



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**ARONOFSKY FİMLERİNİN VAROLUŞÇULUK
ÇERÇEVESİNDE ÇÖZÜMLENMESİ**

EDA ÇALGÜNER

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

TEMMUZ 2019



**ARONOFSKY FİMLERİNİN VAROLUŞÇULUK ÇERÇEVESİNDE
ÇÖZÜMLENMESİ**

Eda ÇALGÜNER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ 2019

.....Eda Calgüner..... tarafından hazırlanan “..Aronofsky Filmlerinin
Vanlısçuluk Çerçevesinde Gözümlemesi...” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri
tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUGU~~ ile Gazi Üniversitesi
Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında
Radyo Televizyon ve Sinema Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul
edilmiştir.

Danışman: Unvanı Adı SOYADI
Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Prof. Dr. Zekir Avşar

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Başkan : Unvanı Adı SOYADI
Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Prof. Dr. Gelcan SEKİKİN

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Üye : Unvanı Adı SOYADI
Anabilim Dalı, Üniversite Adı

Prof. Dr. Fatih Korkun

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

Tez Savunma Tarihi: 03./07./2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini
onaylıyorum.

.....
Prof. Dr. Figen ZALF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Eda ÇALGÜNER

03/07/2019

ARONOFSKY FİLMLERİNİN VAROLUŞÇULUK ÇERÇEVESİNDE

ÇÖZÜMLENMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Eda ÇALGÜNER

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2019

ÖZET

Çağın en önemli felsefelerinden biri olan varoluşçuluk, geçmişten günümüze kadar dünyanın pek çok yerinde tartışılmış ve benimsenmiştir. Varoluşçuluk ile ilgili birçok düşünür görüşlerini dile getirmiş olmakla birlikte, varoluşçu ismini ilk kabullenen ve bu öğretiyi savunan kişi Jean Paul Sartre olmuştur. Çalışmaları yalnızca felsefe alanıyla sınırlı kalmayan Sartre’ın çok yönlü bir filozof olması, sanat dünyasında da derin izler bırakmasını sağlamıştır. Varoluşçu düşüncesinin yansımaları, edebiyat alanında olduğu gibi, sinemada da belirli şekillerde kendine yer bulmuştur. Bu kapsamda, bu çalışmada, Aronofsky sinemasının varoluşçu felsefe ile ilişkisi “Bir Rüya için Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmleri örnekleminde, Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesi temelinde çözümlenmiştir. Bu bağlamda, Aronofsky’nin, “ümitsizlik”, “kaygı”, “ölüm”, “özgürlük”, “Tanrı”, “eksiklik”, “değer”, “iç daralması”, “bulantı” “uç duygular” ve “saçma” gibi varoluşçu olguları ele alan bu filmleri, varoluşçuluk çerçevesinde yapısalci açıdan irdelenmiştir. Tema, anlatı yapısı, olay örgüsü ve karakterler bazında gerçekleştirilen analiz sonucunda, Aronofsky’nin bu filmlerinde varoluşçu unsurlara yoğun olarak yer verdiği sonucuna ulaşılmış, ulaşılan bu sonuç ile, çalışmada öne sürülen sav doğrulanmıştır. Bunun yanı sıra, Sartre ile Aronofsky’nin bireyin varoluş sorununa yalnızca benzer açıdan bakmakla kalmayıp, bu alandaki düşüncelerini eserlerinde ortaya koymak üzere kullandıkları yöntem ve üslupta da kesiştikleri kanısına varılmıştır.

Bilim Kodu : 115702

Anahtar Kelimeler : Varoluşçuluk, Sartre, Sanat, Sinema, Aronofsky

Sayfa Adedi : 130

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Zakir AVŞAR

THE ANALYSIS OF ARONOFSKY FILMS IN THE CONTEXT OF
EXISTENTIALISM

(M.S. Thesis)

Eda ÇALGÜNER

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

July 2019

ABSTRACT

Existentialism, as one of the most important philosophies of the era, has been disputed and accepted in most regions of the world. Although many philosophers expressed their own opinions about existentialism, Jean Paul Sartre has been the first person who accepted and defended the existentialist name. As a versatile philosopher, he didn't merely study on philosophy branch, but also had a remarkable effect on the world of arts. Besides the literature field, the reflection of his existentialist philosophy can also be seen in the arts of cinema. In this study, the relationship between Aronofsky cinema and the existentialist thought of Sartre has been analysed through the movies "Requiem for a Dream", "Black Swan" and "mother!". In this context, the selected movies of Aronofsky, that focus on existential phenomenas like "despair", "anxiety", "death", "freedom", "God", "lack", "value", "distress", "nausea", "extreme emotions" and "absurd", has been examined within existentialism, through a structuralist point of view. As a result of the analysis, which is based on the theme, narrative structure, plot and characters, it has been concluded that Aronofsky has intensively used existentialist elements in the selected movies. Therefore, the argument of this research has been confirmed. Besides, it has been concluded that Sartre and Aronofsky do not merely share the same point of view about the problem of existence, but they also use the same method and style, in order to express their thoughts through their works.

Science Code : 115702
Key Words : Existentialism, Sartre, Arts, Cinema, Aronofsky
Page Number : 130
Supervisor : Prof. Dr. Zakir AVŞAR

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca desteğini ve tecrübelerini benden esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Zakir AVŞAR'a, bu süreç zarfında zamanını ayırarak değerli katkı ve eleştirileriyle bana yol gösteren Doç. Dr. Elif Emre KAYA'ya ve ders dönemim boyunca bilgilerinden istifade ettiğim ders hocalarıma teşekkürlerimi bir borç bilirim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ.....	1
 1. BÖLÜM	
VAROLUŞÇULUK ve SARTRE.....	9
1.1.Varoluşçuluk.....	9
1.1.1. Varoluşçuluğun Kökleri ve Tarihsel Gelişimi	9
1.1.2. Varoluşçuluğun Kabul Ettiği Yaklaşımlar ve Yöntemler	11
1.1.2.1. Fenomenoloji	11
1.1.2.2. Hermeneutik (yorumsama)	12
1.1.2.3. Bireycilik	13
1.1.2.4. Tarihselci yaklaşım	14
1.1.3. Varoluşçuluğun Temel İlkeleri	15
1.1.3.1. Bireycilik ve sistemcilik	17
1.1.3.2. Yönelmişlik	18
1.1.3.3. Özgürlük	19
1.1.3.4. Varlık- hiçlik	20
1.1.3.5. Aşırı duygular, saçmalık ve ölüm	21
1.1.3.6. İletişim	22
1.2. Varoluşçuluğun Temsilcisi Jean Paul Sartre ve Ona Yöneltilen Eleştiriler.....	23
1.2.1. Sartre ve Varoluşçuluk	23
1.2.1.1. Bilinç	25
1.2.1.2. Hiçlik.....	25
1.2.1.3. Varlık (kendinde ve kendi için).....	26
1.2.1.3.1.Kendinde varlık	27
1.2.1.3.2.Kendisi için varlık	27
1.2.1.4. Başkası için varlık	28
1.2.1.5. Eksiklik ve değer	29
1.2.1.6. Varoluşun özden önce gelmesi	29
1.2.1.7. Özgürlük	30
1.2.1.8. Ateizm	31
1.2.1.9. Hümanizm (varoluşçuluk bir insancılıktır)	31
1.2.1.10. Bulantı (kaygı) ve sorumluluk	32
1.2.1.11. Tarihsellik	34
1.2.1.12. Varoluşsal estetik.....	35

1.2.2. Sartre’a Yöneltilen Eleştiriler	36
1.2.2.1. Çelişik ve tutarsız bir felsefe olduğu iddiası	36
1.2.2.2. İnsanları umutsuzluğa düşürerek eylemsizliğe ittiği iddiası	37
1.2.2.3. Eski ve yanlış bir felsefe olduğu iddiası	38
1.2.2.4. Dinin ve ahlakın dışında olduğu iddiası.....	39
2. BÖLÜM	
SİNEMADA VAROLUŞÇULUK OLGUSU	41
2.1. Sanat-Varoluşçuluk İlişkisi.....	41
2.1.1. Varoluşçuluğu Sanatla Buluşturan Başlıca Nedenler	42
2.1.1.1. Belirsizlik	42
2.1.1.2. Varoluşçuların sanata tanıdıkları önem	42
2.1.1.3. Fenomenoloji ile sanat arasındaki bağ	43
2.1.1.4. Bireysel deneyim-özellik	43
2.1.1.5. Somutluk-eylem.....	44
2.1.1.6. Varoluşun “an”da olması	45
2.1.2. Sanatta Varoluşçuluk Örnekleri	45
2.1.2.1. Edebiyatta varoluşçuluk	46
2.1.2.2. Tiyatroda varoluşçuluk	48
2.1.2.3. Sinemada varoluşçuluk	50
2.2. Sinemanın Varoluşçuluk Açısından Değerlendirilmesi	52
2.3. Hollywood Filmlerinde Belirlenen Varoluşçuluk Unsurları.....	57
3. BÖLÜM	
ARONOFSKY FİMLERİNİN VAROLUŞÇULUK	
ÇERÇEVESİNDE ÇÖZÜMLENMESİ.....	61
3.1. Aronofsky Sinemasında Varoluşçuluk Öğeleri	61
3.2. Birinci Örnek Film: Bir Rüya için Ağıt (Requiem For A Dream)	62
3.2.1. Konu.....	62
3.2.2. Tema	62
3.2.3. Sinopsis.....	62
3.2.4. “Bir Rüya için Ağıt”ta Varoluşçuluk	63
3.2.4.1. “Bir Rüya için Ağıt”ta kaygı- bulantı	64
3.2.4.2. “Bir Rüya için Ağıt”ta eksiklik- değer.....	65
3.2.4.3. “Bir Rüya için Ağıt”ta ölüm- varlık- hiçlik	67
3.2.4.4. “Bir Rüya için Ağıt”ta utanç- vicdan- yabancılaşma	68
3.2.4.5. “Bir Rüya için Ağıt”ta seçim özgürlüğü- sorumluluk	70
3.2.4.6. “Bir Rüya için Ağıt”ta eylem-yalnızlık	72
3.2.4.7. “Bir Rüya için Ağıt”ta ateizm-birey-sistem-başkaldırı	73
3.3. İkinci Örnek Film: Siyah Kuğu (Black Swan)	76
3.3.1. Konu.....	76
3.3.2. Tema	76
3.3.3. Sinopsis.....	76
3.3.4. “Siyah Kuğu”da Varoluşçuluk	78

3.3.4.1. “Siyah Kuğu”da eksiklik-yalnızlık	78
3.3.4.2. “Siyah Kuğu”da varlık-hiçlik-aşkılık-ölüm	81
3.3.4.3. “Siyah Kuğu”da utanç- vicdan- yabancılaşma	83
3.3.4.4. “Siyah Kuğu”da iç sıkıntısı- çelişki-bulantı	85
3.3.4.5. “Siyah Kuğu”da birey- başkaldırı	87
3.3.4.6. “Siyah Kuğu”da özgürlük-eylem-sorumluluk.....	88
3.4. Üçüncü Örnek Film: anne! (mother!).....	90
3.4.1. Konu.....	90
3.4.2. Tema	90
3.4.3. Sinopsis	90
3.4.4. “anne!”de Varoluşçuluk	91
3.4.4.1. “anne!”de saçma.....	92
3.4.4.2. “anne!”de Tanrı- değer	94
3.4.4.3. “anne!”de birey-sistem-iletişim	95
3.4.4.4. “anne!”de ölüm- yaşam- varlık-hiçlik.....	97
3.4.4.5. “anne!”de bulantı-eksiklik	99
3.4.4.6. “anne!”de aşk- uç duygular	101
SONUÇ	103
KAYNAKLAR	111
EKLER.....	117
EK-1. “Bir Rüya için Ağıt” filminin afişi.....	118
EK-2. “Siyah Kuğu” filminin afişi.....	119
EK-3. “anne!” filminin afişi.....	120
EK-4. “Bir Rüya için Ağıt” filminin künyesi	121
EK-5. “Siyah Kuğu” filminin künyesi.....	123
EK-6. “anne!” filminin künyesi	127
ÖZGEÇMİŞ	129

GİRİŞ

Bu araştırmanın konusu, Aronofsky sinemasının varoluşçu felsefe ile ilişkisinin “Bir Rüya için Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmleri örnekleminde, Jean Paul Sartre’ın varoluşçuluk felsefesi temelinde çözümlenmesidir. Amacı ise, varoluşçu felsefeden etkilendiği kabul edilen Darren Aronofsky’nin yönetmenliğini yaptığı “Bir Rüya için Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmlerinin; varoluşçu felsefe temelinde yapısalci açıdan irdelenerek Aronofsky sinemasında Jean Paul Sartre’ın varoluşçuluk felsefesinin etkilerinin ortaya konulmasıdır. Bu bağlamda, “psikolojik olarak rahatsız edici” sinema filmleriyle bilinen Aronofsky’nin filmlerinin yapısal dinamiklerinin varoluşçuluk temel alınarak nasıl tanımlanabileceği sorusuna yanıt aranmaktadır. Bu araştırmayı önemli kılan iki temel unsur vardır. Bunlardan ilki, araştırmada Darren Aronofsky’nin yönettiği filmlerin varoluşçuluk düzleminde incelenerek, Aronofsky sinemasının varoluşçulukla olan bağının somut biçimde, söz konusu filmlerin farklı sahnelerinden örneklerle ortaya konulmasıdır. Ülkemizde sinema ve varoluşçuluk arasında bağ kuran en önemli kaynak, Hakan Savaş’a ait doktora tezi olan, “Sinema ve Varoluşçuluk” adlı çalışmadır. Bu çalışmanın haricinde, literatürde çeşitli yönetmenlere ait filmlerin varoluşçuluk düzleminde incelenmiş olduğu çalışmalar mevcuttur. Ancak YÖK Ulusal Tez Merkezi verilerinde, bu çalışmadaki gibi bir Hollywood sineması yönetmeninin eserlerini varoluşçuluk ekseninde irdeleyen yalnızca iki çalışma bulunmuştur. Bunlar, Asena Savaş’a ait yüksek lisans tezi olan “Dövüş Kulübü’nde Varoluşçuluk Felsefesi ve Tüketimcilik” ve Deniz Tansel’e ait yüksek lisans tezi olan “Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch Örneği” adlı çalışmalar olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda, bu araştırma, YÖK Ulusal Tez Merkezinde yayınlanan tezler arasında varoluşçuluğu Darren Aronofsky sinemasında inceleyen ilk tez çalışması olması bakımından önemlidir.

Diğer bir unsur ise; bu filmlerin yapısal dinamiklerinin irdelenmesiyle yapılan çözümlemeyle, varoluşçuluk etkisinin bu dinamiklerde kendini hangi boyutuyla gösterdiğinin tartışılmasıdır. Buna ek olarak; varoluşçu felsefenin genel olarak incelenmesinin yanı sıra, Jean Paul Sartre’ın varoluşçuluk felsefesine odaklanarak, söz konusu filmlerin derinlemesine incelemesinin özellikle bu düşünce çerçevesinde şekillendirilmesidir.

Varoluşçuluk, “varoluş” teriminden türetilmiştir. Varoluş; “en genel anlamda ‘var olma durumu’: somut olarak olma ya da bulunuş, bir gerçekliği olma ya da gerçekleşmiş

olarak var olma; gizli güç olarak değil de, etkin olarak bir varlığa sahip olma; varlığın doğasını kuran ‘öz’ün karşıtı olarak bir şeyin ne olduğu ya da nasıl olduğu olgusu değil de, o şeyin var olduğu olgusu”dur (Güçlü, 2003: 1521). Varoluşçuluk (existentialism) ise “bireyin deneyimini ve bu deneyimin tekilliğini ve biricikliğini insan doğasını anlamamanın temeli olarak gören bir felsefi düşünce ya da akımdır” (Çüçen, 2015: 19). Bu düşünceye göre insanlar, irade ve bilinçten yoksun nesneler dünyasına fırlatılmışlardır. Varoluşçu felsefe, insanın varoluşu ile doğal nesnelerin arasındaki ilişkiye odaklanır ve evrende insan olarak var olmanın anlamını, niteliklerini ve nedenini sorgular.

Bu doğrultuda, “varoluş (existence) isminden ilkin varoluşsal (existentiel) ve varoluşla ilgili (existential) sıfatları türetilerek ve daha sonra bunlara ‘culuk’ son eki eklenerek ortaya çıkarılan” varoluşçuluğun, toplumun çıkarlarını bireyin çıkarlarının önüne geçiren toplumculuğun aksine, bireyi siyasal güçlerin başlıca uğraş konusu yapan bireycilikten beslendiği söylenebilir. “Buna göre varoluşçuluk varoluş önceliğini, ya da ilkiğini benimseyen bir kuramdır” (Foulquie, 1995: 7). Varoluşçu felsefe, Kierkegaard’dan Marcel’e tanrıci, Heidegger’den Sartre’a tanrıtanıamaz varoluşçuluk şeklinde adlandırılarak uzanan iki karşıt çizgiden oluşmaktadır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası bilinirlik kazanan varoluşçuluk akımının en önemli temsilcileri; Jean Paul Sartre, Albert Camus, Franz Kafka, Andre Gide olarak söylenebilir. “Genel çizgileriyle, bir taraftan bireyin varoluşunu hareket noktası olarak kabul eden bir varlık felsefesi iken, diğer taraftan da, bu kişinin dünya içindeki yer alışlarını, başkaları ve toplum karşısındaki yerini ve değerini anlamaya çalışan, onun eylemlerinin temelindeki sorumluluğunu şiddetle hisseden bir etik ve değerler felsefesi görünümündedir” (Gürsoy, 2014: 38).

Varoluşçu filozoflar genellikle birbirinden etkilenmiş olmalarına karşın, her birinin farklı ilke ve fikirlere sahip oldukları görülmektedir. Tüm varoluşçu düşünürlerin fikirlerini, tek bir ortak paydada toplamak zordur. Ancak varoluşçu düşünürlerin kabul ettiği bazı temel ilkelerden bahsedilebilir: Bunlar, birey ve sistem, yönelmişlik, seçim, özgürlük ve sorumluluk, ölüm, saçma, aşırı duygular, varlık ve hiçliktir. Bu ilkelerin bazıları reddedilebilir, yenileri eklenebilir, bu durum varoluşçuluğa zarar vermez; çünkü varoluşçuluk, değişmez ve sabit bir sistem değildir. Dolayısıyla varoluşçuluktan ziyade her düşünüre göre şekillenen varoluşçuluklardan söz etmek gerekmektedir.

Varoluşçuluk, insan davranışlarını soyut ve nesnel bir biçimde ele alan klasik felsefeye bir tepki olarak doğmuştur. Gelenek, kültür ve kurallardan bağımsız olarak, tekil bireyi

merkeze almaktadır. Bu nedenle de pek çok kesimin eleştirisine maruz kalmıştır. Tanrı tanımaz bir düşünür olan Sartre, varoluşçuluğa ilişkin ortaya koyduğu düşüncelerde büyük bir eleştiriye uğramıştır. Bu tenkitler yalnızca Hristiyan dünyasından gelmemiş, Marksistler de varoluşçuluğu karamsar olmakla eleştirmişlerdir. Hristiyanlar, Sartre'ı Tanrı tanımaz oluşu nedeniyle materyalist olmakla, komünistler ise öznelci oluşu nedeniyle onu materyalist olmamakla suçlamışlardır. Sartre'ın varoluşçuluğuna komünist kanattan gelen eleştiriler, varoluşçuluğun insanı umutsuzluğa düşürerek eylemsizliğe sevk ettiği yönündedir. Bu bakış açısına göre varoluşçuluk, insana olan biteni gözlemlemek dışında hiçbir şans bırakmayan bir felsefe olarak kişiyi miskinliğe itmektedir. Benzer şekilde Marksist kanattan gelen diğer bir eleştiri de varoluşçuluğun insanın kötü ve olumsuz yönlerini vurguladığına yöneliktir. İnsanın olumlu yanlarının gösterilmediği bu bakış açısında da hümanist olmadığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Böylece varoluşçuluğun, yalnızca kişiyi ele alıp onu bütünden kopardığını öne sürerek kişinin diğer insanlarla ilişki kurmadığını ifade ederler. Varoluşçuluğun bireyciliğini, Descartes'ın “cogito”sunun öznelciliğiyle özdeşleştiren bu eleştiri, varoluşçuluğun kişiyi tek başına ele aldığını ve toplumdaki koparttığını iddia eder. Katoliklerin varoluşçuluğa yönelttikleri eleştiri ise Sartre'ın ateist tutumu nedeniyle varoluşçuluğun tanrının buyruklarının değerlerini ortadan kaldırmakta olduğudur. Onlara göre “Sartre'ın varoluşçuluğu dinin ve ahlakın dışındadır; çünkü bu felsefe özgür seçişe dayanır, dolayısıyla Tanrı'nın önceden bildirilmiş buyruklarını görmezden gelir, ahlak kurallarının yol göstericiliğine de inanmaz. Önsel değerleri, geleneksel verileri tanımadığından kişiyi boşluk içinde, dayanıksız bırakır. Ötedünyaya inanmadığı için insanı tükenmez bir umutsuzluğa sevk eder” (Sartre, 2018b: 16). Oysa Sartre'a göre bu eleştirilerin nedeni, varoluşçuluğun, değerlerin yaratıcısı olarak Tanrı yerine insana büyük bir sorumluluk yükleyerek insana seçme özgürlüğü vermesinden korkulmasıdır.

Felsefede öz araştırmasının, yerini varoluşçu felsefeye bırakmaya başlamasıyla birlikte, zaman içinde söylem biçimi de sistematik ve nesnel temellendirmeden çıkarak, varoluşun doğası gereği sanatsal bir üsluba doğru kaymıştır. Bu da varoluşçu filozofların kendilerini sanatsal yöntemlerle ifade etmelerine neden olmuştur. Çünkü insanı yalnızca var olan değil, olması gerektiği gibi gösteren, sanatın dilidir. Böylelikle sanat da, felsefe ve bilim gibi, varoluş kavramıyla ilgilenen alanlardan biri haline gelmiştir. Sanat eserinin yaratım sürecinde de, insanın varoluşsal sancılarını eserine aktarılır. Bu bağlamda varoluşçu felsefenin ortak temaları, aynı zamanda sanatın da konusu olmuştur.

Varoluşçu düşünürlerden, varoluşçu olduğunu ilk kabullenen ve savunan kişi Jean Paul Sartre'dır. Sartre, kendisini yalnızca felsefeyle sınırlandırmayıp, düşüncelerini sanatın diliyle de ifade etmenin yollarını aramış, bu arayışta önceliğini tiyatro ve edebiyata vermiştir. "Öncelikle kişi başkasına değil, kendine güvenmesi gerektiğini anlamaksızın, hiçbir şey amaçlayamaz ki o yalnızdır, sonsuz sorumlulukların ortasında dünyaya terkedilmiştir, yardım alamaz, kendisi için hazırladığı amacından başka amacı yoktur, dünyada kendisi için zorladığı kaderinden başka kader yoktur" (Christian, 1986: 570). Sartre'ın bu sözleri varoluşçuluğun bireyselliği ne kadar vurguladığını ortaya koymaktadır. Altı çizilen bu bireysellik sanat eserlerine, yalnız, yabancılaşmış, acı çeken insan ruhunu yansıtır. Varlık-hiçlik, özgürlük, bunaltı ve sorumluluk üzerine sorgulamalarda bulunan Sartre, "Bulantı", "Duvar", "Özgürlük Yolları: Akıl Çağı, Geciktirme, Ruhtaki Ölüm" gibi bu alanda sunduğu edebi eserleri ve "Gizli Oturum", "Saygılı Yosma", "Kirli Eller", "Mezarsız Ölüler" gibi tiyatro eserleri ile varoluşçuluğun sanat aracılığıyla yansımalarının en önemli örneklerini vermiştir. Bu çalışmada Sartre'ın varoluşçuluk felsefesinin esas olarak alınmasının sebebi de bu somut örneklerdir. Sartre'a göre insanlık evrensel bir gerçektir ama tek başına bir insan evrensel bir gerçek değildir; çünkü insanın değişmez, evrensel bir "öz"ü yoktur (2018: 35). Bu nedenledir ki, genel geçer "insan doğası" diye bir şeyden de söz edilemez. Sartre'ın düşüncelerini topladığımızda ortaya şu sonuç çıkar: "İnsana bağlı insanlık durumu ancak somut bir özgürlük ve somut bir etik çerçevesinde ele alınıp ortaya çıkartılabilir. İnsanın insanı arama ve bulma uğraşında bize en somut çerçeveyi sunan ise sanat ve sanat eserleridir. Bir başka deyişle sanat, her çağın sanatı, aynı zamanda o çağın insanlık durumunu gösteren bir aynadır. Sinema ve varoluşçuluk arasındaki ilişki de bu bakış açısından ele alındığında, beyaz perdede ilk aranması gerekenin insan ve bizim çağımızın insanlık durumu olduğu söylenebilir" (Savaş, 2013: 154).

Sartre'ın varoluşçuluk felsefesinin sanatla ilişkisi, edebiyat ve tiyatrodan sonra yirminci yüzyılda sinema alanında etkisini göstermiş, bu dönemde öne çıkan sanat olan sinemayla varoluşçuluk arasında güçlü bağlar kurulmuştur. Böylelikle bireyin problematik yanlarına dikkat çeken varoluşçu düşünce, sinemadaki yansımaları modern dönemde bulmuştur. Ayrıca, varoluşçu felsefe ve ele aldığı görüşleri yansıtmaya açısından, sinemanın taşıdığı olanakların, diğer sanat dallarından çok daha geniş olduğu gözlemlenmektedir. Bu durum da, sinema sanatında varoluşçu felsefenin sorularını konu eden pek çok film görülmesinin etkenlerinden birisidir. İçinde bulunulan çağa ve o çağın insanlık durumuna ayna tutmayı başarmış, çağın acısını, trajedisini, gerçeğini yansıtan her filmde,

varoluşçuluğun izlerine rastlanmaktadır.

Sinemada varoluşçuluk felsefesi, başlarda izlerini kara filmlerde göstermeye başlamış olsa da, bu felsefenin yoğun olarak sinemada işlenmesi, İkinci Dünya Savaşı sonrasına tekabül eder. Yalnızca İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’ında değil, bunun yanı sıra Hollywood sinemasında da varoluşçu felsefeden izler bulunabilmektedir. Varoluşçuluğu sinema perdesine taşıyan yönetmenlerden Ingmar Bergman ve Andrei Tarkovsky gibi usta yönetmenler, varoluşçuluğun irdedeği olumsuzluk, acı, özgürlük, yabancılaşma, yazgı, vicdan, sorumluluk, düşünce-eylem arasındaki çelişki gibi temel sorunları beyaz perdeye yansıtmışlardır. Bu yönetmenler, çağdaş insanın varoluşsal sorunlarına sinema dili aracılığıyla ışık tutulabileceğini göstermişlerdir.

Varoluşçuluğu betimleyen yukarıda belirtilen konuların, Darren Aronofsky’nin filmlerinde yoğun olarak irdelendiğinin gözlemlenmesi sonucunda, bu çalışmada varoluşçuluğu Aronofsky sinemasında incelemeye karar verilmiştir. Aronofsky filmlerinin tematik benzerlikleri; başkaraktere yoğunlaşan eserler olmaları, karakterlerin özgürleşme ve kendi varoluşunu gerçekleştirme ve özgürleşme sürecinde yaşadığı bulantı, yoğun acı gibi uç duyguların ön planda olması, varoluşsal sorgulamalar, yabancılaşma, kendiyle çelişme gibi varoluşçu felsefeyi tanımlayan kavramları ele alması olarak tespit edilmiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada, seçilen üç Darren Aronofsky filminde varoluşçu dünya görüşünün ve kavramlarının etkileri irdelenmiştir.

Bu araştırma, Jean Paul Sartre’ın varoluşçuluk felsefesi temel alınarak tasarlanmıştır. Çalışmada, gerçekçilik kuramı, feminist kuram ya da marksist kuram gibi sinemayı ele alan diğer kuramlar yerine varoluşçuluk felsefesinin seçilmesinin sebebi, Darren Aronofsky’nin filmlerinde gözlemlenen birey ve bireyin varoluş mücadelesinin yoğun vurgusunun birlikte irdelenebileceği en doğru felsefenin varoluşçuluk olduğunun belirlenmesidir. Konu ile ilgili olarak belirlenmiş üç sinema filminin yapısal yaklaşımın öğeleri olan konu, tema, öykünün kurulumu, karakterler, olay örgüsü, çatışma; Sartre’ın varoluşçuluk felsefesi ışığında çözümlenmiştir.

Tarama modeliyle, tezin üç ana hattını oluşturan ‘varoluşçuluk’, ‘sinema’ ve ‘Jean Paul Sartre’ alanlarıyla ilgili kaynaklara odaklanan bir konu yazını taraması yapılmıştır. Böylelikle konunun sınırları belirginleştirilip, araştırma çerçevesi oluşturulmuştur. Elde edilen kaynaklar ışığında, araştırmanın son bölümünde, Aronofsky filmlerinin varoluşçuluk

ile ilişkisi Jean Paul Sartre'ın varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde değerlendirilmiştir. İncelenen filmlerin yapısal dinamikleri çözümlemeye tabi tutularak varsayımlarda öne sürülen savlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu süreçte hedeflenen sonuçlara; gözlem, not alma ve yapılan doküman taramaları yoluyla ulaşılmıştır.

Çalışmanın görsel kısmında, Darren Aronofsky'nin yönettiği söz konusu üç farklı film incelemeye alınmış ve alınan notlar doğrultusunda varoluşçu felsefesinin bu filmler üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Çalışmanın uygulama bölümünde ise, Jean Paul Sartre'ın varoluşçuluk felsefesinin bu filmlerle ilişkisini belirlemek amacıyla, filmlerin her birinin yapısal unsurlarından yola çıkılarak biçimsel çözümlemeleri yapılmıştır. Araştırmaya konu olan sinema filmlerinin incelenmesinde gözlem ve doküman inceleme teknikleri uygulanmıştır. Bu tür çalışmalarda örneklem temsiline zorluğu gerçeğinden hareketle, üzerinde çalışılacak örneklem, bu felsefeden etkilenen bir yönetmenin farklı üç filminin seçilmesi ilkesi doğrultusunda belirlenmiştir. Bu kapsamda toplanan veriler biçimsel yaklaşım zemininde çözümlenmiştir. Böylelikle varoluşçuluk felsefesi ışığında, Aronofsky'nin yönettiği bu filmlerin varoluşçuluk ile olan ilişkisini ortaya çıkarmak için uygun zemin hazırlanarak, betimleyici ögelere ulaşılmıştır.

Bu tez çalışmasında, aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

- Psikolojik olarak rahatsız edici sinema filmleriyle bilinen Darren Aronofsky'nin filmlerinde varoluşçuluk felsefesini hâkim kılan izler bulunmaktadır.
- Aronofsky'nin farklı dönemlerde oluşturduğu eserler olan “Bir Rüya için Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmleri, varoluşçuluğu temsil etmektedir.

Araştırmada varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde incelenen Darren Aronofsky filmleri, Jean Paul Sartre'ın bakış açısı eksenini kapsamaktadır. Jean Paul Sartre'ın varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde söz konusu filmlerin okumasını yapmak için, bu kuram yapısal unsurlara ilişkin olduğundan dolayı filmlerin sinematografik yapısından, anlatı yapısını incelemek, dolayısıyla araştırmada yapısal yaklaşımı benimsemenin daha uygun ve yeterli olduğu düşünülmüştür. Başkahramanların ruhsal yapısını merkeze alan eserler olmaları ve yoğunlukla kasvetli ortamlar, klostrofobik, boğucu ve bunaltan olaylar/ olay örgüleri gibi varoluşçu sinemaya özgü unsurlar taşımaları nedeniyle, araştırma evrenini, “Bir Rüya için Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmleri temsil etmektedir.

Araştırma, konusu itibariyle nitel araştırma yöntemlerine uygun düşmektedir. Bu anlamda, sinemanın yapısal dinamikleri, varoluşçu felsefe ve Darren Aronovsky sineması unsurları üçgeninde şekillenmiştir. Hem konuların özü, hem de araştırmacının tutumu sebebiyle nitel araştırma yöntemleri tercih edilmiştir.

Nitel araştırma yöntemi; gerçekliğin araştırmacı tarafından kurulduğunu ve gerçekliğin anlaşılmasında söz konusu gerçeklik ile etkileşim içerisinde olunması gerektiğini iddia etmektedir. Gerçekliğin, “araştırmacının öznel değerleri açısından değerlendirilmesi ve araştırma raporunda kişisel bir dil kullanılması gerektiği” varsayımlarından yola çıkarak hareket etmektedir (Creswell, 2009: 65).

Araştırmada, araştırmacı tarafından;

- Söz konusu yönetmene ait belirtilen filmlerin izlenmesi, sahne ve görüntüler dikkatle gözlemlenerek varoluşçu felsefe ile ilişkilendirilen unsurların not alınması,
- Belirtilen filmlerin farklı kaynaklarca hazırlanan eleştirilerinin ve ilgili malzemenin incelenmesi,
- İlgili kurama ilişkin kitap, makale ve yayınların taranması teknikleri kullanılmıştır.

Araştırmada, nitel veri toplama tekniğinin uygulanma biçimlerinden bu çalışmaya en uygun analiz türü olarak betimsel analiz kullanılmıştır.

Betimsel analiz, “çeşitli veri toplama teknikleri ile elde edilmiş verilerin daha önceden belirlenmiş temalara göre özetlenmesi ve yorumlanmasını içeren bir nitel veri analiz türüdür. Bu analiz türünde araştırmacı görüştüğü ya da gözlemiş olduğu bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtabilmek amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verebilmektedir. Bu analiz türünde temel amaç elde edilmiş olan bulguların okuyucuya özetlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde sunulmasıdır” (Yıldırım ve Şimşek, 2003: 46). Bu yaklaşıma göre, elde edilen veriler, daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Betimsel analizle tercih edilen programlar, derinlemesine çözümlenmeye çalışılmıştır.

Tarama tekniği ile toplanan dokümanın incelenmesi ve izlenen filmlere ait yapılan gözlemlere ilişkin notlar alınması sonucu elde edilen veriler bir araya getirilerek düzenlendikten sonra, eserlerin anlatı yapısı, kaynak kitap ve makaleler ışığında analiz

edilmiştir.



1. BÖLÜM

VAROLUŞÇULUK ve SARTRE

1.1. Varoluşçuluk

1.1.1. Varoluşçuluğun Kökleri ve Tarihsel Gelişimi

Çağımızın en önemli felsefelerinden biri olan varoluşçuluk (existentialism) kolaylıkla açıklanabilecek bir düşünce değildir; çünkü her varoluşçu felsefe, varoluş felsefesini farklı bir biçimde betimlemektedir. Diğer pek çok felsefe akımından farklı olarak varoluşçuluk, doğası gereği bir kişi veya bir okula ait olmadığı için, genel bir tanımlama yapmak doğru değildir. Varoluşçu felsefeciler genellikle birbirlerinden etkilenmelerine rağmen, hepsi farklı ilke ve fikirlere sahiptirler. Bu nedenle tek bir varoluşçuluktan söz etmek imkânsızdır. Bundan dolayı, varoluşçuluğu tek başına ele almak yerine, çağının insan sorunlarını tespit eden, sorunu analiz ederek öneri getiren bir tür bireyin somut yaşamına çözüm arayan bir düşünce akımı olarak görmek daha doğru olur (Çüçen, 2015: 18).

Varoluşçu olarak kabul edilen Nietzsche, Heidegger, Kierkegaard, Jaspers, Marcel, Sartre gibi filozofların üzerinde hemfikir oldukları ortak bir tanımları olmamakla birlikte, “aynı çağın çocukları olup, aynı sorunları ve güçlükleri cevaplandırmak zorundadırlar” (Sartre, 2018b: 9). Bu noktada, varoluşçuluk sözcüğünün “belli bir iklimi ve ortak havayı” belirttiğini söyleyebiliriz (Wahl, 1999:8). Bir diğer değişle, varoluş filozoflarının felsefeleri arasında derin ayrımlar olmasına karşın, ekseninde döndükleri konu ve fikir yürütme biçimleri ortaktır.

Bu ortaklık odağa alındığında, varoluşçuluk (existentialism), “bireyin deneyimini ve bu deneyimin tekilliğini ve biricikliğini insan doğasını anlamanın temeli olarak gören bir felsefi düşünce ya da akım” olarak değerlendirilebilir (Çüçen, 2015: 19). Bu düşünceye göre insanlar, irade ve bilinçten yoksun nesneler dünyasına fırlatılmışlardır. Varoluşçu felsefe, insanın varoluşu ile doğal nesnelerin arasındaki ilişkiye odaklanır ve evrende insan olarak var olmanın anlamını, niteliklerini ve nedenini sorgular. Bu doğrultuda, varoluşçuluğun, toplumun çıkarlarını bireyin çıkarlarının önüne geçiren toplumculuğun aksine, bireyi siyasal güçlerin başlıca uğraş konusu yapan bireycilikten beslendiği söylenebilir. Bunun sebebi, varoluşçuluğun “varoluş önceliğini, ya da ilkliliğini benimseyen bir kuram” olmasıdır (Foulquie, 1995: 7).

Köklerine, ilkçağdan itibaren rastlamanın mümkün olduğu bu düşünce, 19.yy'ın ortalarında, Alman filozof Martin Heidegger'in başını çektiği bir grup tarafından, baskın sistematik felsefeye bir tepki olarak ortaya atılmıştır. Akımı ortaya çıkaran sebeplerin başında, akımın doğduğu dönemi önemli ölçüde etkileyen “savaş” olgusu gelmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımıyla bireysel varoluşlarını kavrayan nesil, İkinci Dünya Savaşı'nda insana farklı bir gözle bakmanın ve çağın şartlarına göre insanı konumlandırmanın gereğine inanmışlardır. Böylelikle yirminci yüzyılda, İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarında Fransa'da tanınmaya başlanan varoluşçuluk akımı, önce Avrupa'da sonra da Amerika'da hızla yayılmaya başlamıştır. Varoluşçuluk, felsefenin yanı sıra, dinbilim, sanat ve ruhbilim alanlarını da etkilemiştir.

Varoluşçuluğun ortaya çıkışının iki ayrı temelden kaynaklandığı söylenebilir. Bunlardan ilki, dini ve laik görüşe sahip etik gelenektir. İrade sahibi olan varlık, iradi bir özne olarak insana atfettiği önemle ayrılır. Varoluşçuluğun temelindeki ikinci unsur ise, varoluşçu felsefenin yöntemi olan, insanın dünya ile olan ilişkisi hakkında sistemli bir açıklama için gerekli altyapıyı sağlayan fenomenolojidir. Bu nedenle varoluşçuluğun, etik gelenek ile Husserl fenomenolojisinin birleşiminden ortaya çıktığı iddia edilebilir. Bu kapsamda varoluşçu düşünürler, Teist (Tanrıtanır/ Hristiyan) Varoluşçular ve Ateist (Tanrıtanımaz) Varoluşçular olarak iki başlıkta incelenebilir. Kierkegaard, Jaspers ve Marcel Teist gruba aitken, Nietzsche, Heidegger, Sartre, ve Ponty Ateist grupta yerlerini almıştır.

Soren Kierkegaard, kendisi terimi hiç kullanmamış olsa da, genel olarak “ilk varoluşçu filozof” olarak kabul edilir. Kierkegaard, hayata bir anlam yükleme ve hayatı "otantik" yaşama sorumluluğunun, topluma veya dinlere değil, bireye ait olduğunu vurgular. Hegelcilik ve Kantçılık'tan farklı olarak, bireysel bir bakış açısına sahip olan Kierkegaard'ın sorumluluk bazındaki görüşü; yaşamın anlamına, tutku ve samimiyyetin gerçekçi çözümlemelerine dayanmaktadır.

Varoluşçuluk akımının en önemli temsilcileri; Jean Paul Sartre, Albert Camus, Franz Kafka, Andre Gide olarak sıralanabilir. Akımı benimseyen yazarlar arasında Jean Paul Sartre'ın ayrı bir yere konulması gerekmektedir. Sartre, 1929'da Paris'te “Yüksek Öğretmen Okulu”nun felsefe bölümünü bitirip, felsefe bilgisini geliştirmek için Almanya'ya gitmiştir. Husserl'in felsefesine hâkim olan Sartre, burada Heidegger'den ders almıştır. Yine bu yıllarda, Sartre, felsefesini “Varlık ve Hiçlik” adlı yapıtında yoğun bir şekilde açıklamıştır.

Sartre; varlığı, “Kendisi için varlık” ve “Kendinde varlık” olarak ikiye ayırır. Sartre’e göre “ ‘Kendinde varlık’ ve ‘bilinçli olma’ her şeydir. ‘Kendisi için varlık’ ise hiçliktir; varlık veya nesnelerin dünyası yoluyla kararsız kalmış bilinçtir” (Dindar; 1987). Bireyin kaderi tarafından belirlenmediğini ve kendi seçimlerini yapmak zorunda olduğunu vurgulayan Sartre, özellikle sorumluluk bilincine ve özgürlüğe dikkat çekmiştir. Varoluşçu düşünürler arasında ismini tüm dünyaya duyurabilmiş en önemli filozof olarak kabul edilen Sartre, özgürlüğün insanda uyandırdığı etkilerin altını çizerken; iç daralması, utanç, kendini aldatma gibi herkesin yaşayabileceği gündelik olguların felsefi çözümlemesini gerçekleştirmiştir. Tanrıtanımaz Varoluşçuluğun temsilcisi Sartre, “düşüncelerinde Hussrell’in görüngübilimini (fenomenolojisini) Nietzsche’nin yeni bir yaşantı, yeni insan anlayışındaki çeşitliliğini, Hegel ile Heidegger’in metafiziğini, Marks’ın toplum kuramını tek bir çatı altında toplamaya çalışmış ve bunun adına da Tanrısız Varoluşçuluk demiştir” (Sarioğlu, 2008).

Varoluşçuluk, Türkiye’de ise özellikle 1945’ten sonra tartışılmaya başlanmıştır. İkinci Yenicilerin, akımın Türk edebiyatında yaptıkları öncülüğü ile birlikte önemli düşünürler, Sartre, Simone de Beavouir, Rilke gibi varoluşçu filozofların eserlerini Türkçe’ye çevirmeye başlamışlardır. Behçet Necatigil, Turan Ofazoğlu, Asım Bezirci, gibi isimler filozofların edebi yayınlarının Türkçe’ye çevrilmesinde önemli rol üstlenmişlerdir. Peyami Safa, Atilla İlhan, Osman Oğuz gibi isimler ise varoluşçuluğu eserlerinde eleştirmişlerdir.

Varoluşçuluğun Türkiye’de etkileri görülmekle birlikte, Batı Avrupa toplumu ile Türk toplumu arasındaki yapı ayrılığı nedeniyle Türk edebiyatı tarafından yoğun bir şekilde benimsenmediği iddia edilebilir. Türkiye’de, varoluşçuluğun köklenmesi için gerekli olan gerekli olan gelişmiş bir burjuva kültürünün olmaması ve varoluşçuluğun ele aldığı sorunların toplumsal durumla uyuşmaması, varoluşçuluğun bu coğrafyadaki etkilerini sınırlı kılmıştır (Timuçin, 1976). Bu sebeple, Türk sanat ve edebiyatı, varoluşçuluğun getirdiği bilgilerden belli oranlarda yararlansa da, doğrudan doğruya varoluşçu bir düşünce veya sanat geliştirmemiştir.

1.1.2. Varoluşçuluğun Kabul Ettiği Yaklaşımlar ve Yöntemler

1.1.2.1. Fenomenoloji

Almanya’da Husserl, dilimize “Görüngü bilimi” olarak çevrilen "Fenomenoloji” adlı

felsefe yönteminin öncülüğünü yapıyordu. Bu felsefe yönteminin temel ilkesi de; bilincin bir şey üzerine bilinç olması, bir şeye yönelmiş olmasıdır. Buna göre gerçekliğin bir "kendiliğindenliği" yoktur, gerçeklik yalnızca yönelinen, bilincine varılan, görülen bir şeydir (Dindar, 1987). Husserl'e göre fenomenler, özlerini ifşa ederler; öyleyse sorun özlerin bilinçte nasıl kurulduğudur. Bunun cevabını ise, hayatı boyunca kurmaya çalıştığı kesin bir bilim olan fenomenolojiyle vermeye çalışmıştır (Taşkın, 2013).

Diğer varoluşçu düşünürler de, Husserl'in geliştirdiği bu yöneme olumlu yaklaşmışlardır. Varoluşçu düşünürler, Husserl'in kesin, açık, aracı olarak özlere varmak amacıyla geliştirdiği fenomenolojiye, büyük oranda insanın özüne işaret eden varoluşunun soruşturulması amacıyla başvurmuşlardır (Taşkın, 2013). Bir diğer deyişle fenomenoloji, varoluşçuluğun varlığın hakikatinin ortaya çıkartılması yöntemi olarak kullanılmıştır. Bunun sebebi ise fenomenolojinin, varlığın hakikatinin açığa çıkmasına engel olabilecek tüm iç ve dış durumları araç içine alarak, varlığın hakikatinin özünü veren bir yöntem olmasıdır (Çüçen, 2015:26-27). "Varoluşçuluk ilk kez fenomenolojiyle birlikte belirli bir disipline kavuşmuştur" (Taşkın, 2013). Buradan anlaşılacağı gibi, varoluşçuluğu ilk kez belirli bir düzene sokmasıyla fenomenoloji, varoluşçuluk alanında önemli bir yere sahip olmuştur.

Fenomenolojik görüşün varoluşçulukta neden bu kadar önemli bir yer kapladığını, fenomenolojiyi biraz daha açarak anlayabilmek mümkündür: "Fenomenolojik görüşün temel anlayışına göre tek bir doğru yoktur. Doğrular bireyin yaşadıkları ve algıladıklarıdır. Gerçeğe entelektüel çabalarla değil, fenomenleri anlamaya çalışarak varılabilir. Yani olayların arkasındaki gerçekler onu yaşayan kişi tarafından görüldüğü biçimi ile anlaşılabilir. Önemli olan olay değil, nasıl algılanıp anlamlandırıldığıdır" (Koçak ve Gökler, 2008). Bu tanım, bireye ve onun kişisel koşullarına odaklanan varoluşçuluk ile birlikte göz önüne alındığında, neden varoluşçulukta yöntem olarak fenomenolojinin tercih edildiği sorusuna oldukça net bir açıklama olacaktır.

1.1.2.2. Hermeneutik (Yorumsama)

Hermeneutik anlamlandırma ve yorum sanatıdır (Abulad, 2007). "Hermeneutik disiplini, yorumun yöntemsel ilkelerini ortaya koymaya çalışır. Felsefi hermeneutiğin, felsefi metinleri anlama ve yorumlama, insan davranışları ve eserlerinin anlaşılması ve insanın kendi varoluşsal temellerini anlama üzere üç farklı kullanım alanı vardır. Genel

olarak ise hermeneutik metinleri anlama, yorumlama ve açıklama faaliyetidir” (Ergün, 2018).

Birçok hermeneutik tarihçisine göre, çağdaş hermeneutik çalışmalarına yön veren en önemli isim Martin Heidegger’dir. Heidegger’e göre, insan bilimleri için ortaya konabilecek yöntemin meşrulaştırılmasında, açıklamayı anlamadan ayırmanın gereği yoktur. Çünkü anlama, varoluşsal bir olaydır ve dünyanın daha ilk anlamlandırılmasından itibaren vardır. Heidegger’e göre varlık yani Dasein, tarihsellikte beraber dil tarafından da kurulmuştur. Çünkü dil sadece bir iletişim aracı değil aynı zamanda dünyanın oluşumunun bir ögesidir (Acet, 2018).

Varlığın ancak kendi üzerine açılmasıyla anlam kazanacağını öne süren Heidegger, varlığın hermeneutiğini felsefesinin temel amacı yapmıştır. Heidegger’e göre fenomenoloji, varlığı hermeneutik, varoluşsal ve tarihsel açıdan açığa çıkaran ve onu açık ve basit yapan yöntemdir (Çüçen, 2015:27). Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi, varoluşçu felsefenin kabul ettiği bir anlam ve metodoloji bilgisi olan Hermeneutik yöntemi, varlığın tarihselliği ve zamansallığına bir anlam kazandırmakta can alıcı bir öneme sahiptir; çünkü bunlar ancak hermeneutik yorumlamanın sonucunda anlamlı hale gelmektedir.

1.1.2.3. Bireycilik

Bireycilik, bireyin haklarını toplum haklarından üstün olduğunu ve değerlerin bireyden geldiğine inanan, toplumsal hayatta bireyi her şeyin üstünde tutan felsefi akımdır. Varoluşçu felsefeler, varoluşun tabiatı gereği bireysel olduğunu iddia ederler. Bireyin eylemlerini kişisel görüş, inanç, duyum ve tecrübe doğrultusunda gerçekleştirdiğini ve bu şekilde doğruya ulaşacağını belirtirler. Bu görüşe göre, bireyin varoluşu bilimsel yaklaşımlarla açıklanamaz.

Varoluşçular, insanın nesneleştirilmesine itiraz ederler. Doğanın, fiziksel ve biyolojik etkenlerin, tarihin, toplumsal çevrenin ürünü olan bir nesne konumuna indirgemesine karşı çıkar ve özne olarak insanın eşsizliğinin altını çizerek. Varoluşçuluğun bireye verdiği önemi ve nedenini, aşağıdaki satırlarda daha net görmek mümkündür:

“(…) bundan ötürü, varoluşçu yazarlar çağımız kişinin (kimine göre bu kişi büyük burjuva, kimine göre işçi, kimine göre küçük burjuva, kimine göre ise bütün insanlıktır) bırakılmışlığını, yalnızlığını, boğuntusunu, umutsuzluğunu güvensizliğini belirtmekle yetinmezler. Bu kişinin kendini

tanımasını, özünü yaratmasını, benliğini kazanmasını, baskıdan kurtulmasını da isterler. İnsanı ezen teknik düzene, kişiliğini silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı koyar, gerekirse başkaldırırlar. Bu yüzden öznelliğe ve bireyliğe büyük önem verirler. Öznellikten kalkarak bireyciliğe varırlar. Sözgelimi, Kierkegaard bireyi ana gerçek sayar, toplumu hor görür. Ona göre, bireyin varlığını koruması için toplumdan, kamudan, eşitlikten sıyrılması gerekir. Bireycilik ancak yalnızlık, boğuntu, kaygı ve umutsuzluk içinde belirir, korunur ve derinleşir. Jaspers, bireylerin her işine karışan devlet makinesinin kişiyi yutmasından yakınır. Marcel, hayatın toplumsallaştırılmasına öfkelenir. Wahl, bugünkü düzende “bireyin varoluşunun büyük bir kumarda öne sürülen para gibi tehlikede” olduğuna inanır. Tehlikeden kurtulması, Sartre’a göre, sorumluluğunu yüklenmesine, durumunu kavramasına bağlıdır. Mademki ki insanoğlu dünyaya atılmıştır, kendi başına bırakılmıştır, öyleyse yaptıklarından sorumludur. Nitekim o, kendini nasıl kurarsa öyle olacaktır “ (Sartre, 2018b: 11).

Yukarıdaki alıntıda sayılan tüm varoluşçuların bireyi değerlendirdikleri konumda hemfikir oldukları görülmektedir. Bireyin varlığını koruması için, kişiliğini bastıran toplumdan uzaklaşarak kendini dinlemesi, boğuntu, kaygı gibi aşırı hislerini fark etmesi gerekir. O nedenle varoluşçu felsefede asıl odak toplum değil, bireydir. Ancak, bireyin dünyadan izole yaşamadığının da bilincinde kalınmaya devam edilir.

Varoluşçu felsefe, bireyci felsefe olmasına karşın, birey kendi başına bir varlık olarak değil, dünya içinde varlık olarak ele alınır. Bu nedenle bireysellik odak noktası olmakla birlikte, toplumu, diğer var olanları, tarihselliği ve birlikte deneyimi, varlığın deneyimlerinin olanaklı olmasının vazgeçilmez koşulları olarak kabul eder (Çüçen, 2015: 28). Bir diğer deyişle özellikle bireyi merkeze koymasına karşın, varoluşçu felsefe, toplumun önemini ve birey üzerindeki etkisini de göz ardı etmez.

1.1.2.4. Tarihselci yaklaşım

“Tarihselcilik’in (historizm) ilk önemli adı olan Hegel, aynı tarihe evrenselci ve teleolojist bir tavırla yöneldiği, tarihin bir sonundan bahsettiği, bu sonu mutlak özgürlük olarak belirlediği için, aynı zamanda tarihsicilik’in (historisizm) de Yeniçağ felsefesindeki en önemli adlarından olmuştur” (Özlem, 1999).

Tarihselci yaklaşım, insanın tarihsel koşullarla sınırlı bir varlık olduğunu ve durumun içinde bulunan koşullar dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer.

Varoluşun bir süreç, toplum ve tarih içinde gerçekleşmesi nedeniyle, varoluşçu felsefelerin tümü, zaman ve tarih olgusuna önem vermek durumundadırlar.

Birey, bir tarih içinde doğduğu ve kendini gerçekleştirdiği için, her varoluş durumu geçici ve zamansaldır. Birey, varoluşunu tarih içinde açığa çıkartır. Buna göre, insan varoluşunun hakikati, zaman ve tarihle birlikte etkileşim halinde oluşur. Birey, tarihseldir ve kendinin sonlu olduğunu fark ettiğinde tarihselliğinde göreceli olarak zamansallandığını idrak eder. Böylelikle, sonlu ve tarihsel bireyin varlık hakikati yalnızca kendi varlığında gerçekleşebilir (Çüçen, 2015:26).

Nitekim, birey gibi, varoluşçuluk da varoluşunu tarih içinde açığa çıkartmıştır. Varoluşçu filozofların kendi söylemlerini zamana yayarak incelediğimizde, fikirlerinin zaman içinde değişime uğradığını fark etmek güç değildir. Bu değişimi, eserlerinde de görebiliriz. Bu durum tutarsızlık gibi görünmesine rağmen, özünde varoluşçu düşünürlerin ortaya attıkları görüşü desteklemektedir:

“Bu çelişkili gibi duran tutum, aslında “insanın aşkın bir varlık” olduğunun da ispatı olup yine varoluşçu düşünürlerin tezlerini doğrulamaktadır: “Varoluş değişkendir.” İnsanın varlığını iki temel özellik oluşturur, “aşkınlık” ve “olgululuk” durumu. W. Biemel’e göre aşkınlık, insanın olanaklar tasarlama, seçme ve onları gerçekleştirme yeteneği olup, bunlar sayesinde insan varoluşu durmadan aşar, onu, sınırların ötesine geçirir (1984: 55). İnsan, kendi dışında vardır ve kendini aşmak için aşkın amaçlarını kovalaması gerekmektedir (Sartre, 2018c: 95). Birçok varoluşçuya göre, aşma zamanı gelecek zamandır. “Kişi kendini geleceğe doğru aşar, tasarımlarını gerçekleştirerek varolur” (Önal ve diğerleri, 2015).

Sonuç olarak bireyin gelişimi ve kendini gerçekleştirmesi bir tarih içinde olur. Bir diğer deyişle birey, ancak ve ancak tarih içinde varoluşunu deneyimler ve açığa çıkartır. Bu durum, zaman ve tarih olgusunun varoluşçuluk düşüncesindeki yeri ve önemini özetlemektedir.

1.1.3. Varoluşçuluğun Temel İlkeleri

Varoluş felsefelerini anlamak için ortak ilke ve temalarına bakmak gerekir. Ancak ortak ilke ve temalar arasında bir ayrım yapmak şarttır; çünkü varoluş felsefelerini yalnızca bazı ortak temalar içeren bir felsefi görüşler koleksiyonu olarak değerlendirmek yanıltıcı

olabilir. Varoluşçu temaların çoğunun yalnızca varoluş felsefelerine has olmadığı, birçok filozof tarafından işlenen temalar olduğu göz önüne alınmalıdır. Nitekim varoluş felsefelerini diğer felsefelerden ayıran özellik; ele alınan temalara yaklaşım biçimi, değerlendirme yöntemi ve amacıdır. Bir diğer deyişle “ilkeleri”dir (Gündoğdu, 2007: 99).

Kierkegaard’ın, Jaspers’in, Heidegger’in olduğu gibi, Nietzsche’nin de dâhil olduğu tüm varoluş felsefesi yapan düşünürlerin hemfikir olduğu, varoluşçuluğun ortak çıkış noktaları bulunmaktadır.

Varoluşçuluğun temel meseleleri şu şekilde sıralanabilir:

“İnsanın kendini gerçekleştirme, insan varoluşunun rastlantılar içinde oluşu, güvensizliği söz konusudur; güçsüzlüğü ve hiçliği içinde insan, zaman ve tarihselliği içinde insan, ölüme mahkûm bir varlık olarak insanın varoluşu, hiçlik karşısında insanın varoluşu, insan varoluşunun halisliği ve bu halis olmaya çağrı, özgürlüğü içinde insanın varoluşu, topluluk içinde kaybolmuş insanın, tek insanın kendini bulması, kendi olması ve doğruluk ve ahlaklık karşısında sahici davranışı-tutumu; bütün bu sorunlar söz konusudur varoluşçuluk felsefesinde” (Akarsu, 1979: 187– 188).

Tüm bu temel noktaları göz önüne alarak, tüm varoluşçuların ortak yanını “problemlere odaklanmak” olarak ele almak doğru olur mu? “Varoluşçuluğu sadece ortaya koyduğu sorunlarla yorumlamak yanlış olur. Aynı zamanda temelindeki ruh hali de - bir çöküş ve boyun eğme psikolojisi, her tarafı kuşatan irrasyonel güçlerle mücadelesinde bireyin hayatına hâkim olan umutsuzluk duygusu - aslında insanlardaki birtakım duyguların izdüşümüdür” (Schaff, 1967: 11). Varoluşçuluğun, insanları tüm diğer düşüncelerden daha kolay bir şekilde kendisine çekmesinin sebebi, temel izleklerinin insanların duygu ve düşünceleriyle örtüşmesidir. Bir diğer deyişle, varoluşçuluğun asıl cezbedici özelliğinin, sorunların altını çizmesinden öte, insana dair duyguları tüm çıplaklığıyla ele alarak yansıtması olduğunu söylemek mümkündür.

Varoluşçu filozofların üzerinde hemfikir olmadığı birçok konu olduğuna daha önce değinmiştik. Bu filozofların, üzerinde hemfikir oldukları konularda da, aslında birebir aynı şeyi söylemediklerinin altını çizmek gerekir. Bu nedenle aşağıda bahsedilecek ilkelerin, varoluşçuların ortak ilkeleri olmakla birlikte, üzerlerinde her varoluşçu düşünürün aynı yoğunlukta durmadığını göz ardı etmemek önemlidir. “Akılcılık, deneycilik ve tarihselcilik gibi bir düşünce okulu, bir öğretisi ve tutarlı ortak bir inanış olmadığı açık olan” varoluş

felsefesini, bu düşüncenin ilkelerinin tüm varoluşçu düşünürler tarafından eşit bir önemle ele alınmadığını göz önünde bulundurarak yorumlamak gerekmektedir (Gündoğdu, 2007: 99). Varoluşçuların üzerinde hemfikir olduğu ortak iklimin temel eğilimleri aşağıdaki şekilde özetlenebilir:

1.1.3.1. Bireycilik ve sistemcilik

Varoluşçular, insanı temel ilgi konusu olarak ele alırlar. İnsanı tanımanın, dünyayı ya da fikir yasalarını tanımaktan daha önemli olduğunu düşünürler (Mounier, 2007: 49). Başka bir ifadeyle, varoluşçular için bir insanın dünyası, dünyanın kendisinden daha önceliklidir. Nitekim, dünyaya bir anlam veren, dünyayı kendi süzgecinden geçirerek yaşayan varlık, bireyin ta kendisidir. Varoluşunu keşfetme yolunda ilerleyen birey, ancak deneyimleriyle bunu yapabilir. Birey ve bireyin deneyimleri bu nedenle varoluşçulukta merkezdedir.

Daha önce de değinildiği gibi, varoluşçu düşünürler ve sanatçılar, içinde yaşadıkları çağın bireyinin yaşadığı yalnızlık, boğuntu, iç sıkıntısı, acı, umutsuzluk gibi uç duygularını sistemde durduğu yeri göz ardı etmeksizin belirtir ve betimlerler. Sistemin insanı ezen ve sindiren yönüne dikkat çekerek, sistemciliğin karşısında dururlar. Varoluşçulukta, öznellik ve bireylik çok önemlidir.

Varoluşçuluğa kadar, felsefede bilim ve usçuluk merkezdeydi, o zamana kadar egemen olan pozitivist görüşte birey, “tek olan” hiç umursanmamıştır: “Yakın zamanların bilimsel ve felsefi düşünüş biçimi, İlkçağ ile ortaçağ bilgin ve düşünürlerinin gözünde değer taşımayan iki nitelikte de varoluşçu düşünce biçimine karşı çıkar: Akla uygunluk (rationalite) ve nesnellik (objektivite) kaygısı” (Foulquie, 1995:23). Ancak varoluşçulukla birlikte, tüm dengeler değişmiştir. “Bireyin varoluşunun ele alındığı varoluşçuluk, bir tür anti usçuluk olarak ortaya çıkmıştır. Böylece gerçek, kavramsal ve ussal olarak değil ya da bireysel varoluş kavramsal sistemin tümdengelimsel açılımında değil de, bireyin somutluğunda kendi öznel varlığını açığa çıkarmıştır” (Çüçen, 2015:31). “Genel halk”, “sürü”, “onlar” olarak nitelendirilen kitlesel değerlendirme anlayışını reddeden ve bireye odaklanan varoluşçular, bu anlayışın bireyi ikincil yaptığını, bireyin varoluşunu anlamak içinse bireyi birincil pozisyona getirmenin önemini vurgulamışlardır.

Böylelikle, baskın olan nesnel felsefe, yerini bireyci (öznel) felsefeye bırakmıştır. “Çağdaş varoluşçuluğun en belirgin özelliği, her şeyden çok örnek bir insan özünün

karşısına çıkmasıdır” (Foulquie, 1995: 25). Varlığa atılmış olan insanın yaşamda bir anlam bulma meselesi, nesnel hakikat ile öznel kavrayış arasındaki ilişkiyi kökten değiştirmiş ve bu değişim Kierkegaard’ın “hakikat öznelliktir” sözüyle ifade edilmiştir (Gündoğdu, 2007: 112). Ancak varoluşçuluk felsefesinin somut bireyin öznel konumuna verdiği bu önem, varoluşçuluğun bir keyfilik veya görelilik içerdiğini göstermemekte, gerçekliğe ulaşmak isteyen bireyin hakikat ile olan ilişkisini merkeze aldığını vurgulamaktadır. Kierkegaard’a göre söz konusu hakikat, birey kendisini davranışlarıyla yarattığında açığa çıkmaktadır. Başka bir deyişle hakikat “birey onu eylemiyle ürettiği zaman olur” (May, 2012: 61).

Sistemcilik, nesnellik ya da bireyi ikincil pozisyona almanın varoluşçuluk felsefesine neden uymadığını şöyle açıklamak mümkündür: “Biz fertlerde müşterek olan tarafların farkına varıyoruz. Herbirinin kendine özel olan, onu kendisi yapan tarafları gözden geçiriyoruz. Aynı şekilde kendi iç hayatımızı da vuzuhla tanımak isterken iç hayatımızın hakikatini kaybediyoruz. Bu sebepten egzistensiyalizm, iç hayatımıza mantıki bir bakışla çevrilmeyerek ondaki yükselip alçalmaları yakalamaya çalışıyor” (Topçu, 2011: 33). Burada özellikle vurgulanan “kendine has olma” olgusudur. Şüphesiz ki sürü anlayışında bireyin kendine özgü özellikleri es geçilmekte ve kalıplara sıkıştırılmaktadır, ki bu da varoluşçuluğun doğasına tamamen zıttır.

1.1.3.2. Yönelmişlik

Fenomenolojinin mihenk taşlarından biri olan yönelmişlik, en göze çarpan değerini Husserl felsefesinde almıştır. Fenomenoloji gibi, varoluşçuluk da yönelmişlik kavramını temel ilke yaparak bireyin varoluşunu açıklamaya çalışmıştır.

“Yönelmişlik”, bir şeye yönelme anlayışıdır. Bu kavram felsefeye Descartes ile girmiş, hakiki anlamını Franz Brentano’da bulmuştur. Brentano, kendi başına bilinç diye bir şeyin varolmadığını öner sürer. Bilinç olayları her zaman bir şey üzerine bilinçtir bu nedenle bilinç hep bir yönelimi gösterir. Ben, bir şeye (bu konu ya da nesne olabilir) yönelmediği sürece, bilinç edimini gerçekleştiremez. Bu nedenle bilinçten söz etmenin tek yolu, bir yönelimi gerçekleştirmektir (Çüçen, 2015: 32).

Husserl, Descartes’tan farklı olarak, bilincin kendi başına nesnesiz bir zihin hali olarak varolamayacağını iddia eder. Ona göre bilinç, hep bir şeyin bilinci olmak zorundadır: “Husserl yönelimsellikte en temelde bilince alamet eden belirleyici vasıf olması itibarıyla ilgilenir. Ayrıca öncelikle yönelimselliğin birinci tekil şahıs perspektifinden, yani öznenin

görüş noktasından serimlenmesine odaklanır” (Zahavi, 2014).

Sonuç olarak yönelmişlik, bilinci saf bir bilinç olarak değil, bir şeyin bilinci olarak ele alır. Bir diğer deyişle, geleneksel felsefede olduğu gibi varlığı olmayan bir bilinci ya da özneyi ele alıp incelemeyebilir.

1.1.3.3. Özgürlük

Varoluşçular, özgürlüğün insan yaşamının olmazsa olmaz belirleyici bir özelliği olduğu görüşünde hemfikirdirler.

Varoluşçu yaklaşım açısından insan, kendi varlığının, ne yapmakta olduğunun ve kendisine neler olduğunun bilincindedir. Evrende davranışlarının neden ve sonuçlarını bilen, seçme özgürlüğü olan tek varlık insandır. Bunun sonucu olarak da insan kendisi ve çevresindeki olaylara ilişkin kararlar verme ve kendi sorumluluğunu üstlenme yeteneğine sahiptir. İnsan seçip yaparak kendi var oluşunu yapan tek varlıktır ve bu var oluşundan doğan sorumluluğu yüklenmelidir. İnsan insanlığını kendi yapar ve nasıl yaparsa da öyle var olur değerini kendi çizer. Bu çizdiği yolda kendini var etmenin sorumluluğunu yüklenerek yaşamını anlamlı kılabilir. İnsan ancak kendi sorumluluğunu üstlendiği oranda özgürdür (Çüçen, 2015: 33-34). Burada bahsedilen özgürlük, bir tür seçme özgürlüğüdür. Var olmayı ve var olmamayı seçebilme şansına sahip tek canlı türü olan insanın aynı zamanda kendi seçiminden sorumludur. Dolayısıyla bu “sınırsız özgürlük” ile birlikte “sorumluluk” kavramı ortaya çıkmaktadır: “Sorumluluk, dışsal yapının yokluğuna gönderme yapan özgürlük sonundaki seçim, hareket ve yaşam tarzı sonuçlarının sorumluluğunu almayı ifade etmektedir” (Çelik, 2017).

Özgürlük, diğer felsefî akımlarda olduğu gibi varoluş felsefelerinde de tartışılan ve daha önce belirtilen “varoluşun özden önce gelmesi” ve “insanın kendi özünü seçmesi” ilkeleri ile yakından bağlantılı olan bir temadır. İnsanın kendini, varlığında değil, varoluş biçiminde seçebileceğini söyleyen Sartre, durum karşısında alınan bu tavrın insanı değiştirmekte etken olduğunu; kendine bağlı olmayan bir alanda (örneğin fiziksel engelle sahip olma, kısa boylu olma, düşük sosyo-ekonomik çevrede dünyaya gelme vb.) özgürlüğe bir kapı açılmış olduğunu, böylece etkisinin değişebileceği ve bireye göre biçimlenebileceğini belirtmektedir (Foulquie, 1995: 55).

Diğer ilkelere olduğu gibi, özgürlük ilkesinde de varoluşçu düşünürlerin farklı

yorumları bulunmaktadır. Heidegger'e göre insan (Dasein), bilinmeyen bir güç tarafından dünyaya fırlatılmış olan bir varlıktır. O, bilinmeyen bir "hiçlik"ten gelmektedir ve ölüm yönelimli bir varlık olarak hiçliğe doğru gidendir. Bir diğer deyişle hiçliğin ortasında varlığını sürdürüdür. Yani var olma, "hiçin içine bırakılma" anlamına gelir. O halde özgürlük, bir "hiç" varlığı olan Dasein'a karşılık gelmektedir ve bu yüzden; yani Dasein'ın özü hiçlik olduğu için özgür olma olanağına sahiptir (Aşkın, 2008). "Sartre, özgürlüğün mutlak olduğunu öne sürer, oysa Merleau Ponty, Sartre'ın özgürlüğün dereceleri olmadığı iddiasına katılmaz. Ona göre, geçmişimiz geleceğimizi belirlemez, ama geçmişimiz seçimlerimizin yapıldığı ve geleceğimizle ilgili kararlarımızın verildiği bağlamı oluşturur" (Gündoğdu, 2007). Özetle, özgürlük varoluşçuluğun ortak bir ilkesi olmakla birlikte, özgürlüğün çeşitli varoluşçular tarafından farklı değerlendirmeleri bulunduğunu da unutmamak gerekir.

1.1.3.4. Varlık- hiçlik

Varlık ve hiçlik kavramları, varoluşçu düşüncenin önsel ilkelerinden biridir. Varoluşçu filozoflar, kişinin varoluş sorununa büyük ilgi gösterir.

Sartre, en büyük eseri olan Varlık ve Hiçlik'e "kendi-için-varlık" (être-pour-soi) ile "kendinde-varlık" (être-en-soi) arasında yaptığı ayrım ile başlar. "Kendi-için-varlık" terimiyle kastedilen "bilinç" in ta kendisidir. "Kendinde-varlık" tan kasıt ise bilincin dışındaki nesne (şey)'dir. "Kendi için varlık" ve "kendinde varlık" olguları, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylıca incelenecektir, bu başlıkta Sartre'ın "kendi için varlık" ile birlikte ele aldığı ve özdeşleştirdiği "hiçlik" kavramına yoğunlaşılacaktır.

Heidegger, "Metafiziğe Giriş" adlı eserinde, varlık ve hiçlik konusunu irdemiştir, hiçliği varoluşun yapı taşı haline getirmiştir. Bu şekilde, varlığı açıklamakta yetersiz kalan "varlık nedir" sorusuna bir de "hiçlik nedir" sorusu eklenmiş, ikisinin birlikteliğinden varoluş ortaya çıkmıştır.

Varoluşçu yaklaşımın önemli konularından biri olan "hiçlik" ve buna bağlantılı anksiyete ve bulantı, var olmanın ayrılmaz bir parçası olarak görülmektedir. Var olmanın anlamını kavrayabilmenin, yok olmanın her an mümkün olabileceğini kavrayabilmiş olmayı içerdiği belirtilmektedir. İnsan, doğmuş olduğunu ve bir gün öleceğini bilen tek canlıdır ve ölüm, var olmamanın en somut biçimidir. Kuşkusuz ölümün kaçınılmaz olduğu gerçeği, insanın yaşamını gözden geçirmesi ve sonlu yaşamında doyumlu ve anlamlı bir yaşam

yaşayıp yaşayamadığını sorgulamasına, yokluk ve hiçlik duygusu hissetmesine ve buna ilişkin anksiyete geliştirmesine neden olmaktadır (Geçtan, 2007: 41). Bu anksiyete duygusunu yaşamak istemeyen birçok insanın, kolektif tepkiler ve tutumlar yığını içinde eriyip yok olmayı seçtiklerini belirtmektedir. Bunun yan ürünü olarak, günümüz konformizmine kapılıp yok olmaya karşı gelmeme ve var olamayarak yaşamak da sık gözlemlenen bir başka biçimdir (Geçtan, 1974: 14). Her iki durumda da insan, yaşamının en az bir döneminde, söz konusu bu varoluşsal gerçekle yüzleşmektedir. Bu noktada takınacağı tavır, özü gereği kendi seçimini yansıtacaktır.

1.1.3.5. Aşırı duygular, saçmalık ve ölüm

Varoluşçu yaklaşım, yaşamla ilgili olduğu kadar ölümle de ilgilidir. Bir hiçe indirgenme ihtimali her zaman insanla birlikte ve bu olasılık ona hiçliği anlatmaktadır. Öleceğini bilmek, insan yaşamında süregelen bir kaygı oluşturur. Ölüm de varoluşsal gerçeklerden biridir, insan ölümle de yüzleşmelidir. Çünkü insan kendi varoluş gerçeklerinden kaçamaz. Ancak yüzleşerek sorumluluğunu alırsa bu korkuyu yenebilir.

Varoluşçu iç sıkıntısının kökeni de budur: “Bu, açık bir tehlikenin saldıgı korkudan çok, istemiş olmadan bu dünyaya fırlatıp atılmamın, tüm sonuçlarının ne olacağı kestirilip bilinmeden ve doğrulanmadan seçmeler yapmak zorunda bulunmanın verdiği buruk duygudur: Acılı, ama soylu bir duygu; çünkü gerçek varoluşa bizi getirtip oturtan odur” (Folquie,1995:46).

Varoluşçulukta, birey ve bireyin varoluş tarzları ele alınırken en çok bireyin duygularına; acı, nefret, üzüntü, bulantı, iç sıkıntısı ve sevgiye yönelinir. Bunun sebebi, bunların tümünün bireysel ve öznel olmasıdır, bir diğer deyişle “bireyi ancak bireysel olanların açıklayabilmesi”dir. Kierkegard’da kaygı, Heidegger’de ölüm beklentisi, Camus’da saçmalık ve başkaldırma, varoluşçu düşüncedeki aşırı duygu ve hislere örnektir (Çüçen, 2015:36).

Sartre’da, varoluş ve insan bulantıdan başka bir şey değildir anlayışı esastır. Bunun nedeni ise kendini gerçekleştirmek durumunda olan insanın nedensiz, saçma bir varlıkla karşı karşıya kalmasıdır. İnsanın varoluşu ile birlikte bu durum ile yüz yüze gelmesi onda bir irkilme ve tikslenme yaratır. Sartre, bu duyguları bulantı diye adlandırır. Sartre , sorumlulukla bağlantılı bulantıyı şöyle açıklamaktadır: “(...) Her insan şöyle demelidir: ‘İnsanlık, edimlerime bakarak kendini ayarladığına göre, böyle hareket etmekte haklı

mıyım? Yaptığım doğru mu?’ Eğer böyle demezse, bilin ki bulantısını maskeleydiğinden dolayı demiyordur (...) Sorumlulukları olan herkes bilir bu bulantıyı / iç sıkıntısını ” (2009: 44-46).

Sartre’a göre, bulantı, yalnızca öznel bir duygu değildir. Bulantı bize asıl gerçekliğini anlık bir parıldama içinde açmaktadır. İnsanın içinde yer aldığı dünya düzensizdir, pistir ve karşı duran bir şeydir. İnsanın içinde yer aldığı dünya insana göre uyumlu bir biçimde kurulmamış, tam tersine zalim, acımasız, düşmanca ve saçmadır (Akarsu, 1998: 226). “Böyle bir dünyada insan başkaldıran olarak vardır. Fakat başkaldırma ve saçma yaşam, insana ölümü ve ya da intiharı değil de, mutlu ölümü yani bilinçli yaşamı getirir” (Çüçen, 2015:36) .

Sonuç olarak aşırı duygular, varoluşçu filozofların ele aldığı başlıca konulardan birisi olup, her biri bu konuyu farklı şekilde ele almış ve yorumlamıştır. Ortak noktaları ise bu duyguların bireyin kendi varlığını ortaya koymasındaki araçlar olduğu düşüncesidir.

1.1.3.6. İletişim

Varoluşçuluğun doğası gereği, şimdiye kadarki felsefe akımlarından farklı bir iletişim yolu seçmesi kaçınılmaz olmuştur:

“Varoluşçuluğun felsefi ve tarihsel yeri, ana ilke konumunda işlemenin mümkün olmadığı, ama tek tek her bir kişinin yaşayabileceği durumları olduğu gibi, düşüncenin çalışmasını da göstermenin, görünür biçimde sahneye koymanın söz konusu olduğu yerdir. Bu durumda bir eşik aşılmış olur. Bilgince, mesafeli ve tepeden bakan düşüncenin üst kesimini terk eden filozof, gündelik, akıcı, tesadüfi ve çatışkılı yaşamın doğal deneyimleri alanına sürüklendiğini görüyordu” (Colette, 2017: 30).

Bireyi geleneksel felsefe çizgisinden farklı bir şekilde ele alan varoluşçuluk, bireyi anlatırken de geleneksel felsefeden farklı bir yol seçmiştir. Varoluşçuluk, her çeşit iletişim yöntemini, bilhassa özgürlüğün açığa çıkmasına izin veren iletişim türlerini kullanmıştır. Farklı ve özgürce anlatılabilmesine olanak sağlayan ve varoluşçuluğun kendi ilkeleri ile tutarlı bir şekilde ifade edebilecek olan en uygun iletişim yöntemi de sanat olmuştur.

Varoluşçuluk, sanatın her türünü kendisine iletişim aracı olarak seçmekle birlikte, yazın ve anlatım sanatları içinde en çok tiyatro ve edebiyatı seçmiştir. Böylelikle varoluşçu düşünürlerin kendilerini felsefi kitaplardan ziyade, sanat eserleriyle ifade ettiklerini

söylemek yanlış olmayacaktır.

1.2. Varoluşçuluğun Temsilcisi Jean Paul Sartre ve Ona Yöneltilen Eleştiriler

1.2.1. Sartre ve Varoluşçuluk

Varoluş felsefesiyle ilgili birçok düşünür görüşlerini dile getirirse de varoluşçu olduğunu ilk kabullenen ve bu öğretiyi savunan Jean Paul Sartre'dır. Sartre'ın çok yönlü bir filozof olması yalnızca düşünce dünyasında değil, sanat dünyasında da derin izler bırakmasında etkili olmuştur (Avcı, 2016). Nitekim, Sartre varoluşçuluğunun bu denli yayılması ve konuşulmasındaki en önemli etkenlerden biri de, sanatsal eserleri aracılığıyla görüşlerini her kesime duyurabilmesi olmuştur.

Sartre varoluşçuluğunu bu denli önemli yapan, onu diğer varoluş filozoflarından ayıran özellik şu şekilde açıklanabilir: Düşünür Jean Paul Sartre, “mükemmel varoluşçu”dur. Sartre, iki dünya savaşı arasındaki dönemde Almanya’da öğrenciyken fikirleriyle karşılaştığı Heidegger’den son derece etkilenmiştir. Bununla birlikte Sartre, insanların sahip olduğu özgürlük konusunda kendi özgün düşünce tarzını geliştirmiştir. “İnsan varlık” teriminin bizleri nitelendirmek için uygun bir yol olmadığı konusunda hemfikir görünse bile, Sartre insanları ifade etmek için farklı bir terim kullanır: “la realite humane” veya “insan gerçeği”. Görünüşte küçük olan bu terminolojik değişiklik, Sartre’ın insan varoluşunu anlamak için bir dizi kuramsal kavram geliştirmesine olanak verir” (Wartenberg, 2018:37). Yani Sartre, varoluşçuluğa eklediği yeni terimler ile sadece küçük çaplı değişiklikler yapmamış, kavramsal olarak yepyeni boyutlara kapılar açmıştır.

Sartre’ın, varoluşçuluğun kitlelerin gözünde kendisiyle özdeşleşmesine sebep olacak derecede yarattığı farkı şu cümleler daha iyi özetleyecektir: “Sartre, tipik bir çağdaş Fransız entelektüelidir. Dünya onu böyle kabul eder, küçümser, hayranlık duyar ya da yerer. Ne var ki, bu Fransız entelektüelinin her şeye dair engin bilgisi, felsefi bir iskelet üzerine inşa edilmiştir. Husserl ile Heidegger’den ve Hegel’den geniş ölçüde ve derinlemesine etkilenmiştir, ama temalarını tamamıyla kendine has keskin bir zekâ ve ustalıklı ele alır... Her halükarda, “Varlık ve Hiçlik” yalnızca bir “tour de force” değildir; çünkü Sartre’ın ciddi bir üstünlüğü vardır ve kitabın argümanı hayatının çalışmasının vazgeçilmez bir parçasıdır” (Blackham, 2012:113-114). Kısacası, Sartre bu üstünlüğünü, zekâsına, edebi eserlerine ve özgün bakış açısına borçludur demek yanlış olmayacaktır.

“Varoluş, belirlenmiş, şekillenmiş ve olup bitmiş bir durum değildir, kendisini ele verecek bir özden de yoksundur (...) Varoluş, bu akışkan doğası içinden çıkarılıp tanımlanmaya, belirlenmeye, saptanmaya, bir bilgi, kavram ve kuram haline getirilmeye çalışıldığında kendine özgü doğasını da yitirecektir” (Sartre, 1999: 37).

Yani Sartre, varoluşçuluğu keskin kalıplar dâhilinde tanımlamak doğru olmayacağını, bunun varoluş felsefesinin değişken ve akışkan doğasına ters olduğunu belirtir. Net bir tanım yapmaktan kaçınmakla birlikte Sartre, varoluşçuluk hakkında şunları söylemiştir:

“Varoluşçuluğu okurlara tanımlamak mı? Çok kolay bir iştir bu! Felsefe terimleriyle söylersek, her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz, sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin (actif) olarak bulunuş demektir. Çoğu kimseler özün önce, varoluşun sonra geldiğine inanırlar. Örneğin, bezelyeler bir bezelye düşüncesine göre yerden biter, yuvarlaklaşırlar. Hıyarlar, ancak hıyarlık özüne uyarak hıyar olurlar: Bu düşünüş köklerini dinden alır. Bir ev kurmak isteyen kimsenin, ne biçim bir nesne yaratmak istediğini iyice bilmesi gerekir: Burada öz, varoluştan önce gelir. İnsanları Tanrının yarattığına inanan kimseler ise öyle düşünürler: Tanrı, insanları kendindeki insan düşüncesine göre var eder. Öte yandan, inançsız kimseler de şu geleneksel görüşe bağlanırlar: Nesne, ancak özüne uyduğu zaman var olur. Nitekim XVIII. yüzyıl hep şuna inandı: Bütün insanlara özgü (has) ortak bir Öz vardır; bu değişmez özün adı insan doğası’dır. Varoluşçuluk ise tam tersini öne sürer bunun, insanda - ama yalnız insanda - varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki, insan önce vardır; sonra öyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler. Bu belirlenme yolu hiç kapanmaz, her zaman açıktır...” (Sartre, 2018b: 37).

Buradan anlaşılacağı gibi, varoluşçulukta insanı bir sürü halinde ele almak ve tektip kalıplar halinde değerlendirmek söz konusu olamaz, her bir birey farklıdır ve kendine has özellikleri incelenmelidir. Bunun sebebi de insanın özünün, önceden belirlenmemesi, ancak ve ancak varoluşsal deneyimleri ile beraber zamanla açığa çıktığı düşüncesidir.

Sartre, varoluşçuluk düşüncesinde özellikle özgürlük ve sorumluluk kavramlarına dikkat çekmiş, özgürlüğün insanda yarattığı etkileri vurgulayarak günlük hayatta herkesin yaşayabileceği olguların analizini gerçekleştirmiştir.

Sartre’ın düşünce sisteminin temeli, varlık hakkındaki görüşleri üzerine kurulu olmakla birlikte; özgürlük, sorumluluk, eylem, seçme, bulantı, yalnızlık ve yabancılaşma onun felsefesini özetleyen anahtar kelimelerdir. Çalışmanın bu kısmında, Sartre

varoluşçuluğunu betimleyen, Sartre'ın temel aldığı kavramları ve bu kavramlarla ilgili görüşleri incelenecektir.

1.2.1.1.Bilinç

Sartre varoluşçuluğunun temelinde, insanın tamamlanmamış bir varlık olduğu düşüncesi yatar. Sartre'ı bu düşünceye yönlendiren şey, insan bilincinin dünya ile ilişkisidir. Bilincin dünya ile ilişkisi yönelimseldir, diğer bir deyişle, tek başına var olan bir bilinçten söz edilemez. Bilinç, her zaman bir şeyin bilinci olmak durumundadır, yani kendinde boş bir bilince hiçbir zaman rastlanamaz. Bu nedenle bilinç kendi kendisiyle hiçbir zaman tam bir örtüşme gerçekleştiremez (Çüçen, 2015:226). Nitekim bilincin kendisiyle örtüşmemesi, Sartre'ın düşüncelerinde önce hiçliğe, oradan da insanın özgürlüğe mahkûm olduğu sonucuna götürecek ilk adımdır.

Sartre'a göre, varolan her şey, bilince nasıl görünüyorsa öyledir. Fenomenler bilinçten bağımsız bir gerçekliğe sahip değildir. İnsan bilince sahip olarak, doğa yasalarına bağlı olan tüm nesnelerin karşısında kendi farkındalığına sahip olması ve diğer varolanların varlığına kayıtsız olmaması bakımından ayrı bir yerde bulunur (Polat ve Aşkın, 2017). Bir diğer anlatımla bilinç, insanı diğer varlıklardan ayıran en temel unsurdur.

Bilincin önemini şu şekilde açıklamak mümkündür: "Sartre'ın fenomenolojisinde bilinç, bilen bir bilinç olmaktan önce, yaşayan, aktif bir bilinç olarak çözümlenir. Ve bilincin öncelikle algılayan, hisseden bilinç olduğu vurgulanır" (Caws, 1979). Bilincin doğasını daha iyi anlamak için, hiçlik ile ilişkisinin incelenmesi gerekir.

1.2.1.2. Hiçlik

Hiçliğin dünyaya insanla, yani insanın bilinciyle girdiğini söyleyen Sartre için insan, bedeni itibarıyla bir "kendinde varlık" iken, bilinci sayesinde "kendisi için varlık" olmaktadır (Koç, 1999: 335). "Kendinde"nin hiçleşmesine, bir diğer deyişle bilinç sayesinde "kendisi-için" haline gelmesine vurgu yapan Sartre, "kendisi için" olmanın tam olarak kendisiyle bir düşmemek ve böylece kendini hiçbir zaman bir şey olmamaya mahkûm bir varlık olarak görmek anlamına geldiğini işaret etmektedir (Sartre, 2018c: 164). İmal edilmiş nesnelerin varlığından tamamen farklı olarak insani varoluşa dikkat çeken Sartre'a göre "kendisi için varlık", şu anki yer ve zamanı aştığından ister istemez özgür olan bilinçli varlıktır (Durant 2010: 471). O, geleceğe, henüz gerçekleştirilmemiş bir geleceğe doğru

açıktır. Bu geleceğin boşluğu, seçimlerle doldurulmalıdır (MacIntyre 2001: 38).

Sartre’a göre hiçlik, “dünyanın kendisiyle dünya olarak kendi özelliğini kazanmasıdır” (2009:18). Nesnel gerçeklik olarak dünya, bilincin tepkilerine bağlıdır. Bu düşünceyi Sartre şöyle açıklamaktadır: “Hiçlik her zaman bir insanın beklenti sınırları içinde ortaya çıkar. Dünya yokluklarını, onları önce olanaklar olarak öne sürmemiş olan birine açılmaz” (2009: 7). Başka bir anlatımla, kendisiyle deneyimlerimizin veya görüşmelerin düzenlediği kavramsal çerçeve, bilincin tepkisinden başka bir şey değildir. İşte bunun ötesinde bilincin kendisi, herhangi bir şey değildir. “O hiçbir şeydir” (Sartre, 2018c: 8). Bir yerde kendisinin dışındaki varlığı varlık durumuna getiren bilinç, kendini hiçliğe dönüştürmektedir. Yalnız “kendisi-için”, dünyaya göre aşkın bir özelliğe sahiptir, o kendisi aracılığıyla nesnelerin var olduğu bir hiçliktir.

1.2.1.3. Varlık (kendinde ve kendi için)

Sartre’ın varlık sınıflandırması, bilinçli “kendisi için varlık” ile bilinçli olmayan “kendinde varlık” olmak üzere iki kategoriden oluşmaktadır (Bochenski, 1983: 201-302).

Bu kategorilerin ne anlama geldiğini açıklamakta şu cümle yeterli olacaktır: “Sartre’ın ‘kendinde’ ve ‘kendisi-için’ varlık ayrımı ilk bakışta nesne ve özne ayrımı gibi görünse de aslında o, özne ile bilincin ayrımını ifade etmektedir. ‘Kendinde’ ile ‘kendisi için’in karşıtlığı, kendinde ile bilincin karşıtlığı anlamına gelmektedir” (Mougin, 2004: 122-123). O halde bilinci olmayan varlık, “kendinde” olmakla sınırlı kalmaktadır.

Sartre, “Varlık ve Hiçlik” isimli eserinde, varlığın ontolojisini iki önemli sorudan yola çıkarak temellendirir. Bunlardan biri “varlığın kaynağı” iken, diğeri “varlığın neden var olduğu”dur (2018: 134). Eserinde varlığa ontolojik bir perspektiften yaklaşan Sartre, varlığı ve hiçliği karşılıklı ilişki içerisinde ele almaktadır. Sartre’a göre insanın eylem ve düşünceleriyle doldurmaya çalıştığı şey, hiçliktir. Sartre’ın varlık sınıflandırması ise, bilinçli “kendisi için varlık” ile bilinçli olmayan “kendinde varlık” olmak üzere iki kategoriden oluşmaktadır. Sartre, varlık sınıflamasında bilinçli ve bilinçli olmayan varlığı kendinde toplayan bir varlığa, bir diğer deyişle Tanrı’ya, yer vermemektedir. Sıklıkla Tanrı’nın gereksizliğinin altını çizen Sartre, varlık alanında Tanrı’nın bulunmasının bir anlamı olmadığı ifade etmektedir (Bochenski, 1983: 201-302). Başka bir ifadeyle Sartre, Tanrı’nın olup olmamasının varlık konusunda bir değişiklik yaratmayacağını düşünmektedir.

1.2.1.3.1. Kendinde varlık

“Kendinde olmak”, bir şeyin ya da bir nesnenin bilinçten bağımsız olarak var olması, başka hiçbir şeyle ilgisi olmadan, yalnızca kendi başına sınırlanmasına denk gelmektedir (Gürsoy, 1991: 16). Yalın bir anlatım ile, “kendinde olmak”, bilinçten yoksun olmak demektir. “Kendinde varlık”; ne ise o olan varlıktır (Sartre, 2018b: 134). Mutlak olarak hareketsiz, yetersiz ve ilişkisiz bir “var olma”nın bütünlüğüdür (Mougin 2004: 122). Bir diğer deyişle, “kendinde varlık” ne mümkün olandan türetilbilir, ne de zorunlu olana indirgenebilir. Bunun sebebi, “mümkün olma”nın kendisi içine ait bir yapı olmasıdır, varlık nedeni bulunmayan “kendinde varlık” olumsaldır ve yaratılmamıştır. Başka bir varlıkla hiçbir bağı bulunmayan kendinde varlık, mutlak bir saçmalık olarak görülmektedir (Sartre, 2018c: 44).

“Kendinde varlık”ta hiçliğin sızabileceği en ufak bir boşluk ya da çatlak bulunmamaktadır (Sartre, 2018c: 134). Sartre, bu haliyle “kendinde varlığı” kaypak ve donuk bir şey olarak tasvir etmektedir (Koç, 1992: 225). Sartre, bilince sahip olmayan nesnelerin yanı sıra, eylemden uzak duran pasif insanları da “kendinde varlık” olarak değerlendirmektedir.

Diğer yandan, uzam ve zaman “kendisi için varlık” olan insana has belirlenimler olduğu için, “kendinde varlık” zaman dışı ve bilinci olmayandır. İnsan için var olan zaman, varlıkların insan bilincinde hiçlenmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kendisiyle özdeş olan varlık ise “kendinde şey” olarak yalnızca oradadır ve açığa çıkarılmasını sağlayabilecek tek araç bilinçtir. (Bochenski 1983: 204).

Sartre’ın varlık sınıflandırmasına göre, önce “kendinde varlık” vardır. “Kendinde varlık” kendini temellendirmek için olumsuzlamaya, başka bir ifadeyle hiçlemeye doğru ilerlemiş; bu hiçlemeden de yine kendine yönelmek için tekrar hiçlemeye gitmiştir. Böylece olumsuzlamanın belirişi olarak kendinin temeli olan “kendisi için varlık” ortaya çıkmıştır (Sartre, 2018c: 151). Bir diğer deyişle, “kendisi için varlığı” ortaya çıkaran, tekrar ve tekrar hiçlemeye giden kendinde varlık olmuştur.

1.2.1.3.2. Kendisi için varlık

“Kendisi için varlık”, kendini var edebilmek için kendinde oluşan çatlaktan bilinç olarak sızmıştır. Bilinç, ortaya çıktığı andan itibaren, düşüncenin hiçleyici saf hareketi

aracılığıyla kendisine bir kişilik edinmiştir. Çünkü bir varlığa, kişisel varoluşu sağlayan şey kendisi için var olma olgusudur (Mougin, 2004: 124). Bu bağlamda Sartre'ın kendisi için varlık olarak nitelendirdiği insanı, “kendinde varlık”tan ayıran nokta, bilincidir.

Nesneler ya da şeyler gibi varlığa sahip olmak ne ise o olmaya işaret etmekte; varoluşa sahip olmak ise her zaman ne değilse o olmaya, ne ise o olmamaya denk gelmektedir (Bumin, 2002: 128). Daha açık bir ifadeyle kendinde varlık, kendi kendisinde olup başka hiçbir varlıkla bağlantısı olmayan olumsal bir varlıktır. O, kendisiyle dolu, tam ve kendine özdeşir. “Kendisi için varlığın” kendine özdeş olması imkânsızdır. Çünkü “kendisi için varlığın” eksik ve belirsiz olması, çatlağın bulunması; hiçliğin sızmasına neden olmaktadır (Sartre, 2018c: 95). Buradan anlaşılabacağı gibi, “kendi için varlık”, “kendinde varlık”tan farklı olarak, hiçbir zaman tamamlanmış olarak var olamaz ve her zaman eksiktir. Bunun sebebi, “kendi-için varlık” olan bilincin, varlığa getirdiği hiçliktir.

1.2.1.4. Başkası için varlık

İki “kendisi için varlık”ın birbiriyle ilişkisinden doğan üçüncü bir varolma kipi daha vardır: “Başkası için varlık”. Sartre, “kendinde varlık” ve “kendisi için varlık” terimlerini Hegel'den almasına karşın, onlara yüklediği içeriklerde ayırmıştır.

Sartre'a göre, “ ‘kendisi-için-varlık’ın dünyası soyut bir dünya değildir. Ona göre, ‘kendisi-için-varlık’, varlık'ın karşısında oluş içinde olmasaydı, kendi kendine yetecekti. Fakat hiçbir yerde kendi başına ‘kendisi-için-varlık’ düşünülemez. ‘Kendisi- için-varlık’, bir başka varlığa gereksinim duyar. Bu, ‘l'être-pour-soi’, diğer bir ifadeyle ‘başkası-için-varlık’tır. Başkasında varolmak; başka bir şeyle bulunmak veya başkasında bulunmaktır. Bunun sebebi, bilincin, yalnızca kendi dışında bir varlıkla ilişkide bulunduğu durumda olmasıdır” (Tansel, 2007). Bundan dolayı, insan yalnızca “kendi için varlık” değil, aynı zamanda “başkası için varlık”tır.

“‘Kendi-için’, bedene sahip olmasıyla diğer kendi-için varlıklar açısından bir nesne haline gelir (...) Bu haliyle insan, ‘başkası için varlık’tır” (Çüçen, 2015: 229). Başka bir anlatımla, bilincin olabilmesi için varlığa ilişkide bulunabileceği başka bir varlık gerekmektedir. Kendisini öteki bir “kendi-için” varlığın gözünden gören insan, bu haliyle “başkası için varlık” olmaktadır.

1.2.1.5. Eksiklik ve değer

Sartre’a göre insan önce var olup sonra eksik kalan bir varlık değildir, insan önce eksik olarak var olur. İnsan, bütünlüğün eksikliğini çeker ve olduğu şey ölçüsünde değil, olmadığı şey ölçüsünde kavranır. Sartre, “insanın kendisini eksikliğiyle tanımladığını” iddia eder (Sartre, 1968:51). Bu iddiasından, “eksiklik” kavramının Sartre varoluşçuluğunda ne denli can alıcı bir yere sahip olduğu anlaşılabilmektedir.

Kendisi-için-varlık yani insan, eksik bir varlık olarak yaşar. İnsanın kendi içindeki eksikliği, olumsuz bir özellik olarak ele alınmamalıdır. Çünkü bu eksiklik, insana sürekli kendisinin ötesine geçerek yeni imkânlar açabilme olanağı tanır. İnsan varlığı, kendiyle örtüşmeye doğru sürekli bir öteye geçme edimidir; ama bu örtüşme hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir. Tam da bu noktada “değer” kavramı devreye girer. Çünkü bu eksikliğin bilincine varmak, yaratılacak olan değerın kaynağını oluşturur. Sartre’a göre, değerler, insanın temel tasarısı olan varlığın ve bilincin birleşiminin gerçekleştirilmesi isteğinden doğar (Çüçen, 2015: 228). Değerlerin eksiklik sayesinde doğuyor olması, Sartre’ın insanın eksik bir varlık olmasını olumsuz bir özellik olarak görmemesinin nedenini açıklamaktadır.

1.2.1.6. Varoluşun özden önce gelmesi

Sartre’a göre, insan yaratılmış bir varlık değildir, yani onda var oluş özden önce gelir. Bir diğer deyişle insan tasarlandıktan sonra varlığa gelmez, bunun tam aksine insan var olduktan sonra özünü oluşturur. Bu nedenle Sartre, kişilerin önceden belirlenmiş kimlikleri yaşadığı iddiasına karşı çıkar. İnsan bir bilinç varlığıdır ve fiziksel nesneler gibi önceden belirlenmemiş olduğu için, hep farklı olanaklara açıktır. İnsanın, bir meşe palamunda olduğu gibi özünün önceden belirlenmesi gibi bir durumu olması olanaksızdır. Bu durum, ancak nesneler için geçerlidir.

Sartre, varoluşun özden önceliği anlayışını Tanrı’nın yokluğu fikrinden türetir. “Tanrı yoksa, hiç olmazsa varoluşu özden önce gelen bir varlık vardır. Bu varlık, bir kavrama göre tanımlanmadan, belirlenmeden önce de vardır (...) Varoluş özden önce gelir. İyi ama ne demektir bu? Şu demektir: İlk insan vardır; yani insan önce dünyaya gelir, var olur, ondan sonra tanımlanıp belirlenir, özünü ortaya çıkarır” (2005: 63).

Sartre için, insanın belirli bir özü olmadığı, başka bir deyişle kendisini sürekli oluş

içinde gerçekleştirdiği için belirli karakter özelliklerine sahip olarak doğması mümkün değildir (Çüçen, 2015: 231). Dolayısıyla Sartre için insanlar yaşadıkları sürece asla bitmiş bir ürün olmazlar (Wartenberg, 2018:48). Nitekim Sartre'ın özgürlük düşüncesinin altında, insanın özünün önceden belirlenmemiş olması yatmaktadır. Özü daha önceden tanrısal bir güç tarafından belirlenmemiş olan insan, kendi değerlerini kendi bulmak durumundadır.

1.2.1.7. Özgürlük

Sartre'a göre insan birey olarak kendine yabancı bir gerçeklik içindedir ve bir başına bırakılmıştır. İçinde bulunduğu gerçekliğe karşı şu ya da bu tutumu benimsemesini sağlayan bir özgürlüğü vardır. Bu özgürlüğünü kullanmaya mahkûmdur. Ne yapacağını pek bilmediği bu özgürlük aracılığıyla şunu ya da bunu seçebilir. Kendisini kurma, yaratma, yapma sorumluluğu ve zorunluluğuyla baş başadır.

Sartre'a göre varoluş ve özgürlük bir ve aynı şeydir. İnsan özgürlüğe mahkum edilmiştir. Özgürlük bireyin bilinçli ve amaçlı tasarımları çerçevesinde kendini oluşturma durumunda ortaya çıkar. Başkalarının yargılarına göre hareket eden kişi hem kendi varoluşuna, hem de özgürlüğüne karşı duyarsız kalır. Bu durumda kişi başkalarını değil, kendini suçlamak zorundadır. Çünkü kendi kararlarına karşı bir tek kendisi sorumludur. Filozofun kaygısı insanlara özgürlüklerinin bilincini vermek, özgür eylemlerinin ortaya çıkardığı sonuçlar karşısında sorumluluklarını hatırlatmak, böylece onları, istedikleri gibi yaşamının derin sorumluluğuyla baş başa bırakmaktır (1960:25).

Nitekim, varoluşçulukta “iç daralması” kavramını ortaya çıkaran şey de, insanın özgürlüğünün bilincine varmaktır. “İç daralması ile kişi, geleceğinin farkına varır. İç daralması, olanaklı olanların, yani özgürlüğün kavranmasıdır” (Çüçen, 2015:237). Böylelikle, özgürlüğünü isteyen birey için iç daralması yaşamının kaçınılmaz olduğunu iddia etmek mümkündür.

İnsanın özgürlük isteğine ilişkin Sartre, salt bireysel bir özgürlük arayışı ve istediğinden ziyade, diğerlerinin de özgürlüklerini gözetken bir anlayışla şunları da eklemektedir:

“(…) Ama özgürlüğü isteyince, onun tümüyle başkalarının özgürlüğüne, başkalarının özgürlüğünün ise bizimkine bağlı olduğunu anlarız. Gerçi insanın tanımı olarak özgürlük başkalarına bağlı değildir ama ortada bir bağlanma olunca iş değişir. O zaman kendi özgürlüğümle birlikte

başkalarının da özgürlüğünü istemek zorunda kalırım. Başkalarının özgürlüğünü gözetmezsem kendi özgürlüğümü de gözetemem” (2009: 70).

Yalın bir ifadeyle, bağlanma ihtiyacı olan sosyal bir varlık olarak insanın, kendi özgürlüğüne sahip çıkabilmek için, bağlandığı öteki “kendi için varlık”ların da özgürlüğünü de koruması gerekmektedir. Bu düşüncesinden dolayı, Sartre’ın özgürlük kavramının yalnızca bireyin kendisini değil, başkalarını da içerdiğini söylemek mümkündür.

1.2.1.8. Ateizm

“Sartre, Tanrı’nın var olmadığını iddia ederek, insanın özünün var olmadan önce belirlendiği görüşünü reddeder” (Çüçen, 2015: 232). Nitekim, bu nedenle varoluşun özden önce geldiğini iddia etmiştir, çünkü ona göre özü önceden tasarlayacak bir Tanrı yoktur.

Tanrıtanımaz Varoluş felsefesinde insanı tasarlayacak bir Tanrı bulunmadığına göre demek ki bir insan doğası da yoktur. İnsan varoluştan sonra kendini nasıl görüyorsa, bu varoluşa doğru atılıştan sonra kişiliğinin nasıl olmasını istiyorsa öyle olacaktır (Sartre 1967:8).

Önceki bölümlerde de değinildiği gibi, Sartre’ın Tanrı’nın varlığını reddetmesi, değerlerin varlığını da yadsıdığı anlamına gelmez. Onun tezi, “değerleri insanlık için bulacak bir varlığın bulunmamasından dolayı, onları bireyin kendi başına bulmak zorunda oluşudur” (Çüçen, 2015: 232). Bu durum kişiye hem bir özgürlük, hem de sorumluluk verir: “İnsan kendi başına bırakılmıştır, her hangi bir belirlenimcilik ve kader olmadığı için kişi özgürdür” (Sartre, 2018b: 47)

Bu noktada Sartre’ın Tanrı’nın yokluğunu ispatlamak gibi bir amacı olmadığını belirtmek gerekir, onun için önemli olan asıl konu Tanrı’nın varlığı ya da yokluğu konusu değildir, insanın kendisini bulması ve var etmesi konusudur (Çüçen, 2015: 232). Dolayısıyla, insanın tek başınalığını vurgulayan Sartre’a göre, Tanrı olsa da olmasa da değişen bir şey olmayacaktır; çünkü değerleri bulması gereken yine bireyin kendisi olacaktır.

1.2.1.9. Hümanizm (varoluşçuluk bir insancılıktır)

“Hümanizm, günümüzde insan varlığını Tanrı’ya karşıt olarak evrenin merkezine yerleştiren ideolojik bir öğretilerdir” (Çüçen, 2015: 233). Sartre’ın varoluşçuluğunda asıl

odaklanılan konu her zaman “insan öznesi” olmuştur. Sartre, hümanizm konusunu dile getirerek, insan varlığının insan doğasına indirgenmesi ve bir tür olarak ele alınması düşüncesine karşı çıkmış, tekil bireyin özgürlüğünü vurgulamıştır (Rockmore, 2003:78).

Sartre, hümanizm anlayışını “Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir” adlı konuşmasında ortaya koymuştur. Kendisine yapılan eleştirilere cevap niteliği taşıyan bu konuşmasında, varoluşçu insancılık hakkında şu sözleri söylemiştir:

“İnsan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır, aşkın amaçları kovalayarak var olabilir. Bu yönden alınırsa, insan ilerleyiştir, aşıştı, oluştur; ilerlemenin, aşmanın göbeğindedir. Nesneleri dahi bu ilerleyişe, aşışa göre yakalar. Demek ki insancıl bir evrenden, insancıl özellik evreninden başka evren yoktur. İnsanı kurmasından ötürü bu aşkınlık ilkesine ‘varoluşçu insancılık’ adını veriyoruz. Ayrıca özneliği doğurmasından ötürü de (insanın kendi içine kapanması anlamında değil; hep insancıl bir evren, bir çevre için yaşaması anlamında), bu aşkınlık ilişkisini ‘varoluşçu insancılık diye adlandırıyoruz. ‘İnsancılık’ diyoruz, çünkü kişiye bununla, kendinden başka yasa koyucu bulunmadığını hatırlatmış oluyoruz. Ona hatırlatıyoruz ki, kişi, bu tek başına bırakılmışlık içinde, kararını ancak kendisi verecektir. ‘İnsancılık diyoruz, çünkü kişiye bununla, kendi içine kapanarak ve başkalarından koparak değil; ancak dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştireceğini göstermiş oluyoruz. Ona gösteriyoruz ki: Ancak şu kurtuluş ya da bu iş için çalışmakla, yani eylemle kendini insancıl bir varlık olarak kuracaktır” (Sartre, 2018b: 73).

Bu konuşmasından da anlaşılacağı gibi Sartre, varoluşçuluğun, insanı tek başına bırakması ve kendisini insancıl bir varlık olarak kurması için karar yetkisini ona vermesiyle tamamiyle insancıl bir özellik gösterdiğini iddia etmektedir.

1.2.1.10. Bulantı (kaygı) ve sorumluluk

Sartre, varoluşçuluğun temel konularından biri olan kaygı kavramını Heidegger’den farklı olarak bulantı veya iç daralması terimleriyle karşılamıştır.

İnsanın seçimlerinden sorumlu olması demek, Tanrı’nın olmayışını, bir diğer deyişle insanın bırakılmışlığını ifade etmektedir. Bu durumda insanların ne sığınacağı bir Tanrı’nın, ne kötü eylemlerini gizleyeceği genel ahlak yargılarının, ne de kaderin var olduğunu göstermektedir. İnsanın elinde sadece özgürlüğü vardır ve insan daima seçimlerde bulunmak durumundadır. Çünkü insanın kaderi, özgürlükten başka bir şey değildir.

Sartre’a göre, bulantı da tam da burada kendini gösterir. Tanrı olmadığı için insan bir başına bırakılmıştır, yani insan bu dünyaya fırlatılmıştır. Bu yüzden insan seçimiyle sadece kendisinin ne olacağını seçmez, aynı zamanda bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçer. Birey bu kararları verirken tamamen yalnızdır. Bu ise ona derin bir sorumluluk yükler. Sartre’a göre, bu sorumluluk duygusu kişide iç sıkıntısı olarak kendisini gösterir ve çoğu insan bunun farkına varmaz. Bununla birlikte Sartre, varlığın bize ancak bulantı, sıkıntı gibi doğrudan erişim yollarıyla görüneceğini belirtir.

Bu anlamda bulantı, varoluşu açığa çıkaran bir nitelik olarak ortaya çıkar. İnsan bu iç daralması içinde özgürlüğünün bilincine varır. Çünkü “tam da davranışlarım yalnızca mümkün olabildikleri için içim daralır ve bu demektir ki o durumu uzaklaştırmanın gerekçelerini oluştururken, aynı anda bu gerekçelerin yeterince etkili olmadıklarını kavrarım. İç daralması, insanın bu ya da şu olmama bilincinde, yani kendi kendinin geleceği olmanın bilincinde ortaya çıkar” (Aşar, 2014). Bir diğer deyişle, insanın kendi geleceğini ve değerlerini kendisinin belirleyecek olduğunu fark etmesi, kaçınılmaz olarak onu bulantıya iter.

Sartre’ın bulantıya dair düşünceleri, özellikle savaş sonrası insanlığın bulunduğu ümitsizlik içinde tutunulacak bir dal olmuştur.

İnsan (kendisi için varlık, bilinç, birey) içinde bulunduğu yabancı ve devinimsiz dünya (kendinde varlık, doğan toplum) karşısında yapayalnız ve özgür olduğu için boğuntu ve tedirginlik duyar. Tanrı olmadığına göre bir din yaşantısı, bir öte dünyaya sığınma umudu yoktur. “Şüphesiz ki Sartre’ın düşünceleri İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra umutsuzluk ve arayış havası içinde büyük ilgi çekmiş ve etki göstermiştir” (Hilav, 1995 :201).

Sartre, “Varoluşçuluk Hümanizmadır” adlı konuşmasında bulantıya dair şunları söylemiştir:

“Bulantı deyince ne anlaşıyor? Varoluşçular yürekten karşılık verirler: ‘İnsanlık bulantıdır!’ derler. Bunun anlamı şudur: Bağlanan ve yalnızca olmak istediği kimseyi değil, bir yasa koyucu olarak bütün insanlığı seçen kişi, o derin ve tümel (külli) sorumluluk duygusundan kurtulamaz. Doğrusu, birçoğu bu sıkıntıyı (bu iç daralmasını, bu bungunluğu, bu boğuncu) yaşamazlar. Ama biz yine şunu öne süreceğiz: Onlar, bulantılarını maskeleyerek ondan kaçarlardı” (2018: 43).

Yani Sartre, insanları bulantıya iten şeyin sorumluluk duygusu olduğuna, seçimlerinin sorumluluğunu almanın insanı bulantıya götüreceğine, bu iç daralmasını yaşamayanların ise onu kamufle ettiğine dikkat çekmiştir.

Sartre’ın, varlığın sorumluluğunu insanın omuzlarına yükleyen varoluşçuluk anlayışı, insanların seçimlerinin sorumluluğunu alarak bulantısıyla yüzleşmesi gerektiğini ifade etmektedir. İnsanın seçimleri, sadece kendisini değil, başkalarını da etkiler, bu da sorumluluğu artırır. Çünkü Sartre’a göre “bireysel edimler bütün insanlığı bağlayıcı niteliktedir” (Çüçen, 2015: 239). Ona göre bulantıyı hissetmek son derece önemlidir, çünkü Sartre “bulantının insanı eyleme götüren şey” olduğunu düşünmektedir.

1.2.1.11. Tarihsellik

Sartre’ın tarih görüşünün merkezinde bireyin kendisi yer alır. Sartre için tarihi yapan da tarihin yaptığı da insandır ve bu haliyle tarihi bir bütünlük içinde görür. Sartre’a göre insan yalnızca şimdisine egemen olabilir. Geçmişin karşısında ise kendini eli kolu bağlı hissedecektir. Geçmişe her yönelişimiz bu yüzden yeniden kurma olacaktır (Arslan ve Belge, 2002:128; Timuçin, 2001:408).

Sartre için varsa yoksa an vardır. Sadece ve tek şimdi adını verdiği o sürekli olarak yeniden doğan, hemen doldurulan varlık önemlidir. Onu ilgilendiren tek konu geçmişten sürekli kopmadır. Şimdiye anlam ve değer yükleyen genellikle geçmiştir. Geçmişin şimdiye giderek geleceğe biçim veren bir itiş gücü vardır. Sartre’da ise geçmiş artık hiçbir şey değildir. Artık bir önemi yoktur. Ne bir ağırlığı vardır, ne bir şey ister. Sartre “şimdi burada olduğum ben, ne olacağıma bağlıdır. Dolayısıyla şimdiye de geçmişe de gücünü anlamını tadını veren odur” der (Lévy, 2004:284).

Sartre için insanın geçmişte ne olduğunun ve ne yaptığının fazla bir önemi yoktur. Şu an, şimdi ne yaptığı önemlidir. Şimdiyi ve geleceği nasıl tasarladığı anlam taşımaktadır (Arslan ve Belge, 2002: 128). Bu nedenle Sartre’a göre insan, özgür eylemleriyle tarihi oluşturur. Ancak tarihe yön veren şey, bireyin kendisi olsa dahi, içinde bulunduğu toplumsal, siyasi, kültürel ve çevresel unsurların da insanın eylemleri üzerindeki etkilerini yadsımamak gereklidir. Çevresiyle arasında diyalektik bir ilişki olan insanın, çevresine ve yaratıtlarına bağlı oluşu, insanın belirli bir tarih ve kültür tarafından şekillendirildiğini gösterir. Bunun, özgürlüğü sınırlandırdığı düşünülebilir, ancak böyle düşünülmesinin kaynağında, insanın

tarihe verdiği anlam yatmaktadır. (Çüçen, 2015: 240). Bu düşüncesinden hareketle, Sartre'ın, insan ve tarih arasındaki ilişkinin karşılıklı olarak birbirini şekillendirme üzerine kurulu olduğunu ifade ettiğini söylemek mümkündür. Bu nedenle Sartre, insanın, zaten kendisinin şekillendirmekte olduğu tarihe doğru anlamı vererek, özgürlüğünü muhafaza edebileceğini söylemektedir.

1.2.1.12. Varoluşsal estetik

Varoluşun saçmaya dayanan ve önceden tahmin edilemeyen tabiatı, nesnel bir biçimde ortaya konulmasını olanaksız kılar. Bu sebeptendir ki, varoluşçu filozoflar kendilerini sanatsal yöntemlerle ifade etmeyi seçmişlerdir. Varoluşu sistematize etmek, akıl yoluyla algılamak veya mantıkla açıklamak hiç kolay değildir. Bunun sonucunda varoluşçu düşünürler dolaylı iletişim yöntemlerini kullanarak, roman, hikâye, tiyatro gibi edebiyat eserleri kaleme alarak kendilerini anlatmışlardır.

Geleneksel felsefeden farklı olarak somut insanları merkeze alan varoluşçular, varoluşsal deneyimleri karakterin bakış açısıyla yazdıkları eserler ortaya koymuşlardır. Bunun bir sebebi de, görüşlerini hazır kalıplar halinde okuyucuya dayatmak istememeleridir. “Sanata oldukça açık bir zihinle yaklaşan Sartre, bulduklarını her zaman kendi düşünce sistemine uyarlama arayışı içinde olmuştur (Sartre, 1999: 8). Nitekim Sartre, varoluşçu düşüncelerini, çoğunlukla oyunlar ve romanlar aracılığıyla ifade etmiştir.

Felsefenin asıl görevi, bireyin dünyadaki varoluşunun altında yatan ilksel deneyimi açığa çıkarmak ve aydınlatmaktır (Charlesworth, 1976: 23). Bu kapsamda, varoluşsal deneyimden beslenen felsefenin, aktörün bakış açısından yapılması gerekliliği doğmaktadır. Bu ilke ayrıca, varoluş felsefelerinin ortak ilkelerinden; “insanın özne olması”, “kendi özünü seçme özgürlüğü”, “sorumluluk” ve “hakikat öznelliktir” ilkeleriyle de oldukça paralel olan ve onları destekleyen niteliktedir. Varoluşçuluğun öznelliğe verdiği önem onu teknik üsluptan uzaklaştırmış, kendisini onun için çok daha uygun olan estetik üslup ile ifade etmesine neden olmuştur. Sartre, bir söyleşisinde bu durumu şöyle açıklar: “Felsefenin, kullanılması gereken ve yeni kavramlar yaratılıyorsa, ihtiyaca göre yenilenen bir teknik dili vardır ve o teknik tümceler yığını, aslında birçok katmanlı bir anlam olan bütün anlamı yaratmayı başarır. Oysa ki romanda, bütünlüğü verecek olan şey, her tümcedeki anlamların, en önceki, en açık anlamdan kalkıp, en derin, en karmaşık anlama giden, üstüste gelmişliğidir” (Özpalabıyıklar, 2004: 16). Bu katmanlı yapısı ve kendine has özelliğiyle

sanat, felsefenin dolduramadığı bir boşluğu doldurmaktadır. Bu nedenledir ki, birçok filozof sanat ile iç içe olmayı önemsemiş, kendini daha iyi ifade edebilmek için sanattan yararlanmayı seçmiştir. Nitekim, varoluşçuluğun sanat ile ilişkisi sadece edebiyat ile sınırlı kalmamış, zaman içinde tiyatro ve sinemaya da yansımıştır.

1.2.2. Sartre’a Yöneltilen Eleştiriler

Varoluşçuluk tartışmaları süresince Sartre ve felsefesi birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesi, Katolikler, Komünistler, Marksistler ve diğer aydınlar tarafından tenkit edilmiştir (Sartre, 2018b: 14). Diğer yandan bu eleştiriler, varoluşçuluğun daha çok duyulmasına ve yaygınlaşmasına da imkân tanımıştır. “Çağdaş idealizm ve bunun güncel serüveni olmaktan öte bir anlamı olmayan Sartre varoluşçuluğu, esas olarak “tatlı çekişmeler”den beslenerek yaşadı” (Mougin, 2004:33). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi, yapılan eleştiriler Sartre varoluşçuluğuna zarar vermemiş, aksine, bu düşüncenin gelişimine destek olmuştur.

Sartre’a yöneltilen eleştiriler aşağıdaki başlıklarda incelenebilir:

1.2.2.1. Çelişik ve tutarsız bir felsefe olduğu iddiası

Sartre’ın varoluşçuluğunu karmaşık ve dağınık bir düşünceler yığını olarak gören kesimler, onu kendi ortaya attığı savların arkasında durmamakla eleştirmişlerdir:

“Bu felsefede birbirine aykırı ne ararsanız bulabilirsiniz. Hani, bir şeyi hem aşan, hem de koruyan bir felsefe dense yeridir. Öyle ki, bir yandan idealizmle maddeciliği içine alır, öbür yandan her ikisini de iter. Hem diyalekti içine alır, hem de ona karşı çıkar. Bir yandan Husserl’i içine alır, öbür yandan onu çürütmeye kalkışır. Hem Heldegger’i içine alır, hem de ona başkaldırır. Bir yandan geleneksel felsefeyi kötüler, öbür yandan onu uygulamadan edemez. Doğrusu aranırsa, bu felsefe Hegercilikle olgubilim (phenomenologie) ve varoluşçuluğun bir karışımıdır. Bir çeşit seçmeciliktir (eclectisme), yamalı bohçadır, sistem değildir” (Sartre, 2018b: 15).

Sartre varoluşçuluğunun ikilemlerine dair yapılan tenkitlere örnek olarak Gabriel Marcel’in konuyla ilgili şu sözleri örnek olarak verilebilir: “En kötüsünden kavramsal bir efsane (...), yazarının bile açık seçik formüle etmeyi beceremediği bir şüphecilik (sophizm) ile herkesin malumu bir gerçek arasında istikrarsız bir denge..., henüz kendi kendisini bile ikna edememiş bir düşünce tarafından keşfedilmiş düşsel bir kurgu, kendi postulatlarını

açıkça belirtmeyen hayali bir düşünce..., ancak ergen gençlerin bilinci üzerinde etkili olabilen ürkütücülük... isyancı ve kendinden geçmiş bir kişiliğin şeytanca inkarı...” (Mougin, 2004:36). Benzer şekilde Sartre, Raymond Aron tarafından “akıl erdirilemez bir muğlaklıkla”, Merleau-Ponty tarafından ise “işleri kasten kabalaştıran” biri olmakla itham edilmiştir. Görüldüğü üzere, bu eleştirileri yapan kesimin bir kısmı yine varoluşçu düşünceyi benimseyen kişilerden oluşmaktadır. Bu düşünürler, Sartre’ın, varoluşçuluğa kattığı yeni anlamlar ile onu sistemli bir düşünce olmaktan uzaklaştırdığını düşünmektedirler.

1.2.2.2. İnsanları umutsuzluğa düşürerek eylemsizliğe ittiği iddiası

Varoluşçuluğu “çağımızın şiddeti ve parçalanmışlığı ile ilişkili histerik bir irrasyonalizm bulgusu” olarak tanımlayacak kadar keskin eleştiriler getirenler olmuştur (Blackham, 2012: 8).

Özellikle Marksist kanattan, Sartre varoluşçuluğunun insan hayatının hep kötü ve olumsuz yanları üzerine durduğuna dair yapılan eleştiriler yoğunluktadır. Bu eleştiri, varoluşçuluğun hümanist olmadığına işaret eder. “Böylece varoluşçuluğun, yalnızca kişiyi ele alıp onu özünden kopardığını öne sürerek, kişinin diğer insanlarla ilişki kurmadığını ifade ederler” (Çüçen, 2015: 234).

Sartre, buna cevap olarak varoluşçuluğun kötümserlik olmadığını şu sözlerle ifade eder:

“Her şeyden önce söyleyelim: Varoluşçuluk deyince, insanın yaşamasına yol veren ve her gerçeğin, her eylemin bir çevreyi, bir insancıl özelliği kucakladığını gösteren bir öğreti (doctrine) anlıyoruz. Bilindiği gibi bize yapılan en zorlu saldırı insan hayatının sözüm ona hep kötü yanları üzerinde durmuş olmamızdır. Geçenlerde bir kadını anlattılar: Kadıncağız sinirlenince ağzından uygunsuz bir söz kaçırmış. Bunun için utanmış, özür dilemiş, “Ben de varoluşçu mu oluyorum ne!” demiş. Görüyorsunuz ki her çirkinlik, bayağılık varoluşçuluğa yapıştırılıyor artık” (Sartre; 2018b:35).

Komünist kanatın, Sartre varoluşçuluğunda sıklıkla vurgulanan aşırı duygular ve bulantının, insanları ümitsizliğe ve bundan kaynaklanan bir eylemsizliğe ittiği şeklinde eleştirileri olmuştur. Sartre ise bunun tam tersini düşünmektedir. Bu düşüncesini şu satırlarda açıklar: “Varoluşçuluğun sözünü ettiği bu çeşit bir bulantı, ancak sorumlulukla açıklanır; ancak bağladığı öbür insanlar karşısında doğruca beliren bir sorumlulukla

anlaşılır. Görüldüğü üzere bizi eylemden ayıran bir perde değildir bulantı; tersine bizi birleştiren, harekete götüren bir olaydır, eylemin parçasıdır” (Sartre; 2018b:45). Yani Sartre’a göre varoluşçuluk, kişiyi eylemsizliğe itmek bir yana dursun, onu eyleme ve bu eylemin sorumluluğuna almaya teşvik eder.

1.2.2.3. Eski ve yanlış bir felsefe olduğu iddiası

Bu iddiaya göre Sartre,

“...bilime, gerçeğe, evrime, gerekirciliğe (determinizme) sırt çevirir. Tarihle, yaşamla, toplumla, kitlelerle bağlarını koparır. Toplumsal sorumluluktan, siyasal eylemden kaçır; daha doğrusu, insanı ussal (aklı) bir eyleme değil içgüdüsel bir yaşayışa çağırır. Varoluş, insan, özgürlük, gerçeklik kavramlarını somut içeriğinden sıyrır, soyutlaştırır. Son çözümde bir çeşit usdışıcılığa (irrationalisme), metafiziğe ve skolastiğe bağlanır. Yeni bir yıldız altında idealizmi, inancılığı (fideisme) ve yalnızbenciliği (solipcisme) diriltmeye çabalar. Toplumsalı kurmak için bireyselden hareket eder. Sınıflar arası çatışmaları gölgeye iterek tarihi bireyler arası bağlantılarla açıklamaya kalkışır. Toplumun kitle hareketleriyle değil, bireysel çabalarla düzeleceğini sanır. Toplumsal sorunlara bireysel çözüm yolları arar. Daha da kötüsü, Marks’ın Hegel’den alarak ayakları üstüne oturttuğu diyalektiği o, yeniden tepetaklak eder. Sartre’ın dünyası tarihsel görüşten yoksundur, geleceği yalnızca bireyin tasarısının geleceğidir. Hegel gibi o da kapitalist toplumun getirdiği yabancılaşmayı tarihsel bir olay olarak değil, doğaötesi bir serüven olarak alır” (Sartre, 2018b: 15).

Sartre, burjuvazinin bırakılmışlığını, bulantısını, bozgununu herkese, bu arada işçi sınıfına da bulaştırmaya çalışır. Felsefesini “Marksçı düşüncenin gelişimi içine bir kapalı bölge gibi yerleştirmeye” giriştiğini öne sürer. Ama onu Marksçılığın sırtında yeşermeye uğraşan asalak bir felsefe olmaktan öteye götüremez. Sözün kısası, Sartre, “dinsiz görünen bir dinci ve bilime sırt çevirmiş gizli bir softadır” (Sartre, 2018b: 15).

Kendisini Marksist olarak gören Sartre’ın sosyalizme getirdiği yorum yaşamı boyunca ve belki de hâlâ tartışma konusudur. Yazdığı en kapsamlı ikinci felsefe eseri olan Diyalektik Aklın Eleştirisi’nde Marksizm’in ve varoluşçuluğun ontolojik sentezini yapar. Bu bakımdan kitap bir nevi “Marx’ı Heidegger ile birlikte açıklama girişimidir” (Direk ve Çankaya, 2013: 27). Varoluşçu Marksizm olarak adlandırılan bu sentezin en büyük katkısı, birey odaklı bir sosyalizm fikrini ortaya koyması ve Marksizm’i somutlaştırmasıdır. Sartre’ın ortaya koyduğu Marksist fikirlere en büyük eleştirileri Georges Lukacs, Robert Campbell, Jean Kanapa gibi dönemin Marksist düşünürleri dile getirmişler; Sartre özelinde tüm varoluş

felsefesini “burjuva ideolojisi” olmakla suçlamışlardır. “Sartre’ın ortaya koyduğu felsefenin tüm insan grupları için geçerli olmadığını düşünen Marksist yapısalcılar, varoluşçuluğun iki büyük Dünya savaşı yaşayan burjuvazinin girdiği bunalımı analiz ettiğini ve burjuvaziyi bu bunalımdan çıkarma amacı güttüğünü ileri sürmüşlerdir” (Foulquie, 1995: 86-95). Başka bir deyişle bu iddiaları öne sürenler, Sartre’ı sadece burjuvaziyi kapsamakla ve kalan tüm diğer sınıfları içine almamakla suçlamış, toplumu hiç düşünmeden yalnızca bireyi merkeze almakla eleştirmişlerdir.

1.2.2.4. Dinin ve ahlâkın dışında olduğu iddiası

Bu eleştiri, tahmin edilebileceği gibi yoğunluklu olarak Katoliklerden gelmiştir.

“Katoliklerin varoluşçuluğa yönelttikleri eleştiri ise Sartre’ın ateist tutumu nedeniyle varoluşçuluğun Tanrının buyruklarının değerlerini ortadan kaldırmakta olduğudur. Tanrının buyrukları ortadan kalkınca insan hayatını değerli kılan tüm unsurlar da yok olur. Böylece geriye sadece koca bir boşluk kalır. Tanrının olmadığı yerde her şeye izin vardır bu da, insanı başıboşluğa sevk etmektedir, bu nedenle herkes her istediğini yapmakta özgür olurken, davranışlarda referans alınacak bir ölçüt kalmamakta ve kimse kimseyi yargılamamaktadır” (Çüçen, 2015: 235).

Bir diğer deyişle Katolikler bu eleştirileriyle, ateist tutumu nedeniyle Sartre varoluşçuluğunun Tanrının buyruklarını yok saydığına ve hiçbir kurala bağlı olmama durumunun toplumda düzensizlik yaratacağına dair endişelerini dile getirirler.

“Bu felsefe özgür seçime dayanır, dolayısıyla Tanrının önceden bildirilmiş buyruklarını görmezlikten gelir, ahlâk kurallarının yol göstericiliğine de inanmaz. Önsel değerleri, geleneksel verileri tanımadığından kişiyi boşluk içinde, dayanaksız bırakır. Ötedünyaya inanmadığı için, insanı tükenmez bir umutsuzluğa tutsak eder. Zaten onun özgürlük dediği şey, aslında bireyin kendi içine kapanışıdır, kişinin henüz biçimlenmemiş, soyut bir özgürlük sarayı içinde çıkmaza sürüklenişidir. Oysa toplumsalın ya da nesnelin dışında ve onlardan ayrı bireysel ya da salt öznel bir varlık düşünmek, devede keşiş gibi başını kuma gömmektir” (Sartre, 2018b: 16).

“Oysa Sartre, değerleri yaratan bir Tanrının yerine, değerlerin yaratıcısı ve taşıyıcısı olarak insanı geçirerek insana büyük bir sorumluluk yüklemektedir” (Çüçen, 2015:235). Yani aslında varoluşçuluk insana yol gösterecek mutlak değerleri elinden alırken, insanın eylemlerine temel olacak anlamı tek başına bulmasına ve bunun sorumluluğunu almasına olanak sağlamaktadır.

Aslında felsefi tutumları arasında çok farklılıklar olmadığı görülen bu tartışmalar, arada büyük farklılıklar olduğuna inandırmaya olanak sağlamıştır. Her düşünürün, kendi safını bulması ve ona tutunması gibi bir gereklilik ortaya çıkaran bu çekişmeler, aslında kendisini sürekli tartıştırmaktan öte bir işe yaramamıştır. Özellikle felsefi temeli idealizme dayanan akımlar arasında altı çizilen tüm farklılıklar, felsefeden çok sürtüşme odaklı olmuştur (Mougin, 2004:33).

Tüm bu eleştirileri “Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır” adlı konuşmasında merkeze alarak hümanizm anlayışını ortaya koyan Sartre, varoluşçuluğa karşı gibi görünen fakat esasen kendisine karşı olan bu tenkitleri, varoluşçuluğun zaferine karşı yapılan bir göz korkutma girişimi olarak değerlendirmiştir. Saldırıların kötü niyetli ve cahilce olduğunu belirten Sartre, şunu eklemiştir: “Varoluşçuluğa hep birlikte saldırarak, bile bile gerçeği çarpıtmaya devam mı edeceksiniz, yoksa hakkını teslim mi edeceksiniz? Keşke onu anlayabilseniz ve bundan biraz yararlı iç sıkıntısı hissedebilseniz” (Mougin, 2004: 35). Sartre’ın eleştirilere karşı olan tutumunu özetler nitelikte olan bu sözleri, varoluşçuluğun eleştirilmek yerine anlaşılmasının gerekliliğini işaret etmektedir.

2. BÖLÜM

SİNEMADA VAROLUŞÇULUK OLGUSU

2.1. Sanat - Varoluşçuluk İlişkisi

İnsanlık tarihi boyunca, felsefe ile sanat arasında yakın ve doğrusal bir ilişki olduğu gözlenmektedir. Özellikle sanat tarihine bakıldığında, düşünce ve sanat arasındaki birbirini etkileyen ilişki açıkça ortadadır. Toplumlar da felsefeye önem verildiğinde sanatın da ivme kazandığı, düşüncede yetersiz kalındığında sanat alanında da verimin düştüğü görülmektedir (Savaş, 2013: 155). Felsefe ve sanat birbiriyle bu denli ilintili olmasına rağmen, geleneksel felsefenin uzun yıllar boyunca insan davranışını nesnel ve soyut bir şekilde kavrama ve açıklama eğiliminde olması, rasyonel, sistemci, soyut ve nesnel bir söylem biçiminin benimsenmesine sebep olmuştur. Gerçeğe, kesin bilgiye ulaşma konusundaki çabalar teknik sürecin ve bilimsel yöntemlerin etkinliğini arttırırken, belirsizliğe ve sezgilere gitgide daha da küçülen bir alan bırakmıştır.

Ancak felsefede öz araştırmasının yerini varoluş düşüncesinin almaya başlamasıyla beraber, nesnel ve sistematik temellendirmeye dayalı söylem biçiminin sanatsal ve edebi bir üsluba doğru evrildiği görülmektedir (Çüçen, 2015: 241). İnsan davranışlarını nesnel bir şekilde ele alan geleneksel felsefeye karşı bir tepki olarak ortaya çıkan varoluşçuluk, tekil bireyi merkezine alarak onu geleneklerden, kurallardan ve kültürden bağımsız olarak değerlendirir. “Modern felsefenin kesinlik arayışlarını reddeden varoluşçu felsefeciler, bireylerin kendi varoluşlarını çok farklı yollarla açığa çıkartabileceklerini savunurlar. Kesinlik yerine belirsizliği, iç sıkıntısı, kaygı, ruh durumlarını, endişeyi, saçmayı, bulantıyı, tedirginliği, anlık yaşantıları koyan varoluşçular, bireyin varlığını özellikle gerçek yaşam anlarıyla açıklamaya çalışırlar” (Çüçen, 2015: 24). Bir diğer deyişle varoluşçu düşünürler, insanın kendi deneyimlerini ve yaşantısını esas alarak varoluşunu değerlendirirler. “Varoluşçular, felsefelerinde varoluş sorunu ile ilgilenirken bireyin kendini gerçeklik içinde özgürce varedebilmesi için yöntemler önerirler. Buna göre; yaratma etkinliğinin ölçüsü insanın dışarıdaki ‘şeyler’le kurduğu bağ ölçüsünce belirlenir. Bu süreçte insanda hiçlik, korku, kaygı ve bulantı gibi duygular belirir. Çünkü bu dönem bireyin neden–sonuç ilişkilerini yoğun olarak sorguladığı, tinsel ve nesnel bağlamda etkin olduğu bir süreçtir” (Yener, 2006). Kişinin deneyimlerinin onda yarattığı bu duygular, varolma sürecinin bir parçasıdır ve dolayısıyla bu duygular merkeze alınmalıdır.

2.1.1. Varoluşçuluğu Sanatla Buluşturan Başlıca Nedenler

Varoluşçuluk felsefesi, 1946'da Jean Paul Sartre tarafından tekrar ele alındıktan sonra bireysel sanat etkinliklerinin felsefesi olmuştur (Şentürk,1999). Bu konunun tam olarak anlaşılması için, “Sanat varoluşçuluk için neden başlıca iletişim aracı olmuştur?”, “Varoluşçuluğun sanata tanıdığı bu ayrıcalıklı önem nereden kaynaklanmaktadır?” gibi soruların yanıtlanması gerekmektedir. Sanatı varoluşçuluk, varoluşçuluğu da sanat için bu denli cazip kılan temel unsurlar, aşağıdaki başlıklar altında toplanabilir:

2.1.1.1. Belirsizlik

Varoluşun tabiatında önceden tahmin edilebilirlik söz konusu olmadığından, onu akıl yoluyla ifade etmek ve sistematize etmek son derece zordur. Varoluşçu düşünürleri, kendilerini sanatsal yöntemlerle ifade etmeye iten en önemli sebeplerden biri de bu zorluk olmuştur.

“Varoluşçuluk felsefesinde, insanın varoluşu ile yaşamının tasarlanması önemlidir. ‘İnsanın kendini seçmesi, tasarısını oluşturarak varetmesi ve bireyciliğe önem vermesi’ yönü ile varoluşçuluk sanatla pek çok noktadan ilişki içersindedir. Bu eylem sürecinde, felsefenin soyut ve kavramsal dili yerine sanat dili devreye girer. Varoluşçu düşünürler yalnızca artistik bir bilinç zenginliğinin, yaşamın belirsizliğini ifade edebileceğini ortak bir istek olarak dile getirirler. Bu nedenle çoğu varoluşçu sanatçıdır ya da sanata yakın durur” (Yener, 2006).

Yaşamın belirsizliği ve varoluşun tahmin edilemez doğası, varoluşçuluk düşüncesinin bir kesinlik amacıyla olan rasyonel ve sistemci bilimsel yöntemler yerine sanatı aracı olarak kullanmasını kaçınılmaz kılmıştır.

2.1.1.2. Varoluşçuların sanata tanıdıkları önem

Sanattaki varoluşçu tutumun yaygınlığının bir diğer önemli sebebi ise, varoluşçuluğun sanata ayırdığı öncelikli konumdur. Neredeyse bütün varoluşçular, kendilerini ifade yöntemi olarak sanatı seçmişlerdir.

“Nietzsche için sanat, Dionisosca 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

şiiirine geldiğinde durmayı öğrenir. Her şeyden önce bir sanatçı olan Albert Camus için ise sanat en güçlü başkaldırıdır” (Savaş, 2013: 165).

Varoluşçuların sanata atfettikleri bu önem, varoluşçulukla sanatın yakın ilişkisini açıklayan faktörlerden bir olmuştur.

2.1.1.3. Fenomenoloji ile sanat arasındaki bağ

“Varoluşçuluğun sanatla yakın ilişkisinin nedenlerinden biri, varoluşçuluğun fenomenoloji ile olan yakın bağı ve varoluşçu felsefenin eyleme verdiği önceliktir” (Savaş, 2013: 165). Çağdaş varoluşçuluğun kullandığı yöntem olan fenomenoloji, sanatta da ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. İki alanın da fenomenolojiye verdikleri değer, varoluşçuluk ve sanat arasındaki yakınlığı açıklayan unsurlardan bir tanesidir.

“Doğal tutumu askıya almak bu dünyanın varoluşunu yadsımak anlamına gelmez, aksine filozofun yanıtlamaya çalıştığı soru bu varoluşun anlamı sorusudur. Dolayısıyla sanatçı tıpkı fenomenolog gibi davranarak doğal tutumu nötralize eder: “[Fenomenolojik yöntem] ‘doğal’ tutumdan özsel olarak ayrılan ve saf estetik olarak sanatınızın nesneleri ve bizi kuşatan tüm dünyayı sunuşunda içinde bulunduğu konuma ve tutuma akraba olan nesnellığe ilişkin bir konumlanma gerektirir. Saf estetik bir sanat yapıtının sezgisi zihin tarafından tüm varoluşsal konumlandırmaların ve bu tutumu varsayan duyumsama ve iradenin yol açtığı tüm tutumların saf dışı bırakılmasında tamamlanır. Dolayısıyla fenomenolojik görme ‘saf’ bir sanattaki estetik görmenin yakın akrabasıdır” (Şan, 2016).

Çalışmanın birinci bölümünde, varoluşçulukta, fenomenolojinin, varlığın hakikatinin açığa çıkartılması amacıyla kullanıldığından bahsedilmiştir. Sanatta ise, sanatı oluşturabilecek nesnelerdeki gizemi ortaya çıkarması için, fenomenolojik bakışın betimleyici özelliğinden yararlanılmıştır.

2.1.1.4. Bireysel deneyim - öznellik

Varoluşçuluğun bireyi merkeze alan bir düşünce olduğu, çalışmanın ilk bölümünde detaylıca açıklanmıştır. “Varoluşun kişiye özgü içsel bir deneyim oluşu, onu nesnel bir şekilde ortaya konulmaktan alıkoyar” (Çüçen, 2015:28).

“Varoluşçu felsefenin kendisine doğrudan ‘insanı’ konu alması, insan varoluşunun çağımızdaki anlamını-anlamsızlığını sorgulaması, onu sanata yaklaştırmıştır” (Savaş,

2013:38). Bu yaklaşımın nedeni olan “öznelliğin sanattaki konumu”nun ne olduğunu ve neden kaynaklandığını şu cümlede bulmak mümkündür: “Sanat, sadece verdiğimiz cevap değil, aynı zamanda cevabımızın tarihidir ve bu nedenle öznellik orada kendine baskın bir yer bulur” (Sartre, 2018a:100).

Nitekim Sartre, öznellik-nesnellik ilişkisinin sanat yapıtlarındaki konumuyla ilgili olarak şunları söylemiştir: “Patagonya’ya röportaj yapmaya gitseydim ve sonrasında Patagonyalıların adetleri üzerine bir roman yazsaydım, röportaj sırasında toplanan bilgilerin gücüyle nispeten nesnel bir kitap; ama kendimi Patagonyalıların yerine koyup da şiirsel olmadığım takdirde çok kötü bir roman yazardım. Yalnızca şiirsel olduğum takdirde de Patagonyalılar yok olurdu ve Patagonyalılar ile benim aramda kendimi yansıtabilmeme yetecek kadar ilişki gerçekten yoktur. Buna karşılık, beni çevreleyenlerle ilgili bir roman yazsaydım, roman bir yansıma olarak kendim olurdu; ben zaten bizzat beni çevreleyen şeyim; öyle ki burada her yerde bulduğumuzla aynı olan pratik bir yeniden bütünselleşmeyle karşılaşırız. Bu yüzden sıkı sıkıya nesnel bir romanın, bana göre hiçbir değeri yoktur” (Uysal, 2018: 105).

İşte bu nedenlerle, bireyi ve bireysel deneyimi, bir diğer deyişle öznelliği odak noktasına alan varoluşçuluğun tercihi, bilimsel nesnelliği merkeze alan klasik felsefeden çok, öznelliğin en yoğun olduğu sanatla kendisini ifade etmek olmuştur.

2.1.1.5. Somutluk- eylem

Sanattaki varoluşçu tutumun bu denli etkin olma sebeplerinden belki de en önemlisi, varoluşçu felsefenin eyleme verdiği önceliktir. Çalışmanın bir önceki bölümünde bahsedildiği gibi, varoluşçuluk düşüncesinde, insanın hissettiği bulantı onu eyleme götürür ve hakikatini ancak eylem ile kurabilir. Sartre varoluşçuluğunun belki de en önemli teması olan “özgürlük, soyut bir kavram değil; insanın eylemiyle, yapıp- ettikleriyle bütünleşen somut bir gerçekliktir” (Savaş, 2013: 197).

Sanat, insani ve toplumsal varoluşa ilişkin birçok görünümün bilimsel metinlerde bulunamayacak en canlı temsilini, bilinçaltını, dip akıntısını, diğer bir ifade ile en gerçek yüzünü, yani gizleyip art alana itemediklerini barındırır (Çağan, 2006). Sanatın gerçeği doğrudan ortaya çıkarma ve somutlaştırma isteğinin bir benzeri de varoluşçulukta vardır: “Çağdaş varoluşçuların hemen hepsinde ortak olan şey, somuta duydukları özlem ve dolaysızlık isteğidir” (Savaş, 2013:165). Sanat da, somut bir eylemdir ve bir sorunu çözmek

gibi bir gayesi yoktur, amacı onu betimlemektir. Bu sebeptendir ki, çağdaş varoluşçuluk, felsefe ve sanatın eylemde buluşması olarak tanımlanabilir (Aksoy, 1981: 319).

İnsanın varoluşunu anlama ve ifade etme sürecinde sanat, aynı zamanda somut bir eylem biçimi olması nedeniyle, varoluşçuluk için önemli bir araç olmuştur. “İnsana bağlı insanlık durumu ancak ve ancak somut bir özgürlük, dolayısıyla somut bir etik çerçevesinde elinde alınıp ortaya çıkarılabilir. İnsanın insanı arama, bulma uğraşında bize en somut çerçeveyi sunan ise sanattır, sanat eserleridir” (Savaş, 2013: 198). Saf gerçekliği somutlaştırmada ve eyleme verdiği öncelik ile dikkat çeken bu iki alan, yaptıkları bu işbirliği sayesinde birbirine daha da yakınlaşmıştır.

2.1.1.6. Varoluşun “an”da olması

Varoluşçulara göre “varoluş, belirli bir mantığı olmayan, bundan dolayı tarif edilemeyen ya da öğretilemeyen, yalnızca yaşanarak anlaşılabilecek bir oluştı. Onlara göre varoluşçu olmak, kendisi olmaktır. İnsanın içindeki mantık dışı olan, yalnızca yaşanarak kavranabilen bireysellikti” (Şentürk, 1999). “Varoluş kavranamayan, sezerek ve inanarak yaşanan irrasyoneldir. Ancak düşünmeden önce ya da sonra, ancak tutkular ve eylemlerle bir an için onu yakalayabilir, bir anlık birden bire olan parlama içinde onu görebiliriz” (Akarsu, 1987:194).

Nitekim, sanat da andadır, estetik olarak tanımlanan herhangi bir şeyden farklı olarak canlı olan, yaşayan bir şeydir. “Tek bir nedene ve özelliğe bağlı olmayıp, o anda ve daha önce yaşanmış bilişsel, duygusal deneyimlerin ürünüdür (...) Sanat, kişiyi o anda etkileyen uyaranlarla geçmişte yaşanmış ve bellekte iz bırakmış olayların etkileşiminden doğan bir yaratıcılıktır” (Ören, 2015). Bu cümlede, sanatın “an” ile olan doğrusal ilişkisini açıkça görmek mümkündür. Sanat ancak ve ancak anda yaşanabilir ve yakalanabilir.

Kuşkusuz ‘şu an’a verilen değer, varoluşçuluk ve sanatı birbirine daha da yakınlaştıran bir unsur olmuştur.

2.1.2. Sanatta Varoluşçuluk Örnekleri

Hayatı anlam boyutuyla ele alan, varoluşunu sorgulayan insanı merkeze alan varoluşçuluk, yalnızca felsefenin değil, sosyoloji, psikoloji, yazın sanatı (edebiyat), görsel sanatlar, sahne sanatları gibi birçok bilgi alanının da temeli olmuştur. Hatta varoluşçuluk

akımının sanata olan etkisinin felsefeye olan etkisinden daha kapsamlı ve çeşitli olduğu iddia edilebilir. Varoluşçuluk, zengin bakış açısıyla ve düşüncenin bir kısıtı olmadığına işaret ediliyle, sanat için vazgeçilmez bir kaynak olmuştur (“Varoluşçuluk ve Birey”, 2016).

Geniş yelpazesi ve düşünceyi sınırlamayan yapısıyla sanat için önemli bir referans noktası olan varoluşçuluk, edebiyat, resim, tiyatro, sinema gibi sanat dallarını önemli noktada etkilemekle kalmamış, bu sanat dalları için önemli bir pencere açmıştır. Özellikle, “çok yönlü bir entelektüel olan Sartre’ın varoluşçu düşüncesi pek çok kültürel alana yön vermiştir” (Avcı; 2016).

Varoluşçuluğun sinemadaki etkilerini incelemeye geçmeden önce, çalışmanın bu kısmında, edebiyatta ve tiyatrodaki örnekleri kısaca incelenecektir.

2.1.2.1 Edebiyatta varoluşçuluk

Varoluşçuluk akımın en büyük etkisi yazı alanında, yazı alanı içerisinde de romanda olmuştur (“Varoluşçuluk Akımının Gelişimi ve Sanat Üzerindeki Etkileri”, 2018). “İkinci Dünya savaşı ile beraber, varoluşçuluğun dili (sahicilik, kaygı, yabancılaşma, saçmalık, tiksime, dönüşüm, başkalaşım, endişe, özgürlük) sanat eleştirisinin de dili haline gelirken, yazarlar bu sözcükleri çalışmalarının yüz yüze olduğu deneyime aktarıyorlardı. Sartre ve diğerlerine göre, durmadan yeni ifade biçimleri arayan biri gözüyle bakılan sanatçı, insanın varoluşsal perişanlığını da sürekli olarak kayda geçirmektedir” (Dempsey, 2016:38).

Somut insanı merkeze alan varoluşçuların, düşüncelerini ifade etmek için için günlük yaşam tecrübelerinden hareketle geliştirdikleri somut tekil örnekler kullanmak yolu idealdir. Bu düşünceden hareketle, varoluşsal deneyimleri kavramsal kişiliklerin bakış açılarıyla yazdıkları eserlerle yansıtmayı seçmişlerdir. Bu düşünürler, düşüncelerini hazır kalıplar halinde okuyucuya dikte etmemek adına, açıkça ifade etmek yerine oluşturdukları karakterler vasıtasıyla iletmeyi tercih etmişlerdir (Çüçen, 2015: 241-242). Varoluş düşüncesinin açığa çıkmasıyla birlikte, felsefi soruşturmalar günlükler ve diyaloglar halinde ortaya konulmaya başlanmıştır.

Varoluşsal deneyim ve düşüncelerini edebiyat vasıtasıyla dile getiren düşünürlerin sayısı oldukça fazladır. Varoluşçu romanın öncüsü olarak kabul edilen Andre de Richaud, yapıtlarıyla akımı benimseyen yazarları etkilemiş ve bu türün gelişimini sağlamıştır. “Varoluşçu sanatın Husserl’i” olan Andre de Richaud, “La Douleur” (Acı) ve “La Nuit

Aveuglante” adlı yapıtlarında insanın varoluşsal açmazlarına titiz bir gözlemci olarak yönelmiştir (Timuçin, 1976). Varoluşçu romanın en önemli isimlerinden biri olan Kafka, hayatı boyunca çaresizlik, korku, dünyaya yabancılık ve güvensizlik duygularını yoğun bir şekilde yaşamış, dünyanın ne kadar saçma olduğunu farklı perspektiflerden edebi eserlerine yansıtmıştır (“Varoluşçuluk Akımının Gelişimi ve Sanat Üzerindeki Etkileri”, 2018). Özellikle “Das Schloss” (Şato) adlı yapıtı, Kafka’nın duygu ve düşünce dünyasını yoğun bir biçimde yansıtmayla önemlidir (Timuçin, 1976).

Varoluşçu romanın bir başka temsilcisi olan Camus, romanlarında varoluşçuluğun sorunlarına yönelmiş, eserlerinde özellikle “saçma” sorununu ele almıştır. Bunun yanı sıra, L’Homme Révolté (Başkaldıran İnsan) adlı denemesinde intihar ve başkaldırı temalarını da işlemiştir. “L’Etranger” (Yabancı), “La Peste” (Veba) romanları en bilinen yapıtları arasındadır (Timuçin, 1976). Daha çok çağdaş dünyadaki kadın sorunlarıyla ilgilenen Simone de Beauvoir ise, “çoğu edebî olan eserlerinin hemen hepsinde varoluşçuluğa özgür tema ve kavramları işlemiş, bir anlamda edebiyat ile felsefeyi kaynaştırmaya çalışmıştır” (Kurt, 2007). Pek çok roman, oyun ve deneme yazmış olan Beauvoir’un başlıca yapıtı “Sang des Autres” (Başkalarının Kanı) olmuştur (Timuçin, 1976).

Romanı felsefî görüşlerini açıklamada bir araç gibi kullanan Sartre, roman ve oyunları ile şüphesiz varoluşçu yazının en önemli isimlerinden biri olmuştur. Birçok roman ve oyun yazmış olan Sartre’ın başlıca edebi yapıtları “Les Chemins de la Liberté” (Özgürlüğün Yolları), “Les Mouches” (Sinekler), “La Nausée” (Bulantı), ve “Huis Clos” (Gizli Oturum) olmuştur. Bu yapıtlarında genel olarak bireye özgü varoluşsal sorunlar, özellikle saçma karşısında duyduğu bulantı duygusunu ele almış, özgürlüğe yönelişin koşullarını incelemiştir (Timuçin, 1976). Sartre, “gerçekleri ve doğaüstü duyguları edebi bir biçimde dile getirmek için” yazdığı oyun ve romanlarında çağdaş varoluşçuluğun özgün temalarını titizlikle işlemiştir (Edgü, 1976).

“Felsefede ve edebiyatta hangi düşünür ya da yazarın varoluşçu olduğu hakkında eleştirmenler kesin bir yargıya varamamakla birlikte, Alberes’e göre; Charles Peguy, Andre Gide, Georges Bernanos ve Andre Malraux varoluşçu ya da varoluşçuluğa yakın yazarlardır. Jean Genet, Boris Vian ve ilk eserleri ile Marguerite Duras da bu akımın özelliklerini taşıyanlar arasında sayılmaktadırlar” (“Varoluşçuluk Akımı, Tanımı ve Varoluşçu Romanlar”, 2018).

Varoluşçuluğun yazın alanında etkisini göstermesi, düşüncenin eyleme geçmesi anlamında önemli bir adım olmuştur: “Modern toplumlarda insanın hiç yabancı olmadığı saçma, bulantı, umutsuzluk, başkaldırma, sorumluluk, dayanışma, seçme ve özgürlük gibi kavramların, edebî metinlerin temel kavramları hâline gelmeye başlamasıyla birlikte, düşünce eyleme geçmiştir. Bir başka deyişle varoluşçuluk, düşünce ile eylemin buluştuğu noktadan gelişmektedir” (“Varoluşçuluk Akımı, Tanımı ve Varoluşçu Romanlar”, 2018).

2.1.2.2. Tiyatroda varoluşçuluk

Sartre, yaşamış olduğu dönemde felsefenin bir “dram”a dönüştüğünü, bu nedenle felsefenin bir dram gibi düşünülebileceğini öne sürer. Sartre, felsefe-tiyatro ilişkisini şöyle açıklar:

“Bugün, artık mesele, ne ise o olan özlerin durgun halini seyre dalmak değil, bir olaylar zincirinin kurallarını bulmak da değil artık. Bugün mesele, insandır, hem etken, hem bir aktör olarak insan. Çünkü, o dramını hem yazıyor, hem oynuyor, durumunun çelişmelerini yaşıyor, kişiliğini yaşıyor, kişiliğini harcıyasıya ya da düğümlerini çözeysiye. Bir tiyatro oyunu (Brecht’inki gibi destansı ya da dramsı) bugünün insanını sahnede göstermenin (yani düpedüz insanı göstermenin) en uygun yoludur. Felsefe de, bir başka bakımdan, bu insanla uğraşma kaygusundadır. İşte, bunun için tiyatro felsefesi ve felsefe de dramsıdır bugün” (1961: 113).

Nitekim bu dönemde, varoluşçuluk akımının edebiyat üzerindeki etkisi, yazılan tiyatro oyunlarının sergilenmesiyle birlikte sahne sanatlarına da taşınmasına vesile olmuştur. Sartre ve Camus, eserleri sahneye taşınan yazarların başını çekmişlerdir: “Sartre ile Camus’un tiyatrosunda varoluşçuluk temel eğilimdir. Her iki yazar da tiyatroyu kendi düşüncelerine hizmet ettiği için kullanırlar. Her iki yazarın oyunlarında izlediğimiz eylemler her zaman çetin ve zorludur; onların oyunlarındaki bu zorlu eylemlerin nedenleri değil, tavrı önemlidir. Başka deyişle, herhangi bir eylemin psikolojik nedeni değil, o eylemin yapılmış oluşu odak noktasındadır” (Nutku, 1976). Bu özelliğiyle varoluşçu tiyatronun eylemi merkeze alan bir yapıya sahip olduğu iddia edilebilir.

Varoluşçu tiyatro oyunlarının ortak özellikleri şöyle sıralanabilir:

“Varoluşçu tiyatro diye adlandırılan biçim, belli özgün yanları olmakla birlikte geleneksel kalıpların dışına çıkmayan, klasik dramaturji kurallarıyla örtüşük bir yapı sergiler. Absürd tiyatro gibi dünyanın us-dışılığını kabul eden, buna karşın bilinen dramatik biçimleri kullanan varoluşçu oyunlar,

yaln bir aksiyona sahiptirler. Bu tiyatroda varoluşçu düşünce dizgesi en önemli vurgudur. Gerek olay örgüsü, gerekse kişileştirme ve kişilerin yöneliş ve işlevleri hep varoluşçu düşünce dizgesini açığa çıkarmak için kullanılmıştır. Oyunların genel izleği, "insan ne yaparsa odur", "insan kendisinin özgürlüğüdür", "cehennem başkalarıdır" gibi önermeler içerir. Oyun kişisi, anlamsız ve uyumsuz olan bu dünyada kendini gerçekleştirmenin yollarını arar. O, eylemiyle varolur. Dolayısıyla bu tiyatroda olaydan çok, kişiler ve onların ve eylemleri merkezdedir. Oyunlar, kişinin üstünde yoğunlaşarak, onun kendisini tanımlama sürecinde eylem yapabileceği, değerli bir 'öz'e ulaşma noktasında özgür seçim olanağı bulduğu düşüncesini savunur" (Aydemir, 2010).

Bir diğer deyişle, içerdiği olay örgüsü ve merkeze aldığı karakterlerin yapısında belirlenen her türlü unsurun varoluşçu düşünceyi ortaya çıkarmak üzere hizmet ettiği varoluşçu tiyatroda, tıpkı varoluşçu düşüncede olduğu gibi, "eylem" en önemli olgulardan biri olarak yerini almaktadır. Bu durumun yanı sıra, varoluşçu tiyatro oyunlarında, izleyici şaşırtmak ve sarsmak amacıyla sert bir üslup kullanıldığı söylenebilir:

"varoluşçu yazarların oyun yazma tekniğinde 'şok' etkisi yapabilmek için olaylar sertlik ve vahşet doludur. Eğer konuda cinayet varsa, bu en uygun ve en etkili biçimde oyuna sokan yazarlar, sertlik ve vahşeti çağımızın en önemli özelliklerinden biri olarak görürler. Bu yönelim, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan tiyatro kuşaklarını da önemli ölçüde etkilemiştir. Öldürme eylemini, oyunlarında, çeşitli görünümde içinde getiren bu yazarlar, ölüm olayı yoluyla insan varlığı sorununa ışık tutmak isterler; öldürme ve ölme insan varlığının en büyük sorunudur çünkü. İnsanın davranışları bireysel oldukça, bu davranışlar daha da korkunç olur; çünkü yazarlara göre bu yalnız olan insanın davranışlarıdır. Bunun için, varoluşçu oyunlarda, insanın korku veren davranışlarında ve acı çekmesinde yalnızlık düşüncesi vurgulanır (...) Bu yüzden bu tiyatro anlayışında yalnızlık kavramı, durumları özellik gösteren kişilerle öne sürülür" (Nutku,1976).

Bu alıntıdan anlaşılabileceği gibi, varoluşçu tiyatro, varoluşçuluğun "ölüm", "yalnızlık", "acı", "uç duygular" gibi belirleyici temalarını işlemekte, böylelikle insanın anlam arayışına ışık tutmaya çalışmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki etkin Fransız oyun yazarlığının temsilcilerinden biri olan Jean Pual Sartre'ın tiyatro oyunları Sinekler (Les mouches), Gizli Oturum (Huis Clos), Kirli Eller (Les mains sales), ve Yüce Tann (Le Diable et /e Bon Dieu), Kean ya da Düzensizlik ve Deha (Kean, ou Desordre et genie), Nekrassov ve Altona Tutsakları (Les sequestres d'Altona)'dır (Aydemir, 2010). Mezarsız Ölüler ve Saygılı Yosma oyunları da

Sartre'a aittir.

Bu oyunların tümüne yakını varoluşçu öğretiyi yansıtmaktadır. “Bu oyunlarda kişi genellikle kendi görüşleri ile farklı ve yeni kişisel ölçülere sahip olmak arasında gelgitler yaşar. Bu durum, dramatik aksiyonu ateşlemekle birlikte, evrimlerini de göstermeye yarar” (Aydemir, 2010). Bireyin çelişkileri, içine düştüğü ikilemler ve başına gelen olaylarla birlikte yaşadığı dönüşüm olgularını da kapsadığı görülen bu oyunların, Tanrı ve değer kavramlarına bakışı, Sartre'dan izler taşımaktadır: “Birey, egemen düşünce ve yaşam kaidelerine aldırmaksızın kendi değerini seçmek zorundadır. Tanrı'nın varlığı yadsınır, bilinen davranış ölçütleri ve ahlaksal şifreler yok sayılır; insanın anlamsız, yabancılaşmış konumu içinde bir hiçlik olarak kendini doğrulaması gerekmektedir” (Çalışlar, 1995: 559). Özetle ortak temaları ve bu temaları öykü, karakter, olay örgüsü ve çatışma gibi yapısal unsurlarında ele alış biçimleri, bu oyunları varoluşçuluk şemsiyesi altında toplamaktadır.

2.1.2.3. Sinemada varoluşçuluk

Sanatı derinden etkileyen varoluşçuluk düşüncesi, yalnızca felsefe, edebiyat ve tiyatrodan değil, “yüzyılın sanatı olarak görülen sinemada da ağırlığını duyurmuştur” (Savaş, 2013).

Bireyin problemli taraflarını ele alan varoluşçu düşünce, sanat formlarından biri olan sinemadaki yansımaları modern dönemde, özellikle Yeni Gerçekçilik akımının eserlerinde bulmuştur: Varoluşçu öğretisi, sinemadaki ilk yansımalarını Yeni Gerçekçilik akımının ürünlerinde bulmuştur (Karadoğan, 2010: 3). Buna karşın, varoluşçuluğun sinemaya açılan kapısı Yeni Dalga akımı olmuştur (Kovacs, 2010: 69). Kuşkusuz, bireyi merkeze alan ve insan varoluşunun anlamını sorulayan bu iki alanın, birbiriyle uyumu modern dönemde yakalanmış olması tesadüf değildir: “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” (Savaş, 2013: 38). Bu nedenle, varoluşçuluğun sinemayla yakınlaşmasını sağlayan unsurlardan belki de en önemlisi, ikisinin de gelişim ve yaygınlaşma döneminin aynı çağa denk gelmesi olarak değerlendirilebilir.

Böylelikle Sartre'ın varoluş felsefesinin yansımaları, sinemada da belirli şekillerde kendine yer bulmuştur. Özellikle modern sinemada, Sartre'ın odaklandığı varlık, hiçlik, seçme, özgürlük, yabancılaşma, öteki ve bulantı gibi kavramların yoğun olarak kullanıldığı

görülmektedir (Bozkurt, 2016).

Fransız Yeni Dalga sineması, “çıkış noktası büyük ölçüde gerçek mekânlara, profesyonel olmayan oyunculara, ahlaki belirsizliğe ve açık uçlu sonlara sahip ‘sanat sineması’ ya da ‘karşı sinema’dır” (Butler, 2011:149). Bu akımla birlikte, bireyin varoluş sorununu sinemaya taşıyan yönetmenler, hayata dönük anlam arayışı temelli diyaloglar, seyirciyle konuşan oyuncular, yalnızlık, kaygı, ölüm ve boşluk kokan şiirsel sahneler ile Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesini beyaz perdede somutlaştırmışlardır. “François Truffaut, Claude Chabrol, Alain Resnais Yeni Dalga’nın bireysel bunalımları ve varoluş sancılarını işleyen yönetmenleriyken, akımın önemli ismi Jean Luc Godard’ın Sersemi Aşıklar filminde ve Truffaut’nun 400 Darbe filminde kurduğu sinemasal atmosfer, felsefenin ağırlığını beyaz perdede hissettirmiştir. Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski varoluşçu felsefenin bakış açısını sinemaya taşıyan başlıca yönetmenlerdir” (Uğur, 2017).

Filmlerinde insani değerlere odaklanarak “hiçlik” temasına ayrı bir yer açan Antonioni’nin “Macera”, “Gece”, “Batan Güneş” ve “Kızıl Çöl” eserlerinde “varoluşçuluğun odağında yer alan izleklerden biri olan yabancılaşmanın, çağdaş yaşamdaki insanın duyduğu yalnızlığın, huzursuzluğun, korku ve bunalımın birebir karşılıkları bulunabilmektedir” (Savaş, 2013). “Bergman ölüm, özgürlük, iç huzursuzluk, saçma gibi temaları ışık ve gölge oyunları ile kurduğu atmosferde ustaca anlatmıştır. Varoluşçu eserlerinin ilki ve en etkilisi Yedinci Mühür çocukluğundan getirdiği dinsel öğretilerin etkisiyle Tanrı üzerine odaklanırken; Sessizlik, Utanç, Anna’nın Tutkusu gibi filmleri varoluşçuluğun etkilerine sahiptir” (Uğur, 2017). Bergman sinemasında olduğu gibi, Tarkovsky’nin yapıtlarında da, ağırlıklı olarak Hristiyan varoluşçuluğun etkilerini görmek mümkündür. Karakterlerin varoluşsal ikilemlerini, kendilerini arayışlarını, karamsar bir atmosferde uzun planlar ve derinlikli diyaloglarla yansıtan ve bu kapsamda yapıtlarında Dostoyevski etkisinin oldukça fazla olduğu gözlemlenen Tarkovsky sinemasında da varoluşçu etkilere sıkça rastlanmaktadır (Mintaş, 2008). Yönetmenin varoluşsal sorunlarla bezeli başlıca yapıtları “İvan’ın Çocukluğu”, “Andrey Rublev”, “Solaris”, “Ayna”, “Kurban” olarak sayılabilir.

Kuşkusuz ki, sinemadaki varoluşçuluk sadece bu bahsedilen yönetmenlerle sınırlı değildir. Varoluşçuluğun ne olduğu veya ne olması gerektiğine dair çok fazla şey söylenmekte, kimi zaman ise birbirine zıt fikirler ileri sürülmektedir. Bu felsefenin sinemadaki karşılığı, bu çalışma özelinde ele alınan varoluşçuluğun Sartre varoluşçuluğu

olduğunu da göz önünde bulundurarak incelenecektir. Bu kapsamda, bu araştırma incelenirken, sinema yönetmenlerinin varoluşçuluğu hakkında yapılan değerlendirmelerle ilgili olarak Hakan Savaş'ın şu cümlelerini göz ardı etmemek önemli olacaktır: “Sinema tarihinde adı hiçbir zaman ‘varoluşçu’ya çıkmamış ya da varoluşçu olarak adlandırılmayan, bu akım içinde değerlendirilmeyen pek çok ünlü yönetmen ve filmin varoluşçu olduğu, en azından varoluşçu dünya görüşüne çok yakın oldukları söylenebilir” (2013: 222).

Çalışmanın bu kısmına kadar varoluşçuluk (özellikle Sartre varoluşçuluğu) ve varoluşçuluğun sanattaki (edebiyat, tiyatro ve sinema) yansımaları incelenmiştir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, sinemanın gelişim sürecinin varoluşçuluk penceresinden detaylı değerlendirmesi yapılacak ve sinemayla varoluşçuluk arasındaki ilişki, Aronofsky sineması özelinde incelenecektir.

2.2. Sinemanın Varoluşçuluk Açısından Değerlendirilmesi

Bu araştırmanın odak konusu “sinemada varoluşçuluk” olduğundan dolayı, çalışmanın bu kısmında sinemanın, varoluşçu dünya görüşünü dile getirmeye elverişliliği tartışılacak ve bu bağlamda diğer sanat dallarından farklı olarak öne çıkan özellikleri vurgulanacaktır.

Plastik, ritmik ve fonetik sanatların senteziyle oluşan yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın beslendiği kaynaklardan biri felsefedir. Yaşadıkları olayları ve bu olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerini eserlerine yansıttıkları bilinen sanatçıların, düşündükleri her şey, felsefecilerin alanına girer. Felsefenin konusuna sadece ekonomik ya da siyasi olaylar değil, aynı zamanda gündelik hayattaki küçük değişiklikler de dâhildir. Sinema ile felsefe, disiplinler arası çalışmaya en elverişli alanlardan ikisidir (Günay ve Subölen, 2016).

Sinemanın felsefe ile olan ilişkisi irdelendiğinde, bu iki alan arasındaki bağın ne denli kuvvetli olduğunu fark etmemek imkânsızdır. Kuşkusuz ki bu bağ, iki alan için de oldukça önemlidir; çünkü sinema felsefeden beslendiği kadar, felsefe de sinemanın kaynaklarından yararlanmaktadır: “Sinema, felsefecilerin toplum ve yaşam üzerine söylediklerini görselleştirerek daha canlı bir hale getirir. Ayrıca sinemacıların kendi hayatları ve yaşadıkları toplum üzerine düşünmeleri felsefi düşünceler üretmelerine katkı sağlar” (Günay ve Subölen, 2016). Bir diğer deyişle, sinema, felsefecilerin düşüncelerini somutlaştırarak kitlelere ulaştırmalarına yardım ederken, üretilen felsefi düşünceler sinema için kaynak sağlamaktadır.

Dolayısıyla, felsefî görüşler yalnızca felsefe sahasında kalmamış, diğer sanat türleri gibi, “müzikten resime, şiirden heykele neredeyse bütün sanatların bir birleşimi olan ve henüz yüzyıllık sayılabilecek kısa geçmişiyle Camus’un dile getirdiği alacakaranlık bir çağın çocuğu olan, aynı alacakaranlıkta ışık ve gölgeyle yoğurularak büyüyen beyaz perde”ye, yani sinemaya da sızmıştır (Savaş, 2013: 196).

Varoluşçuluğun yayılmasıyla beraber, Sarte’nın felsefî düşünceleri de kendini sinema alanında göstermeye başlamıştır. “Varolan değerleri eleştiren; dünyaya, topluma, insana yeni bir bakış açısı geliştirmek 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, varoluşçu dünya görüşüyle ve varoluşçu izleklerle sinemada da karşılaşılabilceği düşünülebilir” (Savaş, 2013: 196). Varoluşçuluğun bireyi merkeze alan, özgürlüğe odaklanan ve yaşamın anlamını sorgulayan doğası göz önüne alındığında, eninde sonunda sinema ile de buluşmuşması sürpriz olmamıştır.

“Bu buluşma nasıl ve ne zaman gerçekleşmiştir? Varoluşçu düşünce sinemaya hangi noktadan sızmış olabilir?” gibi soruların cevabını bulmak için, Hakan Savaş’ın konuyu açıklayan şu cümlelerini incelemek uygun olacaktır: “Varoluşçuluk ile sinema arasındaki ilişkinin bir başka önemli boyutu da, bu felsefenin popüler olduğu yıllarda, yani İkinci Dünya Savaşı’nın 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 adlandırılabilcek Film noir’dan, Yeni Dalga’ya uzanan çizgide varoluşçu dünya görüşünün çağdaş sinema anlatısının gelişimine olan etkisi, ayrı başlıklar altında incelemeye değer görülebilir” (2013: 241).

Varoluşçuluğun Yeni Dalga sinemasında, birebir karşılığını bulunan düşünceler şöyle özetlenebilir:

“1. Görüntülerin her biri eşit derecede ‘gerçek’tir. Tüm görünümünün eşit bir şekilde geçerli olduğu bir evren ise sürekliliği olmayan bir evrendir (...).

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-benler) özden yoksundur. Kimsenin önceden ne yapacağı bilinmez. Ancak nesneler, yani özü olan şeyler anlaşılabilir, insan ise gizemdir, gizemlidir.

4. Gerçek sürekli bir değişim, oluş halinde olduğuna göre değişmeyen değer de olamaz. Özellikle geleneksel ahlakla buna bağlı olan değer yargıları doldurulmaya, kalıplaştırılmaya çalışılır. Buna neden, insanların geleneksel ahlaka bağlanarak kendilerini güvende sanmalarıdır. Söz konusu güven duygusunu pekiştiren toplumsal rollerdir. Oysa kişinin kendisine sunulan herhangi bir rolü kabul etmesi kötü niyettir, insanın insanlığından uzaklaşmasıdır (...).

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 bilinci olduğu kadar, sürekli bir sorumluluk bilincini de getirecek ve gerekli kılacaktır” (Pearson ve Rhode, 1980).

Yeni Dalga yönetmenleri, filmlerini varoluşçuluk düşüncesinin varlık, hiçlik, ölüm, özgürlük, yalnızlık ve yabancılaşma gibi temel kavramları üzerine kurmaktadırlar. Özellikle “hiçlik” temasını filmlerinde farklı perspektiflerden işleyen Ingmar Bergman ve Antonioni gibi modern yönetmenler, bireyin yokluğunu ya da yok oluşunu doğrudan veya dolaylı bir motif olarak kullanmaktadır. Bu yönetmenler, filmlerinde varoluşu sorgularken kullandıkları hiçlik, ölüm, kaygı gibi temalar ile açık bir şekilde Sartre’a gönderme yaparlar (Kovacs, 2010: 101-102).

Tıpkı hiçlik gibi “yabancılaşma” da Bergman, Antonioni, Fellini, Resnais ve Tarkovsky’nin filmlerinde yer verdikleri varoluşçu unsurlardır. Bunun sebebi, modern anlatının, başkalarıyla, dünyayla ve zamanla bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş ve yabancılaşmış kişileri merkeze almasıdır. Bu bağlamda en iyi örneklerden biri, Godard’ın “modern birey olmanın getirdiği yabancıllığı romantik kahramanın çöküşü aracılığıyla anlattığı” ilk dönem filmleridir (Kovacs 2010: 69-70). Bir diğer deyişle, yeni dalga filmlerinde sıklıkla kullanılan yabancılaşma teması da, yeni dalga sinemasında varoluşçuluk düşüncesine dair gözlemlenen önemli izlerdendir.

Varoluşçuluk ile Yeni Dalga sinemasını buluşturan bir başka tema da bujuvazinin içsel çelişkileri olmuştur. Yeni Dalga filmlerinde burjuva gerçeklerinden kaçma veya onları yıkmaya eğilimine önemli ölçüde yer verilmektedir. Burjuvazinin sevgi yönünden yetersizliği

ile bireyin sevgiye olan yoğun ihtiyacı arasındaki ikilem, Yeni Dalga eserlerinin atmosferini oluşturan unsurlardır (Öztürk, 1995: 232). Nitekim Sartre'ın da eserlerinde burjuvaziye merkeze aldığı ve bu sınıfın yalnızlık, ümitsizlik, iç daralması ve yabancılaşma gibi sorunlarının altını çizdiği göz önünde bulundurulduğunda, sanatla yakın ilişkilere sahip olan varoluşçuluğun sonunda sinemadaki yerini de bulmasının kaçınılmaz olduğu anlaşılabacaktır.

Yeni dalga sinemasında sadece kullanılan temalar değil, benimsenen anlatım dili de varoluşçuluğun üslubuna oldukça yakındır. Bu üslubun, Tanrı Tanımaz Varoluşçuların üslubuyla eşdeğer bir seyirde ilerlediğini söylemek mümkündür: “Savaş sonrası varoluşçu edebiyatçıların eserlerinde görülen yalınlık, sıradan, hayatın içinde olanı gösterme eğilimi Yeni Dalga sineması yönetmenlerinin filmlerinde de görmek pekâlâ mümkündür. Yeni dalga sinemasını incelediğimizde daha çok tanrı tanımaz Varoluşçulara paralel bir anlatım dili ya da tutum görebilmekteyiz” (Mintaş, 2008).

Özetle, varoluşçu düşünürlerin felsefi ve edebi eserlerine yansıttıklarının, Yeni Dalga sineması yönetmenleri tarafından beyaz perdeye taşındığı iddia edilebilir. “Tıpkı Sartre ve Camus gibi, Yeni Dalga'nın yönetmenleri de bireyin varoluşsal sancılarını, bireyin bunalım ve huzursuzluklarını anlatmışlardır. Varoluşçuların yaptığı gibi, olaylara toplumsal özgürlükten ziyade, bireysel özgürlük açısından bakabilmişlerdir” (Mintaş, 2008). Sonuç olarak, Yeni Dalga Sinemasında gerek tematik gerek üslupsal olarak varoluşçuluğun izlerine yoğun bir biçimde rastlandığını söylemek mümkündür.

Varoluşçu unsurlara sinemada etkin olarak yer veren diğer bir alan ise “modern dünyanın derin gölgeleri” olarak ifade edilen ‘film noir’ (kara film)ler olmuştur. 1940 ve 1950'li yıllarda Klasik Hollywood sinemasına ait bir kavram olarak ortaya çıkan ve sinema tarihinde önemli bir fenomen haline gelen kara filmler, karanlık atmosferi ve içerdği varoluşçu motiflerle döneme damgasını vurmuştur (Mutluer, 2008).

Kara filmi kara film yapan, özellikle görselliği ve barındırdığı ruh halidir, bir diğer deyişle taşıdığı karamsarlıktır. Hayata karşı bu kara bakışa sahip olan noir'ler, varoluşçu bir yapıya sahiptir (Porfirio, 2006: 78-83). Bu noktada “hayata karşı bakış” sözüne özellikle dikkat edilmesi gereklidir; çünkü film noir, varoluşçuluğun ilk kez felsefi anlamdan ziyade, bir “hayata bakış açısı”, diğer bir deyişle “dünya görüşü” olarak beyaz perdedeki yansıması olma özelliğine sahiptir: “Film noir, dar anlamıyla bir felsefe olarak değil, fakat bir dünya görüşü olarak varoluşçuluğun sinemaya yansıyan ilk sureti olarak da yorumlanabilir”

(Savaş, 2013: 243). Bu özelliği, varoluşçuluğu işleme tarzı bağlamında film noir'i Yeni Dalga sinemasından ayırmaktadır.

Varoluş olgusunun acı çekme ile bir tutulduğu kara filmler, “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” (Savaş, 2013: 244). Bu bağlamda, kara film’in diğer suç filmlerinden önemli bir farkı olduğunu belirtmek gerekir. Bu filmlerin ayırt edici özelliği olan ve özellikle varoluşçulukla ilişkisini özgün yapan unsur, “suç” kavramını ele alış biçimidir: “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’i özgün kılan şey ise, bu filmlerin yetkin örneklerinde görülen şeyin yalnızca şiddet, cinayet ya da suç olması değil, ama ‘suç’un ne olduğunu sorgulamasıdır” (Savaş, 2013: 247).

Kara filmlerin varoluşçulukla ilişkisini incelerken, özellikle altı çizilmesi gereken bazı noktalar vardır: “Ölmenin ve öldürmenin legal olduğu, kaosun, şiddetin ve paranoyanın yükseldiği, her yönüyle çürümüş, karamsar bir dünyanın tasvir edildiği savaş sonrası dönemin beyaz perdedeki karanlık yüzü olan film noirler, varoluşun derin sancılarını taşımaktadır” (Avcı, 2016). Bu bağlamda, ölüm, acı ve umutsuzluk gibi temalara değinmesi, kara filmin içerdiği varoluşçu unsurların başında sayılabilir.

Varoluşçuluğun merkeze aldığı bireyin kent yaşamındaki çıkmazları, ikilemleri, yabancılaşması ve özgürlük-seçim-sorumluluk üçgeni ise, yine film noir’e taşınan özelliklerinden bazılarıdır: “Yabancılaşmadan yalnızlığa, insanın ölümüne yazgılı oluşundan varoluşçu seçime, anlamsızlıktan absürde kadar varoluşçu motiflerin pek çoğunun Amerikan kara filmlerinde de işlendiği rahatlıkla görülebilmektedir” (Avcı, 2016).

Bireyin yaşadığı çıkmazların, kaygının ve iç sıkıntısının kara film’lerin karanlık atmosferine uygunluğu da bu varoluşçuluğun kara filmlerle olan ilişkisini açıklayan bir başka unsurdur. Varoluşçulukta özellikle altı çizilen geç kalmışlık ve çaresizlik duygusu, kara filmde yerini bulmaktadır: “Kara Film şu soruyu sorar: bilseniz de bilmesiniz de, zaten ölü olabileceğiniz bir durumda nasıl hissedirseniz?” (Elsaesser, 2014: 19). Burada bahsedilen, şüphesiz ki bir şeyleri değiştirmek için artık çok geç olduğu, tüm olanakların tükendiğidir. Nitekim, bunun karşılığı da ölümdür. Robert G. Porfiro, film noir ile

varoluşçuluğun bireye yaklaşım tarzlarının benzerliğini “çıkış yok” sözüyle ifade etmiştir (2006:213). Bu noktada, bu iki sözcüğün Sartre’ın dilimize “Gizli Oturum” adıyla çevirilen tiyatro oyununun İngilizce karşılığı olduğunu belirtmek gerekir.

Film noir ile varoluşçuluğu, özellikle de Sartre’ı buluşturan asıl unsur ise “öteki- ben” kavramıdır. Çalışmanın ilk bölümünde vurgulandığı gibi, “Sartre, kendisini ‘ben’ ve ‘öteki’ karşıtlığında kurar ve onların ilişkilerini O “biz” olarak gösterir. Bununla birlikte, felsefesinde “ben” ve “öteki” ilişkisi olumsuzlama, düşmanlık ve mücadeleden biridir. Bireyin yabancılaşması; işi, üretimi ve öteki insanlarla ilişkisidir” (Tansel, 2006). Film noir ise “öteki-ben” kavramının anlatısı olarak ifade edilebilir. Film noir, “sinemada ilk defa ‘ben’den yola çıkarak ‘öteki-ben’in anlatısını, aranışını, sorgulanışını” başlatmıştır. Bir başka deyişle, “film noir görüntü diliyle ‘öteki-ben üzerine getirilen bir açılımın anlatısı, söylemidir ve bu nedenledir ki, film noir beyaz perdenin karanlıkta kalan yüzü, yani ‘öteki-ben’i olarak da adlandırılabilir” (Savaş, 2013:251).

Sonuç olarak, Yeni Dalga Sineması ve Amerikan noir’lerini, varoluşçu felsefenin beyaz perdede somutlaşmış hali olarak ifade etmek mümkündür.

2.3. Hollywood Filmlerinde Belirlenen Varoluşçuluk Unsurları

Günümüz sinemasının en büyük endüstrisi olan Hollywood, ticari olarak tüketimi kolay filmler yapmayı yapmayı hedefleyen ve genellikle ürünlerinde felsefi bir derinlik gözlemlenemeyen bir endüstri olmasıyla bilinmektedir. Bir diğer deyişle, Hollywood’un gerek yapısal durumu, gerekse ana amacı düşünüldüğünde, bu sektörün ürünleri olan filmlerde varoluşçu unsurlara pek yer verilmeyeceği kanısına varılabilmektedir.

Hakan Savaş, bu duruma “Sinema ve Varoluşçuluk” adlı kitabında şu cümlelerle değinmiştir:

“Aslında bu iki sözcüğü, yani ‘Hollywood’ ve ‘Varoluşçuluk’ sözcüklerini yan yana 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 karşılığı olmadığını da kabul etmek gerekir. Dolayısıyla Hollywood sinemasında varoluşçuluk ya da Hollywood varoluşçuluğu diye bir şeyden söz etmenin gerçekçi bir yaklaşım olmadığı ileri sürülebilir” (2013:302).

Ancak Hollywood sinemasının geçmişine ve bugününe biraz daha yakından bakıldığında, madalyonun bir de diğer yüzü olduğunu keşfetmek zor olmayacaktır. Çalışmada daha önce de değinildiği gibi, varoluşçuluk Sartre ile birlikte Fransa'ya, ardından Avrupa'ya ve son olarak tüm dünyaya yayılmadan önce 'film noir'lerle birlikte Hollywood sinemasında yerini almıştır. Başka bir deyişle, Hollywood sinemasının varoluşçulukla tanışıklığı oldukça eskiye dayanmaktadır. Bununla birlikte, varoluşçuluk akımı, Avrupa'daki popüleritesi zamanla azaldıktan bir süre sonra, 21. Yüzyılda Hollywood sinemasında tekrar gündeme gelmiştir: "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'dur" (Savaş, 2013:302).

Böylelikle Hollywood, yıllar sonra tekrar varoluşçuluğun kendini ifade edebileceği bir alan haline gelmiştir. O halde Hollywood varoluşçuluğunun tarihsel gelişimini nasıl değerlendirmek gerekir?

"Bu açıdan bakıldığında, Hollywood varoluşçuluğu bir yönüyle çok yeni, bir yönüyle de çok eskidir. Eskidir, çünkü varoluşçu izlekler 1940'lı yılların sinemasında; film noir'da vardır. Yenidir, çünkü varoluşçu felsefenin yabancılaşma, yalnızlık, özgürlük, sorumluluk, ölüm ve yaşamın anlamı-anlamsızlığı, kötü niyet, otantik olma-olmama gibi en belirgin izlekleri, 90'lı yılların Hollywood'unda tekrar gündemdedir" (Savaş, 2013: 303).

Woody Allen, Hollywood'daki varoluşçuluğun en önemli temsilcilerinden biri olarak, varoluşçuluğun temaları olan yalnızlığı, acıyı, terk edilmişliği filmlerinde sıklıkla kullanmıştır (Yanat, 2008). Woody Allen'ın Annie Hall, Interiors, Manhattan, Crimes and Misdemeanors yapıtlarının da varoluşçuluğun önemli örneklerinden olduğu söylenebilir (Savaş, 2013). Annie Hall filminde geçen şu replik, Allen'ın filmlerinde varoluşçu düşünceye yer verme biçimini ifade etmek için yeterli olacaktır:

"Bir espri vardır bilirsiniz. İki yaşlı kadın dağ başında yemek yemektedir. Biri 'Lanet olsun'der, 'Yemekler ne kadar berbat.' 'Evet' der diğeri 'Ve ne kadar da az!' Yani... Bu benim yaşam hakkındaki düşüncemin özetidir. Evet, yalnızlıktır, sefilliktir, acılar ve mutsuzluklarla doludur. Ama Keşke bu kadar kısa olmasaydı" (Allen, 1991: 5).

Yapıtlarında varoluşçu unsurlara sıklıkla yer veren David Lynch filmleri de

Hollywood sinemasında varoluşçuluğu tespit etmek için doğru bir örnek olacaktır. Ana temaları, suç ve yabancılaşma ve gizem olan bu filmlerle Lynch'in izleyicide bir tedirginlik hissi yarattığı bilinmektedir: "Seyirci, bir yandan gizemin içinde yol alırken, diğer yandan da filmlerdeki yabancılaştırıcı öğeler nedeniyle sürekli bir şaşkınlık ve tedirginlik duygusuna kapılır. Lynch'in bu tedirgin edici öğeleri filmlerine eklemesinin nedeni ise yaşamın esrareniz ve gizemli olduğunu düşünmesidir" (Özdemir, 2003: 16). "Ana eksen bireysel ve öznel konular olan Lynch'in yapıtları için 'ikiliklerin dünyası' yorumu yapılmaktadır" (Tansel, 2007). Bu durum, anlatım tarzında varoluşçuluğa dair bireyin varoluşsal paradoksları, bulantı ve iç sıkıntısı gibi unsurlara işaret etmektedir. Varoluşçuluk unsurları, yönetmenin yalnızca kullandığı temalarda değil, karakterlerde de kendini belli etmektedir. "Lynch'in malzemesi, modern dünyanın dertleri arasına sıkışıp kalan ve çözüme ulaşmayacağı umutsuz bir biçimde ortada olan 'insan'dır" (Yılmaz, 2004: 29). Mulholland Çıkmazı, kayıp Otoban, Mavi Kadife, Filadam gibi yapıtları varoluşçuluğa örnek olarak gösterilebilir (Tansel, 2007).

Hollywood sinemasındaki varoluşçuluğa ilişkin örnekler elbette sadece bunlarla sınırlı değildir. Lawrance Casdan'ın "Grand Canyon"u, romandan sinemaya uyarlanmış olan ve yönetmenliğini Hal Ashby'nin yapmış olduğu "Being There" adlı film, Milos Forman'ın yönettiği "Amadeus", Peter Weir'in yönetmenliğini yaptığı "Truman Show" ve Darren Aronofsky'nin "Pi" filmlerindeki varoluşçuluk izlekleri de Hollywood'daki varoluşçuluğa gösterilebilecek önemli örneklerdir (Godawa, 1999: 23). "Being There", "Forrest Gump", "Amerikan Beauty" filmleri de Hollywood varoluşçuluğunun önemli örnekleri olarak nitelendirilmektedir (Savaş 2013: 170). Bunların yanı sıra, "Matrix", "Başlangıç" ve "Dövüş Kulübü" filmlerinin de varoluşçuluk düşüncesi ekseninde oluşturulduğuna dair akademik çalışmalar bulunmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde belirtilen örneklerden de anlaşılacağı gibi, varoluşçu düşüncenin sinemadaki yansımaları sinema tarihinin tek bir dönemiyle, filmi ya da yönetmeniyle sınırlı kalmamıştır. Varoluşçuluğu var oluş sorunu inceleyen her filmde aramak olasıdır, ancak şunu belirtmek gerekir ki, bu çalışmada örnek olan seçilen yönetmen ve filmler varoluşçu düşüncüyü en yoğun biçimde yansıttıkları bilinen ve kabul edilen kişi ve yapıtlardır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, yapıtları özellikle ele alınacak ve incelenecek olan yönetmen ise Darren Aronofsky'dir.



3. BÖLÜM

ARONOFSKY FİMLERİNİN VAROLUŞÇULUK ÇERÇEVESİNDE ÇÖZÜMLENMESİ

3.1. Aronofsky Sinemasında Varoluşçuluk Öğeleri

Seyirciyi psikolojik olarak rahatsız edici filmleriyle bilinen Darren Aronofsky, filmlerinde birey ve varoluşsal sorgulamaları esas almaktadır. Aronofsky sinemasına genel olarak bakıldığında, anlatının insan hayatı ve onun anlamı üzerine kurulu olduğu fark edilebilir. “Ben kimim?”, “Gerçek nedir?”, “Ölüm nedir?” “Hayat Nedir?”, “Ahlak nedir?”, “Tanrı Nedir?”, “Kıyamet Nedir?”, “İrade nedir?” gibi soruları ele alan Aronofsky, filmlerinde bu soruların yanıtlarını bulmak zorunda hissetmez, çünkü önemli olan bu soruları sormak ve bu kavramlar üzerinde farklı bir bakış açısıyla düşünebilmektir. Bireyi merkeze alması ve onlar aracılığıyla izleyicilere sorduğu can alıcı sorulara net bir cevap vermemesi, Aronofsky’nin varoluşçu düşünürler ile benzer bir yol izlediğini göstermektedir. Düşüncelerini izleyiciye dayatmaktan uzak duran yönetmen, bu sorulara her bireyin ayrı bir cevabının olacağını bilincindedir.

Aronofsky filmlerinde uçlarda yaşanan yoğun duygular göze çarpmaktadır. Karakterlerinin iç dünyasında yaşanan duygusal patlamalar, sıradan yaşamlarında kontrolden çıkan olaylar, çektikleri büyük bir acıyla beyaz perdede yansımaları bulmaktadır. Varoluşlarını gerçekleştirme yolunda hedeflerine doğru ilerleyen karakterlerin, seçim özgürlükleri ve eylemlerinin bedelleri sarsıcı bir şekilde tüm gerçekliğiyle masaya yatırılmaktadır. Aronofsky sinemasına özgü kasvetli atmosfer ile ürpertici ses ve görüntü efektleri, izleyicinin kendini hikâyenin içinde hissetmesini sağlarken, kendi karanlık yanıyla buluşması için de zemin hazırlamaktadır.

3.2. Birinci Örnek Film: Bir Rüya için Ağıt (Requiem for a Dream)

3.2.1. Konu

Filmin senaryosu Hubert Selby Jr.'ın aynı adlı romanından uyarlanırken, konusu dört bireyin eroin, kokain, televizyon ve diyet haplarına olan bağımlılıklarıdır.

3.2.2. Tema

Filmin isminden de anlaşıldığı üzere ana tema bir düşe, bir umuda olan bağımlılık ve bunun tehlikeli sonuçlarıdır.

3.2.3. Sinopsis

Filmin hikâyesi dört ana karakterin etrafında dönmektedir: Sara Goldfarb, Harry Goldfarb, Marion Silver, Tyrone C. Love.

Sara Goldfarb eşini kaybetmiş, oğlunun büyümesiyle hayatta televizyon izlemekten başka bir tutkusu kalmamış yaşlı bir kadındır. Oğlu Harry ise uyuşturucu alabilmek için düzenli olarak annesinin televizyonunu rehinciye satmakta, annesi de gidip geri almaktadır. Annesi Sara ile Harry'nin sağlıklı bir iletişimleri yoktur, Harry kendi dünyasında kendi bağımlılığını yaşarken, bir yandan annesine olan sert davranışları nedeniyle suçluluk duymakta, ancak bu suçluluk duygusu annesine iyi davranması için yeterli olmamaktadır. Annesi ise gününün büyük bir bölümünü evde televizyon karşısında ya da mahalledeki arkadaşlarıyla kapının önünde oturarak geçirmektedir. Harry, çocukluk arkadaşı Tyrone ve sevgilisi Marion, bir plan yaparlar ve aldıkları uyuşturucuları satarak kendi deyimleriyle "yırtmaya" karar verirler. Bu sırada Sara'ya, hiç kaçırmadan izlediği televizyon şovuna katılması için bir teklif gelir. Sara, bu programa, oğlunun mezuniyet töreninde giydiği ve ölen kocasının çok sevdiği kırmızı elbise ile katılmak istemektedir; ancak elbiseye giremeyecek kadar kilo almıştır. Diyet yapmaya karar verir, ancak sıkı diyet programlarının onu oldukça zorlaması nedeniyle diyet hapları kullanmaya başlar. Bu ilaçlar, ona uykusuzluk ve iştahsızlık yanında, halüsinasyonlar görme sorununu da getirmiştir.

Harry, Marion ve Tyrone uyuşturucuları satarak para kazanmaya başlarlar. Başlangıçta işleri istediği gibi giden Harry, büyük bir televizyon hediye ederek gönlünü almak üzere annesini ziyarete gider. Annesindeki değişikliği fark eder ve ilaçları kullanmaması konusunda onu uyarır, ancak ilaçları kullanarak kilo vermeye ve böylece televizyon

programında o kırmızı elbiseyi giymeye kararlı olan annesi onu dinlemez. Tyrone'un polisler tarafından yakalanarak hapse girmesi ile işler iyice ters gitmeye başlar. Harry'nin bütün parasını Tyrone'u hapisten çıkarmak için kullanmasıyla birlikte ve uyuşturucuya erişimleri de imkânsız hale gelir.

Planlarının istedikleri gibi gitmemesi üzerine Marion ile Harry arasında tartışmalar başlar. Uyuşturucu bulamadıkça yoksunluğu giderek artan Marion, para için başkaları ile birlikte olmak zorunda kalır. Harry'nin uyuşturucu enjekte ettiği kolu giderek enfekte olmaktadır. Tyrone ile Harry, yeni bir plan yaparak uyuşturucu almak üzere Florida'ya yola çıkarlar; ancak Harry'nin yolda kolunun acısına dayanamaması ve durumunun ciddileşmesi üzerine bir hastaneye giderler. Tyrone ile Harry, hastanede polis tarafından yakalanarak tutuklanırlar. Sara'nın halüsinasyonları artmıştır, buzdolabının kendisine saldırdığını sanarak evden kaçan Sara, aklını yitirmiştir, garip hareketlerinden dolayı sonunda bir hastaneye götürülür.

Filmin sonunda dört karakter de hayallerine ulaşmak için çıktıkları yolda çabalarırken edindikleri bağımlılıklarının kurbanı olur. Harry kolunu, Tyrone özgürlüğünü, Marion bedenini, Sara ise aklını yitirmiştir. Film, dört karakterin de cenin pozisyonunu alması ve ulaşmak istedikleri hayallerinin gösterilmesi ile biter.

3.2.4. Bir Rüya için Ağıt'ta Varoluşçuluk

Film, gerek temasıyla, gerek kullandığı teknik yöntemler ve kamera açılarıyla, gerek ses ve görüntünün sağladığı atmosfer ve vurucu sahneleriyle izleyiciyi sarsmayı başarmaktadır. Bunun en önemli sebeplerinden biri de, karakterlerin gözünden gösterilen sahnelerin izleyicinin karakterlerle bütünleşerek, onların yaşadıkları sıkıntı ve acıyı kendi içinde hissetmesine, onlarla özdeşleşmesine olanak sağlamasıdır. Özellikle tüketim saplantısı ve bağımlılığın getirdiği çaresizliği görsel ve estetik olarak somutlaştırmıştır. Başlangıçta yavaş ve sakin seyreden olayların giderek hiddetlenişi, kullanılan etkileyici müzik ve montaj planlarıyla desteklenmiştir.

Aronofsky'nin şiddet, cinsellik, uyuşturucu ve psikolojik unsurların baskın olduğu “Bir Rüya için Ağıt” filmi, seyirciyi düşündürerek sorular sormasına vesile olmaktadır. Böylelikle, varoluşçuluğun da yaptığı gibi insanlara kendi varoluşlarını deneyimlemeleri ve anlamaları için anahtarlar vermektedir. Aronofsky'nin, bu filminde, bireyin bilincini ve bilinçaltını çarpıcı bir biçimde sergilediği iddia edilebilir. Umutsuzluğun, bilinç,

yarılmalarının, yabancılaşmanın, uyumsuzluğun, kaygının, anlamsızlığın, insan varoluşunun, sistemin ve ölümün sorgulandığı bu anlatıda Aronofsky, esas itibariyle varoluşçuluğun sorguladığı, insana ait özellikleri ele almıştır.

3.2.4.1. Bir Rüya için Ağıt'ta kaygı - bulantı

Film boyunca hâkim olan kasvetli atmosfer, dört ana karakterin de bir hayale olan ümitsizce bağlılıklarını temsil eder. Karakterler isteklerine ulaşmak için her türlü yolu denerlerken, içine girdikleri döngünün farkında değillerdir ancak içlerinde ağır bir kaygı duygusu hâkimdir.

Filmin ilk sahnesinde, oğlu ile şiddetli bir tartışma yaşayan ve odasına kilitlenen Sara, yaşadığı yoğun kaygıyı dindirmek için kendi kendisine şöyle telkin verir: “Bu gerçekten olmuyor. Gerçekten oluyor bile olsa, bir sorun olmaz, o yüzden endişelenme. Her şey düzelecek, göreceksin. Sonu güzel bitecek.” Bu sahnenin ardından aniden sert bir geçiş ve sesle ekrana filmin isminin geldiğini görürüz. Bu sahne geçişi, hiçbir şeyin düzelmeyeceğinin ve sonunun güzel bitmeyeceğinin habercisi olarak değerlendirilebilir.

Sara, gerçeklerle yüzleşmemektedir. Televizyon bağımlılığı, diyet ve kırmızı elbise takıntısı ve TV şovunda yer alma saplantısının asıl nedeni kendi gerçeklerinden kaçarak geçmişteki güzel günlere dönme ve tekrar sevilen, ihtiyaç duyulan, önem verilen biri olma isteğidir. Onun için bu hedefini gerçekleştirmek varoluşunu gerçekleştirmektir ve bu hedefi gerçekleşene kadar yaşadığı iç bulantısı dinmeyecektir.

Filmin genelinde mevcut olan sıkıntılı hava, Sartre’ın “iç daralması” ya da “bulantı” olarak ifade ettiği yoğun kaygıdan kaynaklanmaktadır. Varoluşçulukta iç darlanmasından kaçmamak, kendiyle yüzleşmek önerilmektedir. Aronofsky, Sara’nın delirmesi, Harry ve Marion’ın uyuşturucu ile kendilerini kaybetmesi gibi unsurlar ile, bireyin kendi hayatını kontrol edememe hissini ve bundan duyduğu kaygıyı kullandığı rahatsız edici müzikler ve görsel efektlerle başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Nitekim, Marion’ın kusma sahnesinde de bulantı gözlemlenir. Çünkü tek başına “dünyaya fırlatılmış” olan birey, varoluşunu gerçekleştirme yolunda bir farkındalığa vardığında, gerçeklik onda bulantı yaratacaktır. Aronofsky, karanlık sahneler, kullandığı çekim teknikleri ve karakterlerin gözünden gösterilen sahneler ile, onların iç daralmasını film boyunca seyircinin kendi içinde hissetmesini sağlamıştır. Sara’nın karanlık ve kasvetli

evinde televizyon seyrederken geçirdiği saatler, Marion ve Harry'nin uyuşturucusuz kaldıklarında yaşadıkları çaresizlik duygusu bu iç daralmasına örnektir.

3.2.4.2. Bir Rüya için Ağıt'ta eksiklik - değer

Filmde, dört ana karakterin de eksikliğini çektiği bir 'bütünlük' hissi vardır. Hepsi de bütün hissetmek için, tamamlanmak için, bir başka deyişle varoluşlarını gerçekleştirebilmek için kendilerine bir hedef koymuşlardır. Harry uyuşturucu ve para elde ederek "köşeyi dönmeyi" hedeflemektedir. Annesine karşı hem öfke hem de suçluluk duygusu hisseden Harry'nin aslında tek isteği annesini de mutlu ederek içinde yaşadığı vicdan azabını dindirmek ve sevdiği kızla beraber refah içinde yaşamaktır. Sorumluluklarından kaçmak için sığındığı uyuşturucunun aslında bir araçken, amaç haline geldiğinin bilincine varamaz. Uyuşturucu satarak yasal olmayan yollardan edindiği para, onu özgürlüğe kavuşturacaktır. Böylelikle varoluşunu gerçekleştirebileceğini ve tamamlanacağını düşünür. Sadece bir kez yasal olmayan bir iş yapıp daha sonra bırakmak niyetiyle yola çıkan Harry, seçiminin sonuçlarını yaşamaktan kaçamaz.

Marion'ın ise oldukça varlıklı olan anne ve babasının gönderdiği paralar sayesinde, zengin olmak gibi bir amacı yoktur. Onun eksikliği para değil, 'özel olma' ihtiyacıdır. Marion'un bu gereksinimini, Harry ile gerçekleştirdiği şu diyalogda görmek mümkündür:

Harry: Fakat anlamıyorum. Anne-babana neden o kadar sert davranıyorsun? Sana her şeyi veriyorlar. Sana bir daire aldılar, psikolog ayarladılar...

Marion: Ki bu harika, muhteşem. Sadece onlardan asıl istediğim şey para değil, anlasana. Fakat elde edebildiğim tek şey bu.

Bu sözlerinden anne ve babasının ona yalnızca para verdiği ancak ilgi ve sevgiden mahrum bıraktığını anladığımız Marion, Harry'nin yanında bir birey olduğunu hissetmektedir. Sevgilisinin yanında kendini güzel ve özel hissetmenin tadını alan Marion'ın asıl hedefi, sevilmenin ve bir başkasının gözünde değerli olmanın tadına vararak kendi varlığını hissetmektir. Ailesiyle bunu yaşayamamış olan Marion, kurtuluşu bu eksikliği onun için tamamlayan Harry'de bulmuştur.

Sara'nın eksikliğini yaşadığı his ise “işe yarayan, önem verilen, ihtiyaç duyulan ve onaylanıp sevilen” bir birey olmaktır. Bunun nedeni, yaşadığı yoğun yalnızlık duygusudur. Eşi öldükten ve oğlu büyüdüktan sonra hayatında bir varolma nedeni kalmadığını düşünen Sara için televizyon programına çıkarak insanların sempatisini kazanmak “uyanmak için bir neden”dir. Harry, annesinin televizyon programına çıktığında giyeceğini hayal ettiği kırmızı elbisenin içine girebilmek uğruna aldığı diyet haplarının ona zarar verdiğini anlayıp bırakmasını istediğinde, Sara'nın cevabı her şeyi açıklar:

Harry: İnan bana anne, biliyorum... Bunları hemen bırakman gerekiyor.

Sara: Hadi ama, kırmızı elbiseme neredeyse sığdım. Lise mezuniyetinde giydiğim elbisem. Hani babanın çok beğendiği... O kırmızı elbisenin içindeyken bana bakışını hatırlıyorum.

Harry: Anne, kırmızı elbise neden bu kadar önemli?

Sara: Onu giyeceğim. Aa sen bilmiyorsun! Televizyona çıkacağım! Bir telefon geldi ve bir başvuru formu aldım.

Harry: Anne, dalga geçiyorlardır.

Sara: Hayır, bana inan. Televizyonda bir yarışmaya katılacağım. Televizyonda bir yarışmacı olacağım. Ne zaman olacağını bilmiyorum, henüz söylemediler. Anneni kırmızı elbisesi ve altın ayakkabılarıyla televizyonda gördüğünde gurur duyacaksın.

Harry: Televizyona çıkmak neden bu kadar önemli? Aldığın o haplar sen daha televizyona çıkmadan seni öldürecek!

Sara: Neden mi bu kadar önemli? Sen bir taksiyle geldin, en iyi koltukta kim oturuyordu gördün mü? Ben artık önemli birisiyim, Harold. Herkes beni seviyor. Yakında milyonlarca kişi beni görecek ve hepsi benden hoşlanacak. Onlara senden ve babandan bahsedeceğim. Bize nasıl iyi davrandığını... Hatırladın mı? Bu, sabah uyanmak için bir sebep. Kilo vermek için, kırmızı elbiseye girmek için bir sebep. Gülümsemek için bir sebep. Yarını güzel yapıyor. Elimde ne var Harry? Neden yatağı toplayıp bulaşıkları yıkamalıyım ki? Yapıyorum, ama neden yapayım? Yalnızım! Baban gitti, sen gittin. Bakacağım kimsem kalmadı. Elimde ne var Harry? Ben yalnızım. Yaşlıyım.

Harry: Arkadaşların var anne.

Sara: Aynı şey değil...Bana ihtiyaçları yok... Hissettiklerimden hoşlanıyorum. Kırmızı elbiseyi, televizyonu, babanı ve seni düşünmekten hoşlanıyorum. Artık güneşe çıktığımda, gülümsüyorum.

İçinde hissettiği eksiklik duygusu, Sara'nın, ancak zayıflayıp televizyona çıktığı ve böylece kitlelerin gözünde sevilip onaylandığı takdirde tamamlanacağını düşünmesine yol açmıştır.

Tyrone için asıl hedef, küçükken sevgisini derinden hissettiği ve yoğun şekilde bağlı olduğu annesine verdiği sözü tutmak ve onun gurur duyacağı bir evlat olmaktır. İçinde eksik kalan ve özlemini duyduğu şey, anne şefkatidir.

3.2.4.3. Bir Rüya için Ağıt'ta ölüm- varlık- hiçlik

Filmin isminde geçen “ağıt” sözcüğü, filmdeki ölüm temasını açıklayan unsurlardan biri olarak düşünülebilir. Bir ölümle birlikte yakıldığı bilinen ağıt, burada ölen bir rüya için yakılmaktadır. “Rüya” olarak tanımlanan şey, insanın ümit ve hayallerinin ta kendisidir. Varlık ancak hiçlikle, hiçlik ise varlık ile açıklanabilir, varoluşçulukta bu iki kavram birbirini tamamlamaktadır. Filmde, karakterlerin hayalleri, gerçekliğin önüne geçmekte ve hayallerine ulaşma yolundaki tutkuları onları gerçek anlamda olmasa bile, ruhen öldürmektedir. Yaşam- ölüm, varlık- hiçlik gibi varoluşçuluk unsurlarını kullanarak zıtlıkların altını çizen Aronofsky, filmin ismini belirlerken olduğu kadar, olay örgüsü ve teknik ayrıntılarda da film boyunca bu zıtlıklara göndermeler yapmıştır.

Anlatıda vurgulanan “dört mevsim” unsuru dikkat çekmektedir. Dört ana karakterin olmasının, dört mevsime vurgu yapılmasının, dört ilacın günde dört kez kullanılmasının sebebinin, Aronofsky'nin bireyin varoluşunu dört evreye bölerek incelemesi olduğunu iddia etmek mümkündür. Ancak yaz mevsiminde başlayan film, kış mevsiminde bitmektedir ve dördüncü evre olan bahar gelmemektedir. Bu nokta önemlidir, çünkü Sartre varoluşçuluğunda “tamamlanma”, “varolma” durumu yaşam boyunca hiçbir zaman gerçekleşmemekte, ancak ölümle gerçekleşebilmektedir. Filmde de dördüncü evre, yani doğanın canlanması ve çiçeklerin açmasıyla, başka bir bakış açısıyla özün kendini açığa çıkarmasıyla bilinen “bahar” mevsimi, tamamlanma evresidir ve bu gerçekleşmez.

Filmin son sahnesi, ölümün ve hiçliğin zaferini ifade etmektedir. Kendi varoluşlarını inkâr etmek, karakterlerin üzerinde düşünülmemiş riskler almalarına ve yaşamlarının kendi kontrollerinden çıkmasına sebep olmuş, ümitsizlik hayatlarının üzerine kara bir bulut gibi çökmüştür. Yaşanan trajediyle birlikte bir rüya için ağıt bir hayat için ağıta dönüşmüştür. Ölümün kıyısına gelen karakterlerin sahip olamadığı ancak sahip olmak istedikleri hayatlar, onlara ulaşmak uğruna feda ettikleri parçalarıyla birlikte bir ağıt haline gelmiştir. Film, dört karakterin de cenin pozisyonunu alması ile sona erer. Bir “başlangıç” simgesi olan ceninin, bir “son” olarak kullanılması, hayat döngüsünde ölüm ve yaşamın iç içeliğine işaret etmektedir.

3.2.4.4. Bir Rüya için Ağıt'ta başkası için utanç - vicdan - yabancılaşma

Filmin genelinde yoğun olarak kullanılan varoluşçu unsurlardan birisi de utançtır. “Kış” evresinde Sara’nın kendisini televizyonda yarışma programına katılmış olarak gördüğü halüsinasyonda, yarışma programı ekibinin ekrandan çıkarak evinin oturma odasına gelmesi ve Sara’nın gerçekliğini görerek onun alay etmesi, varoluşçuluğun “utanç” temasına vurgu yapmaktadır. Başkasının gözünden kendisini gören Sara, bulunduğu durumdan utanç duymaktadır. Hayatını başkalarının ilgisi, sevgisi, onayı üzerine kurmuş olan Sara için onaylanmamak, dışlanmak ve alay edilmek adeta bir kâbus gibidir. Bilinçaltında seyircilerin Sara’yı göstererek ona gülmesi, Sara’nın kendi gerçekliğiyle yüzleşmesi ve bundan derin bir utanç duymasına sebep olur. Çünkü Sartre’ın da söylediği gibi, “Cehennem başkalarıdır”. Aynı sahnenin, “kendini dışarıdan izleme” olarak değerlendirildiğinde, yabancılaşma temasını da taşıdığını söylemek mümkündür.

Aynı şekilde, artık uyuşturucu için fuhuş yapmaya başlayan Marion, bağımlılığı nedeniyle hayatının bu hale gelmesinden utanç duymaktadır. Bağımlı olduğu aşıkâr olmasına rağmen, uyuşturucu elde edebilmek için birlikte olmak zorunda kaldığı Big Tim ile ilişkiye girmesinin hemen sonrasında geçen diyalogda bunu inkâr eder. Marion’ın bu inkârını, Big Tim ile gerçekleştirdiği şu diyalogda görmek mümkündür:

Big Tim: Pazar gecesi ufak bir parti veriyoruz. Hepsi iyi insanlardır.

Marion: Gelemem, meşgulüm. Hem zaten ben bağımlı değilim.

Big Tim: Evet biliyorum, ama dedim ya, tadı bir harika. Pazar günü görüşürüz Leydi

Marion.

Marion, Big Tim'in de tahmin ettiği gibi partiye gider, çünkü gerçekten de bağımlıdır. Partide toplanan insanların önünde onların cinsel fantezilerini gerçekleştirmek, Marion'ın kendisini onların gözünden kendisini görmesine, utancına ve bulantısına sebep olur. Bu durum da Sartre varoluşçuluğunda vurgulanan “kendi için varlık” ve “başkası için varlık” kavramlarına göndermedir. “Kendi-için, bedene sahip olmasıyla diğer kendi için varlıklar açısından bir nesne haline gelir. Başkalarının üzerimizdeki nesneleştirici ‘bakış’ı, bizim kendi-için varlığımızı adeta kendinde varlığa dönüştürür (....) Bu haliyle insan, başkası- için varlıktır. Başkasının bakışı, kendimizi ötekinin gözünden görmemize neden olduğu için bizde ‘utanma duygusunu oluşturur” (Çüçen, 2015:229). Tıpkı Sara'nın kendisini yarışma ekibi ve seyircilerinin gözünden görmesi gibi, Marion da kendisini partideki insanların gözünden görmektedir ve Sartre'ın altını çizdiği “utanç” duygusu, bundan kaynaklı olarak ortaya çıkmaktadır.

Harry, filmin açılış sahnesinde annesine sert davranmaktadır. Kendiyle kavga içinde olduğu gözlemlenen Harry, bu tavrı nedeniyle vicdan azabı yaşamaktadır. İşlerini düzelterek hediye vermek ve gönlünü almak üzere annesini ziyarete gittiği sahnedeki tavır ve sözlerinden, “suçluluk” ve “vicdan” kavramlarının altının çizildiğini görmek mümkündür: “Bak, biliyorum. Serseriliklerim için üzgünüm. Bunu telafi etmek istiyorum. Yaşananları değiştirmem imkânsız ama bilmeni istiyorum ki seni çok seviyorum ve özür dilerim. Mutlu olmanı istiyorum. Bunun için sana yepyeni bir televizyon aldım, yakında getirecekler Macys'den.”

Harry'nin bu cümleleri kurması ile beraber anne- oğul birbirlerine sarılırlar. Sara çok mutlu olmuştur ve oğluyla gurur duymaktadır. Harry'nin vicdanı ise rahatlamış gözükmektedir, ancak konuşmanın devamında annesinin garip davranışlarını fark eden ve bunun sebebinin hap bağımlısı haline gelmiş olması olduğunu anlayan Harry'nin vicdan azabı asıl şimdi başlamaktadır. Bunun sebebi, annesinin durumuyla direkt olarak bir bağlantısı olmamasına rağmen, ona olan kırııcı davranışları ve ihmalkârlığı ile Harry'nin kendisini annesinin bu durumundan sorumlu hissetmesidir.

3.2.4.5. Bir Rüya için Ağıt'ta seçim özgürlüğü - sorumluluk

Karakterler, hedeflerine ulaşmak için bir seçim yapmalıdır. Ancak bu seçimlerin sorumluluğu da onlarındır ve bu sorumluluğu almak onlar için pek de kolay olmamıştır.

Sartre'ın varoluşçuluğunda, birinci bölümde de değinildiği gibi, insan önceden tanımlanmamış bir varlık olarak ele alınır. İnsanda, varoluş özden önce gelir ve sonuç olarak insan kendi yaşamını kendi kararlarıyla oluşturacaktır. İnsanın içinde bulunduğu koşullar içinde yaptığı tercihler, onun kim olacağını belirleyecektir (Mougin, 2004: 107-108). Yüzeyde kader, uyuşturucu, başkalarının davranışları, maddi problemler gibi dış etkenler karakterlerin yolunu çizmekte ve onları uçurumdan aşağı sürüklemekte gibi gözükse de, aslında hayatlarındaki seçimleri kendileri yapmışlardır ve her seçimin içsel bir nedeni vardır. Dolayısıyla filmde de bireyin sınırsız bir seçim özgürlüğü vardır ve bu durum, seçimleri sonucunda gerçekleştirdiği eylemlerin sorumluluğunu alma gerekliliğini de beraberinde getirir. Filmde, karakterler, özgürlük peşinde koşarken, hedeflerine varmak için kullandıkları araçların esiri olurlar. Trajik sonlarıyla, “eksikliklerini” gidermek için kazandıkları alışkanlık ve bağımlılıklarının esiri oldukları vurgulanır. Bir diğer deyişle, kendi yaptıkları seçimlerin sonucunu yaşamaktadırlar.

Harry, içinde bulunduğu zor koşullardan kurtulmak için uyuşturucu ticaretine girmeyi seçer. Tyrone, annesinin gurur duyabileceği bir ‘büyük adam’ olmak için aynı yolu izler. Marion, ailesinin ona sağlayamadığı “özel olma” hissini yaşayabilmek için kıyafet tasarımı yaparak hayatını kazanmak yerine, Harry ve Tyrone’un gittiği tehlikeli yoldan gitmeyi seçer. Bu üç karakterin maddi problemlerden, hayatın sorumluluklarından ve kendi gerçeklerinden kaçmak için seçtiği yol uyuşturucu kullanmaktır. Büyük bir aşkla birbirlerine bağlı olan Harry ve Marion, daha fazla uyuşturucu için birlikte savaşmaya ve bir hayalin peşinde sürüklenmeye başlarlar.

Sara ise, kendini tekrar önemli ve sevilen bir insan olarak hissetmek için haplarla zayıflayarak televizyona çıkmak için çabalamayı seçer. Kendiyle yüzleşmekten, bir diğer deyişle kendinden kaçan Sara, etrafındaki insanlarla iletişimini en alt düzeye indirirken, bu şekilde onlar tarafından yargılanma olasılığını düşürmektedir. Kendiyle yüzleşmemek için ona ayna olabilecek kimselerle bağıni zayıflatmakta, günlerini evinde dış dünyaya kapalı bir şekilde, televizyon karşısında geçirmektedir. Görüldüğü gibi, yüzeyde olaylar karakterlerin kontrolünde değilmiş gibi gözükse de, aslında hepsi özgür bir seçim yapmıştır ve eylemini

bu doğrultuda gerçekleştirmiştir. Nitekim Sartre'ın ifade ettiği gibi, “İnsan, özgürlüğe mahkûm olduğundan, dünyanın tüm ağırlığını omuzlarında taşır; insan dünyadan ve varolma tarzı olarak kendi- kendisinden sorumludur” (Sartre, 2018c:652). Tüm karakterler, kendi seçimlerinin sonucunu yaşamaktadırlar. Nitekim bir düş için gerçeklikten vazgeçmek de onların kendi seçimidir. Aronofsky, bu karakterlerin bu seçimlerinin sonucunu sarsıcı bir şekilde ele alarak, varoluşçuluğun betimlediği, dünyanın soğuk ve acımasız gerçekliğini gözler önüne sermiştir.

Filmin ikinci evresi olan sonbahar mevsiminde, karakterler “rüya” evresini yaşamaktadırlar. Hayallerine giden yolda yürümenin coşkusuyla, onlar için her şey yolundadır. Ancak bu muhteşem rüya evresi için elbet bir ‘ağıt’ ödeme zorunluluğu vardır. Bu kapsamda, Aronofsky’nin bir rüya için ağıt ödeme zorunluluğunu vurgulayarak, Sartre’ın özgürlük-sorumluluk kavramlarına gönderme yaptığını düşünmek mümkündür.

Sartre’a göre, bireyin seçimlerinin yalnızca kendisini değil, diğer insanları da etkilemesi, bireyin sadece kendisi için değil, başkaları için de bir seçimde bulunduğunu göstermektedir. Bu durum, insanın sorumluluğunu artırır. Bu düşüncenin yansıması, filmde en net şekilde Harry ile Sara’nın, bir önceki başlıkta değinilen sahnesinde görülmektedir. Harry, annesinin artık hap bağımlısı olduğunu anlamıştır ve iyi bir evlat olamadığı, annesini bu duruma düşmekten koruyamadığı için kendisini sorumlu hissetmektedir. Annesini ihmal etmek, uyuşturucu işleri peşinde koşarken onunla ilgilenmemek ve yalnız bırakmak Harry’nin kendi seçimlerinin bir sonucudur. Gözünün önünde uçuruma doğru giden annesini kurtaramadığını anlayan Harry, çaresizlik içindedir. Filmin tam ortasında, filmin genel temposunu önceki ve sonraki sahnelerle göre gözle görülecek şekilde yavaşlatan bu sessiz ama etkili sahne, “kış” evresinin geldiğinin habercisidir. Harry, annesinin aklını yitirmekte olduğunu görmesine rağmen, bunun önüne geçmek için yapabileceği hiçbir şey yoktur, eli kolu bağlıdır. Anne- oğul arasındaki iletişimsizlik, ona elini uzatıp yardım etmek istemesine rağmen Harry’i engellemektedir. Adeta bir ölüm sessizliğinin hâkim olduğu bu sahne, filmin oldukça önemli bir sahnesidir. Aronofsky, bu sahnenin hem görsel hem işitsel olarak filmin en durgun sahnesi olarak çekilmesini, filmin en can alıcı sahnesi olmasına bağlar. Seyircinin bu sessiz sahnedeki bulantıyı, çaresizliği ve ümitsizliği kendi içinde hissetmemesi imkânsızdır. Harry’nin hissettiği bu bulantı, Sartre varoluşçuluğunda vurgulanan, seçimlerinin başkalarını (annesini) bağladığını gören Harry’nin sorumluluk duygusunun kaçınılmaz olarak yol açtığı bir sıkıntı- iç daralmasıdır.

3.2.4.6. Bir Rüya için Ağıt'ta eylem - yalnızlık

Varoluşçulukta olduğu gibi birey ve onun eylemlerini merkeze alan filmde, izleyiciye başkarakterler ve onların eylemleri dışında hiçbir şey yansıtılmamaktadır. Karakterlerin geçmişleri, gelecekleri, düşüncelerinden ziyade, “an”daki varoluşları önemlidir, çünkü çalışmanın birinci bölümünde de değinildiği gibi, “varoluş andadır”. Karakterlerin varoluşlarını, eylemleri tanımlamaktadır. Seyirci, onların eylemlerini izleyerek karakterler hakkında fikir sahibi olmakta, onları tanımaktadır.

Sara, kullandığı hapların etkisiyle korkunç halüsinasyonlar görmeye başlar ve tam anlamıyla aklını kaybeder. Marion uyuşturucu satın alabilmek için bir seks işçisine dönüşerek bedeninden, Harry kolunu kaybederek kendinden, Tyrone ise tekrar hapse girerek özgürlüğünden ödün verir. Var olma mücadelesi veren karakterlerin seçimleri doğrultusunda gerçekleştirdikleri eylemleri onlara büyük bir acı getirmiştir.

Filmde, “yalnızlık” hissini en yoğun olarak taşıdığını gördüğümüz karakter Sara’dır. Eşini yıllar önce kaybetmiş, oğluyla da iletişim problemleri yaşayan Sara, artık hayatta bir amacı kalmamışken kendine bir amaç bulur, bu amaç hiç kaçırmadan izlediği ve onu canlı hissettiren tek şey olan televizyon şovuna çıkabilmektir. Sara’nın televizyonla ilişkisi bir bağımlılık ilişkisidir. Bu televizyon şovuna çıkabilmek için, yıllar önce oğlunun mezuniyetinde giydiği kırmızı elbisenin içine girebilmeyi kendine hedef edinir. Bunun için kilo vermesi gerekmektedir. Böylece harika görünecek, ve televizyona çıktığında herkes onu çok sevecektir, böylelikle ‘önemli biri’ olacak, yaşamı yeniden bir anlam kazanacaktır. Bir diğer deyişle artık yalnız hissetmeyecektir. Zayıflayabilmek için önce diyetle başlar; ancak yemekten bu denli uzak durmak onun için hiç de kolay olmamaktadır. Bu nedenle, arkadaşının tavsiye ettiği bir doktora giderek diyet hapları sipariş eder. Nitekim, Sara’nın sonunu hazırlayan da bu haplar olur. Sara’nın tüm bu çabası, yalnızlığından uzaklaşma mücadelesidir. Kendi hayal dünyasında yarattığı arkadaşları, yarışma programı seyircileri ve sunucusundan oluşan Sarah’ya, yalnızlığından kaçmak pahalıya mal olur.

Diğer yandan, bu durum diğer karakterler için de pek farklı değildir. Harry, Marion ve Tyrone, daha sosyal karakterler olmalarına karşın, anlatının sonlarına doğru aslında onların da yalnız olduğunu anlamak mümkündür. Ortak bir amaca doğru birlikte yola çıkmış olsalar bile, Sartre’ın bahsettiği gibi “dünyaya fırlatılmış insan”lar olarak onlar da bu dünyada başlarına gelen olaylar ve verdikleri mücadelede yalnızlardır. Yaşanan olaylarla birlikte,

yolları da ayrılır. Filmin sonunda her bir karakter, başına gelen trajik olaylar sonucunda yaşadığı acıyı tek başına göğüslemek durumunda kalmıştır.

3.2.4.7. Bir Rüya için Ağıt'ta ateizm - birey - sistem - başkaldırı

Filmde, olaylar karakterlerin gözleriyle anlatılmakta, bu da seyircinin onlarla empati kurmasına olanak vermektedir. Bu şekilde dört karakterin de içinde bulunduğu durum, seyirci tarafından doğrudan hissedilebilmektedir. Varoluşçuluğun bireyi merkeze alması ve gerçekliği kişinin kendi gerçekliği neyse o olarak tanımlaması gibi, filmde de seyirciye gösterilen sahneler ve kullanılan çekim teknikleri, yaşamın ve yaşananların karakterlerin kendi gözlerinden görülmesine ve algılanmasına olanak sağlamaktadır. Bu şekilde seyirci, onları ahlak kuralları ya da herhangi bir sisteme bağlı olarak yargılamak yerine, kendini onların yerine koyarak yaşadıklarını hissetmeye eğilimli hale getirilmektedir.

Yaşananları öznelerin gözünden bireyci bakış açısıyla anlatan filmde kullanılan çekim teknikleri de bunu destekleyecek şekildedir. Marion ve Harry'nin aşklarını, yan yana yattıkları sahneyi ekranı ikiye bölerek ifade eden Aronofsky, filmde bu sahne dâhil olmak üzere birçok sahnede bu tekniği kullanmasının nedenini filmin kendisinin ve kullanılan malzemenin son derece sübjektif olması ve bu nedenle karakterlerin öznel bakış açısını ve deneyimlerini göstermek istemesi olarak açıklamıştır. Marion ile Harry fiziksel olarak bağlantılı olmalarına rağmen ruhsal olarak ayırırlar. Diyet yapmakta zorlanan Sara'nın gece yatağında yatarken tavandan üzerine kurabiye ve kekler düştüğünün kendi gözünden gösterildiği sahne de bireyin öznel bakış açısından bir anlatımın mevcut olduğunun göstergesidir. Bu sahnede kullanılan görsel efektler, seyircinin Sara'nın içinde bulunduğu zor durumu anlamasını ve kendini karakterin yerine koyarak onun bunalımını kendi içinde hissetmesini sağlamıştır. Aynı şekilde, hastanede hemşire tarafından Sara'ya iğne yapıldığında, Sara'nın yürüyüşünün yavaş çekimle gösterildiğini ve yüzünün küçülerek kırıştığını fark etmek mümkündür. Bu sahnede kullanılan görsel efekt net bir şekilde ayırt edilememekle birlikte, seyirci tarafından hissedilmektedir. Böylelikle seyirci, kendisini ister istemez kendisini karakter ile özdeşleşmiş halde bulur. Bu örneklerden yola çıkarak, kullanılan çekim teknikleri ve görsel efektlerin, olayları karakterin gözünden algılamaya olanak verdiği iddia edilebilir.

Sartre varoluşçuluğunun insanı herhangi bir sistem veya kural dizgisiyle ele almadığına ve “insan doğası” gibi genel bir kavramı reddettiğine çalışmanın birinci

bölümünde değinilmişti. Bunun yanı sıra modern insanın sistemden kaynaklı sıkıntılarına dikkat çeken varoluşçu düşüncenin yansımalarını, söz konusu filmdeki yoğun sistem eleştirisi içeren sahnelerinde de görmek mümkündür. Aronofsky, medya ve sebep olduğu tüketim çılgınlığını Sara'nın bağımlı olduğu televizyon programı üzerinden dile getirmektedir. Kapitalizmin yalnızlaştırdığı Sara, kendini ifade etmenin ve yalnızlığını unutmanın bir yolu olarak, televizyona başvurur. Sosyal hayatını tamamen unutup televizyona bağlanmıştır, artık arkadaşları da ailesi de televizyondur. Yarışma programı sunucusunun “Bir kazananımız var!” şeklinde defalarca tekrar ettiği replik, her şeyin kazanma veya kaybetme üzerinden şekillendiği mevcut sistemi yansıtmaktadır. Renkli, gösterişli bir ışık düzeni ve alkışlar eşliğinde, güzel giyinmiş neşeli kadın ve adamların mutlulukla gülümseyen yüzlerinin ve kazanan insanların çılgınca mutluluğunun gösterildiği sahneler, bireye “sen de kazanabilirsin” mesajını vermektedir: “ancak tabi ki zayıfladıktan sonra”! Bunun için diyet hapları, sistemin bir parçası sağlık uzmanları, zayıflama hapları hemen imdadına yetişir ve Sara, tüketim toplumunun bir bireyi olarak kendini varlığını ancak ekran karşısında olduğu zamanlarda hissetmeye başlar.

Aronofsky'nin bu filminde kullandığı Tanrıtanımaz varoluşçuluk bakış açısını, Tyrone'un Harry'e uyuşturucuların tekrar erişilebilir olduğu haberini verdiği sahnede kullandığı şu cümlede görmek mümkündür: “Sal Noel sezonu için bir parça malı elden çıkarmış. İyi bir Hristiyan olarak bu kutsal dönemde yokluk çekilsin istememiş”. Bu noktada, insanları iyiye ve doğruya sevk ettiğine inanılan “din” kavramının, ironi kullanılarak sorgulayıcı bir tavır ile birlikte ele alındığı düşünülebilir. Nitekim film boyunca, karakterlerin kendi seçimlerinin sonuçlarını yaşamaları ve kutsal bir üst güce belirtilen sahne dışında hiç değinilmemesi de bunu kanıtlar şekildedir. Tıpkı Sartre gibi, Aronofsky'nin de eleştirel bir tavırla yaklaştığı kurallar bütünü sadece din ile sınırlı değildir. Devlet ve devlet kurumları, insanları birey olarak değil kitleler olarak ele alan- diğer bir deyişle bireyi değil toplumu merkeze alan- yapısıyla, varoluşçuluğun mesafeli durduğu “sistem” kavramının yapıtaşlarıdır.

Filmde, Sara sağlık problemleriyle olarak her hastaneye gittiğinde, her doktor ya da sağlık görevlisi ile iletişime geçtiğinde, bu iletişimin aslında tek taraflı kaldığını yani başarılı olamadığını görürüz. Doktor Sara'nın yüzüne bile bakmamakta, anlattıklarını dinlememekte, sorularını geçiştirmekte ve umursamazlığı ile dikkat çekmektedir. Doktor için Sara sadece kâğıtta yazılı bir numaradan ibarettir. Filmde izlerine rastlanan “sisteme

olan güvensizlik” Harry ile Sara arasında geçen diyalogda da net bir şekilde gözlemlenebilir:

Harry: Anne, o hapları bırakmalısın, çok zararlılar.

Sara: Zararlı mı, ne demek istiyorsun? 12 kilo verdim!

Harry: Büyük başarı! Hap bağımlısı mı olmak istiyorsun?

Sara: Hap bağımlılığı da nereden çıktı? Bunları doktorum veriyor. O iyi bir doktor.

Harry: Sana söylüyorum, bence o bir şarlatan!

Sara: İlaçlar hakkında bu kadar çok şeyi nereden biliyorsun? Doktordan daha iyi mi bileceksin?

Harry: İnan bana anne, biliyorum...Bunları hemen bırakman gerekiyor.

Bu sahnede, sağlık uzmanlarının da tüketime dayalı sistem ile işbirliği içinde olduğu ve insanları iyileştirmeleri gerekirken, sistemin döngüsünü devam ettirmek adına onlara zarar verdikleri anlatılmaktadır. Nitekim Sarah da bu sistemin içinde yaşamak zorunda olan bir birey olarak, bedenini, tüketim kültürünün ona dayattığı ilkelerle yönetmektedir.

Filmde, varoluşçuluğun çokça değiştiği “başkaldırı” temasına da sıklıkla rastlamak mümkündür. Harry ve Tyrone’un çörek dükkânında yasadışı olan uyuşturucu hakkında konuşurken sistemin- bir diğer deyişle otoritenin- temsilcisi olarak polis gelir. Bir sonraki sahnede, yanlarına oturan polise dikkatli gözlerle bakan Harry’nin hayali sergilenir. Harry polisin belindeki silahı alarak Tyrone’a atmakta ve Harry ile Tyrone aralarında silahla oynarken polis onu yakalayamamaktadır. Harry, hayalinde polise meydan okumakta, onunla alay etmektedir. Dolayısıyla polis “sistem”in, silah ise “güç”ün bir simgesi olarak ele alınabilir. Bu durumda bu sahnede, varoluşçulukta yoğun bir şekilde bahsi geçen “sisteme başkaldırı” unsurunu görmek kaçınılmazdır. Hayalinde gücü ele geçirerek otoriteye başkaldıran Harry, her ne kadar bunu gerçekten eyleme geçirmese de, içinde böyle bir arzu beslemektedir.

Benzer bir durum Marion için de geçerlidir. Marion’ın ailesi, terapisti Arnold ile randevularına gitmezse Marion’ın harçlığını kesmektedir. Arnold ile ikinci kez görüştüğü

sahnede Marion'ın uyuşturucu için paraya ihtiyacı vardır ve bu görüşmenin sebebi de Arnold'dan para isteyecek olmasıdır. Arnold ile yemeğe çıkmadan önce Harry'e Arnold'ın bunu karşılıksız yapmayacağını söyleyen Marion, bu durumdan iğrenmesine rağmen, zorunda kaldığı için yemeğe gider. Marion'ın kendisine muhtaç olduğunu anlayan Arnold, elini Marion'ın elinin üstüne koyar. Arnold'ın, kendisinin ona muhtaç olmasının tadını çıkarmakta olduğunu fark eden Marion, zaten hoşlanmadığı Arnold'a büyük bir öfke duyar. Marion, hayalinde sofradaki çatalı eline alarak var gücüyle Arnold'un eline saplar "Seni kibirli sersem!" diye haykırır. Bu sahnede, güç onun elinde olduğu için terapisti otoritenin bir simgesi, Marion'ın ona çatal saplayarak yaralamasını ise "başkaldırı" olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

3.3. İkinci Örnek Film: Siyah Kuğu (Black Swan)

3.3.1. Konu

Filmin konusu, New York'ta yaşayan ve mükemmellik konusunda saplantılı bir balerin olan Nina'nın, başrol olarak seçildiği gösteriye hazırlanırken yaşadığı içsel dönüşümdür.

3.3.2. Tema

Filmin teması, kusursuzluğa ve bu şekilde özgürlüğe ancak ölüm ile ulaşılabilmenin mümkün olduğudur.

3.3.3. Sinopsis

Filmin başkarakterleri Nina, Erica, Thomas, Lily'dir.

New York'ta yaşayan, hırslı, disiplinli ve çalışkan bir balerin olan Nina, Kuğu Gölü eserinin provalarını sürdürmektedir. Baskın ve kontrolcü bir karakter olan annesiyle birlikte yaşayan Nina'nın hayatı, evi ile bale okulu arasında geçmektedir. Yaş itibarıyla yetişkin bir birey olmasına karşın Nina, halen annesinin küçük kızı olmaktan kurtulamamıştır. Herhangi bir arkadaşlık veya aşk ilişkisi içinde bulunmayan ve kendini tamamen baleye adanmış görünen Nina, annesinin onda yarattığı baskı ile dansında kusursuzluğa ulaşma konusunda saplantılı bir arzuya sahiptir.

Bale yönetmeni Thomas'ın başrolü değiştirme kararıyla birlikte, Nina başrolü almayı kafasına koyar. Eserin başrolünü alacak dansçı, hem saflık masumiyet ve kırılğanlığı temsil

eden beyaz kuğuyu, hem de kötülük, hırs, tutku ve gücü temsil eden siyah kuğuyu canlandıracaktır. Nina, bu rolü alabilmek için kendini yıpratmak derecede fazla çalışmaktadır. Ancak Nina'nın naif ve masum karakteri beyaz kuğu ile birebir örtüşürken, siyah kuğuyu andıran yanı bastırılmıştır. Nina'nın büyük bir hayranlık duyduğu bale grubunun karizmatik yönetmeni Thomas, Nina'nın bu rolü alabilmesi için içindeki siyah kuğuyu ortaya çıkartması gerektiğini telkin etmekte, içindeki bastırılmış siyah kuğuyu açığa vurabilmesi için onu teşvik etmektedir.

Kendisi de gençliğinde balerin olan ancak başarılı olamayan Nina'nın annesi Erica, kızının kendi kontrolü altında kalmasını istemektedir. Nina, bale ekibine yeni katılan ve siyah kuğunun bütün özelliklerini taşıyan balerin Lily üzerinden kendi siyah kuğu kimliğine ulaşmaya çalışır. Kızışan rekabet ile, sonunda şizofreni belirtileri sergilemeye başlayan Nina, rolü alabilmek için elinden geleni yapsa da, rakibi Lily, yönetmen Thomas'ı etkilemeyi başarmıştır. Beyaz Kuğu rolünde harikalar yaratan Nina, ne kadar çok çalışırsa çalışsın, içindeki Siyah Kuğu'yu ortaya çıkaramaz. Fakat rakibi Lily, Siyah Kuğu performansında Nina'dan çok daha iyidir. İki genç balerin arasındaki rekabet gerilim dolu bir yakınlaşmaya dönüşürken, Nina da kendi karanlık tarafıyla yüzleşmeye başlamıştır.

Diğer yandan Nina, Thomas'ın onu aşırı kontrollü halinden çıkarmak için yaptığı yönlendirmelerin etkisiyle bir gelgit yaşamaya başlamıştır. Siyah Kuğu'nun baştan çıkarıcı dansını görmek isteyen Thomas, provada ona eşlik ederken, Nina'yı baştan çıkarmaya çalışır ve başarılı olur. Ancak bunun nedeni, Nina'yı kabuğundan çıkartarak Siyah Kuğu performansında başarılı olmasını sağlamaktır.

Sadece rolün gereklerini yerine getirmek değil, rekabet ortamında ayakta kalmaya çalışmak, bir bale topluluğu içerisinde başrolü almak Nina'yı daha da yalnızlaştırır, herkes potansiyel bir düşmandır. Neyin gerçek, neyin kendi hayal ürünü olduğu konusunda kafa karışıklığı yaşamaya başlayan Nina, fazla baskının sonucunda şizofrenik belirtiler sergilemeye başlamıştır.

Bu arada kalma durumu, gösteri gününde Nina'nın dönüşümünü tam olarak tamamlaması ile sona erer. Nina karanlığa geçmiş ve siyah kuğu performansını da mükemmel sergilemiştir. Gösterinin sonuna doğru, kızışan rekabet ortamında bıçakladığı Lily'nin, kendi kafasında yarattığı bir karakter olduğunu anlayan Nina, aslında kendini bıçakladığını fark eder. Kusursuz performansının ardından yere yığılan Nina, bu onun için

hayatına mal olsa bile, sonunda mükemmele ulaştığı için mutludur.

3.3.4. Siyah Kuğu’da Varoluşçuluk

Aronofsky’nin mükemmele ulaşmaya yolunda büyük bir tutkuyla ilerleyen bir balerini merkeze aldığı bu filminin, hem konusu ve kullandığı temalar, hem de olay örgüsü bazında bakıldığında genel anlamda varoluş, dönüşüm ve varlık- hiçlik ekseninde döndüğünü iddia etmek mümkündür.

“Sartre’a göre insan nihai bir amaç olmaktan çok, bir ilerleyiş, aşış ve oluşturma. İnsan kendini her kurduğunda bir önceki halini aşmaktadır” (Çüçen, 2015: 236). Bir balerinin kendini aşarak yaşadığı dönüşümü izlediğimiz “Siyah Kuğu”da da tam olarak bahsedilen şey budur. Nina’nın içsel olarak yaşadığı inanılmaz dönüşüm, onun varoluşsal yolculuğundan başka bir şey değildir. Filmde, sırtından çıkan kanatları, birbirine yapışan ayak parmakları ve kırmızılaşan gözleri ile Nina, yalnızca içsel bir dönüşüm yaşamamaktadır, aynı zamanda fiziksel olarak da dönüşmektedir. Bu durum, Sartre’ın da “Bulantı” eserinde kullandığı dönüşüm temasının işleniş biçimine benzemektedir. Bu romanında Sartre, “bu anlamsız an”ı varoluşsal bir olaya dönüştürür, ve sanrısız (hallucinatoire) saplantılara yol açan metaforik bir yapı oluşturur. Kişinin bedeni hayvani ve bitkisel dönüşümlere uğrar. Eşyalar canlanır: kırmızı renkli binlerce küçük bacağı kırkırdatır, atkestenesi ağacı pençesini toprağa daldırır” (Tansel, 2006). Sartre’ın, romanında ele aldığı “dönüşüm” temasını, bu filmde de Nina’nın bedeninin Siyah Kuğu’ya dönüşümünde ve annesinin odasındaki tabloların canlanarak Nina ile konuşmaya başlamasında görmek mümkündür.

Aronofsky, anlatının izleyiciyi sarsan yapısını, kanat çırpma sesi, kapı gıcırtısı sesi, dikiş makinesi sesi ve metro sesi, sinir bozucu kahkaha sesi gibi sıradan sesleri ön plana çıkararak desteklemiştir. Bu şekilde izleyicinin dünyayı Nina’nın duyularıyla algılamasına olanak vermiştir. Bazı sahnelerin titreyen kamera ile çekilmesi, aklını yitirme eşiğinde olan bir karakterin yaşadıklarını anlamaya yardımcı olmuştur. Filmin çekiminde hareketli kameralar kullanılması, filmin kafa karıştırıcı ve rahatsız edici atmosferine katkı sağlarken, izleyicinin kendisini filmin içindeymiş gibi hissetmesine imkân sağlamıştır.

3.3.4.1. Siyah Kuğu’da eksiklik - yalnızlık

Filmde eksiklik duygusunu en yoğun şekilde Nina ve annesi Erica’da görmek

mümkündür. Nina'nın mükemmelliğe ulaşmaya çalışmasının en büyük sebeplerinden birisi de bu eksiklik duygusudur. Anlatı boyunca hep olamadığı kişiye ve sahip olmadığı şeylere odaklanan Nina'nın özgüvensizliğinin arkasında kendisini eksik hissetmesi yatmaktadır. Nina'nın eksikliğini anlamak için, eksikliğe dair Sartre'ın şu sözlerini hatırlamakta fayda vardır: “İnsanın dünyasında eksiği-olan olarak kendini görüye veren tam olmayan varlık, eksik-olan tarafından –yani olmadığı şey tarafından- kendi varlığında oluşturulur; son dördün evresindeki aya son dördün olarak varlığını kazandıran şey dolunaydır; varolanı belirleyen varolmayandır; kendi dışına çıkmak ve kendi anlamına götürür gibi kendi olmadığı varlığa götürmek, insan aşkınlığının bağlaşıldığı olarak varolanın varlığında söz konusudur” (Sartre, 2018c:140). Siyah kuğu filminde Nina'nın eksikliği ortaya çıkaramadığı karanlık tarafıdır, Sartre'ın örnek olarak gösterdiği “dolunay” hedefi, Nina için Beth'tir. Beth, Nina'nın gözünde mükemmeldir ve bu nedenle Nina'nın olmadığı ancak olmak istediği varlıktır. Beth'in kırmızı rujunu çalan Nina, kendi eksikliğini bu şekilde tamamlamaya çalışmaktadır. Nitekim Beth'i hastane ziyarete gittiğinde, Nina'nın Beth'in sorusuna cevabından bunu net bir şekilde anlamak mümkündür:

Beth: Eşyalarımı mı çaldın?

Nina (*ağlayarak*) : Sadece senin gibi mükemmel olmaya çalışıyordum.

Nina'daki bu eksiklik ve yetersizlik duygusunu tetikleyen, belki de ilk tohumlarını atan kişi ise, kendi yaşayamadığı hayatı onun üzerinden telafi etmeye çalışan annesidir. Bunu, Nina'nın annesi ile birlikte kahvaltı yaptığı sahnede aralarında geçen diyalogdan ve Nina'nın buna verdiği tepkiden anlamak mümkündür:

Nina: Bu sezon bana daha çok rol vereceğine söz verdi.

Erica: Vermeli zaten, çok uzun zamandır oradasın.

Erica'nın bu sözleri üzerine Nina gücenmiş bir şekilde annesine bakar. Annesinin bu sözlerinin arkasında, Nina'nın uzun zamandır bale yapmasına rağmen, halen başrol

alamamış olmasını vurgulayan imalı bir tavır bulunmaktadır. Yüksek beklentileri ve hırslı bir yapısı olan Erica, beklentilerini karşılayamayan kızının yetersiz olduğunu düşünmektedir.

Annesi Erica, varoluşunu kızı üzerinden gerçekleştirebileceğini düşünmektedir. Gençliğinde balerin olan Erica, kızına hamile kalınca baleyi bırakmak zorunda kalmış, kendi deyimiyle kariyerini onun için feda etmiştir. Bu durumu Erica'nın Nina'yı sıkıştıran sorular sorması üzerine gerçekleşen aşağıdaki diyalogda görmek mümkündür:

Erica: Senin de benim yaptığım hatayı yapmanı istemiyorum, hepsi bu

Nina: Sağ ol.

Erica: Öyle demek istemedim. Kariyerimle ilgili yaptığım hatayı kastettim.

Nina: Hangi kariyer?

Erica: Seni doğurmak için vazgeçtiğim kariyer.

Erica'nın içinde kalan başarılı bir balerin olma arzusunun yerini, şimdi, kızını kontrol etme ve yönlendirme saplantısı almıştır. İçindeki bu boşluğu, kızını kendisinin “her şeyi” yaparak ve ondan da bunu bekleyerek doldurmaktadır. Ancak bu şekilde ona borçlu olduğunu düşündüğü hayattan istediğini almış olacaktır. Bir diğer deyişle, anne- kız arasındaki bu sağlıklı ilişkinin sebebi, içlerindeki bu eksiklik duygusudur.

Bu eksiklik duygusu içine işlemiş olan Nina, rol için çalışarak kendini oldukça geliştirse de, hayatında içindeki bu duyguyu ortaya çıkaracak unsurları farkında olmadan kendi elleriyle çıkartıp bulmaktadır. Nina'yı tehdit altında ve yetersiz hissettiren en büyük unsurlardan birisi olan rakibi Lily, Nina'nın gözünden bakıldığında onu sabote etmek için elinden geleni yapmaktadır. Ancak filmin ilerleyen dakikalarında Lily'nin yaptıklarının aslında Nina'nın zihninin bir kurgusu olduğu ortaya çıktığında, onu sabote ederek eksiklik duygusunu besleyen kişinin aslında yine kendisi olduğu anlaşılmaktadır.

Çocukluk nesneleriyle normal olmayan bir bağı olan Nina, yetişkin bir kadın olmasına rağmen, narin bir kız çocuğu gibi davranmaktadır. Annesinin baskıcı yapısından olsa gerek,

oldukça ürkek ve çekingen bir hali vardır. Dış dünyadan ve kötülüklerinden bu denli korkmasının kaynağında, annesinin kendisine bağımlı hale getirecek kadar korumacı olan tavrı yatmaktadır. Bu ürkeklik, onu kendi kabuğunun içine çekmiş ve kendi kurduğu duvarların içine tek başına hapsetmiştir. Arkadaşları ya da herhangi bir sosyal hayatı olmayan Nina, aslında yalnızdır, çünkü genç bir kadın olarak hayatındaki tek insan olan annesiyle paylaşamayacağı şeyler vardır.

3.3.4.2. Siyah Kuğu’da varlık - hiçlik - aşkınlık - ölüm

Filmde, mükemmelliğe ancak ölüm ile ulaşılabilir mesajı verilmektedir. Varoluşçulukta vurgulanan “aşkınlık” olgusu, insanın yaşamı boyunca devam eder, ta ki ölene dek. Ölüm, varoluşun tamamlanmasıdır. Aşkınlığın amacı ise, insanın kendi varlığını tanımlayabilmek için referans olarak aldığı “Tanrı” fikridir: “Sartre, Tanrı fikrinin insanın kendi imkânsızlığının farkına varması ile ortaya atıldığını ileri sürmüştür, olmaktadır. İnsan, Tanrı olmaya atılan varlıktır. Şayet insan Tanrı varlığı hakkında ontoloji öncesi bir anlayışa sahipse, bunu ona bahşeden ne eşsiz doğa manzaraları, ne de toplumun zoru olmuştur. Aşkınlığın gayesi ve değeri olan Tanrı, insanın ondan hareketle kendi varlığını ortaya koyduğu daimi sınırı teşkil eder (Gürsoy, 1987: 33).

Eksiklik duygusu hiçbir zaman tam olarak geçmeyen insan, ancak öldüğü zaman tamamlanmış ve varoluşunu gerçekleştirmiş olur. O zamana kadar yapabileceği tek şey tekrar ve tekrar ‘kendini aşmak’ olacaktır. “Sartre’a göre insan nihai bir amaç olmaktan çok, bir ilerleyiş, aşış ve oluşturma. İnsan kendini her kurduğunda bir önceki halini aşmaktadır” (Çüçen, 2015: 236). Bir balerinin kendini aşarak yaşadığı dönüşümün sergilendiği “Siyah Kuğu”da da tam olarak bahsedilen şey budur. Nina’nın içsel olarak yaşadığı inanılmaz dönüşüm, onun varoluşsal yolculuğundan başka bir şey değildir.

Kusursuz olmaya saplantılı bir şekilde odaklanmış olan Nina, filmin başlarında tavırlarında son derece kontrollü ve disiplinlidir. 28 yaşına kadar bu şekilde yaşamış olan Nina, kendisini hiçbir zaman kaybetmemiştir. Ancak bale gösterisinde istediği rolü alabilmesi için kendini biraz serbest bırakması gerekmektedir, çünkü “mükemmellik” olgusu yalnızca kontrollü olmayı değil, akışa uyum sağlayabilmeyi de içermektedir. Thomas’ın mükemmellik konusundaki düşüncesini şu diyalogda görmek mümkündür:

Thomas: Buradaki dört yılında, her dansında senin hareketlerini her seferinde daha da kusursuzlaştırma takıntını gördüm, ama kendini serbest bıraktığını hiç görmedim. Hiç! Tüm bu disiplin ne için?

Nina (*kısıtık sesle*): Mükemmel olmak istiyorum, hepsi bu.

Thomas: Ne istiyorsun?

Nina: Mükemmel olmak istiyorum

Thomas (*gölerek*) : Mükemmellik sadece kontrolden ibaret değildir. Serbest bırakabilmek ile de ilgilidir. Kendini şaşırtacaksın ki, seyirciyi de şaşırtabilesin. Kendini aşmalısın. Çok az dansçıda bunun için gerekli olan şey vardır.

Bu diyalog, Sartre'ın varlık- hiçlik ile ilgili olan şu cümlelerini hatırlatmaktadır: “Ancak karşıt öğeler eşzamanlı olabilir, çünkü ikisi de aynı biçimde olumludur (ya da aynı şekilde olumsuzdur). Ne var ki, varlık-olmayan varlığın karşıtı (*contraire*) değil, çelişgidir (*contradictoire*). Buradan anlaşılacağı gibi, Sartre varoluşçuluğunda, varlık hiçliğin karşıtı olarak ele alınmamaktadır. Sartre, çeşitli karşıtlıklar yerine bunların hepsini birden kuran tek bir düalizm (ikicilik) koymaktadır.

Nitekim filmde, tamamen zıt özelliklere sahip olan siyah kuğu ve beyaz kuğuyu aynı kişinin oynayacak olması, bu kavramların aslında birbirini karşıtı olmadığını, tamamlayıcısı olduğunu ifade etmektedir. Thomas, rolü alacak kişinin hem aydınlık hem de karanlık yönlerini ortaya çıkarmasını beklemektedir. Aronofsky, bu çelişki unsurunu anlatıdaki karakterlerin yapısına da işlemiştir. Ortaya konan karakter profilleri, ne tamamen iyidir, ne de tamamen kötü. Nina saf ve masum bir kız olmasına rağmen, saplantıları ve hırsları nedeniyle hem kendisine hem çevresine zarar vermektedir. İçindeki Siyah Kuğu'yu keşfetmeye çalışan Nina'nın Lily ile gittiği gece kulübünde beyaz atletinin üzerine Lily'nin ona verdiği siyah atleti giymesi, bu çelişkiyi ifade eden unsurlardan birisidir. Erica, baskıcı ve kontrolcü bir karakter olmanın yanı sıra, aslında kızını çok sevmektedir. Nina'yı odasına hapsedip cezalandıran annesinin, kızı sahnedeysen yaşlı gözlerle ona bakışındaki sevgi, bunun bir göstergesidir. Karakterlerin her iki yönü de gözler önüne serildiğinden, seyircinin onları yargılaması ve iyi ya da kötü olarak yaftalaması imkânsızdır. İkileme düşen seyirci, neyin iyi neyin kötü olduğunu tam olarak tanımlayamaz. Aynı karakterin bir Lily bir Nina

olarak gösterilmesi ve bunun seyircide yarattığı kafa karışıklığı da, filmdeki çelişki ve ikilem unsurlarına iyi bir örnektir.

Ayartıcı, şehvetli ve bütün sosyal tabulardan bağımsız bir karakter olarak resmedilen Lily, Nina'nın tamamen tersidir. Lily ile Nina'nın cinsel birleşmesi, aslında yine siyah ve beyazın, diğer bir deyişle iyi ve kötünün, varoluşçuluk ekseninden bakılırsa da varlık ve hiçliğin bir aradalığını vurgular. Lily'e atfettiği özellikler, aslında Nina'nın kendi kurgusu, kendi yaratısıdır. Nina karakterinin çift kişilikli olarak çizilmesinin da ardında bu olgu yatmaktadır. Çünkü bu kavramlardan biri olmadan, diğeri de olamaz. Aronofsky'nin de bu sahne ile altını çizdiği nokta, iyilik ve kötülüğün, karanlık ve aydınlığın, ölüm ile hayatın birleşmesinden doğan mükemmelliktir. Thomas'ın şu sözleri de bunu açıklamaktadır: “Hayallerin tadına vardın, onlara dokundun geriye sadece onları yıkmak kaldı. Kalbin kırık, yaralı, ruhun perişan, kan ağlıyor. Siyah kuğu aşkını çaldı. Acını sona erdirmenin tek bir yolu var. Korkmuyorsun, her şeyi kabullenmişsin”.

3.3.4.3. Siyah Kuğu'da utanç- vicdan - yabancılaşma

Utanç, filmde sıklıkla vurgulanan bir unsurdur. Nina'nın başkalarının kendisine baktığı ve kendisini yargıladığı yöndeki sanrısını birçok sahnede görmek mümkündür. Kuliste diğer balerinlerin kendisine bakarak konuşması, rolü aldıktan sonra tuvalette ayna üzerinde gördüğü “fahişe” yazısı, Lily'nin yeni başrolün kutlandığı gece kendisinin konuşması sırasında gülmesi, Nina'nın utancına işaret etmektedir. Yaşı nedeniyle başrol elinden alınan Beth de, Nina'nın utancını tetikleyen kişilerden biridir. Nina, rol ondan alınıp kendisine verildiği için suçluluk duymaktadır ve bu konuda vicdanı rahat değildir. Beth'in geçirdiği kazanın ardından, bundan kendisini sorumlu hisseden Nina'nın ona çiçek alarak hastaneye ziyarete gitmesi, çektiği vicdan azabının bir göstergesidir. Yine aynı sebepten ötürü Nina, rolün kendisinden alınacağını düşündüğü esnada hastaneye Beth'den özür dilemeye gitmiştir. Beth'in masasından çaldığı eşyaları iade etmek ve ondan af dilemek üzere hastaneye gittiği sahnede Nina ile Beth arasında şu diyalog geçer:

Beth: Burada ne yapıyorsun?

Nina: Çok üzgünüm. Çok üzgünüm. Şimdi nasıl hissettiğimi anlıyorum. O benim yerime geçmeye çalışıyor. Ne yapacağım?

Nina, rolü elinden aldığı için kendini Beth'e karşı suçlu hissetmektedir. Ondan çaldığı eşyaları geri vererek ve ondan özür dileyerek vicdanını rahatlatmaya çalışmaktadır. Kendisinin de bir başkası tarafından rolünün elinden alınacağı kaygısı, duyduğu vicdan azabını daha da arttırmıştır.

Nina'nın utanç duyduğu bir diğer unsur ise cinselliğidir. Thomas'ın verdiği 'ev ödevi' kapsamında, yatağında cinselliğini keşfetmeye çalışan Nina, birden annesinin başucundaki koltukta uyuduğunu gördüğünde dehşete kapılır. Cinsellik konusunda zaten sıkılgan olduğu gözlenen Nina için, bu fazlasıyla utanç verici bir durumdur. Nina'nın cinsellikle ilgili duyduğu utancın bir örneğini de metroda bir karşısında oturan adamın Nina'ya bakarak kendini tatmin ettiği sahnede görmek mümkündür. Bu olay aslında yaşanmamıştır, Nina filmin birçok sahnesinde olduğu gibi yine halüsinasyon görmektedir. Başkasının gözünden kendisini bir nesne olarak gören Nina, adamın bakışlarından ve hareketlerinden rahatsız olur.

Siyah Kuğu eserinde yabancılaşıma teması da filmin birçok sahnesinde kendini açığa çıkartmaktadır. Nina'nın gördüğü halüsinasyonlar, gerçeklikten kopuşun bir temsilidir. Adeta uçuruma doğru uzayan bir spiralin içinde kaybolduğu gözlemlenen Nina'nın yaşadıklarının hayal mi yoksa gerçek mi olduğunu seyirci de izlerken anlamlandıramamaktadır. Yaşadığı bu yabancılaşmayı açığa çıkaran bir diğer unsur ise, dışarıda olduğunu zannettiği düşmanının aslında kendisi olmasıdır. Sırtını kendisinden hınc alırcasına kaşıyarak yaralayan, tırnak diplerini çekerek kendisine acı çektiren Nina'nın bu davranışlarının altında, kendisine olan öfkesi yatmaktadır. Nina, kendi alt benliğiyle mücadele içindedir. Bir diğer deyişle kendi kendisinin düşmanı, kendi kendisinin "yabancı"sıdır. Nitekim, aynaya kırmızı ruj ile "fahişe" yazısını yazan da kendisidir, rolünü kendisinde çalmaya çalışan rakibi Lily'i yaratan da. Buna ek olarak, gösterinin perde arasında Lily ile rol için kavga ederek onu karnından bıçakladığı görülen Nina'nın aslında kendisini bıçaklamış olduğu gerçeği filmin sonlarına doğru ortaya çıkar. Aslında kendisini bıçakladığını anlayan Nina'nın, düşmanının en başından beri aslında kendini olduğunu anlaması ve karnına bakarak ağlaması, kendi gerçeğiyle gerçek anlamda yüzleştiği an olması bakımından önemlidir.

Nina'nın geçirdiği psikolojik dönüşümün yanı sıra, filmde bunun metaforik ifadesi olarak fiziksel değişiklikler de mevcuttur. Sırtındaki tırnak izleri giderek bir yaraya

dönüşürken, bu yaraların içinden kanatlar çıktığı görülür. Bu değişim, ayak parmaklarının birbiriyle birleşmesine, gözlerinin kızarmasına ve bacaklarının bükülmesine kadar ilerler. Nina'nın kendisine yabancılaşması, bedenindeki değişiklikler karşısında yaşadığı dehşet ile yansıtılmıştır.

Nina, tüm bu varoluşsal sıkıntıları çekmiş, ruhen ve fiziksel olarak yaralar almıştır, ancak varoluşçuluğun tarif ettiği varolmaya giden yol zaten tam olarak budur. Nitekim, yaşadığı tüm bu utanç ve yabancılaşma Nina'yı kendisiyle yüzleştirerek ona özgürleşmenin kapısını açmıştır.

3.3.4.4. Siyah Kuğu'da iç sıkıntısı - çelişki - bulantı

Filmde, Nina'nın basitçe “iyi” ve “kötü” olarak tanımlanabilecek iki karakteri birden canlandırmak için uğraşırken, kendi içindeki iyi ile kötünün arasında kalması ve bununla birlikte hissettiği bulantı dikkat çekmektedir. Naif, kırılgan ve masum bir karakter olan Beyaz Kuğu'yu, kendi kişiliğiyle örtüşen yanları nedeniyle canlandırmakta zorlanmayan Nina'nın yapması gereken, içindeki yırtıcı, kontrolsüz, baştan çıkarıcı ve hırslı karakteri, yani Siyah Kuğu'yu ortaya çıkartmaktır. Yıllardır bu yanını bastırmış olan Nina için bu hiç de kolay değildir. Ancak rolün mükemmel bir şekilde üstesinden gelebilmesi için bunu yapması gerekmektedir. Bu sorumluluğun oluşturduğu baskı, Nina'da kaygı hissini uyandırmaktadır.

Sartre'ın “Bulantı” romanında, başkarakter olan Roquentin'in yüzleşmeye cesaret edemediği kendi varoluşunun anlamı, onda bulantıya yol açmıştır. Bulantı, beraberinde özgürlük ve sorumluluk kaygısını getirmiştir. Tıpkı Roquentin gibi, Nina da kendisiyle henüz yüzleşmediği için kaygı duymaktadır. Nitekim, provadan eve döndüğü zaman klozete kustuğu sahne de Sartre'ın ‘bulantı’ temasına bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Filmde, Nina'yı birçok kez kusarken ya da kendini kusturmaya çalışırken görmek mümkündür.

Sartre'a göre “bulantı, niteliklerin, nesnelerin ve insanların arkasında başka bir şeyin yattığı düşüncesinin verdiği hastalıklı bir histir” (Çüçen, 2015:251). Nina'nın kendisini takip ve taciz eden insanlar içeren halüsinasyonları, tam olarak Sartre'ın bahsettiği bu düşünceye örnektir. Nina'nın gördüğü halüsinasyonların içeriği, insanların ve nesnelerin arkasında başka bir şey yattığı yönündedir. Nina'ya göre bale grubundaki Lily sadece sıradan bir dansçı değil, Nina'nın rolünü elinden almaya çalışan bir düşmandır. Nina'nın evinde

bulunan annesinin yaptığı tablolar sadece tablo değil, kendisine bakan ve “tatlı kız” diye seslenen korkunç nesnelerdir.

Stres, baskı, duygusal çatışmalar Nina’nın hastalığını tetikleyip hızını ve şiddetini arttırmaktadır. Şüphe, paranoya ve halüsinasyonlar tırmanışa geçerken, kendi içsel çelişkilerinden duyduğu korku ve kaygı giderek yükselişe geçmektedir. Nina, rolü kaybetmekten çok korkmaktadır ve bu korkusundan ötürü tüm bu gerilim dolu tecrübeleri kendisine saklamak zorunda kalmıştır. Değişik sesler duymakta, tablolardaki portrelerin kendisine baktığını ve hareket ettiğini görmekte, açıklayamayacağı olaylar yaşamaktadır. Tüm bunları başkasına açıklayamayan Nina, kaygılarını kendine saklamaktadır.

Kuşkusuz ki bu bulantıyı yaşayan tek kişi Nina değildir. Film boyunca, izleyici de kasıtlı olarak karanlıkta bırakılmaktadır: Lily’nin gerçekliğinden, Beth’in intihar girişiminin hayal mi yoksa gerçek mi olduğundan, Nina’nın gerçekten sabote edilip edilmediğinden filmin sonlarına kadar emin olamayan izleyici, kendisini bir ikilemin içinde bulmakta, bundan dolayı yaşadığı kaygı hissini uzun bir süre taşımak zorunda kalmaktadır.

Filmde ‘yansıma’ ve bunu ifade eden obje olarak ‘ayna’nın oldukça fazla kullanılması da dikkat çekmektedir. Bir balerinin ya da bir dansçının hayatında önemli bir yeri olan aynaların yanı sıra camların, resim çerçevelerinin, zeminlerin yansıtma özelliklerinden yararlanılmaktadır. Yansıma ve aynanın bu denli fazla kullanılmasının sebebi, Nina’nın durumunu, ya da bir diğer deyişle filmin ana teması olan “ikiliği” vurgulamaktır. Buna örnek olarak filmde birkaç kez tekrar eden, Nina’nın metro kapısının camından kendi yansımasına bakması verilebilir. Aynaların birleştiği çizginin kişinin yansımasını ikiye katlaması ya da ikiye bölmesi yine filmin ‘ikilik’ temasına uygun metaforik görseller yaratmaktadır.

Nina’nın gözünden izlenilen yaşantısı, tıpkı Nina gibi seyirciyi de doğru- yanlış kavramları üzerinde kafa karışıklığına yöneltmektedir. Bilinçli olarak yaratılan bu kafa karışıklığı, aslında varoluşçulukta bahsedilen iç sıkıntısının sebeplerindendir. Varoluşçuluk düşüncesi, hiçbir seçme ilkesi, seçtiklerinin yanlış veya doğru olduğunu gösterecek bir ölçü birimi barındırmamaktadır: “Varoluşçu iç sıkıntısının kökeni de budur; bu, açık bir tehlikenin saldırdığı bir korkudan çok, istemiş olmadan bu dünyaya fırlatıp atılmamın, tüm sonuçlarının ne olacağı kestirilip bilinmeden ve doğrulanmadan seçimler yapmak zorunluluğunda bulunmanın verdiği buruk duygudur: Acılı, ama soylu bir duygu; çünkü gerçek varoluşa bizi getirip oturtan odur” (Foulquie, 1991: 46).

3.3.4.5. Siyah Kuğu'da birey - başkaldırı

Aronofsky, Siyah Kuğu filmini, seyircinin olayları karakterin gözünden görmesini ve onun hissettiklerini hissetmesini sağlayacak şekilde kurgulamıştır. Aklını yitirme noktasına gelmiş Nina'nın içsel derinliğini keşfeden seyirci, onun yaşadığı duyguları kendi içinde hissedebilmektedir. Seyirci, Nina'ya üçüncü bir göz olarak değil, Nina'nın kendisi olarak bakmaktadır; tıpkı bir ayna gibi. Bu şekilde, karakteri yargılamaktan çok onun özdeşleşmeye, onunla birlikte rahatsız olmaya ve gerilmeye çekilen seyircinin bu deneyimini, kullanılan kamera teknikleri pekiştirmektedir. Aronofsky, çekimlerde kamerayı karakter yürürken arkasından takip ettirerek ve karakteri kompozisyonun merkezinde tutarak (lensi karaktere odaklayarak) izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlamıştır.

Filmdeki baskı unsuru ve otorite figürü olarak Erica, kızıyla karmaşık bir ilişki içindedir. Erica, Nina'yı geceleyin soyarak, zorlayıcı kişisel sorular sorarak, ne zaman çıkacağı, nerede yiyeceği, ne giyeceği gibi onun çevresinin ve günlük hayatının her yönünü kontrol ederek ürpertici bir şekilde kontrolü altında tutmaktadır. Kızının ondan ayrılmaması için Nina'yı çocuksu bir hayatta tutup, ona küçük bir çocuk gibi yaklaşan ve ona kendine muhtaç olduğunu hissettiren Erica, Nina'nın filmin başlarındaki ufak tefek çıkışlarında, ona kendisini suçlu hissettirerek itaat emesini sağlamaktadır. Ancak filmin ilerlemesiyle, annesinin baskılarına karşı içindeki isyanı büyüyen Nina'nın kaçınılmaz başkaldırısına şahit olunur:

Erica: Cildin nasıl oldu?

Nina: İyi.

Erica: Dokunmuyoruz değil mi?

Nina: Hı hı.

Erica: Bir bakayım. Üstündekini çıkar.

Nina (*sert bir tonla*): Hayır!

Nina'nın sert bir şekilde annesine hayır demesi, bir ilktir. Bu diyalogun ardından kapı

çalınır ve eve Lily'nin Nina'ya özür dilemek üzere evine geldiği görülür. Lily, Nina'ya birlikte dışarıya çıkmayı teklif eder. Kapı önünde yaptıkları konuşmanın annesi tarafından sürekli olarak kesilmesinden rahatsız olan Nina, bir hışımla evden eşyalarını alarak annesini dinlemeden Lily ile beraber dışarı çıkar. Bu tavrı, Nina'nın otoriteye karşı ilk başkaldırısı olarak tanımlanabilir.

Filmde, annesinin Nina'ya “tatlı kız” şeklinde hitap ettiği birden çok sahnede gözlemlenmektedir. Bu ifade, Nina'nın yumuşak başlı, itaatkâr ve söz dinleyen tarafını- yani Beyaz Kuğu'yu tanımlamaktadır. Ancak içindeki isyankâr ve cesur Siyah Kuğu'yu keşfetmekte olan Nina, artık “tatlı kız” olarak tanınmayı reddetmektedir. Lily ile dışarı çıktığında gittiği gece kulübünde fonda “tatlı kız” diyen sesler duymaya başlar ve bu, gece boyunca devam eder. “Tatlı kız” ifadesi, Nina'ya şimdiye dek yapıştırılmış olan bir yaftadır ve Nina artık bunu kabul etmemektedir. Bu başkaldırısı gece boyunca o zaman kadar olduğundan çok farklı bir şekilde davranan ve kendi sınırlarını aşan Nina'nın tüm hareketlerinde görmek mümkündür. Nina annesinin aramalarına cevap vermez, içki içer, uyuşturucu alır, cinsel deneyimler yaşar ve kendini tam anlamıyla tüm zincirlerinden koparır. Bu durum, yani kendisine otoritenin (annesi) biçtiği kimliğe aykırı hareket etmesi, Nina'nın başkaldırısı olarak değerlendirilebilir.

3.3.4.6. Siyah Kuğu'da özgürlük - eylem - sorumluluk

Nina'nın tutkusu uğruna ölüme gitmesi, eyleme geçerek özgürleşmesi Sartre'ın bahsettiği eylem-özgürlük ilişkisinin iyi bir örneği olarak değerlendirilebilir. Sartre'a göre, insan özgür olmaya mahkûmdur: “Özgürdür, çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez, artık bütün yaptıklarından sorumludur (...) İnsan kendi tutkusundan sorumludur” (2018: 47). Üzerinde büyük bir sorumluluk bulunan Nina, bu sorumluluğun kendisi üzerinde yarattığı baskıdan ötürü bulantı duymaktadır. Nina'nın kendi kabuğunu kırarak özgürlüğe kavuşmasını sağlayacak olan bu sancılı süreç, onu hayal ettiği mükemmelliğe ulaştıracak olan yoldur.

Nina, bu bale gösterisi için canını dişine takarak çalışmış, başarılı olmayı her şeyden çok ciddiye almıştır. Bu rolde kusursuzluğu yakalayabilmek için yediği yemeklerden, sosyal hayatından ve zamanından ödün vermiş, hayatı boyunca baskılayarak yaşadığı karanlık tarafıyla yüzleşmiş ve onu ortaya çıkarmıştır. Varoluşçuluğun en önemli temalarından birisi olan “eylem”, Nina'nın varoluşunu tamamlayabilmesi yolunda yılmadan gerçekleştirdiği bir

olgudur. Sartre’a göre “failin özgürlüğü tüm eylemlerin temeli ve vazgeçilmez koşuludur- var olan şeyden bilinçli bir kopuşla özgürlük ve mümkün olan şeye doğru kişisel bir yansıma” (Blackham, 2012: 130). Nina, bir balerin olmayı- ancak sadece sıradan bir balerin olmayı değil- mükemmel bir balerin olmayı seçmiştir. Özgürleşmek için seçtiği yol budur ve bunun bedelini de ödemekten kaçamamıştır. Uzun çalışma saatleri, annesinin baskısı ve bu baskıya ilk defa başkaldırışı, diğer balerinlerin kıskançlık dolu bakışları, Thomas’la yaşadığı çatışma anları ve cinselliğini keşfetmek üzere gerçekleştirdiği kendini zorlayıcı deneyimler, psikolojisinin giderek bozulmasına ve akıl sağlığını etkilemesine yol açmıştır. Tüm bunlar, Nina’nın seçiminin bedelidir ve Nina bu seçiminin sorumluluğunu almak durumundadır. Bunun sebebi, Kraliçe Kuğu rolünün Nina’ya tüm bu kaybettiği şeylerden daha fazlasını ifade etmesidir.

Bu noktada Sartre’ın, “Özgürlük Yolları” kitabına gelen “pısrık karakterleri kahramanlığa yükselttiği” yönünde eleştirilere, sorumluluk ve eylem kavramları ekseninde verdiği cevabı hatırlamakta fayda vardır: “Korkak, kendi kendini korkak yapar, kahramansa kendi kendini kahraman. Korkak ya da kahraman olmak insanın elindedir. Nitekim korkak, her zaman korkaklıktan kurtulabilir, kahraman her zaman kahramanlıktan çıkabilir (...) Varoluşçuluğa göre insanın yazgısı kendi ellerindedir. Gerçek varoluşçuluk umudun anca eylemde bulunduğunu, kişiyi yaşatacak tek şeyin edimleri olduğunu öne sürer” (Sartre, 2018b:58). Nitekim, varoluşçuluk insanı benzeyen eylemleri ile tanımlamakta, davranışları ile yargılamaktadır. Nina’nın “Siyah Kuğu” rolünü oynayabilmek uğruna gerçekleştirdiği eylemler sonucunda kendi içindeki karanlık tarafı keşfetmesi, Sartre’ın bahsettiği “var olan şeyden kopuş”la birlikte gelen özgürlüğe ulaşmasını ifade etmektedir.

Aronofsky, bu eylem-özgürlük ilişkisini Nina’nın dönüşümünde kullandığı fiziksel unsurlarla ifade etmiştir. Filmin başından itibaren sırtında tırnak izleri olduğu fark edilen Nina’nın bu izleri önce yaraya dönüşmüş, yaranın içinden de kanatlar çıkmıştır. Burada kanatların, özgürlüğü vurgulayan bir metaforik anlatımı olduğunu iddia etmek mümkündür. Nina, Tıpkı Sartre’ın “Özgürlük Yolları” kitabındaki karakter gibi, yaşamına korkak olarak başlamış, ancak kahramana dönüşerek ölmüştür. Bir diğer deyişle kendi yazgısını eylemleriyle kendisi yazmıştır.

Nina, dönüşümünü tamamlandıktan sonra kusursuzluğa ulaşır ve hayata gözlerini kapatır. Ancak seyircinin onun gözlerinden izlediği filmde fark ettiği şey, ölümün karanlık değil, aydınlık oluşudur. Nina gözlerini kapattığında ekran bembeyazdır, bu durum onun

özgürleşmesini ifade etmektedir. Nitekim, anlatının alt metninde bireyin tamamen özgürleşmesinin ve varoluşunu tamamlamasının ancak ölüm ile mümkün olabileceği iddia edilmektedir.

3.4. Üçüncü Örnek Film: anne! (mother!)

3.4.1. Konu

Filmin konusu, bir çiftin, yeni taşındıkları evde ağırladıkları davetsiz misafirlerle birlikte sıra dışı bir hâl almaya başlayan hayatlarıdır.

3.4.2. Tema

Filmin teması, yıkımın yaratılış döngüsünün bir parçası olduğudur.

3.4.3. Sinopsis

Filmde iki başkarakter bulunmaktadır. İsimleri verilmediğinden dolayı, bu karakterlerden “Yazar” ve “Kadın” olarak bahsedilecektir. Çift, ıssız bir mekânda, doğa içinde kurulmuş bir evde yaşamaktadırlar. Yazar, yaratma sancısı çektiği için çalışmasında ilerleyememektedir. Yaşadıkları evi tamamıyla kendisi yenilemiş olan Kadın, Yazar’ın kitabını yazması için ona her daim destek olmakta, Yazar tarafından “ilham perisi” olarak adlandırılmaktadır. Kadın, Yazar’a büyük bir sevgi duymakta ve hayatını kolaylaştırmak için her şeyi yapmaktadır.

Bir gün, eve davetsiz bir misafir gelir ve kalacak yeri olmadığı için Yazar, adamı evine kabul eder. Kadın ise, doktor olduğunu iddia eden bu adamın evlerinde kalmasından hoşnut olmamıştır. Evini büyük bir titizlikle korumaya çalışan Kadın’ın, misafir gelen doktora evde sigara içmenin yasak olduğunu söylemesine karşın, doktor onu dinlememekte ve hasta olmasına rağmen sigara içmeye devam etmektedir. Geceleyin, Yazar ve doktorun seslerine uyanan Kadın, Yazar’ı tuvalette doktorun kusmasına yardım ederken görür. Kadın, doktorun sırtında, kaburgalarının olduğu kısımda bir yara olduğunu fark eder. Kadın’ın dikkatle bu yaraya baktığını fark eden Yazar, hiddetle onu dışarı çıkarır.

Ertesi gün doktorun eşi de eve gelir. Eve yerleşen misafirler, evin kurallarına aykırı davranışlarıyla Kadın’ı rahatsız etmektedirler. Yazar ise durumundan son derece memnun görünmektedir; evine gelen ve kendisine hayran olan bu misafirlerle kurduğu arkadaşlığın, kendisine ilham vererek eserini bitirmesine yardımcı olacağını düşünmektedir. Doktor ve

eşi, evde girmenin yasak olduğu Yazar'ın (Tanrı'nın) çalışma odasına (cennete) girerler ve Yazar'ın gözünden sakındığı kristale (yasak elmaya) dokunmaya çalışırken onu kırarlar. Bu olaydan dolayı çok sinirlenen Yazar, çalışma odasının kapısını tahtalar çakarak kapatır. Kadın (Doğa) ise misafir çiftten evi (Dünya'yı) terk etmesini ister, ancak onları, eşyalarını topladıklarını sandığı odalarında, birlikte olurken görür. Yazar ile konuşan Kadın, Yazar'ın misafirlerin gitmesini istemediğini anlar.

Bu olayın hemen akabinde, eve misafir çiftin iki oğlu gelir. Babalarının mirası için birbiriyle kavga eden oğullardan, biri diğerini yaralar. Paniğe kapılan Kadın çok korkmaktadır ancak Tanrı, misafir çift ve yaralı oğullarıyla birlikte hastaneye gider. Eve geldiklerinde yaralı oğulun öldüğü öğrenilir. Akşam eve çok sayıda yeni misafir gelir, bunlar çiftin ölen oğullarını anmak üzere gerçekleştirecekleri tören için davet ettikleri yakınlarıdır. Ancak, eve gelen misafirler çoğaldıkça Kadın'ın duyduğu rahatsızlık artmakta ve sabrı taşmaktadır. Pervasız ve saygısız misafirlerin hızla çoğalmasıyla birlikte evde her şey kontrolden çıkmıştır. Evi konusunda oldukça hassas olan Kadın, misafirleri lavabonun üzerine oturmamaları konusunda uyarırken, lavabo çöker ve su tesisatı patlar. Bu olay üzerine çılgına dönen Kadın, tüm misafirleri evinden kovar.

Misafirlerin gitmesiyle birlikte ev bir süreliğine tekrar sessiz ve huzurlu haline döner. Kadın evdeki tamirat işlerine tekrar başlar ve çift çocuklarına hamile kalırlar. Kadın bebeğine hamileyken, Yazar'a ilham gelir ve kitabını tamamlar. Kitap herkes tarafından çok beğenilir, öyle ki, hayranları kapısına gelir. Böylelikle, bitmek bilmeyen misafir akını yeniden başlar. Sayısı giderek artan misafirler, evde bir kaos ortamına sebep olur. Bu karmaşıklığın içinde, Kadın doğum yapar, ancak Yazar'ın hayranları, çocuğunu kendilerine göstermek üzere odadan dışarı çıkaran Yazar'ın elinden adlıkları çocuğun boynunu kırarak ölümüne sebep olurlar. Bunun üzerine deliye dönen Kadın, bodrumdaki petrolü kullanarak tüm evi yakar. Kadın ölmek üzereyken, Yazar onun kalbini söküp alır ve elinde sıkarak kristale dönüştürür. Kalbin kristale dönmesiyle birlikte, ev küllerinden doğarak canlanır ve eski görüntüsünü alır. Ancak çiftin yataklarında uyandığını görülen kadın, başka bir kadındır.

3.4.4. “anne!”de Varoluşçuluk

Aronofsky, Tanrı ve doğa ilişkisini, dini inançlar ekseninde, bir kadın erkek ilişkisine yedirerek çok katmanlı bir öykü yarattığı “anne!” filminde, inançlara ve insanlığın karanlık

yanlarına dair cesur düşüncelerini izleyiciyle tartışmaktadır. Filmde isimleri geçmeyen kadın ve erkek karakter, “Tanrı” ve “Doğa Ana” olarak ele alındığında, yönetmenin din ve sistem sorgulamasını Sartre bakış açısıyla ele aldığını söylemek mümkün olabilir.

Simge ve sembollere çokça başvurulduğu görülen bu filmde, izleyici aslında birden çok hikâye ve anlam ile baş başa bırakılmıştır. Film, yüzeyde kadın-erkek ilişkileri üzerinden okunabilirken, alt metni Tanrı’nın dünyayı yaratım süreci insanın yeryüzüne olan saygısız ve saldırgan tutumu gibi çok daha geniş etkileri olan bir hikâyeyi anlatmaktadır. Diğer taraftan, filmi yönetmenin geçmişi, tercihleri, ilişkileri ve şöhreti ile hesaplaşmasını ele alan öznel ve bir otobiyografi olarak düşünmek de mümkündür. Film hangi bakış açısıyla izlenirse izlensin, bir yaratım süreci ve bu sürecin parçası olarak gelen bir kaosla birlikte şekillenen bir anlamlandırmadan söz etmek olasıdır. Yine tüm bu farklı görüş ve düşüncelere karşın, filmin ana ekseninde çok yalın varoluşçu bir soru bulunmaktadır: “Kötülük neden vardır?” Bu soru birey, sistem, din ve doğa ve Tanrı ekseninde ele alınarak irdelenmektedir.

Yalnızca İncil’in sıra dışı bir versiyonunu yansıtmaktan öte, daha derin anlamları da içinde barındıran film, hareketli kamera kullanımı, gerilimli ve rahatsız edici yakın çekim sahneleri ve ilginç senaryosuyla insanlığın günümüz dünyasındaki yerine ışık tutmaktadır.

3.4.4.1. “anne!”de saçma

Yaratılışın absürt bir bakış açısıyla tekrar anlatıldığı filmde yer alan “saçma” unsurunu incelerken, varoluşçu doktrinlerin kalbinde bulunan “saçma” düşüncesine ve Sartre’ın bu konuya yaklaşımına değinmek gerekir. Filmde yaşanan kaos, insanların özgür seçiminin bir sonucudur ve özgürlük de, buradaki temel saçmalıktır. Nitekim Sartre’a göre “hiç dayanaksız olarak yapılan ve kendi motiflerini kendisi dayatan böyle bir tercih, saçmalık olarak algılanabilir ve aslında gerçekten de öyledir” (Mougin, 2004:129).

Anlamsızlıkların çoğalarak arttığı filmde, Aronofsky, ağır ilerleyen sekansların her birine farklı bir imge yerleştirmiştir. Başlangıçta seyirci tarafından, sıradan bir çiftin ilişkisinin konu alındığı zannedilen film ilerledikçe, bilinmeyenlerin sayısı artmakta, ortamdaki absürt gerginlik de tırmanmaktadır. Başkarakter olan Kadın’ın şiddetlenen bulantıları ve sanrıları gibi filmdeki, anlamlandırması gittikçe güçleşen olaylar zinciri izleyiciyi bir karmaşaya itmektedir. Evdeki insan sayısının hızla artmasıyla birlikte izleyicinin üzerine, Kadın’ın yaşadığı şaşkınlık ve anlam karmaşası ile kurgunun nereden gelip nereye doğru gittiğini anlaşılamamakta, seyirci bu anlamsızlığın içine bırakılarak

karanlıkta yolunu semboller aracılığıyla bulmaya çalışmaktadır. Film ilerledikçe anlatılan hikâyenin aslında ilk insandan bu yana insanlık tarihi olduğu ortaya çıkmaktadır.

Ancak filmin anlattığı hikâye netleşse bile, olayları açıklayan mantıklı bir bakış açısı bulmak zordur. İnsanlar Tanrı'ya karşı bu denli sevgi doluyken, neden bebeğini öldürdüler? Bebeğin cesedini neden yediler? Nasıl oldu da misafir oldukları bu evi bu denli hoyratça kullanma hakkını kendilerinde buldular? Tek bir mekânın içinde bu kadar saldırganlık ve vahşet nasıl ortaya çıkabildi? İlham olarak gördükleri Doğa'ya nasıl bu kadar haksızlık yapabildiler? Tanrı neden daha otoriter davranmadı, Doğa neden öfkesini ifade etmek için sabrının son damlası taşana kadar bekledi? Tanrı Doğa'yı seviyorsa neden onu korumak için eyleme geçmedi, insanları neden cezalandırmadı? Doğa'nın Tanrıya olan sevgisi karşılıksız mıydı?

Aronofsky'nin kurduğu bu dünyanın seyirci tarafından algılanış biçimini açık bir şekilde, Sartre'ın "Bulantı" adlı romanındaki Roquentin karakterinde görmek mümkündür. "Onun aradığı şey, oluştta bir zorunluluk; yani insan aklının ulaşabileceği mantıklı bir dizgedir. Neden-sonuç ilişkileriyle saptanmış bir başlangıç ve bir son diler. Oysa yaşamın seyrinde böyle bir zorunluluk, insan aklının sınırlarına ve gereklerine denk düşen bir zorunluluk yoktur (Savaş, 2013: 172–173). Yaşanan olayları anlamlandırmanın güç olduğu bu filmde de, kurgulanan dünya göz önüne alındığında, böyle bir zorunluluk hissedilmediği aşîkârdır. "İnsan çabasının anlamını ne yanlış temellendirilmiş umutlara kapılmada, ne de bu tür umutlar devrilip gittiği için umutsuzluğa kapılmada buluruz. Saçma olanın dünyasıyla karşı karşıya kalırız, burada olumsuzluk hüküm sürer ve hiçbir yeter sebep yoktur" (Macintyre, 2001: 46). Filmde de, izleyici tam olarak bu şekilde saçma olanın dünyasıyla baş başa bırakılmaktadır.

Sartre için saçma, devamlı olarak anlamlandırmak zorunluluğu içinde olunan bir dünyada yaşanmasından kaynaklanmaktadır. Aslında varlığın temeli hiçliktir; tüm anlamlandırmalar özünde zorunlu bir anlam barındırmayan karşılaşmalara ve rastlantılara bağlıdır. Saçmanın kendisi de bu hiçliğin kavranmasından doğar (Macintyre, 2001: 87). Nitekim, Sartre ile benzer şekilde düşünen Aronofsky de, bu filmde kullandığı karmaşık olay örgüsü ile, izleyicileri, sürekli olarak anlamlandırma zorunluluğu hissettikleri bir dünyanın içine almıştır.

3.4.4.2. “anne!”de Tanrı- değer

Filmin ana ekseninde bulunan varoluşçu sorular, birey, sistem, din, ve doğa ve Tanrı ekseninde ele alınarak yansıtılmaktadır. Aronofsky, Tanrı ve doğa ilişkisini, dini inançlar ekseninde, bir kadın erkek ilişkisi üzerinden gösterdiği bu filmde, inançlara ilişkin düşüncelerini izleyiciyle tartışmaktadır.

Aronofsky'nin dine karşı olan protest tutumunu, filmde resmedilen Tanrı'nın zaaflarında ve pasifliğinde görmek mümkündür. Bunun yanı sıra, bu Tanrı'nın adil olup olmadığı da tartışılır.

Tanrı ve Doğa'nın uyumlu birlikteliği, insanın devreye girmesiyle bozulur. Kendine ait olan bu evde mahremiyeti ve varlığı görmezden gelinen kadın, eve gelen misafirlerin artmasıyla kendisini huzursuz ve güvensiz hissetmeye başlar. Beklediği ilgi sevgi ve saygıyı eşinden (Tanrı'dan) göremeyen Kadın (Doğa), kocasından uygun bir dille onları göndermesini istemesine karşın eşi, kalabalığın, insanların ve kaosu onu doyurduğunu ve beslediğini öne sürerek eşinin isteklerini yok saymayı tercih eder. Serzenişleri sonuçsuz kalan Kadın'ın kıyameti koparmaktan başka seçeneği kalmaz. Bu kıyamete yol açan unsur, insan varlığı olmakla birlikte, kocasının (Tanrı) dizginlenemez sanatçı egosu, bencilliği ve kibrinin, bu kaosu durdurabilecekken durdurmamasının önemli bir etken olduğunu belirtmek gerekir.

İnsanlar evini (Dünya'yı) savaş alanına çevirirken, bebeğini (İsa'yı) parçalarken, eşine (doğaya) tecavüz ederken Yazar (Tanrı) olaylara müdahale etmemekte, kontrolü eline almak için bir çaba göstermemektedir. Bu, şimdiye dek bilinen Tanrı'dan çok farklı bir Tanrı'dır. Bu noktada Sartre'ın Tanrı ile ilgili görüşlerini hatırlamakta fayda vardır. Sartre, Tanrı'nın varlığını reddederken, aslında yokluğunu ispatlamak gibi bir amacı da yoktur. Onun iddia ettiği şey, insanın kendi başına bırakılmışlığıdır. Sartre'a göre Tanrı olsaydı bile, değişen bir şey olmayacaktı; çünkü çalışmanın ilk bölümünde de açıklandığı gibi, Sartre'a göre sorun Tanrı'nın varlığı ya da yokluğu değil, insanın kendisini bulması ve var etmesi sorunudur. Aronofsky de, anne! filmde çizdiği olaylara kayıtsız bir Tanrı profili ve dünyaya (eve) fırlatılmış başıboş bırakılmış insanlar ile tam olarak bunu anlatmaktadır. Değerleri insanlık için bulacak bir varlık yoktur, bu nedenle değerleri bireyin kendi başına bulması gerekmektedir. İnsanlık, kendi değerlerini bulup onları izleyemezse, bunun sonu kaos olacaktır.

Çizilen bu ümitsiz resme rağmen, Sartre varoluşçuluğuna göre insan her şeye rağmen değerleri, erdemi bulabilir. “...varoluşçuluk trajik bir dünya görüşüdür, ama kötümserlikten uzaktır. İnsan suçta bile, başarısızlıkta bile doğruluğunu sürdürebilir” (Kaufmann, 1964: 73).

Basında, bir mesajı olmadığı, sorduğu sorulara cevap vermediği ve izleyicileri bunaltmaktan başka bir işlevi olmadığı yönünde eleştirilen “anne!” filmine varoluşçu perspektiften bakıldığında, tüm bu eksik olarak görülen unsurların aslında kasıtlı olarak bu şekilde bırakıldığını iddia etmek mümkün olabilir. Aronofsky’nin de Sartre gibi, insanlara, değerleri onlara dikte edecek bir varlığın bulunmadığını, kendi değerlerini kendilerinin bulması gerektiğini anlatmaya çalıştığı iddia edilebilir.

Aronofsky, genellikle Kadın (Doğa)’yı takip eden, onun etrafında dönüp duran, büyük zoom’larla onu kesen ve onun gözünden bakan kamera ile, aslında seyirciden varoluşa tanıklık etmesini ve ıskaladığı gerçekliği görmesini istemektedir. Değerleri insana verecek bir merci yoktur, onları Tanrı veya Doğa bulmaz, ancak Doğa, insanları değerlerini bulma konusunda yönlendirmektedir. Eğer insan, Doğa’nın işaret ve uyarılarını dikkate alırsa, kendi değerlerine giden yol, Doğa’nın tuttuğu ışıkla aydınlanacaktır.

3.4.4.3. “anne!”de birey - sistem - iletişim

Filmde “birey” unsuru, doktor ve karısı, yani Adem ve Havva üzerinden temsil edilmektedir. Adem ve Havva, kendilerine verilen son derece açık ve net emirleri yok sayan ve bunun ciddi sonuçlarına katlanmak durumunda kalan insanoğlunun varoluşunun başlangıcıdır. Aronofsky’nin bireyci yaklaşımının somut bir göstergesi olarak, karakterlerine “anne” ve “O” ismini verirken de bir sanatçı üzerinden Tanrı’yı ve bir Kadın üzerinden Doğayı kişileştirdiğini iddia etmek mümkündür. Nitekim film, bir Kadın kimliğinde kişileştirilmiş olan Doğa’nın gözünden izlenmektedir.

Konukların insanlığı bir bütün olarak temsil ettiği düşünüldüğünde, Aronofsky’nin insanların davranışlarına dair oldukça karamsar bir görüşü olduğunu iddia etmek mümkündür. Tanrı ve Doğa tarafından yemek, sosyalleşme ihtiyaçları karşılandığı halde, insanlar hala tatmin olmuş gözükmemektedir. İnsanların sebep oldukları kaos, ancak Doğa (Kadın)’nın müdahale ederek Dünya’yı (evi) yakmasıyla son bulmaktadır.

Eve gelen konukların hepsinin ortak bir özelliği vardır: Tanrı’nın bir parçasını istiyor olmaları. Yazarın kristaline dokunmaya çalışmaktan, O’nun kitaplarını okumaya, O’nunla

fotoğraf çekirtmekten, bebeğini eline almaya kadar uzanan bütün eylemler, bireyin kendini tamamlama çabasının göstergesidir. Hayran oldukları Tanrı'ya daha yakın olarak, ona dönüşebilmenin yani “mükemmel “olabilmenin umudunu taşımaktadırlar. Ancak birey, bitmek bilmeyen tüketimi ve açgözlülüğü yüzünden, ona karşı sonsuz affedici davranan Tanrı tarafından bile doyurulamamaktadır. Bu nedenle yaratılıştan sonra kaos ve ardından gelen yıkımla birlikte, tekrar yaratılış döngüsü son bulmamaktadır. Nitekim Aronofsky de, film hakkında yaptığı bir röportajın, insanların nasıl doyumsuz olduklarını, bu sonsuz tüketimin nasıl olduğunu düşündüğünü, içine girdiği ümitsizliği bir duyguda toplayarak bu filmde vermek istediğini belirtmiştir (Anderson, 2017). Benzer bir bakış açısına sahip olan Varoluş ideolojisi de, insan gerçekliğinin kendini yaptığı ölçüde dolaysız bilgidan kaçtığını düşünmektedir. Kişinin belirlenimleri yalnızca üyelerinin her birine özgül bir işveren, işin yarattığı ürünle bir bağlantı ve öteki üyelerle üretim ilişkileri kuran, kendini sürekli olarak oluşturan belli bir toplumda ortaya çıkmakta ve bütün bunlar bitip tükenmek bilmeyen bir bütünleşme devinimi içinde oluşmaktadır (Sartre, 1999:176).

Evde bulunan insanların sayısının artmasıyla, bireylerin arasındaki iletişim(sizlik) unsuru ön plana çıkmıştır. İletişimsizlikten kaynaklı olarak doğan savaş ortamında insanların hem Doğa'ya hem de birbirlerine uyguladıkları sayısız şiddete, vahşete ve saldırganlığa dönüşmüştür. Nitekim, Sartre'ın da insanların birbirleriyle kurdukları iletişim hakkındaki karamsar düşüncesi, Aronofsky'nin bu filmde yansıttığı düşünceden çok farklı değildir: “İnsanın diğer insanlarla ya da "başkası" ile ilk iletişimi (bağlantısı) Sartre'a göre düşmancadır. Başkası, benim sandığım dünyamı elimden alan, bana haksızlık edendir. Benim dünyama girerek beni rahatsız eden düşmanca varlıktır” (Koç, 1999). Bu durumun Sartre'ın yapıtlarında da önemle üstünde durulduğu görülmektedir. “Sartre'ın eserlerindeki kahramanlar, gerçek varlıklarının dışında birbirlerinin kalbine ve içine nüfuz etmeden boşuna didişirler, birbirlerine daima yabancı ve kayıtsız kalırlar. Çünkü birbirleriyle olan münasebetleri (nesnelerin) münasebetlerinden farksızdır. Birbirlerine karşı sonsuz bir bıkkınlık, kin ve nefret duyduklarından, birbirinin vücudunu ortadan kaldırmaktan veya intihar etmekten başka bir şey düşünmezler” (Moeller, 1969).

Bilinçli bir varlık olan insanın başkalarıyla kurduğu sorunlu ilişkinin irdelendiği filmde, evin içindeki insan sayısının çoğalması ve işlerin çığırından çıkmasıyla birlikte, karmakarışık olaylar zinciri hâkim olur. Artık kimin neden kavga ettiği, birbirlerini neden öldürdükleri, başlangıçta Doğa ve Tanrıya gösterdikleri sevginin nasıl olup da böyle bir

saldırganlığına dönüştüğü anlaşılamaz. Olan biten her şey mantık dışıdır. Aronofsky, bu kaosa ve trajik sona hangi neyin sebep olduğunu ve nasıl sorunun bir çığ gibi büyüyerek bu hale geldiğini göstermez; çünkü bu trajedinin sebebi bir şey değil, insanın ta kendisidir. Başlangıçta sessiz ve huzurlu bir havanın hâkim olduğu evde (dünyada) suç, saldırganlık, vahşet içeren kaotik süreç, ilk olarak misafirlerin (insanların) gelmesiyle birlikte başlamıştır. Bu noktada Sartre'ın "insanın durumu" ve "suç" konusuna bakış açısını hatırlamak önemlidir: "Sartre'ın gözünde insanın durumu saçmadır, trajiktir; ama böyle oluşu, doğruluğu, soyluluğu, yiğitliği, ya da yılmayan çabayı yok edebilir mi? (...) Öyle durumlar vardır ki ne yapsak, ne etsek suçtan kurtulamayız" (Kaufmann, 1964: 73).

Özetlemek gerekirse Aronofsky, hasta olduğu halde sigara içen, yasak olduğu halde kuralları delen, sevdiği halde öldüren, başkalarının sınırlarını işgal eden, kendisine evini açan doğaya zarar veren, birbiriyle sevişen ve birbirini öldüren mantıksızlığın uçlarında gezinen bir insan profili çizmiştir. Bu nedenle anne! filmini, "bir akıl varlığı" (homo sapiens) olan insanın, bu kez de sık unutilan haliyle bir "homo demens" olduğunu; yani akıllı uslu olduğu kadar, duyguları, hazları, tutkuları olan ve bu yönüyle sınır tanımaz; ölçsüz bir varlık olduğunu" (Savaş, 2014: 113) hatırlatan bir film olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak insanların doğayı, doğanın sarı tozu, Tanrı'nın ise Doğa'nın ona olan sevgisini tükettiği görülen bu filmde, yoğun bir sistem, tüketim ve bireycilik eleştirisi bulunduğunu iddia etmek mümkündür.

3.4.4.4. "anne!"de ölüm- yaşam - varlık - hiçlik

Seyircinin, aynı anda hem güvenli hem de huzursuz hislerle algıladığı evi nefes alan bir organizmaya dönüştüren Aronofsky, filmin tümünün geçtiği tek mekân olan evi düzen ve kaosun bir arada tutarak oluşturmuştur. anne! filminde, yaşamın özünden koparılmış sevgi ile doğan karanlığın ve ölümün, yeryüzünü küle dönüştürebileceğini göstermektedir. Nitekim, ilham kaynağı ve sevgisi olmayan bir Tanrı ise aslında bir hiçtir ve hiç olan bir Tanrı'nın hikayesini sil baştan yaratması için tekrar sevgiye (kristal) ihtiyacı vardır.

"Sartre'a göre ölüm olgusu, insanın bütün tasarılarına bir anda son vermesinden ötürü, yani insanı insan yapan şeyleri bir kalemde ortadan kaldırmasından ötürü, bir olanak olarak düşünülemez. Çünkü ölüm, bu anlamda, bir saçmalığı (absurdité) içerir. Bu yüzden ölüm yaşama hiçbir anlam veremez. Sartre'a göre ölmekle, 'kendisi-için-varlık' kipinden 'kendinde-varlık' kipine geçmiş oluruz" (Tansel, 2006). Ölüm temasını ve ölümün yarattığı

bu dönüşümü, Yazar'ın, Adem'in oğlunun ölümüyle birlikte düzenlenen anma töreninde yaptığı konuşmada bulmak mümkündür: “İnsan sizin acınızı nasıl anlayabilir ki... Anne ve babanın fedakarlığını...Endişeyle geçen onca seneyi...O seneler günlere, günler saatlere, saatler saniyelere dönüşüverir. Ama o her bir saniye, sonsuz miktarda sevgiyle doludur. Şimdi, ansızın o sonsuz sevgiden eser kalmadığını görüyoruz. Geriye kalan sadece engin ve dilsiz bir karanlık. Ama korkmanıza gerek yok. Karanlığın içinde bir ses, işitmek için haykırıyor. Derinden ve güçlü. Sadece kulak verin. Duyuyor musunuz? Onu duyuyor musunuz? Bu ses hayatın ta kendisi. Bu ses insanlığın ta kendisi. Bu ses oğlunuzun sesi. Onun size olan sevgisinin gözyaşları.”

Yazar'ın bu konuşmasından da görülebileceği gibi, bu sahnenin varoluşsal okuma için destek alınabilecek diğer bir konusu ise yaşamın tam da kendisidir. Az önce evde annesi, babası ve kardeşiyle birlikte bulunan oğul, artık yoktur. Arada geçen süre ise en basit ifadeyle yaşamdır. Bireyin çeşitli anlamlarla ve uğraşlarla doldurduğu, ancak sonunda bitirdiği bir süreçtir. Sevginin ve nefretin, iyinin ve kötünün, varlık ve hiçliğin, aydınlık ve karanlığın birbirine karıştığı, her birini kendi yolundan çeviren bir “ses”tir. Ancak insan, yaşamını seçerek oluşturur ve kendisi için var eder. Dolayısıyla insan seçtiği kadar seçmediklerinin de sorumlusudur. “Ses”i duyup duymamak, insanın elindedir. Nitekim Yazar'ın kendi oğlunun (İsa) ölümünde de, töreni gerçekleştiren rahibin şu sözlerine şahit olunur: “O ölmedi. Ses, hala işitmek için haykırıyor. Derinden ve güçlü. Kulak ver. Onu duyuyor musun? Bu ses hayatın ta kendisi. Bu ses insanlığın ta kendisi. Onun size olan sevgisinin gözyaşları.”

Rahibin ölüm hakkındaki bu konuşması, Tanrı'nınkiyle neredeyse birebir aynıdır. Ancak bebeği öldürülen Kadın (Doğa)'ın, insanların bebeğinin cesedini yediğini görmesiyle birlikte tamamen kendini kaybettiği ve insanları kırık cam parçalarıyla öldürmeye başladığı görülür. Doğa'nın sonsuz sevgisi, insanların var olabilmek için kendi bebeğinin ölüsünü yediğini görmesiyle artık nefret ve intikama dönüşmüştür. Böylelikle filmde, Aronofsky'nin sorduğu şu varoluşçu sorular ön plana çıkar: “Yaşamak için ölümle mi beslenmek gerekir?”, “Sonsuz bir sevgi hangi noktada nefrete döner?” “İnsanlar için huzurlu bir ev olan doğa neyin sonucunda onların başına yıkılır?”

Nitekim Aronofsky, filmin başında gösterdiği yanıp kül olmuş evi içeren ıssız görüntü ile, seyirciyi hiçlikle buluşturmaktadır. Daha sonra Kadın (Doğa)'ın çabalarıyla hiçlik varlığa dönüştürülmüştür. Görüntülerin yanı sıra, Yazar (Tanrı)'nın Doktor (Adem)'e

kristali (yasak elma) göstererek evinin (dünyanın) oluşumunu anlatırken söylediği sözler de, bu varlığın temelini hiçbirlik olduğunu kanıtlamaktadır:

Yazar: Gençken her şeyimi bir yangında kaybettim.

Doktor: Çok üzıldüm.

Yazar: Nasıl olduğunu tahmin edemezsin. Düşünsene, her şeyini kaybediyorsun. Anılarını, çalışmalarını, kirli diş fırçasını bile. (*Eline aldığı kristali göstererek*) Küllerin arasında bunu bulana dek, tekrardan yaratabileceğime inanmıyordum. Olağanüstü değil mi?

Doktor (*kristale dokunmaya çalışarak*): Acaba biraz...

Yazar: Her şeye tekrardan başlama gücü verdi. (*Kadın'ı göstererek*) Sonra Onunla tanıştım. (*Kadın'a yönelerek*) Seninle. Ve o da her bir odaya yeniden hayat verdi. Burayı baştan yarattı. En ince ayrıntısına kadar.

Doktor (Adem) ile Yazar (Tanrı) arasında geçen bu diyalog, varlığın temelini hiçbirlik olduğunu, anlamlandırmanın tamamen rastlantısal olaylara bağlı olduğunu, saçmanın da bu hiçbirliğin kavranmasından ortaya çıktığını gözler önüne sermektedir.

3.4.4.5. “anne!”de bulantı - eksiklik

Filmdeki bir diğer varoluşçu tema da, eksiklik unsurudur. Kişileştirilmiş olan Doğa ile Tanrı, ya da Yazar ile Kadın arasında geçen şu diyalog, bu kapsamda incelendiğinde eksiklik konusuna ilişkin varoluşçu doneler açığa çıkmaktadır:

Doğa: Sana yetemediğim için canım yanıyor

Tanrı: Sen suçlu değilsin, benim için her zaman her şey yetersiz. Yoksa ben yaratamazdım. Şimdi her şeye baştan başlamalıyım.

Doğa Tanrı'ya karşı kendini, yetersiz ve eksik hissetmektedir. Tanrı, sadece Doğa'nın

sevgisiyle yetinmemiş, yeni arkadaşlar istemiştir ve evini insanlara açmıştır. Ona karşı koşulsuz sevgi veren ve onunla baş başa olmaktan mutlu olan Doğa, ona yetmemiştir. Nitekim, eve ilk misafir (insan) geldiğinde Yazar, ona evinde kalabileceğini, zaten bu evin eşi ve kendisi için çok büyük olduğunu düşündüğünü söylediğinde, eşinin hayal kırıklığı gözlerinden okunmaktadır.

Filmde, Tanrı'ya göre herkes eksiktir. Kendisi de, zaten tam olarak bu nedenle insanı yaratmıştır: eksiklikten ötürü. Filmin başlarında çift huzurlu bir şekilde kendi başlarına yaşamasına rağmen, Yazar'a ilham gelmemektedir, çünkü bir şeylerin eksikliğini hissetmektedir. Evine gelen misafirlere hayır dememesi, tam olarak bu nedenledir. Yazar'ın Tanrı, gelen misafirlerin de insan olduğunu düşünürsek, Tanrı, yarattığı insanları eksik olarak yaratmıştır. Dolayısıyla insanlar doğduktan sonra eksik olmamıştır, zaten eksiklik olarak var olmuşlardır. Eksiklik konusuna Sartre varoluşçuluğunun yaklaşımı da benzerdir: "Sartre'a göre insan, önce var olup, daha sonra bazı şeylerden eksik kalan bir varlık değildir. İnsan, önce eksiklik olarak var olur. Ne ise o olan kendinde karşısında insan, bir bütünlüğün eksikliğini çeker ve olduğu şey ölçüsünde değil, olmadığı şey ölçüsünde kavranır" (Çüçen, 2015:228).

Seyirci, anlatı boyunca, Kadın (Doğa)'nın birçok kes kustuğuna şahit olur. Doğa'nın içtiği kehribar rengi toz ile yasak elmanın simgesi olarak kullanılan kristalin renginin aynı olmasından, bu ikisinin özünün aynı şey olduğu sonucuna varmak mümkündür. Yaşadığı acıyı hisseden doğa, evini boyanın içine kehribar rengi tozu karıştırarak boyar. Midesi bulandığında ise bu tozu kendi içer. Bu noktada, Sartre varoluşçuluğunun önemli temalarından biri olan "bulantı"ya gönderme yapıldığını söylemek mümkün olabilir. Filmde Doğa da bir bireydir ve sorumluluğunun ağırlığı sonucunda ağır bir bulantı hissetmektedir. Kristal ile aynı renk olan sarı tozu (sevgi) içtiğinde ise, kendini daha iyi hissetmektedir. Bu durum, Sartre'ın "Bulantı" romanını anımsatır. Bulantı, yalnızca öznel bir duygu değildir, bize asıl gerçekliği anlık bir parıldama içinde açar. Dünya düzensizdir, pistir ve karşı duran bir şeydir. "Dünyada iyi gitmeyen bir şey var"(Sartre, 2018d: 111).

Dünya insana göre uyumlu bir şekilde kurulmamış, tam tersine; zalim, acımasız, düşmanca ve saçmadır. Birçok birey yapışkanlık içinde yaşar. Ancak bulantı, bireyleri bu yapışkanlıktan kurtarır. Ancak bu yapışkanlıktan duyulan tiksinti bireyi varolmaya olmaya götürür.

3.4.4.6. “anne!”de aşk - uç duygular

anne! filminde aşk temasını Adem ile Hava aşkı, Doğa ile Tanrı aşkı ve insan ile Tanrı aşkı olmak üzere üç farklı kapsamda incelemek mümkündür. Adem ile Havva aşkını şu diyalogda görmek mümkündür:

Adem: Çapkınlığı bırakmıştım. Doğrusu yalnızlığa da alışıyordum artık. Ama sonra o karşıma çıktı. Onu gördüğüm ilk an, hayatımın geri kalanını birlikte geçireceğim kadının o olduğunu biliyordum.

Tanrı: İlk görüşte aşk yani.

Havva: Kesinlikle öyle.

Tanrı: Yani hiç tereddüt etmedin

Havva: Hayır, hiç etmedim. *(Doğa ile Tanrı'ya bakarak)* Siz bunun nasıl bir bağ olduğunu anlarsınız, değil mi?

Ancak çiftin hal ve hareketleri, birbirlerine karşı açık ve dürüst olmadıklarını göstermektedir. Havva'nın güven vermeyen tavırları, Adem'in kaçamak cevapları, seyircinin bu aşkın gerçekliğini sorgulamasına sebep olmaktadır.

Doğa ile Tanrı'nın aşkı ise, daha çok karşılıksız bir aşk gibi görünmektedir. Bunu fark eden Doktorun eşi (Havva), Yazar ile eşinin bebeklerinin olmamasının sebebinin aralarında cinsellik olmaması olduğunu anladığında, sözleriyle Yazar'ın eşini sevmediğini iddia etmiştir. Yazarın odasının mahremiyetini korumak için Havva'nın odaya çıkmasını engellediği sahnede ise Kadın'a “Vay canına. Onu gerçekten çok seviyorsun. Tanrı yardımcın olsun.” der.

Doğa tüm ilgisi, sevgisi ve sadakatiyle Tanrı'nın yanındayken, Tanrı bu sevgiye karşı son derece kayıtsız kalmaktadır. Doğa'nın sevgisinden beslenmektedir ve bu sevginin devamını istemektedir, ancak onun asıl ilgisini çeken şey Doğa değil, insanlardır. Dolayısıyla Doğa'ya karşı sevgisi çok yüzeysel kalmaktadır. Aşkın karşılıksız olduğunu, filmin sonunda tam olarak idrak eden Doğa, Tanrı'ya şöyle isyan eder: “Sen beni hiçbir

zaman sevmedin. Sen sadece benim sana olan sevgimi sevdin. Sana her şeyimi verdim! Sense bana bunları reva gördün.”

Filmde, insanın Tanrı’ya olan aşkı ise, onu putlaştırmaya kadar giden fanatik bir hayranlık olarak gözler önüne serilmektedir. Ancak bu hastalıklı bir aşktır, çünkü diğer insanlara, Doğa’ya ve Tanrı’ya zarar vermektedir. Ancak Tanrı, verdiği zararlara rağmen insanın ilgisinden ve hayranlığından mahrum kalmak istememektedir. Kendisine yapılan övgüler ve şatafatlı ilgiden büyük bir haz duymaktadır. Bu sevginin devamını sağlayabilmek için, tüm cömertliği, misafirperverliği ve arkadaş canlılığıyla insanlara kapılarını sonuna kadar açar. Tüm hatalarına rağmen onları affeder, bu hatalar kendi bebeğinin canına mal olsa bile.

Sartre, “Varlık ve Hiçlik” eserinde aşk temasını, insanların birbiriyle kurduğu ilişkilerin doğası kapsamında ele alır. Ona göre, bu ilişkilerin temelinde karşılıklı sahiplenme güdüsü bulunmaktadır. (2009: 473) Sartre’a göre aşk, bu sahiplenme güdüsünün hayata geçmesi için gerçekleştirilen, başkasına yönelik ilk tavidir ve doğası gereği narsist bir yapıya sahiptir; çünkü sevilme herkesin isteğidir.

Sartre varoluşçuluğunda, sevgi ilişkisi, aşkın sevgili tarafından sevilme arzusuna dayanmaktadır. Böylesine bir tutkuyla sevilme isteği ise narsizmdir ve bunun sonucu, “başkası” karşısında başarısızlığa uğramak olacaktır. Aşkın çöküşü ilgisizlik, nefret ve arzu ve sadizmi içeren ikinci tavırları doğurur. Sonuç olarak aşk dâhil olmak üzere bütün ilişkiler, her zaman için başkası’nın ben’i nesneleştirme girişimine dayanır ve hepsinin sonucu çatışmadır (Sartre, 2018c: 473). Nitekim, anne! filminde de, bu başlık altında bahsedilen üç aşk ilişkisi de büyük bir felaketle sonlanmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Darren Aronofsky sinemasına ait olan “Bir Rüya İçin Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmleri, Jean Paul Sartre’ın varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde analiz edilmiştir. Tarama modeliyle tezin ana hatlarını oluşturan alanlar çerçevesinde yapılan konu yazını taraması, gözlem ve not alma teknikleri sonucunda, çalışmanın amacı olan, Aronofsky sinemasında Sartre varoluşçuluğunun etkileri bulunarak ortaya konulmuştur.

Bu bağlamda, konuyu okuyucular için anlaşılabilir kılmak adına, çalışmaya öncelikle varoluşçuluk ile ilgili bilgi verilerek başlanmıştır. Bu kapsamda, varoluşçuluk ve kökenleri özetlenmiş, varoluşçuluğun kabul ettiği yaklaşım ve yöntemler tartışılmıştır. Varoluşçuluğun gelişmesine olanak sağlayan varoluşçu düşünürlerin, bu alana birbirlerinden oldukça farklı açılardan yaklaşmalarına karşın, üzerinde hemfikir oldukları temel ilkeler tespit edilmiş ve incelenmiştir.

Çalışma, varoluşçuluğu Sartre özelinde değerlendirilerek yapılan bir incelemeyi esas aldığı için, “Varoluşçu” sıfatını ilk benimseyen ve kabul eden Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesine yoğunlaşmıştır. Sartre’ın varoluşçuluk üzerine yaptığı katkılar, düşüncesinde özellikle vurguladığı temalar ile bu temalara yaklaşım biçimi açısından mercek altına alınmıştır. Sartre’ın sanat ile yakın bağları olan çok yönlü bir filozof olmasının, düşüncesinin geniş kitlelerce bilinmesine ve benimsenmesine imkân sağladığı anlaşılmıştır. Eserlerinde yansıttığı görüşlerini çoğunlukla kahramanlarının kurgusuyla okuyucuya sunduğu gözlemlenen Sartre’ın büyük ses getiren varoluşçuluk düşüncesi, kazandığı popülerliğin sonucu olarak özellikle Katolikler, Komünistler ve Marksistler tarafından yapılan eleştirilere maruz kalmıştır. Bu bağlamda, Sartre’a yöneltilen eleştiriler, iddia ettikleri sav çerçevesinde gruplandırılarak incelenmiştir. Böylelikle, Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesinin farklı bakış açılarından da görülmesi ve daha geniş bir kapsamda değerlendirilebilmesine olanak sağlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, varoluşçuluğun sanat ile olan ilişkisi neden ve sonuçlarıyla birlikte tartışılmıştır. Bunun sebebi, varoluşçuluğun sinema alanında değerlendirilebilmesi için öncelikle, genel anlamda sanat ile olan ilişkisinin incelenmesi gerekliliğidir. Varoluşçuluğun sanat ile buluşmasını sağlayan, iki alanın da önem verdiği ortak unsurlar tespit edildikten sonra, bu düşüncenin sanatın dalları olan edebiyat, tiyatro ve sinemadaki örnekleri değerlendirilmiştir. Sinemanın gelişim sürecinin, varoluşçuluk

penceresinden detaylı değerlendirmesi yapıldıktan sonra, sinemayla varoluşçuluk arasındaki ilişki, her iki alanın birbirine sunduğu imkânlar bazında irdelenmiştir. Bu kapsamda, varoluşçu düşüncenin beyaz perdedeki yansıması ve 20. yüzyılda doğan bu iki alanın ilerleyen süreçte de devam eden birlikteliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, Film Noir ve Hollywood düzleminde incelenmiştir. Varoluşçuluk ve sinemanın birbiriyle bağının oluşumu ve tarihsel gelişimi, örnekler kapsamında masaya yatırılmıştır. Varoluşçuluğun sinemadaki karşılığı, bu çalışma özelinde ele alınan varoluşçuluğun Sartre varoluşçuluğu olduğu göz önünde bulundurularak irdelenmiştir. Bu kapsamda, beyaz perdeye yansıyan “ümitsizlik”, “kaygı”, “ölüm”, “özgürlük”, “Tanrı”, “eksiklik”, “değer”, “iç daralması”, “bulantı” “uç duygular” ve “saçma” gibi varoluşçuluk temalarının sinemada ele alınış biçimi, anlatının yapısal dinamikleriyle bağlantılı olarak tespit edilmiştir.

Tarih boyunca süregelen sanat ile felsefe birlikteliğinin bir sonucu olarak sinema ve varoluşçuluk birlikteliğinin ortaya çıkmış olması, bu sürecin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmiştir. Modern felsefenin kesinlik arayışına bir tepki olarak ortaya çıkan varoluşçu düşüncenin ortaya koyduğu yeniliklerden biri olan “belirsizlik”, İkinci Dünya Savaşı sonrası varoluşsal kaygıları derinlerinde hissedilen ve varoluşun tahmin edilemez doğasına yakından tanık olan insanlar için bir çıkış noktası olmuştur. Bununla birlikte, özneliği merkeze almasıyla dikkat çeken varoluşçuluk düşüncesi, bireyin deneyimlerini ifade etmek için yeni yollar arayan sanatçılar için de önemli bir kaynak haline gelmiştir. Böylelikle, düşünce ve sanatın giderek nesnellikten özneliğe doğru evrilen çizgileri bu noktada daha net bir biçimde kesişmiş; bireyi merkeze alan ve eyleme önem veren yapıları, bu iki alanın yollarına birlikte devam etmelerine olanak sağlamıştır. Varoluşçu düşüncenin temsilcisi olan Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesinin sanatla ilişkisi, edebiyat ve tiyatrodan sonra 20. yüzyılda sinema alanında da etkisini göstermiş, böylelikle aynı dönemde öne çıkan bir sanat dalı olan sinema ile varoluşçuluk arasında güçlü bağlar kurulmuştur.

Böylece, bireyin problematik yanlarına dikkat çeken varoluşçu düşünce, sinemadaki yansımasını modern dönemde bulmuştur. Ayrıca, varoluşçu felsefe ve ele aldığı görüşleri yansıtma açısından, sinemanın sahip olduğu olanakların, diğer sanat dallarından çok daha geniş olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum da, sinema sanatında varoluşçu felsefenin sorularını konu eden pek çok film görülmesinin etkenlerinden birisidir. Nitekim, sinema tarihi boyunca gerek Avrupa sinemasında, gerek Amerikan sinemasında varoluşçu düşüncenin etkilerinin gözlemlendiği pek çok film bulunmaktadır. İçinde bulunulan çağa ve

o çağın insanlık durumuna ayna tutmayı basarmış, çağın acısını, trajedisini, gerçeğini yansıtmış olan her filmde, varoluşçuluğun izlerine rastlandığı görülmüştür. Ancak bir filmin gerçek anlamda varoluşçu olarak değerlendirilebilmesi için, yalnızca ele aldığı temaların değil, ele aldığı temaları izleyiciye aktarmak için kullandığı anlatım dilinin de varoluşçuluk üslubuna yakın olması gerektiği anlaşılmıştır. Filmlerinde varoluşçu temaları, varoluşçuluğun muhalif söylem biçimiyle ele aldığı gözlemlenen Darren Aronofsky, tam da bu nedenle bu çalışmada filmleri incelenmek üzere seçilen yönetmen olmuştur.

Filmlerinde bireye odaklanan ve uç duygulara yoğunlaşan Aronofsky, varoluşçu düşünceyi etkili bir biçimde yansıttığı görülen filmlerinde Jean Paul Sartre’ın bakış açısını benimsemiştir. Yönetmenlik kariyerine bağımsız filmlerle başlayan, daha sonra eserlerini Hollywood çatısı altında ortaya koymaya devam eden Aronofsky, ele aldığı konular ve özgün üslubu ile izleyiciyle güçlü bir bağ kurmayı başaramıştır. Bu kapsamda öncelikle, ortaya koyduğu izleyiciyi sarsan iddialı eserleri ile bilinen Aronofsky’nin filmlerinin genel atmosferi incelenerek ve ortak paydalarının altı çizilerek, bu çalışmada Aronofsky filmleri üzerinden varoluşçuluk incelemesi yapılmasının gerekçesi sunulmaya çalışılmıştır. Sartre’ın varoluşçuluk düşüncesi çerçevesinde, seçilen Aronofsky filmlerinin okumasını yapmak için, bu kuram yapısal unsurlara ilişkin olduğundan dolayı filmlerin sinematografik yapısından, anlatı yapısının üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda örneklem olarak seçilen filmlerin, varoluşçu unsurlar temelinde, yapısal yaklaşımın öğeleri olan konu, tema, öykü kurulumu, karakterler, olay örgüsü ve çatışma unsurları üzerinden çözümlemesi yapılmıştır. Nitekim, anlatılarını özellikle karakter-olay-çatışma üçgeninde kurduğu tespit edilen Aronofsky’nin filmlerine yapısalcı açıdan yaklaşmak, çalışmanın hedefine ulaşması açısından uygun bir yol olmuştur.

Filmlerinin temellerini varoluşçu sorular üzerine kurduğu gözlemlenen Aronofsky’nin yapıtlarının tematik benzerlikleri; başkaraktere yoğunlaşan eserler olmaları, karakterlerin özgürleşme ve kendi varoluşunu gerçekleştirme sürecinde yaşadığı bulantı, yoğun acı gibi sınırdaki duyguların ön planda olması, varoluşsal sorgulamalar, yabancılaşma, kendiyle çelişme gibi varoluşçu felsefeyi tanımlayan kavramları ele alması olarak tespit edilmiştir. Başkahramanların ruhsal yapısını merkeze alan eserler olmaları ve yoğunlukla kasvetli ortamlar, klostrofobik, boğucu ve bunaltan olaylar/ olay örgüleri gibi varoluşçu sinemaya özgü unsurlar taşımaları nedeniyle, araştırma evrenini, “Bir Rüya için Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmleri oluşturmıştır.

Seçilen ilk film olan “Bir Rüya için Ağıt”, Aronofsky filmlerine yansıyan varoluşçuluk düşncesinin nitelikli bir örneğini sergilemiştiri. Filmde sıklıkla tercih edilen hareketli bel plan ve yakın plan çekimleriyle karakterlerin duygu dünyası çekim teknikleriyle paralel bir biçimde yansıtılmıştır. Bu durum, seyircinin karakterlerin içinde bulunduğu şartlara onların gözleriyle bakması için oluşturulan atmosfere hizmet etmiştir. Bu kasvetli ve boğucu atmosferi oluşturan öğeler, filmin varoluşçuluk düşncesi açısından içeriğini oluşturmuştur. Bu içeriğin en önemli temsilcisi ise Sara karakteridir. Sara, bir birey olarak varolduğunu hissedebilmek için, başkalarının onayına ve ilgisine muhtaçtır; yalnızlığı ve aresizliğı onu kendi dünyasına hapsetmiştir. Modern dünyada, insanları “kazanan” olmak için yarıştıran sistemin yapı taşlarından belki de en etkilisi olan medya, tüm çaresiz insanlara bulduğu gibi Sara için de bir “m” bulmuştur. Sara bu yalnızlıktan ve kaybolmuşluktan, zayıflayıp televizyon programına çıkararak kurtulabileceğini düşnmektedir; asıl amacı ise herkes tarafından sevilen, beğenilen ve takdir edilen “biri” olarak içindeki boşluğu tamamlayabilmektir. Sara’nın asıl eksikliği, kendi znelliğidir ve diyet haplarına da, televizyona da olan bağımlılığının altında “başkasında varolma” ihtiyaı yatmaktadır. Program seyircilerinin evine gelip kendisiyle alay ettiğini gördüğü halsinasyonlarda, Sara’nın diğer “kendi için” varlıklar açısından bir nesne haline geldiği görülmektedir. znelliklerin karşısndaki nesneleştirme uğraşı, yalnızca Sara ve seyirciler arasında değildir. Marion’ın Harry’e bağlanarak onunlayken kendisini “birisi” gibi hissetmesi de Sartre’ın “bağlanma” ve “başkası için varlık” olgularına örnektir. Bu bağlamda, Sartre’ın üzerinde durduğu utanç ve vicdan kavramlarının, filmde özellikle ne çıktığını görmek mümkündür.

İncelemeye alınan diğer bir film olan “Siyah Kuğu” filmi ise, Aronofsky’nin seçilen üç filmi arasında, çalışmanın kabul ettiği sinema-varoluşçuluk birlikteliğinin en çarpıcı rneği olarak ön plana çıkmaktadır. Filmde Sartre varoluşçuluğunun özellikle yansıdığı alanlardan biri, “varoluşun zden önce gelmesi”dir. Nina karakterinin dansında mükemmelliğe ulaşmak için gösterdiği yoğun çabanın ifade ettiği durum, bireyin bitmeyen kendini tamamlama ve özünü açığa çıkarma mücadelesidir. Hiliği varlığa getiren bilinç sahibi insanın filmdeki temsilcisi olan Nina’nın bedeni, hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eden varlıktır. Nina’nın anlatı boyunca devam eden bedensel dönüşümü, ruhsal değişiminin somut ifadesidir. Yalnızca bir Beyaz Kuğu olmaktan çıkararak, aynı zamanda Siyah Kuğu da olabileceği gösterilen Nina, mükemmelliğe ancak bu şekilde ulaşır. Aronofsky, yaşamı boyunca “kendini hileme” edimi bitmeyen bireyi somutlaştırarak sunduğu Nina karakteri vasıtasıyla, varoluşun varlık ve hiçlik birlikteliğinden ortaya çıktığını vurgularken, bireyin

varoluşunu tamamlayarak “kendinde-varlık” haline gelmesinin ancak ölümle mümkün olabileceğini ifade eder. Tıpkı Sartre’ın öz-varoluş ilişkisine dair iddiasında belirttiği gibi, Nina’nın özü belli değildir ve ancak filmin sonundaki dansıyla birlikte varoluşunu tamamladıktan sonra açığa çıkmaktadır. Bununla birlikte, filmde yoğunlukla fark edilen ölüm-yaşam, varlık-hiçlik, siyah-beyaz, iyi-kötü gibi kavramların iç içe geçmişliği, sahnelerin atmosferine sinmiş olan ikilik temasının bir göstergesidir. Film özellikle belirtilen bu yönleriyle, Sartre varoluşçuluğu açısından temel izlekler sunmaktadır. Bu izlekler, teknik olarak da büyük bir yetkinlikle sunulmuştur. Özellikle kullanılan renkler ve nesneler ile oluşturduğu simgesel anlatımıyla dikkat çeken film, montaj planları, doğrusal olmayan kurgu biçimi ve sıradan seslerin ürpertici kullanımıyla izleyiciyi sarsmayı başarak teknik anlamdaki görevini de yerine getirmiştir.

Üçüncü ve son film olan “anne!” filmi ise, yönetmenin diğer filmlerinden farklı olarak, izleyiciyi bu kez hayata ve varoluşa bireyin gözünden değil de, anne karakterinin temsil ettiği “Doğa”nın gözünden bakmaya yönlendirdiği filmidir. Aronofsky, simgeselliğin sınırlarını zorlayan bu filmde alegoriye dayanan bir anlatımla yaratılış döngüsünü gözler önüne sermiştir. Filmde, ismi kullanılmayan iki karakter olan Tanrı ve Doğa’nın birbiriyle ve insanlarla olan ilişkisine, protest bir tutumla yaklaşan yönetmenin özellikle Yazar karakterinin temsil ettiği Tanrı’nın kayıtsızlığı ve eve gelen misafirlerin simgelediği “başıboş bırakılmış insanlar”ın yarattığı kaos ortamı ile yapmak istediği, izleyenlere bir ayna tutarak onları kendileriyle yüzleştirmektir. Sartre’ın Tanrıtanımaz varoluşçuluk anlayışı ve sunduğu “insanların tek başına dünyaya fırlatılmış oldukları” fikrinin bir yansımasının görülebileceği “anne!” filmi, irdelediği “ölüm”, “din”, “sistem”, “kaos” gibi olgular bağlamında, izleyiciyi kendisiyle yüzleştirmeyi başarmaktadır. Kullanılan yakın çekim planlarıyla izleyicinin olayları Doğa’nın gözünden algılamasının sağlandığı filmde, kadın-erkek ilişkileri üzerinden din ve sistem sorgulaması yapılmaktadır. İnsanların özgür seçimlerinin ne gibi sonuçlara mal olabileceğini ve hatta insanlık tarihi boyunca bu sonuçlar ile pek çok kez karşılaşıldığını absürt bir üslup ile ortaya koyan Aronofsky’nin, kafasındaki pek çok varoluşçu soruyu bu eseriyle birlikte seyirciyle buluşturduğu söylenebilir.

Özetle, amacı insanı anlamak ve anlatmak olan sinema ve varoluşçuluk düşüncesi, birbiriyle benzer bir yönelim sergilemektedir. Bu benzer yönelimin sonucu olarak, iki alan birbirine yakınlaşmış ve varoluşçuluk, sinemayı kendini ifade etme aracı kullanmıştır. Uluslararası alanda birçok emsali görülebilen bu birlikteliğin kayda değer bir temsilcisi ise

Darren Aronofsky'dir. Aronofsky, insana, varoluşa ve hayatın anlamına dair sorgulamalarını ve düşüncelerini filmlerine yansıtmaktan kaçınmamıştır. Bunun sebebi, izleyiciyi sarsarak korunaklı kalelerinden çıkartan eserler ortaya koymayı kendisine ilke edinmiş olmasıdır. Bu ilke doğrultusunda sürdürmekte olduğu yönetmenlik kariyerinde, varoluşçu düşüncüyü en belirgin biçimde somutlaştırdığı “Bir Rüya için Ağıt”, “Siyah Kuğu” ve “anne!” filmleri dikkat çekmektedir. Tema, anlatı yapısı, olay örgüsü ve karakterler bazında gerçekleştirilen analiz sonucunda, Aronofsky'nin bu filmlerinde varoluşçu unsurlara yoğun olarak yer verdiği sonucuna ulaşılmış, ulaşılan bu sonuç ile çalışmada öne sürülen sav doğrulanmıştır. Karakterlerinin yaşadığı zorlu olaylar, kendilerini gerçekleştirmek yolunda ortaya koydukları eylemler, yaşadıkları kaygı ve ikilemler ile her bir film, varoluşçuluk alanındaki yetkin örneklerini vermiştir. Bunun sebebi, amacı filmlerindeki karakter üzerinden izleyicileri yaşamı ve kendilerini sorgulamaya itmek olan bir yönetmenin, temeli insanın kendi özünü ve değerlerini açığa çıkartması üzerine kurulu olan Sartre varoluşçuluğu ile buluşmasının kaçınılmaz olmasıdır. Bu varsayımı kendisine rehber edinen bu çalışma da, her bir filmdeki benzerlikleri, bu benzer unsurlarının işleniş yöntemi doğrultusunda ele alarak ortaya sermiştir. Filmler incelendikten sonra, Sartre ile Aronofsky'nin hayata ve bireyin varoluş sorununa yalnızca benzer açıdan bakmakla kalmayıp, bu alandaki düşüncelerini eserlerinde ortaya koymak üzere kullandıkları yöntem ve üslupta da kesiştikleri sonucuna varılmıştır. Tıpkı Sartre'ın edebi eserlerinde Varoluşçu düşüncelerini başkarakter üzerinden, dolaylı fakat keskin bir anlatımla aktarması gibi, Aronofsky de eserlerinde kullandığı gerek yapısal, gerek teknik unsurlarla izleyicinin olayları başkarakterin gözünden görmesini sağlamakta, bu şekilde film vasıtasıyla aktarmak istediği duygu ve düşüncelerinin, kullandığı çarpıcı üslup sayesinde izleyici tarafından özümsemesine olanak vermektedir. Yine Sartre'ın varoluşçuluk düşüncesini ifade etmekte izlediği yöntem benzer şekilde, Aronofsky de, eserlerinde sorduğu zor sorularla insanlara varoluş sancısını yaşatmakta, ancak net bir cevap vermekten kaçınarak onları kendi bulacakları cevaplarla baş başa bırakmaktadır. Nitekim, Sartre'ın varoluşçuluk düşüncesinde değerleri bireylere sunacak bir merci yoktur, bireyler kendi değerlerini kendileri bulmalıdır.

Yapılan analizler sonucunda açığa çıkarılan bulgular dışında, bu alanda uluslararası mecralarda yapılan çalışmalar için önemli bir kaynak olan Aronofsky sinemasının, yerel yayınlarda da incelenmeye başlanmasının olumlu bir gelişme olacağı düşünülmektedir. Katmanlı yapısı ve derinlikli içeriğiyle bir nakış gibi işlenmiş bu sinema, yalnızca

varoluşçuluk kapsamında ele alınmakla kalmayıp, başka bakış açılarından da değerlendirildiği takdirde sunacağı zengin içerikle, araştırılması gereken bir alan olarak keşfedilmeyi beklemektedir.





KAYNAKLAR

- Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe- Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. Birinci Baskı. Ankara: İnkılâp Kitabevi.
- Akarsu, B. (1987). *Çağdaş Felsefe*. Birinci Basım. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Akarsu, B. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Birinci Basım. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aksoy, E. (1981). "Varoluşçuluk". *Türk Dili*, 349, 314-321.
- Allen, W. (1991). *Annie Hall*. (çev. S. Kaliç). İstanbul: Hil Yayın. (Eserin orijinali 1977'de yayımlandı).
- Arslan, A., Belge, M. (2002). *Bir Özgürlük Felsefesi: Varoluşçuluk*. İkinci Baskı. Ankara: Lebیب Yalkın Yayınları.
- Aşar, H. (2014). "Heidegger ve Sartre Felsefesinde Kaygı ve Bulantı Kavramlarının Analizi", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 17, 85-99.
- Aşkın, Z. (2008). "Kant ve Heidegger'de Özgürlük Sorunu: Kaygı". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 11.
- Avcı, İ. (2016). "Jean Paul Sartre'ın Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay Filmi". *Selçuk İletişim*, 9 (3), 321-342.
- Biemel, W. (1984). *Sartre*. (çev. V. Alayman). İstanbul: Alan Yayıncılık. (Eserin orijinali 1964'te yayımlandı).
- Blackham, H. (2012). *Altı Varoluşçu Düşünür*. İkinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bochenski, J. M. (1983). *Çağdaş Avrupa Felsefesi*, (çev. S. Kırkoğlu). İstanbul: Yazko Yayınları.
- Bumin, T. (2002). *Felsefe 2002*. Birinci Basım. İstanbul: TÜSİAD Yayınları.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları*. (çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).
- Çağan, K. (2006). "Sanat Sosyolojisinin. İmkânına ve İnşasına Dair". *Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), 11-31.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Birinci Basım. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Caws, P. (1979) *Sartre*. London: Routledge.
- Çelik, G. (2017). "Varoluş Felsefeleri, Varoluşçu Terapi ve Sosyal Hizmet". *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (3), 417-439.

- Christian, L. J. (1986). *Philosophy an Introduction of Wondering*. Eleventh Edition. New York: College Publishing.
- Colette, J. (2017). *Varoluşçuluk*. (çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1994'te yayımlandı).
- Corrigan, T. (2013). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı).
- Creswell, J. W. (2009). *Research Design: Qualitative and Quantitative Approaches*. Third Edition. London: SAGE Publications.
- Çüçen, K. (2015). *Varoluş Filozofları*. Birinci Baskı. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat : Üsluplar Ekoller Hareketler*. (çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank Yayınları. (Eserin orijinali 2002'de yayımlandı).
- Direk, Z., Çankaya, G. (Editörler). (2013). *Bir Entelektüel Olarak Jean-Paul Sartre*. İkinci Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Durant, W. (2010). *Felsefenin Öyküsü*. (çev. E. Gürol). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Edgü, (1976). "Felsefe ve Sanatta, Dünya'da ve Bizde Varoluşçuluk: Bazı yazarlarımızda izleri görülse de, Türk edebiyatında varoluşçuluktan söz etmek güçtür". *Milliyet Sanat Dergisi*, 22, 10-11.
- Elsaeserr, T. (2014). "Erlebnis ve Erfahrung Arasında: Benjamin ile Sinema Deneyimi". *Felsefelogos Dergisi*, 55, 11-37.
- Ergün, M. (2015). *Eğitim Felsefesi*. Beşinci Baskı. Ankara: Pegem Yayınları.
- Foulquie, P. (1995). *Varoluşçuluk*. (çev. Y. Şahan). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1947'de yayımlandı).
- Geçtan, E. (1974). "Varoluşçu Psikolojinin Temel İlkeleri". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 7 (1), 13-17.
- Geçtan, E. (2007). *Varoluş ve Psikiyatri*. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Godawa, B. (1999). "Postmodern Movies: The Good, The Bad and The Relative". *SCP Newsletter*, 23 (3), 43-44.
- Güçlü, A. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. İkinci Baskı. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Günay ve Subölen, (2016). "Zeki Demirkubuz Sineması'nda Varoluşçuluk İzleri: Karanlık Üzerine Öyküler Üçlemesi". *Sinefilozofi Dergisi*. 1(2).
- Gündoğdu, H. (2007). "Varoluşçu Felsefelerdeki Bazı Ortak Özellikler". *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 7 (1), 95-131.
- Gürsoy, K. (1987). *Jean Paul Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler*. İkinci Basım. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Gürsoy, K. (1991). *Sartre Ateizminin Doğurduğu Problemler*. Birinci Basım. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gürsoy, K. (2014). *Varoluş ve Felsefe*. İkinci Baskı. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- Hilav, S. (1995). *Felsefe Yazıları*. İkinci Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnternet: Şentürk, L. (1999). “Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı”. *Anadolu Sanat*, 9 (13). Web: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/947> 3 Nisan 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Önal, M., Gündoğan, A., Tuna, S. (2015). “Türk Masallarında Varoluşçuluk Tasarımı Üzerine Bir Deneme”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 53, 121-147. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/33759> 15 Mart 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Ören, Ş. (2015). “Sanatın Doğuşunda İletişimle Aralarındaki Varoluşsal Birliktelik ve Sanat Eyleminde Psikolojik İletişim”. *Atatürk İletişim Dergisi*, 8, 207-226. Web: <https://dergipark.org.tr/download/article-file/397532> 6 Mart 2019’da alınmıştır.
- İnternet: “Varoluşçuluk Akımı, Tanımı ve Varoluşçu Romanlar”. (2018, Kasım). *Filiz Rengi*. Web: <https://www.filizrengi.com/varolusculuk-tanimi-ve-romanlar/> 17 Ocak 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Kauffman, A. (2009). “Decade: Darren Aronofsky on Requiem For a Dream”. *Indiewire*, 6 (2). Web: <https://www.indiewire.com/2009/12/decade-darren-aronofsky-on-requiem-for-a-dream-246133/> 22 Nisan 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Anderson, A. (May, 2017) “Jennifer Lawrence, Darren Aronofsky Say 'Mother!' Is an Allegory for Mother Earth”. *Hollywood Reporter*. Web: <https://www.hollywoodreporter.com/news/mother-jennifer-lawrence-darren-aronofsky-say-film-is-an-allegory-mother-earth-1035155> adresinden 4 Şubat 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Abulad, R.E. (2007). “What is Hermeneutics?”. *Kritike*, 1(2), 11-23. Web: http://www.kritike.org/journal/issue_2/abulad_december2007.pdf 12 Şubat 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Acet, M. (2018). “Hermeneutik (Yorumbilgisi) : Kısa Bir Tarihçe”. *Türkçe Yayın*. Web: <https://medium.com/türkiye/hermeneutik-yorumbilgisi-kisa-bir-tarihçe-82a27cce371a> 12 Şubat 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Aydemir, B. (2010). “Egzistansiyalist (Varoluşçu) Tiyatro”. *Sanat Dergisi*, 0 (5). Web: <http://dergipark.org.tr/ataunigsfd/issue/2593/33360> 28 Mart 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Ar, E. (Nisan, 2018). “Varoluşçuluk Akımının Gelişimi ve Sanat Üzerindeki Etkileri” Web: *Wannart*. <https://www.wannart.com/varolusculuk-akiminin-gelisimi-ve-sanat-uzerindeki-etkileri/>
- İnternet: Dindar, B. (1987). “J.P. Sartre’in Varoluşçuluğunda Hürriyet Anlayışı”. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 72-94. Web: <http://dergipark.org.tr/omuefd/issue/20253/215141> 12 Şubat 2019’da alınmıştır.

- İnternet: Özlem, D. (1999). “Felsefi Hermeneutiğe Geçiş Yolu Olarak Tarihselcilik”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 40. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/743/9485.pdf> 10 Şubat 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Sancar, C. (Aralık, 2016). “Varoluşçuluk ve Birey”. *Sanatla Yaşamak*. Web: <http://sanatlayasamak.net/varolusculuk-ve-birey/> 4 Mart 2019’da alınmıştır.
- Karadoğan, A. (2010). *Sanat Sineması: Tartışmalar ve Yaklaşımlar*. 1.Baskı. İstanbul: Deki Basım Yayın.
- Kaufmann, W. (1964). *Dostoyevski’den Sartre’a Varoluşçuluk*. (çev. A. Göktürk). İstanbul: de Yayınevi. (Eserin orijinali 1956’da yayımlandı).
- Koç, E. (1992). “J.P.Sartre Felsefesinde Varlık Hakkında Fenomenolojik Araştırma”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 14, 219-230.
- Koç, E. (1999). “J.P.Sartre Felsefesinde Ben-Başkası-İletişim Problemi”. *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 40, 333-347.
- Koçak, R. ve Gökler, R. (2008). “Varoluşsal Yaklaşımda Psikolojik Danışma ve Gruba Uyarlanması”. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2, 91-107.
- Kovacs, A. (2010). *Modernizimi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (çev. Ertan Yılmaz). Ankara: Deki Basım Yayın. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı).
- Kurt, M. (2007). *1950 Sonrası Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefeden Etkilenen Yazarların Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Lévy, B. H. (2004). *Sartre Yüzyılı Felsefi Bir Soruşturma*. (çev. T. Keşoğlu). Ankara: Doruk Yayıncılık. (Eserin orijinali 2000’de yayımlandı).
- Macintyre, A. (2001). *Varoluşçuluk*. (çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayınları. (Eserin orijinali 1981’de yayımlandı).
- May, R. (2012). *Varoluşun Keşfi*. (çev. A. Babacan). İstanbul: Okuyan Us Yayınları. (Eserin orijinali 1958’de yayımlandı).
- Mintaş, E. (2008). *Bir Anlatım Dili Olarak Varoluşçuluk ve Tarkovsky Sineması “Kuyu”*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Moeller, C. (1969). *J.P. Sartre ve Tabiatüstünün Bilinmemesi*. (çev. M. Toprak). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Mougin, H. (2004). *Varoluşçuluk ve Sartre*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Eserin orijinali 1947’de yayımlandı).
- Mounier, E. (2007). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (çev. S. R. Kırkoğlu). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1947’de yayımlandı).
- Mutluer, O. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde “Kara Film”*. Yüksek Lisans Tezi,

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Nutku, (1976). “Felsefe ve Sanatta, Dünya’da ve Bizde Varoluşçuluk: Vahşet, kayıtsızlık, yalnızlık çağın simgeleri olarak ilk varoluşçu tiyatrodan anlam kazandı”. **Milliyet Sanat Dergisi**, 22, 12-16.

Özdemir, S. (2003). **Kara Filmler**. 1. Baskı. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.

Özpalabıyıklar, S. (Editör). (2004). **Sartre Sartre’i Anlatıyor**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, S. (1995). **Sinemada Akımlar**. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 26, 227-235.

Pearson, G. ve Rhode, E. (1980). “Görünüm Sineması” (çev. Demir, Y) **Kurgu**. (4), 241-262.

Polat E. ve Aşkın, Z. (2017). “Ölüm Kavramının Heidegger ve Sartre Felsefesindeki Yeri”. **Kilikya Felsefe Dergisi** (1), 42-60.

Porfirio, R. (2006). **No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir**. (der. Alain Silver, James Ursini). New Jersey: Limelight Editions, 77-93.

Rockmore, T. (2003). **Heidegger and French Philosophy, Humanism, Antihumanism and Being**. New York: Routledge.

Sarioğlu, G. (2008). “Tarih Felsefesi Alanında Bir İnceleme: Varoluş Felsefesi ve Tarih Anlayışı”. **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 9.

Sartre, J.P. (1968). **Sanat, Felsefe ve Politika Üstüne Konuşmalar**. (der. Ferit Edgü). 1.Baskı. İstanbul: Can Yayınları.

Sartre, J.P. (1999). **Estetik Üstüne Denemeler**. (çev. Y. Mehmet). Ankara: Doruk Yayınları. (Eserin orijinali 1963’te yayımlandı).

Sartre, J.P. (2018a). **Öznellik Nedir**. (çev. İ. Uysal). İstanbul: Can Yayınları. (Eserin orijinali 2014’te yayımlandı).

Sartre, J.P. (2018b). **Varoluşçuluk**. (çev. A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 1946’da yayımlandı).

Sartre, J.P. (2018c). **Varlık ve Hiçlik**. (çev. T. Ilgaz ve G. Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları. (Eserin orijinali 1943’te yayımlandı).

Sartre, J.P. (2018d). **Bulantı**. (çev. S. Hilav). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Eserin orijinali 1938’de yayımlandı).

Savaş, H. (2013). **Sinema ve Varoluşçuluk**. Birinci Basım. İstanbul: Sözcükler Yayınevi.

Schaff, A. (1967). **Marksizm ve Varoluşçuluk**. (çev. E. Dinçer). Ankara: De Yayınevi. (Eserin orijinali 1966’da yayımlandı).

- Skorin, J. (2016). *Darren Aronofsky's Films and The Fragility of Hope*. First Edition. New York: Bloomsbury Publishing Inc.
- Tansel, D. (2007). *Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Taşkın, F. (2013). *Varoluşçuluğun Fenomenolojiyle Temellendirilmesi Üzerine*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
- Timuçin, A. (1976). "Felsefe ve Sanatta, Dünya'da ve Bizde Varoluşçuluk: Varoluşçuluğu, Descartes'tan Sartre'a uzanan süreçte insanın kendini arama çabası doğurdu". *Milliyet Sanat Dergisi*, 22, 4-9.
- Timuçin, A. (2001). *Düşünce Tarihi*. İkinci Basım. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Topçu, N. (2011). *Varoluş Felsefesi, Hareket Felsefesi*. 4.Baskı. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Uğur, U. (2017). "Yeni Türk Sinemasında Üçleme Filmlerde Varoluşsal İzlekler". *Akdeniz Sanat Dergisi*, 10 (20), 70-90.
- Wahl, J. (1999). *Varoluşçuluğun Tarihçesi*. (çev. B. Onaran). İstanbul: Payel Yayınevi. (Eserin orijinali 1972'de yayımlandı).
- Wartenberg, T. (2018). *Yeni Başlayanlar için Varoluşçuluk*. (çev. N. Soysal). İstanbul: Say Yayınları. (Eserin orijinali 2008'de yayımlandı).
- Yanat, Y. (2008). *Zeki Demirkubuz Sineması'nın Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yener, T. (2006). *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Birinci Baskı. Ankara: Seçkin Yayınları: 46.
- Yılmaz, T. (2005). *Bir David Lynch Kitabı*. Birinci Baskı. İstanbul: Es Yayınları.
- Zahavi, D. (2014). "Yönelimsellik ve Bilinç". (çev. Ç. Koç). *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (22).



EKLER

EK-1. Bir Rüya için Ağıt filminin afişi



EK-2. Siyah Kuğu filminin afişi



EK-3. anne! filminin afişi



EK-4. Bir Rüya için Ağıt filminin künyesi

Filmin Adı: Bir Rüya için Ağıt

Yapım Yılı: 2000

Yönetmen: Darren Aronofsky

Senarist: Hubert Selby Jr. ve Darren Aronofsky

Yapımcı: Eric Watson ve Palmer West

Görüntü Yönetmeni: Matthew Libatique

Kurgu: Jay Rabinowitz

Uzunluk: 101 dakika

Yapım: Amerika Birleşik Devletleri yapımı

Ödüller: 2000- ACCA Awards Circuit Community Awards: Best Motion Picture (Eric Watson, Palmer West), Best Actress in a Leading Role (Ellen Burstyn), Best Director (Darren Aronofsky), Best Film Editing (Jay Rabinowitz), Best Original Score (Clint Mansell)

2000- BSFC Boston Society of Film Critics Awards: Best Actress (Ellen Burstyn)

2000- Stockholm Film Festival: Best Actress (Ellen Burstyn)

2000- Valladolid International Film Festival 2000 Golden Spike (Darren Aronofsky)

2000- KCFCC Kansas City Film Critics Circle Awards: Best Actress (Ellen Burstyn)

2000- Las Vegas Film Critics Society Awards: Best Actress (Ellen Burstyn)

2000- National Board of Review, Special Recognition for Excellence in Filmmaking

2001- CFCA Chicago Film Critics Association Awards: Best Actress (Ellen Burstyn)

2001- AFI Awards: Movie of the Year

2001- Chlotrudis Awards: Best Movie

2001- Film Independent Spirit Awards: Best Female Lead (Ellen Burstyn), Best Cinematography (Matthew Libatique)

2001- FFCC Florida Film Critics Circle Awards: Best Actress (Ellen Burstyn)

EK-4. (devam)

2001- Golden Trailer Awards: Best of Show

2001- OFTA Online Film & Television Association Film Award: Best Actress (Ellen Burstyn), Best Film Editing (Jay Rabinowitz), Best Official Film Website

2001- OFCS Online Film Critics Society Awards: Best Actress (Ellen Burstyn), Best Director (Darren Aronofsky), Best Original Score (Clint Mansell), Best Film Editing (Jay Rabinowitz), Top Ten Films of the Year

2001- PFCS Phoenix Film Critics Society Awards: Best Actress in a Leading Role (Ellen Burstyn), Best Film Editing (Jay Rabinowitz)

2001- Golden Satellite Awards: Best Performance by an Actress in a Motion Picture, Drama (Ellen Burstyn)

2001- SESC Film Festival Audience Award: Best Foreign Actress (Ellen Burstyn)

2001- SESC Film Festival Critics Award: Best Foreign Actress (Ellen Burstyn)

2001- SEFCA Southeastern Film Critics Association Awards: Best Actress (Ellen Burstyn)

2012- ACCA Awards Circuit Community Awards: Best Original Score of the Decade (Clint Mansell)

EK-5. Siyah Kuğu filminin künyesi

Filmin Adı: Siyah Kuğu

Yapım Yılı: 2010

Yönetmen: Darren Aronofsky

Senarist: Mark Heyman, Andres Heinz ve John McLaughlin

Yapımcı: Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold W. Messer ve Brian Oliver

Görüntü Yönetmeni: Matthew Libatique

Kurgu: Andrew Weisblum

Uzunluk: 108 dakika

Yapım: Amerika Birleşik Devletleri yapımı

Ödüller: 2010- IFCS Internet Film Critic Society Awards: Best Drama, Best Actress (Natalie Portman), Best Director (Darren Aronofsky)

2010- FFCC Florida Film Critics Circle Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- Dallas- DFWFCA Fort Worth Film Critics Association Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- CFCA Chicago Film Critics Association Awards: Best Actress (Natalie Portman), Best Original Score (Clint Mansell)

2010- BSFC Boston Society of Film Critics Awards: Best Actress (Natalie Portman), Best Film Editing (Andrew Weisblum)

2010- SFFCC San Francisco Film Critics Circle Awards: Best Director (Darren Aronofsky), Best Cinematography (Matthew Libatique)

2010- SEFCA Southeastern Film Critics Association Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- SLFCA St. Louis Film Critics Association Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- UFCA Utah Film Critics Association Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- Venice Film Festival, Marcello Mastroianni Award: Mila Kunis

2010- AAFCA African-American Film Critics Association Awards: Top 10 Films, 4th place

2010- Austin Film Critics Award: Best Film, Best Director (Darren

EK-5. (devam)

Aronofsky), Best Actress (Natalie Portman), Best Original Screenplay (Mark Heyman, Andres Heinz, John J. McLaughlin), Best Cinematography (Matthew Libatique)

2010- ACCA Awards Circuit Community Awards : Best Performance by an Actress in a Leading Role (Natalie Portman)

2010- Golden Schmoes Awards: Best Actress of the Year (Natalie Portman), Best Horror Movie of the Year

2010- HFCS Houston Film Critics Society Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- IFJA Indiana Film Journalists Association Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- KCFCC Kansas City Film Critics Circle Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2010- Las Vegas Film Critics Society Awards– Sierra Award: Best Actress (Natalie Portman), Best Art Direction (David Stein)

2010- LAFCA Los Angeles Film Critics Association Awards: Best Cinematography (Matthew Libatique)

2010- NYFCC New York Film Critics Circle Awards: Best Cinematographer (Matthew Libatique)

2010- NYFCO New York Film Critics, Online Awards: Best Actress (Natalie Portman), Best Cinematography (Matthew Libatique), Best Use of Music (Clint Mansell), Top Films of the Year

2010- OFCC Oklahoma Film Critics Circle Awards: Best Actress (Natalie Portman), Best Supporting Actress (Mila Kunis)

2010- PFCS Phoenix Film Critics Society Awards: Best Actress in a Leading Role (Natalie Portman)

2010- Rondo Hatton Classic Horror Awards (Rondo Statuette), Best Film (Darren Aronofsky)

2011- NTFCA North Texas Film Critics Association Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2011- OFTA Online Film & Television Association Awards: Best Actress (Natalie Portman), Best Makeup and Hairstyling (Judy Chin, Marjorie Durand, Todd Kleitsch, Mary Hedges Lampert, Michael Marino, Geordie Sheffer)

EK-5. (devam)

2011- OFCS Online Film Critics Society Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2011- Palm Springs International Film Festival – Desert Palm Achievement Award (Natalie Portman)

2011- Prism Awards: Feature Film - Mental Health

2011- SDFCS San Diego Film Critics Society Awards: Best Director (Darren Aronofsky)

2011- Teen Choice Awards: Choice Drama Movie, Choice Drama Movie Actress (Natalie Portman)

2011- Scream Awards: Best Director (Darren Aronofsky), Best Fantasy Actress (Natalie Portman), Best Supporting Actress (Mila Kunis)

2011- INOCA International Online Cinema Awards: Best Director (Darren Aronofsky)

2011- IFC Iowa Film Critics Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2011- IOMA Italian Online Movie Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2011- Academy Awards Oscar: Best Performance by an Actress in a Leading Role (Natalie Portman)

2011- Golden Globe Awards: Best Performance by an Actress in a Motion Picture – Drama (Natalie Portman)

2011- BAFTA Film Awards: Best Leading Actress (Natalie Portman)

2011- Screen Actors Guild Awards: Outstanding Performance by a Female Actor in a Leading Role (Natalie Portman)

2011- Academy of Motion Picture Arts and Sciences of Argentina –Award of the Argentinean Academy: Best Foreign Film (Darren Aronofsky)

2011- Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films–Saturn Award: Best Actress (Natalie Portman), Best Supporting Actress (Mila Kunis)

2011- AFI Awards: Movie of the Year

2011- EDA Alliance of Women Film Journalists Award: Best Film Editing (Andrew Weisblum), Best Cinematography (Matthew Libatique), Special Mention Award, Unforgettable Moment (Natalie Portman), Bravest Performance Award (Natalie Portman)

EK-5. (devam)

2011- Art Directors Guild –Excellence in Production Design Award:
Contemporary Film

2011- Blue Ribbon Awards: Best Foreign Film (Darren Aronofsky)

2011- Broadcast Film Critics Association Awards: Best Actress (Natalie Portman)

2011- COFCA Central Ohio Film Critics Association Awards: Best Actress
(Natalie Portman)

2011- CDG Costume Designers Guild Awards: Excellence in Contemporary Film
(Amy Westcott)

2011- DFCS Denver Film Critics Society Award: Best Actress (Natalie Portman)

2011- Fangoria Chainsaw Awards: Best Wide-Release Film, Best Actress (Natalie Portman), Best Screenplay (Andres Heinz, Mark Heyman, John J. McLaughlin), Best Score (Clint Mansell), Best Supporting Actress (Barbara Hershey)

2011- Film Independent Spirit Awards: Best Female Lead (Natalie Portman), Best Director (Darren Aronofsky), Best Feature (Mike Medavoy, Arnold Messer, Brian Oliver, Scott Franklin), Best Cinematography (Matthew Libatique)

2011- Gold Derby Awards: Lead Actress (Natalie Portman)

2011- Gran Premio Internazionale del Doppiaggio Film Award: Best Leading Voice Actress (Federica De Bortoli), Best Supporting Voice Actress (Domitilla D'Amico)

2012- SESC Film Festival Audience Awards: Best Foreign Actress (Natalie Portman)

2012- Rembrandt Awards: Best International Actress (Natalie Portman)

2012- IOFCP International Online Film Critics' Poll Awards: Top Ten Films: Best Actress in a Leading Role (Natalie Portman)

2012- CinEuphoria Awards: Top Ten of the Year (Darren Aronofsky), Best Supporting Actress (Mila Kunis), Best Actress (Natalie Portman)

EK-6. anne! filminin künyesi

Filmin Adı: anne!

Yapım Yılı: 2017

Yönetmen: Darren Aronofsky

Senarist: Darren Aronofsky

Yapımcı: Scott Franklin ve Ari Handel

Görüntü Yönetmeni: Matthew Libatique

Kurgu: Andrew Weisblum

Uzunluk: 121 dakika

Yapım: Amerika Birleşik Devletleri yapımı

Ödüller: 2017- Awards Circuit Community Awards: Honorable Mentions (Darren Aronofsky)

2017- Golden Schmoes Awards: Trippiest Movie of the Year

2017- New Mexico Film Critics NMFC Award: Best Actress (Jennifer Lawrence)

2018- CinEuphoria Awards 2018: Top Ten of the Year (Darren Aronofsky)

2018- Fright Meter Awards: Best Editing (Andrew Weisblum)

2018- Gay and Lesbian Entertainment Critics Association (GALECA) Dorian Award: Campy Flick of the Year

2018- Golden Trailer Awards: Best Sound Editing (Paramount Pictures, Buddha Jones)

2018- INOCA International Online Cinema Awards: Best Sound Mixing (Craig Henighan, Noyan Cosarer, Simon Poudrette)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Çalgüner, Eda
 Uyruğu : T.C.
 Doğum tarihi ve yeri : .04.08.1988, Ankara
 Medeni hali : Bekâr
 Telefon : 05332228614
 Faks : -
 e-mail : calgunere@gmail.com



Eğitim Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi/ Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü	2019
Lisans	Bilkent Üniversitesi/ İktisat Bölümü	2010
Lise	TED Ankara Koleji	2005

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2016-2018	Atılım Üniversitesi	Kurumsal İletişim Uzmanı
2013-2015	Başkent Oyun Atölyesi	Halkla İlişkiler K. /Oyuncu
2012-2013	ROKETSAN A.Ş.,	Uzman Yardımcısı
2011	ODTÜ Teknokent LST Yazılım Ltd. Şti	Kurumsal Müşteri Yöneticisi

Yabancı Dil

İngilizce, İspanyolca

Yayınlar

(2019). “Sinemada Varoluşçuluk ve Aronofsky”. *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 48 (291-307)

Hobiler

Medya, Sinema, Tiyatro, Oyunculuk, Karakalem Çizim, Heykel-Seramik, Yüzme



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...

