştırmalar yapmak için değildir. Hem bu tür karşılaştırmalar olsa olsa bir alt üst düzenini yansıtır. Şiirin amacı, birbirinden uzak, birbirinden ayrı ya da kopuk gerçeklikleri yanyana getirmek, aralarında yakınlık kurarak, eğer olanaklıysa onları barış içinde tutmaktır. Bu nedenle ölümle yaşam, beyazla siyah vb. hiç olmazsa dilde (ve belki de başka hiçbir yerde değil), şiirde bir araya gelebilir.

Aslında Prof. Kien'in gördüğü, insan varoluşunun başlıbaşına korkunç, benzersiz bir körlük olduğudur. Ne var ki, Prof. Kien'in bu körlükten çıkarttığı olumlu sonuç ya da düşünce *rastlantının* insan yaşamı için önemini ve gerekliliğini vurgulaması açısından da ayrıca önemlidir.

Çelişkiye dayanan modernist bilinç veya düşünce için, son olarak altının bir kez daha çizilmesinde yarar olan nokta, bu kavramın diyalektikle sınırlı olmayışı ya da yalnızca *diyalektik* olarak algılanmaması gerektiğidir. Evetle hayır, yaşamla ölümü, tanrıyla şeytanı, iyilikle kötülüğü, beyazla siyahı bir kılma güdüsü tek başına modernizmi açıklamaya yetmeyeceği gibi, yeni bir şey de değildir. Karşıtların birliği düşüncesi en az Herakleitos kadar eskidir. Dahası 20. Yüzyıla yaklaşıldığında bu düşünce renklendikçe renklenmiştir de... Bireyselliğin ötesinde, tüm ayrımların silindiği, öznelin ve nesnelin kaybolduğu yeri; karanlık dölyatağını arayan Schelling'tir. Yalnızca karşıtlıkların değil aykırılıkların da belirleyici olduğu “mutlak”la uğraşan ve “ya-ya da” yerine “hem-hem de” diyen Hegel'dir. Marx, insanın tarihini diyalektiğin bakış açısından okumuş ve yadsınamayacak sonuçlar çıkarmıştır. Ne var ki, 20. Yüzyılın ileri sürdüğü şey, insanın

diyalektikten “fazla” bir şey olduğudur. Kierkegaard’ın ünlü yapıtı “Ya / Ya da” (*Either / Or*), birbirini dışlayan veya bir *sentezle* uzlaştırılan oluşumları, olguları dile

getirmekten yana değildir. Bunlar ne ayrıştırılması ne de bir senteze indirgenmesi mümkün olmayan ayrı ayrı gerçekliklerdir ve çelişkiye boyun eğmekten başka çare yoktur. Dileyen, Kierkegaard gibi, söz konusu çelişkidenden bir iman şövalyesi çıkartabilir, dileyen Sartre gibi, Tanrı düşüncesini yadsıyarak, var olunacaksa küfe, şişkinliğe, kire, müstehcenliğe kadar varolmayı isteyebilir. Ya da Wittgeinstein gibi, üzerine konuşulamayan konusunda suskun kalmak da tercih edilebilir. Ne var ki, suskunluğun kendisi de bir ses, bir yanıttır.

Her ne olursa olsun, varoluşçu felsefenin modernizmin çelişkisinden ya da boyun eğdiği çelişkinin kendisinden, paradokstan çıkarttığı sonuç *başkaldırıdır* ve bu başkaldırı, kendi değerlerini kendisi yaratmak isteyen insanın *anlam arayışı* olarak da okunabilir

Varoluşçu düşüncenin iddiası, insanın aradığı anlamı kendi dışında değil, kendi içinde bulacağıdır. Fakat bu anlamı bulabilmesi için de, felsefenin binlerce yıldır unuttuğu bir şeye dönmesi, onu yeniden hatırlaması ve anlamaya çalışması gerekir. Unutulan o şey, hiç unutulmaması gerekenden; yani *yaşamın* kendisinden ve *insandan* başkası değildir.

Peki, varoluşçuluğun yaşama ve insana ilişkin olarak yeniden anımsattığı şeyler veya daha önce hep gözardı edildiği için görülmeyenler nelerdir?

Bu soruyu yanıtlamanın en iyi yollarından birisi de, varoluşçuluğun perde arkasından perde önüne geçerek *sahneye* nelerin çıkartıldığına bakmak; başka bir deyişle, *sanatın* canlı aynasına yansıyan varoluşçuluğu görmek olabilir.

2.1.2. Sanatta Varoluşçuluk ve Varoluşçu İzlekler

Felsefeyi bir dram, dramı da bir felsefe olarak görmenin, önceki yüzyıllardan farklı olarak 20. Yüzyıla, yani bizim çağımıza özgü bir olgu olduğu düşünülebilir. Bu nedenle olsa gerek, Sartre (1994a, s:113), daha önce de değinildiği gibi “*Çağımızın Gerçekleri*”

adını verdiği denemelerinden birinde hiç çekinmeden felsefeyi bir dram gibi düşündüğünü ifade eder

“Ben bugün felsefeyi bir dram gibi düşünüyorumBir tiyatro oyunu bugünün insanını sahnede göstermenin (yani, düpedüz insanı göstermenin) en uygun yoludur. Felsefe de bir başka bakımdan, bu insanla uğraşma kaygısındadır. İşte bunun için tiyatro felsefesi ve felsefe de dramsıdır bugün.”

Sartre’ın tiyatroya öbür sanat dallarına oranla daha fazla önem vermesinin kendisine göre haklı gerekçeleri vardır ve bunlara ilerde değinilecektir. Fakat genel olarak bakıldığında görülen, 20. Yüzyıl felsefesi ile sanatı arasındaki bağın önceki çağlarla kıyaslanamayacak ölçüde güçlü olduğu ve aralarında son derece yoğun bir ilişki yaşandığıdır.

Aslında felsefe ile, daha doğrusu düşünce ile sanat arasında uygarlık tarihinin her döneminde doğru orantılı bir ilişki olduğu bilinen bir gerçektir. Sanat tarihinin akışına şöyle bir bakmak bile, sanatın ancak ve ancak düşüncenin yoğun olduğu ortamlarda güçlendiğini, düşüncenin kısırlaştığı yer ve zamanlarda ise sanatın da zayıfladığını görmeye yetecektir.

Ne var ki, Batı düşüncesi ve kültürünün gelişim süreci içinde gözden kaçan ya da görülmek istenmeyen bir başka gerçek de, felsefenin sanatı bir şekilde dışlama eğilimidir ve bu eğilimin kökeni de Eski Yunan’a, Platon’a kadar gider. Bilindiği gibi, Platon’un ideal sitesinden nazikçe kovulan ilk kişi şair, yani sanatçıdır. Eğer “Tüm bir Avrupa felsefesi Platon’a düşülmüş dipnotlardır” diyen Whitehead (Akt: Bryan Magee, 1985, s:320) haklıysa, sanatın ve sanatçının Platon’la birlikte başlayan sürgünlüğünün kısa süreli bir sürgünlük olması da beklenemez. Nitekim, Iris Murdoch, Platon’un sanata karşı almış olduğu olumsuz ve kuşkucu tavrın Batı düşüncesini ne kadar derinden etkilediğini ve bu etkinin nasıl olup da 20. Yüzyıla kadar uzandığını araştırmıştır. Murdoch’a göre sorun (1992,s:28), daha doğrusu Platon’un sorunu sanat değil, *güzelliktir*. Başka bir deyişle, Platon sanatı güzellikten koparmak istemekte, çünkü bir *idea* olan güzelliğe şairler tarafından yönetilemeyecek denli ciddi bir mesele olarak bakmaktadır. Güzellik, sanatın eline bırakılamayacak kadar ciddi bir sorundur çünkü bu sorunun kökeninde *ahlak* düşüncesi vardır. Sanat ancak ahlak düşüncesine, daha yüksek ve olumlu idealarla uyuma hizmet ediyorsa yararlıdır.

Platon'un sanatı sınırladığı yerde, kendisinden çok sonra yine aynı nedenle Kant da güzelliği sınırlayacaktır. Kant, daha önemli bir şeye, yani ahlaka ayak bağı olmaması için, güzelliği ahlaktan koparmayı 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... Fakat bu ancak 18. Yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşebilmiştir. Platon'un M.Ö. 427-347 yılları arasında yaşadığı düşünülür ve 18. Yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen zaman hesaplanırsa, sanatı güzele, güzeli sanata bağlayan düşüncenin ne kadar geciktiği kendiliğinden anlaşılır. Batı düşüncesi olumlu anlamda Platon'a gerçekten de çok şey borçludur, fakat unutmamak gerekir ki ondan devraldığı mirasın olumsuz yanları da vardır ve bunlardan biri de felsefenin sanata ve sanatçıya yaklaşımındaki kuşkucu, olumsuz tavidir.

Ashında sanatın, binlerce yıl sadece filozofların değil, dinin ve din adamlarının, devlet ve devleti yönetenlerin de, kısacası her türlü *iktidarın* kuşkuyla yaklaştığı bir şey olduğunu söylemek de abartı olmayacaktır. Kjell Espmark'tan bir dizeyle ifade edilmek istenirse "Gerçeği yönetmeye çalışanlar şiirden korkarlar!" Çünkü şiir, yani sanat, olanı veya iktidarın olmasını istediğini değil *olabilecek olanı* gösterebilir. Başka bir deyişle, sanatın muhalif kimliği her an bir direniş ya da ayaklanmaya neden olabilir ki, bu da kurulu düzenin kendi istekleri doğrultusunda sonsuza kadar sürüp gitmesini isteyen her iktidarın en çok korktuğu şeydir.

Albert Camus'ye göre de, sanatın ve sanatçının yargılanması insanlık tarihinin akışı boyunca sürüp giden, bitmek bilmeyen bir yargılamadır. A. Camus (1995, s:237-238), bu uzun yargılama sürecini şöyle özetler: Ussal gerçeğin bütün susuzlukları tek başına gidereceğine inanan düşünce, sanatı her zaman yargılamış, yermiştir. Söz konusu yargılamalardan ilkinin gerçekleştiren Platon, yine de ılımlıdır çünkü o yalnızca dilin yalancı işlevi üzerinde durmuş ve cumhuriyetinden de yalnız ozanları kovmuştur. Oysa yeni çağların devrimci eylemlerini yürüten ideolojilerin sanatı ve sanatçıyı yargılamaları çok daha acımasızdır. *Reform* bir kez daha ahlakı seçip güzelliği sürgün etmiştir.

Rousseau'nun sanatta gördüğü toplumun doğaya getirdiği bozulmuşluktur. Fransız devrimi hiçbir sanatçı çıkartmamış, büyük bir gazeteci olan Desmoulins'i, bir de genel geçer ahlaka ve yasaya aykırı Sade'ı çıkartmış, daha doğrusu onu da çıkartmaktan çok içeri atmayı; yani, çağının belki de tek sanatçısını zindana mahkum etmeyi uygun bulmuştur.

Marx'a göre, bir tek devrimci sanat vardır, o da devrimin buyruğuna verilmiş sanattır. Güzellik bir gün gelecek yaşanacaktır, tasarlanmayacaktır artık... Fakat o bir gün gelesiye kadar bir çift çizme yapan Rus kunduracısı Shakespeare'den daha yararlıdır ve kesin güzelliğin şimdilik tek gerçek yaratıcısı da o kunduracıdır (Camus, 1995, s:238).

Burjuvazinin, özellikle yükseliş ve gelişme döneminde sanatı övmesine, sanatçıya ayrıcalıklar tanınmasına da kanmamak gerekir. İnsanlık tarihinin görüp görebildiği en ilerici sınıf olan burjuvazi, sanatın insanları *eğitici* işlevini çok erken fark ettiği için bu kuruma ayrıcalık tanımıştır. Aslında istediği fabrikadaki üretimin ve üretim kalitesinin artmasıdır. Sanat bu amaca ulaşmayı hızlandıran bir katalizördür. Ne var ki, burjuvazi yozlaşmaya başladığında, bu kez aynı katalizör burjuva sınıfının çöküşünü hızlandırır, başka bir deyişle düzene çomak sokar haledir ve bu yüzden de yine en ağır şekilde cezalandırılan sanat ve sanatçı olacaktır. Rimbaud "*Cehennemde Bir Mevsim*" yaşayarak kurtuluşu uzak ülkelere kaçmakta bulur, Baudelaire yasaklanır, Wagner ıslıklanır, Sade hapse atılır, Mayakovski kafasına dayadığı silahın tetiğini çeker, Lorca kurşuna dizilir, Nerval kendisini bir direğe asar, Hölderlin ve Nietzsche çıldırır, Neruda ve Nazım sürgündedir, Georg Trakl bir hastane odasında yaşamına son verir, Zweig intiharı seçer, Paul Celan kendisini Seine nehrine atar... Bu liste; *kargışlanmış şairler ya da sanatçılar* listesi böylece uzar gider. Listenin neden böyle uzayıp gittiğini Cemal Süreya (1969, s:3) şöyle anlatacaktır:

"Çünkü her düzen, her yeni devrim işe sanatı, özellikle de şiiri lanetlemekle başlamıştır. Bütün tarih boyunca bu böyle olmuştur. Yeni düzen, zaferi kazandıktan, yerine oturmaya başladıktan sonra kendi mantığının kuralları uyarınca amansız bir şekilde aforoz edeceği, darağacına yollayacağı ilk adam olarak şairi seçiyor. Çünkü, artık kendisi de bir kurulu düzendir, oturmaya başlamış bir ahlaktır, ilkel ve katıksız doğaya karşı uygulanan toplumsal bir sıkıyönetimdir."

Peki, bu sıkıyönetimden kurtulmanın bir yolu yok mudur ya da yine Cemal Süreya'nın ağzından sorulmak istenirse; Nietzsche'nin çıldırmayacağı, Lorca'nın kurşuna dizilmeyeceği ya da Mayakovski'nin canına kıymayacağı bir dünya düşünülemez mi?

İşte, “sanatta varoluşçuluk” denildiği zaman yanıtlanması gereken ya da varoluşçu düşüncenin yanıtını aradığı asıl soru, çok genel olmakla beraber bu sorudur. Başka bir deyişle varoluşçuluğun perde arkasından perde önüne; sanatın sahnesine çıkarttığı öncelikli soru, 20. Yüzyılın gerçekliğinde sanatın neyi kurtarıp neyi kurtaramayacağıdır. Hatta sanatın herhangi bir şeyi kurtarmaya yetecek gücü, dermanı var mıdır? Adorno'nun bu soruya verdiği yanıt olumsuz olmakla birlikte son derece çarpıcıdır: “Auschwitz'ten sonra şiir yazmak barbarlıktır.” Adorno'ya göre...(Akt: Enis Batur, 1993, s:26) Ne var ki, Austchwitz'e yol açanın biraz da bilerek şiirsiz bırakılmış, şiirden uzaklaştırılmış bir dünya ve insanlık olduğu düşünülürse, neyin barbarlık olduğu ya da kime barbar denmesi gerektiği de ayrıca tartışmaya açıktır. Dahası bu sorunun, yani sanatın bir şeyi kurtarıp kurtaramayacağı sorusunun, Shakespeare'in “Nasıl başa çıkar bu azgınlıkla güzellik / Bütün gücü bir çiçeğin açışı kadarsa eğer.” dizeleri anımsanırsa, sanıldığı kadar yeni bir soru olmadığı da anlaşılır.

Nitekim, 20. yüzyıl roman sanatının en büyük adlarından biri olarak görülen Avusturyalı yazar Hermann Broch yukarıda değinilen eski soruya bizim çağımızın gereksinim duyduğu yeni yanıtlardan birini “*Vergilius'un Ölümü*” adlı ünlü yapıtıyla vermeye çalışmıştır. Avrupa'nın Hitler faşizmine girmek üzere olduğu dönemde kaleme alınan ve tam beş kez elden geçirildikten, tekrar tekrar yazıldıktan sonra ortaya çıkabilen bu romanın temel izleği, sanat yapıtının her şeyin sarsılmaya başladığı bir dönemde neyi kurtardığı, daha doğrusu bir şeyi kurtarıp kurtaramadığıdır (Cemal,1990, s:32). Broch,un dile getirmek istediği, ünlü Latin şairi Vergilius'un kişiliğinde Hitler faşizmi dönemindeki sanatçının gücü ve güçsüzlüğüdür:

“Peki ama, bütün bu kanın, onca kurbanın ve acının karşısına neyle çıkılacaktı? Dizelerle mi? Hem çok az, hem de aşırı fazla değil miydi dizeler? Dizelerin elinden böyle bir dünyayı değiştirmek gelebilir miydi? İşkencelere seyirci kalan, onlardan sevinç duyan birinin dizelere kulak vermesi beklenebilir miydi?Hiçbir şey gelmiyordu ozanın elinden, hiçbir kötülüğün ortadan kaldırılmasına yardımcı olamıyordu; yalnız dünyayı görkeme boğduğunda kulak veriliyordu ona, yoksa olduğu gibi betimlediğinde değil. Ve ün, bilgi yerine sanki yalanla eşanlamlıydı!” (Broch. Akt: Ahmet Cemal, 1990, s: 33).

Vergilius'u yaşamının son on sekiz saatinde ele alan bu roman baştan sona bir iç monolog şeklinde kaleme alınmıştır. Aslında bu uzun monoloğun sahibi, Broch'un kendisinden başkası da değildir. Çünkü Broch'u tüm bir yaşamı boyunca kıvrandıran soru "felsefe mi yoksa sanat mı?" sorusudur. Broch kendisini her zaman yolunu şaşırarak edebiyat alanına girmiş bir filozof olarak görmüştür ve onun edebiyattan beklediği şey, felsefeye hizmet etmesidir. Nitekim Vergilius'un Ölümü'nde, Hegel'in "sanatın sonu" düşüncesi, başka deyişle sanatın modern çağda da elbet mümkün olduğu, ama artık antikçağda olduğu gibi insan tininin en yüksek düzeydeki gereksinimlerini karşılamadığı, bu işlevi felsefeye bıraktığı yolundaki düşüncesi son derece belirgindir (Cemal, 1990, s:37). Ne var ki, asıl ilginç olan şey de, filozof Broch'un, yaşamın en derin sorularına yanıtın sanat değil ancak felsefe alanında bulunabileceğini kanıtlamak için roman türüne, yani sanata başvurması, üstelik bunu da bir başyapıt ortaya çıkararak gerçekleştirmesidir!

Hermann Broch örneği de göstermektedir ki, 20. Yüzyılda ne sanatın işlevi üzerine söz söyleyebilmek, ne de sanatla felsefenin sınırlarını tam bir netlikle çizebilmek sanıldığı kadar kolay değildir. Neden? Bu soruya verilebilecek en doğru yanıtlardan biri, belki de başlıcası 20. Yüzyıl gerçekliğinin artık bir *bütün* olmaması, ortada her şeyi bir çatı altında toplayacak herhangi bir gerçeğin bulunmayışıdır. Başka bir deyişle, *parçalanmış bir gerçeklik* ve buna bağlı olarak parçalanmış bir yaşamın estetiği ile felsefesidir söz konusu olan... Bu durumda da, sanatın ya da felsefenin ne olduğuna ilişkin eski tanımların yetersiz kalacağı açıktır.

Elias Canetti (1995, s:360) 1965 yılında kaleme aldığı "*Realizm ve Yeni Gerçek*" adlı makalesinde gerçeğin algılanmasında yaşanan köklü değişimi şöyle aktarır:

"Gerçek öylesine dehşet verici boyutlarda değişti ki, bunun ne ölçüde olduğunu biraz hissetmek bile bizi çaresizlik içinde bırakmaya yeter. Bu çaresizlikten kurtulmak için sarfedilecek çaba, bizi, sanırım, bu değişimi üç temel bakış açısına ayırmaya götürecektir. Bir **artan** ve bir de **daha kesin** olan gerçek vardır. Üçüncüsü de **gelmekte olanın** gerçeğidir."

Canetti'ye göre (1995, s:361), hem nitel hem de nicel olarak her şeyin çoğalması şeklinde açıklanabilecek "artan gerçek"i anlamak zor değildir. Nesnelere çoğalmış,

insanlar daha kalabalık yaşar hale gelmiş, dolaşım hızlanmış, eski ve yeni olan içiçe girmiş, özellikle teknolojinin gelişimine bağlı yeniliklerin sayısı baş döndürücü bir hızla artmıştır.

“Daha kesin olan gerçek”in kökeninde yatan ise bilim, daha doğrusu fen bilimi alanındaki gelişmelerdir ve bunu da anlamak kolaydır. Gerçeğin kesinliği üzerindeki egemenlik, büyük ölçüde bilimsel yöntemle, yani teknik sürece bağımlı hale gelmiş, *yaklaşık* olarak adlandırılabilir etkinliklerin alanı daraldıkça daralmıştır. Parçalara ayrılmış bir gerçek ve her parçanın üzerinde kesinlik arayan bir uzmanlaşma hastalığı salgın gibi yayılmıştır.

Üçüncü bakış açısı, yani “gelmekte olanın gerçeği” ise öncekilerden farklı olarak, daha hızlı yaklaşan ve bilinçli bir şekilde oluşturulan gerçektir. Bu gerçeğin taşıdığı olası bir tehlikeyi de, umudu da yaratan insandır. Gelmekte olanın gerçeği bölünmüştür: Bir tarafta toptan bir imha, öbür tarafta iyi bir yaşam vardır ve her ikisi de aynı anda, eşzamanlı olarak etkindir. Canetti’ye göre (1995, s:364), 20. Yüzyılın gerçeğini öncekilerden ayıran en önemli şey de budur:

“Yüzyılımızın gerçeğini geçtiğimiz yüzyılın gerçeğinden ayıran işte bu gelmekte olanın hem aktif bir biçimde arzu edilen hem de aktif bir biçimde endişe edilen çifte yönüdür. Artan ve daha kesin olan gerçekler kendilerini göstermeye başlamıştır, birbirlerinden sadece süratleri ve hacimlerinde farklılık gösterirler. Gelmekte olanın bakış açısı temelde farklıdır ve büyükbabalarımızın çağından en önemli konuda ayrılan bir çağda yaşadığımızı söylersek abartmış olmayız: **Bizim çağımızın parçalanmamış bir geleceği yoktur...**” (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Virginia Woolf’un (1995, s:88) 1927’de yazmış olduğu “*Sanatın Dar Köprüsü*” adlı makalesi ise, şu anı da, geleceği de parçalanmış bir yaşamın nasıl bir *estetik* oluşturacağını duyurması açısından önemlidir:

“Günümüz insanının kafasında birbirleriyle açıktan açığa ilişkisi olmayan şeyler, garip bir biçimde birbirlerini çağırıyorlar. Önceden tek tek ve birbirlerinden farklı bir biçimde gelen duygular, artık aynı şekilde gelmemektedirler. Güzellik, biraz çirkinlik, biraz nefret ve zevk, biraz acı haline dönüşmüştür. Eskiden beyne bir bütünlük içinde giren duygular artık eşikte parçalanmaktadır.”

Bu satırlardan da anlaşılacaktır ki, bir önceki bölümde üzerinde ayrıntılarıyla durulmaya çalışılan *paradoks* soyut bir kavram değil, tam tersine 20. Yüzyıl gerçeğinin, aykırılıklarla yüklü yaşamının özüdür. İnsanın nasıl olup da bu özü gördüğünün yanıtı

ise, Albert Camus'dedir. Camus (Akt: John Cruickshank, 1965, s:25), hep mutluluk üzerine yazmak istediği halde kaleminin niye absürdü, kötülüğü ya da ölümü yazdığını şöyle yanıtlayacaktır:

“ 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.”

Bu satırlar, Camus'nün “benim için tek gerçek” dediği “alacakaranlık”ı bir imge olsun diye kullanmadığını, tam tersine aydınlıkla karanlığın gerçekten de içiçe girdiği bir çağın gerçeğinin “alacakaranlık” olduğunu göstermeye yetecektir.

Alacakaranlık içinde nefes alıp veren bu yaşamın ve parçalanmış gerçeğin en yalansız ve duyarlı tanığı ise hiç kuşkusuz sanat ve sanatçı olacaktır. Birinci Dünya Savaşının hemen başında yaşamına son veren Georg Trakl (Akt: Ahmet Cemal. 1998, s:15), “*Üç Rüya*” adlı şiirinde söz konusu tanıklığın yanısıra, savaştan geriye nelerin kalacağını, geleceğin dünyasını bekleyen yazgıyı da şu eşsiz dizelerle duyurmayı başarmıştır:

“Tanrılar gördüm, bir gecede yıkıldılar,
En kutsal çalgılar bile paramparçaydı,
Ve çürümelerden geriye kalanlar,
Yeni bir hayatla güne başlıyorlardı.

Yeni bir güne başlayıp, yeniden ölüyorlardı,
Hep aynı tragedyaydı sahnelenen,
Hem oynanan, hem de anlaşılmalı,
Ve deliliğin karanlığından farksız acıları,
Güzelliğin kadife görkemini
Gülümseyen bir diken tarlası gibi sarmaktaydı”

Avrupa'da mutluluğu yazmak isterken kalemi dönüp dolaşıp mutsuzluğa takılan yalnızca Albert Camus değildir. Georg Trakl gibi, Paul Celan ve Rilke'nin de tedirginlikle yoğrulan dizeleri, dönüp dolaşıp *geceyi* duyurur gibidir. Rilke (Akt: Ahmet Cemal. 1998, s:16), “*Bir Fırtına Gecesinden*” adlı şiirinin hemen girişinde canalcı soruyu dizeleştirir:

“Lambalar kekeleyorlar, habersiz:
Yoksa ışığımızla yalan mı söylemekteyiz?”

Yoksa binlerce yıldan bu yana
Gece mi tek gerçeğimiz?”

İnsanı insan kılan değerlerin ve ideallerin çöktüğü bir dönemde, binlerce yıllık insanlık ve uygarlık masalının bir yalanın karanlıklarında boğulduğunu duyuran bu dizelere karşılık, Georg Trakl (Akt: Ahmet Cemal. 1998, s:14) “*Geceye Şarkı*”sında insanın, daha doğrusu insanlığın elinde kalan o tek gerçekle, *gecenin* içinde hiç bir varlık gerekçesi olmaksızın nasıl yaşadığını da şöyle anlatır:

“Bir nefesin gölgesinden doğma bizler
Dolanıp durmaktayız terk edilmişliklerde
Bizler, yani sonrasızlıkta yitirilenler
Kurbanlarız, adandıklarımızı bilmezcesine.

...Hedefi olmayan yolcularız bizler,
Bulutlarız, rüzgarlarda dağılan,
Ya da ölümün soğuşunda üşüyen çiçekler,
Yerimizden kopartılmayı beklemekteyiz”

Parçalanmış bir yaşamın estetiğini dizeleştiren Paul Celan (1998, s:70) ise, Rene Char için kaleme aldığı bir şiirinde her şeyi, daha doğrusu bir şair için her şey demek olan sözcükleri; deniz baskınına uğramış sözcükleri, *geceye* bırakmaktan yanadır. Çünkü;

“Çünkü, söyle,
Gözyaşlarının sel baskınına karşın,
Batan güneşlere yine de hasatları gösteren
Geceden başka,
Nerede yaşayabilirsin
Hiç tükenmeyen şafak vakitlerini?”

Ahmet Cemal’e göre (1998, s:26) Paul Celan ile birlikte Trakl, Rilke, Bachmann, Zweig, Kafka, Thomas Mann gibi sanatçılar parçalanmış bir yaşamın estetiğini dile getirenlerdir. Özellikle Paul Celan, karamsarlıkla ilintisiz bir gerçekçilik çerçevesinde, artık sarsılmaz bir bütünlük oluşturan bir yaşamın değil, fakat kirletilmiş, ayaklar altına alınmış bir yaşamın estetiğinin sözcülüğünü üstlenmiştir. Celan’ın yukarıdaki dizelerinde de duyurduğu gibi aydınlığa, şafağa giden yol karanlıktan, geceden geçmektedir ki bu, Camus’nün “yaşama umutsuzluğu yoksa yaşama aşkı da yoktur!” şeklinde ifade ettiği görüşün farklı bir şekilde dile getirilmesinden başka bir şey değildir.

Önce Tanrı'nın, sonra insanın ölümüyle birlikte ortada hiçbir ölçütün kalmadığı, Elias Canetti'nin deyimiyle, insan ölçüt olmaktan çıktığı için, hiçbir şeyin ölçütü kalmadığı bir dünyada sanat da arayış içindedir ve yapılması gerekenin ne olduğu sorusuna bir yanıt bulmaya çalışılır. Yapılması gereken, Pavese'nin (Akt: Ahmet Cemal, 2000b) İkinci Dünya Savaşının hemen ardından kaleme aldığı bir yazıda duyurduğu gibi “İnsana Dönmek”tir. Ama nasıl?

Varoluşçu felsefenin sanat alanındaki karşılığı bu “Nasıl?” sorusuna verilen somut yanıtlar veya yanıt arayışları olarak da değerlendirilebilir. Özellikle Camus'nün ve Sartre'in romanları, öyküleri, tiyatro oyunları bunlara örnektir... Ne var ki, burada unutulmaması ya da dikkat edilmesi gereken bir şey de, varoluşçuluğun her şeyden önce bir sanat akımı (sözgelimi dışavurumculuk, gerçeküstücülük, izlenimcilik gibi) olmadığıdır.

Varoluşçuluk her ne kadar bir sanat akımı olmasa da, Afşar Timuçin'in de belirttiği gibi (1976, s:8), sanattaki varoluşçu tutum felsefedekine göre hem çok daha yaygın, hem de çok daha etkili olmuştur. Bunun önemli nedenlerinden biri, bir önceki bölümde gösterilmeye çalışıldığı gibi *fenomenoloji* ile varoluşçuluk arasındaki sıkı bağ ve bu bağın sanata, sanatçıya olan yakınlığıdır. Fakat en az bunun kadar, belki de daha fazla önemli olan bir ikinci neden, varoluşçu felsefenin *eyleme* verdiği önceliklidir. Bilindiği gibi sanat, her şeyden önce 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 (Aksoy, 1981, s:349).

Sanattaki varoluşçu tutumun felsefeye oranla daha yaygın ve etkili oluşunun bir üçüncü nedeni ise doğrudan doğruya varoluşçuluğun sanata tanıdığı ayrıcalıklı önemdir. Nietzsche için sanat, Diyonisosca varoluş, dolayısıyla tek kurtuluş yoludur. Sartre, felsefesiyle değil, denemeleriyle, oyunları, özetle sanatçı kimliğiyle anılmak ister. Gabriel Marcel, tiyatro oyunlarının kendi felsefesini “el değmemiş bir durumda sunduğunu” söyler. Heidegger, felsefenin zorlu patikalarında onca dönüp dolaştıktan

sonra Hölderlin'in şiirine geldiğinde durmayı öğrenir. Her şeyden önce bir sanatçı olan Albert Camus için ise sanat en güçlü *başkaldırır*.

Varoluşçu tutumun sanatta daha güçlü ve etkili oluşunun bir başka önemli nedeni de, bu felsefenin sorduğu sorulara aradığı yanıtları yine doğrudan doğruya sanatta buluşu ya da sorularının en iyi sanatın diliyle sorulabileceğinin bilincinde oluşudur denebilir. Yine bir önceki bölümde ele alındığı ve gösterilmeye çalışıldığı gibi, çağdaş varoluşçuların hemen hepsinde ortak olan şey, somuta duydukları özlem ve dolaysızlık isteğidir. Bir başka deyişle, aradıkları soyut kavramlar değil, somut durumlar; düşüncenin davranışa, eyleme dönüşmüş şeklidir. Bu nedenle öznel olana bel bağlarlar ve kendi dolaysız yaşantılarını dile getirerek felsefelerine giriş yaparlar. Ne var ki bu giriş, tıpkı Kierkegaard'da ya da Nietzsche'de olduğu gibi, felsefeden çok doğrudan doğruya sanata, edebiyata yapılan bir giriştir. Çünkü sanat, yine bilindiği gibi, öznelliğin en yoğun olduğu yerdir. Ayrıca varoluşçuların soyutlamalardan tiksintmeleri ve somut durumlara olan düşkünlükleri ile dolaysızlık istekleri de yine doğrudan doğruya yollarının sanata çıkması anlamını taşır.

İnsanı içinde bulunduğu durum içinde, somut olarak göstermenin en dolaysız yolu ise *tiyatro*dur ve özellikle Sartre için bu sanat dalının, yani tiyatronun taşıdığı ayrıcalıklı önemin de burada aranması gerektiği düşünülebilir. J. Cruickshank'ın da belirttiği gibi (1965, s:248) özellikle savaş sonu Fransız tiyatrosunun belli başlı özelliklerinden birinin, bu tiyatronun konu olarak daha çok insanlığın durumunu, insanın evrendeki yeri ve varoluşunun amacı sorusunu ele aldığı da hesaba katılırsa, neden Albert Camus'nün de en az Sartre kadar tiyatroya düşkün olduğunu anlamak zor olmayacaktır.

Varoluşun öze, somutun soyuta göre önceliğini savunan bir düşüncenin dili de her ne kadar felsefede çetrefil bir dil olarak belirse de, veya en azından geleneksel felsefenin diline aykırı düşse de, bu dilin sanat alanındaki, daha doğrusu edebiyat alanındaki karşılığında durum olumlu anlamda çok farklı bir görünüm sunacaktır. J. Cruickshank'a göre (1965, s:31), savaş sonrası yazarların, özellikle de varoluşçuların geleneksel soyutlamalardan, süslü ve parlak sözlerden uzak durmaları beraberinde yalın, gösterişsiz fakat duru olduğu kadar güçlü bir yazın dilini getirmiştir. Böyle bir yazın diline eğilim

duyulmasının ardında yatan nedeni, savaş sonrası kuşağın, somut ve dolaysız olana duyduğu özlemlerle açıklamak mümkündür. Fakat bu özlemin de altında yatan bir neden vardır ve Hemingway (Akt: John Cruickshank. 1965, s:32) “*Silahlara Veda*”sında söz konusu bu temel nedeni şöyle açıklayacaktır:

“İşitmeye dayanamayacağımız bir çok sözcük vardı ve sonunda yalnız yer adlarının şerefi kaldı.Zafer, onur, cesaret ya da kutsal gibi sözcükler, somut köy adlarının, yol numaralarının, nehir adlarının yanında müstehcen sözcüklerdi.”

Bu açıdan bakıldığında iyilik, kötülük, doğruluk, şeref, zafer vb. gibi soyutlamalarla, ölü fikirleri yaşayan gerçeklermiş gibi sunan bir anlatıma karşı başkaldırının en yetkin adlarından biri, belki de en önemlisi Albert Camus’dür. *Ölçünün ve ölçülü olmanın* erdemini Eski Yunan’dan öğrenden, yüzünü her fırsatta Akdeniz güneşinin aydınlığına çeviren bu yazar, yalın anlatımın ne kadar etkili ve güçlü olabileceğini yapıtlarıyla kanıtlamayı başarır. Ünlü romanı “*Yabancı*”nın kahramanı *Meursault’un* tek erdemi “duyduğundan fazlasını söylemek istememesi”dir. “*Veba*” adlı romanının kahramanı *Dr. Rieux* ise daha anlatısının başında “sanat yapmak kaygısıyla hiçbir şeyi değiştirmemeye” söz verdiğini duyurur (Camus, 1985, s:14-15).

2.1.2.1. Özgürlük ve Sorumluluk

Sartre’a göre de (1984, s:62), İkinci Dünya Savaşının ardından doğalcılığın (natüralizm) tükendiği, gerçekçiliğin sorgulandığı ve simgeciliğin de gücünü ve güncelliğini yitirdiği bir zamanda sanatçıya düşen görev, *yaşayan dili* kendisine çıkış alması, başka bir deyişle günlük dilin yapmacılıktan uzak dünyasına dönmesidir. Ne var ki, Sartre için asıl önemli olan şey, sanatçının üslup arayışından çok, *özgürlük* arayışıdır. Yazarın tutumlu, yalın bir dil kullanması, söz konusu özgürlük arayışını hem yazar, hem de okur için olanaklı kılması açısından, yani, sanat yapıtı ile o yapıtı alımlayan arasındaki iletişim kanallarını olabildiğince açık tutması açısından önemlidir.

Sanatın ve sanatçının çağdaş yaşamdaki yeri, işlevi konusunda yoğun tartışmalar yaşanan bir dönemde Sartre tarafından ortaya atılan bu görüş *angaje (bağımlı) edebiyat* ya da *güdümlü sanat* olarak adlandırılmıştır. Buradaki bağımlılık ya da angaje olma bir

partiye üye olma veya siyaset yapma olarak anlaşılmalıdır. Sartre'ın niyeti ideolojinin hizmetinde bir sanat anlayışını dile getirmek de değildir. Kaldı ki, Brecht'in de (Akt: Ahmet Cemal. 2000a, s:233) vurguladığı gibi, "tiyatro aracılığıyla politika yapabilirsiniz; ama politika aracılığıyla tiyatro yapamazsınız!" Sartre'ın asıl istediği veya önemle üzerinde durduğu konu, *sanatçının sorumluluğudur*. Ona göre sanatçı her şeyden önce içinde yaşadığı çağın tanıklığını yapan ve bu tanıklığın sorumluluğunu duymayı bilen kişi olmalıdır. O, yani sanatçı, *söyleyecek bir şeyi*, bir derdi olan insandır da... Bu durumda üslup, temel olmasına karşın, geri planda kalır (Sartre, 1994b, s:77). Sanatçının özgürlüğü yapıtı aracılığıyla dünyayı değiştirmesinde değil, fakat daha önemli bir şeyde; yeni bir dünya yaratmasındadır. Fakat bu özgürlük eğer yapıtı alımlayanı (okur, dinleyen, izleyici vb.) işin içine katmayı başaramıyorsa yarım bir özgürlük olarak kalacak, dolayısıyla bir şeye yaramayacaktır:

"Bu yüzden, yazınsal sanat yapıtı doğrudan yaşama seslenen ve yoğun duygular, cinsel arzu vb. aracılığıyla yazarla okuyucu arasında karşılıklı bir etkileşim gerçekleştirmeye çalışan bir yaşam olamaz. Ama özgürlüğe seslenerek, okuyucuyu, kendi özel yaşamını (ama bu yaşamı değiştiren ve dayanılmaz kılabilen koşulları değil) sırtlanmaya çağırır. Çağırırken ahlak dersi vermeye kalkmaz, ama tersine, ondan yaşamını tekilliğin ve evrenselliğin çelişen birliği olarak yeniden yaratabilecek estetik bir çaba bekler" (Sartre, 1994b, s:74).

Bu satırlar da göstermektedir ki, çağdaş sanat açısından en az sanatçıya düşen sorumluluk kadar önemli olan bir başka şey de, o sanatı alımlayanın taşıması gereken sorumluluktur. Başka bir deyişle artık bir romanı okuyan, bir filmi izleyen ya da bir müziği dinleyen kişinin yalnızca o kitaptan, o filminden ya da o müzikten duygusal anlamda haz alması yetmez, durup düşünmesi de gerekir. 20. Yüzyıl sanatı ile düşünce arasındaki bağın önceki yüzyıllara göre daha yoğun olmasının bir nedeni de burada kendini göstermektedir. Bir sanat yapıtı izleyenine duygusal haz vermenin ötesine geçerek düşünmesi için kışkırttığı ölçüde sanattır ve çağdaş yaşamda neyin sanat olup neyin olmadığını bir ölçütü de budur.

Söz konusu bu ölçütle birlikte sanatın 20. Yüzyılda taşıdığı, daha doğrusu taşıması gereken anlam ile sanatçının kim olduğuna ilişkin sorulara Albert Camus'nün verdiği yanıt da oldukça önemlidir. Camus'nün 1957 yılında kendisine Nobel ödülü verilmesi nedeniyle İsveç'te yaptığı ve "*İsveç Söylevi*" olarak ünlenen konuşmasında söylediği

şey, sanatçının her ne olursa olsun sanatı aracılığıyla iki zorunluluğu yerine getirmekten vazgeçmemesidir ki, bunlar da *gerçeğe hizmet ve özgürlüğe hizmettir*:

“Giz doludur gerçek, kaypaktır ve her zaman yeniden fethedilmesi gerekir. Özgürlükse tehlikelidir, ne denli coşturucuysa, birlikte yaşanması da o denli güçtür. Böylesine uzun bir yolda, eksiklerimizi önceden bilerek, bu iki amaca doğru, güçlülükle ama kararlı olarak yürümek zorundayız.Doğrusu kolay bir şey değil bu, sanatçıların eski günlerdeki o rahatlıklarının özlemini çekmelerini anlıyorum. Değişim birdenbire ve biraz sert oldu. Tarih sirkinde hem aslan hem kurban oldu kuşkusuz. Kurban, sonsuzluk avuntularıyla güç buluyordu; aslan tarihin o pek kanlı besiniyle. Ama şimdiye dek sanatçı, seyircilerin oturduğu yerde bulunuyordu hep. Hiç için, kendisi için söylüyordu türküsünü, ya da, olsa olsa, kurbanı yüreklendirmek, aslanı da iştahıyla biraz keyiflendirmek için. Şimdiyse, tersine, sirkin ortasındadır sanatçı. Sesi de, ister istemez, aynı değildir artık, çok daha az güvenle çıkmaktadır” (Camus, 1965, s:23-25).

Camus ile birlikte onun kuşağının ve varoluşçuluğun her an yeniden yüzleşmek zorunda kaldıkları gerçek, yalnızca giz dolu ve kaypak değil, aynı zamanda parçalanmış bir gerçektir. Söz konusu bu parçalanmışlık içinde dile getirdikleri de sadece bazı değerlerin ve bu arada sanatın da yıpranmış olduğu değildir. Söylediklerine daha yakından kulak verildiğinde duyulan, hiçbir değer *mutlak* değer olarak kabul edilemeyeceğidir. Esas sorun, bu çözülmüş ve parçalanmış evrende yeni bir takım değerlerin nasıl yaratılacağı sorunudur. Dahası insan kendi değerlerini kendisi yaratma başarısını gösterse de, bu yeni oluşan değerlerin de eskimesi, daha doğrusu onların da mutlaklaştırılması gibi bir tehlike her zaman olacaktır. Zor olan, her türlü aşkınlıktan yoksun bir dünyada yeni değerler kurmak, fakat onların da putlaştırılmalarına izin vermemektir. Varoluşçuların sanatçı olsun olmasın, insanın sorumluluğu üzerinde ısrarla durmalarının bir nedenin de bu olduğu söylenebilir. Yaşamı kurulu değil, hep yeniden kurulması gereken bir düzen olarak gören sanat, daha doğrusu varoluşçuluğun sanatı bu şekilde anlamlandırması, neden bu felsefenin sanata bel bağladığını ve kurtuluşu sanatta gördüğünü açıklamaya yeter.

Malraux'nun “*İnsanlık Durumu*”, Sartre'ın “*Bunalım*” ve Camus'nün “*Başkaldırı*” dedikleri şeyin sanattaki karşılığı, çok genel olmakla birlikte, değerlerin hep yeniden değerlendirileceği, sürekli gerilim içinde olan fakat bu gerilimi şiddete değil güzelliğe, yıkıcı değil yaratıcı eyleme dönüştürmeyi bilen insanların dünyasıdır.

Çağdaş varoluşçuluğun bu amaca ulaşmak için ağırlıklı olarak tiyatroya ve yazına başvurduğu söylenebilir ve varoluşçu olarak adlandırılan yapıtların hemen hepsinde

özgürlük, sorumluluk, tedirginlik, seçme, yaşamın anlamı veya insanın yaşamı nasıl anlamlandırdığına ilişkin sorunların ele alındığı görülür.

Sartre'ın yapıtlarında çizilen karakterlerin çoğunun her türlü geleneksel bağ ve değerle ilişkisi kesilmiştir ve yine Sartre'ın deyiimiyle onlar “geçmiş olmayan birer gemi enkazı”na benzerler (Akt: Özdemir Nutku, 1976, s:12). Olay genellikle bireye yabancı, anonim bir dünyada geçer. “*Sinekler*” adlı oyunun kahramanı *Orest* özgürdür, çünkü insanı gerek doğa düzenine gerekse ahlak düzenine bağlayan bütün bağları kesip atmıştır. Oyunda Jüpiter (Dünya Tanrısı), bu özgür, her türlü bağdan kendisini kurtarmış kişiye dünyanın mümkün olan dünyaların en iyisi olduğunu, iyiliğin her yerde olduğunu söyler. Gezegenler hiç çarpışmadan kendi yörüngelerinde dolanır dururlar, her birinin yolunu düzenleyen Tanrı'nın adaletidir. Evren koskoca bir ilahi, dünya ve insan da bu ilahinin gözbebeğidir. Ne var ki, Sartre, Orest'e ne bu varlık düzenini yalanlatır, ne de onu yokluğunu kanıtlar. Orest, kendisine gösterilen bu dünyaya arkasını çevirmekle yetinir, o kadar. Bu düzen, Orest'in umurunda bile değildir. Tanrı da, varlık düzeni de yabancıdır ona ve şöyle der:

“İsterse çöksün toprak, varsın kayalar yuvarlanıp kapasın yolumu, varsın geçtiğim her yerde kurusun bitkiler... Sen Tanrıların şahısın Jüpiter, taşların, yıldızların kralı, denizdeki dalgaların kralısın, ama insanların değil!” (Sartre. Akt: Özdemir Nutku, 1976, s:14).

Sartre'a göre insan her türlü aşkın anlam ve değerden yüzçevirdikten, hiçbir dayanak olmaksızın ayakta durduktan sonradır ki, kendi adımını kendi atmaya öğrenecek, başka bir deyişle, eyleyerek, davranarak kendi gerçekliğini kendisi kuracaktır. İnsan, kendi kendisinin tasarısından başka bir şey değildir ve o kendini yalnızca düşünceleriyle değil, eylemleriyle de gerçekleştirdiğinde varolacaktır.

Özdemir Nutku'ya göre (1976, s:13), gerek Sartre'ın gerekse Camus'nün sahne için kaleme aldıkları yapıtlarında izlediğimiz eylemler her zaman çetin, zorlu eylemlerdir. Ancak bu yazarların oyunlarındaki zorlu eylemlerin nedenleri değil, tavır ya da tavırlar önemlidir. Başka deyişle, herhangi bir eylemin psikolojik nedeni değil, o eylemin

yapılmış oluşu odak noktasıdır. Camus'nün "*Caligula*"sında, oyunun kahramanı imkansız olanı yapmak ister, bu dünyada olmayan şeylerin gereksinimi içindedir. Camus bu hareketlerin psikolojik nedenleriyle uğraşmaz; çünkü onu ilgilendiren gösterdiği durumun metafizik düzeyidir. Benzer şekilde, Sartre "*Gizli Oturum*"da kişilerin geçmişlerini ve onların geçmişteki eylemlerini değerlendirdiği halde, bu kişilerin neden suç işledikleri üzerinde durmaz, çünkü Sartre için de önemli olan "nedenler" değil, insanın eyleminden doğan sonucun sorumluluğunu taşıyıp taşıyamayacağıdır.

Yine Özdemir Nutku'ya göre (1976, s: 14), Sartre ve Camus'nün oyun kişileri *şimdiki zamanı* yaşarlar; bu kişilerin geçmişleri ve gelecekleri yoktur. Özellikle Sartre, insanın eylemlerine bağlı olarak ortaya çıkabilecek ilişkileri açığa çıkartma peşindedir. Onun kişileri ya bu ilişkilerden kendilerini koparmaya çalışırlar, ya da bu ilişkileri olduğu gibi, tümüyle kabullenirler. Sözelimi, "*Gizli Oturum*"da *Estele'in* geçmişinden kurtulma isteği ya da Camus'nün "*Doğrular*"ında *Kaliayev'in* bombayı atarak kendini gerçekleştirmek istemesi buna örnek olarak verilebilir. Her iki durumda da verilmek istenen mesaj aynıdır: *İnsan yaptıklarıdır*. "*Gizli Oturum*"da *Ines*, yapmak istediği şeyleri yapamadan, vakitsiz öldüğü için yakınan *Garcin'e*, "Sen davranışlarının toplamından daha fazla bir şey değilsin" der ve ekler:

"Yalnızca yapılan işler karar verir ne istediğimize. ...İnsan hep çok erken ölür – ya da çok geç. Ama hayat ortadadır, bitmiş olarak ortadadır; çizgi çekilmiştir, toplamı yapmak gerekir" (Sartre, 1965a, s:48).

2.1.2.2. Rastlantı ve Zorunluluk

Eğer insanı tanımlayan, daha doğrusu onun yazgısını belirleyen her şeyden önce eylemiyse, yaptıklarıysa, insan yaşamında çok önemli bir yer tutan ve adına *rastlantı* denilen şey nereye konulabilir?

Sartre'a göre rastlantı, ya da felsefi terminolojiye göre söylenirse *olumsallık*, mide bulandırıcıdır. *Bulantı'nın* kahramanı *Roquentin*, dünyanın olumsal oluşundan, rastlantıdan tiksindiğini söyler (Sartre, 1961, s:45-111). Onun aradığı şey, oluşta bir

zorunluluk; yani insan aklının kavrayabileceği mantıklı bir süreçtir. Neden-sonuç ilişkileriyle belirlenmiş bir başlangıç ve bir son ister. Oysa yaşamın akışında böyle bir zorunluluk, insan aklının sınırlarına ve gereklerine uyan bir zorunluluk yoktur. *Roquentin*, yaşamın olumsal olduğunu, oluşun rastlantısallığını veya zorunluluktan yoksunluğunu gördüğü zaman irkilir; önce büyük bir şaşkınlık, hemen ardından da içine bulantı salan büyük bir *endişe* yaşar. Bir yandan her bir anın peşisıra öbür anı getirmek için ortaya çıktığı “*zaman*”ı düşünür, öte yandan neredeyse emip bitirmek istediği anların; saniyelerin üzerine titrerken ansızın varlığının bir *sürükleniş* olduğunu duyumsar. Ve anlar ki, gelip geçen, dakikalar, saniyelerle ifade edilen zaman değil “*kendisi*”dir. Bir başlangıç olmadığı gibi, bir son da yoktur:

“Ya yaşamayı ya da anlatmayı seçmek gerek.Yaşarken başımızdan hiçbir şey geçmez. Dekorlar değişir, kişiler girer çıkar, yalnız. Başlangıç olmadığı gibi son da yoktur” (Sartre, 1961, s: 45).

Öyleyse, bir başlangıç ve bir son yoksa olan nedir? Olan, yalnızca sürükleniştir. Büyük bir olasılıkla Sartre’ın bu düşünceleri esinlendiği kişinin; Pascal’ın (1996, s:54) deyişle söylenmek istenirse “*akıp gidiş*” tir: “Akıp gidiş; ne korkunçtur elimizde bulunan bütün nesnelere akıp gittiğini sezmek...”

Roquentin kendisini dehşete düşüren, midasını ayağa kaldıran bu endişenin (yine bir *rastlantı* sonucu) bir kahvede otururken kulağına gelen melodiyle birlikte azaldığını fark edecektir. Gramofonda çalan parça “*Some of This Day*” dir ve bu parçanın bir başlangıcı, bir sonu, notaların akışına bağlı olarak kendi içinde tutarlı bir zorunluluğu vardır. *Roquentin*, yaşamda arayıp da bulamadığı o rastlantısallıktan uzak zorunluluğu bu melodide, müzikte bulduğunu anlar. Notalar, başka bir dünyaya aitlermiş gibi, kaçınılmaz olarak birbirlerinin ardından gelmektedirler. Plağın bir yerinin çizilmiş olması, cızırdaması ya da iğnenin takılıp kalması melodinin *özüne* zarar veremez. Daire gibi, notalar da *varoluşu* olan şeyler değillerdir. Onlar sadece *varolan* şeylerdir. *Roquentin* ansızın bir şeyi daha anlar: Bu şarkıyı besteleyen de, söyleyen de kurtulmuş, varoluş günahından sıyrılmıştır (Sartre, 1961, s:204). Kendisi de belki bu günahı yaşamaktan kurtulabilir. Ama o, bunu bir beste yaparak, müzik aracılığıyla değil, bir

kitap, bir roman yazarak gerçekleştirmek ister ve “*Bulantı*” *Roquentin*’in bu kararıyla sona erer.

Peki, notaların ya da sözcüklerin kurmaca dünyasında varolmak, başka bir deyişle sanatın gerçekliğinde varolmak, varoluş günahından sıyrılmaya yeter mi? Yoksa rastlantı ve zorunluluk düşüncesinden, *yazgıya* ve *yazgı sevgisine* çıkan *zorunlu* bir yol mu vardır?

2.1.2.3. Yazgı ve Yazgı Sevgisi

Roquentin ile birlikte Sartre için de *sanat*, insanın varoluş günahından kendisini kurtarmasının tek yoludur. “*Sözcükler*” adını taşıyan özyaşam öyküsünde Sartre (1983, s:182), yazının kendisi için neyi ifade ettiğini şöyle anlatacaktır:

“Yazmak, Ölüm’den yani Maskeli Din’den, yaşamımı rastlantının elinden kurtarmak anlamına geldi uzun süre. Papazlar sınıfına girdim. Militan olup, kendimi yapılarım ile kurtarmak istedim; gizemci olup varlığın sessizliğini sözcüklerin zorlamalı gürültüsüyle bozmayı denedim.Kılık değiştirdim (papazlık gıysilerimi çıkartıp attım) ama kişiliğim değişmedi: hep yazıyorum.”

İnsanların *öykü* anlatmasının nedeni, yaşamda olmayan zorunluluğun anlattıkları öyküde olmasıdır. Notaların yerini sözcüklerin aldığı bir dünyada insan *yazgıyı* elinde tutabilir, ölüme karşı bir yengi kazandığını düşünebilir. *Roquentin* bu düşüncüyü şöyle dile getirir:

“Şunu düşündüm: En bayağı olayın bir serüven haline girmesi için onu anlatmanız gerekir ve yeter. İnsanları aldatan da bu zaten. Kişioğlu hikayecilikten kurtulamaz, kendi hikayeleri ve başkalarının hikayeleri arasında yaşar. Başına gelen her şeyi hikayeler içinden götürür. Hayatını, sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.

Ama ya yaşamayı ya da anlatmayı seçmek gerek...” (Sartre, 1961, s:47).

Albert Camus’e göre de sanat ile başkaldırıyı birleştiren, daha doğrusu her başkaldırı gerekliliğini biraz da sanatsal bir gereklilik haline getiren, insanın *anlatmayı* seçmesidir.

Çünkü;

“Her başkaldırıda doğaötesi bir birlik zorunluluğu, bunu kavramanın olanaksızlığı, hatta hazır evrenin yerini tutacak bir evren kurma görülür. Başkaldırı bu açıdan, evren yapıcıdır. Sanatı da bu tanımlar. Doğrusunu söylemek gerekirse, başkaldırı gerekliliği biraz da sanatsal bir gerekliliktir” (Camus, 1995, s: 239).

Camus'e göre (1995, s: 241) sanat, oluşa kendisinde eksik olan şeyi; yani "biçem"i vermek için oluşun içine girmektir. Başka bir deyişle, yaşam "biçemsiz"dir ve insan yaşamda eksik olan birliği sağlayacak yolları bulmak için kendisini yiyip bitirircesine uğraşır durur:

"Şudur çelişki: İnsan olduğu biçimiyle yadsır dünyayı, ama ondan sıyrılmaya da yanaşmaz. Gelip geçici doluluk dakikaları bir yana, her türlü gerçek tamamlanmamış bir gerçektir onlar için. ...Tantale'in suyu gibi, bilinmedik bir ırmak ağzına doğru akıp giderler. Irmak ağzını tanımak, ırmağın akışına istediği gibi yön vermek, yaşamı en sonunda yazgı olarak tanımak, işte gerçek özlemleri.

...Yaşamak yetmez, bir yazgı gerekir, hem de daha ölüm gelmeden. Bu darmadağın, ama kopamayacağı, ayrılamayacağı dünyada insanı tutuşturan ateş, birlik ateşidir" (Camus, 1995, s:243-245).

Bu satırlardan çıkan sonuç, insandaki *anlam* arayışının, metafiziğe karşı duyduğu gereksinim ve tutkunun hiç bitmeyeceğidir. Sanat da bütün gücünü insandaki bu tükenmek bilmeyen tutkudan almaktadır ki; tarihin, sarsıntılı geçiş dönemlerinde, savaş yıllarında veya bu yılların hemen sonrasında özellikle sanat alanında görülen canlanma da bunun bir kanıtı olarak değerlendirilebilir. 20. Yüzyılın gerçeği, önce tanrının sonra insanın ölümüyle parçalanmış bir gerçekse, söz konusu bu parçalanmışlık yaşantısı içindeki birlik özlemi kendisini her zamankinden daha fazla duyuracak ve bu da sanata yansıyacak demektir. Nitekim, yüzyılın hemen başında ve savaşı izleyen yıllarda sanat alanında yaşanan canlılığın da bunu gösterir nitelikte olduğu söylenebilir.

Eğer insan anlam aramaya yazgılıysa ya da insanın yazgısı anlam arayışı ise, o anlamı bulacak-yaratacak olan da yine insandır. Yazgı sevgisi ise, (Nietzsche'nin anladığı anlamda yazgı sevgisi; amor fati) hayata karşı bir meydan okumadır. Ancak olup bitenin kaçınılmazlığını, varoluştaki zorunluluğu gören insan hayata meydan okuyabilir. Bu meydan okuma da ancak ona, hayata "evet" demekle, hayatı her şeye rağmen sevmekle olanaklıdır.

2.1.2.4. Kötü Niyet

Görüldüğü gibi, varoluşçu düşünceye göre *rastlantının* önemi, insana yaşamda bir zorunluluk olmadığını göstermesi, ve birliği, anlamı kuracak olanın yine insan olduğunu hatırlatmasındadır. Ne var ki, söz konusu bu anlam arayışında sanatı mutlaklaştırarak kadar yüceltmenin, beraberinde yaşama, yaşamın bütünlüğüne karşı bir yabancılaşmayı

getirme tehlikesi olduğunu da unutmamak gerekir ki, Bilge Karasu da (1985, s:191-193) “*Gece*” adlı romanında bu tehlikeye dikkat çeker:

“Yazı yazmak, konuşmak, etmek eylemek, bizleri, bu (yadırgayıp durmaktan öte geçemediğimiz) düzen yokluğuna alıştırmayacaktır.Sanıyoruz ki, sözcüklere eşi görülmemiş bir düzen kurduracak, ölüme karşı insanın utkusunu tazeleyeceğiz. Oysa, uçsuz bucaksız iki karanlığın arasına sıkışmış yaşamdayazı yoluyla dünyanın karışıklığına, insanın karmaşıklığına düzen getirme sanısı, daha ötesini niye söylemeyeyim, sabukluğu, çoğumuza, belki de hepimize bir utku gibi geliyor; bizleri avutuyor... Ne zaman vazgeçeceğiz, kendimizi, birbirimizi, böyle aldatmaktan?”

Bilge Karasu’nun bu sorusunun, yani “*kendimizi kandırmaktan ne zaman vazgeçeceğiz?*” sorusunun, sanata yansıyan boyutu da içinde olmak üzere varoluşçu düşüncenin en temel sorularından biri olduğu söylenebilir.

Varoluşçu felsefeye göre kişinin yaşamı tanımasının, daha doğrusu anlamaya çalışmasının yolu yine kendisinden, yani *kendisini tanımasından* ve anlamaya çalışmasından geçen zorlu bir yoldur. Sanatın amacı da, yine Camus’nün (1965, s:45) “*İsveç Söylevi*”nde çok güzel duyurduğu gibi, her şeyden önce *anlamaya çalışmaktır*; yani insanın kendisini, öbür insanları ve çevresini, özetle yaşamı anlamaya çalışmasıdır.

Ne var ki, insanın kendisini tanımaya giden yolu zorlu kılan, hatta çoğu zaman olanaksız hale getiren de yine insandır, kişinin kendisidir.

Kendini tanıma çabasında veya yaşamda kişinin “*olabileceğini olma*”sında ilk engel ise *yalandır*. Fakat söz konusu bu yalan, bir başkasına söylenen yalandan farklı olarak, kişinin kendisine söylediği ve Sartre tarafından “*Mauvaise Foi*” olarak adlandırılan yalandır. Türkçeye genellikle “*Kötü Niyet*” olarak çevrilen fakat Ahmet İnam’ın “*Gaflet*” ya da Veysel Atayman’ın “*Dürüst - Olmama*” olarak çevirmeyi tercih ettiği bu yalanı sıradan anlamıyla bildiğimiz yalandan ayıran da, aldatan ile aldatılanın aynı kişi olmasıdır. Burada karşımıza çıkan şey yine bir paradoks olacaktır. Şöyle ki; bir kimsenin yalan söyleyebilmesi için, öncelikle doğruyu bilmesi gerekir. Çünkü yalan, doğrunun bilerek saklanması, çarpıtılması ve bu yolla kişinin karşısındakini aldatmasıdır. Fakat, madem ki “*Kötü Niyet*”te aldatan ve aldatılan aynı kişidir, o zaman aldatılan kendisi tarafından aldatıldığını bildiğinden, yalanın da etkisiz olması gerekmez mi? Sartre’ın (Akt: Walter Biemel,1984, s:78) bu paradoksa getirdiği açıklama şöyledir:

“Gerçekten de dürüst olmayanın amacı, hoş gitmeyecek bir doğruyu gizlemek ya da hoş gidecek bir yanlışlığı doğru diye göstermektir. Demek ki, dürüst-olmama fenomen olarak yapısında yalanı taşır. Ancak dürüst-olmama durumunda hakikati (doğruyu) bu kez ‘kendimden’ gizlersem, durum bambaşka olur. Burada aldatan ile aldatılanın ikililiği (dualite) ile karşı karşıya değildir artık. Tersine dürüst-olmama tek bir bilincin birliğini (bütünlüğünü) içerir. Dürüst-olmama insan gerçeğine dıştan gelmez, kişi onun acısını çekmez, kişiye (dışardan) bulaşmaz, bir durum değildir o. Burada (dürüst-olmamaya ilişkin) bir başlangıç niyeti, bir dürüst-olmama tasarımı gerekir; bu tasarım, dürüst-olmamanın (dürüst-olmama olarak) anlaşılmasını ve dürüst-olmamanın biçimlendirdiği bilincin, düşünce öncesi (prereflexiv) düzeyde kavranmasını içerir.”

Bu satırlardan çıkan sonuç, “*Kötü Niyet*”in, kişinin bilinçsizce ya da yarı bilinçle (düşünce öncesi) oluşturduğu bir tasarıma bağlı oluşudur. Başka bir deyişle, kötü niyet, katlanılması gereken bir durum değil, bilincin uyuşukluğu sonucunda ortaya çıkan bir şeydir.

Sartre’a göre, kötü niyetin paradoksu *olgunluk* ile *aşkınlık* arasındaki ilişkide düğümlenecektir:

“Dürüst-olmamanın derdi, olgunluk ile aşkınlığın özdeşliğini hem evetlemek hem de bunların arasındaki farklılığı korumaya çalışmaktır. Dürüst-olmama, olgunluğu – sanki aşkınlıkmış gibi – evetlemek zorundadır; aşkınlığı da sanki olgunluğumış gibi. Ancak insan bunlardan birini kavradığı anda, ötekini de hemen karşısında bulacak şekilde evetlemelidir” (Sartre. Akt: Walter Biemel, 1984, s: 83).

Sartre’ın burada anlatmaya çalıştığı şey, insan varlığının belli bir anda ve konumda “*ne-ise-o*” olma durumunun (olgunluk) dışına çıkabileceğidir (aşkınlık). Başka bir deyişle, olgunluk ve aşkınlık, insan gerçeğinin her iki yanında durur. Kişi *ne-ise-o* olma durumunu aşabileceği gibi, bu durumun gerisine de düşebilir. Bir olanaklar varlığı olarak insan, her an verili olanın dışına çıkarak varlığını gerçekleştirebilir, onu kazanabilir ya da hak edebilir. Benzer şekilde, olanaklarını kullanmayarak varlığını yitirebilir de... İşte dürüst olmama durumunda ya da kötü niyet içindeki kişi, olgunluk ile aşkınlığın bu karşılıklı ilişkisini kabul etmeme eğilimindedir. O, yine uyuşuk bir bilinçle işine geldiği zaman olgunluk ile aşkınlığın aynı şey olduğunu, işine gelmediği zaman da bu ikisinin farklı şeyler olduğunu savunacaktır. Örneğin, utanç duyulacak bir şey yaptığı zaman “*ne yapalım, oldu bir kere, ama şurası bir gerçek ki, ben aslında bu değilim*” diyebilecektir. Sartre’a göre bu tutum, yani kişinin olgun olmanı yadsıyarak kendisini aşkınlıkla tanımlaması, bir avuntudan, kişinin kendisini kandırmasından başka

bir şey olamaz. Söz konusu avuntu, özet olarak, “Ben, ben olan değilim” ama aynı zamanda “Ben olgusallığı da içeren aşkınlığım” demektir.

Kötü niyetin en sık karşılaşılan şekli bu olmakla birlikte, başka yollardan ve başka şekillerde ortaya çıkması da olanaklıdır. Örneğin, kişinin geçmişteki herhangi bir şeye saplanıp kalması ve sanki *şimdi* ve *gelecek* yokmuş gibi davranması da bir kötü niyettir. Benzer şekilde, başkalarının yargılarına göre hareket ederek, kişinin kendisini bu yargılara bağımlı olarak olumlu ya da olumsuz anlamda tanımlaması da bir kötü niyettir.

Iris Murdoch’a göre (1964, s: 37), Sartre, gerçek insan hayatının, uyanık bir bilincin, köklü bir düşünmenin sonucu olarak ortaya çıkan ve dünyayı-açığa-vuran (yani alışkanlıkların ve normal yaşayışın maskesini düşüren) bir yaşantı ile başlayabileceğini düşünmektedir. Bu olmadıkça, yani insan, çevresindeki sahte değerlerin maskesini düşüren bir düşünce ve yaşantıya ulaşmadıkça, her şey kötü niyetten ibarettir. Ayrıca burada tam da yeri gelmişken bir parantez açarak belirtmek gerekir ki, Sartre’in tiksindiği rastlantı, Iris Murdoch için iç bulandırıcı olmak şöyle dursun, tam tersine insan varlığı için sevinç duyulması gereken bir şeydir ve Murdoch, felsefesinde olduğu kadar romanlarında da yaşamın rastlantısallığını olumlu olarak ele almıştır (Aksoy, 1989, s:26). Batı dünyası, Aydınlanma’dan bu yana akıl ve akı dışı arasındaki dengeyi bozduğu ve her şeyi ussal olanla ölçtüğü içindir ki, aşkınlıktan tiksinimektedir. Oysa aşkınlığı ondan tiksilmeye varacak kadar yadsımak ölçsüzlük olduğu gibi, sağlıklı ve yanlış bir değerlendirmedir de... (Murdoch. Akt: Nazan Aksoy, 1989, s: 27).

Sartre’in romanlarında olduğu kadar tiyatro oyunları ve öykülerinde de sık sık kötü niyetin tuzağına düşen ya da bu tuzaktan kurtulmak için uğraşan karakterlerle karşılaşmak olasıdır. *Bulantı’nın* kahramanı *Roquentin* kendisini kandırmayı başarabilse, az da olsa rahatlayacaktır, ama bunu bir türlü yapamaz. Ne var ki, çevresindeki insanlar, daha doğrusu burjuva dünyasının insanları kendilerini kandırmayı gayet güzel başarmaktadırlar. *Antoine Roquentin* “ ‘ben’ deyince bir boşluk duygusuna kapılıyorum” diye yazmaktadır güncesine... Oysa çevresindeki insanlar, onlar;

“Hayatlarını sersemlik ve dalgınlık içinde geçirip durmuşlardır. Sabırsızlanıp evlenmişler, rastgele çocuk yapmışlar... Öteki insanlarla, kahvelerde, evlenme törenlerinde, cenazelerde karşılaşmışlardır. Arasına kargaşaya kapılıp, başlarına ne geldiğini anlamadan, debelenip durmuşlardır.Kırk yaşına gelince, o minicik inatçılıklarını ve birkaç atasözünü tecrübe diye adlandırmışlardır. Para atılınca bir şeyler veren makinelere dönmüşlerdir. Sol deliğe bir beşlik atınca, yaldızlı kağıda sarılı kıssalar, sağdakine bir beşlik atınca, dişlere yumuşak karemelalar gibi yapışan değerli öğütler alırsınız.İyi ki çocuk yapmışlardır. Çocukları, tecrübelerini hemen oracıkta harcamalarına sebep olur. Geçmişlerinin boşa gitmediğine, hatıralarının bir araya gelerek ağır ağır Bilgelik haline dödüğüne inandırmak isterler sizi. Kullanışlı geçmiş! Cep geçmiş; güzelim özdeyişlerle dolu, küçük yaldızlı kitap!” (Sartre, 1961, s:81).

Sartre kötü niyetten uzak kalmanın ve insanın kendisiyle dürüst bir şekilde yüzleşmesinin aslında ne kadar zor bir iş olduğunu “*Bir Yöneticinin Çocukluğu*” adlı uzun öyküsünde tam bir yetkinlikle vermeyi başarır. Söz konusu öykü, bütünüyle kişinin kendisine söylediği yalanlar üzerine kurulmuştur da denebilir. Öykünün kahramanı daha çocukluğundan başlayarak tüm bir yaşamı boyunca kendisine bir kişilik ve alınyazısı olarak *etiketler* sunulan ve bu etiketleri sorgulamadan kabul eden *Lucien’dir*:

“Günler boyu insan kendi kendisine sorabilirdi: Ben akıllı mıyım, kendimi bir şey mi sanıyorum, diye, asla bir karara varılamazdı. Bunun yanında bir sabah size takılan etiketler vardı ve hayat boyu onları taşımak gerekiyordu ...İşte yeniden ona bir kişilik ve alınyazısı, bilincinin bitip tükenmeyen gevezeliklerinden kurtulma yolu, kendini tanımlaması ve değerlendirmesi için bir yöntem sunuluyordu” (Sartre, 1994c, s:139-154).

Lucien’in, eşcinsellikten psikanalize, gerçeküstücülükten militanlığa, yahudi düşmanlığı ve ırkçılığa kadar çeşitli yöntemler, roller ve kimlikler denedikten sonra vardığı sonuç *yönetici* olmaktır. Kendisini bir yönetici olarak tanımlar, çünkü onun *hakları* vardır ve asıl önemlisi de *haklar*, varlığın dışında, matematik doğrular, dinsel dogmalar gibidir:

“BENİM HAKLARIM VAR! Haklar! Üçgenler ve daireler cinsinden bir şey; öylesine mükemmeldi ki var değildi, pergelle boşu boşuna binlerce yuvarlak çizilmişti, bir tek daire çıkmıyordu ortaya. İşçi kuşakları *Lucien’in* emrine körü körüne boyun eğebiliyorlardı. Onun komuta etme hakkını hiçbir zaman tüketemeyeceklerdi; haklar, varlığın dışında matematik doğrular, dinsel dogmalar gibiydi. İşte *Lucien* tam tamına buydu: sorumluluklar ve haklardan yapılma koskoca bir demet” (Sartre, 1994c, s:172).

Sartre’ın, *Lucien’in* kişiliğinde ortaya koyduğu kötü niyet örneği aslında tüm bir burjuva sınıfına getirilen ağır bir eleştiri olarak da okunabilir. Gerçekte *soyut* sorumluluklardan ve haklardan yapılma koskoca bir demet olan yalnızca *Lucien* değil, tüm bir burjuva sınıfı ve onun geçmişidir. Çünkü somut bir özgürlük isteği ile insan hakları uğruna verdiği bir savaştan, yani Fransız Devriminden utkuyla çıkan, fakat kısa

bir süre sonra *soyut bir özgürlük* kavramı adına zorbalığa ve kıyıma, yine *soyut bir insan hakları* adına haksızlıklara başvuracak olan da bu sınıftır.

Soyut haklar ile *ödevlerin* aslında aynı gerçeğin, yani burjuva gerçeğinin iki ayrı yüzünden başka bir şey olmadığını *Bulantı'nın* kahramanı *Roquentin* de dile getirecektir. Bir hafta sonu Bouville müzesini giden ve orada yüz elli ünlü Fransız büyüğünün portrelerinin sergilendiği bir salonu gezerken, bu portrelerden birinin (Jean Pacemo'nun portresi) önünde duran *Roquentin* şunları düşünür:

“Onların her şeye, hayata, çalışmaya, zenginliğe, buyruk vermeye, saygı duyulmaya ve sonunda ölümsüzlüğe hakları olmuştu.O güzel gri gözler! Tek bir şüphe bile karartmamıştı onları. Üstelik Pacemo bir kere bile aldanmamıştı.

Ödevini; bütün ödevlerini, evlat, koca, baba ve şef olarak ödevlerini yapmaktan geri kalmamıştı. Haklarını da istemekten çekinmemişti. Çocuk olarak, sağlam bir aile hayatı içinde yetiştirilmek; mirasçı olarak lekesiz bir isim ve iyi bir işe sahip olmak; koca olarak iyi bakılmak, sevgi ve şefkatle karşılanmak; baba olarak saygı görmek; şef olarak tek söz söylenmeden kendisine başeğilmesi haklarını da istemişti. Çünkü hak, ödevin öteki yüzünden başka şey değildir.Bunun dışında hiçbir zaman dönüp kendine bakmamıştı; bir şefti o” (Sartre, 1961, s:96-98).

Oysa Sartre'a göre, soyut haklar ve bu hakların hem sonucu hem gereği olan ödevler, yapılması gerekenler şöyle dursun, hiç kimsenin, hiçbir insanın elinde kendi varoluşunu haklı çıkarmaya yetecek kanıtı, dayanağı yoktur, olamaz da... Nitekim Sartre (1983, s:183) özyaşam öyküsü olan “*Sözcükler*”de, henüz otuz yaşındayken yazmış olduğu bu romanla, yani *Bulantı*'yla, çağdaşlarının kötü niyetini, “*Onlar*”ın doğrulanmamış varoluşunu dile getirdiğini ifade edecektir.

2.1.2.5. “Onlar” (das Man) Alanı ve Otantik Varoluş

Sorgulanmadan kabul edilen haklarla ve çerçevesi bu hakların gerektirdiği bir yaşam biçimiyle, toplumsal rollerle, kimliklerle çizilmiş bir hayat; bir kez bile çizilen sınırdan dışına çıkarak kendisine bir de dışarıdan bakmadan, kendi *doğrularıyla* hesaplaşma gereğini hiç duymadan geçirilen bir ömür, gerçekten yaşanmış sayılabilir mi? Kuşkusuz varoluşçuluğun bu soruya vereceği yanıt “hayır” olacaktır.

Yanıtın olumsuz olmasının, başka bir deyişle, kişinin yaşama yabancılaşmasının en önemli nedenlerinden biri bilinçteki uyusukluktan kaynaklanan kötü niyet ise, bir başkası da söz konusu uyusukluğa neden olan “*Onlar*” (*das Man*)'dır.

Heidegger tarafından ortaya atılan bir kavram olan “das Man”, aslında insanın varoluş tarzlarından birisidir ve kişinin kamu yaşamı içerisinde kendisine yabancılaşmasını ifade eder. Fakat das Man’ın ne olduğunu ya da Heidegger’in bununla neyi anlatmak istediğini tam olarak anlayabilmek için kısa bir açıklama yapmak yararlı olacaktır.

Heidegger’e göre insan, öbür varolanlar gibi bir varolan, şeyler arasında bir şey olarak düşünülemez. Buna neden, insanın, kendi varlığını kendisi için sorun olarak gören tek varlık olmasıdır. Dolayısıyla insanın ne olduğu ancak onun *varlık (sein)* ile olan özel bağıntısı içinde anlaşılmalıdır. Varlık, “*sein*”dir, fakat insan, kendi öz varlığını kendisi için sorun yapan bir varlık olarak “*burada*” vardır, yani “*Dasein*”dir. Diğer bütün varolanlar; taş, tepe, toprak, ağaç, ot, at vb. sadece ... *'dır* ve yukarıdaki anlamda mevcut değildir. Ne var ki, bundan Heidegger için yalnızca insanın gerçek bir varolan, onun dışındaki her şeyin gerçek dışı olduğu gibi bir sonuç da çıkartılmamalıdır. Burada gösterilmek istenen, insanın ancak kendi varlığı ile kurduğu ilişki yoluyla anlaşılabilen bir varolan olduğudur ve Heidegger bu nedenle “*Varlık ve Zaman*” adlı temel yapıtında insanı “*kendi varlığının sorumluluğu kendisine verilmiş bir varolan*” olarak tanımlar (Kızıltan, 1986, s:67).

İnsanın (Dasein), yani varlığının sorumluluğunu taşıyan varolanın, iki temel imkanı (olanak) vardır Heidegger’e göre... Bunlardan biri, Türkçe’ye sahici, hakiki, özgün ya da halis varoluş olarak da çevrilen “*otantik varoluş*”, öbürü ise “*otantik olmayan varoluş*”tur. Burada önemle altının çizilmesi gereken bir başka nokta da, otantik varoluş ile otantik olmayan varoluş arasında iyi-kötü, doğru-yanlış, değerli-değersiz gibi bir ayrım yapılmamasıdır. Nitekim Heidegger, otantik varoluşun otantik olmayan varoluşa göre daha üstün bir şey olarak görülmemesi gerektiğini ısrarla vurgulamıştır (Steiner, 1996, s:108). Aradaki ayrım, otantik olmayan varoluş tarzında insanın kendisiyle kurduğu bağın sıradan gündelik yaşam tarafından belirlenmesi ve onunla sınırlanmasıdır. Aslında öncelik de bu tarz varoluştadır. Çünkü insan kendisini gündelik yaşamın içine *düşmüş* olarak bulur:

“Dasein, ilk anda kendine ait beni olmanın sahici bir potansiyeli olarak kendinden uzağa düşmüştür. ‘Dünya’ içine düşmüştür. ‘Dünya’ içine ‘düşmüşlük’ başka-biri-ile-varlık içine soğurulma demektir” (Heidegger, Akt: Georg Steiner, 1996, s:107).

Öyleyse, insanın, adına *hayat galesi* de denilebilecek gündelik yaşamın telaşına kapılarak sürüklenip gitmesinde, bir *düşüşü* yaşıyor oluşunda hiçbir aykırılık ya da tehlike olduğu söylenemez. Hatta bu düşüş doğal ve öncelikli olandır da... Ne var ki asıl sorun ya da insanı bekleyen gerçek tehlike, kişinin bir yerde ayağının takıldığını, tökezleyip düştüğünü hiç fark etmemesi, dolayısıyla ayağa kalkmayı da hiç düşünmemesindedir. Başka bir deyişle, düşüşün sürekliliğe dönüşmesiyle birlikte kişinin yaşadığı dalgınlıktan bir türlü sıyrılamaması ve bu dalgınlığın da kendi varlığından kaçışa ya da onu unutmasına neden oluşu ciddi bir tehlike doğurmaktadır.

İşte tam da bu nokta da karşımıza bir özne olarak çıkan “*das Man*”, yani “*Onlar*” dır. Onlar, insanın kendinden kaçışının, kendi varlığını unutmasının aracısı olan ortamın, yani gündelik yaşamın öznesidir. Bu özne kimdir diye sorulacak olursa verilebilecek kestirme yanıt *herkes* ve *hiç kimse* olacaktır. Çünkü “*Onlar*”; ne bunlar, ne şunlar, ne bazıları ne de hepsinin toplamıdır. “*Onlar*”ın varlık alanı, *kamu* olarak adlandırılan muğlak bir yığındır ve “*das Man*” bu varlık alanında kendisini bir *yaşam biçimi* olarak gösterir. Söz konusu yaşam biçiminin en belirgin niteliği, kişinin kendi kendisi olmasına asla izin vermemesidir:

“Herkes neden zevk alır ve eğlenirse, biz de ondan zevk alır ve öyle eğleniriz. Sanatı ve edebiyatı herkes nasıl görür ve yargırsa, biz de öyle okur, görür ve yargılarız. Aynı şekilde, herkes ‘büyük kalabalıklar’dan nasıl kaçınırsa, biz de öyle kaçınırız. Herkes neyi öfkelenecek bir şey olarak görürse, biz de onu öfkelenirici buluruz. Hiçbir belirliliği olmayan ve toplam olarak değilse de ‘herkes’ olan ‘das Man’ bize günlük yaşamın varlık tarzını kabul ettirir” (Heidegger, Akt: Güven Savaş Kızıltan, 1986, s: 68).

Ortega Y. Gasset’e göre de (1995, s:25) “*Onlar*”, yani “*herkes*” adı verilen özne aslında belirgin olarak “*hiç kimse*”dir ve bu öznenin bireye dayattığı eylemler ile düşünme biçimleri ve davranışlar, bizim *gelenekler-görenekler* olarak bildiğimiz şeyler ya da bize toplum tarafından öğretilenlerdir. Ne var ki bunların, yani göreneklerin bütünüyle insani şeyler olduğu söylenemez. Çünkü göreneklerden oluşan ve toplumsal yaşam olarak adlandırılan şey, aslında birey dışı ya da *kişiliksiz* gerçekliklerdir:

“Kişilikten yoksun, belirlenmesi olanaksız, hem ‘herkes’ hem ‘hiç kimse’ olan, **herkes**, topluluk, toplum diye adlandırdığımız bir özne hesabına yaptığımız eylemler, ...öyle **düşünülr** diye düşündüğümüz ya da öyle **söylenir** diye söylediğimiz şeyler; öyle **yapılır** diye yaptığımız şeyler geleneklerdir ve ...göreneklere oluşan toplumsal yaşam, insani bir yaşam değildir, doğa ile insan arasında bir şeydir, bir yarı-doğadır ve tıpkı doğa gibi akıldışı, mekanik ve ezici şeylerdir” (Gasset, 1995, s:25-26).

Göreneklerin akıldışı ve zorlayıcı eylemler oluşunun nedeni, kişinin bu eylemleri gerçekleştirirken ya da gerçekleştirmeden önce hiç düşünmemesi, nedenini-niçinini bilmeden tıpkı bir robot gibi otomatik olarak yapılan şeyler oluşudur. Buna çok basit bir örnek, selam alıp vermedir. Yolda bir tanıdıkla karşılaşan kişi otomatik olarak selam verir, elini uzatır ve tokalaşır. Fakat kişi niye bir tanıdıkla karşılaştığında yapması gereken şeyin başka bir şey değil de, bu olduğunu bilmez. Tıpkı konulan plağı çalan bir gramofon gibidir. Çünkü söz konusu bu eylemin, selam alıp vermenin, tokalaşmanın kaynağı kendisi değil, toplumdur. Ayrıca eylem dışarıdan, toplum tarafından belirlendiği içindir ki, kişinin bu eyleminin sorumluluğunu taşıması da gerekmez.

Acaba “Onlar” alanına takılıp kalan ve bu alanın, bu yaşam biçiminin dışına çıkmayı başaramayan kişinin kendisini, çevresini anlaması ya da yorumlaması nasıl mümkün olabilir? Heidegger’in bu soruya verdiği yanıt *gevezelik*, *merak* ve *muğlaklık* (*belirsizlik*) tır. Başka bir deyişle “Onlar” alanındaki insan bu üç yolla yaşamını anlamlandırır. *Gevezelik* (*Gerede*) ya da boş konuşma, özetle, konuşmuş olmak için konuşmadır. Bu durumda insan karşısındaki varlığa onunla gerçek anlamda, yüzeyselliği aşan bir iletişim kurmadan yönelir. Çünkü gevezelikte onun için önemli olan varlıktan çok sözcüklerdir (Çüçen, 1997, s:47).

Merak ise, “Onlar”ın dünyasında bilmek, anlamaya çalışmak, tanımak için değil, yalnızca *görmek için görmek* isteğinden kaynaklanır. Aslında görme ile bilme arasındaki ilişki ve bu ilişkinin temelini oluşturan merak, Eski Yunan’dan beri filozofların üzerinde önemle durduğu bir konudur. Sözgelimi Aristo’ya göre bilmek, doğrudan doğruya görme gücüne bağlıdır ve insan bu gücü özünde olan meraktan, merak edebilmekten alır. Benzer şekilde, St. Augustinus’un felsefesinde de bilmeye ilişkin olarak, göze öbür organlara oranla ayrı ve üstün bir önem verilmiştir (Çüçen, 1997, s: 48). Ne var ki, bu düşünürlere göre merak-görme-bilme arasındaki ilişkide önemli olan bir başka şey de yoğunlaşabilmektir; özen ve dikkattir. “Onlar” alanındaki

kişinin merakında eksik olan da bunlardır ve bu niteliğiyle bilmeyi değil, bilmemeyi kolaylaştırır. Sabırsız, daldan dala atlayan, hiçbir varlığın üzerinde yoğunlaşamayan bir merak söz konusudur ve “das Man”ın bu anlamdaki merakı da daha çok gevezelik tarafından yaratılır, beslenir.

Sıradan gündelik yaşamda, insan, dünyayı ve kendisini gevezelik, merak yoluyla anlamaya, idare etmeye çalışırken, bir süre sonra neyin gerçekten anlaşılabilir, neyin anlaşılmaz, neyin idare edilebilir neyin edilemez oluşu hakkında belirsizliğe düşecektir. Söz konusu bu *belirsizlik ya da muğlaklık* “das Man”ın kendisini, yaşamı anlamasının ya da anlamlandırmasının üçüncü yoludur:

“Her şey bir yandan gerçekten anlaşılmış, kavranmış gibi gözüktürken, öte yandan ve aynı zamanda aslında böyle olmadığı şeklinde ya da tersine, her şey gerçekten anlaşılmamış, kavranmamış gibi gözüktüğü halde aslında böyle olduğu şeklinde bir iki-anlamlılık kazanır” (Heidegger, Akt: Güven Savaş Kızıltan, 1986, s:69).

Muğlaklığın nedeni “Onlar”ın elinde neyin hakiki (otantik) olup neyin hakiki olmadığına ilişkin bir ölçütün bulunmayışıdır ve buna bağlı olarak “Onlar”ın dünyasında genellikle yaşamlarının hakiki, dopdolu geçen bir yaşam olduğu sanısı egemendir. Bu sanı ya da kuruntu, “Onlar”ın aynı zamanda hem en büyük tesellisi, hem de hakiki olan her şeye karşı körleşmesidir.

Gevezelik, merak ve muğlaklık... Bunların her biri, yine birbirlerine bağlı olarak ve birbirlerini etkileyerek insanın kendi varlığından kaçışına, dolayısıyla kendilerine ve yaşama *yabancılaşmalarına* neden olurlar.

Söz konusu bu yabancılaşmanın sanata, daha doğrusu yazına yansıyan en önemli ve yetkin örneklerinden biri Albert Camus’nün yazmış olduğu son romanı; “*Düşüş*” adlı yapıtıdır.

Camus bu yapıtında “*cezalı-yargıç*” olarak adlandırdığı *Clarence*’nin kişiliğinde çağdaş insanın kendisine ve başkalarına karşı olan iki yüzlülüğünü, yaşadığı muğlaklığı,

gevezeliklerini, yabancılaşmasını, özetle “*düşüş*”ünü büyük bir ustalık ve çıplaklıkla gözler önüne sermeyi başarır.

Baştan sona bir iç konuşma, monolog şeklinde kaleme alınan bu romanda cezalı-yargıç *Clarence*'in hayatı iki ayrı döneme ayrılmıştır. İlk dönemde *Clarence* Paris'te yaşayan, hali vakti yerinde, geçim sıkıntısı olmayan, toplumun kendisine saygınlık duyduğu, itibar gören bir insan, başarılı bir avukattır. İkinci dönemde ise her şeyini bırakarak Amsterdam'a göç etmiş, ne parası, ne işi, ne de itibarı olmayan ve kendisini suçlu gören, yargılayan bir *Clarence* vardır. *Clarence* suçludur çünkü Paris'teki yaşamı boyunca bir insan olarak değil, bir köpek gibi yaşadığını düşünür:

“İşte böyle, günü gününe, ben-ben-ben'den başka sürekliliği olmayan bir yaşayışım vardı. Günü gününe kadınlar, günü gününe erdem ya da kötülük; tıpkı köpekler gibi; ama her gün benliğim sapsağlam iş başında... Böylece hayatın yüzeyinde, bir bakıma, sözler arasında ilerliyordum, hiçbir zaman gerçeğin içinde değildim” (Camus, 1976, s:50).

Amsterdam'a göç etmeden önceki *Clarence*, kendisinden ve yaşamından son derece hoşnuttur. Çünkü o hoşgörülüdür, naziktir, yardımseverdir, cömerttir, yeri geldiğinde ağırbaşlı ve anlayışlı olmayı, yeri geldiğinde eğlenmeyi bilen ölçülü bir insandır. *Clarence* kendisinden ne kadar hoşnutsa, çevresindeki insanlar da ondan o kadar hoşnuttur. Fakat, yaşamını yeniden gözden geçirdiğinde anlar ki ortada sahte bir oyundan ve oynadığı sahte “*rol*”lerden başka bir şey yoktur:

“Şüphesiz, arasıra, hayatı ciddiye alıyormuşum gibi davranıyordum. Ama, çabucak, ciddiliğin bile pek uçarı bir şey olduğu gözüme çarpıyordu; ben de, sadece, elimden geldiği kadar, rol yapmaya devam ediyordum. Etkileyici, girgin, zeki, erdemli, medeni, kırgın, hoşgörür, yardımsever, öğretici rollerine girip çıkıyordum. Kısa keseyim, siz de anlamışsınızdır ya, tıpkı, orada durdukları halde orada olmayan bizim Hollandalılar gibiydim: En çok yer kapladığım anda, ortada yoktum” (Camus, 1976, s:85).

Clarence'in yaşamda en çok yer kapladığı anlar varlığının, daha doğrusu, oynadığı toplumsal rolün hakkını verdiği kamu hayatında yer alır. Oysa bu hayatın, Ece Ayhan'ın deyişiyle “kara kamu” hayatının dışında gerçek bir kişiliği yoktur onun. Kendisine birer meziyet olarak yakıştırdığı şeylerin ne denli sahte olduğunu, başından geçen şu küçük olayı hatırladığında daha iyi anlar:

“Karşı kaldırıma geçmesine yardım ettiğim bir körün yanından ayrılırken adamı selamladım. Bu şapka çıkarış ona değildi elbette, göremezdi ki o. Ya kimeydi öyleyse? Ahaliye. Oyundan sonraki selamdı o.

Nasıl? Fena değil, değil mi? Gene o devirde, başka bir gün, yardım ettiğim bir otomobil sürücüsü bana teşekkür edince, 'kimse yapmazdı bunu' diye karşılık verdim. Kim olsa yapardı bunu, demek istiyordum elbette. Ama, o zavallı dil sürçmesi yüreğime oturdu. Doğrusu, alçakgönüllü olmaya gelince, üstüme yoktu!'"(Camus,1976, s:47).

Clarence'in hiç öğrenmediği, öğrenme gereği de duymadığı halde çok iyi bildiğini sandığı şey, "yaşam"dır. Oysa onun bildiği yalnızca "Onlar"ın (das Man) yaşamıdır ve bu yaşam biçimi her gün üzerine bir kürek toprağın daha atıldığı bir çukurdan başka bir şey değildir.

Clarence ile aynı çukura düşüşü yaşayanlardan bir başkası da Ingeborg Bachmann'ın "Otuz Yaş" adlı yapıtındaki kişidir. Bir kez olsun kendisine "Onlar"ın çizdiği çerçevenin dışına çıkarak bakmamış olan bu insan, otuz yaşın eşiğine gelip de kendisiyle hesaplaştığında "asla düşünmemiş" olduğunu itiraf edecektir. O güne gelinceye kadar hiç düşünmemiştir çünkü;

"Çünkü şimdiye kadar sadece dünden bugüne yaşadı, her gün bir başka denemede bulundu ve kötülükten uzak kaldı. Karşısında pek çok imkanlar gördü ve sözgeşi her şey olabileceğini düşündü: Büyük bir adam, bir yol gösterici, bir dahi filozof..." (Bachmann. Akt: Güven Savaş Kızıltan, 1986, s: 125).

Peki, bu kişinin o güne; otuz yaşın eşiğine gelene kadar "asla düşünmediği" şey nedir?

"Şimdiki gibi otuzuncu yaşın eşiğinde perdenin kalkacağından, kendisi için başlama işareti verileceğinden ve günün birinde şimdiye kadar neler düşünüp neler yapabileceğini göstermesi, neye önem verdiğini açıklaması gerekeceğinden bir an olsun asla korkmamıştı... Asla düşünmemişti ki... Hiçbir şeyden korkmamıştı. Kendisinin de kapana kısıldığını ancak şimdi anlıyordu" (Bachmann. Akt: Güven Savaş Kızıltan, 1986, s: 125).

Bachmann'ın "kapan" olarak adlandırdığı şey, *Clarence'in* çukurundan; yani "Onlar"ın yaşamından; kişinin kendisiyle yüzleşmesini engelleyen ve kuralları önceden hazırlanmış bir oyunun dışına çıkmasına asla izin vermeyen "das Man"dan başka bir şey değildir:

"Bana eklediklerini üzerimden sıyrıp atsam, ben kim olurum bu altın Eylül ayında? Bulutlar uçmaya başlayınca kim?Beni ilgilendiren hiçbir şeyi düşüncecek güçte değilim, hep beni ilgilendirmeyen şeyler düşünüyorum.

Politik, sosyal ve diğer birkaç kategori içerisinde oluşuyor düşüncelerim, yer yer yalnızlık içinde ve amaçsız düşünüyorum, ama hazır bulduğum kurallara dayanan bir oyunun dışına hiç çıkmıyorum. Bir ara

belki kuralları değiştirmeyi düşünüyorum, ama oyunu değil. Oyunu asla” (Bachmann. Akt: Güven Savaş Kızıltan, 1986, s: 126).

“Onlar”ın sahnesinde oynanan oyunun oyuncusuna verdiği sancı, bir başka romanda, Hasan Ali Toptaş’ın (1999, s:95-109) “*Sonsuzluğa Nokta*”sında da kendisini duyurur:

“İçimde, kocaman bir boşluk... Yüzyıllardır kayıptım sanki, döne dolaşa her sokakta, her köşede, her kıpırtıda ve her seste kendimi arıyordum, kendimi onların gürültüsüne, rengine ve şekline bulaştırarak.Beni benden almışlar da aralarında bölüşmüşler gibi, hızla eksilmeye başlıyordum. İnsan insanı eksiltir, diye düşünüyordum, nasıl çoğaltırsa...”

İnsanın insanı eksilmesi bir yana, kişi “Onlar”a uydukça, daha doğrusu, “Onlar”ın dayattığı yaşam biçimine *uyumu* kabullendikçe oyun kötü olmaktan çıkacak, ölümcül bir hal alacaktır:

“Belki yıllar sonra, yaşamlarının herhangi bir noktasında, uyumun kemirip bitirdiği birer ölüye dönüştüklerinde de düşünmeyeceklerdi bunu; ya da içlerinden biri, sözgelimi İsvan, kendi kendini uyuma zorlayan biricik canlının insan olduğunu ve uyumun, insanın kendi kendisine buyurabilmesini engellediğini fark edip aykırı davranışlar gösterecekti

....Artık o noktanın malydım; o düzenin ya da, o kapının, o yaşamın, o biçimin... Bu bağlantının gölgesi gündün güne büyüyüp üstüme de çullanacaktı hiç kuşkusuz, onun altında debelendikçe debelenecek, ama bir türlü kendimi kurtaramayacaktım” (Toptaş, 1999, s: 124)

Kişinin “Onlar” alanında takılıp kaldıkça kişiliksizleşmesinin, kendi varlık yapısından uzaklaşmasının ya da kendini unutmasının şiirde, dizelerde dile gelişinin bir örneği de Edip Cansever’de (1992, s:151) bulunabilir:

“Giderek siz oluyorsa bütün bir kalabalık
Yüzünüz yüzlerine benziyorsa, giysiniz giysilerine
Ansızın bir hastanın kendini iyi sanması gibi
Gücünüz yetse de azıcık bağırırsanız
Bir yankı: Durmadan yalnızsınız
Durmadan yalnızsınız
Ve gücünüz yok artık
Kendinizi ödemeye...”

Ne var ki, hasta eğer hastalığının bilincinde değilse, kendisini ödemeye yetecek gücünün olmayışı, Kierkegaard’ın deyimiyle umutsuzluğu, ölümcül olacaktır.

Çağdaş insanın kendisine ve yaşama yabancılaşmasını ölümcül bir hastalığa çeviren şey Camus’nün *Clamence* kişiliğinde çizmiş olduğu portreyi hiçbir zaman bilinç yüzeyine çıkaramamasıdır. Aslında bu portre bir resim olmaktan çok, herkesi içine alan, “günün

adamı”nı yansıtan bir aynadır da... Çünkü *Clamence* “ortak çizgileri alıyorum” diyecek ve ekleyecektir:

“İkimizin de acı çektiği deneyler, paylaştığımız güçsüzlükler, en sonunda bende ve başkalarında şiddetle kendini gösteren günün adamı.. Bununla herkesi içine alan bir portre çiziyorum. Daha doğrusu bir maske, yeterince karnavallardakine benzeyen, hem sadık hem de iyicene basitleştirilmiş: önünde herkesin kendi kendine ‘Bir yerde karşılaşmışım bununla’ dediği bir maske. Portre bittiğinde tıpkı bu akşamki gibi, tam bir perişanlık içinde gösteriyorum onu: ‘İşte! Ne yazık ki bu benim işte!’ İddianame bitmiştir. Ama çağdaşlarıma sunduğum bu portre birden bir ayna oluyor” (Camus, 1976, s:136-137).

Sırrı varoluşçu felsefe olan bu aynada görülen şey, hastanın *kendi yüzünü unutmuş oluşu* ya da *kişinin yüzünün silinişidir*.

Sanattaki varoluşçuluğun amacı ise kişiye kendi yüzünü kazandırmak değilse de (ki buna bireyin kendisinden başka hiç kimsenin, hiçbir şeyin gücü yetmez), yüzünü unuttuğunu anımsatmak, başka bir deyişle, kendisini tanımaya giden yolda bilincini içinde bulunduğu dalgınlıktan kurtarmaktır.

Bilinç, söz konusu bu dalgınlıktan ya da uyuşukluktan nasıl kurtulabilir? Varoluşçuluğun bu soruya verdiği yanıt, daha önce de değinildiği gibi, ancak “*sınır durumlar*”da kalarak ve bu durumların bilgisine yaşayarak ulaşıldığında bilincin uyanacağı şeklindedir.

Bu nedenle varoluşçu olarak adlandırılan yapıtlarda görülen ana izlekler; *bir yaşam sorunu olarak ölüm, yalnızlık, yazgı, başkaldırı, özgürlük, sorumluluk, iletişim(sizlik), korku ve kaygı, uyumsuzluk (absürd)* gibi izlekler olacaktır.

Kuşkusuz, insanın varoluşsal (existential) sorunları olarak da adlandırılabilen bu izleklerin pek çoğunu varoluşçu bir yenilik olarak görmenin ya da yalnızca varoluşçuluğun tekelinde olan izlekler olarak sunmanın doğru olacağı düşünülemez. Sözgelimi, *bir yaşam sorunu olarak ölüm* izleği en az *Gılgamış Destanı* kadar eskidir çünkü ölümle hesaplaşma, engellenmesi olanaksız olan o “son”la uğraşma ve her ne kadar olanaksız da olsa ölüme başkaldırma isteği insanoğlunun en temel içgüdü, bilinen en köklü varoluş sorunu, sorusudur. Gılgamış Destanının adını bilmediğimiz yazarından, 20. Yüzyılın en büyük yazarları arasında gösterilen Ernest *Hemingway*’e

uzanan çizgide, sonlu insan yaşamı ile sonsuzluk arasındaki paradoks ve bu paradoksun yarattığı gerilim hiç azalmamıştır. Hemingway'in (Akt: Ahmet Cemal, 2000a, s:85), Nobel Edebiyat Ödülü'nü alması nedeniyle yaptığı konuşmada "...yazar, iyi bir yazarsa eğer, her gün sonsuzlukla ya da bu sonsuzluğun eksikliğiyle hesaplaşmak zorundadır." derken dile getirdiği şey, söz konusu paradoksun yarattığı gerilim alanı içersinde olup bitenlerden başka bir şey değildir.

Durum, ölüm ve buna bağlı olarak yaşamın anlamı izleğinde olduğu gibi, özgürlük, sorumluluk, yalnızlık, korku ve kaygı gibi izleklerde de farklı değildir. Bunlar doğrudan doğruya insanın varlık yapısından kaynaklanan şeyler olduğu için, tarih öncesinden bugüne, insanın varolduğu her yerde ve zamanda karşılaşılan izleklerdir.

Öyleyse, sanattaki varoluşçuluğun, bu izlekleri ele alışındaki özgünlüğü, *yeniliği* nedir ya da nerede aranmalıdır? Bu soruya gerekli yanıtı verebilmek için bir kavram olarak, sanattaki *yeni* ya da *yenilikten* ne anlaşıldığına açıklık getirmek yararlı olabilir. Sanat söz konusu olduğunda yenilik, çoğunlukla yanlış anlaşıldığı gibi, ne değişik bir şey yapma, ne de herkesin yaptığından farklı bir şey yapma demek değildir. Ioanna Kuçuradi'ye göre (1997c, s:98) sanat, özellikle de yazın için, yeni, *değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını yeni bir biçimde anlatmaktır*.

Bu tanıma bağlı olarak sanatta *yenilik* denildiğinde anlaşılması gereken ise, insan ve insana ait değerlerin çağın tarihsel, bu yüzden de hep yeni olan koşulları çerçevesinde ele alınarak düşünülmesi ya da somut olarak betimlenmesidir.

Bu şekilde değerlendirildiğinde, bir felsefe olarak ve bu felsefenin sanata taşıdıkları açısından varoluşçuluğun yeniliği, insanın varlık yapısından kaynaklanan varoluşsal sorunları, çağdaş insanın, 20. Yüzyıl insanının yaşamı ve bu yaşamı kuşatan yeni koşullar çerçevesinde ele almış olmasıdır denebilir.

Genel olarak bakıldığında bizim yüzyılımızın sorunu, daha doğrusu 20. Yüzyılda yaşayan çağdaş insanın sorunu yüzünün silinmiş olması; yani kendisine, dolayısıyla

başkalarına, çevresine ve yaşamın bütünlüğüne karşı duyduğu yabancılaşma olduğu içindir ki, sanattaki varoluşçuluğun da bu konu üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir.

Sanatta varoluşçuluk ve varoluşçu izlekler denildiğinde altının önemle çizilmesi gereken bir başka nokta da, bu düşüncenin sanattaki karşılığını adı varoluşçuya çıkmış birkaç adla, özellikle de Fransız varoluşçularıyla sınırlamamak, daha doğrusu daraltmamak gerektiği olabilir. Kuşkusuz sanattaki varoluşçuluğun iki büyük adı Camus ve Sartre'dır. Onların sanat yapıtlarında, özellikle de Sartre'da varoluşçu düşüncenin birebir karşılıklarını bulmak zor değildir.

Ne var ki, Fransız varoluşçular da içinde olmak üzere, çerçeveyi geniş tutarak, insanı içinde yaşadığı çağla hesaplaşmaya, değer ve anlam arayışını sorgulamaya, kendisiyle yüzleşmeye çağıran her sanatçıyı varoluşçu olarak görmek yanlış bir bakış olmayacağı gibi, ele alınan konuyu kısırlaştırmaması açısından doğru bir tutum olarak da değerlendirilebilir.

Bu açıdan bakıldığında, her ne kadar varoluşçu olarak adlandırılmasa da, "*yaşamı öğrenmenin pek büyük bir bölümü, ölümü öğrenmektir aynı zamanda*" diyerek, ölümden kaçmak ya da onu unutmaya çalışmak yerine, her insanın ölümlle tek başına yüzleşmesi gerektiğini vurgulayan, ancak böyle bir yüzleşmenin ardından kişi olmaya giden yolun açılabileceğini ve *bireysel ahlakın* güçleneceğini söyleyen bir Bilge Karasu'da (1989) da varoluşçuluğu duymak olanaklıdır.

Benzer şekilde "Söylemesi ne kadar kolay: Kendini bulmak! Gerçekleştiğinde ise ne kadar korkutucu!" veya "İnsan, ancak hiçbir şey istemediği takdirde özgürdür" diyen bir Elias Canetti'de (1996, s:51, 93); "...yaşamda neden sonuç ilişkisi yoktur. Bir köpeğin nedensiz dolaşmasıdır o." veya "Yaşam çok basittir, bütün güçlük bundan kaynaklanıyor" diye yazan bir Melih Cevdet Anday'da (1990, s:14-15); insanın anlam arayışını "Ben atımı böyle dört sürüyorum ya, / Yetişmek için mi, bilmem, kaçmak için mi?" diye sorarak dizeleştiren bir Cemal Süreya'da (1990, s:294); Allah'ın olduğu kadar insanın, korkunun ve en çok da ölümün şiirini yazan ve "Bir bölünmez ki, insan, onu zaman bölüyor; / İnsan her an dirilip her saniye ölüyor..." diyen Necip Fazıl'da

(1995, s:100); İvan İlyiç'in Ölümü'nde çevresini saran yalan ağını ve en çok da kendisine söylediği yalanları, ancak ölümün eşiğine vardığında görebilen İlyiç'in kişiliğinde kötü niyetin kusursuz örneklerinden birini veren Tolstoy'da (2000, s:85); "İnsanoğlunun kendini arayıp bulması, yalnızlığının bilincine varmasıyla gerçekleşir" diyen Octavia Paz'da (1990, s:1); resimlerinin değil, yaşamın kendisinin sonsuz bir taslak olduğunu dile getiren Van Gogh'da; "Korkunun kendisini sevmekle başlar bilgelik" diye yazan Virginia Woolf'da (1995, s:88); insanın içindeki sesi; hüznü ve çığığlı notalara döken Wagner'de; aynı "Çığığlık"ı fırçasıyla tuvale taşıyan E. Munch'da; bütün yaşama cesaretini ölümlerden aldığı söyleyen ve Pavese'nin peşisıra "Yaşamın Ucuna Yolculuk"a çıkan Tezer Özlü'de de varoluşçu izleklerle karşılaşmak, ve daha pek çok sanatçıda çağdaş anlamda varoluşçu satırlar, dizeler, sesler, renkler bulmak olasıdır.

Peki ya sinemada? Müzikten resime, şiirden heykele neredeyse bütün sanatların bir birleşimi olan ve henüz yüz yıllık sayılabilecek kısa geçmişiyle Camus'nün dile getirdiği *alacakaranlık* bir çağın çocuğı olan, aynı alacakaranlıkta ışık ve gölgeyle yoğrularak büyüyen beyaz perdedeki varoluşçuluk?

Varolan değerleri eleştiren; dünyaya, topluma, insana yeni bir bakış açısı getirmek isteyen her düşünce akımı gibi, varoluşçuluğun da yalnızca felsefe ile sınırlı kalması beklenemez. Nitekim, varoluşçuluk, dar anlamıyla yalnızca felsefe ile sınırlı kalmamış, romandan şiire, resimden heykele, tiyatroya kadar çağdaş sanatın her alanında etkili olmuştur. Söz konusu bu etkinin, sanatın öbür dallarını içerdiği gibi sinema sanatını da içerdiği, varoluşçu dünya görüşüyle ve varoluşçu izleklerle sinemada da karşılaşılabilceğı düşünülebilir.

Bu düşünceden hareketle, varoluşçuluk ile sinema arasındaki ilişkinin boyutları bir sonraki bölümde ele alınmaya çalışılacak; film eleştirisinde varoluşçuluğun bir araç olarak kullanılıp kullanılamayacağı, dolayısıyla sinemaya felsefe ile bakmanın, varoluşçu felsefe ile bakmanın olanaklı olup olmadığı irdelenmeye çalışılacaktır.

2.1.3. Sinema ve Varoluşçuluk

J. P. Sartre (1996, s:72) “*Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır*” adlı ünlü konuşmasında Franncis Ponge’dan bir alıntı yaparak “insan, insanın geleceğidir” der ve ekler; “Bilir ki, desteksizdir kişiöğlü, yardımsızdır, **her an insanı bulmak (keşfetmek) zorundadır.**” (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Ama nerede ve nasıl? Her an bulunmak, keşfedilmek zorunda olan insan nerede ve nasıl aranacaktır? Sartre’a göre (1996, s:86) *insanlık* evrensel bir gerçektir (hakikattir) ama tek başına insan, evrensel bir gerçek değildir; çünkü insanın değişmez, evrensel bir “öz”ü yoktur. Bu nedenledir ki, genel geçer “*insan doğası*” diye bir şeyden de söz edilemez. Öyleyse insan “*durum*”u içinde aranmalı, bulunacaksa orada bulunmalı ya da keşfedilmelidir. Durum, insanın durumu ise *tarihseldir*. Başka bir deyişle, her an değişim, *oluş* halindedir. Evrensel anlamdaki *insanlık durumu* da, her an oluş halindeki insanın durumuna bağlıdır. Bu, aynı zamanda bireyin evrensel olana değil, evrensel olanın bireye bağlanması; dolayısıyla bireyin (insanın) yüceltilmesidir. İnsan, olan değil, olması gerekendir ve olması gerekeni belirleyecek, hayata geçirecek olan da kişinin *içsel özgürlüğü* (düşünce, karar verme ve seçme özgürlüğü) ile *eylem özgürlüğü* olacaktır. İçsel özgürlükten eylem özgürlüğüne geçiş ya da yöneliş ise, soyut olandan somut olana bir geçiştir. Özgürlük, kişinin özgürlüğü soyut bir kavram değil; insanın eylemiyle, yapıp-ettikleriyle bütünleşen somut bir gerçekliktir.

İnsanı, insanla ilişkisinde; eyleminde, yapıp-etmelerinde arayan ise *etik*dir. Ancak söz konusu bu etik de soyut olamaz; başka bir deyişle, insanın insanla ilişkisini, eylemini belirleyecek olan soyut bir takım ilkeler, genel geçer kurallar olamaz.

Özet olarak söylenmek istenirse, insana bağlı *insanlık durumu* ancak ve ancak somut bir özgürlük, dolayısıyla somut bir etik çerçevesinde ele alınıp, ortaya çıkartılabilir.

İnsanın insanı arama, bulma uğraşında bize en somut çerçeveyi sunan ise sanattır, sanat eserleridir. Bir başka deyişle, sanat, her çağın sanatı aynı zamanda o çağın insanlık durumunu gösteren bir aynadır. Sinema ile varoluşçuluk arasındaki ilişki de bu bakış

açısından ele alındığında, beyaz perdede ilk aranması gerekenin insan, ve bizim çağımızın; 20 yüzyılın insanlık durumu olduğu söylenebilir.

Acaba varoluşçuluğun felsefede gösterdiği insanlık durumu ile beyaz perdeye yansıyan insanlık durumu arasında bir fark var mıdır? Sinemaya felsefe ile, varoluşçu felsefe ile bakıldığında nasıl bir insan, nasıl bir insanlık durumu ile karşılaşılır? Film dili, felsefi bir söyleme dönüşebilir mi? Bu sorulara aranan yanıt, içinde yaşadıkları çağa, yani bizim çağımıza ve bu çağın insanına, insanlık durumuna ayna tutmayı başarmış her filmde, her usta yönetmenin sinemasında (sözelimi bir Bergman ya da Tarkovski sinemasında) bulunabilir.

Aşağıdaki dizeler Tarkovski'nin "Ayna" adlı filminden alınmıştır:

"Hepimiz bir denizin kıyısındaız artık
Ve ben, ölümsüzlük geçip giderken
Ağları çekenlerle birlikteyim..."

Uçsuz bucaksız bir düzlükte, balçığa bata çıka yorulan ayakların sürüklediği asker gövdeleri ağır bir ilerleyiştir. Ama ne ulaşılabacak bir menzil vardır ufukta, ne de sığınılacak bir yer. Belirsizlikten, çamurdan, kirden, boşluktan ve yılgınlıktan başka bir şey görülmez. Ve yukarıdaki şiir bu görüntüler eşliğinde devam eder:

"Ben herhangi bir yüzyılı çağırırım
Girerim içine ve orada bir ev kurarım.
İşte bu yüzden benimle birlikte, sizin karılarınız ve çocuklarınız
Aynı masada...
Masaysa bir tane, hem dedeye yeter hem toruna.
Gelecek şimdiden yok oluyor.
Ben kendime uygun bir asır aradım
(...)
Kaderimi terkime alıp taşıdım ben
Şimdi gelecek günlerin önünde bir çocuk gibi duruyorum
Masum ve temiz.
Bana benim ölümsüzlüğüm yeter..."

Andrei Tarkovski'nin "Ayna"sından şiire, oradan da perdeye yansıyan bu imgeler Ingmar Bergman'ın "Utanç"ına dönüştüğünde görüntü kararacaktır. Bergman'ın 1967 yılında çektiği "Utanç" adlı filmin son ayrımı, ardarda gelen kararlar ve açılmalarla son

derece trajik bir “son”a yaklaşır; görüntü yeniden açıldığında, uçsuz bucaksız düzlüğün yerini, kendini dalgalarla birlikte denizin boşluğuna bırakmış küçük bir teknenin aldığı görülür. Nedenini kimsenin bilmediği bir savaştan kaçmaya çalışan insanların açlığa, susuzluğa, her şeyden çok da *anlamsızlığa* yenik düştüğü andır. Görüntü tekrar kararır. Martıların aç çığlıklarıyla birlikte tekrar açılır. Teknenin etrafını şişmiş ve su yüzüne vurmuş askerlerin cesetleri kuşatmıştır. Sanki “Ayna”nın sırları dökülmüş, Tarkovski’nin imgeleri bir anda ters yüz oluvermiş gibidir. “Denizin kıyısında” değil, tam ortasında; boşluğun ve çaresizliğin içinde bir aradadır şimdi insanlar. Ve ölüm, yanlarından geçip gitmek şöyle dursun, dört bir yanlarını sarmış, olanca kayıtsızlığıyla üzerlerine abanmıştır. Ellerindeki küreklerle cesetleri tekneden uzak tutmaya çalışırlar boşuna. Görüntü bir kez daha kararır ve açılır. Tekneye vuran dalgaların tek düze sesinden başka hiç bir şey duyulmaz. Kimse konuşmaz. Herkes sözün tükendiğini, hem tükenmemiş olsa da yaşanan acıyı anlatmaya gücünün yetmeyeceğini bildiği için susar. Ruhun aynası dilde değil, gözlerdedir artık... Hepsinin bakışlarından kabul edilmiş bir yenilginin hüznü, çaresizliği, bıkkınlığı okunur. Ve içlerinden biri, öbürünün suskun bakışlarına rağmen, kayan bir balık gibi kendini usulca denize bırakarak ölümü seçiverir.

Bir sonraki çekimde, teknedeki kadın erkeğine güllerin tuttuğu, fakat ateşin güzelliği yakamadığı rüyasını anlatarak sorar:

“Jan, her şey bir rüya gibi, ama benim değil bir başkasının rüyası... Rüyasında bizi görenler neler hisseder acaba? Utanç mı?”

Suskunlukla, acıyla bilenen sessiz bir ustura gibidir şimdi kadının her sözü... Ve sorduğu soru, zaten açık olan yarayı biraz daha kanatır.

Kamera tekneden usul usul uzaklaşır ve denizin boşluğunda gözden yitinceye kadar açılır. Perde son defa kararır. Film biter, fakat filmi izleyenlerin ve onlarla birlikte bir çağın “*utanç*”ı başlar.

Peki neden bu *utanç*? Bergman, çağının ve o çağda yaşayan insanın yakasına yapışarak sarsmaya devam edecek; utancın olduğu kadar, o utancı körükleyen sessizliğin nedenini, bir başka filmde, “*Anna’nın Tutkusu*”nda, *Andreas’ın* ağzından dile getirecektir.

Anna, *Andreas* ile olan birlikteliklerini kuşatan yaşamın anlamsızlığından sıyrılmak, neresi olursa olsun kaçmak, bir yerlere gitmek ister. *Andreas’ın* da istediği budur; “gitmekten bahsedince hep ‘olur’ demek geliyor içimden.” der ve ekler:

“Fakat içimde birden bir duvar beliriyor; konuşamıyorum, duygularımı belli edemiyorum. Sana bakıyorum, karşımda olduğunu biliyorum, ama ulaşamıyorum. Anlıyor musun? İçimdeki duvarın dışındayım. Kendimi dışarı hapsedmişim. Kaçmışım. Ve sonunda öyle uzaklaşmışım ki...”

Nedir *Andreas’ın* uzaklaştığı, kaçtığı? O, bugünün, 20. Yüzyılın *Faust’undan* başkası değildir ve bir önceki bölümde de değinildiği gibi, Goethe’nin *Faust’undan* farklı olarak çağdaş *Faust’un* trajedisi, insanın şeytandan değil, *kendisinden kaçışıyla* başlar. Aslında bu bir kaçış da değildir, olsa olsa bir kramp ya da ruhunun felç olup, kaskatı kalışıdır. “Tıpkı bir düş gibidir” der *Andreas*;

“Bir düş gibi... Harekete geçmek istersin, ne yapacağını biliyorsundur, ama bir türlü yapamazsın. Bacakların taşımaz, kolların kurşun gibi ağır... Konuşmaya başlarsın ama olmaz...”

Nedir olmayan? Olmayan; canlı, sıcak, insancıl bir şeyleri yakalamak isteyen fakat her seferinde kendini ölü değil, *ölmüş* olarak bulan *Andreas’ın* hayatta olmaması, bir türlü yaşayamamasıdır. O canlıdır, ama bir hayvan gibi, aşağılanmış bir hayvan gibi canlı... İnsan ise, hayvandan farklı olarak canlı olmasının yanısıra *yaşar*. Kendisini canlı olmanın ötesinde insan *gibi* değil, insan olarak, insana layık olarak yaşamaktan alıkoyan şeyi de söyler *Andreas*, *Anna’ya*:

“Ben ölmüşüm *Anna*... Hayır ölü değilim. Bu aşırı hassas bir düşünce. Bal gibi hayattayım, ama kendime saygı duymadan yaşıyorum. Biliyorum, bu sana yapmacık, saçma gelebilir. Çünkü zaten hemen hemen herkes onur duygusundan yoksun. Kalben aşağılanmış, ezilmişim. Sindirilmiş bir hayatı yaşamak zorunda... Tek fark edebildikleri şey hayatta oluşları. Başka bir şeyin; başka bir seçeneğin farkında değiller. Olsalar bile, ona asla ulaşamazlar. Anlıyor musun beni? Bir insan aşağılandığı için hastalanabilir mi? Yoksa bu hepimizin yakalandığı bir illet mi?”

Metayla toksinlenen bir çağda can çekişen, aşağılanan, sindirilen, ezilen şey; insanın maneviyatından, ruhundan başka bir şey değildir. Utanan, utanç duyan, insanın iğdiş edilmiş tinsel varlığıdır. Peki ya özgürlük? Ne işe yarar insanın özgürlüğü? *Andreas* soruya soruyla karşılık verecektir:

“Özgürlük hakarete uğramış insanlar için korkunç bir zehir değil mi? Yoksa özgürlük kelimesi aşağılanmış insanların bu acıya dayanmak için kullandıkları bir tür uyuşturucu mu?”

Eyleme dönüşmemiş, yaşama geçmemiş, soyut bir sözcük olarak kalan özgürlüğün uyuşturucudan başka bir şey olmadığını ayırmaya varan insan ayılır. *Andreas* da ayılmıştır. Ama bu bilinçle, bu farkındalıkla yaşamak da sanıldığı kadar kolay olmaz. Çevresindeki her şeyi, daha doğrusu “varlık”ı bir *fazlalık* olarak duyumsamaya, görmeye başlar. Sartre’ın “*Bulanıtı*”sını, daha doğrusu *Bulanıtı*’nın kahramanı *Roquentin*’in midesini ayağa kaldıran *fazlalık* duygusunu *Andreas* da duyar:

“Ben bunlarla yaşayamayacağım. Teslim oluyorum. Çünkü dayanılmaz oluyorlar. Günler geçiyor ve ben yediğim yemeklerin, kurtulmaya çalıştığım dışkımin, ya da söylediğim kelimelerin içinde boğulacağımı düşünüyorum.

Işık! Gün ışığı her sabah odaya girip bana ‘uyan’ diye bağıyor. Ve uyku her zaman beni orada burada yakalayan rüyalarla geliyor. Ya da karanlık ruhlar, kötü anılarla beni sarıyor...”

Tıpkı *Roquentin* gibi, *varoluş* günahından sıyrılarak *varolmayı* isteme sırası şimdi de *Andreas*’tadır. Ne var ki, o daha alçakgönüllüdür. *Roquentin*’in istediği gibi bir melodi, bir ezgi olarak varolmak istemez. *Andreas*’a, Bergman’ın bir başka filmine de ad olan “*Sessizlik*” içinde varolmak yetecektir. *Anna*’ya şunları söyler:

“Farketmiş miydin Anna... En kötü durumda olan insanlar en az şikayet edenlerdir. Giderek hiç konuşmazlar. Elleriyile, sinirleriyle, gözleriyle canlıdır. Büyük cellat ve suçlu sürüleri! Bir yükselip bir batan o ağır ışık. Gelen soğuklar. Karanlık... Sıcak... Kokular... Her şey sessizdir.”

Ve sessizliğin rengi *küldür*, *kül rengidir*. Bergman, siyah ile beyaz arasında bir *ara renk*, daha doğrusu renksizlik olan gride, kül renginin gittikçe kararan tonlarında yalnızca

sessizliği değil, o sessizlikle birlikte *insanlık durumunu*, yani 20. Yüzyıl insanının gerçeğini de yakalar ve imgeler.

Bergman'dan önce “Sessizliğim ben iki ses arasında” diyen ve insan gerçeğini ölüm ile yaşam arasında, bu iki ses arasında bir sessizlik olarak dizeleştiren Rilke'dir (1982, s:35). Ne var ki, Bergman'ın sessizliği daha çok Ingeborg Bachmann'ın “*Ağustos Böcekleri*” adlı oyununda duyurduğu gibi, sesi *insan* sesi olmaktan çıkanların sessizliğidir. Başka bir deyişle, büyük idealler, amaçlar peşinde koşarken, sesinden hep insan sesi olmaktan daha fazla bir şeyler beklediği için sesini yitiren insanın, kendini unutan insanlığın yazgısıdır. Bu açıdan bakıldığında, sözde *iletişim* çağı olarak adlandırılan çağımızda yaşanan ve Bergman sinemasının öncelikli, temel izleklerinden biri olduğu söylenen *iletişimsizlik*, bir neden değil, olsa olsa bir sonuç olarak yorumlanabilir.

Bu sonuca, yani iletişimsizliğe yol ačan en önemli nedenlerden biri, 20. yüzyıl insanının sesini unutması ya da yitirmesi ise, bir başka önemli neden de, *dile* duyulan güvenin kökten sarsılmasıdır. Albert Camus'nün, içinde yaşadığı “*Korku Çağı*”nı anlatırken yazdıkları bir kez daha okunursa, dile ve dille birlikte insana duyulan güvenin aldığı onulmaz yara daha iyi anlaşılacaktır:

“şu son yıllarda gördüklerimiz bizde bir şeyi kırdı. Bu şey, insanın güvenidir; o güven ki, insanlığın dilini konuştuk mu bir başkasından insanca karşılık göreçeğimize inandırırđı bizi” (Camus, 1983, s:59).

Oysa böyle bir inancın kalmadığı; insanların toplu katliamlara, işkencelere, sürgünlere, ölüme maruz kaldığı bir dünyada, yine Camus'nün deyişiyle (1983, s: 48), insanlar arasındaki karşılıklı konuşmanın, diyalogun bittiği yerde, yalnızca iletişim değil, yaşam da yoktur. Bu nedenle, Bergman'ın “*Sessizlik*”i belki de sinema tarihinin yazıp yazabileceği en trajik sonlardan biriyle noktalanacak; iki kızkardeşin birlikte yaptıkları yolculuk, kardeşlerden birinin hiç tanımadıkları, dilini de bilmedikleri bir ülkenin otel odasında kendisini ölüme götüreceğ hastalığıyla birlikte yapayalnız bırakılmasıyla son bulacaktır. *Ester'in*, yani ölüme terkedilen kızkardeşin geleceğe bıraktığı tek umut

yeğenine yazdığı mektupta saklıdır. Çocuk mektubu okumaya, teyzesinin kendisine iletmeye çalıştığı mesajı anlamaya çalışacak, ama bu da kolay olmayacaktır. Çünkü mektupta, o hiç tanımadıkları ülkenin, hiç bilmedikleri dilinden alınmış birkaç sözcükten başka bir şey yoktur. Yeğenin mektubu söküp sökemeceği, orada neyin yazılı olduğunu anlayıp anlamayacağı bilinmez. Filmin sonu belirsizdir. Fakat bilinen bir şey vardır ki, o da, asıl acı olanın, asıl trajedinin farklı dilleri konuşan insanların birbirini anlayamaması değil, aynı dili konuşan insanların; ablanın kardeşi, kardeşin ablayı anlayamamasıdır. Bu durumda çocuğun ancak *insanlığın* dilini anladığında teyzesinin mektubunu, daha doğrusu o mektupla neyi anlatmak istediğini anlayacağı düşünülebilir.

İnsanlar arasındaki iletişimin temeli, taşıyıcı unsuru olan dile duyulan güvenin sarsılması, Bergman da olduğu kadar Tarkovski'de de olanca ağırlığıyla kendini duyuracaktır. Onun *Ayna*'sındaki ilk görüntü konuşma özürsü, kekeme bir çocuktur. Benzer şekilde "*Kurban*" adlı filmdeki çocuk, yani *küçük adam* da fiziksel bir hastalık nedeniyle konuşamaz, iyileştiğinde söylediği tek şey ise filmin son sözü, daha doğrusu sorusu olur: "*Baba, niye önce söz vardı?*"

Görüntülerin diliyle çağının sözcülüğünü yapmayı üstlenen her sanatçı gibi, Tarkovski de bu sorunun izini sürecektir ve kesin bir yanıt bulamayacağını bildiği halde aramaktan hiç vazgeçmeyecektir. Çünkü, sanatı, ideale duyulan özlem olarak tanımlayan Tarkovski'ye göre (1992, s:42);

"Ne olursa olsun, yalnızca bir meta olarak 'tüketilmek' istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz, kendine ve çevresine, hayatın ve insanın varlığını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir."

Bu açıdan bakıldığında, çocuğun babasına sorduğu soru; yani, "baba, niye önce söz vardı?" sorusu, yanıtızsız kalmaya yazgılı da olsa, sorulmaya değer bir sorudur. Ayrıca Tarkovski bu sorudan hareketle içinde yaşadığı çağı ve o çağın insanını suçüstü yakalayacak, ve onu çok daha canalıcı bir soruyla, daha doğrusu bir *vicdan* hesaplaşmasıyla başbaşa bırakacaktır. Asıl soru, ya da 20. Yüzyıl insanının sorunu niye önce söz olduğu değil, *söz* ile *davranış* ya da *düşünce* ile *eylem* arasındaki

uyumsuzluğun insanı nereye götürdüğü, nasıl bir felaketin eşiğine getirdiğidir. Tarkovski (1992, s:238) bu konuya ilişkin düşüncelerini “*Mühürlenmiş Zaman*” adlı kitabında şöyle dile getirir:

“İçinde yaşadığımız zaman aslında gelecekle çakışıyor; yani şimdiki zamanın içinde yakın gelecekte meydana gelecek önüne geçilmez bir felaketin bütün ön koşulları mevcut. Hepimiz bunu hissediyor, gene de önüne geçip bunu durduramıyoruz.

Bu yüzden, insanın eylemi ile yazgısı arasındaki bağlantı derinlemesine zedelenmiş görünüyor. Bu trajik parçalanmışlık, çağdaş dünyada yaşayan insanın kendine duyduğu güvenin zayıf olmasının başlıca nedenidir. ...Benim için ilk ve en önemli görev, insanın kendi kaderine karşı sorumluluk bilincini yeniden yükseltmektir. İnsan, kendi ruhu kavramına geri dönmeli, bu ruhu yüzünden acı çekmeyi, eylemlerini vicdanıyla bağdaştırmayı yeniden keşfetmelidir.”

İnsanın düşüncesi, eylemi ve vicdanı arasındaki uyumsuzluğun ölümcül bir noktaya vardığı, geleceğin “*şimdi*”de yok olduğu bir çağda yaşayan sanatçının taşıması gereken sorumluluk her zamankinden daha fazladır. Kuşkusuz, sanatçı söz konusu bu uyumsuzluğu sanatıyla ortadan kaldıramaz, yok edemez ama uyarıcı olabilir ya da içinde yaşadığı çağın üzerine düşen *gölgeyi* göstererek uyuma, aydınlığa giden yolun açılmasına öncülük edebilir. Söz konusu gölge, T. S. Eliot’ın (1990, s:66) “*Oyuk Adamlar*” adlı şiirinde duyurduğu gibi, boşluğu dışlarında değil içlerinde duyan insanların; yani; “içi oyuk adamların / alacakaranlık ölüm ülkesinde/ ...Düşünceyle / Gerçek arasına / Devinimle / Eylem arasına” düşen gölgedir.

Tarkovski’ye göre (1992, s:239), kişinin eylemlerini vicdanıyla bağdaştırmasının tek yolu; suçu ya da yapılması gerekeni başkalarına yükleyerek, bahanelerini haklı çıkarmaya çalışmak yerine *bireysel sorumluluğunu* kabul etmesi ve bu sorumluluğun gereklerini yerine getirmek için ne gerekiyorsa onu *yapmasıdır*. Yalnızca düşünmek, iyi niyet beslemek yetmez, insan *fedakarlık* da yapabilmelidir. İşte Tarkovski’nin son filmi olan “*Kurban*” da böyle bir fedakarlığın filmi olarak görülebilir. *Alexander’in*, yani filmde *kurban* olmayı seçen karakterin ettiği sessizlik yemini, sözün yittiği ya da bütün değerini kaybettiği bir dünyaya gösterilen tepkidir. Başka bir deyişle, onun suskunluğu, insanın inandığı ve düşündüğü şeylerle, yaptıklarının bağdaşmamasına karşı bir isyanın, başkaldırının simgesidir. *Küçük adama*, yani oğluna söyledikleri ve aslında bir monolog olan şu sözler *Alexandre’a* aittir:

“İnsan hep başkalarına karşı savundu kendini... Başka insanlara, doğaya karşı. Durmadan doğaya karşı güç kullandı. Sonuç; güce, şiddete, korkuya, bağımlılığa dayanan bir uygarlıktan başka bir şey değil. Teknik ilerleme dediğimiz şeyin bize getirdiği tek şey konfor oldu; bir tür ‘hayat standardı’. Tabii, bir de gücü korumak için geliştirilen şiddet araçları. Vahşiler gibiyiz. Mikroskobu cop gibi kullanıyoruz. Hayır, yanlış! Vahşiler maneviyata daha fazla önem veriyorlar. Önemli bir bilimsel buluş mu yaptık, hemen kötülüğe alet ederiz. Hayat standardına gelince, bir zamanlar bilge bir kişi ‘gerekli olmayan şey günahdır’ demişti. Eğer bu doğruysa uygarlığımız baştan aşağı günah üzerine kurulmuştur. Korkunç bir uyumsuzluk edindik. Temelde bir bozukluk var oğlum... Maddi ve manevi gelişmemiz arasında bir dengesizlik oluştu. Kültür, yani uygarlık bozuk. ...Bu laflardan bıktım artık. Kelimeler, kelimeler, kelimeler... Konuşmayı bırakıp bir şeyler ‘yapmayı’ göze alabilecek, hiç olmazsa deneyecek bir kişi çıksaydı!”

İşte o bir kişi *Andreas* olacak, daha doğrusu *Andreas* kurban olmayı seçecek fakat bireysel sorumluluk ile bu sorumluluğun gerektirdiği ahlakın çoktan unutulduğu, unutulmamış olsa da *bencilikle* karıştırıldığı bir dünyada deli gömleğini giymekten de kurtulamayacaktır. Çünkü 20. Yüzyılda Kierkegaard’ın (1990, s:67) sözünü ettiği “*İnanç Şövalyesi*” olmaya kalkan birisinin; 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 yaftalanmaktır. Ne var ki, yine Kierkegaard’ın (1997, s:36) “*Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*”unda belirttiği gibi, belki de asıl sağlıklı olanlar, kendilerinin, umutsuzluklarının bilincinde olmadan *normal* yaşayanlardır. Ve hastalık da asıl onlar için ölümcül olacaktır. *Normal olmayanların*, yani kendilerinin bilincinde olanların ise hiç olmazsa bir iyileşme şansları, umutsuzluklarından el alan bir umutları olabilir. Nitekim, C. G. Jung’ın (Akt: Frieda Fordham, 1983, s:130) araştırmaları da kanıtlamıştır ki, 20. Yüzyılda hastanelerin psikiyatri servislerini dolduran çoğunluk başarılı, uyumlu, *normal* insanlardır. Dahası zaten normal oldukları içindir ki, onları *normalleştirmeye* çalışan tedavi yöntemlerinden sonuç almak da olanaklı değildir. Hayatlarının boşluğu ya da *anlamsızlığından* yakınan bu insanlar, aslında bir *ölü sona* ulaşmış, orada sıkışıp kalmış ve ne yapacaklarını, nereye yöneleceklerini bilmez haldedirler. Yine C. G. Jung’ın belirttiği gibi (Akt: Frieda Fordham, 1983, s:131), genellikle yeterli ve iyi bir eğitim almış olan bu hastalar düşünmeyi bilen, sanatın, felsefenin, dinin yanıtlarını araştırmış, kültürlü, okur-yazar kişilerdir. Tıpkı “*Anna’nın Tutkusu*”ndaki *Alexander*, “*Kurban*”daki *Andreas* gibi... Ya da yine bir başka Bergman filmi olan, “*Aynadaki Gibi*” deki gibi...

Tarkovski’nin kendi yüzüne tuttuğu ve o yüzde çağının acısını, trajedisini, gerçeğini gördüğü “*Ayna*”dan, Bergman’ın aynasına, daha doğrusu “*Aynadaki Gibi*” olana

geçildiğinde görülen ise hem bir gerçeklik yanılması, hem de yanılmanın gerçekliği olacaktır. İnsanın nasıl olup da hayatını bir gerçeklik yanılması içinde geçirdiği ve hiç farkına varmadan yıllar yılı o yanılama ile birlikte yaşadığı, bir babanın (*David*) artık sır tutmayan ömrünün aynasını kızına (*Karin'e*) gösterirken duyulur:

“Görüyor musun Karin, kişi büyü bir çember çiziyor çevresine ve kendi gizli oyunlarına uymayan her şeyi bu çemberin dışında bırakıyor. Yaşam bu çemberi aştığı zaman, oyunlar küçük, karanlık ve gülünç oluyor. O zaman kişi yeni çemberler çiziyor ve kendisine yeni bir sığınak kuruyor” (Bergman, 1995, s:75).

Peki o çemberi çizmeyenler, ellerindeki bir büyü aynayla avunmayı istemeyenler ve kendilerine sığınacak hiç bir yer bulamayanlar? Peki ya onlar, ya *Karin*? *Karin* için gerçek, aynadaki surettir; yanılma olan ise kendisi, kendi varlığıdır. O yanılmanın gerçekliği içinde nefes alıp verdiği içindir ki, dağılan, parçalanan, düşleri, aynadaki sureti değil, bedeni ve gerçeğe dikiş tutturmayı ya da çemberler çizmeyi bir türlü beceremeyen aklıdır. Karin de bir ruh hastası, bir deli, daha doğrusu bir *normal olmayandır*. Çünkü onun için gerçek yıkılmış, ayna paramparça olmuştur.

Ama neden? Neden kırılır insanı gerçeğe, gerçeği insana bağlayan ayna? Bu sorunun yanıtını *Karin'in* kardeşi *Minus* verir. *Karin* yanılmanın gerçeğine kendisini tamamen kaptırdığı, yani nöbet geçirdiği sırada yanında *Minus* vardır ve kardeşinin kendisine zarar vermesini engellemek için ona sarılır, onu tutar. Fakat o anda birdenbire, ansızın bir şeyi anlar *Minus* ve neyi anladığını da çok sonra babasına şöyle anlatır:

“O yıkık teknede, Karin'i sımsıkı tuttuğumda, benim için gerçek yıkıldı. Ne demek istediğimi anlıyor musun? ...Gerçek yıkıldı ve ben de gerçeğin dışına çıktım. Aynı bir düş gibi, oysaki gerçek. Her şey OLABİLİR. HER ŞEY, baba. Bu beni öyle korkutuyor ki, bağırabilirim” (Bergman, 1995, s:84).

Öyleyse, aynayı parçalayan şey, yanılmanın gerçekliği içindeki insanın, her şeyin olabileceğini bir anda kavraması ya da sezmesidir. Ve Bergman, filminin senaryosunda *her şey olabilir* özellikle vurgulayarak yazmıştır. Tıpkı Sartre'ın (Bkz. s:63) da romanında, yani *Bulantı*'da, *Roquentin*'in ağzından aynı sözcükleri, *her şey olabilir* özellikle vurgulayarak yazdığı ve yaşamın *olumsal* oluşunun altını çizdiği gibi... Ya da sanatın kurmaca dünyasında değil ama toplama kampının gerçeğinde tutukluysen, güncesine yaşamın *zorunluluktan* yoksun oluşunu, pamuk ipliğine bağlı insan yaşamlarında her an her şeyin olabileceğini yazan Louis Althusser (Bkz: s: 56-57) gibi...

Peki, insan yanılısamanın gerçekliği içine ne zaman düşer ve *olumsallığı* kavramak, yaşamın olumsal olduğunu anlamak niye önemlidir?

Felsefenin bir kavram olarak açıkladığı olumsallık, sanatın dilinde bir imgeye dönüştüğünde canlanacak ve olumsallığın insan yaşamındaki yeri, önemi çok daha iyi anlaşılır hale gelecektir. Çünkü olumsallık her ne kadar soyutun alanında bir kavram olarak açıklanabilse de, bir *yaşantıya* ve o yaşantının bilincine dönüşmeden tam olarak anlaşılabilir. İşte o yaşantıyı sunanın da sanat olduğu, sanatın dili olduğu söylenebilir.

Bu açıdan bakıldığında, Bergman'ın "*Aynadaki Gibi*"yle, olumsallığı, yaşamın olumsal olduğu düşüncesini *Karin*'in yüzüne, daha doğrusu gerçek ile yanılısama arasında sürekli bocalayan gözlerine, bakışlarındaki anlama yükleyerek bir yaşantıya dönüştürdüğü söylenebilir. Ancak Bergman gerçek ve yanılısama arasındaki ikileme, bu ikilemden kaynaklanan olumsallık üzerinde kafa yormaya sonuna kadar devam edecek ve kendi özyaşam öyküsünü görüntü diline dökerek anlattığı son filmde, "*Fanny ve Alexander*"da olumsallığı çırılçıplak ortaya koymanın, göstermenin ötesine geçerek, bu düşüncenin insanın yaşamı anlamlandırması açısından taşıdığı önemi de duyuracaktır.

Fanny ve Alexander iki küçük çocuk, iki kardeştir. Ailesi, yani anne ve babası bir tiyatronun hem işletmeciliğini hem de oyunculuğunu yaparlar. Baba tiyatro sahnesinde, bir oyunun provası sırasında ölür ve anne (*Emile*) genç yaşta dul kalır. Kocasının ölümünden kısa bir süre sonra bir piskoposla evlenir. Çünkü o uydurma bir gerçeklik içinde, sahnelenen oyunlarda değil, *gerçekte* yaşamak ister. Ölen eşinin tiyatrosunu kapatır ve kendisi de tiyatroyu tamamen bırakırken, tiyatro çalışanlarına kapatma gerekçesi olarak şunları söyler:

"Hepimiz tiyatroyu bir güvenlik yorganı gibi üzerimize çektik. Soyunma odaları aydınlık ve sıcak, sahne bizleri müşfik gölgelerle kucaklıyor. Oyun yazarları ne düşünüp ne söyleyeceğimizi belirliyor. Gülüyor, ağlıyor, öfkeleniyoruz. İnsanlar karanlıkta oturup beğeniyle bizleri izliyorlar. Aslında onlara ekmeğe yerine taş veriyoruz.... Ama her şeye rağmen bizlere sadıklar. Genellikle oynuyoruz. Hemen hemen her zaman oynuyoruz, çünkü bundan mutluyuz. Eğer hoşumuza gitmeyen bir şey olursa surat asıyor ve koşulları suçluyoruz. Asla kendimizi değil. Hep böyledir. Ben de sadece kendimi kandırarak hayatımı geçiriyorum. ...ben aslında kimim bilmiyorum. Çünkü bunu öğrenmek için şimdiye kadar hiç çaba göstermedim. Sadece kendimi düşünüyorum. Ama bu da çok farklı bir şey. Gerçeklere de pek aldırıldım

yok. Gerçekler renksiz ve hiç ilginç değil. Şu veya bu şekilde oynadığım rolle ilgisi yoksa ‘gerçek’ beni hiç ilgilendirmiyor.”

Aslında bu sözler, *Emile*’in çok açık olarak Kierkegaard’ın yaşam yolunda olduğunu ve yaşamın *estetik* aşamasından *etik* aşamasına geçtiğini duyuran sözler olarak yorumlanabilir. Ayrıca *Emile*’in bir piskoposla evlenerek üçüncü aşamaya da sıçramak, yani tanrının gerçeğine yaklaşmaya çalışarak, inanç aşamasına varmak istemesi de bu yorumu haklı gösterir, en azından destekler nitelikte görülebilir.

Emile, piskoposla evlenmeden önce ona yaşamında ilk defa kendisini *ciddi* bir şeye adanmış olduğunu söyler. Çünkü tiyatro sahnesinde geçen ve zamanla gerçekten de bir tiyatroya benzeyen yaşamından, o yaşamın gelip geçici ve sahte hazlarından, küçük oyunlarından, zevklerinden; özetle estetik bir yaşamdan tat alamayacak noktaya gelmiş, belli bir doyuma ulaşmıştır. Edward’a, yani evlenmek istediği piskoposa şunları söyler:

“Kendimi hiçbir şeye bu kadar ciddi adamamıştım. Neden bir türlü hiçbir şeye üzülmeyemedim, niçin asla mutlu olamadığımı anlamıyorum. Artık can alıcı noktaya geldim. Çünkü zaman çok kısa ve günler çabucak geçiyor ve hiçbir şey sonsuza kadar sürmüyor. Tanrı’nın sevgi tanrısı olduğunu söylüyorsunuz. Bu kulağa öyle hoş geliyor ki... Buna ben de inanmak istiyorum ve belki bir gün inanırım. Benim Tanrım çok farklı Edward... O da benim gibi sınırsız ve dokunulmaz. Ben bir sanatçuyum, maske takmaya çok alıştım. Benim Tanrım da maskeler takıyor. Bana gerçek yüzünü asla göstermedi. Senin sayende Tanrının gerçek varlığını öğrenebileceğim. Şimdiye kadar hiç bilmediğim yüzünü göreceğim. Sayende belki artık ben de kendimi bulacağım”

Ne var ki, *Emile*’in evliliği ve bu evlilikle birlikte aradığı, bulacağını sandığı *gerçek* hiç de beklediği gibi çıkmayacaktır. Edward’ın inandığı o tek ve mutlak gerçeğin hüküm sürdüğü dünyada suçtan, cezadan, pişmanlık ve itiraftan; katı, kesin ve değişmez kurallardan başka bir şey yoktur. Hayır, Edward’ın Tanrısı bir sevgi tanrısı değildir. Çünkü sevginin olduğu yerde korkuya, cezaya, nefrete yer yoktur. Oysa Edward, piskopos maskesinin altında korkularıyla yapayalnız yaşayan, üstelik küçük bir çocuğun, yani Alexander’ın nefretini besleyen bir insandır. Nitekim onu yıkan, yüzündeki maskeyi düşüren de bu küçük çocuğun kendisine duyduğu nefret olur. Piskopos anlar ki, gerçeği sevgiye dayanan, özü sevgi olan bir gerçek olsa, başka bir deyişle Tanrı’sı bir sevgi tanrısı olsa, bir çocuğun kendisinden, dolayısıyla kendisinin gerçeğinden nefret etmesi olanaksızdır. Çünkü nefret ve sevgi birbiriyle bağdaşması düşünülemeyecek iki ayrı şeydir. Ama Alexander üvey babasından nefret eder. Çünkü o

gerçek ile *yalam* birbirinden ayırt edemediği için, bu baba tarafından en ağır şekilde cezalandırılmış, daha da önemlisi aşağılanmış.

Bir çocuğun dünyası hiçbir felsefi açıklamaya gerek olmaksızın zaten *olumsal* olan, her şeyin olabileceği bir dünyadır. Bergman (1990, s:18) anılarını anlattığı “**Büyülü Fener**” adlı kitabında kendi çocukluğuna ve çocuk olmanın taşıdığı anlama ilişkin olarak şunları yazar:

“Çocukluğun ayrıcalığı büyü ile yulaf lapası, müthiş korkular ile büyük mutluluklar arasında hiç engellenmeden gidip gelebilmesidir. Benim çocukluğumda da gölgeli, çoğu zaman anlaşılmaz yasaklar ve kurallardan başka hiçbir sınır yoktu. ...Düşler ile gerçek olarak kabul edileni ayırt edebilmek çok güçtü.”

Oysa çocukluktan uzaklaştıkça, büyüdükçe, gerçeğin batağına biraz daha saplanan, giderek katılaştıkça yetişkinlerin dünyasında, olumsuzluk sürekli kan kaybedecek, zayıflayacaktır. Başka bir deyişle, her şeyin olabilirliği bir yana, ancak olanla yetinen, olabilecek olanı bile düşünmekten aciz, düşlerini yitirmiş, bu nedenle de giderek can sıkıcı olan bir dünyada nefes alıp vermek bile zorlaşacaktır.

Öyleyse sağlıklı olanın, sürekli bir *gerçeklik yanılması* içinde yaşamak değil, *yanılmanın gerçekliğini* bilmek ve arada bir de olsa orada yaşamak olduğu söylenebilir. Ne var ki, asıl güçlük de, sağlıklı olan kişinin, ya sağlığın ne olduğunu hiç bilmemesi, ya da hastalığının bilincine hiçbir zaman tam olarak erişememesidir. Başka bir deyişle, *kötü niyettir*. Bu açıdan bakıldığında piskopos Edward’ın bir yerde kötü niyetinin farkına vardığı düşünülebilir. Çünkü yenilgiyi kabul ettiği zaman karısına, Emile’e söyledikleri şunlardır:

“Bir keresinde bana sürekli maske değiştirdiğini söylemiştin Emile... Artık kim olduğunu bile bilemiyordun. Benimse yalnız tek maskem var. Ama bu adeta etime işlemiş. Eğer onu çıkarmaya çalışırsam... (Kendine güler) ... İnsanların beni sevdiğini sanırdım hep. Kendimi zeki, açık fikirli ve adil bulurdum. Birinin benden nefret edebileceği aklıma bile gelmezdi doğrusunu istersen. Ama oğlun... Oğlun benden nefret ediyor Emile... Ondan korkuyorum.”

Eğer kötü niyetin tanımı tekrar hatırlanır (Bkz. S:149-153) ve kişinin rol yapmasının kötü niyet olmadığı, ama yaptığı rollerin bilincinde olmayışının, başka bir deyişle kendine söylediği yalana kişinin kendisinin inanmasının kötü niyet olduğu düşünülürse, Emile’in masum olduğu, daha doğrusu kötü niyetin tuzağına düşmediği anlaşılacaktır.

Ama piskopos neredeyse tüm bir yaşamını kötü niyet içinde geçirmiş ve bunun bilincine de ancak ölüme çok yakınken varabilmiştir.

Benzer şekilde, Fanny ve Alexander'ın babaannesi de ancak oğlunun, yani Emile'in ilk kocasının ölümünden sonra her şeyin farkına varmış, kendi yaşamıyla dürüstçe hesaplaşmayı geç de olsa başarmıştır. Babaanne de gençliğinde tiyatroyla uğraşmış, sanata gönül vermiş bir insandır. Oscar'ın, yani oğlunun ölümünden sonra bir akşamüzeri, bir pencere kenarında düşüncelere dalan yorgun babaanne kendi kendine konuşur:

“İnsan yaşlandığı zaman çocuklaşıyor ve oyalanacak bir şey bulamadığı zaman düşünceleri derhal olumsuzluğa kayıyor. Burada oturmuş hüznle zamanın ne kadar hızlı aktığını düşünüyorum. Anne olmayı çok sevmiştim. Aktris olmak da güzeldi. Ama anne olmayı tercih ediyordum. Hamilelik hoşuma gidiyordu. O zamanlar tiyatroyu hiç önemsemiyordum. Benim için her şey bir roldü. Bazı roller güzel, bazılarıysa berbattı. Örneğin Anna'yı oynadım, Juliet'i, Orfela'yı...

Bir de baktım ki bir dulu oynuyorum, ya da büyükanneyi... Bir rolü başka roller takip ediyor. Önemli olan rolden kaçmamak. Peki ama bütün bunlara ne oldu? Öldüğünde (Oscar) çok acı çektim. İşte bu rolü oynamak çok zordu. Duygularım vücudumdan taşıyordu. Ama onları, duygularımı kontrol etmeye çalışsam da onlar bütün gerçekleri parçaladılar. Gerçekler işte o gün parçalandı. Ve ne gariptir ki, kendimi çok daha iyi hissediyorum. Bu yüzden onları yapıştırmak istemiyorum. Artık benim için hiçbir şeyin 'anlamı' olmasa da fark etmez.”

Babaannenin bu sözleri de göstermektedir ki, kişiyi “gerçek”ten kopartan ve onu yanılısamanın gerçekliğine taşıyan şey, duyduğu acıdır. Babaanne oğlunun ölümünden duyduğu yoğun acıyla, gündelik yaşamın gerçekliğinden kopmuş ve Jack London'ın deyimiyle, gerçeğin yüzündeki peçeyi düşürerek “çıplak gerçek”in yüzüne doğrudan bakmayı göze alabilmiştir. Jack London'ın “çıplak gerçek”, Hermann Hesse'nin “yalın gerçek” ya da Albert Camus'nün “dekorların yıkıldığı yer” dedikleri şey, bir önceki bölümde de değinildiği gibi (Bkz. s: 116-117), gerçeğin bir yüzünün olmayışı, başka bir deyişle, gerçeğe yüzünü verenin, yani ona bir *anlam* yükleyenin insan olduğudur. Ne var ki, gerçeğin kendisinde bir anlamı olmadığını kavrayan, dolayısıyla *anlamsızlığı* gören insanın buna uzun süre dayanması, çıplak gerçek içinde uzun süre kalması da olanaklı değildir. Bu, Dostoyevski'nin deyimiyle insanı bir anda yıkabilecek kadar güçlü, tehlikeli bir hastalık ya da Nietzsche'nin deyişiyle “*yok eden nihilizm*”dir. Ne var ki, Nietzsche'nin “*uzun süren hastalığım*” olarak da adlandırdığı bu öldürücü nihilizmden sıyrılmak ve acıyı bilgiye, bilince dönüştürerek “*özgür istem*”e, gerçek sağlığa kavuşmak da yine insanın kendi elindedir. (Bkz: s:119)

Bu açıdan bakıldığında, filmdeki babaannenin yaşadığı acıyı bir bilince dönüştürerek özgür isteme giden yola adım attığı söylenebilir. Çünkü acı, Pavese'nin de (1990, s:114) duyurduğu gibi, insanın ruhuyla gerçeklik arasındaki boşluğu görmesini ve böylece gerçeği değilse de gerçeğe bakan gözünün değişmesini sağlayabilir ki, babaannenin yaşadığı da budur. O, "Artık benim için hiçbir şeyin 'anlamı' olmasa da fark etmez" derken, yalnızca parçalanmış gerçeklikle birlikte gördüğü anlamsızlığı dile getirmekle kalmaz, bir anlam olacaksa o anlamı yaratması gerekenin insan olduğunu da söyler. Yalnız bir şartla... Eğer "*gerçeğin kumaşı seyrek dokunur ve hayal gücünün yünleri yeni desenler dokumaya başlarsa...*" Babaannenin elindeki bir tiyatro metninden torunlarına, Fanny ve Alexander'a okuduğu bu cümle, filmin son sözleridir ve tam olarak şöyledir:

"Her şey olabilir. Her şeyin olabilmesi pekala mümkündür. Oyunda zaman ve mekan yoktur. Gerçeğin seyrek dokunmuş kumaşında hayal gücünün yünleri yeni desenler dokumaya başlar"

Belki de bu sözler, Bergman sinemasını, daha doğrusu onun sinema ile yapmak istediği şeyin ne olduğunu en iyi anlatan sözlerdir.

Aslında, gerçeğin seyrek dokunmuş kumaşı beyaz perdeden, sinemanın kendisinden başka bir şey de değildir. En azından Bergman'ın filmleriyle bize gösterdiği ya da kanıtladığı şey, gerçeğin kumaşını seyrek dokumak ve seyrelen yerleri düşlerle, imgelerle güçlendirmek isteyen bir sanatçı için sinemanın ideal bir tezgah olabileceğidir. Ne var ki, ellerinde iplikler yerine görüntüler olan bu ideal tezgahın başındaki ustaların, yani bir Bergman ya da bir Tarkovski gibi büyük sinema sanatçılarının, bize göstermeyi başardıkları çok önemli bir şey daha vardır ki, o da, bir filmin kumaşını kaliteli yapan şeyin her şeyden önce *düşünce* oluşudur. Yalnızca dokuma ustası olmak yetmez, bir de o ustanın neyi, niye ve kim için dokuduğunu bilmesi gerekir. Başka bir deyişle, iplikleriyle birlikte sanatını ve kendisini *bağladığı* bir felsefe, bir dünya görüşü olmadıkça, Sartre'ın deyimiyle sanatçı ve sanatı *bağımlı* olmadıkça, kumaşın *güzel* dokunmuş olması yalnızca bir *süsleme* olarak anlam taşıyacak, dolayısıyla kumaş da yalnızca bir *süs* olarak değerli olacak ve öyle kullanılacaktır. Oysa çağının tanığı olmayı

kabul eden ve bu tanıklığın gerektirdiği sorumluluğu üstlenen her sanatçı için “güzellik”ten, daha doğrusu üsluptan, anlatım güzelliğinden daha önemli ve öncelikli olan şey, neyin, niye anlatıldığı olmalıdır ki, bu da özellikle 20. Yüzyıl sanatı ve sanatçısı için doğrudur. Çünkü insandan, insanlık ahlakından yana olmayan bir “güzel”in hiçbir değeri olmadığı, dolayısıyla artık sanatın değerini belirleyen başat ölçütün de “güzellik” olarak görülemeyeceği, bu yüzyıla gelindiğinde yaşanarak öğrenilmiş bir hakikattir. Yaşanarak öğrenilmiştir, çünkü bir Wagner’in güzel müziği eşliğinde insanların yakılabildiği bir çağda “estetik”in yalnızca yaşamı değil, ama ölümü de güzelleştirdiği bilinen bir gerçektir. Öyleyse sanata değerini veren “güzel”in, ancak insan ve insana ait değerlerden yana bir güzelliği ifade ediyorsa *değerli* olacağı söylenebilir. Belki de bu konuda, çağımızın, 20. Yüzyılın en önemli sanatçı ve sanat kuramcılarında biri olan Bertolt Brecht’in düşünceleri aydınlatıcı olabilir. Brecht, 20. Yüzyıl insanının “güzel”e (estetik) artık kuşkuyla yaklaşması gerektiği konusunda bir uyarıda bulunurken, şunları yazar:

“ Bir yapıtın estetik değerini saptamaya yönelik ölçütlerin, o yapıtın kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere yerini bırakması gerekiyor. ...yani bir yapıtın biçimi konusunda bir yargıya varırken şu soruyu sormak gerekir: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığımız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. Güzel’e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. Güzel’i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor” (Brecht, 1997, s:153).

Brecht’in bu sözlerinden çıkan sonuç, estetik değerlendirmede “güzel”in tek başına yeterli bir ölçüt olamayacağıdır. Sanattaki “güzel”, ancak “insan”dan yana olan, insana yararlı olan bir güzel ise *değerli* olabilir. Aynı şey *felsefe* için de geçerlidir. Bu açıdan bakıldığında, felsefedeki dramda, yani varoluşçulukta başrol, bir önceki bölümde görüldüğü gibi doğrudan doğruya “insan”a verilmiştir. Çünkü yaşanan iki dünya savaşıyla birlikte insanın insanlıktan çıktığı bir çağda, felsefenin sorması gereken asıl ve öncelikli soru “insan nedir?” sorusudur. Ne var ki, bu soruya geleneksel felsefenin binlerce yıldan bu yana yapmaya alışageldiği gibi soyut ve genel geçer kavramlarla bir yanıt verilemeyeceği de artık anlaşılmıştır. Felsefenin yapması gereken şey, soyut olandan, “öz”lerden, kavramlardan değil, doğrudan doğruya yaşamdan, somut “insanlık durumu”ndan yola çıkmak, ve insanı onun varlık bütünlüğünü bozup parçalamadan anlamaya, tanımaya çalışmaktır.

Felsefedeki varoluşçuluğa oranla sanattaki varoluşçuluğun daha etkili ve yaygın oluşunun temel nedeninin de bu somut *insanlık durumu* olduğu söylenebilir. Çünkü sanatın canlı, somut dili, insanı ve onun içinde bulunduğu durumu nasılsa öyle, olduğu gibi betimleyebilecek, ayrıca “*olması gereken*”i de duyurabilecek tek dildir. Bir başka deyişle, insanı yalnızca bir varolan olarak değil, *olması gerektiği gibi* gösteren sanatın dilidir. Ayrıca belirtmek gerekir ki “*olması gerektiği gibi göstermek*”, *olması gerektiği gibi* görmeyi, görebilmeyi gerekli kılar ki, bu da sanat alanında estetik düşünceye *etik bakış açılarını* eklemeyi zorunlu kılan bir tutumdur.

Yine bu nedendir ki, varoluşçu olarak adlandırılan düşünürler, -özellikle Sartre-kendilerini yalnızca felsefeyle sınırlandırmayıp, düşüncelerini sanatın diliyle de ifade etmenin yollarını aramışlardır. Söz konusu bu arayışta önceliğin tiyatro ve edebiyata verildiği de söylenebilir. Tiyatro, gerçekten de insanı en dolaysız yoldan anlatan sanat dalı olduğu içindir ki, varoluşçuluğun gözdesidir. Öte yandan edebiyat da, kullandığı gereçten, yani sözcüklerden aldığı güçle bu felsefeye çok yakındır. Peki, ya sinema?

Felsefedeki dramdan, yani varoluşçuluktan sinemaya geçildiğinde görülen, bu sanat dalının varoluşçu olarak adlandırılan düşünceyi ya da dünya görüşünü dile getirme açısından bir tiyatro sanatından, ya da edebiyattan hiç de aşağı kalmadığı olacaktır. Hatta, sinemanın bir anlamda öbür sanat dallarının (resim, fotoğraf, müzik, şiir, oyunculuk vb.) bir bileşimi olduğu ve bu bileşimin de kendisini oluşturan öğelerden *daha fazla* ve farklı bir şey (bir film) olduğu hesaba katılırsa, varoluşçu felsefe ya da bu felsefenin dile getirmek istediği dünya görüşü açısından sinemanın taşıdığı olanakların çok daha geniş olduğu da kolaylıkla fark edilebilir.

Sinemayı sanat yapan iki ustanın, yani Bergman ve Tarkovski'nin filmlerinden derlenen ve yukarıda aktarılmaya çalışılan görüntüler de kanıtlamaktadır ki, felsefedeki varoluşçuluğun uğraştığı olumsuzluk, özgürlük, acı, yabancılaşma, kötü niyet, yazgı, sorumluluk, vicdan, düşünce ve eylem arasındaki çelişki gibi temel soru ve sorunlar, aynı zamanda bu yönetmenlerin de sorusu, sorunudur.

Bu açıdan bakıldığında önce Bergman'ın, ardından da Tarkovski'nin bize gösterdikleri belki de en önemli şey, sinemanın, dolayısıyla film dilinin felsefi bir söyleme dönüşebileceği, çağdaş insanın varoluşsal (existential) sorunlarına yine bu dil aracılığıyla ışık tutulabileceğidir. Başka bir deyişle, bize “sinema yalnızca görsel bir kayıt, belge olabileceği gibi eğlence, müzikal, macera, pornografi, vahşet, propoganda vb. her şey olabilir, ama *felsefe* de olabilir” dedirten yönetmenler ve filmler vardır.

Ancak burada akla hemen şöyle bir soru da gelebilir: Sinemadaki felsefe, daha doğrusu sinemada varoluşçuluk Bergman ve Tarkovski ile mi sınırlıdır? Kuşkusuz hayır. Aslında sinemada aranan varoluşçuluğun *ne* olduğuna ya da olması gerektiğine ilişkin çok fazla şey söylenebileceği gibi, birbirine bütün bütüne karşıt görüşler de ileri sürülebilir. Buna neden, her şeyden önce varoluşçuluğu tanımlamadaki güçlüktür ve bu güçlük de yine bu felsefenin kendisinden, yani *öznel bakış açısının* varoluşçuluğun odağında yer almasından kaynaklanır. Başka bir deyişle, varoluşçuluğu bir *bunalım* felsefesi olarak gören sinemada bu düşüncenin karşılığı olarak bunalımı, *umutsuzluk* olarak tanımlayan umutsuzluğu, *başkaldırıdır* diyen başkaldırıcıyı, *özgürlük* olduğunu savunan özgürlüğü, varoluşçuluğu *kötümserlik* felsefesi olarak adlandıran da kötümserliği arayacak, hatta “varoluşçuluk zaten bir felsefe değildir ki!” diyenler de, daha baştan her şeyin yanlış olduğunu ileri sürecek ve hiçbir şey aramayacaktır. Oysa bir önceki bölümde de değinildiği gibi, varoluşçuluğu bu tanımlardan yalnızca birine indirgemenin kaçınılmaz sonucu düşüncenin kısırlaşmasıdır.

Buna karşılık, eğer varoluşçuluk her şeyden önce bir yaşam ya da *yaşama felsefesi* olarak tanımlanır ve çağdaş yaşamdaki *insanın kendini arayışı* olarak adlandırılırsa, bu felsefenin sinemadaki doğru karşılığını ya da karşılıklarını bulmanın çok daha kolay olacağı düşünülebilir.

Bu açıdan bakıldığında, sinema tarihinde adı hiçbir zaman “varoluşçu”ya çıkmamış ya da varoluşçu olarak adlandırılmayan, bu akım içinde değerlendirilmeyen pek çok ünlü yönetmenin ve filmin varoluşçu olduğu, en azından varoluşçu dünya görüşüne çok yakın oldukları söylenebilir.

Sözgelimi, gerçeküstücü sinemanın öncü adı Luis Bunuel'in ne kadar gerçeküstücüyse bir o kadar da varoluşçu olduğunu ileri sürmek ilk bakışta yadırgatıcı gelebilir. Ama insanı “*rastlantının çocuğu*” olarak tanımlayan ve bu düşünceyi “*Özgürlük Hayaleti*” adlı filmiyle görüntü diline döktüğünü söyleyen de ondan başkası değildir (Bunuel, 1986, s:216).

Bunuel'e göre (1986, s:216), her şeyin başı rastlantıdır ve zorunluluk ancak ondan sonra gelir, üstelik aynı saflıkta da değildir. Değildir, çünkü bu düşünce, yani zorunluluk düşüncesi doğrudan doğruya kişinin toplumsallaşmasıyla birlikte oluşur Bunuel'e göre... Ne var ki, kişi kaçınılmaz olarak toplumsallaşır, yani bir *kamu varlığına* dönüşürken, kendisini dönüştüren değerleri, gelenekleri, kuralları, ahlakı vb. sorgulamadan kabul ederse, başlangıçtaki saflığını yitirecek, kirlenecektir. Bunuel (1986, s:218), bu düşüncesini şöyle anlatır:

“İnsanların kurduğu toplumlar ortaya çıkınca, önce cenin sonra da çocuk, insan yasalarına boyun eğmek zorunda kaldıklarında, rastlantının rolü de ortadan kalkar. Tüm canlılar için durum aynıdır. Yasalar, gelenekler, belli bir gelişmenin ve ilerleyişin tarihsel ve sosyal koşulları, doğuştan şans veya şanssızlıkla ait olduğumuz uygarlığın gelişmesine ve güçlenmesine sözde katkıda bulunan her şey, rastlantıyla devamlı ve kolay kolay yok olmayacak bir savaş halindedir. ..Birarada yaşamamızı sağlayan bütün bu gerekli yasaları, önemli ve temel zorunluluklar olarak görmek yanlıştır. Bence, dünyanın olması pek de o kadar gerekli değildi; aynı şekilde bizim bu dünya üzerinde yaşayıp ölmemiz! Yalnızca rastlantının çocukları olduğumuza göre, dünya ve evren biz olmadan da sonsuza dek varlığını sürdürebilirdi.”

Bu sözler, Bunuel'in *rastlantı* ile *zorunluluk* arasındaki savaşta her zaman rastlantının ve yine kendi deyimiyile rastlantının kardeşi olarak adlandırdığı “*giz*”in yanında cephe aldığını göstermeye yeter. Fakat onun düşüncesinin en somut ve öncelikli kanıtı hiç kuşkusuz sözleri değil, yapıtları, yani filmleridir. Bütün gücünü yine rastlantıdan alan gerçeküstücü imgeleri, filmlerinde zorunluluğa, fakat özellikle toplumsal zorunluluk olarak belletilenlere (aile, din, cinsellik, okul, eğitim, statü vb) doğru bir silah olarak kullanan ve bu silahın sinemada ne kadar etkili olabileceğini gösteren Bunuel'dir. Bu durumda onun gerçeküstücülüğü, daha doğrusu gerçeküstücü imgeleri bir araç olarak kullandığı, fakat amacının varoluşçu düşüncenin de çıkış noktası olan zorunluluk düşüncesini yıkmak olduğu söylenebilir ki bu, aynı zamanda Bunuel'in özünde varoluşçu olduğunu söylemekten başka bir şey değildir. Kaldı ki, Bunuel'in (1986, s:155) aşağıdaki sözleri de onun bir gerçeküstücüdenden daha çok varoluşçu olduğunu kanıtlar niteliktedir:

“Gerçeküstücülükten bana kalan, yeni kazandığım değer yargılarıyla, içgüdülerimden ve deneyimlerimden kaynaklanan kişisel değer yargıları arasında çetin bir çarpışma olduğunu görmemdir.

Sonuç olarak, yine o yıllardan bana kalan, düşünme ve zevklerimdeki gelişmenin üstünde, hatta her tür sanatsal yaratımın ötesinde, o katıksız **moral değerlere duyduğum gereksinimdir.**” (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Bu sözlerde altının çizilmesi gereken yer, Bunuel’in *ahlaki değerlere* karşı duyduğu gereksinimi açıkça dile getirmesidir ve bu, Iris Murdoch’un da (1964, s:54-56) belirttiği gibi gerçeküstücülükle varoluşçuluğu ayıran en önemli noktadır. Evet, gerçeküstücülük düşlere, bilinçaltına, içgüdüye verdiği ayrıcalıklı önemle daha özgür bir insana giden yolda sanatın ve sanatçının attığı dev bir adım, yozlaşan burjuva ahlakına ve ikiyüzlülüğüne karşı atılmış unutulmaz bir şamardır. Bu açıdan bakıldığında da varoluşçuluk gerçeküstücü sanata çok şey borçludur. Çünkü gerçeküstücülük sayesinde ki, maskeler düşürülmüş, değer olarak sunulan değersizliklerle birlikte sahte olan ne varsa açığa çıkartılmıştır. Ancak, Iris Murdoch’a göre (1964, s: 54), sahtenin yerine asıl olanı, değersizliğin yerine de değer olanı koymada ve aramada gerçeküstücülüğün çok fazla şey yapmadığını, belki de bu yüzden tükendiğini de söylemek gerekir. Bu açıdan bakıldığında varoluşçuluk, gerçeküstücülüğün yarım bıraktığını tamamlamak peşindedir; yani alt üst olmuş değerler arasında, insana değerini geri vermeyi amaçlar. İnsan ve insana ait değerlerin kazanılması ise hiç kuşkusuz ahlaka, ahlaki değerlere bağlıdır ki, Bunuel de bunun tam olarak bilincindedir. Bu açıdan bakıldığında, onun son dönem filmlerinden biri olan “*Burjuvazinin Gizemli Çekiciliği*” bu bilincin dışavurumu olarak da değerlendirilebilir. Ayrıca tam bir kara mizah örneği olan bu filmde, kötü niyetin ne olup ne olmadığına ilişkin mükemmel örnekler de bulunabilir.

Tıpkı Bunuel gibi, varoluşçu olarak adlandırılmayan fakat biraz yakından bakıldığında bu felsefe ile arasında çok yakın bağlar olduğu kolaylıkla görülebilecek bir başka ünlü yönetmen de, P. P. Pasolini’dir.

Pasolini daha çok filmleriyle sinemanın şiirini yazan ozan, kuramsal çalışmalarıyla da “Gerçeğin Semiolojisi”ni sinemaya taşıyan kişi olarak tanınır. Ne var ki, onun sinema sanatına ilişkin düşüncelerinin belkemiği olan *kurgu* kuramı göstergebilimsel değil,

kelimenin tam anlamıyla varoluşçudur. Varoluşçudur çünkü, Pasolini (1969, s:25) kurguyu *ölüm* olarak tanımlar. Ona göre ölümün insan yaşamı üzerinde yaptığı etkinin aynısını kurgu da film üzerinde yapar. Pasolini, sinemayla ölüm arasında kurulacak böyle bir ilişkinin ilk bakışta çok yadırgatıcı gelebileceğini söyler. Aslında söylediği şey özetle şudur: Gerçeğin bir dili yoktur. Gerçek yalnızca ve yalnızca kendisiyle konuşur. İnsanın gerçeği ise eylemidir, hareketidir, yaptıklarıdır. Ancak insan ölmediği sürece bu gerçek “tamamlanmamış”, dolayısıyla nihai anlamına kavuşmamış bir gerçektir. Başka bir deyişle, yaşamı anlamlandıran ölümdür. Sinemanın gerçeği de harekettir. Fakat kameranın kaydettiği o hareketli resimlerden bir seçme yapmadan ve yapılan seçimlere son anlamını verecek olan kurgu tamamlanmadan filmin anlamı yoktur. Filme anlamını verecek olan kurgudur. İnsan yaşamı nasıl ölümle tamamlanmadığı sürece bütünlükten uzaksa ve kesin bir anlam kazanamazsa, film de kurgusu tamamlanmadığı sürece anlam kazanamayacaktır (Pasolini, 1969, s: 22-28).

Pasolini'ye göre (1969, s:24) *sinema* ve *film* aynı şey değildir. Sinema, kamerası ve ses kayıt cihazıyla şimdiki zamandaki öznel bakış açılarını çoğaltan ve şimdiki zamanı geçmiş zamana dönüştüren bir araçtır. Burada ön plana çıkan *öznel bakış*tır. Çünkü “tek bir görüş açısının dışında, olmakta olan bir gerçeği ‘görmek ve işitmek’ mümkün değildir” Pasolini'ye (1969, s:23) göre... Sinemadan filme geçiş ise, söz konusu öznel bakışların ve geçmiş zaman haline gelmiş şimdiki zamanların arasından bir seçim yapılmasıyla, bunların düzenlenmesiyle, özetle *kurgu*yla olanaklıdır. Pasolini'nin (1969, s:28) bu konuda söylediği son sözler ise şunlardır:

“Ölümden sonra, hayatın sözü geçen devamlılığı yoktur, fakat **anlamı** vardır. Ya ölümsüz ve anlatılmamış olmak, ya da anlatmak ve ölmek. Sinema ile hayat arasındaki farkı yok kabul edersek, hayatı anlatan Genel Semioloji sinema için de kullanılabilir.”

Pasolini her ne kadar ölüm ile sinema, daha doğrusu film arasında kurduğu bağıntının okuyanı yadırgatacağını ya da şaşırtabileceğini söylese de, varoluşçu felsefeyi az çok tanıyan birisi için bu düşüncelerin yeni veya yadırgatıcı düşünceler olması şöyle dursun, son derece tanıdık, bildik sesler olarak algılanacağı kesindir. Bireysel, öznel bakış açısı, gerçeğin ancak ve ancak bireyin gerçeği olabileceği, eylem, seçim, bir türlü sahip

olunamayan, daha doğrusu her an geçmişe dönüşerek insanın avucundan sürekli kayıp giden bir şimdiki zaman, yaşamı anlamlı kılanın, ona bütünlük kazandıranın ölüm oluşu vb. Dikkat edilirse bunlar hayatı anlatan Genel Semiyolojinin değil, varoluşçuluğun sözleridir. “Ya ölümsüz ve anlatılmamış olmak, ya da anlatmak ve ölmek.” Pasolini (1969, s: 28) bunları söylediğinde yıl 1968’dir. Fakat bu sözlerin asıl sahibi o değil, kendisinden tam 30 yıl önce, yani 1938’de *Bulantı*’yı yazan ve orada *Roquentin*’e “Ya yaşamayı, ya da anlatmayı seçmek gerek”tiğini söyleyen Sartre’dır (1961, s:47).

Ancak, Pasolini’nin varoluşçu felsefeden yoğun izler, etkiler taşıdığı açıkça belli olan söyleminden çıkan belki de en önemli sonuç, varoluşçuluğun gelip geçici bir moda olmadığını duyurması ve bu düşüncenin “*Yeni Sinema*” anlayışını belirlemesi açısından taşıdığı ayrıcalıklı önemi vurgulamasıdır. Her ne kadar Pasolini (1969, s:27) varoluşçuluk sözcüğünü hiç kullanmayarak “ ‘Yeni Sinema’ aslında hep Yeni Gerçekliğin sonucudur” dese de, onun adını Yeni Gerçeklik olarak koyduğu şeyin, varoluşçuluktan başka bir şey olmadığını düşünmemek için hiçbir neden yoktur. Çünkü Pasolini’ye göre (1969, s:27), Yeni Gerçekliğin bir sonucu olan Yeni Sinemanın yaptığı şey, gerçeğe olan bağlılığıyla ve uzun plansekanslarıyla “anlamsız olan, vardır” ana cümlesinin yerine “varolan, anlamsızdır”ı geçirmesidir. İzleyiciyi kızdıran, öfkeliendiren şeyin de, kendisine sinema diye gösterilen bu anlamsızlıktan, daha doğrusu kendi düzen anlayışını yıkan ve o güne kadar anlamlı gördüğü değerlere karşı saldırıya geçen bu Yeni Sinemadan başka bir şey olmadığını vurgular Pasolini... Gerçeğin belirsizliği, insanın “olmak”tan, “varolmak”tan duyduğu korku ve anlamsızlıkla yüzyüze geldiğinde duyduğu dehşet... Bunlar Yeni Sinemayı belirleyen Yeni Gerçekliktir Pasolini’ye göre ve eğer öyleyse söz konusu yeni gerçekliğin “eski” varoluşçuluk olduğu bir kez daha söylenebilir. Çünkü “Anlamsız olan, vardır” ana cümlesi absürdün, dolayısıyla Camus’nün düşüncesinin çıkış noktasından başka bir şey değildir. Bu ana cümlelerin yerine geçen “Varolan, anlamsızdır” a gelince, bu cümle de yine Camus’nün düşüncesinin bir devamıdır fakat eklemek de gerekir; varolanın anlamsızlığına bir anlam verecek olanın, anlam vermek zorunda olanın yine insan olduğunu duyuran da Camus’dür. Pasolini’nin savaşın bitiminden 25 yılı aşkın bir süre sonra dönüp dolaşıp aynı şeyleri tekrar etmesi ise, Avrupa düşüncesinin ve sanatının söz konusu “anlamsızlık”tan henüz kurtulamadığının, başka bir deyişle yıkılan değerlerin yerine

henüz yenisini koyamadığının, dolayısıyla varoluşçuluğun savaşın bitimini izleyen üç beş yılla sınırlı bir moda olmadığına göstergesi olarak yorumlanabilir.

Varoluşçu felsefe ve sinema arasındaki ilişki bir sinema kuramı bağlamında tartışılacaksa Pasolini'den daha önemli olduğu düşünülebilecek ad ise, hiç kuşkusuz Andre Bazin olacaktır. Fransız Yeni Dalga Sinemasının kuram alanındaki öncülüğünü yapan Andre Bazin'in düşünceleri, Jean Renoir'ın da belirttiği gibi, sinema üzerindeki etkisini hiç eskimeden yıllarca sürdürebilecek kadar güçlü ve değerlidir. Öyle ki, bir gün sinema yok olsa bile, Bazin'in sinema yazılarının yaşayacağını ve gelecek nesillerin sinemanın ne olduğunu onun yazılarından öğrenebileceğini iddia eden de yine Jean Renoir'dır (1993, s: 9).

Jean Renoir'la birlikte, Bazin'in "*Sinema Nedir?*" adlı kitabına bir önsöz yazan Hugh Gray'a göre ise (1993, s:11), Bazin'in sinemaya en büyük katkısı, insanlara bu sanat aracılığıyla *felsefe* yapılabileceğini öğretmiş olmasıdır. Başka bir deyişle, Bazin sayesinde ki, insanlar sinemayı gündelik dertlerinden kaçış için bir eğlence aracı olarak görmenin ötesine geçerek, yaşamla ve yaşamın gerçekleriyle beyazperdede yüzleşebileceklerini görmüşler, dolayısıyla daha güzel ve insana daha çok yaraşır bir hayata hazırlıklı olmanın bir yolunun da sinemadan geçtiğini öğrenmişlerdir.

Peki, sinemaya felsefe ile bakmanın ne olduğuna ve nasıl olması gerektiğine ilişkin en yetkin örneklerden birini veren Bazin'in dünya görüşü ya da kendi felsefesi nedir? İşte bu soruya bir yanıt ararken karşımıza çıkacak olan da yine varoluşçuluk, daha doğrusu Emmanuel Mounier'in varoluşçuluğu olacaktır. Hugh Gray (1993, s:12), Bazin'in Sartre'a, özellikle onun entelektüel dürüstlüğüne hayranlık duyduğunu belirtenin Truffaut olduğunu yazar. (Ayrıca Sartre'la aynı kuşaktan olan Bazin'in kendisinin de o hayran olduğu entelektüel dürüstlüğün bir örneğini verdiği söylenebilir.) Fakat Hugh Gray'e göre (1993, s:12), Bazin'in düşüncelerini asıl etkileyen, onun felsefesinin ve dünya görüşünün oluşumunda en çok pay sahibi olan kişi E. Mounier'dir ki, buna neden olarak, her ikisinin de geleneksel Fransız Katolikliğinin tutuculuğuna karşı *bireyi* savunan düşünceden hareket etmeleri gösterilebilir. Başka bir deyişle, Sartre, bilindiği gibi varoluşçuluğun tanrıtanımaz kanadında yer alırken, Mounier'in karşı tarafta yer

almasının ve bireyi Tanrıya duyduğu inançtan ayrı düşünmemesinin, Bazin'e daha yakın geldiği söylenebilir. Ne var ki, tanrıtanır olsun ya da olmasın, her üçünün de ortak noktası, bireye dayanan düşünce ile bireyin özgürlüğüne verdikleri ayrıcalıklı önemdir. Felsefeyi yalnızca edilgin bir düşünsel etkinlik olarak görmeyen fakat yaşamı değiştirmede etkin bir güç olarak değerlendirilmesi gerektiğini öne süren E. Mounier'e göre ise, söz konusu değişimin *kişiden* başlaması şarttır. Başka bir deyişle, varoluşçuluk ağacının *kişiye*, oradan da kişinin özgürlüğüne uzanan dalında uç veren en güçlü ismin E. Mounier olduğu söylenebilir ki, onun öğretisinin *kişiselcilik* olarak adlandırılması da bu yüzdendir.

Bazin 'in sinema sanatının ne olduğuna veya olması gerektiğine ilişkin düşünceleri ile Mounier'in varoluşçuluğu arasında çok güçlü bağlar olduğu, hatta bir anlamda Bazin'in film kuramını bu felsefeden damıttığını söylemek de ilk bakışta abartılı görülebilir. Oysa yakından bakıldığında bu düşünceyi kanıtlayacak çok şey bulmak olasıdır. Örneğin, Mounier ile birlikte bütün varoluşçuların ileri sürdüğü temel düşünce, hatta varoluşçuluğun ana ilkesi olarak da gösterilebilecek şey, bilindiği gibi, *varoluşun, özden önce geldiğidir*. Mounier'e göre ise, varoluşun özden önce gelmesi demek, kişinin özgürlüğü de içinde olmak üzere; iyi, güzel, doğru vb. hiçbir değer önceden belirlenmiş, mutlak değerler olarak kabul edilemeyeceği demektir. Çünkü değerler ancak kişinin somutlaşmış edimleri içinde ortaya konabilir ve bu edimler aracılığıyla önem kazanırlar Mounier'e göre(1986, s:42). Öte yandan bir insan değeri olarak özgürlük, öbür değerlere göre öncelikli olmalı, yalnız söz konusu bu önceliğin de hiç bir zaman *mutlak* olduğu gibi bir anlam çıkartılmamalıdır. Özgürlük, insan tinselliğinin temeli olduğu, başka bir deyişle insanın tinselliği özgürlüğünden kaynaklandığı için önceliklidir.

Mounier'in varoluşçuluğundan Bazin'in sinemaya ilişkin düşüncelerine geçildiğinde görülenin ise hemen hemen aynı şeyler olduğu söylenebilir. Her şeyden önce onun *auteur* sinemasına ilişkin fikirleri, doğrudan doğruya *kişiselcilik* düşüncesinin sanata, sinema kuramına aktarılmasıdır. Benzer şekilde, Bazin'in sinemada "gerçeğin bütünlüğüne saygı" olarak adlandırdığı şey de, temeline inildiğinde özün varoluştan önce gelmediğinin ama varoluşun özden önce gelmesi gerektiği düşüncesinin

sinemadaki karşılığı olarak okunabilir. Çünkü Bazin'e göre aksiyonu sinemanın "öz"ü olarak kabul eden, dolayısıyla bu özü düzenleyen "montaj"ın en önemli şey olduğunu ileri süren sinemacı tavrı ya da görüşü yanlıştır. Yanlıştır, çünkü öz, ancak sinematografik anlatının varlığını izler. Bazin (1993, s:133), bu konuya ilişkin düşüncesini De Sica'nın "*Bisiklet Hırsızları*" adlı filmi için kaleme aldığı ünlü yazısının sonunda şöyle duyurur:

"Bisiklet Hırsızları, dramın matematiksel elemanları üzerine kurulmamıştır. Hareket bir 'öz' olarak bulunmaz. O, anlatımın varlığını takip eder. Gerçekliğin "bütünlüğü" budur. De Sica'nın büyük başarısı burada yatmaktadır."

Bazin'e göre, yönetmenin gerçekliğin bütünlüğüne duyduğu saygı ile çok önemli bir başka şey arasında da yakın bir ilişki vardır ve o şey de, *izleyicinin özgürlüğüne* duyulması gereken saygıdır. Kurgunun, gerçeklikten yapılan seçimin aktarılmasında bir araç olmaktan çıkartılarak amaç haline getirilmesi ve bu amaç uyarınca yönetmenin kafasındaki önsel anlamı izleyenine dayatması bir saygısızlıktır. Bu nedenle Bazin (1993, s: 23-42), anlamın oluşmasında izleyeninden katkıda bulunmasını isteyen, uzun çekimleri ve alan derinliğini bu amaçla kullanmasını bilen Welles, De Sica, Bresson, Visconti gibi yönetmenlerden yanadır ve onların filmlerini *güzel* bulduğunu söyler. Dikkat edilirse, Bazin'in burada film estetiğine ilişkin yargısı doğrudan doğruya *özgürlük* kavramına bağlıdır ve onunla yine aynı yıllarda *estetik yargının* üç şeyi kabul etmek olduğunu duyuran Sartre (1994b, s:29) da şunları söyler:

"Demek ki, estetik yargı, üç şeyi kabul etmek oluyor. Biri karşımdaki özgürlük, yaratıcının özgürlüğü. Öteki karşımdaki nesne ile benim ilişki kurmam, kendi özgürlüğüm. Üçüncüsü de, aynı koşullarda, başkalarının da aynı özgürlüğe sahip olması gerekliliği."

Sartre ile birlikte varoluşçuluğun, daha doğrusu Fransız Varoluşçuluğunun ağırlıklı olarak gündemde olduğu yıllarda, yani II. Dünya Savaşını izleyen yıllarda, sinema ile varoluşçu felsefe arasındaki ilişkinin boyutunu yalnızca Bazin'le, dolayısıyla kuramla sınırlamak doyurucu olabilir mi? Yoksa, Bazin'in kuram alanında öncülüğünü yaptığı Yeni Dalga Sineması ile varoluşçuluk arasında çok daha dolaysız bağlar kurulabilir mi? Eğer Yeni Dalga Sinemasının ve bu akım içinde yer alan Truffaut, Godard, A. Resnais, A. Astruc, C. Chabrol, J. Rivette, Melville, Bresson, Rohmer gibi birbirinden özgün

yönetmenlerin çağdaş sinemaya neler kattığı düşünülürse yukarıdaki soruya bir çırpıda yanıt verilemeyeceğini düşünmek zor olmaz. Gerçekten de Yeni Dalga Sineması, çağdaş sinema anlatısının gelişiminde son derece önemli bir dönüm noktasıdır. Bu nedenle, hem Yeni Dalga Sinemasını ve bu akımın çağdaş sinema dilinin gelişimine taşıdığı olanakları, yenilikleri, hem de varoluşçuluk ile Yeni Dalga arasındaki ilişkinin boyutlarını açığa çıkarması açısından, Jean Luc Godard'ın dilimize "*Serseri Aşıklar*" olarak çevrilen ünlü filmi çok şey anlatabilir ki, bu da ancak ileride, bir alt başlıkta ele alınıp, ayrıca incelenmesi gerekecek kadar önemli bir konu olarak değerlendirilebilir.

Bu arada unutulmaması gereken önemli bir nokta da, varoluşçuluğun Fransız varoluşçuluğuyla sınırlı olarak algılanmaması gerektiğidir. Varoluşçuluk ve sinema denildiğinde ilk akla gelenin, özellikle Sartre varoluşçuluğunun popüler olduğu yıllardaki Avrupa sinema olması son derece doğaldır ve doğrudur da... Ne var ki, savaş sonrası Avrupa sineması Fransız Yeni Dalga Sinemasıyla sınırlı olmadığı gibi, varoluşçu felsefenin tek karşılığının burada bulunabileceğini düşünmenin de sanıldığı kadar doğru olmadığı ya da böyle bir yaklaşımın en azından yetersiz kalacağı ileri sürülebilir.

Başka bir deyişle, varoluşçuluğu, Sartre ile birlikte tüm bir Fransız varoluşçuluğunu da içine almak üzere daha geniş bir bağlamda düşünmenin ve sinemaya da bu geniş perspektifle yaklaşmanın daha tutarlı bir yol olacağı düşünülebilir.

Bu açıdan bakılırsa, bir önceki bölümde de değinildiği gibi, varoluşçu düşüncenin eli ayağı, her şeyden önce de gözleri demek olan fenomenoloji ile sinema tarihi açısından taşıdığı önem Yeni Dalgadan hiç de aşağı kalmayan İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması arasında da bağ kurulabilir. Nitekim, fenomenolojik bakışın sinemadaki en yetkin karşılığını Rosellini'nin "*Almanya Sıfır Yılında*" veya bu akımın en ünlü filmlerinden biri olan, De Sica'nın "*Bisiklet Hırsızları*"nda görmek olanaklıdır (Ayfre, 1985, s: 182). Eğer, bir önceki bölümde de değinildiği gibi, en genel tanımıyla düşüncenin görmeyi yeniden öğrenmesi demek olan ve her görüngüye ayrı fakat eşit derecede önem vermeyi amaçlayan fenomenolojik bakış ile "*Bisiklet Hırsızları*" değerlendirilirse, bu filmde de hiçbir görüntüye ayrıcalıklı önem verilmediğini, bisiklet ile işinin aynı önemde ele

alındığını görmek çok kolaydır. Amedée Ayfre'nin de vurguladığı gibi, Bisiklet Hırsızları'nda işçiyi, bisikleti ya da çocuğu kuşatan gerçek ve bu gerçeği oluşturan öğeler, yalnızca bir *dekor* değildir. Onlar “var”dır. Benzer şekilde, “*Almanya Sıfır Yılı*”nın son ayrımındaki çocuk iyi ya da kötü, rol yapmaz, oynamaz, ama o oradadır, “var”dır, yaşar. Ve kameranın yakaladığı da onun varlığı (existence) dir. Ne var ki, bu varlığı açıklamaya yalnızca çocuğun içinde bulunduğu psikolojiyi bilmek, çektiği acıyı, pişmanlığı ya da üzüntüyü vb. bilmek de yetmez. Çünkü çocuğun durumu, filmin bu son ayrımında bütün bir *insanlık durumunu* kapsar, kucaklar. Yine A. Ayfre'nin (1985, s: 187-1888) belirttiği gibi burada *anlam* ya da *anlamlandırma* somut durumun bütünleyici bir parçasıdır. Başka bir deyişle, ya da varoluşçuluğun beylik deyişle, anlam, “öz” önce gelmez. Öncelik somut durumundur. Bu nedendir ki, *Bisiklet Hırsızları* ya da *Almanya Sıfır Yılı*, izleyen için sürekli bir müphemlik; bir belirsizlik duygusu veren filmlerdir. Filmdeki olayların nedenleri ya da gerekçeler *bilinçli* olarak gözardı edilmiştir. Yeni Gerçekçi bir filmi belgeselden ya da sıradan anlamıyla gerçekçilikten ayıran da bu bilinçli *tarafsızlık* ve *tamamlanmamışlıktır*. Başka bir deyişle, bu filmlerde özgürlüğün, eylemle tamamlanmayı bekleyen o yarım kalmışlığının doluluğu vardır ve öylesine sarsıcıdır ki, artık seyircinin koltuğunda eskisi kadar rahat oturması mümkün değildir.

Bu örnek de göstermektedir ki, varoluşçu felsefenin çerçevesi geniş tutulduğunda ya da varoluşçuluk yalnızca Fransız varoluşçuluğu ve buna bağlı olarak Yeni Dalga Sineması ile sınırlandırılmadığında, bu düşüncenin beyaz perdedeki karşılığı tek boyutlu olmaktan çıkarak, daha zengin bir görünüm sunabilir. Başka bir deyişle, varoluşçuluk, Yeni Dalga Sinemasında olduğu kadar, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinde de, Bazin ve Pasolini'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 Angeoloupolos'un Sonsuzluk ve Bir Gün'üne kadar farklı yönetmenlerde, sinema tarihinin farklı dönemlerinde ve filmlerinde 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.

Belki de yine bu nedenle olsa gerekir ki, varoluşçuluğun odağında yer alan izleklerden biri olan yabancılaşmanın, çağdaş yaşamdaki insanın duyduğu yalnızlığın, huzursuzluğun, korku ve bunalımın birebir karşılıklarını Antonioni'de de bulmak, onun "Gece"sini, 20. Yüzyılı kuşatan gece olarak görmek de mümkündür. Söz konusu "Gece"nin karanlığında aranan ise az da olsa sevgiden, Pavase'nin deyiimiyle "insanın, insanla insan olarak karşılaşabileceği" küçük bir bakıştan fazlası değildir. Fakat bencilliklerinin telaşında yorulan, sözleri gevezelikten, bakışları çıkardan başka bir şey aramayan insanların dünyasında, durup ince şeyleri anlamaya vakit kalır mı? Gerçek anlamda bir dostluk, gerçek anlamda bir sevgi, bir aşk yaşanabilir mi? Varoluşçu terminolojiyle sormak gerekirse, insanın sahici veya otantik bir yaşamla her zaman değilse de arada bir buluşması bu kadar zor, hatta tamamıyla olanaksız mı?

Antonioni'nin *Gece*'sinde bu sorulara olumlu yanıtlar aramaya çalışmak boşunadır. Çünkü gereksiz iyimserlik ancak kötü bir gerçekçilik olur. Dahası, belki de asıl önemli olan şey de, yanıtların olumlu ya da olumsuz oluşundan çok, filmin bu soruları perdeye taşıması, izleyenini durup düşündürebilmesidir. Acaba filmin kahramanı *Giovanni* ve eşi, çok ağır bir hastalığa yenik düşmek üzere olan yakın arkadaşlarını ziyaret etmek için hastaneye giderlerken niye çok sıkılıyorlardı? Gerçekten arkadaşlarının hastalığına üzülükleri ve onu yaşamının bu en zor anında yalnız bırakmak istemedikleri için mi? Ziyaretin alelacele oluşuna ve konuşmalarındaki yapmacıklığa bakılırsa, hayır. *Giovanni*'nin hastaneden çıkarken cinsel dürtülerine hakim olamayan bir kadın hastaya karşılık vermesine bakılırsa, ya da hasta arkadaşının içinde bulunduğu durumdan çok, onuruna verilen kokteyle yetiştirme kaygısıyla ilgili oluşuna bakılırsa, hayır. Belki de, *Giovanni*'yi asıl kaygılandıran şey *ölümle yüzleşmektir*. Daha doğrusu, arkadaşının ölümünü değil, ama *kendi ölümünü* düşünmek zorunda kalmaktan korktuğu için kaçıyor, cinsel güdülerine hakim olamıyor ya da bir yerlere yetismeye çalışıyordu. Ama bu gerçeği itiraf eden de *Giovanni* değil, *sınır durumda* olan, ölümle, kendi ölümüyle yüzleşmekten başka çaresi kalmayan, kaçacak bir yeri olmayandır; yani, hasta yatağında ölümü bekleyen *Tommaso*'dur. Onun istediği şey, bir an önce yanından ayrılarak, hastane ortamının sıkıcı havasından kurtulmak isteyen arkadaşlarının kendisiyle bir hasta olarak değil, dost olarak konuşmalarıdır ve şunları söyler:

“Benimle bir hasta olarak değil de, bir arkadaş olarak konuşun: Sonumun nereye varacağını pekala biliyorum. ...Güzel yer değil mi? Tiksendiğim ne kadar eşya varsa hepsini koymuşlar buraya. Hayatımın böyle lüks içinde sona ereceğini daha önce hiç düşünmemiştim doğrusu. İçimde hep birini kandırıyormuşum gibi bir duygu var. Çok sürmez, hastane odalarını da gece kulüplerine çevirirler. İnsanlar sonuna kadar iyi vakit geçirmek istiyorlar” (Antonioni, 1966, s: 15).

Bu kendini kandırışın, bu *kötü niyetin* adı, çağdaş yaşamın ve bu yaşamdaki insanın giderek artan *ölüm unutkanlığı* değilse nedir? Acaba yeni yeni ünlenen bir yazar olan *Giovanni*'nin gösterişli, şaşaalı ve hayli kalabalık bir partide yazı yazmayı, dolayısıyla sanatı “bir yalnızlık sorunu” olarak tanımlarken, onun bu düşüncesinde samimi, dürüst olduğuna inanılabilir mi? Yoksa bu bir “aydın”ın kötü niyeti, kendini kandırması mıdır? Sürekli bir ölüm unutkanlığı içinde yaşayan ve uyuşmuş, felç olmuş ruhlarını gelip geçici anlarda cinsellik ile tüketimden başka hiçbir şeyin uyaramadığı, dostluğun değer olmaktan çıktığı, kısacası kendisine ve yaşama yabancılaşan insanların “*Gece*”sinde aşk olabilir mi? Filmdeki genç kızın, *Valentina*'nın söylediklerine bakılırsa, hayır. Çünkü o karısını aldatmak ve kendisiyle beraber olmak için yanıp tutuşan *Giovanni*'ye şöyle diyor:

“Aşk, bazı engeller koyuyor insanın önüne. Çevresinde bir boşluk yaratıyor” (Antonioni, 1966, s: 66).

Valentina, bu boşluktan, aşkın neden olacağı kopuştan korktuğu için aşık olmaktan korkuyor. Oysa *Giovanni*'ye göre aşk insanın dışında, çevresinde bir boşluk yaratıyor ama içinde değil. Hatta *Giovanni* bu romantizmin romanlara bile yeniden girdiğini, kendisinin de aslında ne yazacağını bildiğini, ama nasıl yazacağına yanıt veremediğini, günümüz edebiyatında “Bunalım” dedikleri şeyin de herhalde bu olduğunu söylüyor *Valentina*'ya. Ne var ki, *Giovanni*'nin içi belki de dışarıyla o kadar dolu ki, aşkın, sevginin dolduracağı küçücük bir boşluğa bile yer yok orada. Ne söyleyeceğini gerçekten bilse, “nasıl”ın bunalımını yaşar mı? Yoksa asıl söylemek istediği şey bir an önce *Valentina* ile yatmak iken, bu söyledikleri *gevezelikten* başka bir şey değil mi? Birbirlerinin bilmediği iki ayrı ve yabancı dili değil, aynı dili konuşan insanların; *Valentina* ile *Giovanni*'nin arasındaki bu iletişimsizliğin nedeni de *gevezelik* değil mi? Belki de bu soruların yanıtı, *Valentina*'nın daha önce kendi sesini teybe aldığı ve *Giovanni*'ye dinlettiği şu konuşmasındadır:

“Bugün oturma odasından bir ses duydum, televizyonda gösterilen filmin konuşmalarını: ‘Durdur arabayı... Biraz daha viski alır mıydınız?... Ben senin yerinde olsaydım Jim, bunu yapmazdım.’ Bu cümleden sonra bir köpeğin ulumasını duydum; uzun uzun, güvenle uludu, sesi yükseldi, yükseldi, sonra büyük bir hüznle sustu. Sonra bir de uçak sesi duydum galiba. Derken sessizlik... Sevindim. Kuru, seslerden yapıma bir sessizlikle örtülü. Kulağımı bir ağacın gövdesine daya, yeteri kadar beklersen duyarsın. Belki içinden gelen bir sestir bu, ama ağaçtan geldiğini san, böylesi daha iyi. Sonra sessizlik, çevremdeki ses dalgalarını kıran garip gürültülerle bozuldu. Duymak istemedim o gürültüleri, pencereyi kapadım; ama o gürültüler dinmedi. Çıldırıyorum sandım. Faydasız sesler duymak istemiyorum; gün boyunca o sesleri teker teker koparıp toplayayım istiyorum. İnsan seslerini de, kelimeleri de. Duymak istemediğim ne çok kelime var! İnsan onlardan kaçamıyor ki! Kendini o kelimelere bırakmak zorundasın, ölmek üzereyken nasıl denizin dalgalarına bırakacaksan kendini...” (Antonioni, 1966, s: 67-68).

Valentina’nın bu sözleri, “*Onlar*”ın (das Man)yaşam biçimine takılıp kalarak, bu yaşam biçiminin dışına çıkmayı başaramayan kişinin kendisini, çevresini *muğlaklık* ve *merakın* yanısıra bir üçüncü yol olan *gevezelikle* anlamlandırdığını ileri süren Heidegger’in (Bkz: s:157-158) düşünceleriyle bağlantı kurularak bir kez daha okunursa görülecektir ki, Bergman’ın *Sessizlik*’inden Antonioni’nin *Gece*’sindeki sessizlik özlemine varıncaya kadar, sinemanın dile getirdiği iletişimsizlik teması ile varoluşçuluğun, iletişim çağı olarak da adlandırılan çağımızda yaşanan iletişimsizliğe yaklaşımı birbirine çok yakındır.

Bu yakınlığın nedeni, tekrar etmek gerekirse, sinemayı ve varoluşçuluğu çevreleyen *Zamanın Ruhunu*’nun aynı oluşuna bağlanabilir. Yine bu nedenle olsa gerekir ki, varoluşçuluk yalnızca felsefede ya da edebiyatta değil, fakat yüzyılın sanatı olarak görülen sinemada da ağırlığını duyuracaktır. Bu açıdan bakıldığında, Antonioni’nin “*Gece*”sinde olduğu kadar, özgürlüğün anlamını bir kez daha sorgulayarak, insanın kendi dışında aradığı özgürlüğün peşinde koşarken nasıl yorulduğunu ve içindeki özgürlüğü yitirebileceğini gösteren Kieslowski’nin “*Mavi*”sinde de, Woody Allen’ın kendine özgü mizah anlayışıyla, daha doğrusu kara mizahla yoğurduğu ve mizahının 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’nin aynı parçalanmış yaşamı, görsel estetiği hiçe sayarak, Hiroşima’ya yağın külü, ölümü, gözyaşını sevişen iki insanın vücudundaki tere dönüştürdüğü ve yepyeni bir estetikle sunmayı başardığı “*Hiroşima Sevgilim*”de de, Angelopoulos’un sonlu insan yaşamına sonsuzluğu sığdırdığı, hem de küçük bir kız çocuğunun 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 yakınken, 1999 yılında yapılan ve pek çok dalda Oscar alan “*Amerikan Güzelliği*” adlı filmde gösterilen çirkinliklerde de, varoluşçu dünya görüşünden güçlü izlerle, izleklerle karşılaşmak olanaklıdır.

Daha da çoğaltılabilecek bu örnekler de göstermektedir ki, varoluşçuluğun sinemadaki karşılığını tek bir yönetimde, sinema tarihinin belli bir döneminde ya da akımında aramak yerine, insanın kendini arayışını anlatan, onun varoluşsal sorunlarını irdeleyen her yerde, her filmde aramak ve bulmak olasıdır. Başka bir deyişle sinemadaki varoluşçuluk Bergman ve Tarkovski ile sınırlı olmadığı gibi, Bazin’le, Yeni Dalga ile, Angelopoulos veya Antonioni ile vb. de sınırlı değildir.

Ancak yukarıda adı geçen yönetmenlerin, bir Antonioni’nin, Angelopoulos’un ya da Tarkovski’nin bizim ele almaya çalıştığımız konu açısından, yani varoluşçuluk açısından ayrıcalıklı oldukları da söylenmelidir. Bu ayrıcalığın nedeni ise, onların her filminin değil, ama bazı filmlerinin varoluşçu dünya görüşüne çok yakın oluşu, başka bir deyişle, insanın kendini arayışına bu filmleriyle verdikleri yanıtların, yanıttan çok da sordukları soruların doğrudan doğruya varoluşçu olarak adlandırılabilir nitelikte oluşudur.

Varoluşçu dünya görüşüne olan yakınlıkları açısından ayrıcalıklı olduğu düşünülen bu yönetmenlerin en önemlilerinden birinin, hatta öncelikli yere sahip olanın ise Ingmar Bergman olduğu düşünülebilir. Çünkü Andre Bazin’in sinema kuramı ve eleştiri alanında yaptığı şeyin bir benzerini filmleriyle yapmaya başaran Ingmar Bergman’dır ki, o yaptığı şey de sinemanın felsefeden uzak bir dil, bir anlatım olmadığını, giderek, felsefe yapmanın en yetkin yollarından birinin filmlerden, sinemadan geçtiğini kanıtlamış olmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, Bergman’ın “*Yedinci Mühür*” adlı filmi sinemaya felsefe ile bakmanın en yetkin örneklerinden biri olarak değerlendirilebileceği gibi, bu film üzerinden yapılacak bir eleştiri de, varoluşçu film eleştirisinin somut bir örneğini ya da uygulamasını göstermesi açısından değerli olabilir. Ancak burada şöyle

bir sorunun akla gelmesi de olasıdır; neden Bergman'dan bir başka film değil de özellikle Yedinci Mühür? Bu sorunun yanıtı, bir *yaşam felsefesi* olarak tanımladığımız varoluşçuluğun, söz konusu yaşam felsefesine paradoksal olarak *ölümden yola çıkarak* ulaşmış oluşudur. Başka bir deyişle, varoluşçuluğun belki de en önemli çıkış noktası önce Tanrı'nın, sonra insanın ölmüş olması, kısacası ölüm gerçeğidir. Bu nedenle, son sözü, ölümü ve buna bağlı olarak yaşamın anlamını sorgulayan bir film olan Yedinci Mühür'e bırakarak, felsefi (varoluşçu) bir film eleştirisinin örneğini bu çalışmanın sonunda vermenin daha uygun olacağı düşünülebilir.

Varoluşçuluk ile sinema arasındaki ilişkinin bir başka önemli boyutu da, yine yukarıda da değinildiği gibi, bu felsefenin popüler olduğu yıllarda, yani II. Dünya Savaşının hemen sonrasında ve özellikle de Fransa'da sinema ile varoluşçuluğu birlikte keşfeden bir kuşağın ilginç olduğu kadar, sinema tarihi açısından da önemli olan öyküsünde, yani *Yeni Dalga Sinemasında* saklıdır. Bu açıdan bakıldığında, beyaz perdenin karanlık yüzü olarak da adlandırılabilir *Film Noir*'dan, Yeni Dalgaya uzanan çizgide varoluşçu dünya görüşünün çağdaş sinema anlatısının gelişimine olan etkisi, ayrı başlıklar altında incelenmeye değer görülebilir.

Sinemadaki varoluşçulukta ilginç olduğu kadar önemli olan bir başka nokta da "Hollywood Varoluşçuluğu" olarak adlandırılabilir bir tür varoluşçuluğun, özellikle 1980 sonrasında yaygınlık kazanması ve deyim yerindeyse yeniden moda olmaya başlamasıdır. Bilindiği gibi varoluşçuluk her şeyden önce Kıta Avrupası Felsefesine özgü bir düşüncedir ve Amerika'da yaygın olan analitik felsefe de bu düşünceye bütünüyle karşıdır. Daha da önemlisi, varoluşçu dünya görüşünün, Amerikalıların kültürüyle, yaşam tarzları ve dünya görüşleriyle bağdaşması çok zordur. Fakat ilginç olan şey de, bu yaşam tarzının, bu kültürün tüm dünyadaki en güçlü uzantılarından biri olan Hollywood sinemasının varoluşçu izleklerle tıka basa dolu filmlere övgüler düzmesi, ödüller vermesidir. Bu filmlere örnek olarak *Forrest Gump* ve *Amerikan Güzelliği (American Beauty)* verilebilir. Burada önemli olan nokta ise, söz konusu filmlere gösterilen yoğun ilginin hem varoluşçuluğun gelip geçici bir moda olmadığını göstermesi, (hatta tam tersine Batı insanının çağdaş yaşamdaki varoluşsal sorunlarının, özellikle de yaşama karşı duyduğu yabancılaşmanın katlanarak arttığını, çoğaldığını

göstermesi) hem de Hollywood sinemasındaki varoluşçulukla, daha önce örnekleri verilen Avrupa sinemasındaki varoluşçuluğun kıyaslanmasına olanak tanınması olabilir.

2.1.3.1. Parçalanmış Bir Yaşamın Görsel Estetiği ve Varoluşçuluğun Çağdaş Film Anlatısının Gelişimi Üzerindeki Etkisi

20. yüzyılın gerçeği parçalanmış bir gerçek ise, başka bir deyişle, yaşam artık sarsılmaz bir bütünlük duygusu içinde algılanamaz hale gelmiş ve her şeyi tek bir çatı altında toplayacak kuşatıcı bir gerçeğin, bir “öz”ün olmadığı iyiden iyiye anlaşılmış ise ne yapılabilir? Sanatın ve sanatçının herhangi bir özden yoksun bir yaşam ve bu yaşamın parçalanmış gerçeği karşısındaki durumu, duruşu nasıldır? Sanatçı, Hermann Broch’un “Vergilius’un Ölümü”nde dile getirildiği gibi, kendisine alkış getirdiği için dizeleriyle dünyayı görkeme boğmaya devam edebilir mi hala? Yoksa aşağılanma, yok sayılma pahasına da olsa dünyayı olduğu gibi, nasılsa öyle betimlemeyi seçebilir mi?

Bir Kafka’ya, Trakl’a, Rilke’ye, Zweig’a, Thomas Mann’a, Celan’a, Camus’ye Sartre’a Bachmann’a Canetti’ye, T. S. Eliot’a, Pavese’ye vb.’ne bakılırsa, yani yapıtlarıyla geçmişten geleceğe, dünden bugüne kalanlara, kalabilenlere bakılırsa, (Bkz. s: 131-154) ikinci yolu seçenlerin bir ortak paydada buluştukları ve parçalanmış yaşamın estetiğini varoluşçu dünya görüşüyle yoğurarak dile getirdikleri söylenebilir.

Peki, bu estetiğin görüntü dilindeki, sinemadaki karşılığı nedir, ya da nerede, kimde aranabilir? Bu soruya, film noir’dan Yeni Dalga Sinemasına, Fellini’den Kieslowski’ye, Kurusawa’dan Wim Wenders’a, Woody Allen’a ve Hollywood Sinemasına varıncaya kadar çok geniş bir çerçevede, türlü karşılıklar, yanıtlar bulmak olasıdır.

Ancak çağdaş varoluşçulukla birlikte sinemanın tarihsel gelişimi de göz önünde tutulduğunda, parçalanmış yaşamın görsel estetiği kendisini ilk defa beyaz perdenin karanlık yüzü olarak da adlandırılabilen olan film noir’da, yani kara filmlerde göstermiştir denebilir.

Film noir, dar anlamıyla bir felsefe olarak değil, fakat bir dünya görüşü olarak varoluşçuluğun sinemaya yansıyan ilk sureti olarak da yorumlanabilir.

Ne var ki, bu suretin henüz belirgin çizgilere sahip olduğu da söylenemez; hatta yalnızca bir gölgeden ibaret olduğu bile ileri sürülebilir. Başka bir deyişle, film noir, varoluşçuluğun gölgesidir ve bu gölgenin kime ait olduğu da film noir'dan bir adım sonra; yani, Fransız Yeni Dalga Sinemasına geçildiğinde açık seçik görülecektir. Fakat parçalanmış bir yaşamın görsel estetiği ile varoluşçuluğun çağdaş sinema anlatısının gelişimi üzerindeki etkisini tam olarak anlamlandırabilmek için bu geçişe, ya da film noir'dan Yeni Dalga Sinemasına uzanan sürece daha yakından bakmanın yararlı olacağı düşünülebilir.

2.1.3.1.1. Beyaz Perdenin Karanlık Yüzü: Film Noir ve “Güneşli, Suç Dolu Bir Dünya!”

“Güneşli, suç dolu bir dünya!”

Orson Welles, hem yönettiği hem de Rita Hayworth'la birlikte başrolünü oynadığı “*Şangaylı Kadın*” (1948) adlı filminde tutku, hırs, cinayet, aç gözlülük, kan kokusu, ihanet ve şantajla dolu bir dünya karşısında duyduğu tepkiyi bu sözlerle dile getirir.

Kara filmler ya da film noir, suç dolu bu dünyanın güneşli, aydınlık tarafına değil, karanlığına yüzünü çevirdiği için” kara”dır denebilir. Bir başka deyişle, film noir'ın aradığı ve görmeye, göstermeye çalıştığı şey, taşın arka yüzündeki çamurdur. Film noir'ın güneşli fakat suç dolu dünyasında hiç kimse masum değildir, çamur; yani *kötülük* bir şekilde herkese bulaşır, herkesi kirletir. Belki de kötülük insanın dışında değil, içindedir. Belki de her insanın içinde iyilik kadar kötülük de vardır ve eline geçen ilk fırsatta yüzünü göstermek için gizli, kuytu bir yerde öylece bekler durur. Film noir'ın karanlık dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur. Yine Orson Welles'in “*Şangaylı Kadın*”da dile getirdiği gibi, kimsenin kazanacağı ya da kaybedeceği bir oyun değildir bu... Yalnızca *kirli bir oyundur* o kadar.

Bu kirli oyunun, yani film noir'ın bir tür (genre) olup olmadığı yoğun tartışmalara konu olsa da, hiç tartışmasız kabul edilen şey, bu oyunun Amerika'ya özgü olduğudur. Film

noir, 1930'lu yılların şiddet yüklü gangster filmlerinin ardından, 40'lı yıllara gelindiğinde Amerika sokaklarındaki, caddelerindeki yaşamı kendine özgü bir üslupla anlatan, ilk bakışta ağır, karanlık, gizemli bir dünya çizen, fakat daha yakından bakıldığında açık, dürüst, abartısız olduğu kolaylıkla fark edilebilecek bir film türüdür. Aslında film noir'ın kente, kent yaşamının gerçekliğine özgü bir tür olduğu da söylenebilir. Söz konusu kent yaşamı ve kent gerçeği ise, 1929 dünya ekonomik buhranının ardından, kapitalizmin bir ara neredeyse can çektiği ve yüzünü maskeleyemeye hiç gerek duymadan açıkça gösterdiği yılların kentidir. Rekabetin, suçun, işsizliğin, güvensizliğin, acımasızlığın kol gezdiği, ahlaki değerlerin iyiden iyiye yozlaştığı bir kenttir söz konusu olan. Ekonomik buhran ve savaş yılları, insanların tarihsel ilerlemeye duyduğu inançla birlikte, bireysel ve kültürel bilinçte sürekliliğin güvencesi olan bir *geçmişe* sahip olma duygusunu da yıkmıştır. İnsanlık, sahip olduğu tek geçmişin kıyımlarla, katliamlarla dolu *utunulacak* bir geçmiş olduğunu düşünmektedir. Gelecek ise yalnızca ayakta kalabilenin, güçlü olanın yaşamaya hakkı olan bu dünyada bütünüyle belirsizdir ve ekonomik başarı ile değer, meta değeri tek gerçek olarak görülmektedir. İşte böyle bir ortamda, film noir, Hollywood'un yüceltilmiş türlerine oranla çok daha kaba, fakat daha dürüst, daha yalın ve açık bir film türü olarak belirecektir.

1940-50 arası, kara filmlerin olanca ağırlığıyla gündemde olduğu yıllardır. Film noir, en güzel örneklerini de yine bu yıllar arasında vermiştir. Sözgelisi Howard Hawks'ın "*The Big Sleep*"i (Büyük Uyku, 1946), Billy Wilder'ın "*Double Indemnity*"si (Çifte Tazminat, 1944), Nicholas Ray'ın "*In a Lonely Place*" (İssiz Bir Yer, 1950) ile "*They Live by Night*"ı (Gece Kuşları 1948), Edward Dmytryk'in "*Crossfire*"ı (Çapraz Ateş, 1948), Tay Garnett'in "*The Postman Always Ring Twice*"ı (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, 1946), ya da John Huston'un "*The Maltese Falcon*"u (Malta Şahini, 1941) ilk anda akla gelen filmler ve yönetmenler olabilir.

Amerikan sinemasında 1940-50 arası yapılan ve daha sonra Fransız film eleştirmenleri tarafından film noir olarak adlandırılan filmlere ilişkin dikkat çeken bir başka nokta da, bu filmlerin kaynağının doğrudan doğruya Amerikan ya da İngiliz dedektif romanları oluşudur. Söz gelişi 1940-45 arası çekilen 36 kara filmde ancak iki tanesinin senaryosu

özgündür, geri kalanlar ise dedektif romanlarından uyarlanmıştır. Bu romanların yazarları arasında ilk akla gelen adlar ise Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Cornell Woolrich ve James M. Cain'dir. Bu dönemde, yani 1940-50 arası yapılan filmler için, "film noir" adını kullananlar ise, Fransız eleştirmenler Raymond Borde ile Etienne Chaumeto'dur. Bu eleştirmenler söz konusu filmler ile yazın arasındaki ilişkiden yola çıkarak "film noir" adını seçmişlerdir. Ayrıca kara filmlere ilişkin olarak söylenebilecek bir başka şey de, bu filmlerin Alman Dışavurumculuğundan güçlü izler taşıdığı ve bu akımın metalaştırılmış hali olarak da görülebileceğidir (Orr, 1997, s:199).

Her ne kadar bir adı olsa ve bir film türü olduğu yaygın görüş olarak kabul edilse de, film noir'ın ne olduğuna ya da olması gerektiğine, kökenine, kaynaklarına, tür özelliklerine vb.'ne ilişkin hala çok şey söylenebilir ve söylenmektedir de... Gerçekten de film noir'a yaklaşmanın ve onu anlamaya, tartışmaya çalışmanın pek çok yolu vardır. Sözgelimi, film noir'a film estetiği ve biçemi temel alınarak yaklaşılabileceği gibi, yalnızca bu estetiğin ya da biçimin ardındaki film tekniği (kamera hareketleri, ses, aydınlatma vb) temel alınarak da yaklaşılabılır. Benzer şekilde, kara filmlerin yapıldığı yıllardaki toplumsal koşullar göz önünde tutularak, yani tarihsel ve sosyolojik boyut öne çıkartılarak da tartışılabilir film noir. Feminist gözlemlerle kara filmlere bakanlar içinse, bu filmler "ölümcül kadın"ın yetki alanı olarak görülüp, feminist film eleştirisi bağlamında tartışma konusu yapılabilirler ve yapılmışlardır da...

Kara filmlere, film estetiği ya da tekniği temel alınarak yaklaşıldığında, öncelikli sorunun bu filmlerin "tür" özelliklerini saptamak olduğu söylenebilir ki, burada iki ayrı görüş, daha doğrusu bir görüş ayrılığı söz konusudur. Kimine göre film noir neye benzediği ile tanımlanabilir, ne olduğuyla değil (Orr, 1997, s:200). Başka bir deyişle, bu görüşte olanlar için, film noir bir tür olmaktan çok, pek çok izleğe sahip olan bir biçemdir ya da bir tavidir; kendine özgü bir havası, atmosferi olan bambaşka bir sestir. Öte yandan, kara filmlerin teknik özelliklerine dayanarak bu filmlerin bir tür olduğunu inatla savunanlar da vardır ve bu görüşte olanların da kendilerini haklı çıkartacak gerekçeleri olduğu söylenebilir.

Sosyolojik boyut temel alınarak kara filmlere yaklaşıldığında ise, toplumsal yapı ile birlikte tarihsel boyut öne çıkacaktır: Çağdaş kentleşme ile birlikte ortaya çıkan çarpıklıklar, suç, cinayet ve şiddet, ya da savaşın neden olduğu bunalımın Amerika'ya yansması ile birlikte toplumun yaşadığı güvensizlik duygusu, işsizlik, enflasyon, korku, endişe vb. ile dolu bir dünyanın beyaz perdeye yansmasıdır kara filmler.

Kara filmlerin bizim ele aldığımız konu açısından, yani felsefi boyutu ve özellikle de varoluşçu dünya görüşü ile olan ilişkisi bakımından önemi, ya da film noir'ı özgün kılan şey ise, bu filmlerin yetkin örneklerinde görülen şeyin yalnızca şiddet, cinayet ya da suç olması değil, ama "suç"un ne olduğunu sorgulamasıdır. Film noir'ı yalnızca savaş yıllarının bunalımı ya da kentleşmeyle birlikte gelişen suça, şiddete yönelik filmler olarak ele almak yeterli olmayabilir. Belki de film noir'ı özgün kılan şey, genel insanlık durumu ve kültürel yozlaşmaya ilişkin olarak söyledikleri, gösterdikleridir. Tekrar etmek gerekirse, yalnızca suçtan, kötülükten ve cinayetten söz etmez bu filmler, fakat suçun ya da kötülüğün ne olduğunu sorguladığı gibi, insanların suçu nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ya da kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tekdüze yorumladıkları gibi son derece önemli şeylerden de dem vururlar.

Robert G. Porfiro'ya göre (1976, s: 213-220), film noir'da görülen insanlık durumu ile varoluşçuluğun çizdiği insanlık durumu arasındaki yakınlık iki sözcükle ifade edilebilir: "*Çıkış Yok.*" Aslında bu iki sözcük, Sartre'ın Türkçe'ye "*Gizli Oturum*" adıyla çevrilen tiyatro oyununun İngilizce karşılığıdır. Ne var ki, Porfiro, yabancılaşmadan yalnızlığa, insanın ölüme yazgılı oluşundan varoluşçu seçime, anlamsızlıktan absürde kadar, varoluşçu motiflerin pek çoğunun Fransa'dan ve Sartre'dan önce film noir'da işlendiğini, varoluşçu "İnsanlık Durumu"nun Fransa'da moda olmadan önce, Amerikan kara filmlerinde rahatlıkla görülebileceğini ileri sürer.

Raymond Chadler'in yazmış olduğu bir romanda (*The High Window*, 1942) dile getirdiği gibi, Amerika'da, şehrin caddelerinde yalnızca gecenin karanlığı yoktur, ama o karanlığın içinde karanlıktan, gecenin karanlığından daha *fazla* bir şeyler vardır. Belki de kara filmleri kara yapan da, işte o *fazla* olan şeyleri duyurmasıdır. Söz gelişi, Howard Hawks'ın "*The Big Sleep*"inde ilk göze çarpan şey bir cinayetin işlenmiş oluşudur.

Cinayeti kimin işlediğini bulacak ve olayı aydınlatacak olan ise Dedektif Marlow (Humphrey Bogart)'dur. Hiç kuşkusuz, bu film akıcı anlatımı, başarılı kurgusuyla ilk bakışta hızlı, ilginç, şaşırtıcı bir sonu olan, üstelik araya bir de romantik aşkın sıkıştırılmasıyla daha da keyif veren bir dedektif filmi olarak görülebilir. Loş apartman boşluklarında, merdivenlerde, duvarlarda uzayıp giden, ya da buzlu camlara düşen gölgelerle; hangi köşebaşından kimin çıkacağı belirsiz, yağmuru ve karanlığı eksik olmayan caddeleriyle; silecekleri tek düze çalışan ama içinde kimin olduğunu göstermeye yetmeyen arabalarıyla vb., özetle bir dedektif filminde olması beklenen türlü ayrıntılarla zenginleşen bir filmdir "*The Big Sleep*"...

Ama bu filmde "fazla"dan olup da, kendisini açıkça duyurmayan başka şeylerin olduğu da söylenebilir: Ölçsüz bir tutkunun - ki bu tutkunun nesnesi para da, kadın da, başka herhangi bir şey de olabilir- kişiyi nasıl bir yalan ve iki yüzlülüğe ittiği, itebileceği, hatta ölüme, öldürmelere, cinayetlere neden olabileceği; insanın insanla olan ilişkisinde kendisini avcı olarak görenle avı arasındaki ilişkiyi bir anda değiştirerek, ters yüz ediveren şeyin kötü niyet; yani bir başkasına değil ama kişinin kendisine söylediği yalan oluşu, üstelik kişiyi bu yalanı söylemeye itenin de toplum oluşu, giderek yozlaşan toplumsal değerlere bel bağlamış insanların dünyasında "şantaj"ın bir kural haline gelmesi gibi...

"*The Big Sleep*", uyuşturucunun, eşcinselliğin, suçun, pornografinin, şantajın kol gezdiği bir dünyayı örtük ya da üstü kapalı da olsa dile getirmeyi başarmıştır. Bu başarının Hollywood'un katı stüdyo yasalarının yürürlükte olduğu bir dönemde kazanılmış bir başarı olduğu da hesaba katılırsa, küçümsenecek bir başarı olmadığı daha kolay anlaşılır. Belki de bu filme daha yakından ve dikkatli bir gözle bakıldığında, gerek verdiği iletilerle gerekse çizdiği toplumsal panoramanın iç bulandırıcılığıyla tam bir kabus olduğu görülecektir. İnsanın insanla olan ilişkisindeki acımasızlık, iki yüzlülük ise, bu kabusun doruk noktasıdır.

Bu açıdan bakıldığında, "*The Big Sleep*"in ve bu filmle birlikte nitelikli olduğu söylenen başka pek çok kara filmin odağında yer alan şeyi, Pavese'den (1990, s:98)

alınacak tek bir cümle ile özetlemek olanaklıdır: “Bizim başkalarıyla kurduğumuz ilişkiler her zaman kendimizle kurduğumuz ilişkilerin bir yansımasıdır.”

Bu cümle, tıpkı kara filmlerdeki dedektifin bulduğu bir ip ucuna benzetilir ve bu ip ucu izlenirse, sonuçta varılacak yer, çağdaş anlatının gerekleri ile film noir’ın buluşma noktası olabilir.

“Kişi kendisini nasıl görürse, başkalarını da öyle görür.” Bu ifade, Pavese’nin cümlesinin Türkçe’de daha yaygın olarak kullanılan ve bilinen bir başka karşılığıdır. Ancak burada önemli olan ve söylenmesi gereken şey, belki de şudur: “Ben”in, özne bilincinin oluşması, kurulması “Öteki-ben”e (alter ego) bağlıdır. Başka bir deyişle, “Ben” bilincinin kurucu ögesi “Öteki-ben”dir, başkalarıdır. Bu aynı zamanda şunu demeye gelir ki, insanın gerçeği her ne kadar Ortega’nın da belirttiği gibi kökten yalnızlık olsa da, kişinin kendisini tanımaya giden yol ister istemez başkalarından, öteki-ben’lerden geçecektir. Çünkü ancak bir başkası olduğunda, “ben”den de söz edilebilir. Bilincin, benlik bilincinin en temel özelliği, daha önce de belirtildiği gibi (Bkz. s: 77), onun bir “ayıran” olmasıdır. Yani bilinç, araya –dünyayla, nesnelere, olgularla, şeylerle, öbür insanlarla ya da öbür bilinçlerle – “uzaklık” koyandır, koyabilendir. Bu nedendir ki, Nietzsche’ye göre, “özgürlük, bizi birbirimizden ayıran uzaklığı korumaktır.”

Eğer bilincin kurucu ögesi “Öteki-ben” ise, daha da önemlisi kendimizi, “ben”i tanımaya giden yollardan birisi de başkasından, başkasının varlığından geçiyorsa ortaya önemli bir sonuç çıkacaktır: Öteki-ben’in araniş ve sorgulanışı, aslında doğrudan doğruya kendimizin araniş ve sorgulanışı, varlığımızın olumlanması olması açısından önemlidir. İşte bu nedendir ki, modern sanatın ve modernist anlatının temelinde yatan en önemli şeylerden biri de, “özne” bilincinin kurucusu olduğu için “öteki-ben”e ağırlık vermesi, “öteki-ben”in anlatısını öne çıkarmaya çalışmasıdır.

Bu noktada, Sartre’in felsefesinde olduğu kadar, sanatında da oldukça önemli bir yer tutan “Bakış” kavramıyla karşılaşmamak olanaksızdır. Bakış; başkalarının bize, bizim başkalarına ve kendimize olan bakışımız...

Sartre'a göre (Akt: Murdoch 1964, s:105), kişinin kendisinden kaçmasının, dolayısıyla "kötü niyet" in tuzağına düşmesinin en kolay yollarından biri, kendisini bir başkasının gözüyle görmesidir. Kişi, o zaman kendisinde bir eksiklik duyumsamayacak ya da kendisini sorgulama gereği görmeden kopkoyu ve tastamam bir varlık olduğu sanısına kapılacaktır. Üstelik kendi kendisini incelemekten doğacak rahatsızlık ya da boşluk duygusundan kurtulmak amacıyla, başkalarının gözüyle yapılan bu değerlendirmeyi, kendi değerlendirmesi gibi kabul etmek de işine, kolayına gelecektir.

Yine Sartre'a göre (Akt: Walter Biemel, 1984, s:51), bakışın bir başka önemli özelliği de, kişiye, kendisinin dünyanın merkezi olmadığını açıkça duyurmasıdır. Bu nasıl olur? Sartre, bir başkasının, ("öteki-ben" in) benim görüş alanıma girdiğinde ne olup bittiğini ayrıntılarıyla betimler. Kişi henüz bir başkasının varlığının bilincinde değilken ya da onu görmemişken, çevresindeki her şeyin, bütün nesnelere odağında yer aldığını düşünür. Derken, bir başkası, öteki-ben, kişinin görüş alanına girer. İlk önce "O" nun da şeyler arasında bir şey, nesnelere arasında bir nesne olduğunu sanır. Fakat "O" nun kendisine baktığını, kendisini gördüğünü anladığında, başka bir deyişle, "O" nun da kendisi gibi bir bilinç olduğunun ayrımına vardığında sarsılır. Sarsılmasının nedeni artık kendisini odakta duyamamasıdır. Çünkü kendisi şimdi bir başkasının bakış alanındadır, başka bir odak; "O" nun odağı vardır ve kendisi "O" nun görüş alanı içinde bir nesne haline gelivermiştir. Sartre bu durumu şöyle anlatır:

"Yalnızca kendimin değil, ötekinin de bir odak noktası oluşturduğunu görünce, iyice apışıp kalırım. Bununla kalsa iyi; beriki benim çevremde kümelediğim nesnelere, görme (bakma) yoluyla kendi çevresinde öbekleyerek, dünyamı da elimden alır. Dünyamı yitiririm. Her şey yerli yerindedir, her şey benim için hala buradadır, ama aynı anda her şey, görünmeyen ve ödün vermeyen bir dışarıya akışa kapılmış, yeni bir nesneye doğru çekilmektedir. Demek ki, ötekinin dünyada görünmesi (ortaya çıkması) benim tüm evrenimin yolundan çıkması, dünyanın merkez olmaktan çıkması demektir ki; amaçladığım merkezleşmenin dibinin oyulması demektir bu..." (Akt: Walter Biemel, 1984, s:51).

Öyleyse, başkasının bakışı beni nesneleştiren, dünyamı benim elimden çalandır. Üstelik bu bakış, beni olumlu ya da olumsuz anlamda yargılayabilir, dahası ben kendi gözlerimle kendime bakmaktansa, ötekinin ya da başkalarının bakışını ve bu bakışla bana yüklenen değer yargısını kabul etmeye, benimsemeye, yani kendimi *kötü niyetin* eline bırakmaya çoktan hazırım.

Peki, bütün bunlarla film noir arasında nasıl bir bağıntı kurulabilir?

Bu soruya verilecek en kestirme yanıt, film noir'ın, sinemada belki de ilk defa "ben"den yola çıkarak "öteki-ben" in anlatısını, ararışını, sorgulanışını başlatmış oluşudur. Başka bir deyişle, film noir görüntü diliyle "öteki-ben" üzerine getirilen bir açılımın anlatısı, söylemidir ve bu nedendir ki, film noir beyaz perdenin karanlıkta kalan yüzü, yani "öteki-ben" i olarak da adlandırılabilir.

Peki, bu anlatı ya da öteki-ben üzerine getirilen bu söylem nasıl gerçekleşir kara filmlerde?

Dikkat edilirse, hemen hemen bütün klasik kara filmlerde ortak olan bir özellik eril dış (ya da üst) ses (voice over) kullanımınıdır. Genellikle filmin hemen başında, şimdiki zamanda yükselen ve geçmişle ilgili aktarmalar, yorumlar yaparak film boyunca zaman zaman araya giren bu ses, anlatıcının *zihin gözü*, düşüncelerin gördüğü dünya olarak tanımlanabilir (Copjec, 1995, s:21).

"Film noir'da dış ses geçmişe geri dönmeyi isteyen bir nostalji biçimi değil, her şeyin nasıl olup bittiğini anlatmanın etkili bir yoludur. Burada, geçmişin kendisi günümüzü çoğunlukla yakalarken, dış ses de söylemin şimdiki zamanını yakalar. *Sunset Boulevard*'da (1950), William Holden, Gloria Swanson'la olan ölümcül ilişkisini mezarından ya da kadın tarafından öldürüldükten sonra içinde yüzdüğü yüzme havuzundan anlatır" (Orr, 1997, s:202).

Fakat belki de kara filmlerde dış ses kullanımına ilişkin söylenebilecek daha önemli bir şey de, bu sesin *tek bir kişinin* sesi olduğu; onun kendi geçmişine yaptığı tanıklıkla birlikte filmin anlatısına *özel sesi* taşıdığıdır. Oysa geleneksel sinema anlatısı, göreceliği örtmek, saklamak için her zaman bu *özel* sesi bastırır, bastırmıştır. Film noir ise tam tersini yapar; *bireysel sesi* açığa vurur. Böylece daha önce "kamu" nun güdümünde olan, toplumsal olarak algılanan, görülen ortaklaşa gerçekliğin karşısına rakip bir seçenek (alternatif) olarak bireyin bakış açısı, *özel gerçeklik* konulmuş olur. Kara filmlerdeki dış ses, köşeye sıkıştığında ya da zor durumda kaldığında genel geçer kabul gören sessizliğe sığınmak, ona boyun eğmek yerine, bireyi zorlayan, sürükleyen duyguların, tutkuların yüksek sesle dile getirilmesidir. Modern sinemada bireyin başkaldırısı öncelikle kara filmlerdeki masum görünen bu dış sesle kendini duyurur.

Çünkü bu sesle birlikte duyulanı ne yalnızca bir itiraf, ne yalnızca bir pişmanlık ne de yalnızca kişinin geçmişe duyduğu özlem olarak adlandırmak yeterli olmayabilir. Bu ses hazzın, tutkunun bireyin başına açtığı işleri, olayları anlatmanın bir bahanesidir. Bu ses kendisine bir başkasının ya da toplumun gözleriyle değil, fakat kendi gözleriyle bakan, bakabilen bireyin sesidir. Önemli olan ortaklaşa, toplumsal ideallerin, tutkuların dile gelmesi değil, bireyin, *tek başına* olanın tutkularının anlatılmasıdır. Bu ses “ben”in özgürlüğünü, bireyin tutkularını saklamaması, bastırmaması, susmaması gerektiğini duyuran sestir de denebilir.

Belki de burada anımsanması gereken bir başka şey de, Nietzsche ile Freud’un görüşleridir. Bilindiği gibi, bireyin toplumsallaşması ve kamusal bir varlığa dönüşmesi yerine, bireyle toplumsal olan arasındaki kopmayı yerleştirenler, önce Nietzsche, ardından da Freud olmuştur. Bilincin yalnızca bir yüzey olduğunu ilk defe dile getiren Nietzsche iken, Freud’un söylediği de ruhsal yaşamın özünü oluşturanın bilinç olmadığıdır. Başka bir deyişle, psikanaliz, bilincin her şey olduğunu savunan görüşü reddeder ve onun yerine daha önemli, daha belirleyici olduğunu düşündüğü bilinçaltını koyar. Kişinin hazları, tutkuları, Nietzsche’nin deyişiyle Diyonisosca olan, bilincin dışındadır. Öte yandan yasa da, toplumsal yasa ve yasaklar da tamamen bilincin dışındadır. Her şeyden önce baskıcı olan yasa ile hazzın, tutkunun nesnesi olan şey arasında sıkışıp kalan “ben” ise neredeyse bir hiçtir (Touraine, 1995, s:150).

Kara filmlerde kişinin duygularını, tutkularını açığa vurarak “ben”in özgürleşmesine giden yolu açan dış ses kullanımına ilişkin söylenmesi gereken bir başka önemli nokta da, bu ses aracılığıyla *uzaklığın* uzamda değil, ama zamanda korunmaya çalışılması olabilir. Söz konusu uzaklığı varlıkbilimsel bir ikilem olarak sunan Sartre’dır. Ona göre ikileme neden olan, hiçliğin aracılık ettiği *geçmiş* ile *şimdi* arasında her zaman varolan ve kişinin *eylemiyle* bir şekilde doldurulmayı bekleyen *boşluktur*. Bu boşluk aynı zamanda geçmişin verdiği derin acının bir parçasıdır, öyle ki, ne bugünün bir parçasına dönüştürülebilir, ne de bugünle ilişkisi sürekli tutulabilir. Dikkat edilirse, Sartre’ın romanlarında, özellikle de tiyatro oyunlarında varlık bulan karakterlerin pek çoğunun kendi öznel geçmişleri ile şimdi arasındaki boşluğu bir türlü dolduramayan ve bunun acısını yoğun olarak duyan kişiler olduğu görülür.

Ne var ki, film noir'in tüm karanlığı ile beyaz perdeyi kapladığı 1940'lı yılların mekanı Sartre'ın Paris'i değil, Amerikanın Hollywood'udur. Ve o yılların Amerika'sında geçmiş, hiç de Sartre'ın ileri sürdüğü gibi bir hiç olarak ya da varlıkbilimsel bir ikilemin konusu olarak görülmez, algılanmaz. 1940'larda bir Amerikalının geçmişe bakışı ile Avrupa'nın göbeğinde yaşayan bir aydının geçmişe bakışının aynı olduğunu söylemek çok zordur. Avrupalı aydın için tarih trajiktir, insan trajiktir. Amerikalı içinse trajediden çok, bir kötümserlik havasından söz edilebilir. Kaldı ki bu kötümserliğin nedeni de büyük ölçüde ekonomi kökenlidir; yani başat korku piyasadaki dalgalanmalardan kaynaklanan korkudur. Avrupa'da savaşla birlikte ve savaşın hemen sonrasında burjuva sınıfı ile bu sınıfı ayakta tutan değer yargıları kelimenin tam anlamıyla çökmüş, onulmaz yaralar almıştır. Fakat aynı şey Amerika için, Amerikan burjuvazisi için söylenemez. Orada hissedilen, daha çok burjuvazinin değerlerindeki yozlaşma, çürümedir. Ortada bu çürümeden kaynaklanan ağır bir koku vardır ama ceset henüz çırılçıplak ortada değildir.

Bu açıdan bakıldığında, kara filmlerin kendine özgü olduğu söylenen havasında duyulan koku, bu çürümenin kokusudur. Doğaldır ki, bu kokuyu ilk alacak olan da burnu son derece hassas olandır, yani sanatçıdır. Söz gelişi, bir Orson Welles'dir. Onun "*Yurttaş Kane*"inde olsun "*Şangaylı Kadın*"ın da olsun, görülen şey, yerinden, merkezden edilmiş bir benliğin kendisiyle olan amansız çarpışması, mücadelesidir. "*Yurttaş Kane*" (1941) benliğin kendisiyle olan bu mücadelesinde ya da çatışmasında "zaman" boyutunu ön plana çıkartarak anlatısını kurarken, "*Şangaylı Kadın*"a gelindiğinde hem zaman hem de mekanda yiten insanın trajedisi, şaşkınlığı görülecektir. Orson Welles'in "*Şangaylı Kadın*" için hazırladığı final sahnesinin bir lunaparkta, aynalarla çevrili bir mekanda geçmesi tesadüf değildir. Aynalarda çoğalan ve çoğaldıkta azalan, nihayet bir aynanın paramparça oluşuyla dağılan şey, kişinin benliğinden başka bir şey değildir.

Film noir'ın belki de en önemli başarısı, kişinin benlik mücadelesini *inandırıcı, gerçekçi* bir şekilde anlatmasıdır ki, bu başarının altında yatan en önemli nedenlerden biri de, film noir'ın, sinemada gerçekçi bir öykü anlatmanın, anlatılan şeyin, konunun

gerçekçiliğinin yanısıra, anlatış biçimiyle, öykünün nasıl anlatıldığıyla ilgili olduğunu çabuk keşfetmesidir.

Bir kara film anlatısında gerçekçilik izlenimini güçlendiren en önemli şeylerden birisinin dış ses kullanımı olduğu söylenebilir. Bunun nedeni, anlatının birinci kişinin ağzından yapılıyor olmasıdır. Bu noktada yine Pavese'den (1990, s: 83-84) yapılacak bir alıntı aydınlatıcı olabilir ki, o da şöyledir:

“Birinci şahıs ağzından anlatılan bir hikayede gerçekçilik tuzağına düşmeden gerçekçi olunabilir. Gerçekçiliğe gelince, birinci şahıs ağzından söylenen bir türkü üçüncü şahıs ağzından söylenenden daha inandırıcıdır.”

Kuşkusuz film noir'ın gerçekçiliğini sağlayan tek şey dış sesin birinci tekil kişi ağzından duyurulması değildir. Bunda her geçen gün gelişen ve ucuzlayan sinema teknolojisinin getirdiği yeni olanakların film biçimine olan katkısı da unutulmamalıdır. Bu biçim, her şeyden önce “belgesel”e yatkındır. Çünkü savaşa bağlı olarak görsel kayıt tekniklerinin, kamera teknolojisinin hızlı gelişimi en çok belgesel film alanında etkili olmuştur. Ne var ki, söz konusu belgesel film tekniği ile ucuzlayan teknoloji, özellikle savaş sonrasında Hollywood'un katı ve pahalı yaptırımları olan stüdyo yasalarının boyunduruğundan kurtulmak için de bulunmaz bir fırsattır. Ve film noir da bu fırsatı kullanmayı bilmiştir. Ayrıca belgesele yatkın bir biçimin, film noir'ın Amerikan sokaklarındaki, caddelerindeki yaşamı, suçu, tutkuyu ve şiddeti konu alan içeriği için de son derece uygun olduğu söylenebilir.

Film biçimi söz konusu olduğunda en az dış ses kullanımı kadar, belki de daha önemli olan bir başka şey de, kara filmlerdeki kamera kullanımınıdır. Bilindiği gibi, geleneksel anlatı, dünyaya açılan bir pencere, bir ayna sunar. Bu pencerenin ya da aynanın bize sunduğu görüntü ise ağırlıklı olarak ortaklaşa, kamusal bir dünyanın görüntüsüdür. Film noir da önemli olan ise, toplumsallaşmış bir bakışın yerine, *özel kamera* kullanımıyla bireyin bakışını getirmesidir.

Gerçeklik üzerine getirilen bu kişisel bakış açısının vurgulanması iki açıdan önemlidir: Birincisi, filmin kahramanıyla, yani çoğu zaman dedektifle birlikte, ip uçlarını bulmak, gizemi çözmek için, izleyici de olayın içine girer; edilgin değil etkin olur. İkincisi ve daha da önemlisi, izleyici öznel kamera aracılığıyla filmsel görüntünün her zaman bilinçli olarak yönlendirilmiş bir dikkati, algıyı içerdiğini fark eder. Böyle bir bakış açısının bilincinde olmak sarsıcıdır. Çünkü bu bakış, öteki-ben üzerindeki egemenliği, denetimi açığa çıkartır. Özellikle kadın-erkek arasındaki gizemli ve ölümcül tutkuya dayalı ilişkide, film noir'ın tüm düğümleri bakışlarla atılır. Kadın, kendisini gözetleyen erkeğin ya da erkeklerin bilincindedir ama bunu belli etmez. Sadece istediği erkeğe, kurbanına, yine istediği yer ve zamanda bakar. Fakat çoğunlukla bakmadan bakıyor gibidir. Erkekler ise birbirlerinin aynı kadın üzerindeki bakışlarını denetlerler. John Orr'a göre (1997, s:92);

“En iyi Amerikan kara filmlerinde, ölüm getiren kadın daha sonra suçun üzerine atılacağı erkeğin ve bütün erkeklerin arzulu bakışlarının farkında olarak, ama bu farkındalığı açıkça göstermeyerek, bakmadan bakar.”

Bilindiği gibi, geleneksel anlatının beslediği, geliştirdiği yapıntılar her şeyden önce nesnellik üzerindeki bir *yanılsamadan* ibarettir. Bu gerçekliğin üzerindeki öznel denetimdir, yönetmenin denetimidir fakat izleyiciden gizlenmek istenir. Film noir'da ise öznel kamera kullanımı öncelikle şunu vurgular: Gerçeklik bir tek gerçektir ve o da, o anda tek bir kişinin bakış açısından görünen, yaşanandır. Dolayısıyla tek bir gerçeklik yoktur. Her birimizin tek tek bakış açısı ve gördükleriyle çoğalan, yoruma ve eleştiriye açık bir gerçeklik anlayışıdır bu... Söz konusu gerçeklik anlayışını film noir'dan yıllar sonra en açık şekilde dile getirenlerden biri de P. P. Pasolini olur. Pasolini (1969, s:23), Kennedy'e yapılan suikastın filmini çekmek isterken, her bir bakış açısının kendine özgü gerçekliği olduğu üzerinde ısrarla durur. Suikast sırasında Kennedy'nin yanındaki şoförün gördüğü ile korumalarından birinin gördüğü, ya da yol kenarında başkanın geçit törenini izleyen vatandaşın gördüğü gerçeklikler farklıdır ve bu gerçeklerin, ahlak işin içine karışmadan, hangisinin daha gerçek olduğunu kimse söyleyemez. İyi ya da kötü, doğru ya da yanlış olmanın ötesinde, bu bakış açılarının her birinin öncelikle bir gerçeklik, bir olgu olduğu su götürmez. Öyleyse, yönetmen aynı anda iki bakış açısını

veremeyeceğine göre, bu bakış açılarından, bu gerçeklerden birini seçecektir ki, bu seçimi yapmak, aynı zamanda *kurgu* yapmak demektir. Başka bir deyişle, kurgu, bakışlardan derlenen, seçilen gerçeklik üzerinde, yönetmenin denetimi, egemenliğidir. Fakat öncelikli olan bu denetim, bu yetke midir, yoksa gerçeğin bakış açısına göre ne ölçüde çoğalabileceğini duyuran tek tek bakışlar mıdır? Geleneksel anlatı için öncelikli olan kurgudur ve yönetmenin denetimi, yetkesi izleyiciden saklanır. Oysa modernist anlatı için önemli olan, kurguyla yaratılan ve izleyiciden saklanan denetim değil, gerçeğin *göreceliğinin* dışavurumudur. Bu açıdan bakıldığında, film noir, öznel kamera kullanımına verdiği ağırlıkla sinemada modernist anlatının öncüsü, yol açıcısıdır denebilir. Film noir, ilk kez öznel bakışın izleyici için yeni ve daha dürüst bir bakış olduğunu kanıtladığı için önemlidir. İzleyicide oluşan yeni bilinç, ortaklaşa, kamusal bakışın baskısına son verir. Başka bir deyişle, izleyicinin konumu değişmiş ve toplumsal, ideolojik düzenek ile bu düzeneği yeniden üreten bakışı kökünden söküp atmıştır. Bu, aynı zamanda klasik anlatının olay örgüsüne dayanan dünyasında karakterlerle rahatça özdeşleşen, kendisine anlatı içinde rahat bir yer bulan izleyicinin konumunun sarsılması anlamına gelir.

Sonuç olarak, kara filmlerdeki öznel kamera kullanımını yalnızca basit bir teknik ayrıntı olarak düşünmemek gerektiği söylenebilir. Kameranın öznel kullanımının sinematografik anlatının doğasına ilişkin bir takım önemli sonuçları vardır. Telotte'ye göre (1989, s:16), film noir açısından bu sonuçlar arasında en önemli olan şey ise, izleyicinin kahramanla *özdeşleşmesini* engellemesidir. Çünkü öznel kamera aracılığıyla izleyici kahramanla birlikte varılmaktan çok, onun yanında duruyor gibidir.

Film noir'da öznel kamera kullanımının önemli sonuçlarından bir başkası ise, yine Telotte'nin (1989, s:17) vurguladığı gibi, sinematografik varlık alanında görülebilir uzamla (on screen) görünmeyen, kör uzam (off screen) arasındaki diyalektik ilişkiyi açığa çıkartmasıdır. Kör uzam kameranın çerçevelediği alanın dışında kalan yerdir ve bu yer, dedektif filmleri için her zaman hayati önem taşır. İzleyici dedektifin “yanında durur”, onun gördüklerini görüp, anladıklarını anlarken, göremediklerini, kör uzamda kalanları da merak eder. Bir yandan dedektifle ya da kahramanla birlikte kendi bilincinden uzaklaşır, yabancılaşırken, bir yandan da anlatının bir parçası olmaktan

kurtulur. Fakat belki de burada asıl söylenmesi gereken şey, kara filmlerle birlikte, bu filmlerdeki kör uzamla birlikte, gerçekliğin her zaman insanın gözünden kaçan, görünmeyen bir yönünün bulunduğu anlaşılması olabilir. Başka bir deyişle, gerçeğe ilişkin ip uçlarının elimizden ya da gözümüzden kaçan bir yanı hep vardır ve var olacaktır. Ne var ki, bu durum yalnızca film noir için, ya da sinema estetiği açısından hayati önem taşımakla kalmaz, aynı zamanda insana ilişkin önemli bir gerçeği de duyurur ki, o da “*imgelem*”dir. Varoluşta daima çerçevenin dışında kalan, algıda mevcut olmayan, fakat imgelemede bulunan bir şeyler olduğunu söyleyen ise Sartre’dır. Sartre’a göre, insan, imgelemin gerçek dışı nesnesini algının gerçek nesnesine ekleyebilir (Akt: John Orr, 1997, s:116). Bu ise şunu demeye gelir ki, insan hayal gücünü kullanarak gerçeğin içinde tutsak olmaktan kurtulabilir, gerçekle yetinmeyerek ona başka boyutlar katabilir, imgelemleriyle gerçeği zenginleştirebilir.

Sonuç olarak, modern sinema anlatısının, film noir’ın gün ışığına çıkartıp, beyaz perdeye yansıttığı karanlığa çok şey borçlu olduğu söylenebilir. Ancak film noir’ın da sahip olduğu “karanlık” için varoluşçu dünya görüşüne çok şey borçlu olduğu ortadadır. Bu arada belirtilmesi gereken bir başka önemli şey de, Robert G. Porfiro’nun da (1976, s:214) vurguladığı gibi, Amerika’da film noir’ın gündemde olduğu yıllarda bu dünya görüşünün “felsefi” bir bilinç taşımaktan uzak oluşudur. Başka bir deyişle, 1940-50 arası, Amerika’da varoluşçu bir felsefeden ve bu felsefenin sanata yansımalarından söz edilemez. Kaldı ki, yalnızca o yıllarda değil, daha sonra da Amerika’da varoluşçuluktan ya da varoluşçu bir felsefeden söz edildiğini duymak kolay olmaz. David West’in de belirttiği gibi (1998, s:13), Amerika ile birlikte bütün bir Anglo-Sakson dünyasında 1970’ler gibi yakın bir tarihe kadar Kıta Avrupası Felsefesinden, dolayısıyla bir Hegel’den, Nietzsche’den ya da Sartre’dan, Heidegger’den, Husserl’den söz etmeyen bir felsefe dersi, eksik bir ders olarak bile görülmez.

Ancak Zamanın Ruh’u (zeit geist) felsefi bir bilince dönüşsün ya da dönüşmesin, görülmek istensin ya da istenmesin, olanca ağırlığıyla yaşama damgasını vuracaktır. Bu açıdan bakıldığında, film noir söz konusu ruhun Amerika’da soluk alıp vermeye, canlanmaya başladığını göstermesi açısından önemlidir.

Robert G. Porfiro'ya göre de (1976, s:217), film noir'in üzerindeki elbise daha ilk bakışta varoluşçu motiflerle dokunduğunu belli eden bir elbisedir.

Orson Welles'in "Şangaylı Kadın"ı, belki de bu elbisenin en güzel örneklerinden biri olarak biraz daha yakından bakılmaya ve incelenmeye değer görülebilir.



Şangaylı Kadın'ın çözümlemesine geçmeden önce filmin bir özetini vermek gerekecektir. Ancak bu özet beklenildiği kadar kısa olmayabilir. Buna neden, yine kara

filmlerin hemen hepsinde görülen bir başka ortak özelliktir ki, o da, son derece *karmaşık olay örgüsüdür*.

Film, genç bir denizci olan Michael O'Hara (O. Welles) ile bir zamanlar Çin'de, Şangay'da bulunmuş genç ve güzel bir kadın olan Elsa'nın (Rita Hayworth) Los Angeles'da bir parkta rastlantı sonucu karşılaşmalarıyla başlar. Parktaki serseriler tarafından rahatsız edilen, sıkıştırılan Elsa'yı, genç denizci kurtarır. Michael, kadından çok hoşlanır. Elsa'nın tavırları da bu ilginin karşılıksız olmadığını gösterir niteliktedir. Fakat Elsa açıkça Michael'den hoşlandığını göstermesine rağmen, evli olduğunu söyler. Kocasını Arthur, kendisinden oldukça yaşlı ve ünlü bir ceza avukatıdır. Elsa, genç denizciye eşinin gemisinde çalışması için iş teklif eder. Michael önce bu teklifi reddeder fakat daha sonra bizzat Arthur'un gelip çalışmasını istemesi ve ısrar etmesi üzerine işi kabul eder. Gemide Arthur ve Elsa'dan başka, Arthur'un yakın arkadaşı George ve Grisby adında bir kamarot ile, ahçı bir kadın vardır. Hep birlikte turistik bir geziye çıkarlar. Gezi boyunca Elsa ile Michael arasındaki duygusal yakınlaşma artarak devam eder. Arthur, karısı Elsa ile Michael arasındaki bu ilişkinin varlığını George'dan öğrenir.

George, bir gün Michael'e para karşılığında birisini öldürmesini önerir. Ancak Michael'dan öldürmesini istediği kişi kendisidir, yani George'dur. Aslında George'un amacı kendisini öldürtmek değil, ölü göstermek ve işlenmemiş bu suçu itiraf edecek, üstlenecek birisini bulmaktır ki, işte o birisi de Michael'dır. George'un istediği şey, herkesin kendisini ölmüş olarak bilmesidir. Asıl niyeti, bu durumdan yararlanarak gidip gerçekten birisini, Arthur'u öldürmektir. Böylece Arthur'un tüm servetini alarak kaçmayı planlar. Ne var ki, bu plan tek başına yapılmış bir plan değildir. Her şeyi düşünen ve düzenleyen Elsa'dır. Kadın, iş bittikten, planları gerçekleştikten sonra serveti ortak olarak bölüşmeyi teklif etmiştir George'a. Michael, ortada maktul olmayacağı için, yasalar gereğince cinayetle suçlansa da tutuklanamayacağına inandırılır ve George'u öldürdüğünü itiraf eden bir belgeyi imzalar.

Bu sırada her şeyi gizlice takip eden ve olup bitenlerin bir kısmından haberdar olan kamarot, George'un karşısına çıkar ve servetten kendisine de pay verilmesi için şantaj

yapar. George silahını çeker ve kamarota ateş eder. Öldüğünü sanarak olay yerinden ayrılır. Oysa kamarot yaralanmıştır ve kısa bir süre sonra kendine geldiğinde Elsa'ya ulaşmayı, ona Arthur'un öldürüleceğini duyurmayı başarır. Elsa ise, kamarotun olup biteni polise aktaracağından ve George'un tutuklanması durumunda her şeyi itiraf ederek kendisini yakalatacağından korktuğu için George'u öldürüp, Arthur'un yanına gider. Bu arada Michael da, elinde George'u öldürdüğünü itiraf eden belgeyle birlikte polise yakalanmıştır. Şimdi ortada gerçekten bir ölü vardır ve Michael cinayetle suçlanmaktadır. Ünlü bir ceza avukatı olan Arthur davayı savunmayı üzerine alır. Michael, Elsa'nın da teşvikiyle, jüri karar vermek üzere duruşmaya ara verdiği mahkeme salonundan kaçmayı başarır. Şehrin, Çin mahallesinde, adı Şangay olan gösteri klübü gibi bir yere saklanır. Elsa, Michael'ı izler ve onu saklandığı yerde bulur. Kendisini polisten saklamak, korumak istediğini söyler. Fakat Michael her şeyi planlayanın Elsa olduğunu anlamıştır. Arthur da karısının mahkemede verdiği ifadeye dayanarak durumu tüm açıklığıyla görmeyi başarır.

Finalde Elsa, Arthur ve Michael bir lunaparkın komik aynalarla çevrili mekanında bir araya gelirler. Elsa ve Arthur, her ikisi de silahlarını çeker ve birbirlerine, daha doğrusu aynalarda çoğalan suretlerine ateş ederler. Sonuçta, ikisi de ölür. Michael ise masum olduğunu kanıtlar ve kurtulur.

Çocuksuz, mutsuz bir evliliğin doyumsuz ve ölümcül kadını olarak Elsa... Kendi geçmişiyile sürekli hesaplaşan ve bir türlü bu hesaplaşmayı bitiremeyen, tutkularının kurbanı genç bir adam; Michael... Gücün kendilerinde olduğunu, kuralları koyanın da yine kendileri olduğunu sanan, fakat yanılan, ve bu yanılığın bedelinin ölüm olduğu bir oyunda yer alan Elsa'nın yaşlı kocası Arthur ile onun arkadaşı George... Dedektif mi yoksa kamarot mu olduğu anlaşılamayan, fakat arap saçına dönmüş bir olaylar ve tehlikeli ilişkiler zincirinde kurban olmaktan başka yapacak bir şeyi olmayan Grisby...

Cinayet, kan kokusu, gözü dönmüş bir şehvet, hırs, para, şantaj, tutku, ihanet... Özetle, Michael'in filmde söylediği gibi; "Güneşli, suç dolu bir dünya!" ve bir kara filmi kara yapmaya yetecek hemen her şey... Fakat bu güneşli, suç dolu dünyanın karanlığında karanlıktan fazla olan şey ya da şeyler neler?

İlki, henüz oldukça genç olmasına rağmen Michael'ın yakasına yapışmış bir "geçmiş" takıntısı, kişinin geçmişiyile, dolayısıyla kendisiyle hesaplaşma kaygısı. Bu kaygıyı ya da takıntıyı dile getiren ise, filmin hemen başında kendisini duyuran ve sonunda da noktayı koyacak olan dış ses. Michael'in kafasından geçenleri, düşüncelerini aktaran bu sesin ilk duyurduğu şey ise, bir parça pişmanlık taşısa da, kendisine yalan söylemeyen bir insanın sesi:

"Aklım başıma gelip de ucunun nereye varacağını tahmin etsem böyle bir şeye asla başlamazdım" diyor Michael filmin başında ve ekliyor: "Kimi insanlar tehlikenin kokusunu alabilirler, ama ben alamadım."

Michael, tehlikenin kokusunu alamamıştır, çünkü kelimenin tam anlamıyla kadını görür görmez çarpılmış, Elsa'nın güzelliği aklını başından almıştır. Michael'in düşünceleri kendisini dış ses olarak duyurmaya devam eder:

"O andan itibaren kafamı onu düşünmek dışında başka bir iş için kullanmadım. Bu işe kahramanca başlamamın nedeni biraz da buydu."

Kendine yeteri kadar güveni olmayan ve bu güvensizliğin yarattığı paranoyayla ya da bulanık bir bilinçle ölümcül dişinin ağına düşen erkek, klasik kara film anlatısının kolay vazgeçmediği bir izlek olarak görülebilir kuşkusuz. Ne var ki, Orson Welles'in bu izleği kullanışı oldukça farklıdır. Farklıdır, çünkü kişinin (Michael'ın) kendi geçmişine tanıklık eden, başından neler geçtiğini anlatan bu ses geçmişin değil, şu anın, "şimdi"nin bilincini taşır. Başka bir deyişle, Orson Welles, Şangaylı Kadın'da dış sesi olay örgüsünü kurmak ve geçmişe dönüşü (flashback) sağlamak için kullanmaz. Michael, parkta Elsa'yı serserilerin elinden kurtarmıştır. O an için bu bir kahramanlıktır. Nitekim, kadını faytonla gideceği yere kadar götürürken kendisinden çokça söz etmesinin nedeni de budur. Elsa'nın gözünde, kendisini kurtaran kahraman görüntüsünün netleşmesini istediğini söylemekten çekinmez Michael. Belki dün için, eyleminde bir kahraman olarak yer almıştır fakat şimdi olaya bir kahraman "gibi" girdiğini, yani aslında kahraman falan olmadığını söylemektedir. Kuşkusuz bu tavır,

geleneksel anlatı sinemasının diline ve bu dilde kahramanla özdeşleşmeye alışkın olan izleyici için yadırgatıcıdır. Filmin kahramanı, daha filmin başında bir kahraman olmadığını duyurur. Öte yandan aynı sesin sahibi, izleyiciyi kendisiyle beraber bir tanıklığa da çağırır. Başka bir deyişle, çifte tanıklık söz konusudur. Bir yandan Michael kendi geçmişine tanıklık ederken, bir yandan da izleyici onun tanıklığına tanıklık eder.

Frederic Jameson'a göre (1997, s: 229), Sartre'ın tiyatro oyunlarında yapmak istediği şey, özellikle de “Şeytan ve Yüce Tanrı” ile “Altona Mahpusları” adlı oyununda yapmak istediği şey tam da budur; Sartre'ın oyunlarındaki ana karakter, salondaki seyircilerle birlikte, bir anlamda kendi geçmişinin, kendi eylemlerinin bir seyircisidir, kendisine dışardan bakan ve yargılayandır. Çünkü yine Sartre'a göre, geçmiş “hakkında karar verilmesi gereken bir şeydir.” Söz konusu bu karar ise, şimdi'de, şu anda verilebilir. Dolayısıyla geçmiş, bir olgu, bir süredurum olarak şimdi verilecek bir kararla dışarıdan oluşturulması, yaratılması gereken bir şeydir.

Bu açıdan bakıldığında, Orson Welles'in Sartre'ın tiyatrodaki yapmayı istediği şeyi, Sartre'dan önce beyaz perdede, Şangaylı Kadın'da yaptığı rahatlıkla söylenebilir.

Michael'ın filmin hemen açılış sahnesinde bir “başlangıç” ve bir “son”a ilişkin şeyler söylemesi de ilginçtir. Sonunda başına neler geleceğini bilse ya da tahmin etse bu işe hiç başlamayacağından dem vurur. Ayrıca filmin ilerleyen bölümlerinde Michael bu konuya ilişkin benzer düşünceleri yineleyecektir. Gemide çalışmaya devam edip etmeme konusunda Arthur'a, “her şey sona erece kadar asla bir karara varamayacağını” söyler. Benzer şekilde, sahilde dolaşırken George'un kendisine yönelttiği bir soruya; “Dünyanın sonu geldi mi?” sorusuna, Michael'ın verdiği kesin yanıtın mantıksal olarak tutarlı olduğu söylenebilir: “Bir başlangıcı olduğuna göre, sonu da gelecektir!”

J. P. Telotte'e göre (1989, s:,13), gelişim konusundaki bu tutarlı görüşler, düz çizgisel bir ilerlemeye olan inancı, güveni açığa vurur. İnsanlar eylemlerinde hemen her zaman, o eylemlerinden kaynaklanan ve kendilerini memnun edecek bir sonuç ararlar. Giriş, gelişme ve sonuç ile, yani bildik dramatik eğrisiyle geleneksel anlatı da izleyiciye aynı mantığı sunar. Oysa tam da bu noktada, yaşamda, yaşamın kendisinde bir başlangıç

olmadığı gibi, bir son da yoktur diyen ve insanın başından geçenleri anlatmasıyla, “anlatı”ya (hikayeye) dönüştürmesiyle kendisine başlangıçlar ve sonlar uydurduğunu söyleyen Sartre’ın düşüncelerini bir kez daha anımsamak yararlı olabilir. (Bkz: s:147) Çünkü geleneksel anlatı yapısının ya da çizgisinin bozulmasında ve çağdaş anlatıya geçişte bu düşüncenin önemli bir payı olduğu söylenebilir.

Şangaylı Kadın’ın dramatik eğrisi ise, ilk bakışta geleneksel anlatı çizgisini, kurallarını bozmadığı izlenimini verir. Fakat filme yakından bakıldığında görülen, filmin içeriği ile biçimi, daha doğrusu anlatı yapısı arasında güçlü bir çatışma yaşandığıdır. Çünkü Şangaylı Kadın düz çizgisel anlatı içine, insanın arzu ve tutkularının döngüsel doğasını yerleştirmeye, bu doğayı işlemeye, anlatmaya çalışır. Tutku ya da arzu, gücün ve iktidarın her şey olduğu bir dünyada, insanın insanla olan ilişkisinde belirleyicidir. Elsa da, Michael da, Arthur da, George da kendilerine özgü tutkularının kurbanı olurlar. Arthur için Elsa bir eş olmaktan çok bir simgedir. Arthur’un kariyerine, servetine yakışan bir süstür ve onun arzusu bu durumu pekiştirerek devam ettirebilmektir. Elsa için Arthur paranın, dolayısıyla gücün sahibidir. Fakat Elsa’nın arzusu bu güce tek başına sahip olmaktır. George da aynı arzuyu duyar. Michael’in tutkusu ise, önce Elsa’ya karşı duyduğu aç gözlü bir şehvet, sonra da gözü kör bir aşktır.

İnsanın tutkusu ya da “arzu” ile güç ve iktidar arasındaki ilişki, düşünürlerin de önemle üzerinde durduğu bir konudur. Söz gelişi, özbilincin tarihini insanın istemiyle başlatan Hegel’dir. Aynı istem ya da arzu, Sartre’a gelindiğinde insanın varoluşsal koşulu olan “eksiklik” olarak adlandırılacaktır. Sartre’a göre (Akt: Fredric Jameson, 1997, s: 286) insan, yoksunluk duymayan dünyanın karşısında yoksunluk, eksiklik duyardır ve arzusu da bu eksiklik duyumunu gidermektir. Camus’ye göre sanat (1995, s:296), insanın yaşam karşısında duyduğu eksikliği karşılar. Foucault’a göre (1994, s:278) iktidar, doğrudan doğruya arzu anlamına gelir. Marcuse’a göre (1995, s:16) baskı altında tutulan güdüler, isteklerdir uygarlığı oluşturan ve gelişimini sağlayan. Freud “Haz İlkesinin Ötesinde” adlı yapıtında Eros ve Thanatos’u, yani cinsellik ve ölüm ile insanın bu ikisine karşı duyduğu derin arzunun, tutkunun ya da güdünün nasıl iğdiş edildiğini anlatır. Nietzsche’nin Diyonisosça çılgılığı tutku dolu insanın çılgılığıdır vb.

Bu açıdan bakıldığında, “*tutku*”, Şangaylı Kadın’ın da özü olarak görülebilir ve Orson Welles’in, insan arzusunun kendi kendini tüketen, yiyen döngüsel doğası üzerinde yoğunlaştığı söylenebilir. Filmde, Elsa’ya karşı duyduğu arzusun kurbanı gibi gözükken karakter ilk bakışta tabii ki Michael O’Hara’dır. Fakat sonunda asıl kurban Michael’ın kendisine duyduğu arzuyu kışkırtan ve Bilge Karasu’nun (1989, s:101) deyiimiyle “tutkuya varan sevinin, içinde hem bir katil hem de bir maktul bulundurabileceğini” hiç hesaba katmayan Elsa olur.

Orson Welles’in, Elsa ile Michael arasındaki duygusal ilişkiyi ya da aşkı ele alış biçimi oldukça ilginçtir ve üzerinde durulmaya değer. Kara filmlerde aşkın, daha doğrusu “romantik” anlamda bir aşkın filmin olay örgüsünde yer alması kimseyi şaşırtmaz. Oysa Şangaylı Kadın’da görülen şey yalnızca iki insan arasındaki aşk değildir, romantik aşk hiç değildir. Orson Welles, bu filmde aşkı olay örgüsünü zenginleştirecek, çeşni katacak bir şey olarak kullanmak yerine, “insan doğasını” sorgulamak ya da insanı anlamaya çalışmak için kullanmıştır denebilir. Başka bir deyişle, Şangaylı Kadın’da nasıl yalnızca suç gösterilmez, fakat suçun ne olduğu sorgulanırsa ya da yalnızca kötülük gösterilmez, ama kötülüğün ne olduğu sorgulanırsa, aşk da benzer şekilde sorgulanır. Gösterilen yalnızca aşk değildir, aşkın ne olduğu, insan için nasıl bir anlam taşıdığı ya da taşıyabileceğidir.

Bunun en somut kanıtı gemiyle çıkılan yolculuğun hemen başındaki ayrımda bulunabilir. Bu ayrımda Michael gemide, dümenin başındadır. Elsa yanına geldiğinde, hiç lafı döndürüp dolaştırmadan, aniden, beklenmedik bir soru sorar kadına: “Aşka inanır mısınız bayan?” Bu zamansız ve ani soru karşısında şaşırın, hatta panikleyen Elsa, sert bir emir vererek geminin dümenini derhal Michael’in elinden alır. Kuralları koyan, soruları soran ve her şeyi kendi isteğine göre yönettiğini sanan Elsa’dır. Rolüne uygun olarak dümenin başına geçip, kontrolü eline aldığı anda rahatlar ve soruyu yanıtlar:

“Aşkı Çinlilerden öğrendim. Aşk hiçbir zaman sonsuza dek sürmez. O yüzden bütün benliğiyle seven insanlar sonunda bu aşk hastalığından kurtulmuş olurlar. İnsan doğası sonsuzdur, bu nedenle onun doğasını izleyenler sonunda kendi doğalarını, kendilerini keşfederler.”

Michael, Elsa'nın verdiği bu yanıtta, kendi düşünceleri ve kişiliğiyle hiç bağdaşmayan, hatta bunlarla çatışan şeylerle karşılaşır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Michael, bir başlangıcı ve bir sonu olan şeylere yakınlık duyan, her şey sona ermeden hiçbir karar vermeyen biri olduğunu sık sık söyler. Oysa şimdi aşka, yani Elsa'nın deyimiyle "hiçbir zaman sonsuza dek sürmeyecek" belirsiz bir şeyin içine karışmıştır. Bu belirsizliğin verdiği sıkıntıdan, aşk denilen hastalıktan kurtulmanın tek yolu, Elsa'ya göre, insanın karşısındaki kişiyi tüm benliğiyle sevmesidir. Elsa'nı istediği şey, açıkça Michael'ın kendisine koşulsuz olarak, tüm varlığıyla bağlanmasıdır. Michael ise, kendisini çoktan Elsa'ya karşı duyduğu aşka, arzuya kaptırmıştır. George'un kendisine getirdiği teklifi, yani işlemediği bir cinayetin suçunu üzerine alma teklifini Elsa'ya söylediğinde, Elsa neden böyle bir komploya bulaştığını sorar Michael'e. Michael ise ahmak olduğunu, bile isteye, kendi rızasıyla böyle bir şeye bulaştığını itiraf eder. Elsa da onu doğrular: "Evet sevgilim, sevgili ahmağım benim!"

Elsa ile Michael arasında geçen bu konuşmalardan, aşka, tutkuya ve bu ikisine bağlı olarak, insan doğasına ilişkin nasıl bir sonuç çıkartılabilir? Belki de çıkartılması gereken ilk sonuç, Blonchot'un (1993, s:172) da belirttiği gibi, bütün varlıklar arasında en çok tehlikede olanın insan olduğudur. Çünkü insan, kendisini bile isteye tehlikeye atan, atabilecek olan tek varlıktır. Bu görüş, Dostoyevski'nin insan anlayışıyla da bağdaşır. Çünkü Dostoyevski'ye göre de insan, her zaman kendi yararı ya da çıkarı için hareket etmez, eylemez. Kendisine zarar vereceğini ya da verebileceğini bildiği halde, yapmaması gerekeni yapabilir (Bkz. s: 112-115). Tüm bunlara neden olan ise, insanın bir akıl varlığı olduğu kadar, duygu dolu bir varlık olmasıdır. Söz konusu duygunun ya da insan duygularının en yoğun olduğu yerlerden biri ise, hiç kuşkusuz aşktır. Aşk, insan tutkusunun, insanın tutku duyabilen bir varlık oluşunun belki de en somut kanıtıdır. Öte yandan aşk, Nietzsche'nin "büyük kopuş" olarak adlandırdığı kopuşu gerçekleştirmenin en etkin yollarından biri olarak da görülebilir. Nasıl kaygıya dönüşen korku kopuşun, dolayısıyla bilginin aracı olabiliyorsa, benzer şekilde aşk da bir bilgi aracı olabilir. Aşık olan kişinin gözlerinin kör oluşu, sevenin "deli" gibi sevmesi ya da bu şekilde adlandırılması bir rastlantı değildir. Kişi, gerçekten de aşık olduğu zaman bir tür körlük yaşayabilir, ayakları yerden kesilebilir. Ne var ki, bu durum, bu yoğunlaşma,

aynı zamanda aşık olan kişiyi savunmasız da bırakır. Tehlikelere, dolayısıyla yaşama karşı açık olur aşık olan insan. Yaşama karşı açık olmak, kişinin kendisini hayata açık tutması ise, bir zayıflık değil, tam tersine kişiyi daha güçlü yapacak bir durum olarak da değerlendirilebilir.

Belki de bu konuda, yani aşkın ne olduğu konusunda Octavia Paz'ın düşünceleri daha aydınlatıcı olabilir. Paz'a göre aşk, insanın yalnızlıktan duyduğu acının bilincine varmasıdır:

“Yalnızlık, insan duygusunun en derindeki gerçeğidir. Yalnız olduğunu bilen ve bir başkasını arayan tek varlık insandır.Yalnızlık duygusunun iki ayrı anlamı var: Bir anlamda yalnızlık ‘kendini bil’ mektir; öteki anlamdaysa, kendimizden (yalnızlığımızdan) kaçıp kurtulma özlemidir. Aşk acısı yalnızlığın acısıdır.Aşk eyleminde yaratma ve yıkma birleşir; çok kısa bir an için de olsa, insan, yetkin bir durumu sanki yakalayıp yaşamış gibi olur” (Paz. 1990a, s: 215 –218).

Octavia Paz'a göre aşk, onun anladığı anlamda aşk, çağdaş dünyada ulaşılabilecek en zor olan yaşantılardan biridir. Ulaşılması zordur, çünkü aşk aynı zamanda bir “seçim”dir. Ne var ki, bu seçim ancak toplumun ve toplumsal olanın (gelenek, görenek, yasa vb.) güdümünden kurtulmuş bir seçimse, kişinin bilinçli bir seçimiye değerlidir. Başka bir deyişle aşk, toplumun direncini kıran, “günah” anlayışını yıkan bir “başkaldırı” olduğu, olabildiği ölçüde değerli bir yaşantıdır. Öte yandan, erkeğe oranla kadının aşık olmasının, başkaldırmasının daha zor olduğu da ileri sürülebilir. Çünkü Simone de Beauvoir'a göre (Akt: Octavis Paz, 1990, s: 220), “kadın, bir sevgili, tanrıça, ana, cadı ya da derin bir düşünce olabilir, ama hiçbir zaman kendisi olamaz.” Kadını kendisi olmaktan alıkoyan şey ise onun çok fazla toplumsallaşmış oluşudur. Paz'a göre de (1990, s:219), kadının varlığı, gerçekte olduğu ile olmayı düşündüğü varlık arasında ikiye bölünmüştür. Kadının olmayı düşündüğü ya da olmak istediği “ben”, daha çok toplumsal bir “ben”dir. Bu durumda kadın, kendini bir varlık olarak değil de, başka bir varlığın uzantısı (nesnesi) ya da “öteki” gibi algılar (Paz, 1990, s:218).

Kara filmlerde kadının ve ailenin yerini araştırma konusu yapan Sylvia Harvey'e göre (Akt: John Orr, 1997), film noir'ın bunalımlı, nevroitik kadını, içinde taşıdığı tüm çelişkilerle, marazi arzularıyla burjuva yaşamının en önemli ögesine; çekirdek aileye karşı bir tehdit olarak belirir. Karşımızda, Hitchcock'un “Rebecca”sında olduğu gibi, kağıt üzerinde, resmi olarak bir erkeğe ait olan ama aslında hiç kimseye ait olmayan

yeni bir kadın vardır. Bu kadın öylesine güçlüdür ki, yine “*Rebecca*”da olduğu gibi, öldükten sonra bile yıkımlara neden olabilir. Başka bir deyişle, bu yeni kadının hayaleti bile bir şeyleri değiştirebilecek güçtedir. Kara filmlerin “ölümcül” olarak adlandırılan kadını toplumun yaygın ahlaki değerleri ölçü olarak alınır, suçludur. Ve o, bu suçun ya da suçluluğun bedelini genellikle filmin sonunda acı çekerek veya ölecek ödeyecektir.

Bu açıdan bakıldığında Şangaylı Kadın’da da durum farklı değildir. Sonunda acı çekerek, kocası tarafından vurularak ölen Elsa’dır. Ne var ki, finaldeki kanlı hesaplaşmada Elsa kendisini vurana, yani kocasını vurarak öldürmeyi de başarır.

Orson Welles’in Elsa ile yarattığı kadın karakteri kesinlikle toplum tarafından kendisine giydirilmek istenen “kadın” imgesinin ya da kimliğinin farkında olan bir kişidir. O, kendisine yakıştırılmak istenen bu imgeyi reddeder. Fakat reddediş ya da karşı çıkış hiçbir zaman açıkça bir meydan okuma değildir. Tam tersine gizliden gizliye ve kendine göre akıllıca başkaldırır. Ne var ki, Elsa’nın başkaldırısı “aşk” söz konusu olduğunda güçsüzdür, takatsizdir. Daha doğrusu, aşk, Elsa için, “olan ben”den “olmak istenen ben”e geçişte bir araçtır sadece. Dolayısıyla Michael da bir araçtır. Buna karşın Michael, kadına karşı duyduğu güçlü arzu nedeniyle onun her söylediğine gözü kapalı bir şekilde inanır haldedir. Elsa’yı bu “güneşli, suç dolu dünya”dan uzaklaştırmak, onu da yanına alarak kaçıp gitmek ister. Oysa Elsa’ya göre zaten yeterince uzaktadırlar ve ne kaçılacak ne de gidilecek bir yer vardır. Her şey kötüdür ve karşı koymak da faydasızdır. Elsa, Michael’dan karşı koymanın anlamsız olduğu bu kötülüklerle dolu dünyaya ayak uydurmasını ister. Ayrıca Michael’ın kendisini koruyabileceğine de inanmaz. Michael’a söylediği şey şudur:

“Evet gençsin, cesur ve kuvvetlisin ama kendini nasıl koruyacağını bilmiyorsun, beni nasıl koruyabilirsin ki?”

Elsa’nın gözünde Michael, yine ona kendisinin söylediği gibi, kötülüğün ne olduğunu hiç bilmeyen, gerçek dünyayı hiç tanımayan saf, kandırılması kolay bir çocuk gibidir.

Michael'ın kötülüklerle dolu bu suçlu dünyaya karşı tek güçlü çıkışı, piknik yapmak için deniz kenarındaki bir kasabaya uğradıkları zaman gerçekleşir. Filmin bu ayrımında Arthur, George ve Elsa birarada, Michael ise onlardan uzaktadır. Bu uzaklığın nedeni Michael'ın onlarla aynı toplumsal sınıftan olmayışındır. Ancak oldukça alkollü olan Arthur, Michael'ı da aralarındaki eğlenceye çağırır, kendilerine katılmasını ister. Michael onların eğlencesine katılmaz ama söyleyecek bir çift sözü vardır. Arthur'a aralarındaki sınıf ayrımının bilincinde olduğunu, onların boş laflarla, sarhoşluklarla dolu eğlence anlayışında kendisinin yerinin olmadığını, zaten olamayacağını söyler ve eskiden balığa çıktığı bir günün anısını aktarır. Michael'ın oltasına bir köpekbalığı takılmış ve oltanın kancası balığın ağzını yırtarak, kanatmıştır. Bir anda onlarca köpekbalığı bu kan kokusuna üşüşmüştür. Denize kan kokusuyla birlikte garip bir vahşet, cinayet dalgası hakim olmuş, sonuçta köpekbalıkları birbirini yemiş ve sürüden hiçbir balık sağ çıkamamıştır.

Michael, içinde bulunduğu durum ile özdeşleştirdiği bu anıyı anlattıktan sonra onların yanından ayrılır. Arthur ise hikayeyi dinledikten sonra arkadaşı George'a döner ve "İlk defa biri senin yüzünü görüp köpekbalığına benzetti" der. Elbette burada köpekbalığına benzetilenin ne yalnızca George, ne de Arthur olmadığı, fakat tüm bir burjuva sınıfı olduğu düşünülebilir. Doymak bilmeyen aç gözlü kapitalizmin kontrolden çıkmış çılgınlığıyla, sınırsız üretim ve tüketim arzusuyla kendi sonunu kendisinin hazırlayacağı hesaba katılırsa, Orson Welles'in burada yaptığı benzetme belki de daha iyi anlaşılabilir. Ancak bu benzetmenin filmin anlatı yapısı içinde kendine özgü ve son derece önemli bir başka yeri daha vardır ki, bu da ancak final sahnesi izlendiğinde kendisini açığa çıkartacaktır.

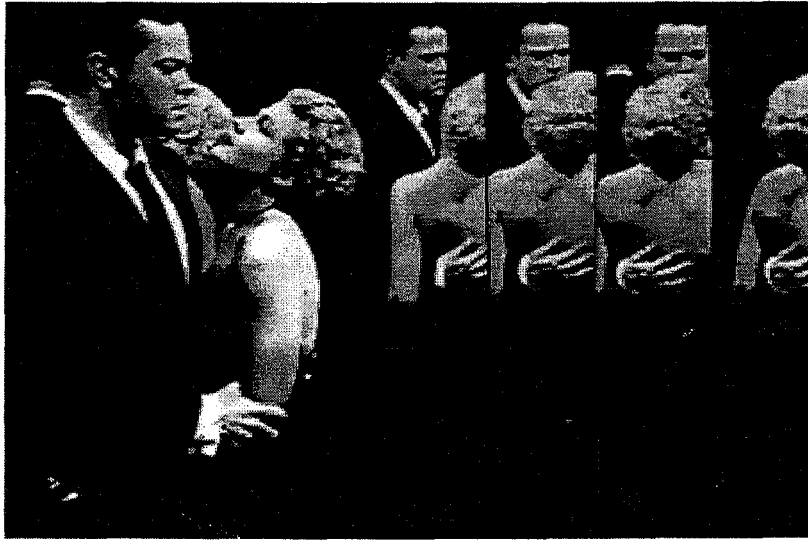
Filmin sonuna doğru Michael çok yorgun olduğunu kendisine itiraf eder. Tabii ki bu itiraf, filmin başında olduğu gibi sonunda da yine dış sesle verilir ve Michael şunları söyler: "İnsan bıçağın ucunda yaşarsa iştah diye bir şey kalmıyor. İçinde özlemle yanıp tutuşan hazların, arzuların hepsi birer birer kayboluyor."

Eğer Canetti'nin (1996, s:93) de belirttiği gibi, insan, ancak hiçbir şey istemediği taktirde özgür olabileceyse, Michael'ın da özgürlüğe yakın olduğu düşünülebilir. Ancak

kafası henüz çok karışıktır; para, cinayet, gizem, aşk ile, tüm bunların arasında bilinci iyiden iyiye bulanıklaşan bir Michael vardır şimdilik. Ve tam da bu haldeyken, George'un ölümünden bir gün önce, Elsa ile bir yerde buluşurlar. Buluştukları bu yer bir akvaryumdur, daha doğrusu duvarların baştan aşağı dev akvaryumlarla çevrili olduğu bir mekandır. Köpekbalıklarına ilişkin anı ile birebir örtüşen bu ayırmadaki tek farklılık ise, bu kez oltanın ucundaki balığın Michael olması ve kendisinin de bunu bilmemesi, anlayamamasıdır!

Fakat nihayet filmin sonundaki lunapark sahnesinde, Michael'ın her şeyi planlayanın Elsa olduğunu bütünüyle anladığı yerde, Orson Welles köpekbalıklarının nasıl birbirlerini yediklerini, öldürdüklerini son derece çarpıcı bir şekilde, sinema tarihinde benzeri az bulunacak bir eğretilenle (metafor) anlatmayı başaracaktır.

Arthur, her şeyi planlayanın karısı olduğunu ve kendisini öldürerek servetine sahip olmak istediğini anlamıştır. Michael da olayların beklenmedik şekilde gelişmesi üzerine, son anda Elsa'nın gerçek yüzünü görmeyi başarır.



Şimdi üçü birarada, bir lunaparkta, aynaların ortasındadır. Michael halen oltanın ucundaki balıktır ve yaralıdır. Kan kokusunu alan öbür köpekbalıkları, yani Arthur ve Elsa onun başına üşüşürler. Elsa ve Arthur'un aynalarda çoğalan görüntüleriyle, iki değil, yüzlerce köpekbalığından oluşan bir sürü var gibidir. Her ikisi de silahlarını

çekip, birbirlerinin aynaya yansıyan suretlerine gerçek olanı buluncaya kadar ateş ederler. Sonuçta ikisi de ölür. Köpekbalıkları birbirlerini yemiş, öldürmüştür.

Michael bir kabusa benzeyen lunaparktan ve komik aynalarla çevrili mekandan uzaklaşırken, başlangıçta olduğu gibi sonda da kendi kendisiyle konuşmaya, geçmişini olduğu kadar, bugününü ve geleceğini de sorgulamaya devam eder. Bir “karar” vermeye çalışır ve şunları söyler:

“Ne kazanabilir ne de kaybedebiliriz bu oyunu, ama pes etmeyeceğim. Ne yüce bir söz; masum! Aptalca demeli... Herkes birbirinin gözünde aptal değil midir zaten? Beladan uzak kalmanın tek yolu ihtiyarlamak galiba. Artık bunu kendime iş edineceğim. Belki onu (Elsa’yı) unutacak kadar uzun bir ömür sürerim, belki de ölene dek onunla yaşarım!”

Sartre’ı yinelersek, “geçmiş, hakkında karar verilmesi gereken bir şeydir.” Michael bu kararı vermeye ve geçmişini bugüne taşıyarak anlamlandırmaya çalışır. Peki, anlamlandırabilmiş midir? Bu sorunun kesin olan tek karşılığı “belki” olabilir. Ama ortada son derece açık olan bir şey varsa, o da beladan uzak kalmanın tek yolunun tutkuları, arzu ve istekleri dizginlemekten geçtiğidir. Peki insan tutkularından, isteklerinden tamamen vazgeçebilir mi? Evet, ama bunun için ihtiyarlamak yetmez, insanın ölmüş olması gerekir!

2.1.3.1.2. Yeni Dalga Sineması ve Varoluşçuluk

Sanatın öbür dallarında olduğu gibi, sinema sanatının tarihsel gelişim süreci içinde de çeşitli akımlarla karşılaşılır. Yeni Gerçekçi Sinema, Gerçeküstücü Sinema, Dışavurumcu Sinema, Özgür Sinema, Şiirsel Gerçekçi Sinema vb., bu akımlara örnek olarak verilebilir ki, Yeni Dalga Sineması da bu akımlardan biridir.

Yine sanatın öbür dallarında (resimde, şiirde, müzikte, mimaride vb.) olduğu gibi, sinema sanatında da herhangi bir akımdan söz edebilmek ya da o akımın adını koyabilmek için, genellikle belli bir zamanın geçmesine ihtiyaç duyulur. Bu zaman on yıllarla da ifade edilebilir, daha uzun ya da kısa zaman dilimleriyle de...

Bir akımdan, bir sanat akımından söz edebilmenin belki de en önemli ön koşulu, belirli bir tarihsel dönemde sanatçıların ve ortaya koydukları yapıtlarının belirgin bir şekilde ortak denebilecek bir tavrı, bir sesi ya da duruşu taşımalarıdır. Sözkonusu bu ortaklığın ya da yakınlığın göstergesi sanat yapıtlarının tekniğinde, içeriğinde, biçiminde vb. bulunabilir. Peki bu yakınlığın, bu ortak tavrın ya da sesin nedeni nedir? Bu sorunun yanıtlanabilmesi için yalnızca görünüşle ya da görünüşte ortaya çıkan benzerliklerle yetinmeye çalışmak doyurucu olmayacaktır. Yapılması gereken, görünüşün arkasına geçerek, oradaki nedeni ya da nedenleri bulmak, araştırmaktır. Söz konusu bu neden ya da nedenlerin en önemlileri ise söz konusu sanat akımını çevreleyen toplumsal koşullar ile, bu koşulların hem nedeni hem de sonucu olan *düşüncedir*. Başka bir deyişle, bir dönemin, bir kuşağın dünya görüşüdür, ideolojisidir; yaşama, insana ve sanata nasıl bakıldığı ya da nasıl anlamlandırıldığıdır.

Eğer sanatın yaşamı ve insanı anlamaya çalışmak, yorumlamak olduğu kabul edilirse ve yaşamla birlikte insanın da her an değişim içinde olduğu su götürmez bir gerçekse, değişen yaşamla, değişen insanla birlikte insana ve yaşama ilişkin yorumların da değişmesi, yenilenmesi kaçınılmazdır. Değişen, sürekli yenilenen şey dünya görüşleridir, yaşamı ve insanı anlamlandırma çabasıdır. Bu açıdan bakıldığında sanat akımları da birer yorum, birer dünya görüşü olarak adlandırılabilir.

Yeni Dalga Sineması da bir akım olduğuna göre, bu akımın ardında da bir dünya görüşü, bir düşünce olmalıdır. Peki, bu nasıl bir dünya görüşüdür ve söz konusu görüş ya da düşünce beyaz perdeye nasıl yansımıştır? Bu yansımanın film dilinin gelişimine etkisi ne olmuştur? Bu akımın ardındaki dünya görüşü varoluşçuluk olabilir mi? Eğer öyleyse kanıtlanabilir mi? Tüm bu ve buna benzer soruların yanıtlanabilmesi için öncelikle Yeni Dalga Sinemasını oluşturan ortamın real ve irreal alandaki karşılıkları belirlenmelidir. Başka bir deyişle, Yeni Dalga Sinemasının düşüncedeki ve yaşamdaki karşılıkları aranıp bulunmalıdır.

Yeni Dalga Sinemasının başkenti 1950’li yılların Paris’idir. Ve o yılların Paris’i ünlü Fransız şairi Paul Eluard’ın dediği gibi “Capitale de la Douleur”, yani “acının başkenti”dir.

Paris, acının başkentidir çünkü Alman işgalinin yaraları henüz çok tazedir. Acının başkentidir çünkü, bir başka ünlü Fransız şairinin, Baudelaire'in yazdığı gibi (1984, s:54), "Paris Sıkıntısı" biraz değil çokça "alacakaranlık"ın, "delileri kıskırtan alacakaranlık"ın, can çekişen günün sıkıntısıdır. Yalnızlık kokan otel odalarıyla, kalabalıklar içindeki yalnızlıklarla Paris, acının olduğu kadar sıkıntının da başkentidir Baudelaire için. Bir dağın tepesine çıkan ve oradan Paris'e bakan Baudelaire (1984, s:119) "Seviyorum seni rezil başkent!" diye bağırırken, "Sonuç" olarak ne gördüğünü de şöyle yazar:

SONUÇ

"Gönlüm rahat, çıktım dağın tepesine,
Hastane, hapisane, kerhane, araf, cehennem,
Kent görünüyor bütün genişliğince,

Çiçekler gibi açar bütün aykırılıkları.
Boşuna gözyaşı dökmeye gitmezdim oraya,
Sen de bilirsin, ey Şeytan, kırık umutlarımın anası;
Kocamış bir kadının kocamış belalısı gibi
Sarhoş olmak isterdim o koca orospuyla
Cehennemsî büyüğü gençleştirirdi beni.

Sabah yataklarında uyu daha gönlün dilerse,
Ağır, karanlık, nezleli, gönlün dilerse dolaş
Altın işlemeli akşam perdelerinde,

Seviyorum seni, rezil başkent!" Orosputlar
Ve haydutlar, sunduğunuz hazlar sonsuz,
Ne var ki anlamaz bunu inançsız bayağılar.

Baudelaire'nin sevdiğini söylediği rezil başkent, 19. Yüzyılın ikinci yarısının ve sonlarının başkenti, Paris'idir. Fakat aynı Paris, aynı alacakaranlıkla, aynı grilikle Yeni Dalga Sinemasının öncü ismi Godard'ın da sevgilisidir. Çünkü; "Godard'ın çok özel bir dünyası vardır: bu dünya kentli, gelip geçici ve gridir" (Roud, 1993, s:15).

Richard Roud'a göre, Godard'ın şehri Paris'tir ve bu şehir, bir cafe'de bir bardak sıcak süt ya da bir içkievinde bir bardak şarap içerek kendilerini bir şekilde dönmek zorunda oldukları kasvetli otel odalarına hazırlayanların şehridir. Godard'ın şehri, caddelerde başıboş dolaşanların, yabancıların, gangsterlerin, fahişelerin, suçluların, pencereleri perdesizlerin şehridir. Toplumun posası olanların, dışlanmış insanların, tutunamayanların

şehri... Islak kaldırımlara neon ışıklarının düştüğü, duvarların çıplak olduğu, sıvaları dökülmüş bir şehirdir. Baudelaire, bir düşünür gezer (Fleneur), bir aylaktır, metayla toksinlenen insanların arasında, onlardan biriymiş gibi dolaşır. Godard'ın filmlerindeki karakterler de birer aylaktır, daha doğrusu birer *göçebedirler*. Kimsenin bir yuvası, kalacak bir evi yoktur. İç mekanlar halısız, mobilyasız, yavan mekanlardır. Şehir gelip geçicidir, mekanlar gelip geçicidir, hiçbir yerin ayrıcalıklı bir önemi yoktur, yaşam gelip geçici, insan gelip geçicidir. Godard'ın kamerasını *serseri* yapan biraz da bu gelip geçicilik duygusudur.

Eric Rhode'ye göre ise (1984, s: 539), olayları, nesnelere, kişileri çoğu kez bir kenardan, gözucuyla izlemeyi tercih eden Truffaut, söz konusu gelip geçicilik duygusunun bilincine en çok varan Yeni Dalga sinemacısıdır. Ayrıca belirtmek gerekir ki, Truffaut'nun sineması da kül rengidir. Onun en ünlü filmlerinden biri olan 400 Darbe'de çok az gün ışığı görülür. Solgun, soğuk sabahları ya da yağmurlu, kasvetli akşamlarıyla 400 Darbe kurşuni, kül rengi bir filmidir ve şehrin; Paris'in alacakaranlığı bir çocuğun ruhuna sinmiş, şehir o çocukla özdeşleşmiş gibidir. Çocuğun mutlulukları, bir kibrit çöpünün yanışı kadar kısadır. Ama bu kadarı bile Paris'in gün ışığına boğmaya yeter. Ve Paris karanlıkta, hüznüylese çocuk da hüznüldür, küskündür.

Şehrin alacakaranlığıyla beslenen bu kül rengi, bu bir şekilde diri kalmayı beceren kurşuni renk, aynı zamanda Yeni Dalga Sinemasının estetiğidir de... Kelimenin tam anlamıyla *yalın* bir sinema estetiğidir bu... Mekanların yavanlığı, çıplaklığı ya da kameranın savrukluğu, serseriliği, aydınlatma, diyaloglardaki cimrilik vb. hemen her şey söz konusu bu yalınlığın hizmetine koşulmuş gibidir. Aslında, yalınlıkta aranan bu güzellik ya da yalın olanın estetiği yalnızca sinemaya özgü de değildir. Savaş sonrası yazarlarının şiirlerinde, romanlarında, hikayelerinde, özetle savaş sonrası yazın alanında da göze çarpan ilk şey aynı yalınlık arayışı, aynı doğallıktır (Bkz: s:142-143). Bu arayışın, bu doğallığın yazındaki karşılığı bir Hemingway ya da bir Albert Camus ise, sinemadaki karşılığı da pekala bir Godard ya da bir Truffaut olabilir. Richard Roud'a göre (1993, s:20), genel olarak Yeni Dalga Sineması, ama özellikle de Godard'ın keşfettiği güzellik, son derece sade bir

güzelliktir, öyle ki, Godard'ın söylediği gibi pencere çerçeveleri ve kolları bile, eğer onlara temiz ve önyargısız olarak bakılabilirse, anıtsal heykeller olarak görülebilir.

Bu açıdan bakıldığında, söz konusu heykellerin en güzelleri, belki de Antonioni'nin "Ay Tutulması"nda bulunabilir. (Orijinal adı L'eclisse olan bu film, dilimize bazen "Ay Tutulması", bazen de "Batan Güneş" olarak çevrilmiştir.) Bu filmde başkent Paris değil, Roma'dır ama duyarlılıklar aynıdır. Bir yanda borsaya, borsanın gürültüsüne, telaşına gömülmüş bir Roma vardır, öte yanda bu telaştan, koşuşturmadan ve gürültüden yorulan, bitkin düşen insanlar. Nihayetinde, o insanlardan birinin, filmin kadın kahramanının söyledikleri şunlardır:

"Evet zayıfladım, tabii içten içe... Yoruldum, bittim, öğrendim. Ne yapacağımı şaşırdım. Nasıl söylesem bilmem ki... Bazı günler vardır ki masa, kumaş, kitap ya da bir adam hepsi aynı şeylerdir."

Bir anne ile kızının arasındaki ilişkinin bile Roma borsasına bağlı olarak değiştiği bir dünyada insanın nesneleşmemesi mümkün müdür? Ve anne ile kızı, kız ile sevdiği adam arasındaki ilişkiler, özetle bütün insani ilişkiler birer meta ilişkisine dönüşmüşse, bu ilişkilerde tek ölçü meta değeri ise, filmin kahramanı da *meta* değil midir? Antonioni'nin "Ay Tutulması"nda görülen, insanın nesnelere değil, nesnelere insanı denetlediği bir dünyadır ve bu dünyanın, dolayısıyla filmin asıl kahramanı da nesnelere; bir telefon, bir balkon, bir elektrik direği, bir cadde, bir yaya geçidi, parktaki bir fıskiye, yarım kalmış bir inşaat vb.'dir.

Godard'ın Paris'inden Antonioni'nin Roma'sına geçildiğinde şehirlerin adlarından başka değişen hiçbir şey yoktur. Fellini'nin "Tatlı Hayat"ında karşımıza çıkan da yine aynı Roma'dır, aynı şehirdir. Çünkü Fellini (1966, s:23-41), bu filminin senaryosunda Roma'yı şöyle betimler:

“Şimdi çıplak lambaların merhametsizce aydınlattığı ruhsuz, koca koca apartmanların arasında Roma zihin şaşırtıcı bir sarılıktaydı.Roma bir sahne resmi kadar boştu.”

Roma'nın ve Yeni Dalga'nın başkenti Paris'in yanısıra, aynı yıllarda beyaz perdeye yansıyan ve sinema tarihinin unutamayacağı bir başka şehir de Nevers'dir: Paris'in taşrası, Alain Resnais'nin “*Hiroşima Sevgilim*” adlı filmindeki Nevers... Filmin senaryosunu yazan Marguerite Duras'ın Nevers'i... İşgal edilmiş, iğfal edilmiş bir Nevers. Hiroşima'nın gölgesinde yaşayan, üzerine küller yağan, yalnız kalınan, unutulmaya çalışılan ama bir türlü unutulamayan bir Nevers. Belki de bellekte yaşayan, daha doğrusu bellekte can çekişen ama “ölemeyecek kadar yaralı” olan bir düşsel şehir. O kadar yaralı ki, artık ölemez. Etrafında çingenelerin, köpeklerin, delilerin dolaştığı; yaşlıların ölümü beklediği, şehrin dar, dolambaçlı yollarına inat, ölüm bekleyişinin dümdüz bir çizgi olduğu, aşkın her türlüşünün gözaltına alındığı bir şehir. Belki de şehir dememek gerekir Nevers'e, “kent” demek gerekir. Çünkü geçmişini olmayan, varsa da unutmuş, yeni bir oluşumdur Nevers.

Peki, küçük bir kent mi, çok mu küçük Nevers? Filmde, anılarıyla bu kente bağlı olan kadın (Emanuele Riva) “hayır” diyor ve ekliyor;

“Bir çocuğun çevresini yürüyerek dolanabileceği bir kent bu. Bir çocuğun adımlarıyla ölçülebilir Nevers.Ama Nevers'in küçük bir kent olduğunu söylemek yüreğin de, düşüncenin de yanılması olur. Uçsuz bucaksızdı Nevers benim için” (Duras, 1966, s: 64).

Kişinin, tek bir kişinin gerçeği öyleyse bu kent. O, nasıl görüyorsa bu gerçeği, nasıl yaşamışsa bu gerçekte, öyle anlamlandırıyor onu. Büyüklük küçüklük göreceli demek ki...

Ama Paris'te de, Nevers'de de insanları yaşama ve birbirlerine bağlayan bağlar yine pek insanca değil, insancıl değil... İnsanlar, Roma'da da, Paris'te de, Nevers'de de yaşama ve öbür insanlara insancıl ilişkilerden çok, *nesnelere* bağlı. Hatta insanın kendi kendisine bile nesnelere bağlı olduğu söylenebilir. Çünkü *Hiroşima Sevgilim*'in, Nevers'i unutmak, belleğinden söküp atmak için çırpınan kadınına Nevers'i hatırlatan şey bir nesne, bir

bilyadır. Çocukların oyun oynadığı, içinde rengarenk ırmaklar akan, içine yazı, yazın sıcaklığını sindirmiş, *ölümsüz* bir *bilyadır* bu. *Ölümsüzdür*, çünkü o *bilya* yalnızca bir nesne değil, bir *yaşantı* nesnesidir. Geçmişteki acı *yaşantıyı* yeniden diriltten, kadına ölemeyecek kadar yaralı olduğunu yeniden hatırlatan bir şeydir:

“Tatlı tatlı baktım bilyaya. Ağzıma dayadım ama ısırmadan.
 Bunca yuvarlaklık, bunca pürüzsüzlük, çözümsüz bir sorun koyuyordu ortaya.
 Belki de kıracağım. Yere atıyorum, zıplayıp elime geliyor. Gene atıyorum. Geri gelmiyor. Yitiyor.
 Yitince, önceden bildiğim bir şey başlıyor yeniden. Korku geri geliyor. Bir *bilya* ölemez. Hatırlıyorum.
 Arıyorum. Buluyorum *bilyayı* yeniden” (Duras, 1966, s:65).

Hiroşima Sevgilim'in Emanuele Riva'sı belleğinde yaşayan, ölmek bilmez bir *bilya*yla bağlıdır hayata... Bir yandan o *bilyayı* parçalamaya, yok etmeye çalışır, öte yandan onu arar durur, bulmaya, sıkı sıkı avucunda tutmaya çalışır. Söz konusu bu *bilya*, Emanuele Riva'nın yaşamında ayrıcalıklı yeri olan, özel bir nesnedir. Özeldir, çünkü Riva'yı geçmişine ve bugününe bağlayan o *bilyadır*, o nesnedir. Oysa çevresindeki dünyanın nesnelere, Riva'yı kuşatan *şimdiki zamanda*, Hiroşima'da yer alan nesnelere kelimenin tam anlamıyla *kişiliksizdirler*. Hiroşima'daki hastane *kişiliksizdir*, müze ve müzede sergilenenler *kişiliksizdir*, sunulan belgeler *kişiliksizdir*... Bunlar birer *yaşantı nesnesi* değildir Emanuele Riva için. Öyleyse nedir? Adnan Benk'e göre (2000, s:388) bütün bunlar, Hiroşima'nın *yaşantı alanında* bir karşılığı olmadığını gösteren şeylerdir; konuşa konuşa kendine gömülen, gevezelik ede ede kendini yitiren, *unutun* Hiroşima'nın görüntüleridir. *Yaşantı ile konuşma*, söz ile imge arasında bir uyumsuzluk vardır. Daha doğrusu, imge söz ile o kadar uyumlu, o kadar birebirdir ki, varlık gerekçesini sözde, sözün varlığında bulan görüntü bir şey ifade etmez hale geliverir. Belki de Alain Resnais, imgeyi *yaşantıdan* koparıp söze bağlayarak, Hiroşima'nın, orada yaşanan korkunç acının nasıl bir masal haline getiriliverdiğini anlatmak istemiştir. Belki de bu nedenle filmdeki Japon mimar, ikide bir Riva'ya “Sen hiçbir şey görmedin Hiroşima'da, hiçbir şey görmedin.” der durur. Oysa Riva her şeyi gördüğünü söyler, her şeyi: Yaraları, yanıkları, ayağı kopmuş köpekleri, eriyen asfaltı, on bin derece sıcaklığı, iki yüz bin ölüyü, seksen bin yaralıyı, hastaneleri, çocukları, külleri, sağ kalanları ve Hiroşimalı kadınların karınlarındaki bebekleri...

Bu açıdan bakıldığında Hiroşima Sevgilim, her şeyden önce *bellek* üzerine yapılmış bir filmidir. İnsanın neyi unutup neyi unutamayacağına, unutmamak kadar unutmamanın, unutabilmenin de insan hayatında taşıdığı öneme ilişkin bir filmidir. İnsan, ancak kendi yaşantısının bir parçası olan ya da olmuş olan şeyi unutamaz. Yaşantıya dönüşmeyen, kişinin yaşantısında yeri olmayan şeyi unutmaması ya da bu şeyin kendisine unutturulması ise çok kolaydır. Filmin henüz başlarında Riva ile Japon mimar arasında geçen konuşma, bu açıdan bakılırsa ilginç görülebilir:

KADIN: Tıpkı aşta olduğu gibi bir sanı beliriyor insanın içinde, hiç unutamayacağı sanısı, ben de hiç unutamayacağım sanmışım Hiroşima'yı bu yüzden. Tıpkı aşta olduğu gibi...

.....Dinle beni. Ben de senin kadar biliyorum unutmamanın ne olduğunu.

ERKEK: Hayır, unutmamanın ne olduğunu bilmiyorsun sen.

KADIN: Benim de bir belleğim var, senin gibi. Biliyorum unutmamanın ne olduğunu.

ERKEK: Hayır, belleğin yok senin.

KADIN: Senin gibi ben de var gücümle çırpındım unutmak için. Senin gibi, unuttum. Senin gibi ben de avunmak bilmez bir belleğim olsun istedim, gölgelerden, taşlardan bir belleğim.

(Araya, Hiroşima'da ölmüş birinin taş üzerine vurmuş gölgesinin fotoğrafı girer.)

KADIN: Kendi adıma her gün savaştım var gücümle, anılarımın nedenlerini anlayamamanın korkunçluğuna karşı. Senin gibi, unuttum ben de...

....Neden yadsımalı apaçık gerekliliğini belleğin? (Duras, 1966, s: 17).

Hiroşima Sevgilim, bir Japon ile Hiroşima'da çekilecek bir filmde oynamak üzere orada bulunan Avrupalı bir kadın arasında geçen aşkı anlatan, bu sırada araya Hiroşima'ya atılan atom bombasıyla ilgili belgesel görüntülerin sıkıştırıldığı bir film değildir kuşkusuz. *Hiroşima Sevgilim*, "Hiroşima bilinci"nin, bir bilincin filmidir ve film dili ya da sinema anlatısı, *Hiroşima Sevgilim*'le birlikte bir bilincin diline, anlatısına dönüşmüştür.

Aslında Yeni Dalga olarak adlandırılan sinemanın da bir *bilinç* sineması olduğu söylenebilir. Bu bilincin oluşumunda ise varoluşçulukla birlikte "*Yeni Roman*" anlayışının da ağırlıklı bir önemi, yeri vardır.

Yeni Roman, Yeni Dalga Sinemasından hemen önce kendisini edebiyatta duyuran ve öncülüğünü Nathaile Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Marguerite Duras gibi yazarların yaptığı bir akımdır ve *Yeni Roman* akımıyla hem sinema

hem de varoluşçu düşünce arasında sıkı bağlar vardır. Bu bağların neler olduğu ise, *Yeni Roman*'ı yeni yapan kimi özelliklere bakılarak kolaylıkla açığa çıkartılabilir.

Yeni Roman her şeyden önce 19. Yüzyıldan beri süregelen anlatı tekniğine karşı bir tepkidir ve bu tepki kendisini *betimlemeye* verdiği ayrıcalıklı önemde gösterecektir. *Optik betimleme* olarak da adlandırılan bu betimlemenin amacı, olguları, nesnelere nasıllarsa öyle, oldukları gibi betimlemektir Maurice Nadeau (1989, s:140), bu konuya ilişkin olarak şunları söyler:

“Yazar, eşyayı nasılsa öyle göstereceği yerde ona kişiliğinin parmaklığı arasından bakma haksızlığını ediyor. Yazar bir tarihe, bir çevreye, bir uygarlığa koşullanmıştır: ‘kendini çevreleyen dünyaya özgür gözlerle bakmıyor.’ Daha genelleştirilirse eşyayı ‘canlandırıyor’ (Yani ona bir ruh buluyor.), ‘insanlaştırıyor.’ Oysa dünya saf varlığı içinde sağlam ve inatçı, bölüntüsüz bir şekilde bize kendini sunmaktadır: Ruhsal ya da dışa dönük niteliklerimizin saldırısına meydan okuyan eşya işte orada, çevremizde.”

Alain Robbe-Grillet’ye göre de (Akt: Maurice Nadeu, 1989, s:141) roman, bizim dışımızda olan bu gerçekliğin, nesnenin saf dünyasının, “kendinde eşya”nın dünyasının kılı kırk yaran bir envanteri olmalıdır. Söz konusu bu dünya, eksiksizdir ve birey de, nesnelere, eşyanın bu eksiksiz dünyasında kaybolup gitmek, bu dünya tarafından soğurulmak isteyecektir. Öte yandan romanda kişi, karakter, artık anlatının merkezi olmaktan çıkmıştır. Yeni Romancılar kamerada objektifin işlevi neyse romanda kişinin işlevinin de o olduğunu söylerler (Rifat, 1989, s:148). Michel Butor’a göre (Akt: Maurice Nadeu, 1989, s:143) roman, anlatının laboratuvarıdır, gerçeğin nasıl görüldüğünün ya da görülebileceğinin inceleneceği bir alandır. Yine Butor’a göre anlatıdaki şimdiki zaman, geçmişte sık sık delikler, gedikler açan, geçmişin özünü ve rengini değiştiren bir zaman olmalıdır. Başka bir deyişle, gerçek, zamana göre değişen bir gerçektir ve bu nedenle de sağlam veya süreklilik taşıyan bir yapısı asla olamayacaktır. Nathaile Sarraute’ye göre ise (Akt: Maurice Nadeu, 1989, s:142) roman açıkça gerçeğe, gerçekliğe ilişkin bu yeni bilinç üzerine kurulmalıdır. Başka bir deyişle romanı bir entrika üstüne ya da kişiler, karakterler üzerine kurmak anlamsızdır ve Sarraute’nin sloganı “kişilere ölüm!”dür.

Yeni Romancıların, eskimeyen eski değerler olarak adlandırdıkları ve kendilerine örnek aldıkları yazarlar ise, Proust, Joyce, Faulkner; Woolf ve Kafka'dır.

Yeni Roman'ın kısaca değinilmeye çalışılan bu özellikleri, felsefi bir yöntem olan *fenomenoloji* ile edebiyat arasındaki yakınlığın belki de en açık kanıtıdır. Hatırlanırsa, fenomenolojinin amacı da betimlemektir; açıklığa, yöntemin kurucusu olan Edmund Husserl'in deyişiyle *apaçıklığa* ulaşmaktır. Bu apaçıklığa ulaşmak içinse, dünyanın parantez (epoche) içine alındıktan sonra görülmesi, yani, her türlü kanı, önyargı, reçete, bilgi vb. bir kenara bırakılarak dünyaya bakılması ve *görmenin* yeniden öğrenilmesi gerekir. Varoluşçuluk, Fenomenoloji ve Yeni Roman arasındaki ilişkinin ortak paydası görmeyi yeniden öğrenmeye çalışan bu gözdür, başka deyişle, gerçekliğe yeni bir gözle, dolayısıyla yeni bir bilinçle bakan insandır.

Gabriel Pearson ve Eric Rhode'a göre ise (1980, s: 250), Yeni Dalga Sinemasının film estetiğini kuran da yönetmenin gerçekliğe bakışındaki bu yeniliktir, bu yeni bilinçtir. Ancak Pearson ve Rhode, söz konusu bilinci doğrudan doğruya varoluşçu felsefeye bağlamaktan yanadırlar. Onlara göre varoluşçuluktan kaynaklanan ve Yeni Dalga Sinemasında birebir karşılıkları bulunabilecek varoluşçu varsayımlar, düşünceler şunlardır:

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

Ne var ki, bu düşünce fenomenolojiden kaynaklanan bir düşünce olduğu için doğrudan varoluşçuluğa bağlanamaz. Albert Camus'nün de belirttiği gibi (1962, s:50), fenomenolojiye göre, bilinç bir resim üzerine yöneltilen projeksiyon aygıtına benzer. Ne var ki, hiçbir resim ayrıcalıklı değildir ya da her resim eşit derecede ayrıcalıklıdır. Ortada bir senaryo yoktur, resimler ard arda gelir, önceden belirlenmiş tutarlı bir resim dizisi yoktur. Önemli olan bilincin yönelimi, niyetliliğidir.

- 2- Kişilik “öz”den yoksundur. Kişinin geçmişi ve geleceği, yine kişinin eylemiyle “şimdi”de doldurulmayı bekleyen bir boşluktur. Bir özü olmadığı içindir ki, kişilik durağan değildir.
- 3- Benzer şekilde, öbür insanlar, başkaları da (öteki-ben’ler) özden yoksundurlar. Kimsenin önceden ne yapacağı bilinemez. Ancak nesnelere, yani özü olan şeyler anlaşılabilir, insan ise gizemdir, gizemlidir.
- 4- Gerçek, sürekli bir değişim, oluş halinde olduğuna göre değişmeyen *değer* de olamaz. Özellikle geleneksel ahlak ile buna bağlı olan değer yargıları dondurulmaya, kalıplaştırılmaya çalışılır. Buna neden, insanların geleneksel ahlaka bağlanarak kendilerini güvende sanmalarındır. Söz konusu güven duygusunu pekiştiren toplumsal rollerdir. Oysa kişinin kendisine sunulan herhangi bir rolü kabul etmesi kötü niyettir, insanın insanlığından uzaklaşmasıdır.

Ne var ki, Pearson ve Rhode’un burada belirtilmedikleri bir başka önemli şey de şudur: Kişinin rol yapması ya da kendisine sunulan toplumsal rolleri kabul etmesi kötü niyet değildir. Nihayetinde her insan ister istemez belli roller içine girmek (baba, anne, memur, sevgili, hoca, öğrenci vb.) ve o rolleri oynamak zorundadır. Kötü niyet, kişinin yaşamı boyunca oynadığı rollerin bilincine hiç varmaması, kendisiyle bir kez olsun maskesiz olarak karşılaşmaya hiç yanaşmamasıdır.

- 5- Sonuç olarak, her eylem tektir ve toplumsal kökleri yoktur. Kişinin eylemi güdümsüzdür ki bu, saçma (absürd) gibi görünen bir eylem kavramının doğmasına yol açar.
- 6- Özgürlük, kişinin her eylemiyle kendisini yeniden tanımlayabilmesidir. Bu ise beraberinde sürekli bir özgürlük bilincini olduğu kadar, sürekli bir sorumluluk bilincini de getirecek ve gerekli kılacaktır.

Pearson ve Rhode, Yeni Dalga Sinemasından verdikleri örneklerle bu görüşlerini kanıtlarlar. Sözgelimi Truffaut’un “*Piyanisti Vurun*” ya da Godard’ın “*Serseri Aşıklar*”ında kopuk kopuk, sürekliliği olmayan bir film dilinin kullanılmasının nedeni

yaşamın, yaşamın gerçeğinin *süreksizlik* olduğu düşüncesidir. Yine bu filmlerde anlamın bir sandalye gibi izleyicinin altından çekilmesinin nedeni ile doğaçlamaya verilen önem, insanın da yaşamın da “öz”den yoksun olduğu düşüncesidir. “*Piyanisti Vurun*” filminin kahramanının tek bir maskesi, tek bir kimliği ya da rolü yoktur, ama o kimi zaman çekingen aşık Charlie, kimi zaman konser piyanisti Eduard, kimi zaman da kardeşleri gibi kötü karakterli bir insan olarak görülür. Benzer şekilde, “*Serseri Aşıklar*”da Michel, kimi zaman kendisini ünlü bir klarnetçinin oğlu, kimi zaman bir gangster, kimi zaman da masum, acemi bir sevgili olarak görür, gösterir. Ama bu rollerin hiç birinde kötü niyetin tuzağına düşecek kadar uzun kalmaz. Her iki filmde de kimin ne zaman ne yapacağı önceden kestirilecek gibi değildir. Piyanist, ansızın kendisini dinleyen kalabalığa ateş edebilir, ya da Patricia beklenmedik bir anda sevgilisini polise ihbar edebilir. Bu filmlerdeki karakterlerin eylemleri ne kadar güdümsüzse, kamera kullanımı, kurgusu, aydınlatması; kısaca film tekniği de o kadar güdümsüzdür. Godard, aynı ölçek içinde kamera açısını hiç değiştirmeden kesme yapar ve bilerek görüntünün sıçramasına neden olur ki bu, bilindiği gibi geleneksel sinema dilinde bir *hata* olarak kabul edilir. Oysa Godard’ın istediği yalnızca filminin kahramanlarını kötü niyetten uzak tutmak değil, aynı zamanda filmin izleyicisini de kötü niyete düşmekten alıkoymaktır. İzleyici, bir sinema salonunda bir film izlediğini asla unutmamalıdır. Bu nedenledir ki, filmin kahramanı, yine geleneksel sinema anlatısı için hata olarak görülecek bir şey yapar ve döner doğrudan doğruya kameraya bakarak (dolayısıyla izleyiciye) konuşur.

Yeni Dalga Sinemasının klasikleri arasında yer alan ve bu sinemanın en yetkin örneklerinden biri olduğu kabul edilen “*Serseri Aşıklar*”a biraz daha yakından bakıldığında görülecek olan, bu filmin aslında tam anlamıyla varoluşçu bir film olduğudur ki, yalnızca adı bile bu düşünceyi destekler nitelikte görülebilir. Türkçe’ye “*Serseri Aşıklar*” olarak çevrilen filmin orijinal adı “*A Bout de Souffle*”, İngilizce’deki karşılığıyla da “*Breathless*”dir. Bu ad, boğuntuyu, soluksuz kalmayı ifade eder. Her şey tek bir nefese, bir tek soluk almaya bağlıdır. Bu boğuntu, bu bunalım varoluşçuluğun hiç de yabancı olmadığı bir yaşantıdır.

Godard (1991, s:44), “*Serseri Aşıklar*”a ilişkin olarak, bu filmin “*Şangaylı Kadın*”a çok şey borçlu olduğunu, kendisini en çok etkileyen filmin “*Şangaylı Kadın*” olduğunu söyler ki, bu da oldukça önemlidir. Aslında birer sinemacı olmadan önce sinemasever olan, sinemaya gönül veren genç Yeni Dalga yönetmenlerinin pek çoğu, tıpkı Godard gibi, film noir’dan yoğun olarak etkilenmiştir. Ve film noir da bir önceki bölümde ele alınmaya çalışıldığı gibi, varoluşçu izleklerle dolu bir film türüdür. Ne var ki, varoluşçuluğun beyaz perdeye düşen ilk gölgesi olarak da adlandırılabilir olan film noir’dan Yeni Dalga Sinemasına geçildiğinde bu gölgenin kime ait olduğu açıkça ortaya çıkacaktır. Çünkü Yeni Dalga Sinemasının en güçlü olduğu yıllar (1959-64 arası) aynı zamanda Sartre varoluşçuluğunun gündemde olduğu yıllardır. Richard Roud’un da belirttiği gibi (1993, s:9), Godard ile birlikte tüm bir Yeni Dalga Sinemasının ve sinemacılarının öyküsü, aynı zamanda, İkinci Dünya Savaşının hemen ardından, sinema ile birlikte varoluşçuluğu da keşfeden bir kuşağın öyküsü olarak okunabilir. Bunun en somut kanıtı ise Godard’ın aşağıdaki sözleridir:

“Önemli olan, insanın var olduğunu hissetmesidir. Gün boyunca geçirdiğimiz zamanın dörtte üçünde bu gerçeği hatırlamayız; çevremizi saran evlere ya da trafik ışığının kırmızısına dalmışken, birdenbire, o anda var olduğumuzu fark ederiz. Sartre da romanlarını yazmaya böyle başladı. Zaten “*Bulantı*” da o zaman yazılmıştı...”

Bu açıdan bakıldığında, “*Serseri Aşıklar*”ı Godard’ın, dolayısıyla sinemanın “*Bulantı*”sı olarak görmenin abartı olmayacağı rahatlıkla söylenebilir. Tıpkı *Bulantı*’nın Roquentin’i gibi, “*Serseri Aşıklar*”ın Michel’i de “ya hep ya hiç”ten yanadır. Bir otel odasında Patrica’yla konuşurlarken, Michel, eğer bir gün, bir şekilde kederle hiçlik arasında kalacaksa, hiçliği seçeceğini söyler. Çünkü ona göre keder ödün vermektir ve insan ya hep ya hiç diyerek, gerektiğinde hiçi seçebilmelidir.

Godard’ın “*Serseri Aşıklar*”ı aynı zamanda kötü niyet üzerine yapılmış en güzel filmlerden biri olarak da görülebilir. Richard Roud (1993, s:37), Godard üzerine kaleme aldığı yazılarından birinde, “*Serseri Aşıklar*” için şunları yazmıştır:

“A Bout de Souffle ...bir kızın bir erkeğe ihaneti üzerinedir. İhanet, muhtemelen Godard'ın ana insan temasıdır: Filmlerinde insanlar her zaman birbirlerini aldatırlar.”

Roud'un bu yaklaşımının yüzeysel olduğu söylenebilir, ama daha da kötüsü, bu “yanlış” bir yaklaşımdır. Yanlıştır, çünkü filmin sonunda Patricia'nın Michel'i polise ihbar etmesi, onun Michel'e değil, kendisine ihanet etmesidir. Başka bir deyişle, Patricia'nın *kötü niyetidir* ve Michel de bu kötü niyetin kurbanı olur.

Patricia ile Michel'in bir otel odasına kapandıkları sahne, kızın kötü niyet içinde olduğunu, kendisini kandırmak için elinden gelen her şeyi yaptığını son derece güzel anlatır. Patricia, mutsuz olduğu için mi özgür, yoksa özgür olduğu için mi mutsuz olduğuna bir türlü karar veremediğini söyleyen, ama nihayetinde kendisini *bağımsız* olarak tanımlayan bir kadındır. Michel ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Michel: Başka birisiyle olsaydın, onun seni okşamasına izin verirdin.

Patricia: Biliyorsun, ben bağımsız bir kızım.

Michel: Seni düşündüğünden de çok seviyorum.

Patricia: Ne düşündüğümü bilemezsin ki... O yüzünün ardında nasıl biri olduğunu merak ediyorum doğrusu... On dakikadır yüzüne bakıp duruyorum ama hiçbir şey bilmiyorum. Üzülüyorum ama korkuyorum.

....Michel: Profilden bakıldığında çok hoşsun, tam sensin!

Patricia: Tam ben miyim? (Alaylı bir gülüş) Gözlerimi kapıyorum ama tam karanlık olmuyor, hiçbir zaman tam karanlık olmuyor.

Eğer Pavese'nin (1990, s:98) söylediği şey doğruysa, yani “bizim başkalarıyla olan ilişkimiz aslında kendimizle olan ilişkimizin bir yansıması”ndan başka bir şey değilse, Patricia'nın kendisinden korktuğu rahatlıkla söylenebilir. Patricia kendi olmaktan korkan, gözlerini sürekli koyu renkli gözlükler arkasında saklayan bir kızdır. Sürekli rol yapar ve bir maske taşımaya çalışır. Michel, profilden bakıldığında çok hoş görüldüğünü, “tam kendisi” olduğunu söylediğinde çok şaşırır, çünkü o hiçbir zaman kendisi değildir. Bir anda yüzündeki maskenin düştüğünü ve Michel'in kendisini çınlıçplak gördüğünü sandığı için afallamıştır. Tam da bu sahnede, Godard, araya duvarda asılı olan bir Picasso resmini sıkıştırır. Resimde görülen ise, yüzündeki maskeyi aşağı indirmiş bir insanın portresidir. Hiç kuşkusuz, bu ayrıntı çekim ile verilmek istenen mesaj ayrıca bir açıklama

gerektirmeyecek kadar barizdir. Bu arada Godard filmin çeşitli sahnelerinde, Picasso'nun yanı sıra başka sanatçılara da açıkça göndermeler yapar ki bunlardan bazıları; Klee, Renoir, Bach, Faulkner, Aragon, Apollinaire ve Rilke'ye yapılan göndermelerdir.

Ancak "*Serseri Aşıklar*"da en çok gönderme yapılan birisi varsa, o da Humphrey Bogart'tır. Buna neden olarak, Michel'in Bogart'a benzemek istemesi gösterilebilir. Michel, "*Casablanca*" filminin afişini ve bu afişteki Bogart resmini uzun uzun seyreder, Bogart'ın mimiklerini taklit etmeye çalışır. Bir anlamda, Michel de rol yapar, ama o Patricia'dan farklı olarak rol yaptığının bilincindedir ve maskelerinin hiç birisini uzun süre taşımaz. Oysa Patricia'nın kafasında kendisine ilişkin bir kadın imgesi vardır ve sürekli bu imgeye uyan davranışlar içinde olmak ister. Söz konusu imge ise içinde bulunduğu çevrenin, toplumun beklentilerine koşuttur ve bu imge uyarınca Patricia başarılı bir gazeteci ya da ünlü bir yazar olmayı istemektedir. Ancak Patricia kendisine yakıştırdığı, daha doğrusu kendisine yakıştırılmak istenen bu imgeyi hiç bir zaman sorgulamamış, gerçekten "olmak istediği ben" in bu olup olmadığını kendisine hiç sormamış, hiç düşünmemiştir. Sürekli düşünmek istediğini, ama hiçbir şey düşünemediğini söyler durur. Ama İsveç'li kızların çok güzel olduğunu kolaylıkla düşünebilmektedir. Kolaylıkla düşünebilmektedir, çünkü "*herkes*" öyle düşünür, öyle söyler. Oysa Michel'e göre, "*herkes*" in söylediği ve herkes söylediği için doğru olduğuna inanılan şeyler birer "*yalan*"dır. İsveçli kızların dünyanın en güzel kızları olduğu da böyle yalanlardan biridir Michel'e göre. Tıpkı adı hırsız olanın çaldığına, katil olanın cinayet işlediğine, muhbir olanın dostunu ihbar ettiğine inanıldığı, ya da bütün Fransızlar ödlektir dendiği için bütün Fransızların ödlek olduğuna düşünmeksizin inanıldığı gibi... Benzer şekilde, Patricia, herkesin dinlediğini dinlemekten, yani radyodan hoşlanır; Michel ise plak dinlemekten, özellikle de Bach'ın plaklarını dinlemekten zevk alır. Patricia'nın inatla radyo dinlemek istemesinin nedeni ise alışageldiği dünyadan kopmamaktır. Çünkü müziğin insanı bu dünyadan kopardığını, ayırmaya zorladığını düşünür. Özetle, Patricia "*Onlar*" alanında yaşayan, rol yapan ve her ne olursa olsun bu alanın dışına çıkmak istemeyen, sürüden kopmayı göze alamayan bir "kişi"dir. Michel ise, her zaman değilse de, arada bir bu alanın dışına çıkmayı başarabilen bir "kişilik"tir. Filmin sonunda, Patricia'nın Michel'i polise ihbar etmesi ve onun ölümüne

neden olması ise yalnızca kızın kişiliksizliğinin bir sonucudur. Başka bir deyişle, Patricia Michel'e ihanet etmemiştir. Onun ihaneti kendisinedir. Çünkü Michel'i sevdiğini kendisine söylemekten korkar. Eğer onu sevdiğini kendisine söylesen ve Michel'in teklifini kabul ederek onunla birlikte Roma'ya gitmeyi kabul ederse, kendisiyle yüzleşmek zorunda kalacak, dahası bu davranışıyla kafasındaki Patricia imgesini de yıkmış olacaktır. Ama Patricia bu imgeyi yıkmayı ve “*Onlar*” alanının dışında varolmayı göze alamaz. Bunu göze alamadığı içindir ki, çareyi Michel'i ihbar etmekte bulur. Başka bir deyişle, kendi kafasındaki Patricia imgesini yıkmaktan ya da öldürmektense, bu imgeyi sorgulamasına neden olan kişiyi yok etmek, Michel'i bir şekilde yaşamından çıkarmaya çalışmak çok daha kolay olacaktır. Nitekim, Michel'i ele vererek bunu başarır da... Ama hesap edemediği şey, Michel'i yalnızca kendi yaşamından çıkartmak değil, onun ölümüne de neden olmaktır. Ne var ki, Michel'in yaşamı nasıl başkalarından, “*Onlar*”dan önce kendine bağlı bir yaşansa, ölümü de bir başkasına değil, kendine bağlı olmalıdır. Bu nedenle son sahnede kendi gözlerini kendi elleriyle kapatır ve öyle ölür. Michel'in bu hareketi açıkça Sartrevari bir varoluşçuluğun simgesi olarak görülebilir. Çünkü Sartre'a göre insan, ölüme mahkum olsa ve birkaç saat sonra asılarak öleceğini bilse bile “seçme” özgürlüğüne sahiptir. (Ayrıca “*Serseri Aşıklar*”ın hem biçim, hem de içerik olarak varoluşçu olduğunu onaylayan da yine Sartre'dır.) Michel'in son sözleri ise şunlar olur: “Bıktım artık, yoruldum. Gerçekten çok iğrenç!”

Peki, “iğrenç” olan nedir? İğrenç olan, “*Onlar*”ın dünyasında bir “kişi” olarak varolmanın, kişinin otantik varoluşunun çok zor oluşudur. Çok zor olduğu içindir ki, Michel artık bıkmış, yorulmuştur.

Yeni Dalga Sinemasının prototipi olarak da görülebilecek olan “*Serseri Aşıklar*”ın varoluşçu yorumunu filmin içeriğinde aramanın yanısıra, biçeminde de aramanın hem gerekli hem de son derece önemli olduğu söylenebilir. Önemlidir çünkü, bu filmle birlikte sinema dili, film grameri kökten değişmiş ve bu köklü değişikliğin çağdaş sinemanın gelişimi üzerindeki etkisi çok büyük olmuştur.

Godard'ın “*Serseri Aşıklar*” ile film biçimine taşıdığı yeniliğin özünde “*paradoks*” olduğu söylenebilir. Söz konusu bu paradoksun nedeni ise kurgusal ya da kurmaca (fiction) olanla gerçeklik arasındaki ayrım, gerilimdir. Edebiyattan farklı olarak, sinema sanatında soyutlama yapmak hiç de sanıldığı kadar kolay değildir. Ayrıca sinemanın felsefeden uzak bir sanat olarak görülmesinin bir nedeni de bu zorluktur; yani, film dilinin soyutlama yapmaya elverişli bir dil olmamasıdır. Çağdaş sinemanın en büyük adlarından biri olarak görülen Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski (1993, s:210), söz konusu bu güçlüğü şöyle dile getirir:

“Amaç içimizde yatanı yakalamak, ama bunun filmini çekmenin imkanı yok. Buna sadece yaklaşabiliriz. Edebiyat için bu çok uygun bir konu. Belki de, dünyadaki tek konu. Büyük edebiyat eserleri ona yaklaşmakla kalmayıp, onu tanımlamaya da çalışıyor. İçimizdekini tanımlamayı başarmış birkaç yüz kitap vardır. Camus böyle kitaplar yazmıştı. Dostoyevski de, Shakespeare de, Faulkner ve Kafka da...”

Edebiyat bunu başarabiliyor ama sinema başaramıyor. Başaramıyor çünkü gerekli araçlara sahip değil. Yeterince muğlak değil, bununla birlikte çok açık olduğunda bile, çok belirsiz. Örneğin, bir süt şişesini bir sahnede kullandığımda, biri çıkıp benim hiç aklımdan geçmemiş sonuçlara varıyor. Benim için bir şişe süt, sadece bir şişe süttür; süt döküldüğünde ise bu süt döküldü anlamına gelir. Başka da anlamı yoktur. Bu dünyanın parçalandığı ya da sütün, annesi vakitsiz öldüğü için çocuğun içemeyeceği anne sütünü simgelediği anlamına gelmez. Bir şişe dökülmüş süt, bir şişe dökülmüş süttür. Ve sinema da budur. Ne yazık ki başka bir anlamı yoktur.”

Kieslowski'nin bu sözleri, sinema dilinin neden soyutlamaya elverişli bir dil olmadığını yeterince açıklar. Sinema soyutlamaya elverişli değildir, çünkü doğasında simgesellik yoktur. Sinema dili, simgesel bir dil değildir. Filmleriyle çağdaş sinema dilinin gelişimine önemli katkılarda bulunan bir başka ünlü yönetmen, Tarkovski de ısrarla sinema dilinin simgesel bir dil olmadığını vurgular:

“Film, duygusal bir gerçekliktir ve seyirci tarafından da *ikinci bir gerçeklik* olarak kabul görür.

Bu yüzden, sinemayı bir göstergeler sistemi olarak ele alan yaygın görüşü son derece ahmakça ve temelde yanlış buluyorum.

Bana göre yapısalcıların temel yanılgısı nedir? Burada söz konusu olan, sanat dallarının temelini oluşturan ve her biri için ayırdedici yasaları geliştiren gerçeklikle kurulacak ilişkinin *türüdür*. Dilin aracılığına gereksinimi olmayan sinemayı ve müziği bu anlamda, dolaysız sanatlar arasında sayıyorum. Bu temel ve belirleyici özellik, müzik ve sinemayı birbirine yaklaştırırken, her şeyin dil aracılığıyla, yani bir göstergeler ve hiyeroglifler sistemiyle ifade edildiği edebiyatla aralarındaki aşılmaz uzaklığın nedenlerini de sergiler. Bir edebiyat eserinin algılanması bir simge, sözcükle temsil edilen bir kavram aracılığıyla gerçekleşir. Oysa film ve müzik, bir eserin dolaysız ve duygusal algılanmasına açıktır” (Tarkovski, 1992, s: 200).

Tarkovski'nin bu sözlerinden çıkan sonuç son derece açıktır. Edebiyat söz konusu olduğunda yazar, iç ve dış dünyasını ve bunlara bağlı olarak yeniden üretmeye çalıştığı gerçekliği sözcükle, dolayısıyla bir simgeyle ve o simgenin imlediği kavramla kurar. Oysa sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkisi aracısızdır, dolaysızdır. Sinemanın malzemesi gerçeğin simgesi değil, kendisidir. Bu nedenle olsa gerektir ki, sinema için yapılan tanımlardan biri de sinemanın "*gerçeği gerçekle anlatan sanat*" olduğudur.

İşte bu gerçeğin, yani sinemanın gerçeği gerçekle anlatan bir sanat olduğunun Kieslowski ve Tarkovski'den çok önce farkına varan yönetmen de, Jean-Luc Godard'dır. Ona göre sinema ile edebiyat arasındaki büyük ayırım özetle söylemek gerekirse "sinemada gökyüzünün orada olmasıdır." Godard (Akt: Richard Roud, 1993, s: 73), bu düşüncesini bir yazarla yaptığı konuşmada şöyle dile getirir:

"Sinemada kimse gökyüzünün mavi mi yoksa gri mi olduğunu söylemek zorunda değildir. Yalnızca o oradadır... Yaşam ile yaratımı birbirinden ayırdığım duygusuna hiç kapılmadım. Diğer yandan, Gustave Flaubert gibi birisi için gökyüzünün mavi mi, gri mi ya da mavi-gri olarak mı betimleneceği büyük bir sorundur. Eğer gökyüzü mavi ise onu mavi olarak filme çekerim."

Godard'a göre (1991, s:62), Yeni Dalga Sinemasını tanımlayan şey, her şeyden önce gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiye getirilen bu yeni yorumdur. Richard Roud'a göre ise (1993, s:71) Godard'ı eşsiz kılan şey, onun gerçek (belgesel) ile kurmaca arasındaki paradoksu yetkin bir bilinçle kavraması ve bu ikisi arasındaki çelişkiden sanatın, sinemanın gerçekliğini keşfetmeyi başarmış oluşudur.

Aslında Godard'ın ve onunla birlikte Yeni Dalga Sinemacılarının keşfettikleri şey, 20. Yüzyılın ikinci yarısında sanatın artık bir "öykü" anlatma aracı olarak kullanılamayacağıdır. Başka bir deyişle, dramatik kurmacaya dayalı sanat artık ölü bir sanattır ve Andre Malraux'nun (Akt: Kemal Özmen. 1983, s:24) dile getirdiği gibi, modern sanatın ayırt edici özelliği asla öykü anlatmamasıdır. Neden? Bu "neden?" sorusuna verilebilecek en etkili ve kestirme yanıtı verenin Jean Paul Sartre olduğu söylenebilir. Sartre, "*Bulantı*"nın kahramanı Roquentin'in ağzından yaşamda, yaşamın gerçeğinde

anlatılacak bir “öykü” olmadığını duyurur. (Bkz. s:147) Anlatıyı anlamlı kılacak bir başlangıç ve bir son yoktur yaşamda. İnsan ise kendisine anlamlı başlangıçlar ve anlamlı sonlar yaratmadan yaşayamaz, bunun için öyküler uydurur durur, anlatır. Ama “Ya yaşamayı ya da anlatmayı seçmek gerekir” (Sartre, 1961, s:47). Modern sanatın ayırt edici özelliği öykü anlatmayı reddetmesidir çünkü o, yaşamdan, yaşamın gerçeği neyse onu seçmekten yanadır.

Modern sanatın ve sinemanın öykü anlatmaya karşı oluşunun en temel nedeni yaşamdır; 20. Yüzyılın yaşam gerçeğidir. Ve bu gerçek bir bütünlük sunmayan, yüzyılın daha ilk yarısında paramparça olmuş, dağılmış bir gerçektir. Yüzyılın ikinci yarısında yaşayan insana kalan ise yalnızca bu kırık dökük, dağınık, tutarsız parçalardır. Nihayetinde, bir şair; T. S. Eliot çıkacak ve “Çorak Ülke” adlı ünlü şiirini “Şantih, şantih, şantih” (Anlamayı aşan erinç) diyerek bitirmeden hemen önce, “Bu parçaları payanda yaptım yıkıntıma” diye yazacaktır.

Bir öykü anlatabilmek için, o öyküyü oluşturacak parçaların belli bir sıraya göre dizilmesi zorunludur. Söz konusu sırayı ya da sıralamayı yapacak olan ise “akıl”dır. Oysa 20. Yüzyılın gerçeğini paramparça eden de aynı “akıl”dır; her şeyi kendince belli bir sıraya sokan, öncelikleri-sonralıkları belirleyen, belirlediğini sanan akıldır. Şimdi bu akıl, paradoksu inkar eden ve kendine “ilerleme” gibi tutarlı öyküler uyduran bu akıl, iflas etmiştir. Yaşamda hiçbir şey, özdeşlik ilkesine bağlanarak semiren bu aklın düşündüğü gibi düz çizgisel değildir. Robert Richardson’a göre (1978, s:111), çağdaş sinema anlatısını belirleyen en önemli özellik de bu düz çizginin kırılmış oluşudur. Bir Endülüs Köpeği’nden L’Avventura’ya, Tatlı Hayat’tan Alphaville’e, Serseri Aşıklar’dan Sekiz Buçuk’a, 400 Darbe’den Kızıl Çöl’e ve Venedikte Ölüm’e kadar, çağdaş sinemanın hemen hemen bütün yapıtlarında görülen temel izlek bir çöküşe; “düzenin çöküşü”ne ya da yitişine, kayboluşuna ilişkin izlektir. Ayrıca düzendeki bu çöküşe ilişkin izlek yalnızca çağdaş sinemaya özgü de değildir. Aynı durum, sinemaya oranla edebiyatta, özellikle de şiirde çok daha kolay saptanabilir. Yeats’in son dönem şiirlerinden biri olan “The Circus Animals’ Desertion” adlı şiiri, çeşitli taslakları ve örtülü yapısıyla, olguların birbirini ardarda

izleyişindeki başarısızlığı dizeleştirmiştir. Hart Crane'nin aralıkları birbirine bağlamak, boşlukları kapatmak ve böylece düzeni algılanabilir kılmak için önceden düşünülmüş bir girişim olan "Köprü" adlı şiiri bile başarısız olmuştur; çünkü bu uğraş sırasında şiirin kendi düzeni, kuruluşu sekteye uğramış, çökmüştür. Benzer şekilde, Ezra Paund'un ünlü çalışması "The Cantos" da görünüşe bakılırsa yeterli derinlikte ya da ölçüde bir düzenleme ilkesinden yoksun olduğu için batmıştır. Aynı şey William Carlos Williams'ın, yaşamın kendisi gibi belli bir kalıba oturtulması ya da sığdırılması mümkün olmayan, üst üste yığılarak ilerleyen uzun şiirleri için de geçerlidir (Richardson, 1978, s: 103). Ancak Richardson'a göre (1978, s:104), düzendeki bu çözülmeyi, bu çöküşü en güçlü şekilde duyuran yapıt T. S. Eliot'un "Çorak Ülke"si olmuştur. Çağdaş anlatı sanatı, çorak ve kısır bir uzama, bu steril uzam-zamanda yer alan insan yaşamının kofluğuna, anlamsızlığına, boşluğuna dikmiş gibidir gözlerini ve bu bakış şiirde, Çorak Ülke'de olduğu kadar, sinemada da yer etmiş bir bakıştır. Yine Richardson'a göre (1978, s:104-105), Fellini'nin Tatlı Hayat'ı ile T. S. Eliot'un Çorak Ülke'si, bu açıdan bakıldığında şaşırtıcı benzerlikler taşıyan yapıtlar olarak görülebilir. Birinin sözcüklerle, öbürünün görüntülerle yapmak istedikleri ve yaptıkları şey hemen hemen aynıdır. Her iki yapıtta da anlatının bilerek sekteye uğratıldığı ya da sürekliliğin olmadığı görülür. Başka bir deyişle, Çorak Ülke ve Tatlı Hayat, ilk bakışta sağlam bir anlatı yapısı sunmaktan çok uzakmış gibi görünür. Birinde sözcükler, öbüründe görüntüler üst üste yığılmış gibidir. Tatlı Hayat'ta sahneler, çekimler ya da ayrımlar arasında tutarlı bağlantılar yoktur ve olmadığı için de anlamlı bağıntılar aramak boşunadır. İzleyici, anlam bütünlüğünden yoksun bir izlenimler toplamına indirgenebilecek, bölümler arasındaki geçişlerin zayıf olduğu, sonrası ya da sonu olmayan, sahne ve imgelerin peşpeşe gelerek yığılmasıyla oluşan bir film karşısındadır. Aslında izleyicinin, yeni bir estetikle, yeni bir film diliyle karşı karşıya olduğu söylenebilir ve bu estetiğin, bu yeni dilin adı "uyumsuz"dur. *Uyumsuzun estetiği*, uyumsuzun dilidir. Richardson (1978, s: 111-112), bu görüşü şöyle ifade eder:

"20. Yüzyıl şiiri ile film arasındaki bu çok önemli benzerliği uyumsuzluğun estetiği olarak betimledim. Fellini de, Eliot da, pürüzsüz, sürekliliği sekteye uğratmayan bir anlatı oluşturmak yerine, tamamen bilinçli olarak, büyük bir tecrübeyle ve en ufak ayrıntıya varıncaya kadar her şeyi önceden titizlikle hesaplayarak, modern anlatıyı oluşturmayı, kurmayı seçmişlerdir. Her ikisi de zinciri oluşturan halkaları ve zaptedilen, bastırılan bağıntıları, neden göstererek çözümlenmeye ya da açıklamaya başvurmadan, olduğu gibi ortaya koymaya

çalışmışlardır. Her ikisi de modern yaşamın gülünç, sığ, steril görüntüsünü yansıtmak uğraşında yoğunlaşmışlardır ve laf kalabalığıyla anlatılamayacak olan şeyi; yani uyumsuzluğu, farklılığı, tutarsızlığı anlatmak için aynı tekniği; imgeleri üst üste, ard arda sırlama, yığma tekniğini kullanmışlardır.bu teknik aslında bir çeşit 'kurgu'dur."

Richardson'un aslında bir tür kurgu olarak adlandırdığı bu tekniğin temel ilkesi, anlatının içine güçlü imgelerden oluşan yalın ayrımları, biri öbürünün karşıtı olacak şekilde özenle yerleştirmektir. Böylece kurgu, sözcüklerle ya da görüntülerle yapılan kurgu, paradoksu (uyumsuzluğu, çelişkiyi, aykırılığı, tutarsızlığı) vermenin, paradoksu ifade etmenin mükemmel bir aracı haline gelecektir.

Eğer sanat ile yaşam arasında kopmaz bağlar olduğu kabul edilecekse ve önceki bölümlerde de değinildiği gibi 20. Yüzyıl yaşamının gerçeği "*paradoks*" ise, bu paradoksun kaçınılmaz olarak sanata, dolayısıyla sinemaya da yansıtacağı kabul edilmelidir.

Burada önemli olan bir başka nokta, sanatın biçimiyle içeriği arasındaki bütünlük, ayrılmazlıktır. Çağdaş sinemanın içeriği, ağırlıklı olarak, parçalanmış bir yaşamı ve bu yaşam içinde yiten insanın anlam arayışını dile getirir. Modern yaşamı karakterize eden şey paradokstur; kırık dökük imgelerdir, süreklilik duygusunun olmayışıdır, düzenin çöküşü ve tutarsızlıktır. Öyleyse film biçimi de bu içeriğe uygun olmalı, içerik yapının biçiminde dışlaşmalı, somutlaşmalıdır. Çağdaş sinemada bu biçimin taşıyıcı unsuru kurgudur ve uyumsuzluğun ya da karşıtlıkların estetiği olarak kurgu, aynı zamanda sanatçının ele aldığı konuya tek taraflı değil, "*eleştirel*" bir bilinçle bakmasının aracıdır. Söz konusu kurgu aracılığıyla birbirine karşıt olan imgeler yanyana gelebilir, bir imge öbürüne karşıt bir rol oynayabilir, yeni kurulan imge eskiler tarafından dışlanabilir, nazik olanla kaba olan, temiz ya da hoş olanla, kirli, iğrenç olan birlikte gösterilebilir. Yaşamın ne olmuş olduğuyla ne olacağı ve şimdiki hali arasındaki karşıtlıklar, çatışmalar yine bu kurgu aracılığıyla açıkça gözler önüne serilebilir.

Bu açıdan bakıldığında, Yeni Dalga Sinemasının ve bu sinemanın öncülerinden biri olan Godard'ın yaptığı en önemli şey uyumsuzun, karşıtlığın estetiğine giden yolu açmış olmasıdır. Elbette Godard bu yolda tek başına da değildir. Ama Yeni Dalga Sinemasını ve

kendisiyle birlikte bir kuşağı; Yeni Dalga Sinemacıları olarak adlandırılabilir bir kuşağı en iyi temsil eden, özetleyen yönetmen Godard olabilir. Bu nedenledir ki, Godard'ı anlamının aynı zamanda hem Yeni Dalga Sinemasını, hem de çağdaş film anlatısının dilini, gelişimini anlamakla eş anlamlı olduğu da söylenebilir. Ve şimdi, Gabriel Pearson ile Eric Rhode'un (1980, s:260) neden "*Serseri Aşıklar*"ın Michel'i için "O, parçalanmış bir gerçeğin, parçalanmış bir bölümünden daha fazla bir şey değildir" dedikleri daha kolay anlaşılabilir.

Benzer şekilde, "*Serseri Aşıklar*"ın seyirciyi koltuğundan eden ilk film olduğunu söyleyen ve başından sonuna kadar bütün filmi ayakta izlediğini itiraf eden Adnan Benk'i (2000, s:345) anlamak da şimdi daha kolaydır. Benk, bu filmi neden ayakta izlediğini şöyle açıklayacaktır:

"Kişilerin, ortamların, üstün bir kurucu kameranın aracılığıyla bir araya gelmelerini, bizim açımıza göre, koltuktaki yerimize göre sıralanmalarını beklerken, kendimizi beyaz perdede bulduk. Olayları birbirine bağlayan, sahneler arasında ilintiler kuran uzlaştırıcı bir akılcılık akımından kalma insanüstü kamera, yerini bize, bizim açımıza bırakan, ilgili, insansı bir kamera oldu. Kişiler bize göre davranmadı, biz kişilere gittik, üzerlerine biz eğildik, ilgiyle biz baktık onlara, sırlarını çözmek için biz yaklaştık."

Oysa Godard'dan ve "*Serseri Aşıklar*"dan önce, izleyicinin alışmış olduğu şey, kendisini koltuğunda tutmak, hem de mümkün olduğunca sıkı tutmak için yapılmış filmlerdir. Olay örgüsü, görüntüler, öykü, kısacası her şey sağlamdır ve izleyici koltuğuna gömülürken hem rehabet içindedir, hem de güven duyar. Bilir ki, alışageldiği gibi, bir film daha izleyecek, iyi kötü biraz vakit geçirecektir. Yine bilir ki, alışageldiği gibi, filmin yönetmeni görüntü diliyle anlattığı öyküyü izleyicinin dinlemesi için elinden gelen her şeyi yapacak; olayları örecektir, gerektiği yerde gereken açıklamaları yapacak, kurulması gereken bağlantıları kuracaktır. Oysa "*Serseri Aşıklar*"da durum çok farklıdır ve izleyicinin alışagele gele "alıştığı" her şeyi bir anda altüst edecek, bütün sıradan beklentilerini boşa çıkaracaktır. Sahneler arasındaki kesintiler, atlamalar, kımıldamayan bir görüntüye ardarda birkaç kere bakmalar, bölük pörçük süreler, ayrıntılarda dağılmalar, telaş, koşturma, başı sonu belli olmayan olayların tutarsız gelişimi vb. özetle her şey izleyiciyi koltuğundan etmek, ayağa kaldırmak içindir. Ve izleyici bir kez ayağa kalktığı anda, bir kez "seyirci" olduğunu

unutarak beyaz perdenin gerçekliği içinde yer alabileceğini, o gerçeklikte kendisinin de bir yeri olduğunu gördüğünde bir daha iflah olmayacak, bulduğu her koltuğa oturmayı da artık kolay kolay kabul etmeyecek, istemeyecektir.

Öyleyse, “parçalanmış yaşamın görsel estetiği” demek, aynı zamanda “*bilinç*”teki köklü bir değişim demektir. Başka deyişle, insanın gerçekliğe bakışındaki, gerçekliği algılayışındaki köklü değişimdir ve Yeni Dalga Sinemasını “*yeni*” yapan da budur. Söz konusu bu değişimin ilk farkına varanlar ise genellikle sanatçılardır, onların “*yeni*” yapıtlarıdır. Ancak, İoanna Kuçuradi’nin de belirttiği gibi (1997c, s:98), bir sanatçının yapıtına “*yeni*” diyebilmek için, o yapıtın çağın koşullarından dolayı daha önce hiç anlatılmamış yaşantı ve eylem olanaklarını anlatması, değişen dünyada insanın değişmeyen yapısını “*yeni*” bir biçimde anlatması gerekir. Bu durumda sanatçı, hem içinde yaşadığı çağı ve o çağın koşullarını çok iyi bilmeli, tanımalı, hem de insanı, insanın varlık yapısından, varoluşundan kaynaklanan nitelikleri çok iyi bilmelidir. Kuşkusuz, zor olan da bu ikincisidir; yani insanı tanımak, insanı bilmektir. İnsanı tanımanın, insanı bilmenin yolu ise, bu çalışmada da sık tekrar edildiği gibi, kişinin kendisini bilmesinden, kendisini tanımasından geçecektir.

Bu konuya ilişkin olarak, yani insanın kendisini tanımasına ilişkin olarak Jean Luc Godard’ın da söyleyeceği bir şeyler vardır ve Godard (1991, s:77), Borges’ten bir alıntı yaparak düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Borges’in, bir insanın bir dünya yaratma isteğini anlatan bir metnini okudum. Evler, köyler, vadiler, ırmaklar, aletler, balıklar, aşklar yaratıyor ve yaşamının sonuna geldiğinde farkına varıyor ki, ‘sabırla ortaya çıkmış olan bu biçimler labirenti, kendi portresinden başka bir şey değil’”

Borges (1988, s:84), Godard’ın sözünü ettiği metinde tam olarak şunları söyler:

“Yıllar boyu, insanoğlu bir boşluğu imgelerle, illerle, krallıklarla, dağlarla, körfezlerle, gemilerle, adalarla, balıklarla, odalarla, aletlerle, yıldızlarla, atlarla, insanlarla doldurur.

Ölümünden az önce, usanmaz çizgi labirentinin kendi yüzünün imgesini oluşturduğunu anlar.”

Belki de Nietzsche (1972, s:230) “...Çünkü senin sahip olduğun senden iyice saklıdır ve bütün defineler içinde en son kazılanı, kişinin kendi definesidir.” derken, ya da Ortega Y. Gasset (1995, s:151) “Hayat denilen trajikomik oyunda kendi benimiz en son sahneye çıkandır” derken, Borges’le birlikte aynı şeyi dile getirmişlerdir.

Bu açıdan bakıldığında, kuramını Andre Bazin’in yaptığı “auteur” sinemasının ve bu sinemanın uygulamadaki öncüsü olan Yeni Dalga Sinemacılarının aradığı da kendileridir, dolayısıyla “insan”dır. Varoluşçu felsefe ile Yeni Dalgayı buluşturanın da bu arayış olduğu söylenebilir ve son söz, bir kez daha, Yeni Dalga Sinemasını en iyi temsil edenlerden biri olduğu düşünülen Jean Luc Godard’a (1991, s:26) bırakılabilir:

“Şayet sanat yaşamın kendisiyse, yaşam da sanatın bir bölümü içinde yer alır!”

2.1.3.1.3. Hollywood Varoluşçuluğu

“Ne yazık ki, değerli olanın dışında kalan her şeyle eğleniliyor ve yığınlar eğlendiriliyor!”

Kierkegaard (1997, s:40).

Paul Foulque (1976, s:45), “aslında ne kadar varoluşçu varsa, o kadar da varoluşçuluk vardır” derken, varoluşçu felsefeyi tanımlamanın, daha doğrusu varoluşçuluğu tek bir tanıma indirgemenin ne kadar güç olduğunu dile getirmek istemiş olabilir. Afşar Timuçin’in de (1997, s: 716) belirttiği gibi, varoluşçuluğu tanımlamadaki güçlüğü başlıca nedenlerinden biri, belki de en önemlisi *özel* bakış açılarının çokluğudur. Fransız Varoluşçuluğu, Alman Varoluşçuluğu, Tanrıtanır (teist) ve Tanrıtanımaz (ateist) Varoluşçuluk, Sartre Varoluşçuluğu, Heidegger ya da Jaspers Varoluşçuluğu vb., çok sayıdaki varoluşçuluktan yalnızca birkaçıdır.

Peki ya Hollywood Varoluşçuluğu? Hemen belirtilmesi gerekir ki, Hollywood Varoluşçuluğu zaten yeterince fazla sayıda olan varoluşçuluklara bir yenisini eklemiyor. Aslında bu iki sözcüğü, yani “Hollywood” ve “Varoluşçuluk” sözcüklerini yanyana düşünmenin bile pek doğru olmadığı, ya da ilk bakışta yadırgatıcı görüneceği söylenebilir. Yadırgatıcıdır, çünkü, felsefe ile sanat arasındaki ilişkinin karşılıklı bir ilişki olduğu kabul edilirse, Amerika’da varoluşçuluğun bir karşılığının olmadığını da kabul etmek gerekir. Dolayısıyla Hollywood sinemasında varoluşçuluk ya da Hollywood Varoluşçuluğu diye bir şeyden söz etmenin gerçekçi bir yaklaşım olmadığı ileri sürülebilir. Öte yandan, bu araştırma da göstermektedir ki, varoluşçuluk Sartre’la birlikte önce Fransa’da, sonra da Avrupa’da ve tüm bir dünyada moda olmadan önce Hollywood sinemasında boy göstermiş; bütünüyle Amerika’ya özgü bir film türü olan film noir’da kendisini açığa vurmuştur. Ne var ki, belki de asıl ilginç olan şey, varoluşçuluk modasının Avrupa’da gelip geçmesinden çok sonra, 21. Yüzyıla yaklaşırken, bir anlamda yeniden moda olmasıdır. Bu yeni varoluşçuluk modasının sinemadaki podyumu ise yine eski ve bildik podyumdur; yani, Hollywood’tur.

Bu açıdan bakıldığında, Hollywood Varoluşçuluğu bir yönüyle çok yeni, bir yönüyle de çok eskidir. Eskidir, çünkü, varoluşçu izlekler 1940’lı yılların Amerikan sinemasında; film noir’da vardır. Yenidir, çünkü, varoluşçu felsefenin yabancılaşma, yalnızlık, özgürlük, sorumluluk, ölüm ve yaşamın anlamı-anlamsızlık, kötü niyet, otantik olma-olmama gibi en belirgin izlekleri, 90’lı yılların Hollywood’unda tekrar gündemdedir. Dahası Oscar ödülleri de varoluşçu izleklerle dolu Hollywood yapımı filmlere verilmektedir ki, bu filmlere örnek olarak (bu bölümde incelenmesi ve değerlendirilmesi düşünülen) *Forrest Gump* ve *Amerikan Güzelliği (American Beauty)* verilebilir.

Kuşkusuz, Hollywood sinemasındaki varoluşçuluk ya da Hollywood Varoluşçuluğu, *Forrest Gump* ve *Amerikan Güzelliği* ile sınırlı değildir ve başka örnekler de bulunabilir. Sözgelimi, Hollywood Sineması ve varoluşçuluk denildiğinde ilk akla gelmesi gereken isimlerden birisi, belki de Woody Allen’dır. Nitekim, Woody Allen’ın felsefi yoruma açık filmlerini inceleyen ve bu konuda bir de kitap yazan Sander H. Lee’ye göre (1997, s:1),

varoluşçu felsefe, Woody Allen Sinemasında kendisini açıkça duyurur; çünkü, Kierkegaard'dan Nietzsche'ye, Buber'den Heidegger'e ve Sartre'a kadar varoluşçu olarak adlandırılan bütün filozoflarda ortak bir özellik olarak göze çarpan "varoluşsal paradoks"un bir karşılığı da Woody Allen'dadır. Allen'ın filmlerindeki (örneğin, Crimes and Misdemeanors, Shadows and Fog, Manhattan, Another Woman, Annie Hall ya da Interiors adlı filmleri) kahramanların en zorlu paradoksu, gelenekten kaynaklanan etik değerler ile bu değerlerin aslında hiçbir dayanağı olmadığını ya da sorgulanmadan kabul edilen değerler olduğunu bilmelerinden doğan paradokstur (Lee, 1997, s:1).

Söz konusu bu paradoksun kendisini en iyi, daha doğrusu en acımasız şekilde duyurduğu yer ise Amerika'daki gündelik yaşamdır, kent yaşamıdır. Ve Woody Allen için New York, hem paradoksun başkenti, hem de pek çok filmde kendisiyle birlikte başrolü oynayandır. "Manhattan" adlı filminin açılış sahnesinde New York görüntülerine eşlik eden ses Woody Allen'ın sesidir ve şunları söyler:

"New York'a hayrandı. Onu adeta efsaneleştiriyordu. ...Onun için, New York güzel kadınlar ve her şeyi bildiğini iddia eden kafalı insanlar demektir. ...Onun için, bu kent çağdaş kültür bozukluğunun bir simgesiydi. Uyuşturucudan, sonuna kadar açılmış müzik sesinden, televizyondan, suçlardan, çöplerden dolayı duyarsızlaşmış bu kentte varlığını sürdürmek ne kadar zor. New York onun kentiydi. Her zaman da böyle olmuştur" (Allen, 1990, s: 5-8).

Ne var ki, duyarsızlığıyla hem kişiye varlığını unutturan bu kent yaşamında, hem de aynı duyarsızlığın sirayet ettiği insanlar arası ilişkilerde unutilan ya da duyulmak istenmeyen soru, insanın niye yaşadığıdır ki, Woody Allen bu soruyu da "Manhattan"ın en son sahnelerinden birinde yine kendi kendisine soracaktır:

"Evrendeki çözümlenmesi zor ve korkunç soruları göğüslemek için, kendi kendine gereksiz ve nevrotik sorunlar yaratan Manhattan bölgesinin insanlarını anlatmak için bir fikir gerekli. İyimser olmak gerekir. Neden yaşanmaya değiyor? İşte, çok iyi bir soru.(iç çeker) Şey, (gırtlakımı temizleyip tekrar iç çeker) yani dünyadaki bazı şeyler yaşanmaya değer. Nelerdir bunlar? Tamam, benim için bir tane söylemek gerekirse... Groucho Marx ve Willie Mays var. (İç çeker) Jüpiter senfonisinin ikinci bölümü de var. (Derin bir iç çeker) 'Pota'toehea Blues' söyleyen Louis Armstrong da var. Tabii bu arada İsveç filmleri de var. Flaubert'in 'duygusal Eğitim'i de var. Sonra Marlon Brando, Frank Sinatra, bunlar inanılmaz insanlar. Cezanne'ın elma ve armutları da var" (Allen, 1990, s:140-141).

Woody Allen için, filmde kendisinin oynadığı karakterin adıyla Ike için, bu yanıtların hiç birisi “neden yaşanmaya değer?” sorusuna doyurucu bir yanıt veremez. Gerçek yanıt ise *sevgidir* ve Ike kendi yaşamındaki en önemli şeyin, bir insana; Tracey’e duyduğu sevgi olduğunu anlamıştır. Son anda da olsa sevdiği kadını bulmaya ve onu sevdiğini, birlikte yaşamak istediğini ona söylemeye çalışır, ama iş işten geçmiştir. Ike, Tracey’i sevdiğini ve bir insanın yaşamının ancak sevgiyle yaşanmaya değer olduğunu anladığında artık çok geçtir. Gecikmeye neden olan ise kültürlü bir insan olma çabası, entelektüel oyalanmalarıdır.

Woody Allen, her ne kadar Amerika’daki entelektüel izleyicinin beğenisini kazansa da, filmlerinde görülen onun tam bir entelektüel düşmanı olduğudur. Allen’ın karşı çıktığı ya da filmlerinde yerdiği şeyin, genel olarak Batı’daki, özellikle de Amerika’daki *kültür sofuluğu* olduğu rahatlıkla söylenebilir. Sander H. Lee’ye göre de (1997, s:1-2) Woody Allen, Amerika’daki pozitivist dünya görüşünün tek görüş olarak tanınmasına ve buna bağlı olarak felsefeyi bilimin hizmetçisi olarak gören anlayış ile çözümleyici felsefe geleneğine şiddetle karşıdır.

Peki, Woody Allen’ın karşı çıktığı kültür sofuluğuna ya da pozitivist dünya görüşünün tek görüş, tek değer olarak yüceltilmesine ve insanlar arasındaki ilişkilerin de bu değere göre düzenlenmesine karşı verdiği yanıt nedir? Woody Allen, kendi dünya görüşünü “*Annie Hall*” adlı filminin hemen başında yine kendisi dile getirir:

“Bir espri vardır, bilirsiniz. Yani işte, iki yaşlı kadın dağ başında bir lokantada yemek yemektedir. Biri ‘Lanet Olsun!’ der, ‘Yemekler ne kadar da berbat.’ ‘Evet’ der diğeri, ‘üstelik ne kadar da az!’ Yani... Bu benim yaşam hakkındaki düşüncemin kısa özetidir.... Evet; yalnızlıktır, sefilliktir, acılar ve mutsuzluklarla doludur... Ama keşke bu kadar kısa olmasaydı!” (Allen, 1991, s:5).

Kuşkusuz, bu sözler Amerika’da yaygın olan iyimser dünya görüşünü ifade etmekten çok uzaktır, fakat Nietzsche’nin nihisizmi ile yazgı sevgisine çok yakın olduğu düşünülebilir.

Brian Godawa’ya göre de (1999, s:21), Woody Allen varoluşçu bir “auteur”dür; varoluşçuluğun Amerika’daki, Amerikan Sinemasındaki en önemli temsilcisidir. Fakat

Woody Allen, Hollywood sinemasındaki varoluşçuluğa ilişkin tek örnek değildir. Lawrence Casdan'ın "*Grand Canyon*"u, Jerzy Kosinski'nin ünlü romanından aynı adla sinemaya uyarlanan ve yönetmenliğini Hal Ashby'nin yaptığı "*Being There*" adlı film, Milos Forman'ın "*Amedeus*"u, ya da "*Truman Show*" ve "*Pi*" gibi Hollywood yapımı filmlerdeki varoluşçuluk da, en az Woody Allen filmlerindeki varoluşçuluk kadar önemlidir. Godowa'ya göre (1999, s:23).

Hollywood Sinemasındaki varoluşçuluğa ilişkin olarak Brian Godawa'nın işaret ettiği filmler arasında belki de en önemli olanı, başrolünü Peter Sellers'in oynadığı "*Being There*" (1979) adlı filmidir ki, bu filmin adı bile doğrudan doğruya varoluşçudur: "*Being There*", Heidegger'e özgü bir sözcük olan "*Dasein*" sözcüğünün İngilizce'deki karşılığıdır. Ayrıca filmin kahramanı olan bahçıvanın adının "*Chance*", yani *rastlantı* olması da yalnızca bir rastlantı değildir. Chance, bir rastlantı sonucu dünyaya gelen (varoluşçu terminolojiyle söylenmek istenirse düşen, atılan) ve "*Bir Yerde*" olandır. (Kosinski'nin romanı Türkçe'ye "Bir yerde" adıyla çevrilmiştir.)

Chance'ın bütün yaşamı, sahibinin yanında bahçıvan olarak çalıştığı bir evin bahçesinden ve o evde kendisine verilen küçük odadaki televizyondan ibarettir. Yaşamı boyunca o evden ve o bahçeden bir adım bile uzaklaşmamış, hiç dışarı çıkmamıştır. Dış dünyaya ilişkin bildiği tek şey televizyondan gördükleri, izledikleridir. Ne var ki bir gün gelir evin sahibi ölür ve varisler Chance'ın işine son vererek onu kapının önüne koyuverirler. Chance hiç bilmediği, hiç tanımadığı bir dünyada ve öbür insanlar arasında yapayalnız kalmıştır. Bu kendisine yabancı dünyanın insanları her şeyi akıllarıyla düzenleyip, her şeye istedikleri gibi yön verecekleri sanısı içinde yaşarlar. Onların dünyasında rastlantıya, basitliğe, gizeme, bilinemez olana yer yoktur. Oysa Chance için yaşamak, *şimdi ve burada* var olmak demektir. Çevresindeki insanlar içinse, önemli olan varolmak değil, nasıl var olunması gerektiğidir. Pek çok insanın bu "nasıl" var olunması gerektiğine ilişkin verdikleri yanıt zengin olarak var olmaktır. Ya da tanınmış, ünlü bir insan olmak isterler, şöhret peşinde koşarlar; hem akıllarını, hem de birbirlerini bu şekilde (zengin, ünlü, başarılı vb) varolmak için kullanırlar. Ne var ki, bu arada asıl unuttukları şey var olduklarıdır, yaşamın başlıbaşına

bir mucize, bir servet olduğudur. Nitekim filmin final sahnesi de bu görüşü doğrulayan bir mucizeyle noktalanır. Ünlü bir insanın cenaze töreni yapılır ve törene katılanlar dedikodu yaparlarken, Chance törenden ayrılarak az ilerdeki bir göle doğru yürür. Gölün kıyısına geldiğinde durmaz ve keyifle yürümeye devam eder. Fakat şimdi gölün üzerinde yürümektedir ve bu bir mucizedir.

Yönetmen Hal Ashby, Kosinski'nin romanına başından sonuna kadar büyük ölçüde sadık kalarak filmi çekmesine rağmen, filmin sonunda romana ihanet etmiştir. Ancak bu ihanet sinema sanatının gerekleri doğrultusunda hazırlanmış, yaratıcı olduğu kadar güzel olarak da değerlendirilebilecek bir ihanettir. Romanın sonunda (Kosinski, 1990, s:86-87) Chance cenaze töreninde değil, gösterişli bir balodadır. Balo salonundan ayrılarak bahçeye doğru yürür ve bir an için dönüp geriye baktığında kendi suretinin; Chance Gardener'ın soluk yansımalarının bir sopayla karıştırılınca bulanık su birikintisinin yüzeyi gibi silindiğini görür. Bahçeye vardığında ise hiçbir şey düşünmez; yalnızca ait olduğu yerde, yani bahçede olmanın mutluluğunu yaşar. Kosinski'nin romanındaki bahçenin yaşamı, yaşamın kendisini simgelediği son derece açıktır. Mucize ise o bahçede olmaktır, yaşıyor olmaktır. Kosinski'nin roman sanatının gereklerine uygun olarak sözcüklerle anlattığını, yönetmen görüntü diliyle aktarmayı başarmıştır. Ve her ikisinin söylediği şey de aynı varoluşçu repliktir: "Yaşamın anlamını, yaşamın kendisinden çok sevmek günahdır!"

"*Being There*" örneği de göstermektedir ki, Hollywood Sinemasında varoluşçu izleklerle karşılaşmanın yanısıra, doğrudan doğruya varoluşçu olarak adlandırılacak filmler ve yönetmenler de bulunabilir.

Ancak yukarıda da değinildiği gibi, bu bölümde özellikle iki film üzerinde durulacaktır: *Forrest Gump* (Yönetmen: Robert Zemeckis. Yapım yılı:1994) ve *Amerikan Güzelliği*. (Yönetmen: Alan Mendes. Yapım yılı:1999)

Hollywood varoluşçuluğuna örnek olarak özellikle bu iki filmin seçilmesinin iki ayrı nedeni olduğu söylenebilir ki, bunlardan birincisi, her iki filmin de daha yakın zamandaki

Hollywood yapımı filmler olması, dolayısıyla bugünün sinemasındaki varoluşçuluğa örnek olarak gösterilebilmeleridir. Buna bağlı olarak ikinci neden ise, varoluşçu felsefenin önemle üzerinde durduğu soru ve sorunların, halen güncel soru ve sorunlar olması, başka bir deyişle, varoluşçuluğun savaş sonrasının Avrupa'sındaki bunalımı yansıtan gelip geçici bir moda olmadığını kanıtlanmasıdır. Burada ileri sürülen düşünce, varoluşçu felsefenin yaklaşık elli yıl kadar önce dile getirdiği sorunların, özellikle de çağdaş yaşamdaki bireyin *yabancılaşma* sorununun katlanarak arttığı, ağırlaştığıdır. Forrest Gump ve Amerikan Güzelliği'nin, özellikle bu açıdan, yani bireyin yabancılaşması sorununu varoluşçu bir yaklaşımla ele alması ve göstermesi açısından önemli olduğu söylenebilir.

Yönetmenliğini Robert Zemeckis'in yaptığı ve 1994'te en iyi filmde en iyi oyuncuya, en iyi yönetmenden en iyi senaryoya varıncaya kadar, toplam 13 dalda Oscar ödülü alan Forrest Gump, filme adını veren bir insanın; yani, Forrest'ın yaşamını anlatır.

Forrest Gump'ın öyküsü 1950'lerin Amerika'sında, küçük bir kasabada başlar. 60'lara gelindiğinde Vietnam savaşı gündemdedir ve savaş bittiğinde Gump, önce tüm dünyayı sarsan 1968 kuşağının coşkusuna, ardından da değişmeyen dünya düzenine; soğuk savaş yıllarına tanık olur. Bu arada üç ABD başkanıyla; Kennedy, Johnson ve Nixon'la tanışır. 80'li yıllara gelindiğinde ise, Forrest Gump başarılı bir iş adamı, bir girişimcidir. Bir başka deyişle, Gump'ın öyküsü, sıradan bir insanın kişisel geçmişi olduğu kadar, onu çevreleyen ve değişen toplumsal koşulların, Amerika'nın da öyküsüdür.

Forrest Gump sıradan bir insandır, fakat onu öbür insanlardan ayıran tek özelliği zeka düzeyinin normalin altında oluşudur. Kuşkusuz bu bir olumsuzluk, bir dezavantajdır Gump için... Ancak çevresindeki “zeki” insanların akıllarını nasıl kullandığı görüldüğünde, önemli olanın, insanın zeka seviyesinin ne kadar yüksek olduğu değil, o zekayı nasıl kullandığı olduğu çok iyi anlaşılacaktır.

Gump'ın yaşamındaki, çevresindeki insanların hemen hepsi bir “ideal”in peşindedir. Çocukluk arkadaşı ve sevgilisi Jenny için, hayattaki en önemli şey ünlü birisi olmaktır. O,

Joan Baez gibi ünlü bir şarkıcı olmayı ister. Gump'ın komutanı Teğmen Dan'ın ideali, ülkesi için savaşarak ölmektir ve böylesi şerefli bir ölümün kendisi için her şey demek olduğuna inanmıştır. Arkadaşı Bubba'nın tüm dünyası karidesten ibarettir; gece gündüz karides ticareti yaparak bir gün çok zengin olmayı düşünür, düşler. Ne var ki, bu insanların hepsi de sonunda hayal kırıklığına, hüsrana uğrarlar. Jenny, kimlik arayışı içinde oradan oraya sürüklenir, fuhuşun ve uyuşturucunun batağına saplanıp kalır. Teğmen Dan, savaşta yaralanır ve bacaklarını kaybeder. Şerefiyle ölmeyi başaramadığı için Tanrı'ya ve yaşama küserek inzivaya çekilir. Arkadaşı Bubba'nın karides işi yaparak zengin olma düşünü bozan da yine savaş olur; Bubba, Vietnam'da vurulur ve ölür.

Bu insanların, Gump'ın çevresindeki bu insanların hepsinin amacı “kendileri” dışında bir şey olmaktır. Ancak “oldukları ben” ile “olmak istedikleri ben” arasındaki uzaklık da çok fazladır. Gump ise, onların bu çabasına hiçbir anlam veremez. Jenny henüz bir yeniyetme olan Forrest'a geleceğe ilişkin hayallerini, ileride ne olmak istediğini sorduğunda Forrest'ın verdiği yanıt yine bir soru olur: “Ben kendim olmayacak mıyım?” Jenny, bu karşılığı saçma bulur çünkü ona göre insan her zaman kendisi olur. O ise kendisi olmayı değil, Joan Baez gibi bir şöhret olmayı ister. Bir başka sahnede, aynı düşünce bu kez Forrest Gump ile Teğmen Dan arasındaki tartışmada yinelenir. Teğmen, savaşta bacaklarını kaybettikten sonra şerefiyle ölemediği için artık “Teğmen Dan” diye birinin olmadığını söyler, kendisinden geçmiş zaman kipinde söz eder: “Ben, Teğmen Dan'dım!” Forrest bunu da hiç anlamamıştır, ona şaşırarak karşılık verir: “Ama siz hala Teğmen Dan'sınız efendim!”

Kuşkusuz bir insanın ideallerinin olması, kişinin kendisini geliştirerek daha iyi bir ben olmaya ya da “olmak istediği ben”e ulaşmaya çalışması bir olumsuzluk olarak değerlendirilemez. Ancak, yönetmen Robert Zemeckis'in Forrest Gump ile göstermeye çalıştığı şey bu değildir. Gump'ın çevresindeki bu insanlar için yaşamdaki tek değer ulaşmak istedikleri amaçtır. Kendileri, kendi varlıkları, duyguları-düşünceleri, yaşamları, dostlukları, özetle her şey, onlar için bu amaca ulaşmada birer araçtır. Dolayısıyla ıskaladıkları şey de, her şeyden önce kendileri ve yaşamın kendisidir. Üstelik dikkat

edilirse, “olmak istedikleri ben”in tek amacı da “başarı”dır. Çok zengin olmayı ya da şöhret olmayı istemenin nedeni, temele inildiğinde başarılı olmaktır.

Forrest Gump’ın ise başarı, ün, para, kariyer saygınlık vb. hiçbir yüce amacı yoktur. Bunların hiç birisini yaşamın tek ve en yüce amacı olarak görmez. Aslına bakılırsa, tek aşkı olan Jenny’e duyduğu sevginin dışında, Forrest’ın dünyasında erişilecek bir amaç da yoktur. Yaşamda, annesinin kendisine öğütlediği şey dışında, yani “yapabileceğinin en iyisini yap”mak dışında bildiği hiç bir şey yoktur. Yapabildiği en iyi şey ise, koşmaktır. Ne var ki, yapabildiği en iyi şeyin koşmak olduğunu anlaması da neredeyse bir mucize sonucu gerçekleşir. Gump’ın zeka seviyesinin düşük olmasının yanısıra, omurgasında da bir bozukluk vardır ve henüz çocukken bu bozukluğun düzelmesi için bacaklarına kasnak takılmıştır. Forrest, mahallesindeki çocukların alay konusu olmaktan ve onların kendisine sataşmalarından hiçbir zaman kurtulamaz. Tek arkadaşı Jenny’dir. Bir gün yine çocuklar Forrest’a sataşır ve bacaklarındaki kasnaklarla koşamayacağını bildikleri için, onu kovalarlar. Forrest zar zor kaçmaya çalışırken Jenny, ardından var gücüyle bağırır: “Koş Forrest, koş!” Forrest, o gün koşmaya başlar ve o günden sonra da sürekli koşar. Ona göre, “mucizelerin her gün olduğu”nu söyleyen annesi bir kez daha haklı çıkmıştır. Koşması, güçlü bacaklara sahip olması gerçekten de kendisi için bir mucize gibidir. Hızlı, çok hızlı koştuğu için, lisede rugby takımına alınır. Fakat Forrest, takımda bir oyuncu olduğunun, müthiş sayılar yaptığının ve çok başarılı olduğunun bilincinde değildir. Maçta sayıyı attıktan sonra da koşmaya devam eder, durmayı bilmez. Çünkü bildiği tek şey, koştuğudur. Niçin ya da niye koştuğunun bilincinde değildir. Fakat Amerikanın ulusal genç takımına seçilecek ve dönemin devlet başkanının elinden ödül alacak kadar başarılı olur. Başkanın kendisi için verdiği özel davette ilgisini çeken tek şey ise, yiyecek-ıçeceklerin hem çok bol, hem de bedava olmasıdır. Karnı tok olduğu için bol bol gazoz içer. Başkan, aldığı ödülünden dolayı kendisine ne hissettiğini sorduğunda ise, içtiği onca gazoz nedeniyle, içtenlikle, gerçekten ne hissettiğini söyler: “Çok şişim geldiğini hissediyorum efendim!”

Forrest Gump’ın yaşamındaki tek ödül bu olmayacak, sonraki yıllarda savaşta gösterdiği kahramanlık nedeniyle, kendisine bir de onur madalyası verilecektir. Fakat Forrest Gump

kendisine verilen bu madalyayı Jenny'e vermeyi tercih eder. Çünkü ona göre, sadece Jenny'nin kendisine söylediği şeyi yaptığı için; yani koştuğu için madalyayı almıştır. Forrest'ın dünyasında savaş kahramanı olmanın ve bu nedenle ödüllendirilmenin bir anlamı yoktur. Benzer şekilde, arkadaşlı Bubba'ya verdiği sözü tutarak, karides işine girdikten ve bu işte çok para kazanıp zengin olduktan sonra da, parasını sağa sola dağıtır. Onun dünyasında paranın da bir anlamı yoktur. Nihayet, Forrest Gump uzun yürüyüşüne çıktığında ve bütün Amerika kendisinden söz ettiğinde de, ne olup bittiğine bir anlam veremez. Jenny her zaman yaptığı gibi Forrest'ın yaşamına ansızın girip sonra da yine ansızın, beklenmedik bir şekilde çekip gittikten sonra, yalnızca içinden koşmak geldiği için koşmaya başlar ve bütün bir Amerika'yı dolaşır Forrest Gump. İnsanlar onun bir şey için, bir amaç uğruna koştuğuna inanırlar. Giderek onun bir kurtarıcı, bir Mesih olduğuna inanmaya başlarlar. Oysa o, olsa olsa gönülsüz bir Mesih olabilir. Çünkü kendisi de dahil olmak üzere kimseyi kurtarmak gibi bir amacı yoktur. Yine de bu eylemiyle çok ünlü biri olur. Fakat ünlü olmanın ne olduğunu, nasıl bir anlam taşıdığını bilmez Forrest Gump. İroni de tam buradadır: Çevresindeki insanlar bu değerlere (zengin olma, şöhret, başarı, kahramanlık vb.) ulaşmak için varını yoğunu verip, çabalarlarken, o bu değerlerin hepsini onlara ulaşma amacı gütmenden elde etmiştir. Forrest'ın çevresindeki insanların tüm uğraşı kendileri dışında bir şey olmaktır; onun uğraşı ise "kendisi" olmaktır. Hatta bu onun için bir uğraş bile değildir. Forrest Gump'ın kendisi, Hamletçil sorunun en yalın yanıtı gibidir.

Forrest Gump, kendisine salak diyenlere ya da aptal olup olmadığını soranlara, yine annesinden öğrendiği sözlerle karşılık verir: "Aptal, aptallık yapandır!" Bir başka deyişle, insanın ne düşündüğü ya da ne kadar düşündüğü; IQ'sunun yüksek olup olmadığı değildir önemli olan, fakat "eylem"idir, ne "yaptığı"dır. İnsanın yazgısını çizecek olan yalnızca akli, düşünceleri değildir. Önemli olan aklın nasıl kullanıldığı, düşüncenin eyleme dönüşüp, dönüşmeyeceğidir. Ve yazgısını eyleyerek çizecek, yapacak, kuracak olan da yine insandır; kişinin kendisidir.

Fakat insanın kuralları olduğu kadar, yaşamın da kuralları vardır ve bu kuralların; yaşamın kurallarının kendisini dayattığı yerler *kader*, *rastlantı* ya da *zorunluluk* gibi adlar alabilir.

Forrest, Jenny'nin mezarının başında kendi kendisine şu soruyu soracaktır: "Hepimizin bir kaderi var mı bilmiyorum, yoksa rüzgara kapılmış sürükleniyor muyuz?"

Bu sürükleniş duygusu, bu akıp gidiş; zorunluluk ile rastlantı, yazgı ile insanın seçimleri arasındaki ikilem, varoluşçuluğun çok sık söz ettiği durumlar, olgular ya da kavramlardır. İkilem, beraberinde "absürd"ü de getirecek, insan "saçmanın kutupları" arasında bir gerilim olarak salınıp durmaya başlayacaktır: "İnsanın birlik özlemiyle akıl ve doğa ikiliği, insanın ölümsüze doğru atılımıyla varoluşunun bitimli niteliği, özünü oluşturan tasa ile çabalarının boşluğu arasındaki kopma, gerçekliğin akılla kavranmazlığı, rastlantı, budur işte saçmanın kutupları" (Camus, 1994, s: 17)

Havada döne döne oradan oraya savrulan, rüzgar nereye sürüklerse oraya yönelen ve en sonunda gelip, bir parkta otururken, Forrest Gump'ın ayaklarının ucuna düşen beyaz bir kuş teleği... Filmin hemen başında gördüğümüz bu açılış sahnesi, bu rüzgarda savrulan, sürüklenen beyaz teleğin ne anlama geldiği filmin en sonunda, Forrest'ın kendisine sorduğu soruyla bir anlam kazanacaktır. Film boyunca izlediğimiz insanlar; Forrest Gump, Teğmen Dan, Jenny, Bubba vb., sanki rastlantıların yazgılarını belirlediği bir rüzgara kapılmış, oradan oraya savrulmuş gibidirler: Forrest'a karides işinde çok para kazandıran şey bir kasırganın patlak vermesidir. Ansızın çıkan bu kasırgada, bir rastlantı sonucu Forrest'ın karides teknesi dışındaki bütün tekneler batmış, dolayısıyla deniz durulduğunda bütün karidesleri toplamak da Forrest Gump'a ve kendisine yardım eden Teğmen Dan'a nasip olmuştur.

Bir başka rastlantı, Teğmen Dan, savaş alanında yaralı yatar ve hep arzuladığı o şerefli ölümünü beklerken, Forrest Gump'ın, (yine bir rastlantı sonucu) onu bulması ve hayatını kurtarmasıdır. Ne var ki bu, Teğmen Dan'a göre affedilmez bir hatadır. Çünkü ona göre insanın kaderi bellidir ve hiçbir şey rastlantı sonucu olamaz. Teğmen, Forrest'a şunları söyler: "Hiçbir şey kendiliğinden, tesadüfen olmaz. Hepimizin bir kaderi vardır ve ne oluyorsa önceden belirli bir planın parçası olarak oluyordur." Teğmen Dan'a göre, Forrest, kendisini kurtarmakla bu planı bozmuş, dolayısıyla affedilmez bir hata yapmıştır.

Ne var ki, insanların yazgısı üzerinde bunca etkin olan rastlantı, filmin sonuna gelindiğinde trajik bir hal alacaktır. Jenny ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır ve kısa bir süre sonra öleceğini bilir. Ölmeden önce, çocuğunun babası olan fakat bundan haberi olmayan Forrest'ı bulur ve onunla evlenir. Forrest ile Jenny'nin düğününe, Teğmen Dan da protez bacaklarıyla ve nişanlısıyla birlikte katılır Teğmen, planın bütününe ya da fotoğrafın tamamını asla göremeyeceğini, ancak o fotoğrafın eline tutuşturulan bir parçasıyla yetinmek zorunda olduğunu; insanın bu parçayı elinden geldiğince anlamlı kılmaktan başka yapacak bir şeyi olmadığını anlamış, Tanrı ile, daha doğrusu kedisiyle barışmıştır. Jenny ise bir kez daha Forrest'ın yaşamına ansızın girmiştir ve bir kez daha onun yaşamından ansızın ayrılacaktır.

Filmin sonunda Forrest, Jenny'nin mezarının başında yaşamındaki en ağır, ciddi ve anlamlı konuşmasını yapar: "Hepimizin birer kaderi var mı bilmiyorum. Yoksa rüzgara kapılmış sürükleniyor muyuz? Bana göre ikisi de... İkisi aynı anda oluyor. Seni özledim Jenny!"

Mantık biliminin söylediği şey; bir şeyin aynı zamanda hem var hem de yok olamayacağıdır. Oysa Forrest Gump'ın söylediği şey mantık biliminin sınırlarını aşar ve bir paradoksu dile getirir. Bu paradoks, insanın *varoluş paradoksudur*. İnsan, saçmanın kutupları arasında salınır durur. Ölümle birlikte sarkaç da durur. O kaçınılmaz son, adı ölüm olan o zorunluluk yaşamın bir parçasıdır. Oysa yine bir paradoks olarak, rastlantı da yaşamın, insanın yazgısının bir parçasıdır. Yaşamın bir zorunluluğu olan ölüm değiştirilemez, ama yaşam değiştirilebilir. Ve onu değiştirecek olan da, insandır. İnsan, fotoğrafın tamamını hiçbir zaman göremeyeceğini bilse de, o fotoğrafın kendisine sunulan parçasına dilediği anlamı verebilir, kendisini gerçekleştirebilir. Ne var ki, o parçayı anlamlı olmaktan çıkartarak, kişinin kendisini gerçekleştirmesini engelleyen en önemli şey de, tek bir "ideal" in, en yüce ideal, en büyük ve mutlak değer olarak görülmesi, yaşamın önüne geçirilmesidir. Dahası, bu ideallerin pek çoğu da kişinin kendi idealleri değil, *toplumsal idealler ya da değerlerdir*. Nihayetinde, yalnızca bu toplumsal ideallerin peşinde koşarak bir ömrü tüketen pek çok insanın, kendisiyle bir kez olsun karşılaşmadan, o fotoğrafta

kendi yüzünün anlamlı bir suretini hiç göremeden göçüp gitme olasılığı da çok fazladır. Bu şekilde göçüp gitmek ise, yaşarken yaşama yabancılaşan, bu yüzden de zaten ölü olan insanın ikinci kez ölmesinden başka bir şey demek değildir. (Nitekim, az ileride inceleyeceğimiz “Amerikan Güzelliği” adlı filmin kahramanı da, daha filmin başında “yaşadım” dediği yılların aslında pek çoğunu “ölü” olarak geçirdiğini itiraf ederken, bu gerçeği dile getirecektir.)

Bu açıdan bakıldığında Forrest Gump, insanın yaşama karşı yabancılaşmasına, dolayısıyla yaşarken ölmesine karşı bir tepki olarak ya da bir özgürleşme çağrısı olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan, çağdaş yaşam ve bireyin yabancılaşması bağlamında, Forrest Gump’ı bambaşka bir şekilde okumak ve değerlendirmek de olanaklıdır. Sözgelimi Temel Demirer ve Sibel Özbudun’a göre (1998, s: 101, 102);

“... ‘Gumpizm’ insan(lık)a saldıran Kuzey’in ‘yeni alternatif’idir. Kuzey ‘Gumpist bir toplum’ özlemini ve yönelimini dile getiriyor. ...‘Gumpizmin muhteşem aptallığını, sıradanlığını ayakta alkışlıyor. ‘Yükselen değer(sizlik)ler’iyle kapitalist barbarlığın tüketim toplumu, ‘Forrest Gump’ filmiyle, ‘aptallığın iyi bir şey olduğu’ düşüncesinin sinyali verdi. Filmin mesajı özetle şuydu: ‘Olaylar hakkında düşünen, tavır alan, muhalefet yapan bütün insanlar hem yanlış yapıyorlar, hem de temelde kötüler. Sıradan olan, pek de akıllı olmayan insanlar ise Forrest Gump’in’olduğu gibi temelde hem haklılar, hem de kalpleri çok temizdir... O halde, siz aptal olabilirsiniz, ama çok iyisiniz ve kalbinizin bu temizliği nedeniyle sonunda, sabrınızla mutlaka mükafatlandırılacaksınız. Aptallık ve sıradanlık, bu nedenle iyidir.’”

Acaba Forrest Gump, yukarıdaki eleştiride dile getirildiği gibi, yalnızca aptallığı öven, aptallığın iyi bir şey olduğunu empoze eden bir film olarak değerlendirilebilir mi? Bu sorunun “gerekçeli” yanıtı (filmin çözümlemesine dayanarak) hiç kuşkusuz ki “hayır” olacaktır. Ancak şu da söylenmelidir: Batı’daki yabancılaşma sorununa Doğu’dan bakıldığında görüş çok kolay bir şekilde çarpılabilir ya da çarpıtılabilir. Batı insanının çağdaş yaşamdaki yabancılaşma sorunu yalnızca Marxist düşünce ile açıklanabilecek bir olgu değildir. Yabancılaşma sorununun, kapitalistleşme sürecinin sonunda insanoğlunun, bir nesneye dönüşen, dönüştürülmek istenen “ben”inin sorgulanmasından kaynaklandığı doğrudur. Ancak bu yaklaşım Batı insanının yabancılaşma sorununun yalnızca bir

parçasıdır. Başka bir deyişle, yabancılaşıma, yalnızca üretim ilişkilerine ve alt yapının üst yapıyı belirlemesine bağlı olarak ortaya çıkan bir sorun değildir. Ve Batı dünyası yabancılaşıma sorununun bu kadarla sınırlı olmadığını, temel yaşamsal gereksinimlerini karşılama kaygısından artık kurtulduğu bir düzende, insan olabilme bilinci bağlamında hala tedirginlikler yaşayan bireyi karşısında gördüğünde anlamıştır. Bu nedenle, Batı insanı yabancılaşıma olgusuna Marxist yaklaşımı da içine almak üzere daha geniş bir çerçeveden bakmak istemiş; “ben”in sorgulanışını derinleştirerek, insanı bir bütün olarak her yönüyle ele alma ve anlama kaygısı, çabası içine girmiştir ki, varoluşçuluk da işte bu kaygının, bu çabanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Forrest Gump filminin senaryo yazarı Eric Roth da (Akt: Brian Godawa, 1997, s: 25) aynı çaba ve kaygıyla hareket ederek filmin senaryosunu yazmadan önce varoluşçu felsefeyle ilgilenmiş ve bu felsefeyi filmin senaryosuna taşımak istediğini dile getirmiştir. Başka bir deyişle film, yukarıdaki olumsuz eleştiride ileri sürüldüğü gibi, aptallığı övmek ya da aptal olmayı iyi bir şeymiş gibi göstermek için yapılmış bir film değildir. Çünkü bunu yapmak isteyen bir senaristin ya da yönetmenin oturup düşünmesine, daha da önemlisi düşüncesini bilgiyle, felsefeyle besleyerek yoğurmasına hiç gerek yoktur.

Bireyin “ben” bilincine sahip olma, dolayısıyla “kendi olabilme” özgürlüğünün, çağdaş yaşamdaki varlık koşulları ile yabancılaşıma üzerine, daha yakın zamanda, 1999’da yapılmış bir başka Hollywood filmi de Amerikan Güzelliği’dir (American Beauty).

Amerikan Güzelliği de, tıpkı Forrest Gump gibi çok sayıda Oscar ile ödüllendirilmiş, “başarılı” bir film olarak görülebilir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, bu filmin başarısı artık iyiden iyiye tartışmalı bir hale gelmiş olan Oscar Ödüllerine ve kaç tane Oscar aldığına bağlı olmaktan çok, “yeni dünya düzeni”ndeki insanın bir toplum teki, bir birey olmanın ötesine geçerek, “kişi” olabilmesinin ve kişiliğini koruyabilmesinin taşıdığı hayati önemi duyurması açısından önemlidir, başarılıdır.

Amerikan Güzelliği, konu olarak orta halli, sıradan bir Amerikan ailesinin yaşamını anlatır. Bu anlatıyı bize sunan ise, film noir'dan çok iyi tanıdığımız ya da film noir'la birlikte kulağımızın duymaya aşına olduğu bir üst-sestir (voice-over) ve bu üst-sesin sahibi filmin hemen başında kendisini tanıtır:

“Adım Lester Burnham. Burası yaşadığım yer. (Oturduğu mahalle, sokak ve ev kuşbakışı gösterilir) Şurası ise oturduğum sokak. İşte bu benim hayatım. (Lester'in günlük yaşamından kesitler gösterilir) 42 yaşındayım. Ve bir yıldan daha kısa bir süre sonra ölmüş olacağım. Elbette bunu daha şimdiden bilmiyorum. Aslında bir taraftan bakıldığında ben zaten ölmüştüm.”

Dikkat edilirse, daha filmin başlangıcında, izleyicinin görmeye alışık olmadığı, hatta yadırgayacağı bir giriş yapılmıştır. İzleyici, filmin kahramanının bir süre sonra (belki de filmin sonunda) öleceğini daha filmin başında öğrenir. Bu da şunu gösterir ki, yönetmen izleyicide önce bir merak uyandırıp, sonra da bu merakı sonuna kadar sürdüreceği bir öykü anlatma kaygısında değildir. Ancak izleyici, yine de meraklanır. Meraklanır, çünkü bu tür bir anlatıya alışık değildir. Daha doğrusu, anlatının zamanıyla, anlatılanın zamanı (gelecek ve şimdi) tuhaf bir şekilde karışmış olduğu için, izleyicinin kafası da bir an için karışır. Ancak öykü (anlatılan) hızla gelişir ve bu hızlı gelişim içinde kafaların niye karıştığı da çabuk unutulur.

Lester Burnham, 14 yıldır bir magazin dergisinin müşteri ilişkileriyle ilgili bölümünde çalışmaktadır. Karısı Carolyn emlak işleriyle uğraşan, emlakçılık yapmaya çalışan bir kadındır. Ailenin tek çocuğu olan Jane ise, lise çağında bir genç kızdır. Dışardan bakıldığında, bu orta halli, sıradan Amerikan ailesinin oldukça rahat, konforlu bir yaşamı vardır. Güzel bir bahçesi olan villa tipi bir evleri, evlerinin özel garajı ve garajlarında biri kadının, biri de kocasının olmak üzere iki ayrı arabaları; mumlar ve müzik eşliğinde yedikleri güzel akşam yemekleri vb. vardır. Bu ailenin çevresindeki insanların, komşularının yaşamı da farklı değildir; onlar da aynı rahatlık, aynı konfor içinde yaşarlar. Tek fark, komşu ailelerden birinin eşcinsel bir aile olmasıdır.

Ancak Burnham ailesinin içine girildiğinde ve aile daha yakından tanınmaya başlandığında, durumun hiç de dışardan görüldüğü gibi olmadığı anlaşılacaktır: Yaşam gereksinimleri üst

düzeyde karşılanan, bu huzurlu, mutlu görülen küçük ailede yaşanan aslında mutsuzluk(lar)tan başka bir şey değildir. Kadın görünüşte kocasını seviyor gibidir ama bu sevgi son derece yüzeysel, görünüşte bir sevgidir. Kocasını için de aynı şey geçerlidir; o da karısını seviyormuş gibi görünür, fakat cinsel açlık içindedir. Aynı yüzeysellik, aynı “... mış gibi” yapma kızları ile olan ilişkilerinde de görülür. Kızlarını seviyormuş, onun sorunlarıyla ilgileniyormuş gibi görünürler. Oysa kızları, yani Jane, içten, doğal bir anne-baba sevgisinden uzak olduğunun farkındadır. Aralarındaki konuşmalar; baba ile kızı ya da anne ile kızı arasındaki konuşmalar “merhaba, günaydın, iyi geceler, afiyet olsun” gibi sınırlı sayıdaki sözcüklerden ibarettir. Kimse kimsenin nasıl olduğuyla gerçekten ilgilenmez, ama ilgileniyormuş gibi yapar. Ta ki, Lester Burnham’ın dergideki işine bir nedenle son verilip, ailenin reisi işsiz kalana kadar. Burnham, işini kaybettiğinde karısının ve kızının kendisine nasıl baktıklarını görmüş ve yaşadığı hayatın uyumsuzluğundan sıyrılarak ayılır gibi olmuştur. Sanki kaybettiği şey yalnızca işi değildir, kaybettiği başka bir şey, daha önemli başka bir şey olduğunu sezer: O daha önemli olan ve kaybolan şey ise kendisidir; “ben”i, kişiliğidir. Şunları söyler Lester Burnham:

“Karım ve kızım, benim bir zavallı olduğumu düşünüyorlardı. Ve haksız da değillerdi. Bir şeyleri kaybetmişim. Tam olarak ne olduğundan emin değildim. Ama her zaman böyle hissetmediğimi biliyorum. Aşağılık... gibi... Ama biliyor musunuz, kaybettiklerini bulmak için asla geç değildir”

Kierkegaard (1997, s:46), yüzyıl öncesinden, “tehlikenin en büyüğü olan ‘ben’in kaybı, aramızda hiçbir şey olmamış gibi fark edilmeden gerçekleşebilir. Ne olursa olsun, bacağın veya kolun, servetin, kadının vs. veya bilinmeyen herhangi bir şeyin kaybı, hiçbir başka şey bu kadar az gürültü yapamaz” derken haklıdır ve yalnızca kendi çağının değil, kendisinden bir sonraki yüzyılın insanının sorununu da öngörmüştür. Hatta bu sorunun, Kierkegaard’ın yaşadığı 19. Yüzyıldan çok, 20. Yüzyıla ve bu yüzyılın insanına özgü bir sorun olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Peki insan ben bilincini, “ben”ini nasıl kaybeder? Bu sorunun en açık yanıtlarından biri şu olabilir: “Ben”in yitirilişi, bireyin kendisini kendi dışındaki amaçların aracı haline

getirmesiyle gerçekleşir. Eric Fromm (1985, 264) Ahlak Felsefesinin Psikolojisine İlişkin Araştırma"sını şu sözlerle bitirir:

"Bizim ahlak sorunumuz, insanın kendi kendisine karşı kayıtsızlığıdır. Bu, bireyin önemine ve biricikliğine ilişkin duyguyu yitirmiş ve kendimizi kendi dışımızdaki amaçların araçları yapmış olmamızdan kaynaklanan bir durumdur" Eric Fromm, işte bu durumu yabancılaşma olarak adlandırır. Dieter Duhm'a (1996, s:83) göre de, yabancılaşan insan;

"...yaşaması sırasında kendisine ölçüt olarak aldığı normların ve değerlerin içinde kendini değil (yani kendi isteklerini, görüşlerini ve hedeflerini değil), dışardan empoze edilen ve yabancı olanı gerçekleştiren insandır. Dışarıdan zorla kabul ettirilen normlara uygun olarak yaptırılan ne varsa, bu, yabancılaşmış bir eylemdir. O bunu, kendi ihtiyaç ve görüşlerinden dolayı yapmaz; eylemi, amaca yönelik araçtır."

Dieter Duhm (1996, s:89) kapitalist sistemin temeli olan çekirdek ailede, dışarıdan zorla benimsettirilen ve korkuya, yabancılaşmaya neden olan şeyin ne olduğunu ise şöyle açıklar: " Küçük ailede egemenlik ilişkileri yeniden üretilmekle kalmaz; burada, kapitalizmin ahlakı ve ideolojisi de yeniden üretilir. Ahlak ve ideolojide yeniden üretilen ise, **başarı ve rekabet ilkesidir.**" (Asıl metinde vurgu yapılmamıştır.)

Egemenlik ilişkilerini belirleyen ise en yalın haliyle söylenmek istenirse, "sahip olma" ya da "elde etme"dir. Kişi, bu sistem içinde sahip olduğu veya elde ettiği, edebildiği ölçüde başarılı olarak nitelendirilir. Başarısızlığın adı ise "kaybetme"dir. İlkenin başarı olduğu yerde, kaçınılmaz olarak rekabet de gündeme gelecektir;

"Rekabet toplumunda yabancılaşmış bir insan için başkası, ilke olarak başarısının kendisi için başarısızlık, zayıflığının da kendisi için güçlülük anlamına geldiği kimsedir. İnsanların birbirine karşı duyduğu kuşkunun, kıskançlığın, nefretin önemli bir açıklaması burada yatmaktadır" (Duhm, 1996, s: 84).

Çağdaş toplumda en yüksek değişim değerine sahip olan şeyin "başarı" olduğu rahatlıkla söylenebilir. Başarıya karşılık kazanılan hem para hem de toplumsal saygınlık olduğu için, başarı, çağdaş toplumda en yüksek değişim değerine sahip olan şeyin adıdır. Ne var ki, Elias Canetti'nin (1996, s:22) daha 20. Yüzyılın ilk yarısında söylediği gibi, belki de "başarı, insanlığın fare zehiridir ve bundan kurtulabilenlerin sayısı çok azdır."

Amerikan Güzelliği'nde başarı ve rekabet ilkesinin nasıl tek mutlak değer haline geldiğinin veya getirildiğinin, dolayısıyla gözü bir şekilde başarılı olmaktan başka hiçbir şeyi görmeyen insanların yaşadıkları mutsuzluk ve yabancılaşma açıkça gözler önüne serilecektir. Lester Burnham ve Carolyn Burnham birer karı-koca, birbirlerine birer eş değil, birer rakiptir. Lester Burnham'ın işten atıldığı gece evde büyük bir tartışma yaşanır. Aile, her zaman olduğu gibi klasik müzik ve mum ışığı eşliğindeki akşam yemeklerini yemek için biraradadır. Burnham, o gün başına neler geldiğini, işten niye çıkartıldığını kızına anlatmak, sorununu onunla paylaşmak ister. Ancak kızı kendisini dinlemek bile istemez. Ve babasına şunları söyler:

“Kötü bir gün geçirdin diye benden bir anda en iyi arkadaşın olmamı bekleyemezsin. Aylardır bir merhaba dışında benimle bir tek kelime bile konuşmadın. Ama şimdi seni dinlememi istiyorsun öyle mi?”

Kadının eşini, kocasını bir rakip olarak gördüğünün en açık kanıtı bu tartışma sırasında görülecektir. Carolyn, baba-kızın kavga etmesinden, tartışmalarından çok hoşnut olmuş gibidir ve keyifle, kocasıyla alay edercesine güler. Bu alaylı ve kendisini küçümseyen gülüşü fark eden Lester ise karısına bir “işveren” gibi davrandığını söyler. Carolyn için eşinin işten atılması bir başarısızlık, dolayısıyla ailesinin başına gelebilecek en büyük felakettir. Ne var ki, işsiz eşinin içinde bulunduğu durumu bir güçsüzlük olarak değerlendiren ve onun güçsüzlüğünden yararlanmak isteyen Carolyn için, bu durum aynı zamanda bir fırsattır; ailenin iplerini ele geçirme ve “bu evde artık benim sözüm geçecek, çünkü patron benim” deme fırsatıdır.

Carolyn için, dünyadaki hiçbir şey; ne kocası, ne çocuğu ne de başka herhangi bir şey emlak işinde başarılı biri olmaktan daha önemli değildir. En büyük ideali ise emlak işinde çok başarılı olan Buddy Kane adında bir emlakçıya benzemek ve onun kadar başarılı bir emlakçı olabilmektir. Filmde, başarının Carolyn için ne kadar önemli olduğunu anlatan güzel bir sahne vardır ve bu sahnede Carolyn'i bir evin satışını yapmak için çabalarken

görürüz. Kendi evine göstermediği ilgiyi bu evi satmak için gösteren Carolyn, büyük bir uğraş vererek evi tepeden tırnağa temizler, siler süpürür. Ne var ki, müşteriler yalnızca evi değil, bu evi satanı; yani kendisini de beğenmelidir. Bu nedenle temizlik işi bittikten sonra özenle makyaj yapar ve hazırlanır. Her şey hazır olduğunda sahneye çıkmış bir oyuncu gibidir. Müşterilere evi beğendirmek ve satmak için elinden gelen her şeyi yapar ve dökmedik dil bırakmaz. Ama sonuçta evi alan hiç kimse çıkmaz. Başarısız olmuştur. Kapıyı kapatır, perdeleri çeker ve ağlamaya başlar. Giderek bir sinir krizi geçirir ve hakaretler yağdırmaya başlar. Ancak hakaret ettiği, aşağıladığı insan da kendisinden başkası değildir. Kendisini zayıf karakterli, aptal bir kadın olmakla suçlar. Başarısız bir insan olma korkusunun ve bu amansız korkuyla içinde biriken tatminsizliklerin, komplekslerin Carolyn'e yaptıramayacağı hiç bir şey yoktur. Öyle ki, komplekslerini yenmek ve başarısızlık korkusundan kurtulmak için kocasını aldatmayı ve o hayran olduğu emlakçıyla yatmayı bile göze alır. Ve yatar da... Cinsellik, başarıdan başka hiçbir şey istemeyen ve kendisine en yakın olan kişilerin bile birer rakibe dönüştüğü bir dünyada insanın içinde biriken onca hırsın, nefretin, güvensizlik ve kıskançlığın kısa bir an için de olsa unutulmasını sağlayacak belki de tek çıkış yolu, tek araç gibidir. Bu nedenle, söz konusu bu cinsellik hiçbir şekilde sevgi içermeyen bir cinselliktir ve ket vurula vurula, bastırıla bastırıla iğdiş edilen, sıkışan duyguların bir patlaması, anlık bir boşalma olarak karşımıza çıkacaktır. Carolyn'in yattığı emlakçı her ne kadar başarıyı yakalamış, paradan toplumsal saygınlığa kadar pek çok şeyi elde etmiş bir kişi olsa da, o da Carolyn'den farklı değildir. Çünkü elde ettiği, sahip olduğu sözümona başarılarının bedeli iç dünyasında biriken tedirginliklerden, güvensizlikten ve korkudan başka bir şey değildir. O da bu içinde biriken onca ağunun bir kalp krizine ya da sinirsel bir buhrana dönüşmesini geciktirmeye çalışanlar arasındaki yerini alır. Söz konusu buhranı ya da krizi geciktirmenin tek yolu ise içindeki ağuyu bir şekilde dışarı kusmak, boşaltmaktır. Emlak Kralı Buddy Kane, bu iş için eline bir silah alıp atış poligonlarına gitmeyi ya da hayvanca yaşanan bir cinselliği tercih eder. Ayrıca Carolyn'i de silahla poligonda atış yapmaya özendirir. Artık Carolyn de Buddy gibi, cinselliğin yanısıra poligonda atış yaparak rahatlamaya alışır: Böylece bir yandan içindeki güvensizliği elindeki silahın gücüyle örtmeye çalışırken, öbür yandan bastırılan duyguların neden olduğu şiddeti zararsız bir şekilde dışarı atmaya çalışır.

Emlak Kralı Buddy Kane ve Carolyn, Kierkegaard'ın yine yüz yıl öncesinden duyurduğu ve "ölümcül hastalık" olarak adlandırdığı hastalığın bugünkü kurbanları olarak görülebilirler. Kierkegaard'ın söz konusu hastalığa ilişkin bulguları ile Buddy Kane'in ve Carolyn'in kişilikleri, yaşam tarzları karşılaştırıldığında durumu anlamak daha kolay olabilir. Kierkegaard'ın (1997, s:47) teşhisi özetle şöyledir:

"Ben, sonsuzluğun içinde uçup gittiği için değil, temelde sonlunun içine kapandığı için kaybolmuştur ve bir ben yerine yalnızca bir sayıdan, fazladan bir insan varlığından, sonsuz bir sıfırın bir yinelenmesinden başka bir şey olmadığı için kaybolmuştur.

İçinde umutsuzluğa düşülen bu dar kafalılık, asıl olanın eksikliğidir veya ondan sıyrılmadır, tinsel olarak iğdiş edilmedir. ...Umutsuzluğun bu biçimi insanların gözünden kaçır. Bu şekilde 'ben'ini kaybeden bu tür bir umutsuz kişi dünyada başarmak, uygun olmak için belirsiz bir yeteneğe kavuşur. Burada hiçbir güçlük yok, burada ben ve sonsuzlaşması bir engel olmaktan çıkmıştır: Kaydırak taşı gibi pürüzsüz olan insanımız her yerde tedavüldeki para gibi dolaşır. Umutsuz bir kişi olarak ele alınması bir yana, tam da istenilen insan olarak gösterilir."

Oysa "ölümcül hastalık", tam da bu tedavüldeki paraya benzeyen insanlar için ölümcüldür ve kendi olamamalarının, kendilerini unutmuş olmanın umutsuzluğu içinde, ölüme en yakın olanlar da bu insanlardır.

Amerikan yaşamındaki güzelliğin ya da güzelliklerin tek ölçüsü olan başarı, yalnızca orta yaş insanların değil, gençlerin de tek ölçüsüdür. Lise çağındaki bir Amerikalı genç için dünyadaki belki de en önemli şey "sıradan" biri olmamaktır. Çünkü sıradan olan bir insanın büyük başarılarla ulaşması, çok şey elde etmesi olanaklı değildir. Çok şeye sahip olan, çok şey elde eden insanlar kesinlikle "farklı" insanlardır. Öyleyse ne yapıp ne edilmeli, bir şekilde nasıl sıradanlıktan kurtularak farklı olunabileceğinin yolu bulunmalıdır. Jane'in okul arkadaşı Angela'nın en büyük kaygısı da işte budur; farklı olmak. Angela'ya göre, kendisini sıradan bir lise öğrencisinden ayıran şey çok fazla erkekle yatıp kalkıyor oluşudur. Bir başka deyişle, Angela aradığı farklılığı fahişe olmak da bulur ve arkadaşlarının da kendisine bir fahişe gözüyle bakmasından hiçbir zaman gocunmaz. Hatta tam tersine, bununla gurur duyar. Çünkü O, ileride sıradan bir insan değil, bir manken, ünlü bir model olacaktır ve bu nedenle kendisini farklı kılmaya yarayacak her şey onun için bir

gurur kaynağıdır. Angela da Kierkegaard'ın "ölümcül. hastalık" olarak adlandırdığı hastalığa yakalananlardandır ve Kierkegaard'ın (1997, s:47) Angela için de söyleyeceği bir çift söz bulunabilir:

"...ama 'Ben'in kaybolmasına varacak kadar sonsuzluğun içine körlemesine dalan umutsuzluğun yanında, 'başkası' tarafından 'ben'inden yoksun bırakılmaya razı olan başka bir tür umutsuzluk da vardır.

Çevresinde büyük kalabalıkların toplandığını görmekte, dünyanın gidişatını kavramaya çalışırken bu kadar çok insansal işleri omuzlarına almakla bu umutsuz kişi kendini unuttur, ismini unuttur, artık kendine inanmaya cesaret edemez ve kendi olmayı çok güç bir olay olarak görür ve diğerlerine benzemeyi, bir taklitçi, yığın içinde kaybolan bir numara olmayı daha basit ve güvenli bulur."

Sıradan olmamak, farklı olmak Carolyn için de hayati önem taşıyan konulardan biridir. Carolyn asla sıradan bir emlakçı olmayacaktır. Farklı bir emlakçı olmanın yolunu kendisine gösteren ise, yine Emlakçılar Kralı Buddy Kane'dir. Buddy, farklı olma yolundaki temel kuralını şöyle dile getirir: "Daima en iyinin peşindeyim. Bu yüzden hep beklediğimden fazlasını elde ettim." Buddy farklıdır, çünkü o farklı olmanın kapısını açan sihirli sözcüğü bulmuştur: "Elde etmek!" Ne kadar çok şeyi, ne kadar kolay elde edebilirse o kadar farklı, bir o kadar da başarılıdır. Elde etmek, yalnızca meta için, para pul ya da eşya için geçerli ilke değildir elbette. Aynı şekilde insanlar da elde edilmelidir. Buddy, evli bir kadın olmasına rağmen Carolyn'i elde etmiştir. Bu arada Carolyn de Buddy'i elde ettiğini düşünür. Kadınlar erkekleri, erkekler kadınları elde etmeyi düşünür durur. Kimisi Carolyn gibi elde edilmek için hazırlanır, kimi de avcı rolüne soyunarak elde etmek için aranır durur.

Amerikan Güzelliği'ndeki çirkinliklerden kurtulmayı başaran yalnızca iki kişi olur; Lester Burnham ve kızı Angela'nın erkek arkadaşı olan Ricky.

Lester Burnham'ın yaşamındaki köklü değişim, işinden olmasıyla, daha doğrusu uzun yıllar emek verdiği işinden haksız bir gerekçe ile çıkartılmasıyla başlar. Burnham, artık kendisi için çok geç de olsa, bir şeyi çok iyi anlamıştır. İş yaşamının temel kuralı, kişinin kendi çıkarı için bir başkasını harcamayı göze alması ve gerektiğinde de hiç düşünmeden, gözünü kırpmadan harçayabilmesidir. Haksız rekabet iş hukukuna aykırı olabilir ama rekabet, haklı

ya da haksız olsun rekabet, yalnızca iş dünyasının ve iş hukukunun sınırları içinde kalmayarak, insanlar arasındaki her türlü toplumsal ilişkiyi belirleyen temel ilke haline gelirse durum değişir. İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkileri belirleyen kuralların her zaman yazılı kurallar olması beklenemez ve haksız rekabetin suç olmadığı durumlarla karşılaşılabilir. Bu durumda kalan ve haksız rekabet sonucu mağdur olan kişinin elinde ise tek bir silah vardır: *Şantaj*. Eğer rakibinin, işverenin bir açığını bulursa uğradığı zararı en aza indirebilir, hiç olmazsa işten çıkartılırken kendisine verilmesi gereken tazminatı alabilir. Nitekim, Lester Burnham'ın yaptığı şey de bu olur. Ne var ki, kendisini asıl yıkan şey işsiz kalması değil, özel yaşamının; kendi aile yaşamının da iş dünyasındaki yaşamdan farksız olduğunu görmesidir. Evinde de bir rekabet ortamı vardır ve kendisine en yakın olması gereken kişi; yani karısı, gerektiğinde kendine şantaj yapmak amacıyla sürekli açığını kollayan bir işverenden farksızdır. Fakat Burnham, bir kez oyunun kuralını öğrendiği için bir daha pes etmeye niyetli değildir. Karısının kendisine karşı yaptığı şantajlara, tehditlere aynı şekilde şantajla ya da tehditle karşılık vermeye başlar. Böylece evlilikleri, taraflardan hiç birisinin gardını düşürmediği bir kavgaya dönüşür. Aslında bu kavga yeni de değildir. Daha önce gizliden gizliye, üstü örtülü bir şekilde yapılan şantajlar, tehditler şimdi açıktan açığa yapılmaktadır, o kadar.

Lester Burnham'ın işten çıkartıldıktan sonra anladığı önemli bir şey daha olmuştur. O, şimdiye kadar hep başkalarının (iş yaşamında patronunun, evinde karısının) isteklerini ya da beklentilerini yerine getirmeye çalışan bir insan olarak yaşadığını fark eder. Rollo May'in (1998, s:17) deyimiyle O, "başka insanların beklentilerini yansıtan bir aynalar topluluğu, bir ayna insan"dır sadece. Ve yine Rollo May'in varoluşçu psikoterapi alanında yaptığı araştırmaları da göstermiştir ki, 20. Yüzyıl insanının, "*ayna insan*"ın en büyük sorunu içindeki "*boşluk*" duygusudur. Rollo May (1998, s:16), bu konuya ilişkin düşüncelerini şöyle dile getirir:

"Kendi klinik deneyimlerime ve meslektaşlarımla gözlemlerime dayanarak, yirminci yüzyılın ortasında bireyin esas probleminin 'boşluk' olduğunu söylemem size şaşırtıcı gelebilir. Bununla sadece insanların ne istediklerini bilmediklerini söylemeye çalışmıyorum; insanlar aynı zamanda ne hissettiklerini de pek anlayamıyorlar. Kendi kendilerini yönetememekten veya kararsızlıktan yakınmaya başladıkları zaman,

bireylerin temel probleminin arzuları ve istekleri hakkında kesin bir deneyimleri bulunmayışı olduğu iyice belirginleşiyor. Acı veren bir güçsüzlük duygusuyla, kendilerini anlamsız bir boşlukta hissediyorlar.”

Ayna insanın, yani yalnızca başkalarının istekleri doğrultusunda hareket eden, düşünen ve davranan insanın içindeki boşluğun nedeni “kendisi”nin neyi isteyip istemediği konusunda hiçbir fikrinin olmamasıdır. Söz konusu bilinçsizlikten kaynaklanan boşluğun acısını duymamanın en etkin yolu ise “uyum”dur, “uyumlu olmak”tır. Söz konusu “uyum”un ne anlama geldiğini ise Rollo May (1998, s:20) şöyle açıklayacaktır:

“Günümüz Amerikalısı, Reisman’a göre, ‘dış dünyayla yönelmiş’ bir birey olmuştur artık. Dikkat çekecek kadar farklı olmayı değil, toplumun içinde kaybolacak kadar uyumlu biri olmayı tercih etmektedir. Davranışları, sürekli başkalarının beklenti ve isteklerini sayıklayan, kafasına bağlanmış bir radarla yönetiliyor gibidir. Tek istedikleri arkadaş grupları içinde, hiç fark edilmemek pahasına da olsa, kabul görmek ve grubun bir parçası olmaktır.”

Burada Rollo May’in sözünü ettiği “grup”, bir arkadaş grubu olabileceği gibi; bir dernek, bir parti, bir cemaat vb. de olabilir. Başka bir deyişle, Nietzsche’nin “sürü”, Heidegger’in “Onlar” (*das Man*) dediği varlık alanı ile, Rollo May’in “grup” olarak adlandırdığı şey aynı şeylerdir.

Sürüden ayrılmanın ya da “Onlar”ın varlık alanı dışına çıkmanın tek yolu ise, daha önce de değinildiği gibi “kopuş”tur; bir şekilde sürüden ya da “Onlar”dan kopmak gerekir. Bu kopuşu sağlayacak olan ise genellikle kişinin karşılaşacağı trajik bir olaydır, varoluşçu terminolojiyle söylenmek istenirse, kişinin bir “sınır durumu” ile karşı karşıya kalmasıdır. Ne var ki, yine Rollo May’in belirttiği gibi (1998, s:74), boşluğun hakim olduğu çağımızda en az rastlanan bir başka şey de trajedir. Başka bir deyişle, 20. Yüzyıl insanının bir başka ciddi sorunu da *trajedi* anlayışının ve duyarlılığının giderek kayboluşu, yitışıdir. Trajedinin insanı şok eden tarafı, kişiyi kim ve ne olduğuna dair kendisi için seçtiği ya da seçtiğini sandığı imajdan bir anda koparıp almasıdır. Bu kopuş aynı zamanda kişinin kendisiyle maskelerini çıkartarak, çıplak bir şekilde dürüstçe yüzleşmesi demektir.

Lester Burnham’ın bir anda, beklenmedik bir şekilde işsiz kalması kendi küçük dünyası içinde başlı başına bir trajedi olarak yorumlanabilir. Ancak bu trajik olay başına geldikten

sonra ayrılmaya, kendisiyle yüzleşmeye başlar. Bu yüzleşmenin sonucunda anlar ki, kendi isteklerini sürekli ertelemiş ya da hiçbir zaman kendisine gerçekten ne istediğini sormamıştır. Lester Burnham'ın bilincindeki değişimi ya da uyanışı su yüzeyine çıkartan bir başka önemli olay da, çocuğu yaşındaki bir kıza, daha doğrusu kızının arkadaşı olan Angela'ya karşı duyduğu cinsel istektir. Bu istek, Lester Burnham'ın yaşamını bir anda değiştirir. Daha önce hep toplumun istekleri doğrultusunda hareket eden bir insan şimdi açıkça toplum tarafından kınanacak, ayıplanacak bir isteğin peşine düşmüştür. Ancak bu istek, her ne olursa olsun “kendi” isteğidir ve “Onlar”ın isteklerine bir karşı çıkış, bir başkaldırının başlangıcıdır. Bu başlangıcın arkası gelir ve Burnham toplum tarafından kendisine bir şekilde unutturulan pek çok isteği yeniden hatırlar. Evdeki akşam yemeklerine eşlik eden rutin müziği, kendisinin deyimiyle asansör müziğini değiştirir ve daha hareketli şeyler dinlemeye başlar. Pink Floyd'u yeniden keşfeder. Düzenli olarak spor yapar. Kendisinden gülmesi istendiği için zoraki gülmek yerine, yalnızca içinden geldiği ve kendi istediği için gülmeye başlar. Dahası yaşamındaki gülüşlerin sayısı oldukça artmış, tedirginliklerinden, kendine karşı duyduğu güvensizlikten ve gerekli gereksiz pek çok korkusunda bir anda kurtulmuştur. Tamamen işsiz kalmak yerine, sorumluluğu en az olan işlerden birini seçerek, bir hamburgercide servis elemanı olarak çalışmaya başlar. İsteddiği “en iyisi” için ya da çok para kazanmak için çalışmak değil, kendi istekleri neyse onları karşılayacak kadar çalışmaktır. Karısı için bir toplumsal statü göstergesi olan Toyota marka arabasını satarak, kendisine hep istediği eski model bir Pontiac alır. Özetle söylemek gerekirse şimdi çok daha mutlu, çok daha huzurlu ve ruhsal açıdan çok daha sağlıklı bir insandır. Ve bu köklü değişiminde genç bir insanın, Ricky'nin de önemli bir payı vardır.

Ricky, mahalleye yeni taşınan bir ailenin tek oğlu ve Burnham'ların kapı komşusudur. Ricky'nin babası ise ordudan emekli bir subay, gizli bir Nazi hayranı ve gizli bir eşcinseldir. Bu babanın en büyük korkusu, oğlunun da ilerde kendisi gibi bir eşcinsel olmasıdır. Bu nedenle Ricky'i çocuk yaşta bir askeri okula gönderir ve çok katı disiplin kuralları içinde tam bir erkek olarak yetiştirmeye çalışır. Ricky, biraz da babasından kaynaklanan bu şiddetli baskı nedeniyle uyuşturucu ile tanışır ve bir süre akıl hastanesinde yatar. Askeri okuldan ise çoktan atılmıştır. Şimdi yeni taşındıkları bu mahalledeki normal

okullardan birinde öğrencidir. Babasına fark ettirmeden uyuşturucu kullanmaya devam ederken, bir yandan da uyuşturucu pazarlayıp, satarak para kazanır ve biriktirir. Parasını biriktirmesinin nedeni ailesinden kopacağı, babasının dayanılmaz baskısından kurtulacağı ve özgür kalacağı güne hazırlıklı olmaktır. Lester Burnham'ın Ricky ile tanışması uzun sürmez; bir akşam partisinde tanışır ve kısa sürede dost olurlar. Lester Burnham, Ricky'nin arkadaşı olduğu kadar müşterisi de olur ve ondan arasına uyuşturucu alır. Bu iki insanı kısa sürede kaynaştıran, dost yapan şey, her ikisinin de özgürlüklerine olan düşkünlükleri ile bağımsız kişilikleridir. Başka bir deyişle, Burnham ve Ricky kendisi olmayı başaran insanlardır. Öte yandan ortak olarak paylaştıkları bir başka şey de, “normal”, “uyumlu” insanlara hiç benzemedikleri için çevrelerindeki insanların kendilerine biraz kaçık ya da düpedüz “deli” gözüyle bakmalarına alışık olmalarıdır. Oysa onlar deli değil Nietzsche'nin deyişiyle “*özgür insan*”lar, ya da Kierkegaard'ın deyişiyle (1997, s:40) “*ölümcül hastalık umutsuzluk*”larının bilincinde olanlardır. Özgür insanlardır, çünkü, sürüden kopmuş, sürüyü birbirine bağlayan, böylece kendilerini daha rahat ve güvende hissetmelerini sağlayan ahlaki reddetmişlerdir.

“Özgür insan ahlaksızdır, çünkü o her bakımdan geleneğe değil, kendine bağlı olmak *ister*: İnsanoğlunun bütün kökensel durumlarında ‘kötü’; ‘bireysel’, ‘bağımsız’, ‘keyfi’, ‘alışılmamış’, ‘öngörülmemiş’, ‘hesaplanmamış’ anlamına gelir. Hep bu tür durumların ölçütleriyle ölçülür: Gelenek emrettiği için *değil*, başka güdülerle eylemde bulunurlar (Nietzsche, 1997, s:16).

Ricky'e ilk önceleri deli, daha doğrusu sapık gözüyle bakanlardan biri de Jane'dir. Fakat kısa bir süre sonra, Jane ile Ricky arasındaki diyalog önce gelişip, daha sonra da bir aşka dönüştüğünde, Jane onun bir sapık olmadığını, tam tersine onca çirkinlik arasında güzel kalmayı başarabilmiş az sayıdaki insandan biri olduğunu anlayacaktır. Ricky, Jane ile evde yalnız kaldıkları bir gün ona amatör kamerasıyla çektiği bir şeyi gösterir. Ricky'e göre bu çektiği şey, o güne kadar yaşamında gördüğü en “güzel” şeydir ve bunu Jane'le de paylaşmak, ona da göstermek ister. Filmin bu sahnesinde, izleyicinin görmeyi beklediği şey büyük olasılıkla estetik ya da duygusal, romantik bir görüntüdür. Oysa Ricky'nin kamerasından çıkan ve Jane'e yaşamımda gördüğüm en güzel şey dediği bu görüntü, bir duvarın önünde, rüzgarla birlikte oradan oraya savrulan kirli bir naylon poşettir. Ricky, dakikalarca rüzgarda dans eden bu poşetin görüntüsünü çekmiştir. Belki de hiç kimsenin

“güzel” demeyeceği bu görüntülerin “güzelliği” ne olabilir? Yönetmen, bu soruya açık ya da kapalı hiçbir yanıt vermez.

Öte yandan, Ricky'nin yine amatör kamerasıyla saptadığı ve büyük bir hayranlıkla izlediği bir başka görüntü de bir güvercin ölüsüdür. Jane, kendisine neden bu ölü kuşun görüntüsünü kaydettiğini sorduğunda verdiği yanıt “çünkü çok güzel!” olur. Ricky, garip bir şekilde “ölüm” düşüncesinden ve bu düşüncüyü gösteren her şeyden haz alır. Jane ile henüz yeni tanıştıkları ve evlerine doğru birlikte yürüdükleri bir gün de, yolda bir cenaze konvoyu ile karşılaşılır. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Ricky: Hiç tanıdığım biri öldü mü?

Jane: Hayır, ya senin?

Ricky: Hayır. Ama kocası ölmüş bir kadın gördüm. Çok üzgündü. Adam kaldırımında yatıyordu. Onu videoya çektim çünkü olağanüstüydü...

Jane: Neden?

Ricky: Böyle bir şey gördüğünde, Tanrı yukarıdan sana bakıyor gibi hissedersin ve etrafına bakmaya korkarsın.

Jane: Bakınca ne görürsün?

Ricky: Güzellikler...

Amerikan Güzelliği'nin ya da güzelliklerinin tersine, Ricky'nin ölümden gördüğü “güzellik”in kesinlikle “yaşamın güzelliği” olduğu söylenebilir. Benzer şekilde, o rüzgarda öylece savrulan poşet görüntüsünü “güzel” kılan şey de, yaşamın rastlantısallığıdır ve bu açıdan bakılırsa Forrest Gump'ın rüzgarda savrulan beyaz kuş teleği ile buradaki poşet aynı şeyi anlatır. Ölümün zorunluluğu ile yaşamın rastlantısallığını fark eden insanın çevresine baktığında gördüğü şey, yaşamın ve yaşamda insan olarak varolmanın başlıbaşına bir mucize, bir güzellik olduğudur. Ricky, Herman Hesse'nin deyişiyle “yalın gerçek”i, Jack London'ın deyişiyle “çıplak gerçek”i ya da Albert Camus'nün deyişiyle “dekorların yıkılışı”nı görmüştür. (Bkz. s:116-117)

Lester Burnham da Amerikan çirkinliklerinin dışına çıkarak o güzelliği görenler arasında yer alır. Filmin daha başında, kendi ağzıyla söylediği gibi kısa bir süre sonra ölür, daha doğrusu öldürülür. Kendisini öldüren Ricky'nin babasıdır. Oğlu ile Lester arasında eşcinsel bir ilişki olduğunu sanan fakat bunda yanılan adam, Lester'la ilişkiye girmek ister. Fakat

Lester Burnham bir eşcinsel değildir ve adamın isteğini reddeder. Öte yandan, bu yanlış anlama sonucu, Ricky'nin babası büyük bir utanç duyar, çünkü yıllarca herkesten sakladığı bir şeyi; kendisinin aslında bir eşcinsel olduğunu şimdi bir başkası biliyordur. Bu utançtan kurtulmanın tek yolu, Lester Burnham'ı öldürmektir. Nihayetinde Burnham'ı tabancasıyla vurarak öldürür.

Fakat Burnham öldürülmeden henüz çok kısa bir süre önce, aynı gece, Angela ile birlikte olma, onunla yatma fırsatını yakalamıştır. Bu istek, kızı yaşındaki Angela ile birlikte olma isteği onun için çok önemlidir çünkü bilinci ilk defa bu istekle birlikte uyanmış, yaşama bambaşka gözlerle bakmaya başlamıştır. Kendi deyimiyle, Angela'nın hayali düşlerini süslemeye başladığından beri çok uzun süren bir komadan uyanmış, yeniden yaşamaya başlamış gibidir. Ve şimdi bu isteğini doyurabilir. Ne var ki, Angela tam da bu sırada Burnham'a daha önce hiç kimseyle cinsel bir ilişkiye girmediğini söyleyecektir. Bir başka deyişle, kendisini her yerde küçük bir fahişe gibi gösteren ve böyle görünmekten hoşlanan Angela, bakiredir. Kendisini arkadaşının, Jane'in babasıyla yatmaya iten neden ise ona "sıradan" bir insan olduğunun söylenmesidir. Angela'nın yüzüne karşı "sıradan" bir insan olduğunu söyleyen ise Jane'dir. Bu söz, Angela için kendisine edilebilecek en büyük hakarettir.

Bu noktada belki de bir parantez açılarak söylenmesi ya da yeniden anımsanması gereken önemli şeylerden birisi de, Tomris Mengüşoğlunun (1997, s:247) vurguladığı ve daha önce de değinildiği gibi, çağdaş Batı yaşamının bir yandan bireyi yücelterek, kişiye ait değerlere ayrıcalıklı bir önem vermesi, öte yandan ona tek tip, homojen bir yaşam tarzı sunarak, onu bu yaşam tarzıyla "uyuma" zorlamasıdır. Başka bir deyişle, bir yandan bireyin biricikliği, onu diğerlerinden ayıran kişilik özellikleri ve değerleri vurgulanmakta, birey farklı olmaya özendirilmekte, öte yandan Coca Cola'sıyla, hamburgeriyle, blue jean'iyile kısacası giyim kuşamından, yeme içmesine, oturup kalkmasına kadar her şeyiyle aynı olan, sıradan bireyler yaratılmaktadır. Daha da ilginç olan bir başka şey ise, artık farklı olmanın da yinelene yinelene sıradan hale gelmesi ya da farklılığın da sıradanlaştırılmasıdır. Bu öylesine kısır bir döngüdür ki, farklılığın da sıradanlık oluşuyla ya da sıradan hale

getirilişyle, farklı olmak isteyen bireyin kesinlikle hiçbir şansı kalmamaktadır. Belki de yine tam bu noktada Amerikan Güzelliği'ne ilişkin olumsuz bir eleştiride de bulunulabilir. Çünkü film Amerikan Güzelliği adıyla çirkinlikleri, bireyin yabancılaşmasını gösterirken bu çirkinliklere neyin neden olduğuna ya da sistemin nasıl olup da aynı tornadan çıkmış gibi birbirine benzeyen insanlar ürettiğine değinmemekte, dolayısıyla asıl eleştirilmesi gerekene neredeyse hiç dokunmamayı tercih etmektedir.

Yeniden filme dönersek, Angela'nın bakire olduğunu öğrenen Lester Burnham bir an için çok şaşırılmış fakat bu şaşkınlığını hemen üzerinden atarak kendisini toplamayı başarmıştır. Burnham, Angela'ya karşı duyduğu isteğinin ahlakla bağdaşmayacağını, kendi ahlak anlayışıyla bağdaşmayacağını anlamıştır. Angela'ya sarılır, ama ona cinsel bir obje olarak değil, bir insan olarak bakar ve kendi kızına sarılır gibi içten bir sevgiyle onu kucaklar. Birlikte yemek yerler ve konuşurlar. Burnham, Angela'ya Jane'in nasıl olduğunu sorar; onun mutlu olup olmadığını öğrenmek ve kendi kızı ile ölmeden önce konuşmak istediğini söyler. Bu arada Angela'da ona "peki, siz nasılsınız?" diye sorduğunda ise Burnham çok şaşırır ve çok uzun zamandan bu yana kendisine hiç kimsenin bu soruyu gerçekten sormadığını söyler. Sonra da yanıtlar: "Çok iyiyim..."

Amerikan Güzelliği, Lester Burnham'ın üst-ses (voiceover) anlatısıyla başladığı gibi, yine onun üst-sesiyle biter. Bu üst-sese eşlik eden görüntüler ise Burnham'ın hayatından alınmış kesitlerdir; çocukluğu, büyük annesinin elini tutuşu, toprağa sırtüstü uzanıp yıldızlarla dolu gökyüzünü seyrediş, rüzgar bir ağacın yapraklarına değdiği zaman içini saran ürperti, evleniş, eşyle olan mutlu günleri, kızlarını doğumu, birlikte mutlu oldukları kısa, küçük fakat her biri sonsuzluk değerinde olan anlar Lester Burnham'ın gözünün önünden bir film şeridi gibi geçerken şunları söyler:

"Her zaman tüm hayatımızın bir film şeridi gibi gözümüzün önünden geçeceğini söylerler. Ölmeden hemen önceki an... Öncelikle, o an, yalnızca bir an değil, sanki sonsuzluğa kadar uzanan bir süre... Benim içinse, o an, sırtüstü yatıp kayan yıldızları seyretmekten ibaretti.

Ve ağaçlardaki yeşil yapraklar dökülüp, sokağımıza doluyor.

Büyükannemin elini tutuyor gibiydim.

Ve hayatımda ilk defa hiç kullanılmamış bir Pontiac gördüm. Ve Jane ve Carolyn... Başımıza gelenler yüzünden canımın biraz sıkın olması gerekirdi, ama dünyadaki bütün güzellikleri gördüm. Bazen... bütün bu güzelliklerin hepsini aynı anda görüyormuşum gibi oluyor ve bu fazla geliyor; kalbim patlamak üzere olan bir balon gibi şişiyor. Ve daha sonra sakinleşmem gerektiğini hatırlıyorum.

Ve kafa yormayı bırakıyorum. Ve birden o sonsuzluğa uzanan anlar yine yağmur gibi yağmaya başlıyor. Minnettarlıktan başka bir şey hissedemiyorum. Aptal hayatımın her küçük anı için... Neden bahsettiğimden hiçbir fikriniz yok, eminim. Ama endişelenmeyin, bir gün siz de anlayacaksınız. Eminim..."

Sonuç olarak, sinemada Hollywood Varoluşçuluğu olarak adlandırdığımız varoluşçuluğun bize gösterdiği en önemli şey, çağdaş yaşamdaki insanın *yabancılaşma* sorununun giderek arttığıdır. Kierkegaard'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 Camus'nün (Bkz: s: 157-159) deyişiyle, "Düşüş" hızlanmaktadır.

Hollywood Varoluşçuluğuna ilişkin söylenebilecek bir başka şey de, bu varoluşçuluğun "eğlenceli" bir varoluşçuluk olduğudur. Forrest Gump, Being There ve Amerikan Güzelliği'nin ortak özelliği, trajedi ile komediye ölçülü bir şekilde harmanlayan yapımlar oluşudur. Bu da gösterir ki çağdaş insanın bunalımını anlatan bir filmin kendisinin de bir bunalım olması ya da izleyenini bunaltması gerekmez. Öte yandan, varoluşçu felsefenin Avrupa sinemasına yansıyan örnekleriyle ya da Avrupalı yönetmenlerin filmleriyle karşılaştırıldığında, Hollywood Varoluşçuluğunda hemen göze çarpan bir başka şey de, Hollywood filmlerinin çok fazla sayıdaki varoluşçu izlekle doldurulmuş olmasıdır. Sözgelimi Forrest Gump ya da Amerikan Güzelliği böyledir ve bu filmlerde yabancılaşmadan ölüme, yaşamın anlamından absürde, kötü niyete vb.'ne kadar çok sayıdaki varoluşçu izlek bir arada ele alınmaya çalışılmıştır. Belki de bu durum, Hollywood Varoluşçuluğunun "eğlenceli", dolayısıyla popüler bir varoluşçuluk olma kaygısının bir sonucu ya da bedelidir!

2.1.3.1.4. Bir Yaşam Sorunu Olarak Ölüm ve “Yedinci Mühür”

“Ölüm bir yaşam olayı değildir, ölüm yaşanmaz.”

20. yüzyıl felsefesine yön veren en önemli adlardan biri olan Wittgenstein’in (1985, s:161) ünlü yapıtı *Tractatus*’ta yer alan bu cümle, filozofu düşüncenin en son sınırına, dolayısıyla suskunluğa götüren yolun başlangıcı olarak da okunabilir.

Tractatus’un son sözü, üzerine konuşulamayan yerde susmaktır; yani, “ne hakkında konuşulamıyorsa, orada susmalı”dır (Wittgenstein, 1985, s:165). Güzellik, inanç, ahlak, başka deyişle etik, estetik ve din filozofun kendisini, dolayısıyla felsefeyi suskun kalmaya yazgılı gördüğü o yerler arasındadır. Fakat öncelikli yer ölümüdür. Ölümün bir yaşam olayı olmaması, bu nedenle de yaşanamaz oluşu demek; ölümün bilinemeyeceği, bilinemeyeceği için de anlatılamayacağı demektir. Ölüm ve buna bağlı olarak *yaşamın anlamı*, dilin sınırları içinde değildir. Ve Wittgenstein’a göre, “Dile getirilemeyen bir yanıtı yönelik soru da söylenemez. Bilmece yoktur” (Akt: Ömer N. Soykan, 1995, s:307).

Eğer Wittgenstein’in (1985, s:127) ileri sürdüğü gibi, “dilimin sınırları, dünyanın da sınırları” ise, ölümün (yaşamın) anlamı da bu dünyanın sınırları dışında olmalıdır. Bu düşünce *Tractatus*’ta şöyle yer alır: “Dünyanın anlamını onun dışında aramak gerekir. Dünyada her şey nasıl ise öyledir ve nasıl oluyorsa öyle olur; dünyanın **İÇİNDE** hiçbir değer yoktur – ve eğer olsaydı, onun hiçbir değeri olmazdı” (Akt: Ömer N. Soykan, 1995, s:307).

Ne varki, dünyanın, dolayısıyla dilin dışına çıkmayı yasaklayan düşünür, “bu dünyadır” veya “bu dildir” dediğinde kendi yasağını açıkça deldiğini göstermiş olmaz mı? Aslında Wittgenstein’in isteği de dünyanın dışına çıkarak oradan dünyaya bakmaktır. *Tractatus*’un Sondan ya da ünlü suskunluğundan bir önceki sözleri de bu görüşü kanıtlayabilir ki, onlar da şöyledir:

“Benim cümlelerim şöylesine aydınlatıcıdır ki, beni anlayan sonunda onları anlamsız olarak görür. O, bu önermelerin üzerine çıktığında, dünyayı doğru olarak görür” (Wittgenstein, 1985, s:163-164).

Bu sözlerin Wittgenstein’i kurtarmaya yetip yetmeyeceği ayrı bir tartışma konusudur. Fakat, ortada son derece somut, açık olan bir şey varsa, o da Wittgenstein’den önce de Wittgenstein’den sonra da insanın ölüm karşısında hiçbir zaman suskun kalmayı kabul etmediğidir. Tarihin başlangıcından, hatta tarih öncesinde bugüne belki de hiç değişmeyen tek şey, insanın ölümü anlamlandırma çabası, kaygısıdır. Bu hiç bitmeyen çaba, bu hiç azalmayan kaygı, daha önce de değinildiği gibi, en az *Gilgamiş Destanı* kadar eskidir. Çünkü ölümle hesaplaşma, engellenmesi olanaksız o “son”la uğraşma ve her ne kadar kaçınılması söz konusu olmasa da *ölüme başkaldırma* isteği insanın en temel iç güdüsü, bilinen en köklü varoluş sorusu, sorunudur. Ve bu nedenle olsa gerekir ki, “felsefe, ölmesini bilmektir” diyen Sokrates’ten, onun öğrencisi olan ve “felsefe, insanın ölümlü mü ölümsüz mü olduğu hakkında bir meditasyondur” diyen Platon’a, inanca yer açmak için ölümsüzlük düşüncesini yadsıdığını söyleyen Kant’a, “yaşamı bilmiyorken, ölüm hakkında ne bilebilirsiniz?” diye soran Konfüçyus’tan, “Avazeyi bu aleme Davud gibi Sal / Baki kalan bu kubbede bir hoş seda imiş” diyen Baki’ye, “Ölür ise ten ölür / Canlar ölesi değil” diyen Yunus Emre’den, Visconti’nin, Thomas Mann’ın ünlü romanından uyarlayarak beyaz perdeye taşıdığı “Venedikte Ölüm”e, “Öldük, ölümden bir şeyler umarak” diyen Cahit Sıtkı’ya ve “Her ölüm erken ölümdür / Biliyorum Tanrım / Ama ayrıca / almış olduğun şu yaşam / Fena değildir / Üstü kalsın” diyerek hayatını Tanrı’ya bahşiş olarak bırakmayı tercih eden Cemal Süreya’ya varıncaya kadar, ölüm belki de insanlık tarihi boyunca, en çok anlatılan, en çok konuşulan ve anlaşılmaya çalışılan şey olmuştur.

Kuşkusuz ölümü anlamlandırma çabasının ardında yatan temel gereksinim, ölümü değil *yaşamı anlamlandırmaktır*. Ölümü anlamlandırmak, yorumlamak, aslında yaşamı anlamlandırıp yorumlamak olduğu içindir ki çağdan çağa, kültürden kültüre, insandan insana da değişir ölüm yorumları (İnam, 1999, s: 18). Bu açıdan bakıldığında, çağdaş bir

yaşam felsefesi olarak tanımlanan varoluşçuluğun kendisine çıkış noktası olarak ölümü aldığı ve buradan hareketle yaşamı, insanı anlamaya, yorumlamaya çalıştığı söylenebilir.

Ancak, söz konusu bu çabada; yani, ölümden yola çıkarak yaşamı sorgulama, insanı anlama çabasında, dün olduğu gibi bugün de felsefeye eşlik edenin, çoğu zaman da felsefeden hep bir adım önde giderek ona yol gösterenin, *sanat* ve *sanatçı* olduğu da söylenebilir. Söz gelişi, ölümün çağdaş anlamdaki varoluşçu yorumuna giden yolda Heidegger'in kılavuzu Tolstoy olmuştur. Çünkü Tolstoy "*İvan İlych'in Ölümü*" adlı eserinde, Heidegger'in felsefe diliyle sorduğu sorulara verilebilecek en güzel ve en yetkin karşılıkları sanatın diliyle vermiş ve Heidegger'den çok önce ölümün bir olanak olduğunu, daha doğrusu her insanın ölüm düşüncesiyle tek başına, açıkça yüzleşmeden birey olamayacağını İvan İlych'in kişiliğinde dile getirmeyi başarmıştır. Ayrıca unutulmaması veya yeniden hatırlatılması gereken bir şey de, varoluşçu düşüncenin sanat alanındaki karşılığının felsefeye oranla hemen her zaman daha güçlü ve etkili olduğudur ki, ölüm söz konusu olduğunda bu durum çok daha açık ve somut olarak ortaya çıkartılabilir.

Bu açıdan bakıldığında, Ingmar Bergman'ın "*Yedinci Mühür*" adlı filmi de varoluşçu felsefe ile sanatın, daha doğrusu varoluşçuluk ile sinema sanatının *ölümde* buluşması olarak görülebilir. Ancak bu buluşmanın ayrıntılarına ve değerlendirmesine geçmeden önce filmin künyesi ile kısa bir özetini vermek yararlı olacaktır.



YEDİNCİ MÜHÜR

- Filmi Künyesi

Yapım yılı	: 1956, İsveç. Svenska Filmindustri.
Yönetmen	: Ingmar Bergman
Senaryo	: Ingmar Bergman (Bergman'ın daha önce yazmış olduğu "Ahşap Üzerindeki Resim" adlı tiyatro oyunundan uyarlanmıştır)
Görüntü Yönetmeni	: Gunnar Fischer
Kurgu	: Lennart Wallin
Müzik	: Erik Nordgren
Uzunluk	: 96 dakika
İlk Gösterim	: 16 Şubat 1957
Ödül	: 1957, Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü

- Kisiler

Şövalye	: Max Von Sydow
Şövalyenin silahtarı	: Gunnar Björnstrand
Ölüm	: Bengt Ekerot
Jof	: Nils Poppe
Mia	: Bibi Andersson
Büyücü Kız	: Maud Hansson
Lisa	: Inga Gill
Raval	: Bertil Anderberg
Skat	: Erik Strandmark
Keşiş	: Anders Ek
Demirci	: Ake Fridell
Kilise Ressamı	: Gunnar Olsson

- Özet

İsveç Kraliyeti'nin Haçlı Şövalyelerinden biri olan Antonius Block, Kutsal Topraklar için on yıl savaştıktan sonra yanındaki silahtarı asilzade Jöns'le birlikte ülkesine, İsveç'e geri döner. 14. Yüzyıldır ve Kara Ölüm olarak da adlandırılan veba (Bubanic vebası), İsveç'te hızla yayılmakta, salgının neden olduğu ölümler her geçen gün artmaktadır. Her an her yerde kol gezen *Ölüm*, ıssız bir sahilde ansızın şövalyenin karşısına çıkar ve ona sıranın kendisinde olduğunu bildirir. Hazırlıksız yakalanan Block, ölüme bir oyun oynamayı teklif eder. Ölümle satranç oynayacak ve eğer kazanırsa canı bağışlanacaktır. Ölüm, teklifi kabul eder ve oyunun ilk hamlesini şövalye yapar. Antonios Block, yanında silahtarı Jöns'le birlikte evine doğru yolculuk ederken oyun da devam edecektir. Bu yolculuk sırasında filmdeki öbür karakterlerle karşılaşılır. Jof ve Mia, henüz iki yaşındaki bebekleri Mikael ile birlikte mutlu bir ailedir ve işleri oradan oraya gezerek küçük tiyatro oyunlarından, hokkabazlığa, cambazlığa kadar ellerinden ne geliyorsa onu yaparak insanları

eğlendirmektir. Skat da bu aileye eşlik eden ve oynanan oyunların, temsillerin yönetimini üstlenen bir başka karakterdir. Şövalye ve Jöns, yol boyunca yalnız bu aileyle değil kilise duvarlarını süsleyen ressamdan, şeytanla ilişki kurduğu gerekçesiyle yakılarak öldürülmek istenen genç kıza, bir keşişe, demirci ustası olan Plog ile onun karısına ve Ravan adında bir sahtekara varıncaya kadar çok çeşitli karakterlerle ve olaylarla karşılaşır. Şövalye en sonunda yanındakilerle birlikte evine, karısına ulaşmayı başarır. Fakat ölümle oynadığı oyunu kaybetmiştir ve kendisiyle birlikte yanındakiler de ölüme yenilecektir. Ancak, şövalyenin oyun sırasında yaptığı küçük bir numara, Jof, Mia ve bebekleri Mikael'in ölümden kurtulmasını ve bu ailenin kendi yollarına devam etmesini sağlamayı da başarır. Yedinci Mühür bir yanda ölümün ardında, onun dansına ayak uydurarak uzaklaşan, ufukta yiten insanlarla, öbür yanda ise yaşamda kalmayı başaran bu küçük ailenin görüntüsüyle noktalanacaktır.

“Sen ne yaparsın, Tanrı, ben ölünce?
Testin olan ben, kırılıp dökülünce? (Rilke, 1982, s: 38)

Rainer Maria Rilke'nin bu dizelerle dile getirdiği soru, (ölümle, dolayısıyla yaşamla yüzleşmenin filmi olarak da okunabilecek olan) “Yedinci Mühür”ün de sorusudur.

“Geriye dönüp anımsayabildiğim kadarıyla ergenlik dönemimde ve yirmili yaşlarıma doğru hızla büyüüp giderek katlanılmaz bir şeye dönüşen yabancı bir ölüm korkusuyla yaşadım. Öleceğim gerçeği, artık var olmayacağım, karanlık bir kapıdan geçeceğim ve denetleyemeyeceğim, önceden göremeyeceğim, düzenleyemeyeceğim bir şeyin varlığı benim için sürekli bir korku kaynağı olmuştur.

....Ölüm korkum büyük ölçüde dinsel kavramlarımla bağlantılıydı. ...Bir insanın varlıktan yokluğa nasıl dönüştüğünü, bunun nasıl olduğunu ansızın kavradım. Bunu kavramak güçtü. Ama sürekli ölüm korkusu yaşayan biri artık özgürleşiyordu” (Bergman, 1999, s:161-162).

Her ne kadar korkunun ecele faydası olmadığı söylene de, Bergman'ın yukarıdaki sözlerinden çıkan sonuç, korkunun, daha doğrusu ölüm korkusunun bir işe yaradığı, bir faydası olduğudur. Başka bir deyişle, ölüm korkusunu yoğun olarak duymak, kişiye *özgürlüğünü* kazandırabilir.

Bu açıdan bakıldığında, Yedinci Mühür, Bergman'ın ölümle yüzleşmesi sonucunda kazanılmış, bedeli *korku*yla ödenmiş bir özgürlüğün filmi olarak görülebilir.

Ama nasıl olur da ölüm korkusu, kişiyi özgür kılabilir? Korku, insanı küçülten, çaresiz bırakan bir duygu değil midir? Cesaret, yüreklilik onca yüceltilirken kim *korkak* olmanın iyi bir şey ya da olumlu bir sıfat olduğunu söyleyebilir?

Hayır, Bergman'ın korktuğu şey ölüm değildir. Ölüm korkusu yalnızca daha güçlü olan bir başka korkuyu, daha doğrusu *kaygıyı* açığa çıkarttığı için önemlidir. Bergman ölümden değil, varlığını bildiği fakat adını koyamadığı başka bir şeyden korkar. Sürekli korku kaynağı olan o şey, denetleyemeyeceğini, düzenleyemeyeceğini bildiği bir şeydir. İpleri kendisinin elinden alacak olan ve “gerçeğin seyrek dokunmuş kumaşında hayal gücünün yünleriyle yeni desenler dokuma”sını engelleyecek olan bir şey...

Nedir o şey?

Korkunun nesnesi bellidir. İnsan bir köpekten, bir yılandan, karanlıktan ya da yüksekte korkabilir. Nedenli nedensiz binbir şeyden korkar insan, korkabilir. Ama neden korktuğunu bilir. Çünkü korkusunu adlandırmıştır. Ve yanlış da olsa adlandırdığı, adını koyabildiği her şeyle başedebilir kişi. Karanlıktan korkuyorsa ışığı arar, köpekten korkuyorsa kendini sakınmak için bir taş arar ya da kaçar.

*Kaygı*nın nesnesi ise belli değildir. Endişe, tasa, sıkıntı, bunaltı olarak da adlandırılabilir. Kaygı, korkudan farklı olarak daha güçlü, daha sürekli bir duygudur. Korku, şiddetli fakat kısa süreli, kısa solukludur ve korkunun nesnesi ortadan kaldırıldığında korku da kaybolur. Kaygı, endişe ise daha uzun solukludur. Nesnesi belirli olmadığı için de kolay kolay yok olmaz.

Nasıl çok çeşitli korku varsa, bir o kadar çok çeşitli kaygı olduğu da söylenebilir. Bir babanın çocuklarının geleceği için duyduğu kaygı ya da bir çocuğun sınavda ne yapacağını kaygısı, ameliyata girmek üzere olan bir hastanın kaygısı gibi. Kaygıların pek çoğu, günlük yaşamın; adına “hayat galesi” dediğimiz gündelik yaşamın kaygılarıdır.

Ancak öyle bir kaygı daha vardır ki, o en dipte, insan ruhunun en derininde yatar durur. Ahmet İnam'ın deyişiyle, “kaygıların hası” olan o kaygı, *hiçlik* kaygısıdır. İnsana özgürlüğünü kazandıracak olan da *hiçlikten* duyduğu bu kaygıdır:

“Neden vıdı vıdı dünyasının (hayat galesi) kaygılarından hiçlik kaygısına? Hiçlikte yok olmak için mi? Kaygıdan kayıp, hiçliğe varmak, kaygıyı araştırmak için; kaygıyı çepeçevre sarmak için, kaygıyı en geniş ufku içinde görebilmek için. Özgürlüğü yaşamak için. Hiçlik kaygısı özgür olanın kaygısıdır, özgürleşme kaygısıdır: Zincirleri kırma kaygısı” (İnam, 1999, s:89-90).

Zincirleri kıran ve insanın hiçlikten duyduğu kaygının, kaygıların hası olduğunu ilk duyuran Kierkegaard'dır. Ölüm korkusunun, insanın hiçlikten duyduğu kaygıyı açığa çıkarttığını söyleyecek olan ve varlık araştırmasını hiçlikten, ölümden yola çıkarak başlatacak olan ise Heidegger'dir (Soykan, 1999, s: 35-53). Albert Camus'ye göre (1962, s: 30) Heidegger'in düşüncesindeki varlık dünyasının tek gerçeği “kaygı”dır. Ancak Camus, Heidegger'in kaygısını dünya telaşının sıradan kaygılarından derhal ayırarak ekleyecektir:

“Dünyada ve oyalanmaları arasında kaybolmuş insan için, bu kaygı kısa, çabucak geçip giden bir korkudur. Ama bu korku kendi bilincine varmayagörsün, bunalım olur, uyanık insanın ‘içinde hayatın kendi kendisine kavuştuğu’ sürekli iklimi olur” (Camus, 1962,s:30).

Camus'ye göre, ölüm bilinci kaygının çağrısıdır ve bu çağrıyı duyan kişi *uyumsuzun* (*absürdün*), dolayısıyla özgürlüğün ikliminde soluk alıp vermeye başlamıştır.

Ömer Naci Soykan da (1999, s:35), özgürlüğe giden varoluş yolunun ana kavşağında Heidegger ve Kierkegaard'la birlikte korkuyu ve kaygıyı bulur. Tıpkı Camus'nün, Ahmet İnam'ın, Bilge Karasu'nun, Bataille'in, Blonchot'un ya da Sartre'ın, özetle pek çok çağdaş düşünür ve sanatçının bulduğu gibi...

Aslında Hyginus'un (Akt: Cem Deveci, 1999, s: 66) yazmış olduğu çok eski, Latince bir masaldır “Kaygı”... O masalda Kaygı (Cura), bir nehir kıyısında dolaşırken killi topraktan bir parça alıp ona biçim verir. Jüpiter'den biçim verdiği bu toprağa bir ruh vermesini ister. Jüpiter de ona ruh verir ve kendisinin adıyla anılmasını ister. Yeryüzü buna karşı çıkar.

Çünkü yaratılan kendisinden, yeryüzünden bir parçadır, öyleyse adı yeryüzü olmalıdır. Araya Satürn girer ve onun hakemliğinde bir karara varılır. Yaratığa ruhunu veren Jüpiter olduğu için öldüğünde ruhu Jüpiter'in olacaktır. Fakat onu ilk şekillendiren, ona ilk biçimini veren Kaygı olduğu için, yaşadığı sürece bu yaratığa sahip olacak olan Kaygı'dır. Anlaşmazlığın nedeni ad olduğuna göre, adı verecek olan da hakemlik yapan, yani Satürn olacak ve "Gelin ona insan (homo) ismini verelim, çünkü o topraktan (humus) yapılmıştır." diyecektir.

Heidegger'in "Varlık ve Zaman" adlı yapıtında bu masalı yorumlayışı, kaygının insanın varlık yapısından kaynaklandığı şeklindedir (Akt: Cem Deveci, 1999, s:66). İnsanın adı "insan"dır, ama kendisi kaygıdır. Başka bir deyişle, kaygı dışarıdan gelen, kökü dışarıda olan bir şey değildir, insan varlığının kendisi kaygıdır.

Varoluşçu psikoterapinin önde gelen isimlerinden biri olan Rollo May'e göre (1998, s:240), insanın hiçlikten duyduğu yoğun (Bergman'ın deyişiyle yabancı) kaygıyı yumuşatmanın en iyi yolu, onu hiçbir şeyden duyulan korku olmaktan çıkartarak, bir şeyden duyulan korkuya dönüştürmektir. Rollo May'in (Akt: Irvin Yalom, 1999, s:74)) kendi ağzından söylenmek istenirse "anksiyete, korku olmaya çabalamaktadır." Bu açıdan bakıldığında, Bergman'ın hiçlikten duyduğu kaygıyı ölüm korkusuna dönüştürdüğü ve *Yedinci Mühür*'ün de bu dönüşümün perdeye yansması olduğu düşünülebilir. Ne var ki, ilginç olan şey de, Bergman'ın hiçlikten duyduğu kaygıyı bir şeyden duyduğu korkuya dönüştürürken kendisine *ölümü* seçmesidir. İlginçtir, çünkü onun hiçlik kaygısını açığa çıkartan ölüm korkusunun ta kendisidir. Bu durumda düşünülebilecek tek şey, yönetmenin duyduğu endişenin, kaygının katlanarak artacağı, çoğalacağı olabilir mi? Yoksa bu endişe ikliminden özgürlüğe giden bir yol var mıdır? Varsa o yolun dönemeçlerinde, sapaklarında insanı neler bekler? Bu soruların yanıtı filmde, yani *Yedinci Mühür*'dedir.

Bergman'ın ölümle yüzleşmeyi beklemeye ya da onunla karşılaşmayı ertelemeye, geciktirmeye hiç niyeti olmadığı daha filmin başından bellidir. Çünkü film, Kuzu'nun (Hz.

İsa) Yedinci Mühür'ü açtığını duyuran bir sesle ve şövalye Antonios Block'un karşısında ansızın Ölüm'ü bulmasıyla başlar.

Kuşluk vaktinin alacakaranlığı ölümle randevu için ideal bir zamandır. Şövalye ve silahları Jöns bir kumsaldadır. Arkalarında karanlık bir orman, önlerinde kül rengi bir deniz uzanır. Gökyüzü kurşundan bir kubbe gibidir ve hava durgundur. Fırtına öncesinin sessizliğini andıran bir sessizlik, tedirginlik hissedilir. Cılız ve yorgun atlarının huzursuz kişnemeleri hem sessizliği böler hem de tedirginliği arttırır. En az atlar kadar onların sahipleri de bitkindir. Jöns kumların üzerinde uyur. Şövalye ise uyanıktır. Kalkar, ağır ağır denize doğru yürür ve güneşten yanmış yüzünü, uçuklamış dudaklarını yıkar. Kumsala döner, diz çöker ve sessizce sabah duasını eder. Yüzünde acı dolu bir ifade, üzüntü vardır. Bir martı çığlığı duyulur. Şövalyenin boz atı biraz daha huzursuzlanır. Ve Antonios Block arkasını döndüğünde karşısında birdenbire karalar giyinmiş, kireç yüzlü bir adamın durduğunu görerek irkilir. Kim olduğunu sorar. Yanıt, Ölüm'dür. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

ŞÖVALYE: Benim için mi geldiniz?

ÖLÜM: Nicedir yanınızda yürürüm.

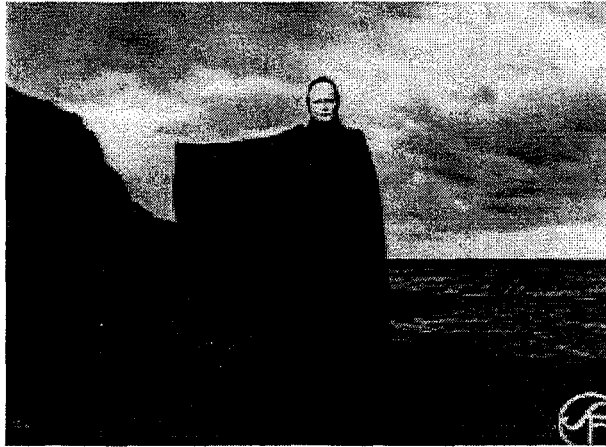
ŞÖVALYE: Onu biliyorum.

ÖLÜM: Hazır mısınız?

ŞÖVALYE: Gövdem korkuyor, ama ben korkmuyorum.

ÖLÜM: Eh, ayıp sayılmaz o.

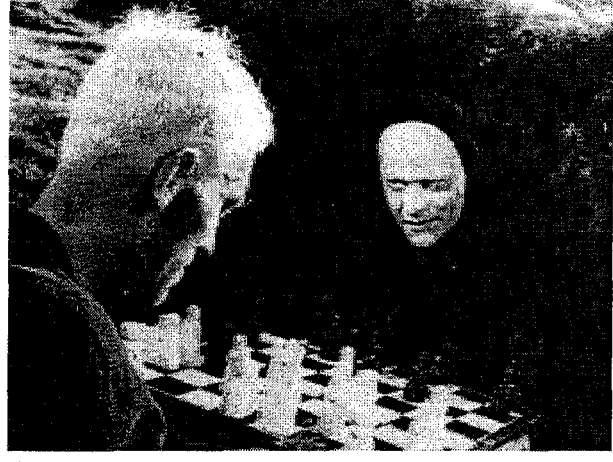
(Şövalye ayağa kalkar. Ürperir. Ölüm, şövalyenin omuzlarını örtmek için üstlüğü açar.)



ŞÖVALYE: Bir dakika.

ÖLÜM: Hepsi de aynı şeyi söyler. Bende erteleme yoktur.

ŞÖVALYE: Satranç oynarsınız değil mi? (Bergman, 1966, s:18).



Ölüm, şövalyenin oyun teklifini kabul eder. Oyun devam ettiği sürece Antonius Block yaşayacak, eğer oyunu kazanırsa ölüm onun hayatını bağışlayacaktır. Oyunun ilk hamleleri yapılır. Şövalyenin evine ulaşmak için yaptığı yolculuk boyunca oyun karşılıklı hamlelerle devam edecektir.

Bu ayrımın (sekansın), yani filmin başlangıç ayrımının aslında dramatik açıdan son derece riskli olduğu söylenebilir. Risklidir, çünkü izleyicinin gördüğü şeye inanmaması ve kendisine *ölüm* diye gösterilen şeye; yani siyahlar içindeki kukuletalı bir insan figürüne gülüp geçmesi kuvvetle olasıdır. Fakat Bergman mizansenini öylesine ustaca kurar, hazırlar ki, filmi izleyen herkesi, bu kararlar içindeki kireç yüzlü insan figürünün ölüm rolü yapan bir *oyuncu* değil, *ölüm* olduğuna inandırmayı başarır. Bu gerçekten de dramatik açıdan bir mucize gibidir ve eğer mucize değilse söylenebilecek tek şey Bergman'ın çok iyi bir sanatçı, usta bir yönetmen olduğudur.

İzleyicinin, kendisine *ölüm* diye gösterilen figüre inanmasının önemli nedenlerinden biri, hiç kuşkusuz şövalyenin ölümle karşılaşmasından hemen önceki kısa süre içinde yaratılan psikolojik atmosferdir, tedirginliktir. Başka bir deyişle, Bergman'ın mizansen ustalığıdır. Ancak belki de bundan daha önemli olan bir başka neden de, her şeyden önce Bergman'ın

kendisinin gördüğü şeylere inanmasıdır. Yani Bergman gördüklerine yürekten inandığı için izleyiciyi de inandırmayı başarır. O, kilise duvarlarında ölümle satranç oynayan şövalyenin yanısıra, Yaşam Ağacını kesen ölümün, ağacın tepesinde ellerini ovuşturan korku dolu yaratığın, kazan kaynatan şeytanların, çarmıha gerilen İsa'nın, kanlar içinde azap çeken günahkarların resimlerini görerek, bu resimlerin dünyasında yaşayarak büyümüş bir papaz çocuğudur. Büyülü Fener'de de dile getirdiği gibi, vaaz vermek için kasaba kasaba dolaşan babasına eşlik eden Bergman, kiliselerin rengarenk bir akvaryum, gerçekle düşün iç içe girdiği bir dünya olduğunu henüz çocukken görmüş ve o fantastik dünyada gördüklerine inanmıştır:

“Bazı kiliseler akvaryum gibidir. Boyasız ve resimsiz bir yer göremezsiniz. Her yerde insanlar, ermişler, peygamberler, şeytanlar, iblisler; hepsi canlıdır, gelişip büyümektedir. Bu dünya ile öteki dünya, duvarların ve kemerlerin üzerinde dalgalanır. Gerçek ile düşün birbirine karışarak erir ve sağlam bir efsane yapısı oluşturur” (Bergman, 1999, s:155).

“*Ahşap Üzerindeki Resim*”in, yani Bergman'ın tiyatro oyunu olarak kaleme aldığı metnin çıkış noktası bu resimler, çocukluğundan kalan görsel anılardır. *Yedinci Mühür*'ün senaryosu ise, yukarıda, filmin künyesi verilirken de belirtildiği gibi “*Ahşap Üzerindeki Resim*”den uyarlanarak geliştirilmiştir.

Ne var ki, içindeki çocuğa inanan ve o çocuğun ruhunu canlı tutmayı başaran Bergman, *Yedinci Mühür*'ü yaptığında kırklı yaşların eşiğindedir ve artık masum, çocukça bir inançla avunamayacak kadar büyümüştür. Şimdi onun isteği inanç değil, “*bilgi*”dir.

Şövalye sabah duasını eder, dudaklarından dökülen sözcükler sessizlikte yitip giderken, yüzündeki acı, kaygı ve üzüntü dolu ifade bir nebze olsun azalmaz. Sözcükler uçup gider, geride düşünceler kalır ki, bunun adı “*şüph*e”dir. İşte tam bu anda şövalye, kişileştirilmiş ölüm karakteriyle yüzyüze gelir ve ona meydan okurcasına oyun oynamayı teklif eder. Tanrı'nın yolunda on yıl boyunca Kutsal Topraklar için savaşmış ve ölümü de öldürmeyi de göze almış bir Haçlı şövalyesi için savaşırken değil, savaştan yeni dönmüş, yurduna yeni

kavuşmuşken ve tam da ailesinin, evinin yolundayken ölmek çok *anlamsızdır*. O, ölümün önünde diz çökerek, ona boyun eğerek göçüp gitmeyi içine sindiremez. Ölümünü anlamlandırmak, ne için öldüğünü, niye ölümü hak ettiğini bilmek ister. Riske girmeli, kendini kanıtlamalı, gerekirse meydan okumalı, fakat her ne olursa olsun *anlamlı* bir an yaratmalıdır. *Oyun* bu anlamın, ölüm karşısındaki bu *anlam arayışının* sembolüdür. Şövalye eğer ölecekse, niye öleceğini bilmeli, hiç olmazsa “Oyunu kaybettiğim için öleceğim” diyebilmelidir.

Ölüm’le Şövalye’nin ikinci karşılaşmasında bu durum çok daha açık ve net olarak ortaya konulacaktır. Bu karşılaşma Tanrı’nın evinde, bir kilisede gerçekleşir. Antonius Block, günah çıkartmak için kilisededir ve pencere kafesinin ardında kendisini bir rahibin dinlediğini sanır. Oysa oyunun olduğu her yerde “hile” de vardır ve kendisini dinleyen de rahip değil, Ölüm’dür.



Aralarında geçen diyalog şöyledir:

ŞÖVALYE: Elimden geldiğince açık konuşmak istiyorum sizinle, ama yüreğim boş.

(Ölüm karşılık vermez)

ŞÖVALYE: Yüzümden yana dönmüş bir ayna boşluk. Orda kendimi görüyorum da, korkuyla, tiksintiyle doluyor içim.

(Ölüm karşılık vermez)

ŞÖVALYE: Benzerlerime, insanlara ilgisizliğim, onların eşliğinden ayırdı beni. Şimdi bir hayaletler dünyasında yaşıyorum. Düşlerim, kuruntularım içre kapatılmışım.

ÖLÜM: Yine de ölmek istemiyorsunuz.

ŞÖVALYE: Hayır, istiyorum.

ÖLÜM: Ne bekliyorsunuz?

ŞÖVALYE: Bilgi istiyorum.

ÖLÜM: Güvence mi demek istiyorsun?

ŞÖVALYE: Adına ne dersiniz deyin. Tanrıyı duyularla kavramak, öyle amansızcasına anlaşılmaz bir şey mi? Ne diye yarım söz verişler ve görünmeyen mucizeler sisinde saklıyor kendini?

(Ölüm karşılık vermez)

Şövalye: Kendimize inancımız yokken, nasıl olur da bunlara inanabiliriz? İnanmak isteyip de inanamayanların başına neler gelecek? Peki, inanmaya gücü yetenler ama inanmayanlar ne olacak?

(Şövalye durup karşılık bekler, ama ne konuşan olur, ne karşılık veren.)

ŞÖVALYE: Tanrıyı neden öldüremem içimde? Ona ilenirim, yüreğimden söküp fırlatmak isterim de, neden böyle ağrılar içinde, böyle aşağılanarak yaşar durur? Neden, her şeye karşın, söküp atamadığım şaşırtıcı bir gerçektir o ? İşitiyor musunuz beni?

ÖLÜM: Evet, işitiyorum.

ŞÖVALYE: Bilgi istiyorum, inanç değil, varsayımlar değil, bilgi. Tanrı, elini bana doğru uzatsın, kendini açığa vurup benimle konuşsun istiyorum.

ÖLÜM: Ama sessiz durur o.

ŞÖVALYE: Karanlıkta ona doğru haykırıyorum, ama sanki hiç kimse yok orada.

ÖLÜM: Hiç kimse yok belki de.

ŞÖVALYE: Yaşamak iğrenç bir yıldı öyleyse. Kimse ölümün karşısında, her şeyin bir hiç olduğunu bile bile yaşayamaz.

ÖLÜM: İnsanların çoğu ölüm, ya da yaşamının boşluğu üzerine kafa yormaz ki.

ŞÖVALYE: Ama bir gün yaşamının o son anına varıp, karanlığa doğru bakmak zorunda kalacaklar.

ÖLÜM: O gün geldiğinde...

ŞÖVALYE: Korku içindeyken, bir görüntü yaratırız, sonra Tanrı deriz o görüntüye.

ÖLÜM: Endişeli görünüyorsunuz...

ŞÖVALYE: Ölüm ziyaret etti beni bu sabah. Şimdi onunla satranç oynuyoruz. Bu erteleme, infazımın ertelenmesi acil bir çare bulmak için bir fırsat.

ÖLÜM: Nasıl bir çare?

ŞÖVALYE: Boş bir arayıştan ibaret oldu benim hayatım; anlamsız bir yolculuk, hiçbir şey ifade etmeyen, bir sürü boş laf oldu bugüne dek... Bir serzeniş değil bu, kendimi kınadığım da yok. Çünkü insanların çoğu böyle yaşıyor. Fakat bu ertelemeyi, anlamlı bir tek eylem uğruna kullanacağım.

ÖLÜM: Bunun için mi Ölüm'le satranç oynuyorsunuz?

ŞÖVALYE: Kendisi kurnaz bir hasım, ama tek taşımı yitirmedim şimdiye dek.

ÖLÜM: Bu oyunda Ölüm'ü nasıl altedeceksiniz?

Şövalye oyun stratejisini söyledikten sonra günah çıkarttığı kişinin Ölüm olduğunu anlar. Kendisini kandırılmış hisseder ve öfkelenir. Her şeye rağmen oyuna devam yemini eden şövalye, küçük pencereden giren gün ışığına doğru elini kaldırır ve şunları söyler:

ŞÖVALYE: Bu benim elim. Onu kımıldatabiliyorum, damarlarımda dolaşan, zonklayan kanı duyabiliyorum. Benim için güneş hala gökyüzünde ve ben, Antonius Block ölümle olan oyunuma devam ediyorum (Bergman, 1966, s: 32-35).

Ölüm'le Şövalye arasındaki bu diyalog üzerine çok şey söylenebilir. Çünkü Bergman, Hıristiyanlığın erken dönemlerinden başlayarak insanın kafasını kurcalayan, içini kemiren soruları yetkin bir özet halinde bu konuşmaya sığdırmayı başarmıştır. Söz konusu konuşmada, geleneksel Batı metafiziğinin görkemli dizgeleri karşı karşıya getirilmiş, bu dizgelerin kendi içlerinde taşıdığı çelişkiler ile birbirlerine karşı olan çelişkileri, aykırılıkları açıkça dile getirilmiştir.

İlk günah Albert Camus'nün de dile getirdiği gibi “bilgi”de değil, bilmek “istemek”tedir:

“Günah bilmekte değildir pek (bu bakımdan herkes suçsuzdur), bilmek istemektir. İşte bu da uyumsuz (absürd) insanın hem suçluluğunu hem de suçsuzluğunu meydana getiren şey olarak duyabileceği tek günahdır” (Camus, 1962, s:56).

Camus'nün burada karşı çıktığı şey, Sokrates'e dayanan günah anlayışıdır. Çünkü “düşünmeden yaşanan bir hayat yaşanmaya değmez” bir hayattır Sokrates'e göre. Bunun içindir ki, bilmemek günahdır. Ancak Karl Kraus'un, Elisa Canetti'nin deyişiyle (1984, s:53), 20. Yüzyıl Avrupa düşüncesinin en büyük “söz ustası” olan Karl Kraus'un, bir öğrencisinin ağzından Sokrates'e yönelttiği soru çok daha can alıcıdır: “İyi de, yaşanmamış bir hayat üzerinde düşünölmeye değer mi?” Kuşkusuz Camus'nün bu soruya vereceği yanıt “Hayır” olacaktır. Çünkü O, yaşama tutkusunun üstüne ne bilgi, ne şiir, ne din, hiçbir şey koymamaktan, hiçbir maske takmamaktan yanadır. Öte yandan, ona günahın bilgi de değil ama bilmek isteğinde, insanın tinsel arzusunda olduğunu öğreten de, daha önce de değinildiği gibi Kierkegaard'dır. (Bkz: ?) Çünkü Kierkegaard (1997, s:106), Camus'den çok önce “Ölümcül Hastalık Umutsuzluk” adlı yapıtında şunları yazar:

“...Günah (sonuç olarak her zaman bilgisizlik olmasına rağmen), bilginin içinde olmayıp istencin içindedir.”

Tıpkı Camus gibi, Pavese de (1990, s:49) “yalnız bir tek günah vardır: istek” derken veya Canetti (1996, s:93) “İnsan, ancak hiçbir şey istemediği taktirde özgürdür. Neden özgür olmak istenir ki?” diye sorarken, Kierkegaard'ın düşüncesini tekrarlarlar.

Bu açıdan bakıldığında, Şövalye Antonius Block'un da *bilmek istediğini* belirttiği anda günahın içinde olduğu söylenebilir. O varsayımlar değil, kanıt, *bilgi* istemektedir. İsteddiği, aradığı bilgiye ulaşmak için geleneksel Batı metafiziğinin sunduğu iki önemli yolu da dener. Birincisi Aristo ve St. Thomas'ın gösterdiği yoldur ve Tanrının duyularla

kavranabileceğini ileri sürer (Ketcham, 1986, s:73). Güneşin batışındaki güzelliği, ya da kainatın kusursuz düzeninden bir yağmur damlasının bile pay aldığını gören kişinin, Tanrının varlığını idrak etmesi gerekir. Ama Şövalye bu açıklamayla yetinmek istemez. O, Tanrının kendisini neden yarım ağızla sunduğunu (gelenekler, hadisler vb.) ve birtakım mucizelerin ardına sığınarak (İncil'deki hikayeler) kendisini duyurmaya çalıştığını bir türlü anlayamaz. Şövalye'nin istediği O'nun, Tanrının sesini duymaktır. Duyularla, Tanrıyı kavramak bu kadar mı zordur? Tanrı her şeye kadir ise, bu kadar kolay bir şey elinden gelmez mi? Bergman, Descartes'a Hume'a ya da Kant'a açıkça gönderme yapmadan, referans vermeden bunun olanaksız olduğunu duyurur. Bu dünyadan yola çıkarak öte dünyaya varmak sözkonusu olamaz. Başka bir deyişle, sonuçtan nedene ya da zamandan sonsuzluğa ulaşılamaz. İnsanın algıları, duyuları sınırlıdır ve bu sınırlılık içinde insanoğlunun Tanrı'yı duyularıyla kavraması olanaklı değildir. O zaman ikinci yol denenmeli, yani Arşimed'in ünlü sorusu "Tanrı'nın var olduğunu nasıl bilebilirim?"e, duyular değil, us çıkış noktası alınarak bir yanıt aranmalıdır. Bu düşünce Platon ve St. Augustin'in çizdiği metafizik yolun devamıdır (Ketcham, 1986, s: 74). Bu yolda tanrının varlığı duyulardan çok, "ontolojik" gereksinimlere bağlı olarak kanıtlanmaya çalışılır. Eğer Tanrı her şeyi yaratan ise, yokluktan var eden ise, o "var" olmak zorundadır. Aslında bu yolda ontolojik gereksinim olarak sunulan, St. Thomas'ın ve başka pek çok kişinin de belirttiği gibi *mantıksal* bir zorunluluktan başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, kanıtın zemini mantıktır ve söz konusu mantık bir *varsayımı* doğru kabul ederek çalışmaya başlar. Bu mantıkta "*olması-gereken*", doğru kabul edilen bir önseldir (a priori) ve "*olan*" da bu önselden çıkartılır. Söz konusu çıkarım, *eskatolojik kanıtlama* olarak da adlandırılan akıl yürütmedir ve formal olarak doğrudur. "Bütün insanlar ölümlüdür. Sokrates de bir insandır. O halde Sokrates ölümlüdür" önermeleri *eskatolojik kanıtlama* mantığına verilecek en kolay örneklerden biridir. Ne var ki, olgularla değerler arasındaki bağ ilinekseldir. Yani, burada *zorunlu (mantıksal)* bir bağıntı söz konusu değildir (Güzey, 2000, s:102-103). Dahası, tarihe bakıldığında görülen de, cinayetlerin genellikle bu mantığa dayanarak işlendiğidir. Olan, olması-gereken uğruna yargılanır ve gerekirse suçlu bulunarak gönül rahatlığıyla ölüme mahkum edilebilir.

Oysa Şövalye Antonius Block, Tanrının varlığına ontolojik gereksinime dayanarak kanıt arayan mantığa ve metafiziğe de karşıdır. O, önsel (a priori) olarak doğru kabul edilen bir önermeden yola çıkarak inanmaya yanaşmaz. Bu nedenle, istediği şey “inanç” da değildir. Ya, a priori olarak doğru olduğu kabul edilen şey yanlışsa, daha da kötüsü hiç “yok” ise? Şövalyenin, “Karanlıkta ona doğru haykırıyorum, ama sanki hiç kimse yok orada” dediği, ve Ölüm’ün de, “Hiç kimse yok belki de...” karşılığını verdiği anımsanır, ve ardından Şövalyenin yaşadığı dayanılmaz hayal kırıklığı, endişe düşünülürse durum daha kolay anlaşılır hale gelebilir.

Şövalye ne duyulardan ne de ontolojik kanıttan istediği bilgiyi alamayacağını anladığında kaygıların hası olan *hiçlik kaygısına* düşecek ve hiç kimsenin, hiçbir insanın her şeyin bir “hiç” olduğunu bile bile yaşayamayacağını dile getirecektir. Hemen arkasından söylediği şey ise çok daha çarpıcıdır, daha anlamlıdır: “Korku içindeyken, bir görüntü yaratırız, sonra Tanrı deriz o görüntüye”

Antonius Block’un korkudan kaygıya, oradan endişenin dayanılmaz iklimine geçerek “hiçlik”le karşılaştığında gördüğü şey *kendisinden* başka bir şey değildir. Aradığı bilgi, vahiy ya da kanıt, kendisinden başka hiçbir yerde değildir. Bunu anladığında ise, o güne kadar olan yaşamını yeniden gözden geçirmeye, kendisiyle ve geçmişiyle hesaplaşmaya başlayacaktır. Her ne kadar kendi geçmişinden ve hayatından yakınmadığını söylese de, nerede ve nasıl yanlış yaptığını görmüş gibidir. Kendisini insanlardan uzak tutmuştur. Boş laflarla, gevezelikle, anlamsız arayışlarla geçirilmiş bir hayatı olduğunu kavrar. Artık endişeden, kaygıdan özgürlüğe giden yolun uç noktasındadır ve şimdi her şey kendisinin atacağı tek bir adıma bağlıdır. O adım ise öte dünyanın gerçeği ya da bilgisiyle ilişkili değil, bu dünyanın, yaşamın gerçeğiyle, gereğiyle ilişkilidir. Ölümle oynadığı oyunda, ertelemeyi anlamlı bir tek “*eylem*” için kullanacağını söyler Şövalye. O bu kararı verdiğinde ve eylemiyle yaşama, dünyaya bağlandığında artık özgürdür. Kendisini dinleyen bir rahip değil de Ölüm olduğunu anladığında ise, bir an için öfkeye, umutsuzluğa kapılır. Ama ışığa doğru tuttuğu eline baktığında tek gerçeğin yaşam

olduğunu, güneşin hala kendisi için gökyüzünde bulunduğunu, ve kazansa da kaybetse de oyundan vazgeçmemesi gerektiğini bilir.

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

Acaba Şövalye o sözünü ettiği anlamlı bir tek eylemi gerçekleştirebilecek, ölümle oynadığı oyunu kaybetse bile bu eylemi gerçekleştirdiği için ölümüne, dolayısıyla yaşamına bir *anlam* verebilecek midir? Ayrıca şu da sorulabilir: Bir insanın yaşamı hakkında, o yaşamın tamamını göz önünde tutarak bir karar vermek daha doğru olmaz mı? Başka bir deyişle, tek bir an, tek bir eylem insan yaşamının bütününe anlamlı kılmaya yetebilir mi? J. P. Sartre (1965, s:48) bu soruyu “*Gizli Oturum*” adlı tiyatro oyununda Ines'in ağzından Garcin'e yönelterek sorar: “Bütün bir yaşamı tek bir davranışa göre yargılayabilir miyiz?” Garcin'in bu soruya verdiği yanıt olumludur. Fakat Sartre (1962, s:78), aynı soruya bir başka tiyatro oyunu olan, “*Mezarsız Ölüler*”de çok daha açık bir karşılık verecektir. Oyundaki bir karakterin, Canoris'in söylediği şey şudur:

“Hayatın tümü üstünde yaşantının her bir anına bakılarak karar verilir.”

Varoluşçu düşüncenin her fenomene ayrıcalıklı fakat eşit olarak önem verdiği ve insanı da eylemiyle tamamlanacak, tanımlanacak bir belirsizlik olarak kabul ettiği hesaba katılırsa, Şövalyenin tek bir eylemiyle yaşamını anlamlandırabileceğini düşünmek yanlış olmaz. Nihayetinde Bergman, Şövalyenin eline bir değil, birden fazla eylem fırsatı da verecektir. İşte o fırsatlardan biri de, şeytanla ilişki kurduğu ve büyücü olduğu gerekçesiyle yakılarak

öldürülmeye götürülen genç kızla, Tyan'la karşılaştığı andır. Şövalye ve silahtarı Jöns, isterlerse kızın katledilmesini engelleyebilir, en azından bu uğurda çaba harcamayı, savaşmayı göze alabilirler. Oysa Şövalye hala “bilgi”nin peşindedir. Bunu, kızla niye konuştuğuna bakarak anlamak zor olmaz. Kıza adını, yaşını soran Şövalye, hemen arkasından ona şeytanla ilişkisi olup olmadığını sorar:

ŞÖVALYE: Şeytanla birlikte olduğun doğru mu?

(Kız sessizce onaylayarak bakışlarını başka bir yöne çevirir. Şövalye kızın gözlerini yeniden yakalamaya çalışır ve uyandırmak istermiş gibi ona hafifçe dokunur.)

ŞÖVALYE: Senin şeytanla birlik olduğunu söylüyorlar.

TYAN: Niye soruyorsunuz?

ŞÖVALYE: Meraktan değil, çok kişisel nedenlerden. Onu ben de tanımak istiyorum.

TYAN: Niye?

ŞÖVALYE: Tanrı'yı sormak istiyorum ona. Bilse bilse, bir o bilir.

TYAN: Onu her zaman görebilirsiniz.

ŞÖVALYE: Nasıl?

TYAN: Dediklerimi yapmanız gerek. Gözlerimin içine bakın.

(Şövalye kızın gözlerine olanca dikkatiyle, uzun uzun bakar.)

TYAN: Ne görüyorsunuz? Onu görüyor musunuz?

ŞÖVALYE: Korku görüyorum gözlerinde, boş, uyuşuk bir korku. Başka bir şey yok (Bergman, 1966, s:74-75).

Bu konuşma da açıkça göstermektedir ki, Şövalye'nin ilgisi kızın içinde bulunduğu kötü durumdan çok onun ne *bildiğine* yöneliktir. Antonius Block, Tanrı'nın bilgisine ulaşmak uğruna gerekirse şeytana başvurmak için en ufak bir tereddüt göstermez. Kuşkusuz Bergman'ın burada şeytanı bahane ederek vurgulamak, anlatmak istediği şey “kötülük”tür; evrensel anlamdaki *kötülük* sorunudur. Asıl sorulması gereken soru, insanın, kötülüklerle dolu bir dünyanın sorumluluğunu nasıl olup da *iyi* olarak bilinen bir Tanrı'nın ellerine bırakmayı içine sindirebildiğidir. Martin Luther'e göre – ki Bergman da Luther'den yana bir protestandır – şeytan ve Tanrı'nın karşılığı kötülük ile iyiliktir. Ne var ki, kötülük dünyaya öylesine kök salmış bir gerçekliktir ki, onu söküp atmak da neredeyse olanaksızdır. Geleneksel Hıristiyanlık inancının Tanrı'nın olmadığı yerde kötülüğün olduğunu, ya da Tanrı'nın kötülüğü kendi iyiliğini sunmak için yarattığını söylemesi bir çarpıtmadır belki de... Bu tür bir inancın ya da düşüncenin bir çarpıtmadan başka bir şey olmadığını en güzel şekilde anlatan ve savunan ise Dostoyevski'dir. *Karamazof Kardeşler*'de küçücük bir çocuğa yapılan dayanılmaz işkenceleri İvan Karamazof'un ağzından anlatan Dostoyevski (1988, s:58-62), hiçbir “ilahi adalet”in bu çocuğun çektiği

acının zerresini dahi karşılayamayacağını dile getirir. Hem de düşüncesini öylesine kanıtlarla destekler ki, İvan'ın Tanrı'ya ve onun adaletine yürekten inanan kardeşi Alyoşa bile sonunda neredeyse Tanrı'ya isyan etme, ona başkaldırma noktasına gelir.

İvan Karamazof'un *Yedinci Mühür*'deki bir benzeri ise Şövalye'nin silahtar Jöns'tür. Tyan yakılmak üzere kazığa bağlandığında Şövalyenin yapabildiği tek şey, tek eylemi, kıza çektiği acıları, ağrıları bir parça da olsa dindirmek için su ve ilaç vermek olur. Öte yandan bütün bu olup bitenlerin tanığı olan Jöns, Şövalye kadar sakin değildir. Kıza ilaç ve su verdikten sonra yoluna devam etmek üzere toparlanan efendisinin arkasında duran Jöns, öfkeden deli olmuş gibidir ve tam o anda Şövalye ile aralarında şöyle bir konuşma geçer:

JÖNS: Ne görüyor kızcağız? Bana söyleyebilir misiniz?

ŞÖVALYE: (Hayır anlamında başını sallar.) Artık acı duymuyor ki.

JÖNS: Soruma karşılık vermiyorsunuz. Kim gözetiyor, koruyup kolluyor şu çocuğı? Melekler mi, Tanrı mı, Şeytan mı, yoksa boşluk mu yalnız? Boşluk, Lord'um!

ŞÖVALYE: Olamaz.

JÖNS: Gözlerine bakın, efendimiz. Zavallı beyninin bir şey keşfettiğini göreceksiniz. Ayın altındaki "boş"luğu.

ŞÖVALYE: Hayır.

JÖNS: Gücsüz kalakaldık, kollarımız iki yana sarkmış; onun gördüğünü görüyoruz çünkü, bizim yılmamızla onunki bir. (Taşarcasına...) Zavallı çocuk. Dayanamıyorum buna, dayanamıyorum... (Bergman, 1966, s: 78).

Bergman'ın silahtar Jöns karakteri, her ne kadar isyanında Dostoyevski'nin İvan Karamazof'una çok yakın bir çizgide dursa da, o daha çok Albert Camus'nün romanlarındaki varoluşçu kahramana benzer. Jöns, "uyumsuz"dur, ne Tanrı'ya ne de Şeytan'a inanır. Şövalyenin aksine, sabah uyanınca yaptığı ilk iş dua etmek değil, şarkı söylemektir ve şarkısının sözleri de "Özlediğim hayat benim ancak / Bir orospunun üzerinde yatmak"tır. Söylediğı şarkıyı şövalye duymazlıktan geldiğinde ya da kendisine şarkı türkü söylediğı için kızdığına ise inadına daha yüksek sesle, bağırarak söyler türküsünü:

"O güçlü Tanrı yukarıdadır

Ta uzaklardadır

Oysa kardeşin şeytan

Oradadır nereye baksan" (Bergman, 1966, s: 20).

Ormanda giderlerken vebadan ölmüş bir insanın korkunç cesediyle yüzyüze geldiğinde dahi dehşete, yığıya kapılmaz. Bir türkü daha uydurur, söyler söyleyeceğini:

“Şimdi hayatla dolup taşsan da,
Az sonra sürünürsün kurtlarla.
Yaman bir alçaktır yazgı,
Sen de, dostum, zavallı kurbanı” (Bergman, 1966, s:22).



Şövalye Antonius Block'la karşılaştırıldığında, varoluşçu dünya görüşünün silahtar Jöns'ün kişiliğinde iyiden iyiye belirginlik kazandığı söylenebilir. Şövalye henüz gelenekle, geleneksel düşünceler ve inançla olan hesaplaşmasını bitirmemiş, hatta böyle bir sorgulamaya, hesaplaşmaya daha yeni başlamıştır. Kilisedeki günah çıkartma sahnesinin sonunda Ölüm'le olan oyununu sürdürme konusundaki kararlılığına ve yaşamdan, eylemden yana tavır aldığına bakılırsa, Şövalye'nin varoluşçuluğa giden yolda ilk adımını attığı, bu yolu seçtiği düşünülebilir. Oysa Bergman'ın silahtar Jöns ile çizdiği karakter filmin başından sonuna kadar varoluşçu olarak, daha doğrusu bir *absürd kahraman* olarak yorumlanabilir. Dahası, söz konusu bu yorumda, Albert Camus'nun Bergman üzerindeki etkisine ilişkin çok sayıda ip ucu bulmak da olanaklıdır. Öyle ki, Bergman'ın silahtar Jöns karakterini, Albert Camus'nun ünlü yapıtı Sisifos Efsanesi'nden esinlenerek yarattığı bile öne sürülebilir ve bu görüşü doğrulayacak kanıtlar gösterilebilir.

Camus'nun, absürd üzerine felsefi bir deneme olarak adlandırdığı Sisifos Efsanesi'nin ilk yayım tarihi 1942'dir. Bu yapıtındaki felsefi görüşlerinin, düşüncelerinin ete kemiğe bürünerek canlanması, yani bir roman haline gelmesi içinse 1947'yi beklemek gerekir. Camus'nün ünlü romanı “*Veba*”, Almanya'nın Fransa'yı işgali sırasında, 1944'de yazılmış fakat ancak 1947 yılında yayınlanabilmiştir. Camus, Nobel Edebiyat Ödülünü aldığı anda ise yıl 1957'dir ve aynı tarihte Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ü ilk gösterimini yapar.

Bu tarih sıralaması, sinemayla olduğu kadar sanatın öbür dallarıyla, özellikle de tiyatroyla yakından ilgilenen Bergman'ın, *Yedinci Mühür*'ü yapmadan önce Camus'den ve onun yapıtlarından haberdar olmaması gibi bir olasılığın çok zayıf olacağını akla getirebilir. Ayrıca henüz on altı yaşındayken Nietzsche'ye gömülen, onun kitaplarından başını kaldıramayan Bergman'ın (1999, s:187), bir başka ünlü Nietzsche tutkununun, yani Albert Camus'yu tanımaması beklenemez.

Bu açıdan bakıldığında, her iki sanatçının da *vabayı* simge olarak kullanması anlamlıdır. Fakat daha da anlamlı olan *veba* ile simgelenen şeyin *ölüm* oluşudur. Kuşkusuz Camus'nun “*Veba*” adlı romanında, bu salgın hastalık Alman faşizminin ve savaşın simgesi olarak da kullanılmıştır. Ancak yapıtın özüne inildiğinde vebanın yalnızca savaşı ya da Nazizmi değil, evrensel anlamdaki *kötülük* sorununu ve buna bağlı olarak ölümü simgelediği görülür (Sunel, s:37). Bu ortak simgeden hareketle iki yapıt arasında, yani Camus'nün romanıyla Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ü arasında pek çok ortak nokta tespit edilebilir. Sözgelisi, romanda veba salgını, dolayısıyla ölümü, Tanrı'nın insanları cezalandırmak için yeryüzüne saldırdığını söyleyen din adamıyla (Peder Paneloux), filmdeki Keşiş'in düşünceleri ve söylemleri benzer olmanın da ötesinde, tamamen aynıdır. Her ikisi de vaazlarında vebayı Tanrı'nın günah içindeki insanlığa verdiği *ceza* olarak duyururlar. Keşiş ve Peder Paneloux'a göre, insan bu cezayı hak etmiştir ve yapabileceği tek şey günahkar olduğu için pişmanlık duymaktır. Vebayla, hastalıkla mücadele etmeye çalışmak anlamsız olduğu kadar, Tanrı'nın kararına karşı çıkmak olduğu için günahtır da... Yinelemek gerekirse, kilisenin kötülüğe bakışı, insanların işlediği günahların bedeli olarak Tanrı tarafından cezalandırılmasıdır, ve kötülük Tanrı'nın ilahi adaletinin gereği olduğu için kimsenin buna

karşı çıkmaya hakkı yoktur. İnsan diz çökmeli, boyun eğmeli, yalvarıp yakarmalı ve hak ettiği acıyı çekmeyi kabullenmelidir. Hatta bağışlanması ve tövbesinin kabulü için kendi kendisine acı vermeli, acı çektirmelidir.

Bu düşünceler, *Yedinci Mühür*'de, gezgin ailenin halkı eğlendirmek için küçük bir tiyatro oyunu oynadıkları sırada ortaya çıkan keşişler ile onların ardındaki bir başka kalabalıkla; kendilerine "Günah Tutsakları" adını veren kalabalıkla verilmek istenir. Kalabalıktaki kadın erkek, yaşlı genç herkesin, hatta çocukların bile elinde çelik uçlu kamçılar vardır ve bu kamçılarla hem birbirlerini hem de kendilerini kıyasıya kırbaçlayarak cezalandırır, acı çekerler. Keşişler, üzerinde çarpmıha gerilmiş İsa'nın bulunduğu büyük bir haç ve tabutlarla yüklü tahtirevanlar taşırlar. Haçtaki İsa figürü yengi kazanmış, huzurla göğe ağmayı bekleyen bir İsa değildir. Kan içinde, yaraları ve çivilenmiş bedeniyle acı çeken, aşağılanmış ve utanç duyan bir İsa'dır gösterilen.

Bu figür ve üzerinde İsa'nın bulunduğu bu haç yalnızca *Yedinci Mühür*'de değil, Bergman'ın başka filmlerinde de sık kullandığı güçlü bir semboldür. Şövalye günah çıkartmak için kiliseye girdiğinde de aynı simgeyle ve İsa'nın acı dolu yüz ifadesi ile karşılaşır. Acının yanısıra, İsa'nın yüzünde yakarışı andıran bir ifade vardır ki bu, onun çarpmıhtaki son sözlerini çağırıştırır: "*Tanrım, beni niye yalnız bıraktın?!*" Bu sözler Tanrı'nın Oğlu'nun çarpmıhta babası tarafından yapayalnız bırakıldığında duyduğu acıyı ve hayal kırıklığını duyurmasının yanısıra, insanoğlunun trajik yazgısını da dile getirir. O yazgı, Ortega'nın deyimiyle insanın kökten gerçekliği demek olan yalnızlığıdır, *yalnızlıktır*. Yalnızlığının ya da insanın bir yalnızlık olduğunun bilincine varan kişi için ise, "inanç" her an bir işkenceye dönüşebilir. Şövalye bu düşünceyi ve yaşadığı çaresizlik duygusunu ormanda yemek yedikleri sırada Mia'ya şöyle aktaracaktır:

"İnanç işkencedir, bunu bilir miydiniz? Karşınızdaki karanlıkta duran, nice bağırsanız bağırın bir türlü görünmeyen birini sevmek gibi" (Bergman, 1966, s: 65).

Tanrı'nın yeryüzünde yapayalnız bıraktığı, yazgısı yalnızlık olan insan ne yapabilir? Camus'nün bu zor soruya verdiği yanıt "mücadele"dir. İnsan başlangıçta ve sonda; doğumda ve ölümden yalnız olduğunu bilerek, yalnızlığının, tek başına bırakılmışlığının bilincinden güç alarak yaşamalı, mücadele etmelidir. Veba'dan, veba ile simgelenen ölümden, insanoğlu için yeryüzündeki kötülüklerin en büyüğü olan ölümden bir kaçış ya da kurtuluş yoktur. Fakat insanın elinden bu mutlak, bu kaçınılmaz kötülüğü, ölümü yok etmek gelirse de, hiç olmazsa dünyanın kötülüğüne bir de *kendi kötülüğünü eklememekle* bir şey yapabilir insan. Başka bir deyişle, insanoğlunun yapabileceği belki de en önemli şey kötülüğün çoğalmasını, insan tarafından çoğaltılmasını engellemeye çalışmak, bu uğurda mücadele etmekten hiçbir zaman yılmamaktır. Bu da Camus'nün (1965, s:49) *İsveç Söylevi*'nde duyurduğu gibi ancak ve ancak bile bile yalan söylememekle, insanın insanı ezmesine karşı koymakla mümkündür. Bile bile yalan söylememek "saçma"yı (absürdü ya da uyumsuz) çıkış noktası olarak almaktır da... Yazgı, yalnızlık ve ölümse, ve insan bu yazgının bilgisine sahipse, bilinci ile dünya arasındaki kırılma, yani *uyumsuzluk* kaçınılmazdır. Uyumsuz, absürd çıkış noktasıdır ama bir *son değildir, sonuç değildir*. İnsan, durumunu hiçbir yalana kaçmadan gerçekçi olarak saptadıktan, belirledikten sonra davranmalı, eylemeli, "saçma" olduğunu bilse de mücadele etmelidir. *Veba*'nın kahramanı Dr. Rieux işte bu mücadelenin simgesidir. Veba kötülüğün simgesiye, Dr. Rieux da kötülükle savaşmaktan vazgeçmeyen insanın simgesidir. O, veba salgınına karşı verdiği savaştan yengi ile çıkıp çıkamayacağını bilmez, ama hastalıkla savaşmak, hastalığı tedavi etmenin yollarını aramak zorundadır. Acıyı tamamıyla yok edemese de, acının azalmasına yardımcı olabilir. Dr. Rieux'un tek düşüncesi yaptığı işi iyi yapmak ve vebanın neden olduğu ölümleri tamamen durduramasa da, hastalığa yakalanan insanların yaşadığı acıyı azaltmaya çalışmaktır. Başka bir deyişle, insan bir kez bu uyumsuz ve saçma dünyada intihar etmeyi değil de yaşamayı seçmişse, o yaşamın hakkını vermelidir. Çünkü yaşamayı seçmek, her türlü önsel (a priori) anlamdan yoksun bir dünyada, yaşamın kendisinin başlıbaşına bir "değer" olduğunu kabul etmektir.

Bu açıdan bakıldığında, *Yedinci Mühür*'ün Şövalye'si ile *Veba*'nın Dr. Rieux'u arasında yakınlık kurmak çok kolaydır. Şövalye'nin, şeytanla ilişki kurduğu gerekçesiyle yakılarak

öldürölmek istenen kıza yardım etmek istemesi, hiç olmazsa ona acılarını dindirecek bir ilaçla biraz su vermesi, belki küçük bir yardım olarak görölebilir ama bu küçük de olsa *anlamlı* bir eylemdir. Ve ölümlle oynanan oyunda her iki taraf da henüz hiç taş kaybetmemiş olmasına rağmen, şövalyenin bu eylemiyle bir taş kazandığı bile söylenebilir.

Bu eylemin ardından Silahtar Jöns ile Şövalye arasında geçen ve yukarıda verilen kısa konuşmayla, Bergman'ın, aslında kilisenin kötölük anlayışını, kötölüğe bakışını eleştirmek, hatta bu bakış açısını haksız çıkartmak istediğı düşünölebilir. Nihayetinde, yakılmak istenen kız henüz on dört yaşında bir çocuktur. Eğer Tanrı, kötölüğü günahkar insanları cezalandırmak için var etmişse, başka bir deyişle kötölük kötölere verilen bir ceza ise, neden iyiler de bu cezaya çarptırılır? Dostoyevski'nin masum bir çocuğun öldürölmesine (ki masum olmayan çocuk yoktur) ilişkin olarak *Karamazof Kardeşler*'de sorguladığı şey budur. Ve ne ilginçtir ki, aynı örnek üzerinden aynı sorgulama, *Veba*'da, Camus (1985, s:210-211) tarafından da yapılır. Peder Paneloux ile Dr. Rieux, bir çocuğun (yargıcın oğlu) vebadan ölüşüne ve can verirken çektiğı korkunç acılara birlikte şahit olurlar. Peder, Tanrı'ya çocuğun kurtulması için yalvarmış fakat duaları karşılıksız kalmıştır. Ardından Dr. Rieux ile Peder Paneloux arasında gergin bir konuşma geçer. Dr. Rieux bir an için öfkesini tutamayarak pedere "Hiç olmazsa bu çocuğun bir günahı yoktu. Bunu siz de pekala biliyorsunuz." der. Bir süre sonra Rieux'un öfkesi yatıştır ve pederden bu sert çıkışı için özür diler. Peder kendisini anlayışla karşıladığını söyleyerek, ekler:

"Anlıyorum sizi... Bu insanı isyana götürüyor, çünkü ölçümüzü aşmakta. Ama belki de anlayamadığımız şeyi sevmemiz gerekir."

Dr. Rieux, çok yorgun olmasına rağmen bu sözler karşısında olanca gücünü toplayarak, tutku dolu bir karşılık verecektir:

"Hayır, aziz peder! Benim sevmek hakkındaki düşüncem bambaşka. Çocuklara eziyet eden böyle bir evren düzenini ölünceye kadar reddediyorum ben!" (Camus, 1985, s:211).

Peder, her şeye karşın bir uzlaşma aramaya devam eder ve hem kendisinin hem de onun insanların selameti için çalıştığını, ortak amaçlarının insanın kurtuluşu olduğunu söylediğinde aldığı yanıt ise daha da çarpıcıdır:

“İnsanın selameti benim için çok büyük bir sözcük, ben o kadar uzağa gitmiyorum. Beni ilgilendiren insanın sağlığıdır” (Camus, 1985, s:211).

Yedinci Mühür'de silahtar Jöns'ü isyana götüren, öfkeliendiren neden ile *Veba*'da Dr. Rieux'u isyan ettiren şey arasında hemen hemen hiçbir fark olmadığı söylenebilir. Ayrıca Bergman'ın Jöns'ü, Camus'nün bir başka kahramanına, Sisifos Efsanesi'nde *Don Juan* olarak adlandırılan uyumsuz kahramana da çok benzer. Camus'ye göre (1962, s:77), Don Juan yalnızca kadınlara düşkün bir zampara ya da aradığı kusursuz aşkı bir türlü bulamadığı için o kadından bu kadına koşan birisi değildir. Onun felsefesi, çok sevmek için ender olarak sevmenin hiç de gerekli olmadığı düşüncesi üzerine kurulmuştur. Don Juan büyük, kusursuz aşklar “umut etmeme”yi bildiği için kederli değildir. İdealin değil, “mümkün”ün, “olması gereken”in değil “olan”ın alanını tüketmeye çalışır. Bu açıdan bakıldığında silahtar Jöns'ün de tam bir Don Juan olduğu söylenebilir.

Jöns'ün, karısı tarafından aldatılan demirci ustası Plog'a verdiği nasihatten, kadın-erkek arasındaki ilişkiye, dolayısıyla “aşk”a nasıl baktığını anlamak zor olmaz. Aşk acısı çektiğini sanan ve kendisini aldatmış olmasına rağmen karısından vazgeçmek istemeyen Plog'a nasihat olsun diye şunları söyler Jöns:

Aşk, bütün vebaların en karasıdır; kişi ondan ölebilseydi, aşkta biraz zevk olurdu. Oysa hemen her zaman atlatırsın onu.

PLOG: Yok yok, ben atlatamam.

JÖNS: Hayır, sen de atlatırsın. Aşktan kırk yılda bir, bir iki zavallı ölür ancak. Aşk, nezle kadar salgındır. Direncini, bağımsızlığını, varsa, yürek gücünü yer bitirir. Bu kusurlu dünyada her şey kusurluysa, kendi kusursuz kusurluluğu içinde en kusursuz olanıdır aşk” (Bergman, 1966, s: 70).

Burada Jöns'ün karşı çıktığı şey, yaşamdaki başka pek çok şey gibi aşkın da bir “idea”ya dönüştürülmesidir. Üstelik demirci Plog'un ki, yalnızca şehvettir, aşk da değildir. Jöns'e göre demirci ustası Plog, yine başka pek çok kişi gibi aşkla şehveti birbirine karıştırmıştır,

o kadar. Soyut “idea”sının karşılığını somut yaşamda bulamadığı için de, şimdi hayal kırıklığı yaşamakta ve acı çekmektedir Plog.

Jöns’ün aşağıdaki sözleri de onun idealardan çok uzak fakat yaşamın somutluğuna, gerçekliğine çok yakın olduğunu duyurması açısından önemlidir. Vebanın kıyamet habercisi olarak Tanrı tarafından insanlara ceza olarak gönderildiğini duyuran keşişin vaazından sonra Şövalye’ye şunları söyler Jöns:

“Şu kıyamet palavralarına bak hele. Gerçekten bunları ciddiye almamızı bekliyorlar mı? (Şövalye alaylı alaylı güler) Evet, şimdi bana gülüyorsunuz, efendimiz. Ama şu birbirimize anlattığımız masalların çoğunu okumuş, işitmiş ya da yaşamış olduğumu belirtmeme izin verin.Tanrı Baba, melekler, İsa Mesih ve Kutsal Ruhla ilgili hayalet öykülerini bile, bütün bunları bile, öyle çok da heyecan duyarak kabul etmedim ben.

Küçük midem benim dünyamdır, kafam sonrasızlığım, ellerimse olağanüstü iki güneş. Zamanın aşgınlık sarkaçlarıdır bacaklarım, kirli ayaklarımsa, felsefem için görkemli iki başlangıç noktası. Her şey ancak bir geçirme kadar değerlidir, şu farkla ki, geçirme daha bir rahatlatır” (Bergman, 1966, s: 51).

Jöns’ün bu sözlerinden çıkan sonuç, onun aynı zamanda tam bir *nihilist* olduğudur. Onun için öncelikli “değer” yaşamın kendisidir, anlamı değil. Ne Tanrı, ne Şeytan, ne aşk ne de felsefe... Jöns, adlandırmaz. Yaşamın anlamı;’dır demez. Eğer deseydi, yaşamın anlamına duyduğu inanca bağlı olarak bir değerler sıradüzeni (hiyerarşisi) içinde yaşardı ve düşünceleriyle, eylemlerini de bu sıradüzenle uyuma zorlardı. Oysa Jöns, uyumsuzdur ve Camus’nün uyumsuz öğretisi burada bir kez daha kendisini olanca açıklığıyla duyurur. Camus’ye göre (1962, s:67), uyumsuz inanan kişi için, bu alanda, bu saçma evrende varolmanın bir yolu da *nicelik ahlakından* geçer. Başka bir deyişle, uyumsuzun gözünde yaşam deneyimlerinin niteliği değil, niceliğidir önemli olan. Uyumsuz düşüncesini bilinç düzeyine taşıyan kişi için gerekli olan en iyiyi yaşamak değil, en fazlayı yaşamaktır. Camus (1962, s:68) bu düşüncesini şöyle dile getirir:

“Uyumsuz inanca, deneyimlerin niteliğinin yerini niceliğe vermek demeye gelir.Önemli olanın en iyi yaşamak değil, en fazla yaşamak olduğunu söylemek zorundayım. Bunun bayağı ya da tiksindirici mi, hoş ya da üzücü mü olduğunu düşünecek değilim. Bir kere söyleyelim hepsi için, burada değer yargıları olgu yargıları yararına uzaklaştırılmıştır.”

Bu açıdan bakıldığında, Jöns'ün Don Juan'lığını, yani çok sevmek için ender olarak sevmek gerektiği düşüncesine karşı çıkışını ve demirci ustası Plog'un "biricik, tek aşkım" dediği karısı yüzünden acı çekişini anlamsız, hatta salakça buluşunu, uyumsuzun "nicelik ahlaki"yla açıklamak yanlış olmayacaktır.

Yinelemek gerekirse Jöns, Albert Camus'nün Sisifos Efsanesi'nin daha ilk sayfasında Pindare'den yaptığı bir alıntı ile duyurduğu gibi, mümkün'ün alanını tüketmekten yanadır ve söz konusu alıntı da tam olarak şöyledir: "Ruhum, ölümsüz hayatı isteme, 'mümkün'ün alanını tüket."

Bu düşüncenin filmdeki karşılığı, Jöns'ün o kaçınılmaz sonla, yani Ölüm'le yüzyüze gelişinde kendisini çok daha açık duyuracaktır. Filmin sonuna doğru Ölüm'ün soğuk yüzüyle karşı karşıya kalan yalnızca Jöns değildir. Herkes Şövalye'nin evinde, geniş bir odada toplanmıştır ve Şövalye'nin karısı Karin Kutsal Kitap'tan filme adını veren Yedinci Mühür ile ilgili bölümü okur. Bu bölüm, Hz. İsa'nın açılacak olan o son mühürü, yani *Yedinci Mühür*'ü açışıyla ve varlıktan yokluğa, yaşamdan ölüme geçişle ilgidir. Karin Kutsal Kitap'ı okumaya devam ederken bir an herkes irkilir ve ölümün kendilerine doğru geldiğini görerek korkuyla birbirlerine sokulurlar. Şövalye, oyunu kaybettiğini bilir ve Tanrı'ya yalvarırken Jöns onun yalvarıp, yakarışına karşı çıkar. Şöyle bir konuşma geçer aralarında:

ŞÖVALYE: Karanlığımızdan sesleniyoruz, sana, efendimiz. Küçük ve korkmuş ve bilgisiz olduğumuz için acı bize.

JÖNS: Seni içinde sandığımız karanlıkta, belki hepimiz aynı karanlıktayız... O karanlıkta, çığlıklarını dinleyecek, çektiklerinle duyulanacak kimseyi bulamayacaksın. Gözyaşlarını sil de, ilgisizliğine yansıt kendini.

ŞÖVALYE: Tanrım, ey bir yerlerde olan, bir yerlerde olması *gerekten*, acı bize.

JÖNS: Size bir ot verir, sonrasızlıkla ilgili üzüntülerinizden arıtabilirim sizi. Artık iş isten geçmişe benzer. Ama ne olursa olsun, daha gözlerinizi çevirip ayak parmaklarınızı oynatabiliyorken, şu son dakikanın uçsuz bucaksız yengisini duyun.

(Araya Karin girer ve Jöns'ü susturmak ister.)

KARİN: Sessiz olun, sessiz! Susun!

JÖNS: Susacağım, ama karşı durarak (Bergman, 1966, s: 95).

Jöns'ün buradaki karşı duruşu, son dakikaya, son ana kadar, "mümkün"ün alanını tüketmeyi kafasına koymuş bir uyumsuzun direnci, boyun eğmek bilmez başkaldırısı olarak yorumlanabilir.

Aslında Bergman, Jöns'ün Ölüm'e başkaldıracağına, onun iflah olmaz bir uyumsuz olduğuna ilişkin gerekli ip uçlarını daha filmin başında, Jöns ile Kilise Ressamı arasında geçen konuşmada vermiştir. Şövalye kilisede günah çıkartırken Jöns bu ressamla karşılaşır. Ressam kilise duvarına Ölüm Dansı'nı temsil eden bir resim yapmaktadır. Jöns, ressama yaptığı resmin neyi ifade edeceğini sorar ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

JÖNS: Neyi temsil edecek bu resim?

RESSAM: Ölüm Dansı'nı.

JÖNS: Peki şu Ölüm mü?

RESSAM: Evet, o hepsiyle dans ederek alır götürür.

JÖNS: Niye böyle saçma sapan şeyler resmediyorsun?

RESSAM: İnsanlara bir gün öleceklerini hatırlatmaya yarar diye düşündüm.

JÖNS: Bu onları daha mutlu kılmaz ki...

RESSAM: Ne diye insanları hep mutlu kılmalı? Onları arasına korkutmak hiç de fena fikir sayılmaz.

JÖNS: O zaman gözlerini yumar, senin resmine bakmaktan kaçınırlar.

RESSAM: Yo, yo, bakarlar. Kuru kafa, çıplak bir kadından hemen hemen daha ilginçtir.

JÖNS: Sen onları korkutursan...

RESSAM: Düşünürler.

JÖNS: Düşününce de...

RESSAM: Daha da çok korkarlar.

JÖNS: O zaman da papazların kucağına düşerler.

RESSAM: O beni ilgilendirmez.

JÖNS: Sen sadece Ölüm Dansı'nı resmetmeye bakıyorsun.

RESSAM: Ben her şeyi olduğu gibi resmediyorum. Başkası ne yaparsa yapsın (Bergman, 1966, s: 30-31).

Ressam, fırçasıyla otların içinde yatan, vebadan ölmüş ve gözlerinde yığı, acıdan deliye dönmüş bir bakış olan insan resmine işaret ederek, Jöns'e bu resmin, dolayısıyla vebanın kendisini korkutup korkutmadığını sorduğunda ise, Jöns'ün verdiği yanıt, kendisini hiçbir şeyin korkutamayacağı olacaktır.

Gerçekten de, Ay'ın altındaki "boş"luğu, anlamsızlığı gören bir gözün, nesnesini bildiği bir şeyden korkması da beklenemez. Ressam ise, çok açık bir şekilde, *korkunun* insanları düşünmeye iteceğini, dolayısıyla bir *bilgi* aracı olabileceğini söylemektedir. Ne var ki, insanın ölümden duyduğu korku, kısaca *ölüm korkusu*, bu korkuyu duyan kişi için bir bilgi

aracı olabileceği gibi, başkaları (kilise) tarafından kullanılmaya çok elverişli bir araç da olabilir. Kişi, korkusuyla tek başına hesaplaşmaktan kaçmadığı ya da kaçarak başka bir şeye sığınmadığı ölçüde, korkusunu kaygıya dönüştürdüğü ve bu kaygıyla birlikte yaşamının anlamını (anlamsızlığını) sorguladığı ölçüde, korku bir bilgi aracı olabilir.

Kilise ressamı ile Jöns'ün karşılaşması, aynı zamanda Bergman'ın Don Juan'ın karşısına bir başka uyumsuz kahramanı, yani “sanatçı”yı çıkartması olarak da yorumlanabilir. Sanatı, dolayısıyla sanatçıyı uyumsuz kahraman olarak adlandıran ve en güçlü başkaldırının sanat olduğunu söyleyen ise yine Albert Camus'dür. Bu noktada, *Yedinci Mühür* ile Sisifos Efsanesi arasında son derece anlamlı bir başka yakınlık ya da benzerlik kurmamak mümkün değildir.

Albert Camus kendisine uyumsuzu çıkış aldığı uzun ve zorlu yolculuğunun sonunda sanatı en güçlü başkaldırı, sanatçıyı da başkaldıran insan olarak tanımlamadan önce “oyun” ve “oyuncu” kavramları üzerinde bir hayli kafa yormuş ve bu konudaki düşüncelerini ilk olarak Sisifos Efsanesi'nde dile getirmiştir. Burada söz konusu olan oyun ve oyuncu kavramları doğrudan doğruya tiyatroyla ilgidir. Camus'ye göre (1962, s: 87) bir tiyatro oyuncusu da tıpkı Don Juan gibi uyumsuz bir kahramandır ve onun nicelik ahlakını besleyen de sahnedir, aldığı, oynadığı rollerdir. Sahnede, yazgıyı elinde tutan, insanları yaşatan ve öldüren oyuncudur. Bunun içindir ki, sahnenin dışında, yani “gerçek” yaşamda bir yazgı olmadığını, insanın ancak kendi ölümüyle tamamlanabilecek bir taslak olduğunu da bilir oyuncu. Hatta bir sanatçı için belki de “gerçek” yaşam bir düştür de, hakiki yaşam sahnede, o sınırlı ve kısa zaman içinde canlandırdığı roldedir. Öte yandan, oyuncu, kendisine sunulan bu sınırlı zaman ve mekanda, yani sahnede oynadığı her oyunun “geçici” olduğunu da bilir ve taşıdığı bu bilinçle o tam bir uyumsuzdur.

Bu açıdan bakıldığında, *Yedinci Mühür*'ün asıl kahramanları da şu ana kadar hiç sözü edilmeyen ve belki de asıl kahraman onlar olduğu için bu çözümlemenin en sonuna bırakılanlardır, yani Jof, Mia ve bebekleri Mikael'den oluşan küçük ailedir. Ayrıca Skat

adlı bir başka karakter de bu aileyle birlikte. Bu insanlar gezgin oyuncular ve geçimlerini halka küçük tiyatro oyunları, temsiller vererek ya da hokkabazlık yaparak sağlarlar. *Yedinci Mühür*'ün sonunda Ölüm'ün elinden kurtulmayı başaranlar da (Skat hariç) yalnızca onlar olur.



Ama neden? Neden Ölüm'ün dansına eşlik etmekten kurtulanlar yalnızca onlardır?

Belki de bu soruya verilecek yanıt, Bergman'ın bir yaşam sorunu olarak ölümü nasıl anlamlandırıldığını ya da gördüğünü de açıklayacaktır.

Aslında *Yedinci Mühür*'ün çözmeye çalıştığı düğüm ya da bu filmin temel sorusu yaşamın anlamının ne olduğudur. Bu sorunun yanıtı ise Ölüm'dedir. Ancak Şövalye Ölüm'e yaşamın anlamını sorduğunda Ölüm bir yanıt vermez, sessiz kalır. Şövalye'yi kahreden de bu sessizliktir. Ama sorgulamaktan vazgeçmez; akıldan, duyulara, geleneksel Hıristiyanlık inancına kadar yaşamın anlamına ilişkin dinin, felsefenin verdiği yanıtları bir bir gözden geçirir. Dönüp dolaşıp vardığı yer ise yine sessizliktir. Bergman bu sessizlikle, metafiziğin, yaşamın anlamına ilişkin sorduğu ezeli sorusunun "yanıtsız" kalmaya yazgılı bir soru olduğunu duyurur. Ne var ki, sessizliğin çaresizliği içinde birdenbire yükselen ses

Şövalye'nin, dolayısıyla insanın kendi sesi oluverir. Şövalyenin elini ışığa, güneşe doğru uzatır ve yaşadığı sürece ölümle olan mücadelesinden asla vazgeçmeyeceğini duyururken yükselen sesi açıkça varoluşçu bir meydan okumadır. Ne var ki, ne Şövalyenin Tanrıtanır varoluşçuluğu ne de silahtar Jöns'ün Tanrıtanımaz ve uyumsuz varoluşçuluğu Ölüm'le birlikte ortaya çıkan sorulara yetkin bir yanıt, doyurucu bir açıklama getirmeyi başaramazlar. Sonuç da biri Tanrı'ya yakarıp yalvarmasına öbürü başkaldırmasına rağmen her ikisi de Ölüm'le oynanan oyuna yenik düşer. Bergman, geleneksel felsefeden ve Hıristiyanlık düşüncesinden ayrı olarak, yaşamın anlamına ilişkin soruya varoluşçuluğun verdiği iki ayrı yanıtı, silahtar Jöns'ün ve Şövalye'nin kişiliğinde vermeye çalışır. Ama varoluşçuluğun bu soruya karşılık olarak vereceği bir üçüncü yanıt daha olabilir ki, o da temelini Tanrıtanır ya da tanımaz varoluşçulukta değil, "insan sevgisi"nde bulan bir varoluşçuluk, başka bir deyişle varoluşçuluğun hümanist yorumudur.

İşte filmde de varoluşçuluğun temelini insan sevgisinde bulduğu bu hümanist yorumunu temsil edenler, gezgin tiyatrocular, dolayısıyla sanat ve sanatçılardır denebilir. Jof, Mia ve Mikael'den oluşan bu küçük aile sanatı ve sanatçıyı temsil ettiği kadar, erdemi, saflığı, birlikteliği ve tutku dolu, içten bir yaşam sevgisini de temsil eder.

Jof, gündüz düşleri içinde yaşayan, gerçekle-hayali sık sık birbirine karıştıran birisidir. Kimi gün şeytani, kimi gün Meryem Anayı gördüğünü söyler ve gördüklerini karısına büyük bir heyecanla anlatarak, onun da kendisine inanmasını ister. En büyük isteği ise, çocukları Mikael'in kendilerinden daha iyi bir yaşama sahip olmasıdır. Onun ilerde çok büyük bir akrobat olacağına ve attığı topu havada asılı tutmayı başararak olanaksız denileni gerçekleştireceğine yürekten inanır. Mia, eşini bütün uçuk kaçıklıklarına rağmen sever, hoşgörülü ve sevecendir. Günlerin her ne kadar birbirine benzediğini söylese de, yazın kıştan daha iyi olduğunu, ama en iyisinin de bahar olduğunu düşünen, iyimser bir insandır Mia.

Filmin başında bu aileyle birlikte olan ve oynanan oyunların yönetmenliğini üstlenen, daha sonra bir kadının (Plog'un karısı Lisa'nın) peşinde koşarken onlardan ayrılmak zorunda

kalan Skat ise kendi çıkarı uğruna insanları, sanatı, oyunculuğu, kısacası her şeyi kullanabilecek zayıf kişilikli bir karakter olarak sunulur. Skat'ın yaşamda karşısına çıkan güçlüklerle mücadele etme yöntemi hileden, yalan-dolandan başka bir şey değildir. Zor durumda kaldığında hem kendisine hem başkalarına yalan söyleyerek paçayı bir an önce kurtarmaktan başka bir şey düşünmez. Belki de Skat'ı en iyi anlatacak olan söylediği şarkının sözleridir:

“Ben küçük bir kuşum
Şakıyıp duran gönlünce;
Tehlike baş gösterdi mi,
Titreyip işerim ince ince
Şehvetten titrecesine...” (Bergman, 1966, s: 83).

Bergman'ın yalnızca kendisi için şarkılar söyleyip, şakıyan Skat karakteri ile göstermek istediği şey, büyük olasılıkla yozlaşan sanat ve sanatçının durumudur. Skat'ın, ormanda Ölüm'le karşılaştığında, bir “oyuncu” olduğu için kendisine ayrıcalık tanınmasını istemesi de bu görüşü destekler nitelikte görülebilir. Skat gerçek bir oyuncu ya da hakiki bir sanatçı olmadığı için, onun Jof ve Mia ile temsil edilen kişiliklerle uzun süre birarada kalması da beklenemez. Nihayetinde, o bu aileden uzaklaşır ve en erken ölenler arasında yer alır.

Şövalye'nin Jof ve Mia ile ormanda yemek yedikleri sahne ise, varoluşçuluğun hümanist yorumunun belki de kendisini filmde en açık ve en iyi duyurduğu sahne olarak yorumlanabilir. Bu sahne neredeyse dinsel bir ayini çağrıştıracak şekilde, dingin, yumuşak bir ışık altında çekilmiştir. Güneş batmak üzeredir ve oyuncuların arabası küçük bir derenin içinde görülür. Mia kucağında oğlu, arabanın önünde oturur. Onların az uzağında olan Şövalye ise satrancının başında oyununu oynar. Hamlesini yaptıktan sonra kalkar ve Mia ile Mikael'in yanına gider. Bu sırada Jof da gelir ve Şövalye'ye yiyecek bir şeyler ikram etmek isterler. Ellerinde yalnızca Mia'nın topladığı yaban çilekleri ile biraz da süt vardır. Şövalye bu mütevazı oyuncuların cömertliği ve mutlu aile tablosu karşısında duygulanır. Kendi ailesini, geçmişini ve karısına duyduğu sevgiyi anımsayarak, Mia'ya bunlardan söz eder.

ŞÖVALYE: Yeni evlenmiştik, birlikte oynardık. Çok çok gülerdik. Gözlerine, burnuna, o güzel, minik kulaklarına türküler yakardım. Birlikte ava çıkar, geceleriye dans ederdik. Evimiz hayatla dolup taşardı...

Şövalye, Mia'ya, inancın aslında bir işkence olduğuna ilişkin sözlerini bu sırada söyler ve ekler:

ŞÖVALYE: Şurada sizinle, kocanızla otururken söylediğim her şey anlamsız ve gerçekdışı geliyor. Her şey birdenbire nasıl da önemsizleşiyor.

....Bu anı unutmayacağım. Sessizliği, alacakaranlığı, çilek ve süt taslarını, akşam aydınlığındaki yüzlerinizi. Uyuyan Mikael'i, çengini çalan Jof'u. Konuştuğumuz şeyleri hatırlamaya çalışacağım. Ağzına kadar taze sütle dolu bir tas gibi, ellerim arasında dikkatle taşıyacağım bu anıyı (Bergman, 1966, s:66).

Şövalyenin bu sözleri, hiç kuşkusuz yaşamın tüm anlamının tek bir anda, insan sevgisi ve birlikteliğiyle yoğunlaşarak yoğunlaşan tek bir anda saklı olduğunu duyuran sözlerdir. O anda, sonrasızlıkla ya da inançla, inançsızlıkla ilgili her şey, kafasındaki bütün soru ve sorular anlamını yitirmiş gibidir. Fakat o an mutludur ve bu mutluluğun her ne olursa olsun kendisine sonuna kadar yeteceğini düşünür. Ne var ki, yaşadığı sürece özenle taşımak istediğini söylediği bu an, Ölüm'le yüzyüze geldiğinde duyacağı kederin önüne geçmeyi başaramaz.

Yine de Şövalye Antonius Block Ölüm'le oynadığı satranç oyununda kendisine verdiği sözü tutarak yaşamını “anamlı bir tek eylem” uğruna kullanmayı başarabilecek midir? Bu sorunun yanıtı, “evet”tir ve Şövalye, Jof, Mia ve Mikael'in ölümden kurtulmasını sağlamak için bir şey yapmayı başarır.

Ölüm, oyunun sondan bir önceki hamlesinde Şövalye'nin vezirini alır. Bu arada ansızın uykusundan uyanan Jof, gecenin karanlığında Şövalye ile Ölüm'ün satranç oynadıklarını görerek korku ve telaş içinde karısını uyandırır. Mia, kocasına inanmaz, onun her zamanki gibi bir düş gördüğünü ya da uydurduğunu sanır, fakat kendisi de nedenini tam olarak bilmediği, garip bir korkuya kapılmıştır. Bir an önce oradan kaçmak, uzaklaşmak isterler. Şövalye Jof ile Mia'nın kaçmaya çalıştıklarını fark eder ve onlara zaman kazandırmak için beceriksizliğe vurarak, kazayla satranç taşlarını devirir. Ölüme bakar ve hangi taşın nerede, hangi durumda olduğunu unuttuğunu söyler. Ölüm satranç tahtasının üzerine eğilip taşları yeniden dizerken, göz ucuyla ailenin kaçışını izler. Ölüm, bir sonraki hamlede mat olacağını ve kendisiyle birlikte yoldaşlarının da vaktinin dolacağını söyler Şövalye'ye.

Şövalye, satranç oynamayı bahane ederek ölümünü ertelemiş fakat bu ertelemeyi anlamlı bir eylem uğruna kullanmayı da başarmıştır. Nihayetinde oyunu kaybeder ve mat olur, fakat Ölüm'ü oyalayarak ve dalgınlığa getirerek Jof, Mia ve Mikael'in kurtulmasını sağlamayı da başarmıştır.

Filmin en son sahnesinde, dinen fırtınanın ardından gökyüzüne bakan Jons orada Şövalye ile yoldaşlarının Ölüm'ün ardısıra dans ederek karanlığa doğru uzaklaştıklarını görür ve bunu Mia'ya da göstermek ister.



Mia her zamanki gibi kocasına inanmaz ve kucağında çocuğuyla gülümseyerek filmin son sözlerini söyler:

“Ah şu senin hayallerin, düşlerin!”

Bu hayaller, bu düşler, hiç kuşkusuz Jof'un olduğu kadar Bergman'ın da düşleri, hayalleridir. *Ve Yedinci Mühür*, Bergman'ın düşlerine layık olduğunun açık bir kanıtıdır.

Fakat yine de sormak gerekir; *Yedinci Mühür* gerçeğiyle, düşüyle, inancıyla, inançsızlığıyla, felsefesiyle ya da dünya görüşüyle sonuç olarak neyi ifade eder? Bütün bunların anlamı nedir?

Bergman'ın kendisi için, *Yedinci Mühür*'ün anlamı onu "korku"sundan kurtarmış oluşudur. Bir gazeteci ile yaptığı konuşmada söz bu filme geldiğinde Bergman (1992, s:153) şunları söyler:

"Yedinci Mühür'e karşı istediğinizi söyleyin. Ben – çocukluktan gelen takıntımı- ölüm korkumu işte o anda, Yedinci Mühür'ü yaptığımda yendim. Kendimi ecele boğuşuyor gibi hissettim; korkum çok şiddetliydi. Filmi bitirdiğimde korkumdan eser kalmamıştı. Bir tuvalin büyük bir iddiayla ve kibirsizce alelacele boyanması gibi bir duyuydu. 'İşte bir tablo, lütfen alın onu!' dedim."

Peki, sanatın alıcısının, yani Bergman'ın sunduğu bu tabloya bakanların gördüğü şey nedir? Eğer eleştirinin, ne kadar nesnel olmaya çalışırsa çalışsın, şöyle veya böyle, öznellikten de pay alacağı, hatta alması gerektiği düşünülürse, bu soruya herkesin kendi adına, hiç çekinmeden "ben" diyerek yanıt vermesi gerekir. Ve "ben"im (bu satırların yazarının), başka bir çok şey bir yana, filmde gördüğüm en önemli şey, *Yedinci Mühür*'ün "bile bile yalan söylemeyen", dürüst bir yapıt oluşudur. Evet, insan korkaktır, hele bir de korktuğu şey ölümse, onun karşısında tir tir titreyecek kadar çok korkmasından daha doğal başka bir şey de yoktur. Ama insan, korkusunu kaygıya ve bir bilince dönüştürebilirse özgürlüğünü kazanabilir. Ne var ki, yalnızca özgürlüğünü ya da insanın özgür olduğunun bilincini kazanmış olması da yetmez. O, bu bilinci ve bu özgürlüğü (sonunda öleceğini bile bile) yaşam, her şeyden önce de "insan sevgisi" adına, insanın insanla dayanışması uğruna kullanmayı becerebildiği ölçüde "insan" olabilir.

Belki de benim düz yazının sınırları içinde açıklamaya, anlatmaya çalıştığım her şeyi, en iyi duyuracak olan da yine sanatın dilidir; şiiirdir. Bergman, *Yedinci Mühür*'ün senaryosuna başlamadan önce bir sayfayı Rilke'ye ayırır, ve kendisinin görüntülerle anlatmak istediklerini Rilke'nin bu şiirinde bulduğunu söyler. "İşçileriz Biz" adlı o şiir ise, şöyledir:

İşçileriz biz; çirak, kalfa, usta, her çalışan;
Kurarız seni, ulu katedral, beraber.
Ağır başlı bir yolcu gelir bazan
Geçer parıltı gibi ruhlarımızdan,
Gösterir bize titreyerek yeni bir hüner.

Sallanan iskeleye tırmanırız,
sarkar çekiçler ağır, ellerimizden

ta ki bir saatle öpülür alınlarımız,
parlak bir saat, her şeyi bilen: anlarız,
senden gelir, yel eser gibi denizden

Derken nice bin çekiçten bir gürültü açar,
Öter vuruş üstüne vuruş dağlarda bütün.
Salarız seni, ancak kararınca gün:
Ve belirli çevre çizgilerin doğar.

Tanrı, büyüksün (Rilke, 1982, s: 37).

“Sen ne yaparsın, Tanrı, ben ölünce?

Testin olan ben kırılıp dökülünce?” diye soran Rilke’nin dizeleri ile Bergman’ın Yedinci Mühür’de çizdiği tablo o kadar birbirini tamamlar ki, bunların üzerine söylenecek fazladan her sözün eksik kalacağı düşünülebilir.

Bu nedenle Yedinci Mühür’e ilişkin son sözü bir kez daha Rilke’ye vermek ve onun “Görüntüler Kitabı”ndan “Şövalye” adlı şiiriyle susmak gerektiği söylenebilir:

ŞÖVALYE

Sürer atını kara zırhlı şövalye
gürültülü dünyaya.
Ve dışardadır her şey: gün ve vadi
ve dost ve düşman ve salonda yemek
ve Mayıs ve genç kız ve orman ve kutsal tas;
ve Tanrı kendisi binlerce kez
görünür bütün sokaklarda.

Ama şövalyenin zırhı içinde taa
karanlık halkaların arkasında
çömelmiş ölüm, düşünür de düşünür:
kılıç ne zaman fırlayacak
demir çitin üzerinden, o yabansı ve özgür kılan namlu
ne zaman kurtaracak beni bu
içinde iki büklüm
günler geçirdiğim zindanımdan –
sonunda gerineyim diye
ve oynayıp
türkü söyleyeyim diye (Rilke, 1982, s: 48).

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanatın, 20. yüzyıl sanatının ayırt edici özelliklerinden biri düşünce ile, felsefe ile arasında çok sıkı, çok güçlü bir bağ olmasıdır. Felsefe ile sanat arasındaki bu bağın (ya da bağların) iyi anlaşılması ve değerlendirilmesi, sanat açısından önemli olduğu kadar, sanatçı ve sanatın alımlayıcısı açısından da son derece önemlidir. Sanatçı açısından önemlidir, çünkü, bilmeden yaratmak, yaratıcı olmak dün olduğu gibi, bugün de olanaklı değildir. Sanatın alımlayıcısı açısından önemlidir, çünkü, bilmeden, yeterli bilgi birikimine sahip olmadan bugünün sanatından ne estetik haz almak, ne de bu hazzın bir adım daha ötesine geçerek estetik kaygı duymak olanaklı değildir. Sanat açısından önemlidir, çünkü, sanatın ne olduğu, nasıl bir bilgi verdiği sorgulanmadan, başka bir deyişle sanata felsefe ile, sanat felsefesiyle bakmadan sanat olgusunu anlamak da olanaklı değildir.

Sanat ile felsefe arasındaki bağ ve bu bağın neden iyi anlaşılması gerektiğine ilişkin yukarıda söylenenlerin hepsi, 20. Yüzyılın sanatı olarak adlandırılan sinema sanatı için de geçerlidir. Başka bir deyişle, sinema ile felsefe arasındaki bağın iyi anlaşılması ve değerlendirilmesi, hem sinema sanatının kendisi, hem bu sanatın yaratıcı ve uygulayıcıları (yönetmen, senarist, kameraman vb.), hem de izleyici için son derece önemlidir.

Sinemaya felsefe ile bakmanın, ya da sinema ile felsefe arasındaki bağı anlamanın, değerlendirmenin tek bir yolu olduğu söylenemez; çünkü tek bir felsefe yoktur. Başka bir deyişle, sinemaya felsefe ile bakmak önemli olduğu kadar, hangi felsefe ile bakıldığını belirlemek de önemlidir.

Bu araştırmada, sinema sanatının ve bu sanatın ürünleri olan filmlerin değerlendirilmesinde kullanılan felsefe varoluşçuluk olmuştur. Dolayısıyla, önce bu felsefenin ne olduğu, çağdaş felsefedeki ve yaşamdaki yeri, önemi belirlenmeye

çalışılmış, ayrıca varoluşçuluğun çağdaş sanatın gelişimi üzerindeki etkisi araştırılmıştır.

Varoluşçuluğu tek bir tanıma indirgeyerek açıklamanın çok zor olduğu söylenebilir. Fakat söz konusu zorluk bir yana, varoluşçu felsefenin kendisi de her türlü tanıma, tanımlanmaya karşı direnmektedir. Yine de bir tanım vermek, adlandırmak gerekirse varoluşçuluğun bir *yaşama felsefesi* olduğu söylenebilir. Varoluşçu düşüncenin temel kaygısı, yaşamı ve insanı bölüp parçalamadan bir bütün olarak anlamaya, anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu kaygı ve bu uğraş aynı zamanda sanatın da en temel kaygısı, en köklü uğraşı olduğu içindir ki, varoluşçu felsefe ile sanat bir yerde buluşmak, işbirliği yapmak zorunda kalmıştır. Bu işbirliğinin en somut örneklerini veren ise, ünlü Fransız filozofu Jean Paul Sartre'dır. Ancak Sartre'ın yanı sıra, Camus, Malraux, Rilke, Goethe, Kafka, Pavese, Celan, Karasu, Eliot, Bachmann, Trakl, Canetti, Zweig gibi başka pek çok sanatçıda da varoluşçu felsefeden güçlü izlerle, izleklerle karşılaşmak mümkündür.

Çağdaş varoluşçuluğun sanata yansıyan boyutu, yalnızca yazınla sınırlı kalmamış öbür sanat dallarını ve sinemayı da derinden etkilemiştir. Söz konusu bu etki Bergman'dan Tarkovski'ye, Kieslowski'den Antonioni'ye, Woody Allen'dan Fellini'ye, Godard'dan Truffaut'a ve Welles'e kadar sinemayı sanat yapan pek çok yönetmenin, pek çok filminde izlenebilir.

Araştırmada, Ingmar Bergman Sineması ve Bergman'ın "Yedinci Mühür" adlı filmi üzerinde yapılacak bir inceleme, varoluşçuluğun film eleştirisinde nasıl kullanılabileceğinin ya da sinemaya felsefe ile bakmanın, felsefi eleştiriyi sinemaya uygulamanın somut bir örneği olarak görülmüş ve araştırmanın son bölümünde, bu açıdan ele alınıp çözümlenerek, değerlendirilmiştir.

Varoluşçu felsefenin sinema sanatı üzerindeki bir başka önemli etkisi de, çağdaş film dilinin gelişimine, dolayısıyla çağdaş film biçiminin ve estetiğinin gelişimine olan katkısıdır. Söz konusu bu katkının niteliği, Film Noir ve Yeni Dalga Sinemasının incelenmesiyle belirlenmeye çalışılmıştır.

Sinemadaki varoluşçuluk yalnızca bu felsefenin ağırlıklı olarak gündemde olduğu, II. Dünya Savaşı sonrası yıllarıyla ve savaş sonrasında Avrupa'sıyla sınırlı değildir. Varoluşçuluğun bugün de gündemde olduğunun en açık ve somut kanıtı olarak Hollywood Sineması gösterilebilir. Bu sinemanın ürünü olan "Forrest Gump" ve "Amerikan Güzelliği" gibi popüler filmlerde görülen, varoluşçu izleklerin tekrar ele alındığı ve özellikle çağdaş yaşamdaki yabancılaşma sorununa varoluşçu bir bakış açısıyla yaklaşıldığıdır. Geçmiş anlamının, ancak bugün; bugünün insanını ve yaşamı daha iyi anlayıp değerlendirmek açısından yararlı olabileceği düşüncesinden hareketle, çağdaş yaşamdaki, bugünün insanının yaşamındaki varoluşsal sorunların sinemadaki karşılığı, "Hollywood Varoluşçuluğu" başlığı altında ele alınmaya ve incelenmeye çalışılmıştır.

Genel çizgileriyle yukarıda özetlenen bu araştırmanın sonunda ortaya çıkan en önemli sonuç, sinemaya felsefe ile bakmanın, sinema sanatını ve bu sanatın ürünlerini değerlendirme açısından yeterli olanakları sağladığıdır. Başka bir deyişle, sinema sanatı da öbür sanat dalları gibi felsefi eleştiriye açık bir sanat dalıdır. Ancak felsefi eleştiriye sinema sanatına uygularken öncelikle "felsefe"den ne anlaşıldığının, nasıl bir felsefe ile sinemaya bakıldığının belirlenmesi ve açıkça ortaya konması son derece önemlidir. Önemlidir, çünkü sinemaya felsefe ile bakmaya çalışan bir araştırmacının, öncelikle bu sanat dalında ne tür bir "bilgi" aradığını çok iyi bilmesi gerekir ki, aradığı bu bilgiyi bulduğunda, ona felsefenin en temel sorusu olan "nedir?" sorusuyla yaklaşabilsin...

Sinemaya varoluşçu felsefe ile bakıldığında aranan "bilgi" ise, "insan"ın bilgisidir. Başka bir deyişle, insan ve insana ait değerlerin, insanın yaşama nasıl baktığının ve yaşamı nasıl anlamlandırdığının 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, özgürlüğü, sorumluluğu vb. her şey bu bilginin içinde yer alır.

Öte yandan, sinemaya felsefe ile bakışta aranan bilgi, insanın bilgisi olmasının yanısıra insana ait “değerler”in bilgisi olarak belirlendiğinde, felsefi eleştirinin doğrudan doğruya “etik”i de içeren, etikle içiçe, elele bir eleştiri olması gerektiği sonucu ortaya çıkacaktır ki, bu sonuç da oldukça önemlidir. Önemlidir, çünkü sanatı, dolayısıyla sinemayı etikten ayrı düşünmek ve değerlendirmek olanaklı değildir. Etik değerlerin değerinin bilgisini verecek olan ise yine felsefedir. Başka bir deyişle, sinema insana insanı gösterirken; insanı insana insanla olan ilişkisinde, eyleminde, davranışında gösterirken, etik değerlerin değerinin bilgisi de o eylemin, o davranışın, o ilişkinin önce insan, sonra da insanlık için ne ifade ettiğinin, ne anlama geldiğinin bilgisini verecektir. Bu araştırmada ortaya çıkan en önemli sonuçlardan birisi de genelde felsefi film eleştirisinin, özellikle de varoluşçu film eleştirisinin etikten ayrı düşünülemezliği.

Araştırmanın önemli sonuçlarından bir başkası da, film biçemi ile düşünce arasındaki ilişkinin karşılıklı bir ilişki olduğudur. Başka bir deyişle, sinemada biçem ancak o biçemin ardında bir düşünce, bir içerik varsa önemlidir, değerlidir. Çağdaş film dilinin ve buna bağlı olarak film biçeminin gelişiminde varoluşçu felsefenin önemli bir etkisi olduğu, bu araştırmadan çıkan sonuçlar arasında gösterilebilir.

Ülkemizde, Türkiye’de sinema alanında yapılan kuramsal çalışmalara bakıldığında görülen en büyük eksikliklerden birisinin “felsefe” olduğu söylenebilir. Bu eksiklik özellikle film eleştirisi ve çözümlemesinde kendisini duyurmaktadır. Sinemada sosyolojik, psikolojik, estetik, teknik, feminist ya da göstergebilimsel eleştiriye yer olduğu gibi, felsefi eleştirinin de olması ve film eleştirisinde felsefeye hak ettiği yerin verilmesi önerilebilir.

Bu önerinin sözde kalmayarak ülkemizde yaşama geçirilmesi için önerilen ise, özellikle sinema eğitiminin verildiği okullardaki felsefe derslerinin “felsefeye giriş”le ya da felsefe tarihini okutmakla sınırlı kalmayarak, genişletilmesi olabilir. Söz konusu genişletmeden kastedilen ise, bir sinema öğrencisinin felsefe alanında uzman ya da filozof olması değil ama, felsefenin yaşamla olan bütünlüğünü görebilecek bir bakış açısına sahip olabilmesidir. Felsefe ile yaşam arasındaki bütünlüğü görmenin hem en etkili, hem de en kolay yolu ise sanata, dolayısıyla sinemaya bakmaktır. Batıda sinema

eğitimi veren pek çok okulda ağdaş felsefenin filmler aracılığıyla öğretiliyor olması, ayrıca felsefe eğitimi veren fakültelerde de “felsefeye giriş”in öğrencilere film izlettirilip, film özmlemesi yaptırılarak öğretiliyor olması, yukarıdaki önerinin sözde kalmayarak yaşama nasıl geçirilebileceğine ilişkin somut bir örnek ya da öneri olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan, bu araştırmanın hemen girişinde vurgulandığı gibi, tek bir felsefe olmadığı için, sinemaya felsefe ile bakmanın da tek bir yolu yoktur. Varoluşçu felsefe, sinemaya felsefe ile bakma yollarından yalnızca bir tanesidir. Peki ya brleri? Bu soruya verilecek ya da aranacak olan yanıt, hiç kuşkusuz sinemaya felsefe ile bakmanın yollarını çeşitlendirecek, zenginleştirecektir. Sinemaya varoluşçu felsefe ile bakılabileceği gibi, çözümlemeci felsefeyle, dil felsefesiyle, tarih, etik ya da bilgi felsefesiyle vb. ile de bakılabilir ki, bunların her biri ayrı bir araştırma konusu olarak ele alınmayı ve değerlendirilmeyi beklemektedir.

Bu araştırma ile elde edilen sonuca doğrudan bağlı olarak sunulabilecek bir başka öneri de, Türk sinemasında “birey”i anlatan filmlerin neden çok az oluşuyla ilgili bir araştırmanın yapılması gerektiğidir. Bilindiği gibi, Türk sinemasına ilişkin yaygın olarak yapılan olumsuz eleştirilerden birisi de bireyin dünyasını, psikolojisini, sorunlarını, birey (kişi) olma mücadelesini anlatan, kamerasını kişinin i dünyasına çevirebilen filmlerin yok denecek kadar az olmasındır. Peki, neden? Bu “neden?” sorusuna verilecek ya da aranacak yanıtın, ülkemiz sineması için son derece *acil* ve bir o kadar *nemli* bir araştırma konusu olduğu söylenebilir. Bizim araştırmamızdan çıkan sonuç, bireyi anlatan ve sinema sanatına adını başyapıt olarak yazdıran filmlerin hepsinin belli bir bilgi birikimi sonucu ortaya çıkan filmler olduğudur. Bu “bilgi” ise insana ait bilgidir; bireyin toplum teki olmaktan çıkararak nasıl *kişi* olabileceği ve kişiliğini koruyabileceği üzerine düşünülmesi, felsefe yapılması sonucunda elde edilen bir bilgidir. Belki de Türk sinemasındaki eksiklik de buradadır; yani felsefe ile sanat arasındaki bağın ülkemizde yeterince güçlü olmaması başlıbaşına bir sorundur. Ve yine belki de, bu sorunun da altında yatan temel neden, genel olarak felsefeye, felsefe eğitimine yeterli önemin verilmeyişi, felsefe ile yaşam arasındaki bağın yeterince canlı tutulmayışıdır. Ancak yapılması gereken bu olumsuzluktan şikayet etmek yerine bir

şeyler yapmak olabilir. İşte o şeylerden biri de, yalnızca sinema alanında değil, sanatın her alanında kuramsal çalışma yapanların, akademisyenlerin, felsefeye gereken önemi vermesidir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, Bedia. **Çağdaş Felsefe Akımları**. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 1979.
- Akatlı, Füsün. **Yaz Başına Neler Gelir (Denemeler)**. İstanbul: Ada Yay., 1980.
- Aksoy, Ekrem. "Yazın ile Felsefenin Eylemde Buluşması" **Türk Dili**. Yazın Akımları Özel Sayısı, 349, Ocak 1981, s: 315-321.
- Aksoy, Nazan. **Iris Murdoch, Felsefesi ve Sanatı**. İstanbul: Marmara Üniversitesi ve Atatürk Eğitim Fakültesi Yay., 1989.
- Allen, Woody. **Manhattan**. 2. Basım. Çeviren: İhsan Mursaloğlu. İstanbul: Hil Yay., 1990.
- _____. **Annie Hall**. 2. Basım. Çeviren: Sabri Kaliç. İstanbul: Hil Yay., 1991.
- Alsan, Necip. **Eylem ve Düşünce Açısından Çağımız: 20. Yüzyıl**. İstanbul: Varlık Yay., 1969.
- Althusser, Louis. **Tutsaklık Güncesi**. Çeviren: Esra Özdoğan. İstanbul: Can Yay., 1999.
- Anday, Melih Cevdet. **Güneşle**. 2. Basım. İstanbul: Adam Yay., 1990.
- Antonioni, Michelangelo. **Gece**. Çeviren: Ülkü Tamer. Ankara: Bilgi Yay., 1966.
- Ayfre, Amédée. "Neo-Realism and Phenomenology" **Cahiers du Cinéma, The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave**. Edited by Jim Hillier. USA: Harvard University Press, 1985.
- Bachmann, Ingeborg. **Bu Tufandan Sonra**. 2. Basım. Hazırlayan ve Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Metis Yay., 1998.
- Baudelaire, P. Charles. **Paris Sıkıntısı**. 2. Basım. Fransızca'dan çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Adam Yay., 1984.
- Bataille, Georges. **İç Deney**. Çeviren: Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1995.
- Batur, Enis. **Estetik Ütopya**. İstanbul: B/F/S Yay., 1987.
- _____. **Şiir ve İdeoloji**. 2. Basım. İstanbul: Mitoş Yay., 1993
- Bayer, Raymond. "Sanat ve Felsefe" **Felsefe**. Mart 1979, s: 38-41.
- Bazin, Andre. **Sinema Nedir?** Çeviren: İbrahim Şener. İstanbul: Sistem Yay., 1993.

Beauvoir, Simone de. **Veda Töreni ve Jean Paul Sartre'la Söyleşiler.** Çeviren: Beyhan Kayıhan. İstanbul: Varlık Yay., 1983.

Benk, Adnan. **Eleştiri Yazıları / I.** İstanbul: Doğan Yay., 2000.

Berger, John. **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü.** 2. Basım. İngilizce'den çeviren: Zafer Aracagök. İstanbul: Adam Yay., 1988a.

_____. **Şiirin Saati.** İngilizce'den çeviren: Gönül Çapan. İstanbul: Adam Yay., 1988b.

Bergman, Ingmar. **İmgeler.** Çeviren: Gökçin Taşkın. İstanbul: Nisan Yay., 1999.

_____. **Büyülü Fener.** Çeviren: Gökçin Taşkın. İstanbul: Afa Yay., 1990.

_____. **Aynadaki Gibi / Sessizlik.** 2. Basım. Çeviren: Tezer Özlü. Ankara: Bilgi Yay., 1995.

_____. **Yedinci Mühür.** Çeviren: A. Turhan Oflazoğlu. Ankara: Bilgi Yay., 1966.

Bezirci, Asım. "Önsöz" **Varoluşçuluk.** 12. Basım. İstanbul: Say Yay., 1996.

Biemel, Walter. **Sartre.** Almanca'dan çeviren: Veysel Atayman. İstanbul: Alan Yay., 1984.

Billington, Ray. **Felsefeyi Yaşamak.** Çeviren: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1997.

Blanchot, Maurice. **Yazınsal Uzam.** Çeviren: Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.

Bochenski, I. M. **Çağdaş Avrupa Felsefesi.** Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu. İstanbul: Yazko Yay., 1983.

Borges, Luis Jorge. **Borges ve Ben.** Çeviren: Celal Üster. İstanbul: Afa Yay., 1989.

Brecht, Bertolt. **Sanat Üzerine Yazılar.** Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yay., 1997.

Bunuel, Luis. **Son Nefesim.** Çeviren: İlkyay Kurdak. İstanbul: Afa Yay., 1986.

Büyükdüvenci, Sabri. "Ölümlerden 'Ölüm' Beğen" **Düşünen Siyaset.** Sayı: 4, Mayıs 1999, s: 37-46.

Camus, Albert. **Sisifos Efsanesi.** Çeviren: Tahsin Yücel. Ankara: Ataç Yay., 1962.

- _____. **Veba**. Çeviren: Nihal Önel. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1985.
- _____. **Başkaldıran İnsan**. 5. Basım. Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yay., 1995.
- _____. **Düşüş**. 2. Basım. Çeviren: Yalçın Tura. İstanbul: Varlık Yay., 1976.
- _____. **Denemeler**. 5. Basım. Çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol. İstanbul: Say Yay., 1983.
- _____. "İsveç Söylevi." **Tercüme**. Çeviren Tahsin Saraç. Sayı: 84, 1965, s: 18-53.
- _____. **Tersi ve yüzü**. Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Ataç Yay., 1963.
- Canetti, Elias. **İnsanın Sılası**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: İyi Şeyler Yay., 1996.
- _____. "Realizm ve Yeni Gerçek" **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**. Derleyen: Hüseyin Salihoğlu. İstanbul: İmge Yay., 1995.
- _____. **Sözcüklerin Bilinci**. Almanca'dan Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yay., 1984.
- _____. **Körleşme**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yay., 1990.
- Cansever, Edip. **Yerçekimli Karanfil**. İstanbul: Adam yay., 1992.
- Celan, Paul. **Bütün Şiirlerinden Seçmeler**. 2. Basım. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Kavram Yay., 1998.
- Cemal Ahmet. **Sanat Üzerine Denemeler**. İstanbul: Can Yay, 2000a.
- _____. **Şeref Bey Artık Burada Yaşamıyor**. İstanbul: Can Yay., 1999.
- _____. "İnsana Dönmek, Ama Nasıl?" **Cumhuriyet**. 27 Nisan 2000b.
- _____. "Vergilius'un Ölümü" **Argos**. Sayı: 18, Şubat 1990, s: 29-35.
- _____. "Parçalanmış Yaşamın Estetiği" **Celan**. 2. Basım. İstanbul: Kavram Yay., 1998.
- Cevizci, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**. İstanbul: Paradigma Yay., 1999.
- Copjec, Joan. "Shades of Noir." 2. Impression. **Shades of Noir**. Edited by Joan Copjec. London: 1995.
- Copleston, Frederick. **Sartre**. Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yay., 1990.

Cöntürk, Hüseyin. "Bilimsel, Mantıksal ve Öznel Eleştirme" **Pazar Postası**. Sayı: 13, Mart 1958, s. 2

Cruickshank, John. **Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı**. Çev: Rasih Güran. İstanbul: De Yay., 1965.

Çüçen, Kadir A. **Heidegger'de Varlık ve Zaman**. Bursa: Asa Yay., 1997.

Demirdöven, H. İsmail. "Albert Camus ve Özgürlük" **FDE Dergisi**. Cilt: III. Bahar, 1984, s: 143-150.

Demirer, Temel ve Sibel Özbudun. **Yabancılaşma**. Ankara: Öteki Yay., 1998.

Deveci, Cem. " 'İsmi İnsan, Kendisi Kaygı Olsun': Heidegger'de Kaygının Varlıkbilimsel Değeri." **Doğu Batı**. Sayı: 6, Nisan 1999, s: 55-71.

Doğan, Özlem. "Kaygı ve Tarihsellik" **Doğu Batı**. Sayı: 6, Nisan 1999, s: 11-34.

Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç. **Karamazof Kardeşler**. Rusça'dan Çeviren: Leyla Soykut. İstanbul: Cem Yay., 1988.

_____. **Yeraltından Notlar**. Çeviren: Mehmet Özgül. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Yay., 1999.

Duhm, Dieter. **Kapitalizmde Korku**. 2. Basım. Çeviren: Sargut Şölçün. Ankara: Ayraç Yay., 1996.

Duras, Marguerite. **Hiroşima Sevgilim**. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: Uğrak Yay., 1966.

Duru, Orhan. "Varoluşçuluk Üzerine Aykırı Düşünceler." **Yeni Ufuklar**. Cilt:13, sayı: 150, Kasım 1964, s:12-16.

Edgü, Ferit. **Şimdi Saat Kaç**. İstanbul: Ada Yay., 1986.

Eliot, T. S. **Çorak Ülke**. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: İyi Şeyler Yay., 1995.

_____. **Çorak Ülke/ Dört Kuartet ve Başka Şiirler**. Çeviren: Suphi Aytimur. İstanbul: Adam Yay., 1990.

Erinç, M. Sıtkı. **Sanatın Boyutları**. İstanbul: Çınar Yay., 1998.

Fellini, Federico. **Tatlı Hayat**. Çeviren: Sabiha Serim. İstanbul: Habora Yay., 1966.

_____. **Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor**. Derleyen: Charles T. Samuels. Çeviren: Kadir Yerci. İstanbul: Düzlem Yay., 1992.

- Filloux, C. Jean ve J. C. Carloni. **Eleştiri Kuramları**. Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Gelişim Yay., 1975.
- Fordham, Frieda. **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**. Çeviren: Aslan Yalçınar. İstanbul: Say Yay., 1983
- Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler**. Fransızca'dan çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yay., 1994.
- Foulquie, Paul. **Varoluşunun Varoluşu**. Çeviren: Yakup Şahan. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yay., 1976.
- Frankl, E. Victor. **İnsanın Anlam Arayışı**. 6. Basım. Çeviren: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yay., 1998.
- _____. **Duyulmayan Anlam Çığı**. 4. Basım. Çeviren: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yay., 1999.
- Fromm, Erich. **Kendini Savunan İnsan**. 2. Basım. Çeviren: Necla Arat. İstanbul: Say Yay., 1985.
- Fuat, Memet. "Memet Fuat Anlatıyor." **Varlık**. Sayı: 520, Şubat 1960. S: 7.
- Gasset, Ortega Y. **Tarihsel Bunalm ve İnsan**. Çeviren: Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yay., 1992.
- _____. **İnsan ve Herkes**. İspanyolca'dan çeviren: Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yay., 1995.
- Godard, Jean-Luc. **Godard Godard'ı Anlatıyor**. İstanbul: Metis Yay., 1991.
- Godowa, Brian. "Postmodern Movies: The Good, The Bad and The Relative, Part I." **SCP Newsletter**, Volume: 23:3, Spring 1999.
- Goethe, Wolfgang Yohann. **Faust**. Çeviren: Sadi İrmak. İstanbul: İstanbul Kitabevi, 1960.
- Gündoğan, Ali Osman. **Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi**. 2. Basım. İstanbul: Birey Yay., 1997.
- Güzey, Cemil. "Son" **Felsefelogos**. Sayı: 12, Ekim 2000, s: 99-108.
- Hançerlioğlu, Orhan. **Mutluluk Düşüncesi**. İstanbul: Varlık Yay., 1973.
- Heidegger, Martin. **Patikalar**. Derleyen: Hasan Ünal Nalbanoğlu. Ankara: İmge Yay., 1997.

Heller, Erich. "Rilke ile Nietzsche: Düşünce, İnanç ve Şiir Üzerine Bir Söyleşi" **Yazko Çeviri**. Sayı: 1, Temmuz-Ağustos 1981, s: 89-108.

Hesse, Hermann. **İnanç da, Sevgi de Aklın Yolunu İzlemez**. Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Afa Yay., 1999.

Hızır, Nusret. **Felsefe Yazıları**. 2. Basım. İstanbul: Çağdaş Yay., 1981.

Hilav, Selahattin. **Felsefe Yazıları**. 2. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1995.

Husserl, Edmund. **Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe**. Çeviren: Tomris Mengüşoğlu. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1995.

_____. **Fenomenoloji Üzerine Beş Ders**. Çeviren: Harun Tepe. Ankara: Bilim ve Sanat Yay., 1997.

İnal, Tuğrul. "Camus'nün 'Düşüş' Anlatısında 'Tersi ve Yüzü' Sorunsalı" **FDE Dergisi**. Cilt: 1, sayı: 2. Kış 1978, s: 148,160.

İnam, Ahmet. **Edmund Husserl Felsefesinde Mantık**. Ankara: Vadi Yay., 1995.

_____. "Yaşamaya Açılan Felsefe Penceresi" **Yüzyılımızda İnsan Felsefesi**. (Takiyettin Mengüşoğlu'nun Anısına) Hazırlayan: Ioanna Kuçuradi. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1997.

_____. "Kaygı Gülü Açarken" **Doğu Batı**. Sayı: 6. Nisan 1999a, s: 73-91.

_____. "Olabileceğini Olmada Ölümün Yeri" **Düşünen Siyaset**. Sayı: 4, Mayıs 1999b, s: 17-23.

İpşiroğlu, Zehra. **Eleştirinin Eleştirisi**. İstanbul: Cem Yay., 1992.

Jameson, Fredric. **Marksizm ve Biçim**. Çeviren: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1997.

Jaspers, Karl. **Felsefe Nedir?** 3. Basım. Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yay., 1997.

Karasu, Bilge. **Ne Kitapsız Ne Kedisiz**. İstanbul: Metis Yay., 1994.

_____. **Öteki Metinler**. İstanbul: Metis Yay., 1999.

_____. **Gece**. İstanbul: İletişim Yay., 1985.

_____. **Göçmüş Kediler Bahçesi**. Ankara: Gece Yay., 1989.

_____. **Altı Ay Bir Güz**. İstanbul: Metis Yay., 1996a.

- _____ . **Kısmet Büfesi**. 3. Basım. İstanbul: Metis Yay., 1996b.
- Kaufmann, Walter. **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**. 2. Basım. Çeviren: Akşit Göktürk. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1997a.
- _____ . **İnsanı Anlamak. Goethe, Kant, Hegel**. Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yay., 1995.
- _____ . **İnsanı Anla(ma)mak. Nietzsche, Heidegger, Buber**. Çeviren : Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yay. 1997b.
- Kavafis, Konstantinos. **Sanat Her Zaman Yalan Söylemez mi ?** Çeviren: Samih Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.
- Ketcham, B. Charles. **The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman. (An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art)** Canada: The Edwin Mellen Press, 1986.
- Kırkoğlu, Serdar Rifat. "Varoluşçuluk ve Emmanuel Mounier". **Varoluş Felsefelerine Giriş**. İstanbul: Alan Yay., 1986.
- Kızıltan, Güven Savaş. **Çağımızda Yabancılaşma Sorunu**. İstanbul: Metis Yay., 1986.
- Kieslowski, Krzysztof. **Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor**. Derleyen: Danusia Stok. İstanbul: Afa Yay., 1997.
- Kierkegaard, Soren. **Kahkaha Benden Yana**. İngilizce'den çeviren: Nedim Çatlı. İstanbul: Ayrıntı Yay., 2000.
- _____ . **Korku ve Titreme**. Çeviren: N. Ekrem Düzen. İstanbul: Ara Yay., 1990.
- _____ . **Baştan Çıkarıcının Günlüğü**. İngilizce'den çeviren: Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1996.
- _____ . **Ölümcül Hastalık Umutsuzluk**. Fransızca'dan çeviren: Mehmet Mukadder Yakupoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1997.
- Kosinski, Jerzy. **Bir Yerde**. 4. Basım. Çeviren: Aydil Balta. İstanbul: E Yay., 1990.
- Kuçuradi, Ioanna. "20. Yüzyıl Felsefi Antropolojisinde Takiyettin Mengüşoğlu'nun Yeri" **Yüzyılımızda İnsan Felsefesi**. Hazırlayan: Ioanna Kuçuradi. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1997a.
- _____ . **Nietzsche ve İnsan**. 2. Basım. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1997b.

- _____ . **Sanata Felsefeye Bakmak**. 2. Basım. Ankara: Ayraç Yay., 1997c.
- _____ . **Çağın Olayları Arasında**. 2. Basım. Ankara: Ayraç Yay., 1997d.
- Kutlar, Onat. **Sinema Bir Şenliktir**. İstanbul: De Yay., 1985.
- Lee, H. Sander. **Woody Allen's Angst; Philosophical Commentaries On His Serious Film**. USA: Mc Farland-Company, Inc., Publishers, 1997.
- London, Jack. **Alkollü Anılar**. Çeviren: Mete Ergin. İstanbul: Altın Kitaplar Yay., 1971.
- Lukes, Steven. **Bireycilik**. Çeviren: İsmail Serin. Ankara: Ark Yay., 1995.
- Magee, Bryan. **Yeni Düşün Adamları**. Hazırlayan: Mete Tunçay. Ankara: Birey ve Toplum Yay., 1985.
- Malraux, Andre. **İnsanlık Durumu**. 2. Basım. Çeviren: Alev Er. İstanbul: Oda Yay., 1982.
- Marcuse, Herbert. **Tek Boyutlu İnsan**. 2. Basım. Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yay., 1990.
- _____ . **Eros ve Uygarlık**. 2. Basım. Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yay., 1995.
- Matisse, Henri. **On Art**. Edited by: Jack D. Flam. Oxford: Phaidon Press, 1973.
- May, Rollo. **Kendini Arayan İnsan**. 2. Basım. Çeviren: Ayşe Karpat. İstanbul: Kuraldışı Yay.,1998.
- McFarlane, James. "Modernizm ve Zihin" **Modernizmin Serüveni**. Hazırlayan: Enis Batur. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1997.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. **Felsefeye Giriş**. 5. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
- Mengüşoğlu, Tomris. "Özdeşlik Mantığı ve Paradoks Mantığının Antropolojik Sonuçları" **Yüzyılımızda İnsan Felsefesi**. (Takiyettin Mengüşoğlu'nun Anısına) Hazırlayan: Ioanna Kuçuradi. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu ,1997.
- Merleau-Ponty, M. **Algının Fenomenolojisine Önsöz**. Çeviren: Medar Atıcı. İstanbul: Afa Yay., 1994.
- Metz, Christian. "Christian Metz ile Söyleşi: Sinema Göstergibilimi ve C. Metz." **Çağdaş Eleştiri**. Marr 1983, s: 51-54.
- Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 8. Basım. İstanbul: Cem Yay., 1991.

Mounier, Emmanuel. **Varoluş Felsefelerine Giriş**. Çev: Serdar Rifat Kırkoğlu. İstanbul: Alan Yay., 1986.

Mulhall, Stephen. **Heidegger ve 'Varlık ve Zaman'**. Çeviren: Kaan Öktem. İstanbul: Sarmal Yay., 1998.

Murdoch, Iris. **Sartre, Yazarlığı ve Felsefesi**. Çeviren: Selahattin Hilav. İstanbul: De Yay., 1964.

_____. **Ateş ve Güneş**. İngilizce'den çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1992.

Nadeau, Maurice. "Yeni Roman" **Argos**. Çeviren: Cemal Süreya. Sayı: 11, Temmuz 1989, s:140-144.

Necatigil, Behçet. **Bütün Şiirleri 2**. İstanbul: Varlık Yay., 1960.

Nietzsche, Friedrich. **Ecce Homo. Kişi Nasıl Kendisi Olur**. 2. Baskı. Çeviren: Can Alkor. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1999.

_____. **Deccal, Hristiyanlığa Lanet**. 3. Basım. Çeviren: Oruç Aruoba. İstanbul: Hil Yay., 1995.

_____. **Zerdüşt Böyle Diyordu**. Çeviren: Osman Derinsu. İstanbul: Varlık Yay., 1972.

_____. **Tan Kızılığ**. Almanca'dan çevirenler: Hüseyin Salihoğlu ve Ümit Özdağ. Ankara: İmge Yay., 1997.

_____. **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**. Çeviren: Nusret Hızır. İstanbul: Elif Yay., 1963.

Nutku, Özdemir. "Varoluşçu Tiyatro." **Milliyet Sanat**. Sayı: 202, Ekim 1976, s: 12-15.

Oizerman, I. Theodor. **Felsefe Tarihinin Sorunları**. 2. Basım. Çeviren: Celal A. Kanat. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yay., 1998.

Orr, John. **Sinema ve Modernlik**. Çeviren: Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Ark Yay., 1997.

Özmen, Kemal. "Andre Malraux'nun Roman Dünyası" **FDE Dergisi**. Cilt III., sayı:12, Kış 1983, s: 24-39.

Pascal, Blaise. **Düşünceler**. Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yay., 1996.

Pasolini, P. P. "Plan Sekans ya da Gerçeğin Semiolojisi: Sinema" **Yeni Sinema**. Çeviren: Engin Ayça. Sayı: 27 (Pasolini Özel Sayısı) Şubat 1969, s:22-28.

Pavese, Cesare. **Yaşama Uğraşı**. 3. Basım. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: E Yay., 1990.

Paz, Octavia. **Yalnızlık Dolambacı**. 3. Basım. Çeviren: Bozkurt Güvenç. İstanbul: Cem Yay., 1990a.

_____. **Düşler Boyunca Yaratmak**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Can Yay., 1990b.

_____. "Şiir ve Modernite" **Modernite Versus Postmodernite**. Derleyen: Mehmet Küçük. Çeviren: Nilgün Tatal Küçük. Ankara: Vadi Yay., 1993.

Porfirio, G. Robert. "No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir." **Sight and Sound**. 45: 4, Autumn 1976, p. 213-219.

Rhode, Eric. **A History of the Cinema**. London: Penguin Books, 1984.

Rhode, Eric ve Gabriel Pearson. "Görünüm Sineması" **Kurgu**. Çeviren: Yalçın Demir. Sayı: 4, 1980, s: 241-262.

Richardson, Robert. "La Dolce Vita: Fellini and T. S. Eliot. Waste Land: The Breakdown of Order" **Essays in Criticism: Federico Fellini**. Edited by Peter Bondanella. New York: Oxford University Press, 1978.

Rifat, Mehmet. "Yeni Roman ve Michel Butor." **Argos**. Sayı: 11, Temmuz 1989, s: 148-149.

Rifat, Oktay. **Denize Doğru Konuşma**. İstanbul: Adam Yay., 1982.

Rilke, Rainer Maria. **Seçilmiş Şiirler**. 2. Basım. İngilizce'den çeviren: A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: Adam Yay., 1982.

_____. **Malte Laurids Brigge'nin Notları**. Çevirenler: Behçet Necatigil ve Dr. Tietze. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yay., 1948.

Roud, Richard. "Dışlanmışlar" **Jean-Luc Godard**. Derleyen: Ertan Yılmaz. Ankara: Gece Yay., 1993.

Roy, Claude. "Maxizmi Çağımızın Vazgeçilmez Felsefesi Sayan Sartre, Herşeye Karşın Varoluşçu Bilinmek İster" **Milliyet Sanat**. Çeviren: Engin Ardıç. Sayı: 202, Ekim 1976, s: 15-16

Russell, Berdrand. **Varoluşunun Bunahımı**. 2. Basım. Çeviren: Türkan Araz. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yay., 1998.

Sartre, Jean Paul. **Yazınsal Denemeler**. Fransızca'dan çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yay., 1984.

- _____. **Varoluşçuluk**. 12. Basım. Çev: Asım Bezirci. İstanbul: Say Yay., 1996.
- _____. **Gizli Oturum**. Çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: De Yay., 1965a.
- _____. **Bulantı**. Çeviren: Selahattin Hilav. İstanbul: Ataç Yay., 1961.
- _____. **Yabancı'nın Açıklaması**. Çev: Bertan Onaran. İstanbul: De Yay., 1965b.
- _____. **Denemeler. (Çağımızın Gerçekleri)** 6. Basım. Çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol. İstanbul: Say Yay., 1994a.
- _____. **Yöntem Araştırmaları**. 3. Basım. Çeviren: Serdar Rifat Kırkoğlu. İstanbul: Alan Yay., 1988.
- _____. **Aydınlar Üzerine**. Fransızca'dan çeviren: Aysel Bora. İstanbul: Can Yay., 1994b.
- _____. **Edebiyat Nedir?** Çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: De Yay., 1967.
- _____. **Mezarsız Ölüler**. Çeviren: Adalet Ağaoğlu. İstanbul: Yeni Desen Yay., 1962.
- _____. **Sözcükler**. Çeviren: Alp Tümertekin. İstanbul: Ada Yay., 1983.
- _____. **Duvar**. Çeviren: Eray Canberk. İstanbul: Can Yay., 1994c.
- _____. **İş İşten Geçti**. 4. Basım. Çeviren: Zübeyir Bensen. İstanbul: Varlık Yay., 1992.
- _____. **Sartre Sartre'ı Anlatıyor**. 2. Basım. Çeviren: Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1994d.
- Sontag, Susan. **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. Derleyenler: Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy. İstanbul: Metis Yay., 1991.
- Soykan, Ömer Naci. **Felsefe ve Dil**. İstanbul: Kabalcı Yay., 1995.
- _____. "Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı (Kierkegaard ve Heidegger'de Bir Araştırma) **Doğu Batı**. Sayı: 6, Nisan 1999, s: 35-53.
- Steiner, Georg. **Heidegger**. İngilizce'den çeviren: Süleyman Kalkan. Ankara: Vadi Yay., 1996.
- Sunel, Hamit A. "Albert Camus'nün 'Veba'sında Kötülük Sorunu" **FDE Dergisi**. Cilt II, sayı: 7, 1981, s:37-48.

Süreya, Cemal. **Sevda Sözleri**. İstanbul: Can Yay., 1990.

_____. "Şiir ve Devrim" **Papirüs**. Sayı: 38, s:3, 1969.

Tarkovski, Andrei. **Mühürlenmiş Zaman**. 2. Basım. Çeviren: Füsün Ant. İstanbul: Afa Yay., 1992.

Telotte, J. T. **Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir**. USA: University of Illinois Press, 1989.

Timuçin, Afşar. **Düşünce Tarihi**. 2. Basım. İstanbul: İnsancıl Yay., 1997.

_____. "Edebiyatta Felsefe, Felsefede Edebiyat." **Varlık**. Sayı: 1094, Kasım, 1998, s: 4-8.

_____. "Yaşam ve Sanat" **Yazko Edebiyat**. Sayı: 2, Aralık 1980, s: 41-52.

_____. "Felsefede ve Sanatta, Dünyada ve Bizde Varoluşçuluk." **Milliyet Sanat**. Sayı: 202, Ekim 1976, s: 4-9.

Tolstoy, Lev. **İvan İlyiç'in Ölümü**. Rusça'dan çeviren: Mehmet Özgül. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Yay., 2000.

Toptaş, Hasan Ali. **Sonsuzluğa Nokta**. İstanbul: Adam Yay., 1999.

Touraine, Alain. **Modernliğin Eleştirisi**. 2. Basım. Çeviren: Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yay, 1995.

Uygur, Nermin. **Güneşle**. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1997a.

_____. **İnsan Açısından Edebiyat**. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1985.

_____. **Yaşama Felsefesi**. 2. Basım. İstanbul: Çağdaş Yay., 1984.

_____. **Bunalımdan Yaşama Kültürü**. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1997b.

_____. **Kuram-Eylem Bağlamı**. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1996.

_____. "Bağnazlıktan Uzak Dil Bakımı" **Adam Sanat**. Sayı1791, Aralık 2000, s:5-9.

Valery, Paul. **Tinsel Kriz**. Çeviren: Beril Beken. İstanbul: Afa Yay., 1996.

Verneaux, Roger. **Egzistansiyalizm Üzerine Dersler**. Çeviren: Murtaza Korlaelçi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yay., 1994.

Vassaf, Gündüz. **Cehenneme Övgü**. İngilizce'den çevirenler: Ömer Madra-Zehra Gençosman. İstanbul: Ayrıntı Yay., 1992.

Wahl, Jean. **Varoluşçuluğun Tarihçesi**. Çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yay., 1999.

West, David. **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. Çeviren: Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yay., 1998.

Wittgenstein, Ludwig. **Tractatus**. Çeviren: Oruç Aruoba. İstanbul: B/F/S Yay., 1985.

Woolf, Virginia. "Sanatın Dar Köprüsü" **20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı**. Derleyen: Hüseyin Salihoğlu. İstanbul: İmge Yay., 1995.

Yalom, Irvin. **Varoluşçu Psikoterapi**. Çeviren: Zeliha İyidoğan Babayiğit. İstanbul: Kabalcı Yay., 1999.

Yavuz, Hilmi. "Doluluk: Şiir + Felsefe" **Varlık**. Sayı: 1094, Kasım 1998, s:11-12.

Yücel, Tahsin. "Ölümünün Ardından Albert Camus." **Varlık**. Sayı: 517, Ocak 1960, s:17.

_____. "Eleştiride Çağdaşlık Sorunsalı" **Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan sanat**. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.

Zweig, Stefan. "Pasaporta Vurulan Bir Damga" **Argos**. sayı: 43, Mart 1992, s:53-56.