

FELSEFİ ELEŞTİRİ VE ÖMER KAVUR'UN "KARŞILAŞMA" ADLI FİLMİNİN FELSEFİ ELEŞTİRİSİ

Hakan Savaş*

ÖZET

Film eleştirisi, eleştiride kullanılan ölçüte göre (teknik, psikolojik, sosyolojik, estetik eleştiri vb.) farklı adlar, başlıklar altında sınıflandırılabilir. Hangi ölçüt kullanılırsa kullanılsın, eleştiride amaç, eleştirilecek, dolayısıyla değerlendirilecek olan film ile o filmin izleyicisi (alımlayanı) arasında bir köprü kurabilmektir. Kurulan bu köprü aracılığıyla, izleyicinin o filmi daha önce görmediği farklı bir bakış açısıyla görmesi, anlaması sağlanabilmişse ve film karşısındaki yaşantısı duygusal boyutun yanı sıra düşünsel boyutta da derinleşmişse, eleştiri de görevini, işlevini yerine getirmiş demektir.

Sinemada felsefi eleştiri, film ile izleyici arasındaki bu köprüyü ağırlıklı olarak filmin iletisi üzerinden kurmaya çalışan, filmin iletisini sorgulayan eleştiri türü olarak tanımlanabilir. Felsefi eleştiride ölçüt, bütünlüğü içinde "insan"dır. Bu nedenle, felsefi eleştirinin filmin içeriğini, iletisini ağırlıklı olarak insana ilişkin hangi değerlerin, hangi yaşantı ve eylem olanaklarının bilgisini verdiğine bakarak sorgulamaya ve değerlendirmeye yönelik eleştiri olduğu söylenebilir.

Bu çalışma, Ömer Kavur'un son filmi olan "Karşılaşma" üzerine felsefi eleştirinin uygulanmasını amaçlamaktadır. Bu amaçla, önce felsefi eleştirinin tanımı ve yöntemi verilmiş, ardından "Karşılaşma"nın insana ilişkin hangi değerlerin, hangi yaşantı ve eylem olanaklarının bilgisini verdiğini sorgulanarak, değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Film, eleştiri, felsefe, rastlantı, yazgı,

PHILOSOPHICAL CRITICISM AND A PHILOSOPHICAL CRITICISM OF ÖMER KAVUR'S MOVIE: KARŞILAŞMA

ABSTRACT

Film criticism can be classified under different names and titles (technique, psychological, sociological, aesthetics criticism etc.) according to criterion which is used in criticism. Whichever criterion is used, the purpose of the criticism is to build bridges between the film that is going to be criticized, therefore evaluated and the audience of the film. Through those bridges, if a different point of view which the audience never saw and found out before can be provided and if the life experience of audience linked to film deepens both emotionally and intellectually, it means that criticism completed its mission and function.

Philosophical criticism in cinema can be defined as a type of criticism which tries to build the bridges between film and audience by film message and interrogates the film message. The criterion in philosophical criticism is "human being" within his integrity. For this reason, it can be said that philosophic criticism is a criticism that generally aims to interrogate and evaluate film content and message by considering which knowledge of values are related to human being and which knowledge of opportunities of life experience and action are given.

The significance of the study is to apply philosophical criticism to Ömer Kavur's last movie "Karşılaşma". For that purpose, firstly the definition and method of philosophical criticism is explained, then it is tried to evaluate by interrogating which knowledge of values are related to human being and which knowledge of opportunities of life experience and action that "Karşılaşma" supplies.

Keywords: Film, criticism, philosophy, coincidence, destiny.

* Yrd. Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi

1. GİRİŞ

Eleştirisi, farklı bağlamlarda farklı anlamlar içeren bir kavramdır. Gündelik dilde ve gündelik konuşmalarda genellikle yermek, kötülemek ya da kusur bulmak gibi olumsuz anlamlarıyla kullanılır. Bazen de bir başka sözcükle birlikte tamlama olarak kullanılır ve fikir yürütme anlamı taşır: Eleştirel bakış ya da eleştirel görüş gibi (Erinç 1998: 64). Bireysel bağlamda ise eleştirisi; kişinin kendisine sunulan şey her ne olursa olsun ve hangi kaynak ya da otoriteden gelirse gelsin, kendi aklının süzgecinden geçirdikten sonra kabul ya da reddetmeme hakkı, özgürlüğüdür. Başka bir deyişle, eleştirisi, eleştirisi sözcüğüne yüklenen tüm yan anlamların dışında, bireysel bağlamda her şeyden önce bir hak, özgürlüktür. Toplumsal bağlamda ise, eleştirisi, kişinin eleştirisi hakkını, özgürlüğünü sonuna kadar kullanabileceği sosyal ortamın oluşturulmasıyla ilintili olarak doğrudan doğruya modernite kavramına bağlanabilir. Çünkü Batı kültür ve uygarlık tarihi bir anlamda eleştirel aklın yazdığı tarih olarak da okunabilir. Nietzsche, geleneksel değerlerin eleştirisi ise, Comte toplumbilimlerinin, Kant aklın, Hegel sanatın, Sade cinselliğin eleştirisi vb (Paz 1993: 88).

Bireysel bağlamda olsun, toplumsal bağlamda olsun eleştirisi kavramının temelinde akıl olduğu, akılcılık olduğu söylenebilir.

Gündelik dildeki, bireysel ve toplumsal bağlamlardaki anlamlarının dışında bir kavram olarak eleştirisi ise, herhangi bir olgunun, durumun ya da nesnenin onu o yapan kendine özgü niteliklerin belirli bir ölçüt esas alınarak saptanması ve ortaya konması olarak tanımlanabilir (Erinç 1998: 64).

Edebiyatın bir türü olan, dolayısıyla kendisi de bir sanat olan eleştirisi ile genel olarak sanat alanındaki eleştirisi, eleştiride kullanılan "ölçüt"e bağlı olarak farklılaşır. Eleştiride kullanılan ölçüt ise eleştirinin nesnesini, konusunu nasıl tanımladığına göre belirlenir.

Sanat söz konusu olduğunda, sanatı, sanatçının duygularının dışavurumu olarak gören eleştirisi anlayışı ele aldığı eseri eleştirir, değerlendirirken ağırlığı sanatçıya verir; sanatçının iç dünyasından, çocukluğundan, dünya görüşünden, psikolojisinden hareketle eseri değerlendirmeye

ye çalışır. Benzer şekilde, eleştiride odağa alımlayanı yerleştiren eleştirisi ise sanat eserinin alımlayan üzerindeki etkisini (estetik haz, estetik yaşantı ya da estetik kaygı) ölçüt olarak değerlendirme yapmaya çalışır. Çağdaş eleştirisi anlayışı ise eleştiride alımlayandan ya da sanatçıdan yola çıkmak yerine doğrudan doğruya eserin kendisine yönelen, eseri tekliği ve bütünlüğü içinde ele alarak değerlendirmeye çalışan anlayıştır. Eseri tekliği ve bütünlüğü içinde ele almak demek ise, eleştirisi yaparken eserde bulunan hiçbir şeyi dışarıda bırakmamak, eserde olmayan şeyi de hesaba katmamak olarak tanımlanabilir (Akatlı 1995: 42).

Sanatı, sanat eseri, sanatçı ve alımlayandan oluşan bir sacayağına benzeten bu görüş doğrultusunda eleştirisi türleri ayrı ayrı başlıklar altında sınıflandırılabilir gibi, daha başka sınıflandırmalar da yapılabilir: Psikolojik, estetik, sosyolojik ya da teknik eleştirisi gibi. Hangi sınıflama yapılırsa yapılsın ya da ne tür bir sınıflamaya gidilirse gidilsin, önemli olan şeyin eleştiride kullanılan ölçütün doğru tanımlanması ve bilinmesi olduğu söylenebilir.

2. FELSEFİ ELEŞTİRİNİN TANIMI VE YÖNTEMİ

Felsefi eleştirisi, eleştiride odağa doğrudan doğruya eseri alan çağdaş eleştirisi türlerinden birisidir. Ancak odağa yine sanat eserini almaya çalışan öbür eleştirisi türlerinden ayrı olarak eserin biçimsel açıklaması ya da çözümlemesiyle yetinmeyerek, ağırlığı eserin iletisiyle vermesiyle farklılaşır. Felsefi eleştiride ölçüt, insan ve insana bağlı değerler ile bugünü algılayış ve yarına bakış açısından eserin ne iletmiştir, iletisi ya da iletileridir. Bir sanat eserinde biçim ve içerik birbirinden ayrılması olanaksız bir bütün olmasına karşın "ne" ya da "niçin" sorusu eserin değerini belirlemede çoğu zaman "nasıl" sorusundan, yani biçimden önce gelir. Bu öncelik biçimi önemsememek anlamını taşımaz, fakat felsefi değerlendirmede öncelikli olduğu söylenebilir (Erinç 1998: 73). Öte yandan sanatçıyı yeni bir üslup, yeni bir teknik ya da biçim bulup uygulamaya götüren neden, bağlandığı düşüncedir, içeriktir (Sartre 1994: 108). Kuçuradi'ye göre de eleştirisi çoğu zaman yalnızca "nasıl"la, yani üslup değerlendirmesi veya araştırmasıyla yetindiği ve bunu yaparken de çoğu zaman eseri değil, sanatçıyı ya da

eserin alımlayan üzerindeki etkisini anlamayı beklediği içindir ki, doğru bir değerlendirmeye ulaşma olanağını önceden ortadan kaldırır (1997: 96).

Felsefi eleştiriye göre, bir eseri sanat yapan, değerli kılan şey o eserin iletisi olduğuna göre, eserdeki iletiyi değerli ya da değersiz kılan şeyin ne olduğu sorusuyla karşılaşmak da kaçınılmazdır. Bu soru şu şekilde de dile getirilebilir: Her sanat eseri bir biçime, dolayısıyla bir içeriğe ve iletiye sahipse, iyi ya da değerli olan bir iletiyi daha az değerli ya da kötü olan bir iletiden ayıran şey ya da ölçüt ne olabilir? Erinç'in bu soruya verdiği yanıt, o iletinin ifade ettiği şeyin bir "idea" niteliğinde olup olmadığıdır. Bu yanıtta "idea" kavramı ise insanın iç ve dış dünyasındaki, üstelik hem kendinden önceki hem de kendinden sonraki iç ve dış dünya ile yaptığı hesaplaşmanın sonucunda ortaya çıkan ifadedir, anlamdır (1998: 74). Başka bir deyişle, sanat söz konusu olduğunda bir iletinin değerli olabilmesi, yani idea niteliği taşıyabilmesi için, her şeyden önce bir hesaplaşma-sorgulama olması gerektiği; bu hesaplaşmanın bireyin hem iç hem de dış dünyasını kapsayan, olanla sınırlı kalmayıp olabilecek olanı da içeren bir hesaplaşma olduğudur. Nihayetinde, sanatın da özünde zaten böyle bir hesaplaşmanın dışavurumu olduğu söylenebilir.

Bu açıdan bakıldığında, felsefi eleştirinin, bir sanat eserinin taşıdığı ideanın aranması, dolayısıyla sanatçının yaptığı ve eserinde somutlaştırdığı (dışavurduğu) hesaplaşmayı, bu hesaplaşmanın akıl ve duygu olarak taşıdığı bilinci açığa çıkartma, anlamaya çalışma ve anlaşılana tutarlı, akılcı bir şekilde ifade etme, aktarma çabası olduğu söylenebilir (Savaş 2003: 18). Ancak felsefi eleştirinin ölçütü insan ve insana ait değerler olduğu için, bu değerleri tanımadan, insana ilişkin değerlerin değerinin felsefi bilgisi olmadan sağlıklı, yetkin bir eleştiri yapılamayacağını da özellikle belirtmek gerekir. Belki de bu nedendir ki, tüm eleştiri türleri içerisinde en fazla ön donanım gerektiren eleştiri türü de felsefi eleştiridir (Erinç 1998:73).

Sanat alanında felsefi eleştiri yönteminin nasıl uygulanabileceği ise Ioanna Kuçuradi'ye dayanarak şu şekilde özetlenebilir: Bir sanat eserinin felsefi eleştirisi yapılırken atılması gereken ilk adım eseri "anlamak"tır. Burada anlamaktan kasıt, o eserin insana ilişkin hangi yaşantı ve eylem olanaklarını dile getirdiğinin ve bunlar

aracılığıyla hangi değerlerin bilgisini vermek istediğinin saptanmasıdır (1997: 97). Zehra İpşiroğlu'na göre de anlama, eseri anlamaya çalışmak eleştirinin başlangıç noktası, belkemiğidir. Eseri anlamak demek, o eserin alımlayıcısına verdiği ilk izlenimlerden kaynaklanan coşkular ya da duygusal yoğunlaşmalardan sıyrılarak (bunlar sadece eleştiriye başlatan dürtülerdir) ve eserle araya belli bir uzaklık koyarak, düşünce ile; duygusal değil düşünsel bir etkinlik olarak eseri kavramaya çalışmaktır (1992: 18). İpşiroğlu'nun eseri anlama bağlamında önemle üzerinde durduğu bir başka şey ise anlamının çok yönlülüğü ya da bitmemişliği, tüketilmezliğidir (1992: 19). Özellikle büyük olarak ya da başyapıt olarak nitelendirilen sanat eserleri her zaman çokanlamlıdır ve bu eserleri anlama dönemden döneme çağdan çağa değişiklik gösterir.

Felsefi eleştiride atılması gereken ikinci adım ise "yenilik" sorunuyla karşı karşıya kalmayı gerektiren adımdır. Bu adımda eser ait olduğu tür içinde bir yere yerleştirilir ve "yeni" olarak ne sunduğu sorgulanır. Sanat alanında yeniden ya da yenilikten kastedilen şey ise şöyle tanımlanabilir: İnsan ve insana ait değerleri, yaşantı ve eylem olanaklarını, içinde yaşanılan çağın tarihsel – tarihsel olduğu için de hep yeni olan koşulları çerçevesinde yeni bir biçimde anlatan yapıt yenidir (Kuçuradi 1997: 97).

Nihayet atılması gereken son ve en önemli adım başarılı bir eseri yalnızca başarılı olmakla kalmayıp gerçekten değerli olan bir eserden ayırabilmek için atılacak olan adımdır. Bu adım ile böyle bir eserin ortaya konmuş, yaratılmış olmasının insan için, insanlık için, dünyamız için ne ifade ettiği sorgulanır. İlk iki adımı geçen eser başarılı olarak nitelendirilirken, son adım, eserin değerini belirlemeye yönelik adım olacaktır ki, bu adımın atılması için de insan ve insana ilişkin değerlerin değerinin bilinmesi, araştırılması ya da sorgulanması gerekir (Kuçuradi 1997: 98).

3. KARŞILAŞMA VE FELSEFİ ELEŞTİRİ

*"Akıl seçiklikle gösterse de yokuşu düzü/
Bazen rastlantılardır yönlendiren ömrümüzü"*
Metin Altuok, Bir Actya Kıracı

Ömer Kavur'un yönetmenliğini yaptığı son filmi "Karşılaşma"nın felsefi eleştirisine baş-

lamadan önce filmin bir özeti ve künyesini vermek yararlı olabilir.

İki insan: Mahmut ve Sinan. Ve iki ayrı yazgı... Bu iki insanın ölümcül bir hastalığın kemoterapi seansları sırasında tanışmalarıyla yazgıları keşişecektir. Sinan yitirdiği oğlunun ölümünden kendisini sorumlu tutar. Öte yandan karanlık işlere karışmış olan Mahmut da gençliğinde işlediği bir günahın acısını çekmektedir. Mahmut ile Sinan'ın yazgıları bir kez daha örtüşmüş gibidir. Ne var ki, Mahmut birisini aramaktadır ve aradığı o kişi hakkında aldığı bir haber nedeniyle İstanbul'dan ayrılır. Kısa bir süre sonra Mahmut'un bir adada faili meçhul bir cinayete kurban gittiği haberi gelir. Sinan arkadaşının neden öldürüldüğünü araştırmak için adaya gider. Adada, Mahmut'un eski eşi Aslı ve oğlu Osman ile tanışır. Aslı ile Sinan arasındaki yakınlaşma aşka dönüşürken, Sinan, yaşamla ölüm, geçmiş ile gelecek arasındaki o ince çizgide kendi yazgısıyla yüzleşecektir.

Karşılaşma

Yönetmen: Ömer Kavur

Senaryo: Ömer Kavur, Macit Koper

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

Oyuncular: Uğur Polat (Sinan), Lale Mansur (Aslı), Çetin Tekindor (Mahmut), İsmail Hacıoğlu (Osman), Aytaç Arman (Hasan)

Müzik: Tamer Çıray

Yapım: 2003, Dram, Türkiye, 127 dk.

"Kimi için mutluluk zamansız bir ölümün peşinde olmaktır, bense neyin peşinde olmam gerektiğini bilmiyordum. Bir suçluluk duygusuyla savruluyordum."

Filmin hemen başında duyulan bu sözler, oğlunun genç yaştaki ölümünden kendisini sorumlu tutan Sinan'ın itiraflarıdır. Mutluluğun ne olduğu film boyunca ana karakterlerin her biri tarafından ayrı ayrı sorgulanacak ve yanıtlanacaktır fakat ilk yanıt "zamansız bir ölüm"ü bekleyişin, yani "ecel" beklentisinin mutluluk olduğudur. Mutluluğu ecel ile ya da ölüm ile ilişkilendiren bu sözler ilk önce yadırgatıcı gelebilir. Oysa, insan yaşamını temel değer olarak görmeyen bir sanatın ve sanatçının,

insana ilişkin başkaca değerler üzerine inandırıcı şeyler söylemesini beklemenin ne kadar doğru olacağı sorgulanabilir. İnsanın ve insan yaşamının ölçü olmaktan çıktığı yerde hiçbir şeyin ölçüsünün kalmayacağı da düşünülebilir. Belki de bu nedenledir ki, insan yaşamının ölçü olmaktan çıktığı dönemlerde, yani savaş dönemlerinde sanat alanında belirgin bir canlılık, hareketlilik gözlenir. Sanatçıların ölüm (dolayısıyla yaşam) ile mutluluk arasında kurmaya çalıştıkları bağ yapay ya da sahte bir bağ değildir. Ölüm korkusunu en fazla duyan, hayatını yaşaması gerektiği gibi yaşamayandır. Başka bir deyişle, yaşamın hakkını vererek yaşamış olan biri için ölüm korkulacak bir şey değildir. Fakat Sinan henüz suçluluk duygusuyla, oğlunun bir trafik kazası sonucunda ölmesine bağlı olarak içinden, vicdanından ve kafasından atamadığı suçluluk duygusuyla savrulmaktadır.

Tıpkı Sinan gibi, kendisiyle, geçmişiyile girdiği hesaplaşmadan yenik olarak çıkan ve suçluluk duymanın ne demek olduğunu çok iyi bilenlerden biri de Mahmut'tur. Ne var ki, Mahmut'un duyduğu "suçluluk" yalnızca kendi geçmişinden kaynaklanan bir suçluluk değildir. O suçluluğun yanı sıra "suç" kavramını çok daha geniş bir bakış açısıyla sorgular. Mahmut suçluluğu, insanın iliklerine, hücrelerine kadar işlemiş ve henüz tedavisi bulunamamış bir hastalık olarak tanımlar. Böyle bir tanımlamanın öngördüğü suç anlayışı, doğrudan doğruya insanın "insan" olmasından kaynaklanan ve kökenini kutsal anlatılarda bulan çok eski ve bir o kadar da köklü olan suç anlayışıdır. Adem ve Havva'yı ölümsüz yaşamdan, cennetten ayırarak yeryüzüne, fani dünyaya sürgün eden bu suç anlayışı insanın ölüme yazgılı oluşuyla suçunun bedelini ödeyeceğini duyuran anlayıştır. Tedavisi olmayan ve insan varoluşunun kaçınılmaz bir parçası olan şey ise yine "ölüm"dür, insanın ölüme yazgılı oluşudur.

Yazgının (kader) olduğu yerde ise "karşılaşma"ya (rastlantıya) yer yoktur. Bu açıdan bakıldığında, "Karşılaşma"nın temel çatışmasının insanın ölüme yazgılı oluşuyla, kısacası yazgı ile rastlantı arasındaki çatışma olduğu ileri sürülebilir.

Aslında insanın adı ölüm olan o kaçınılmaz sonla hesaplaşma kaygısı, ölüme başkaldırma isteği en az "Gılgamış Destanı" kadar eskidir

Söz konusu bu başkaldırı bütün gücünü yazgıyı kabul etmeme isteğinden alır. Arapça bir sözcük olan “kader”, mutlak yaptırım gücü, tekkaçınılmaz yaptırım gücü demektir ve ölüm olduğu sürece insan istesin ya da istemesin kaderi kabullenmek zorundadır.

Öte yandan kaderin bir başka anlamı da gelecek ile ilgilidir, gelecekte olacak şeyler anlamını taşır ve gündelik yaşamda da kader sözcüğü sıklıkla bu anlamda kullanılır. Gelecekle ilişkisi bağlamında kader, insanın elinde olmayan, denetleyemeyeceği şeyler demeye gelir.(Örneğin, “kader kurbanları”ndan bu anlamda söz edilir.) Yaşamı akıp giden bir ırmağa ve insan hayatını bu ırmaktaki sürüklenişe benzetmek yalnızca bir sözcük oyunu ya da mecaz değildir. İnsanın belki de en derin arzusu elinde olmayı elde etmektir: Yani bir ırmağa benzettiği yaşamın nereden doğduğunu (doğum) ve nereye döküleceğini (ölüm) bilmektir. Çünkü bilir ki, bu bilgiye sahip olursa ırmağa istediği gibi set çekecek, yön verebilecek ve yaşamı anlamsız, nedenini-nasılını bilmediği bir sürükleniş olmaktan çıkarabilecektir (Camus 1995: 243).

Oysa Metin Altıok’un (2001: 76) bir şiirinde ifade ettiği gibi “Akıl seçiklikle gösterse de yokuşu düzü / Bazen rastlantılardır yönlendiren ömrümüzü”...

“İnsan, rastlantının çocuğudur” diyen, gerçeküstücü sinemanın ünlü ve usta ismi Luis Bunuel’dir (1986: 216). Nasıl ki ölümün olduğu yerde kabul edilsin veya edilmesin, inanılsın veya inanılmasın yazgı duruyorsa, yazgının olduğu yerde de bir paradoks olarak rastlantı yer alacaktır. Başka bir deyişle, düşüncede yazgıyı, dolayısıyla zorunluluğu temel olarak görmek ne kadar mümkünse, rastlantıyı temel olarak görmek de o kadar mümkündür. Bunuel’e göre varoluşu açıklayan şey rastlantıdan başka bir şey olamaz, çünkü binlerce spermin içinden bir tanesinin yumurtayı döllemesi rastlantıdan başka bir şey değildir. Öte yandan insanoğlu önce cenin, sonra bebek ve çocuk, sonra da yetişkin oldukça hayatında rastlantının önemi de gitgide azalacaktır (1986: 218) Gerçekten de rastlantı ile uygarlık arasında sürekli bir savaşım olduğu söylenebilir. Çünkü uygarlığın ilerlemesi demek, bilinmeyenin, beklenmeyenin, denetlenmeyenin en aza indirilmesi

demektir. Ve yine Bunuel’in belirttiği gibi rastlantının olmadığı ya da zayıfladığı yerde “giz” de olmayacaktır. Çünkü giz, gizem ancak ve ancak rastlantının ve rastlantıları hazırlayan belirsizliğin olduğu yerde var olabilir. Bunuel, kendi adına, her zaman rastlantının ve sanatın olmazsa olmaz unsuru olan gizinin yanında cephe aldığını söyler (1986: 218)

Aslında 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında Newton’un gerekirci (determinist) evren anlayışının yıkıldığı ve yerine Heisenberg’in atom fiziği çalışmalarından elde ettiği sonuçlarla desteklenen, Einstein’ın görecelik kuramına dayalı bir evren anlayışının geçtiği düşünülürse, Bunuel’le, birlikte bilimin de rastlantının yanında cephe aldığı rahatlıkla söylenebilir.

Gerekirciliğe dayanan evren ve insan anlayışının temel ilkesi nedenselliklerdir. Bu ilke, aynı nedenlerin aynı koşullar altında zorunlu olarak aynı sonuçları doğuracağını söyler. Gerekircilik, nedensellik ilkesinden kaynaklanan zorunlulukla temellenir ve gerekirci bir evrende zaman ve mekân da birbirinden bağımsız, ayrı olgular, gerçeklikler olarak kabul görür. Oysa bilimin kanıtlarıyla desteklenen yeni evren anlayışının temelinde zorunluluk değil “olumsallık” yer alır. Benzer şekilde gerekirci evren anlayışında zaman düzçizgisel bir gelişim gösterirken, olumsuzluğa dayanan bir evrende zaman ve mekân birbirinden bağımsız olgular olarak görülmediği için zamanın düzçizgisel akışı da (dün-bugün-yarın, geçmiş-şimdi-gelecek) kırılacak ve yerini tüm zamanların iç içe geçerek geliştiği bir eşzamanlılığa bırakacaktır.

“Karşılaşma”yı anlamamıza ve çözümlememize yardımcı olması beklenen tüm bu kavramların; yani düzçizgisel zaman, ölüm, yazgı, rastlantı, zorunluluk, olumsuzluk, eşzamanlılık gibi kavramların kimsenin durup dururken düşüneceği ya da sorgulayacağı şeyler olmadığı söylenebilir.

Bu kavramların sorgulanmaya başlanması için “sınır durum”larla karşılaşmak gerekir ki, Mahmut ve Sinan’ın karşılaşma tanışmaları da her ikisinin aynı sınır durumu yaşadığı ve aşmaya çalıştığı bir zamanda gerçekleşir. Bir varoluş filozofu olan Karl Jaspers’in “sınır durum” olarak kavramlaştırdığı şey, insanı

herhangi bir olgunun sınırına, uç noktasına kadar götüren ve bir anlamda yabancılaşmasına neden olan durumlar, yaşantılardır: Tinsel acı, ölüm, kaygı ve korku, ayrılık gibi durumlar sınır durumlarıdır ve bu durumların bilgisine ancak yaşayarak ulaşılabilir (1997: 9). Başka bir deyişle, sınır durumların bilgisi soyut değildir ve yalnızca somut yaşam deneyimlerinden devşirilebilen bir bilgi türüdür.

Bu açıdan bakıldığında, Mahmut ve Sinan, her ikisi de kanser hastasıdır ve ölüm ile yaşam arasındaki ince çizgi üzerinde, belki de en zorlu "sınır durum"un içindedirler. Mahmut kendi sınır durumundan, bu duruma neden olan ölüme başkaldırarak çıkmak isteyecektir. Bu amaçla önce Sinan'dan, sonra oğlundan kendisini öldürmesini ister. Mahmut'un bu davranışı ilk bakışta anlamsız ya da saçma olarak görülebilir. Neden intihar etmeyi değil de bir başkasından kendisini öldürmesini ister? İntihardan korktuğu, yapamayacağını düşündüğü için mi? Mahmut'un ikilemi tam olarak anlaşılmadan bu sorulara yanıt vermek kolay değildir.

"Kendimi sevmiyorum, insan sevdiği kişiyi öldürür, ben kendimi sevmiyorum ki" diyen Mahmut'tur. Öyleyse, onun kendisini sevmediği için, suçluluk duyduğu için bir başkasının elinden ölmeyi istediği düşünülebilir. Mahmut'un suçluluk duymasının nedeni, yine onun kendi deyişle "yamuk"luğudur. Meyhanede Sinan'la birlikte içerlerken yamukluğun ne anlama geldiğini de, neden yamuk olduğunu da açıklar Mahmut: Yamukluk, kişinin olduğu gibi görünmemesidir, rol yapmasıdır; tüm bir yaşamını sahte, yapay bir benlik tasarımıyla biçimlendirmesidir. Özetle, yamukluk, kişinin sahte bir benlik sahibi olması ve bu sahteliğin bilinciyle yaşamayı içine sindirebilmesidir. Ama Mahmut yamuk olduğunu bilmesine rağmen bu yamukluğu içine sindirmekte zorlanır. Eğer tetiği kendi elleriyle çeker ve intihar ederse yamukluğunu ve bu yamukluktan kaynaklanan suçluluğunu kabullenmiş olacaktır. Fakat intihar etmeyip de hastalığı nedeniyle ölmeyi beklerse, bu defa da kadere boyun eğmiş, kaderini kabullenmiş olacaktır. Bu durumda tek çıkar yol kalır: Ecel olmayan bir ölüm tezgâhlamak! Silahını bir başkasına uzatıp "al, şu tetiği çek" demek... Bu tavır, Mahmut'un hem kadere (hastalığın neden olacağı ölüm) hem de

yamukluğuna başkaldırı olarak anlamlıdır, hatta bir taşla iki kuş vurmaktır demektir.

Film boyunca farklı bağlamlarda farklı anlamlar içeren "karşılaşma"ların en önemlilerinden birisi kişinin kendi dışındaki bir şeyle değil fakat kendisiyle çok geç karşılaşması ve böylesi bir gecikmenin verdiği dayanılmaz suçluluk duygusudur. Kendisiyle yüzleşmekten kaçan, dolayısıyla kendisiyle vakit artık çok geç iken karşılaşan ise yine Mahmut'tur. Kanser hastalarının birlikte tedavi gördükleri seanslardan birinde hastalardan birinin anlattığı masal hem filmin çözümlenmesinde anahtar işleve sahiptir hem de Mahmut'un neden kendisiyle karşılaşmaya geciktğine bir açıklama getirebilir. Masal şöyledir:

"Adam kasabasına dönecek, ailesinin yanına. Otobüs beklerken sek sek oynayan rüya kadar güzel bir kız çocuğu görüyor. Ve zamanın nasıl geçtiğini fark etmiyor. Neden sonra saatinin durduğunu anlıyor. Bir başka otobüse biniyor ve bir başka yerde iniyor. Orada kendisine yeni bir aile buluyor ve mutlu bir şekilde yaşamını sürdürmeye devam ediyor."

Mahmut bu masalı diğer hastalarla birlikte tedavi gördükleri odada ilk dinlediğinde saçma bulduğunu söyler ve güler geçer. Fakat aynı masalı, filmin sonunda "mutluluk nedir?" diye soran oğluna bu kez kendisi şöyle anlatacaktır:

"Hep varmak istediğin yere doğru gidersin. Orada aradığın şey var mı diye düşünürsün bir yandan. Bir yere varırsın ama oranın varmak istediğin yer olup olmadığını bilmezsin. Aradığın şeyin ne olduğunu unutmuşsun zaten. Vardığın yerde bulduğunla yetinarsın. Kimileri buna kader der. Aptallar ise mutluluk."

Hastanın anlattığı masal ile Mahmut'un "mutluluk nedir?" sorusuna verdiği bu yanıt ilk bakışta birbirine çok benzer, neredeyse masalın tekrarı gibi görünür, ama değildir. Mahmut'un yanıtında, Erich Fromm'un "çağdaş insanın ahlak sorunu" olarak nitelendirdiği sorun bulunur ki, Fromm bu sorunu şu şekilde ifade eder: "Bizim ahlak sorunumuz, insanın kendisini

kendi dışındaki amaçların aracı yapmasıdır” (1985: 264). Sorun, kişinin kendi yaşamının öznesi olmayı beceremeyip, araca dönüşmesi, nesneleşmesi, kısaca yabancılaşma sorunudur. Yabancılaşma, olumsuz anlamıyla, kişinin yaşaması sırasında kendisine ölçüt aldığı normların, amaçların, değerlerin içinde kendisini, kendi düşüncelerini, isteklerini, hedeflerini değil, kendisine dışarıdan dayatılanları (empozede edilenleri) gerçekleştirmesidir (Duhm 1996: 83). Bu açıdan bakıldığında, dışarıdan dayatılan şeylere göre biçimlenmiş, yönlendirilmiş bir yaşam gerçekten yaşanmış değil, yabancılaşma içinde tüketilmiş bir ömür demektir. Peki nedir bu dayatmalar? diye sorulacak olursa, bu soruya verilecek en kestirme yanıtlardan biri ve öncelikli olanı genellikle en yüksek değişim değeri olan şeylere ulaşma arzusudur denebilir. Para kazanmak, sempati toplamak, kariyer sahibi olmak, güçlü olmak vb.dir. Mahmut’un severek evlendiği eşini terk etmesinin, hem de eşi hamileyken, çocuğu doğmak üzereyken terk etmesinin nedeni zengin ve güçlü olmaktır. Bu amaçla yasal olmayan, kirli işlere bulaşır ve zaman içerisinde arzu ettiği güce, otoriteye, zenginliğe kavuşur. Sahibi olduğu kumarhanede her şeyin yönetimi, denetimi kendi elindedir. İnsanların kazanmak için oynadığı bu kumarhanede hiç kaybetmeden kazanan, kimin kaybedip kimin kazanacağına karar veren kendisidir. Ancak Mahmut mutlu değildir. Kendi kendine “Aradığım şey bu muydu? Gerçekten bunu mu aramıştım?” diye sorduğunda verdiği yanıt “hayır”dır. Hayır der, çünkü şimdi bulunduğu ve yetinmek zorunda olduğu şey hasta, ölmek üzere olan, mutsuz ve yaşlı bir adamdır. Bir yere varmıştır varmasına ama bu vardığı yerin gerçekten istediği yer olup olmadığından emin değildir artık. Şimdi vardığı yerden sorduğu soru şudur: “Benim hayattan beklediğim şey bu muydu? Aslında aradığım şeyin ne olduğunu unutamıyordum ne kadar zaman oldu? Neyi kaçırdım?” Mahmut’un tüm bu sorulara verdiği yanıtlar hep bir pişmanlığı dile getirir. Öte yandan vardığı yerde bulunduğuyla yetinecek ve buna mutluluk diyecek kadar aptal olmadığına da farkındadır. Çünkü vardığı yerde bulunduğu Mahmut, kendisini sevmeyen, kendisini sevmediği için yok etmeye, öldürmeye yeltenen, kendisine değer vermeyen bir insandır. Dahası buna kader de diyemez. Eşini, çocuğunu bir amaç uğruna terk eden, ailesinden kendi iradesiyle vazgeçen odur. Tüm bunların bilincinde

olduğu için de, bir çelişki gibi gözükse de Mahmut artık “bilge” bir insandır. Çünkü geç de olsa nerede ve nasıl yanlış yaptığının farkındadır. Bu farkındalığın, bunları anlamış olmanın, idrak edebilmenin bir bakıma bilgelik olduğu söylenebilir. Kadehini sağlığa değil ölüme kaldıracak kadar bilge, olgun bir kişiliktir, çünkü ölümün de doğum gibi yaşam adı verilen bütünü doğa bir parçası olduğunu anlamıştır.

Mahmut’un yaşamı masalın olumsuz anlamını içerir. Yeniden tedavi odasındaki hastanın anlattığı masala dönülür ve masal bu kez olumlu anlamıyla okunmaya çalışılırsa neler söylenebilir? Askerlik dönüşü, kasabasına gitmek için otobüs bekleyen genç beklediği otobüsü kaçırmıyor ve başka bir otobüse binerek bilmediği bir yere gidiyor, tanımadığı insanların arasına karışıyor fakat burada kendisini evindeymiş gibi mutlu hissediyor. Eğer o sek sek oynayan rüya kadar güzel kız çocuğunu görmeseydi ve gördüğü, karşılaştığı o güzelliğe dalıp gitmeseydi binmesi gereken otobüsü kaçırmayacaktı. Bu karşılaşmayla birlikte o genç öznel zamana adım attı, kendisine dışarıdan dayatılanı değil (binmesi gereken otobüse binerek ailesinin yanına dönmesi) kendi isteğiyle bilmediği bir yere gitmeyi seçti. Bu kendi seçimi, kendi kararı olduğu için de gittiği yerde mutluluğu yakalamayı başardı.

Masalın bu olumlu anlamıyla okunuşundan çıkan sonuç yazgının çağdaş düşüncedeki tanımını da verecektir. Bu tanıma göre yazgı, kişinin özgür iradesinin sonucu olan düşünce, davranış ve eylemlerinden başka bir şey değildir ve iradenin özgürlüğü kişinin taşıması gereken sorumluluğu da içerdiği için önemlidir. İnsan hayatının belirlenmiş olduğuna inanmak davranışların sorumluluğunu taşıma yükünden kişiyi kurtaracağı için rahatlatıcıdır. Oysa hayatın belirlenmemiş olduğunu düşünen bir kişi tüm davranışlarının, tüm eylemlerinin sorumluluğunu taşımak zorunda olacağını da bilecektir. Bu nedenledir ki, insanın özgürlüğü ya da özgür iradesi bu özgürlükten kaynaklanan ve taşınması gereken sorumluluk hep bir arada düşünülmelidir. “Karşılaşma”nın gündeme getirdiği önemli sorunlardan biri de tam bu noktada ortaya çıkacaktır. Yazgının çağdaş düşüncedeki bu tanımını her şeyi açıklamaya yeter mi? Film bu soruya açık bir yanıt vermez

ama Mahmut'un Sinan'ı kumarhanesine çağır-
dığı sahnede sorunun kendisinin yanıtta daha
önemli olduğunu duyurmayı da başarır. Bu
sahnede Mahmut bir iskambil destesini eline
alır, kağıtları karar ve masaya sererek Si-
nan'dan bir kağıt çekmesini ister. Sinan'ın
sececeği kağıt kupa asıdır ve Mahmut onun
hangi kağıdı çektiğini bilir. Bu tabii ki basit bir
oyun hilesidir. Fakat filmi bütünlüğü içinde
değerlendirdiğimizde bu sahne ile asıl sorulan
şeyin şu olduğu düşünülebilir: Yaşamdaki
seçimlerimiz, özgür irademizi kullanarak yap-
tığımız seçimler gerçekten bizim seçimlerimiz
mi? Yoksa yaşam da bir oyun ve bu oyunda
kartları dağıtan, neyi seçersek seçelim, seçe-
ceğimizin ne olacağını önceden bilen gizli bir el
var mı? Yaşam da içinde hile olan bir oyun
olabilir mi? O gizli el Tanrı'nın ya da başka
herhangi aşkın bir gücün eli olabilir mi? Bunlar
yanıtı olmayan sorulardır fakat yinelemek
gerekirse bazen yanıtta çok sorudur, sorunun
kendisidir önemli olan.

"Karşılaşma"da Osman karakteri de kişinin
özgür iradesi ve bu iradeyi nasıl kullandığı
bağlamında değerlendirilebilir. Mahmut'un
oğlu olan Osman, kendi filmini çekmek iste-
yen, kendi yazgısını kendi belirlemek isteyen
bir genç olarak çıkar karşımıza. Mutluluk ne-
dir? sorusunu filmdeki diğer tüm karakterlere
bire bir soran da yine bu gençtir. Osman
mutluluğu içinde yaşadığı adanın yüzölçümü
ile sınırlı olarak tanımlar. Kuşkusuz, onun bu
tanımında ada bir eğretilene olarak anlamlan-
dırılabilir. Bu şekilde yani bir eğretilene olarak
anlamlandırıldığında adanın kendi içine kapalı
olması, dıştan müdahalelere kapalı olması ve
sınırlarının belli oluşu ile Osman'ın tanımlandığı
ve aradığı mutluluk arasında bir benzerlik ku-
rulabilir. Osman için ada, ya da Osman'ın adası
babasızlıktır. Doğduğu günden bu yaşına gelin-
ceye kadar baba sevgisinden mahrum olarak
büyümekten kaynaklanan eziklik. Dolayısıyla
Mahmut'un adası bir yandan kendisine piç
denilmesine duyduğu öfke öbür yandan baba
özlemi, sıcaklığı, güvenlik arayışıdır. Baba
sevgisinden mahrum oluşu ve güven duygu-
sundan uzak oluşu Osman'ın sınırlarını de-
ğiştirmeye gücünün yetmediği adasıdır. Osman
işte bu adanın dışına çıkmak, kendisine yazgı
olarak sunulanı değiştirmek, aşmak ve böylece
belirlenmişlikten, sınırlanmışlıktan kurtulmak
ister. Çekmeyi istediği ve yönetmeni olduğunu

iddia ettiği film, rahatlıkla bu isteğin dışavuru-
rumu olarak okunabilir.

Osman'ın annesine (Aslı) yönelttiği mutluluk
nedir sorusu ve annesinin bu soruya verdiği
yanıt bu bağlamda önemli olarak görülebilir.
Aslı'nın yanıtı şöyledir:

"Benim için bilmece gibi bir şey bu.
Denizin üstünde batan güneş mi yoksa
mutluluk mu? Güzel bir şarkı gerçek-
ten yalnızca bir şarkı mı? Yeni doğan
güneş aynı güneş mi? Ya da söylenen
şarkı aynı şarkı mı? Bilmiyorum. Ama
benim için sen bilmece değilsin. Be-
nim için mutluluk sensin."

Aslı'nın mutluluk nedir sorusuna verdiği bu
yanıt, daha doğrusu soruya yine soruyla verdiği
karşılıklar öznelğin ve zamanı algılayışımızın
ifadesi olarak yorumlanabilir. Yeryüzündeki
hiçbir şeyin anlamı olmayabilir, güneşin batışı
yalnızca bir doğa olayıdır ama bu doğa olayını
güzel olarak niteleyip, mutluluk duygusuyla
anlamlandıran insandır. Benzer şekilde, bir
şarkı yalnızca seslerden ibaret bir nesne olarak
da algılanabilir, bu tür bir algılamamanın ötesine
de geçilebilir. Aslı'nın bu sözleri, Husserl'in
"benden çıkan bir dünyaya sahibim" şeklinde
dile getirdiği öznelliği çağırır. Anlam nesnel
dünyanın kendisinde değil, bu dünyaya yönelen
"ben"dedir. (1997: 28) Gerçek nesnelde değil,
bilincin (öznenin) konusuna yönelttiği anlam-
dadır. Öte yandan belki de bu öznel nesnel-
lik ve buna bağlı olarak anlam-anlamsızlık
sorunundan daha önemli olan şey hiçbir olgu-
nun tekrarının olmadığı, olamayacağıdır. Bu,
Fransız filozofu Bergson'un yaşamda, dolayısı-
yla somutun alanında tekerrürün asla müm-
kün olmadığını dile getiren görüşünü çağırır.
Tekerrür ancak düşüncede, dolayısıyla
soyutun alanında mümkündür. Somut yaşamda
ise her olgu yalnızca bir defalıktır ve hiçbir
şeyin aynı olarak tekrarı söz konusu değildir.
Bu nedenle yeni doğan güneş aynı güneş, söy-
lenen şarkı aynı şarkı değildir. Bir başka deyiş-
le yaşam, eşsiz, biricik ve asla tekrarı olmayan
anlar demektir ve bu nedenle her bir an, yaşa-
mın her bir anı çok önemlidir ve iskanmama-
lı, hakkı verilerek yaşanmaya çalışılmalıdır. Bu
bilince ise ancak ölüm düşüncesiyle yüzleşerek
ulaşılabilir. Çünkü nihayetinde insan yaşamı
sonsuz değildir ve son düşüncesi, ölümlü ol-

manın bilinciyle yaşanan an değer kazanacak, tekrarı olmayan anın, anların önemi anlaşılacaktır.

Fakat belki de bütün bunlar birer soyutlamadır, bilmece gibi şeylerdir ve belki de bu bilmece- nin yanıtı yoktur. Oysa Aslı için kesinlikle bilmece olmayan, somut olarak çok iyi bildiği bir başka şey daha vardır ki o da oğluna karşı duyduğu “sevgi”dir. Böylece “Karşılaşma” mutluluk nedir sorusunun insan için olanaklı tek somut karşılığının “sevgi” olduğunu duyurur. Burada “sevgi” yalnızca annenin çocuğuna karşı duyduğu sevgi olarak görülmeyip insanın kendisine ve insanın insana karşı duyduğu sevgi olarak da yorumlanırsa filmin olumlu iletisini bulmanın zor olmadığı söylenebilir.

Ölüm yazgıdır, insanoğlunun yazgısıdır, mutlak yaptırım gücüdür ve bu güç karşısında, bu kaçınılmaz son karşısında insan çaresizdir. Fakat en az ölüm kadar mutlak yaptırım gücüne sahip bir başka şey daha vardır ki, işte o şeyin adı “sevgi”dir. Bu gücü kullanmak, bu güce erişmek ise insanın kendi elindedir, yani onun özgür iradesine bırakılmıştır. İnsan yazgısını sevgiyle yoğurup, biçimlendirebilir ki güzel olan, mutluluk kaynağı olan da budur. Nihayet, filmin son sahnesinde Sinan’ı kendisine “git” diyen kadına, Aslı’ya döndüren şey de sevgidir, ona karşı duyduğu aşktır ve bu şekilde okunduğunda filmin mutlu sonla bittiği düşünülebilir.

4. SONUÇ

Sonuç olarak “Karşılaşma”nın insan ve insana ait değerler üzerine verdiği ileteler şöyle özetlenebilir: Yamuk olmayalım. Yamuk olmak, Mahmut’un deyimiyile, kişinin kendi olmamasıdır. Kendimizi tanımaya çalışalım; sınırlarımızı, sınırlılıklarımızı bilelim. Yaşamdaki isteklerimizi, hedeflerimizi, değerlerimizi belirleyen biz olalım. Kendimizi kendi dışımızdaki amaçların aracı yaparak hayata ve kendimize karşı yabancılaşmayalım. Mekanik bir zamanın ve buna bağlı olarak mekanik, duygusuz, fazla akılcı bir yaşamın tutsağı olmayalım. Kendimizi rastlantılara, karşılaşmalara açık tutmaktan korkmayalım. Her an ölebiliriz. Ölüm düşüncesi aklımızın bir yerinde hep dursun çünkü bu düşünce yaşamdaki her an eşsiz, biricik olduğunun farkına varmamızı sağlayacaktır.

Neyin yazgı, neyin rastlantı olduğunu bilmemek de sevginin mutlak yaptırım gücü olduğunu, olabileceğini bilelim.

“Karşılaşma”nın yukarıda özetlenen olumlu ileteleri içeren bir film olmasının yanısıra Türk sineması için “yeni” olduğu, bir “yenilik” taşıdığı da söylenebilir ki bu yenilik, yazgı kavramını ele alışıdır. Daha önce sinemamızda hemen her zaman “kahpe” olarak nitelendirilen kader, yani “kahpe kader” ve bu kahpe kaderin ağlarına düşen “kader kurbanları” varken, bu filmle birlikte kader aksiyonu oluşturan ya da aksiyona neden olan bir öge olmaktan çıkmış, bir kavram olarak sorgulanmaya çalışılmıştır. Söz konusu bu sorgulama sırasında kadere bağlı olarak, rastlantının ne olduğu, bireyin özgür iradesi ve seçimleri, mutluluk arayışı, yabancılaşma gibi kavramlar da tartışmaya açılmış, sorgulamanın içine çekilmiştir. Tüm bunlar bir araya geldiğinde, sonuç olarak “Karşılaşma”nın yalnızca “başarılı” bir film olmakla kalmayıp aynı zamanda “değerli” bir film olduğu ve Türk sinemasını bir adım ileriye götürdüğü söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Akatlı F (1995) Pusulamız Felsefe, Varlık Yayını, İstanbul.
- Altıok M (2001) Bir Acıya Kiracı, YKY Yayını, İstanbul.
- Bergson H (1986) Yaratıcı Tekamül, Şekip Tunç (çev), 2. basım, M.E.G.S.B Yayını, Ankara.
- Bunuel L (1986) Son Nefesim, İlkay Kurdak (çev), Afa Yayını, İstanbul.
- Camus A (1995) Başkaldıran İnsan, Tahsin Yücel (çev), 5. Basım, Can Yayınları, İstanbul.
- Duhm D (1996) Kapitalizmde Korku, Şargut Şölçün (çev), 2. Basım, Ayraç Yayınları, Ankara.
- Eriñç S (1998) Sanatın Boyutları, Çınar Yayınları, İstanbul.
- Fromm E (1985) Kendini Savunan İnsan, Necila Arat (çev), 2. basım, Say Yayınları, İstanbul.
- Husserl E (1997) Fenomenoloji Üzerine Beş Ders, Harun Tepe (çev), Bilim ve Sanat Yayını, İstanbul.
- İpşiroğlu Z (1992) Eleştirinin Eleştirisi, Cem Yayınları, İstanbul.

Kuçuradi I (1997) Sanata Felsefeyle Bakmak, 2. Basım, Ayraç Yayınları, Ankara.

Papenheim F (2002) Modern İnsanın Yabancılaşması, Salih Ak (çev), Phoenix Yayını, Ankara.

Paz O (1993) Şiir ve Modernite, Nilgün Tural Küçük (çev), Vadi Yayını, Ankara.

Sartre J P (1967) Edebiyat Nedir?, Bertan Onaran (çev), De Yayını, İstanbul

Savaş H (2003) Sinema ve Varoluşçuluk, Altı-kırbeş Yayını, İstanbul.

Vassaf G (1992) Cehenneme Övgü, Ömer Madra ve Zehra Gençosman (çev), Ayrıntı Yayını, İstanbul.