

Kirazın Tadı Filminde Varoluşçuluk: Yaşam ve Ölüm Arasında Sinemasal Bir Yolculuk

Existentialism in Taste of Cherry: A Cinematic Journey between Life and Death

Seher AKGÜN ¹ 

¹Yüksek Lisans Öğrencisi, Dicle Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Diyarbakır, Türkiye

Zuhale AKMEŞE ² 

²Dicle Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Diyarbakır, Türkiye



ÖZ

Bu çalışma, Abbas Kiarostami'nin 1997 yapımı Kirazın Tadı filmi üzerinden varoluşçuluk felsefesinin sinemasal düzlemde nasıl temsil edildiğini detaylı olarak incelemektedir. Film, intihar etmeye karar veren Bay Badii'nin yaşamla yeniden bağ kurma sürecini ve bu süreçte karşılaştığı kişilerin yaşam ve ölüm konusundaki farklı bakış açılarını anlatmaktadır. Bu bağlamda çalışma; Jean-Paul Sartre'in özgürlük ve seçim vurgusu, Albert Camus'ün absürd düşüncesi ile Sisifos Söyleni ve Martin Heidegger'in "ölüme doğru varlık" kavramsallaştırması ışığında, filmin anlatı yapısını ve karakter inşasını çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, film, içerik analizi yoluyla çok katmanlı temalar ve sembolik yapılar açısından değerlendirilmiştir. Abbas Kiarostami'nin minimalist ve derinlikli sinematografik dili, karakterlerin dönüşümü ve metaforik öğeler üzerinden varoluşsal sorunlar görünür kılınmıştır. Sonuç olarak, Kirazın Tadı yalnızca bireysel bir intihar hikâyesi olmanın ötesinde, insanın yaşam, ölüm ve anlam arayışı bağlamında derin bir felsefi sorgulamayı temsil etmektedir. Bu çalışma, sinema ve felsefenin kesişim noktasında, varoluşçuluğun görsel anlatımla nasıl biçimlendiğine dair önemli bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk, Abbas Kiarostami, Kirazın Tadı, Sisifos Söyleni, Ölüm, Özgürlük

ABSTRACT

This study examines in detail how the philosophy of existentialism is represented on the cinematic plane through Abbas Kiarostami's 1997 film Taste of Cherry. The film depicts the process of reconnecting with life of Mr. Badii, who decides to commit suicide and the different perspectives on life and death of the people he encounters in this process. In this context, the study aims to analyze the narrative structure and character construction of the film in the light of Jean-Paul Sartre's emphasis on freedom and choice, Albert Camus' idea of the absurd and the Sisyphus Myth, and Martin Heidegger's conceptualization of "being towards death". Using qualitative research methodology, this study evaluates the film in terms of multi-layered themes and symbolic structures through content analysis. Existential problems are made visible through Abbas Kiarostami's minimalist and profound cinematographic language, the transformation of characters and metaphorical elements. In conclusion, Taste of Cherry is not only an individual suicide story but also represents a profound philosophical questioning in the context of life, death and the human search for meaning. At the intersection of cinema and philosophy, this study aims to make an important contribution to how existentialism is shaped through visual expression.

Keywords: Existentialism, Abbas Kiarostami, Taste of Cherry, Myth of Sisyphus, Death, Freedom

Giriş

"Her insan anlam arayan ve anlam üreten bir bütündür."

Alfred Adler

İnsanın yaşamla kurduğu ilişki, yalnızca gündelik ihtiyaçlar ya da toplumsal rollerle sınırlı değildir; varlığının anlamı üzerine düşünmek, insanlık tarihi boyunca bireyin en temel entelektüel uğraşlarından biri olagelmıştır. Tanrı, yaşam, ölüm, iyilik ve kötülük gibi kavramlar hem bireysel hem de toplumsal düzeyde felsefi ve sanatsal söylemlerin merkezinde yer almış; zamanla farklı disiplinlerde yeniden yorumlanarak insan deneyiminin anlamını sorgulayan anlatılara dönüşmüştür.

Geliş Tarihi/Received 04.06.2025
Kabul Tarihi/Accepted 08.08.2025
Yayın Tarihi/Publication Date 31.10.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author: Seher AKGÜN

E-mail: akgunseher@gmail.com

Cite this article: Akgün, S., & Akmeşe, Z. (2025). Existentialism in taste of cherry: A cinematic journey between life and death. *Art Vision*, 31(55), 249-261.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1714217>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Bu bağlamda, felsefi tonlar taşıyan filmlerin izleyiciyi yalnızca boş zamanlarını değerlendirilen bir konumdan çıkarıp, kendi varoluşsal sorunlarıyla düşünsel bir temas kurmaya yönlendirdiğini ifade etmek mümkündür (Akmeşe, 2022, s. 134).

İnsan yaşamının anlamına ve sınırlarına dair bu kadim sorgulamalar, modern dönemde daha sistematik bir çerçevede ele alınarak bireyin özgürlük, seçim ve sorumlulukla kurduğu ilişkiyi merkeze alan varoluşçuluk düşüncesine zemin hazırlamıştır. Bu düşünsel yönelim, 20. yüzyılın başlarında bireyin yaşamla olan bağını daha radikal bir biçimde tartışmaya açarak, felsefi bir hareket haline gelmiştir (Çarkı, 2022, s. 61; Gül, 2014). Varoluşçuluk, bireyin yalnızlık, özgürlük, sorumluluk ve ölüm gibi temel meselelerle yüzleştiği andan itibaren yaşamına yön veren felsefi bir zemin sunar. Bu zemin, insanın varoluşuna dair yaklaşımı yalnızca düşünsel bir arayış değil, aynı zamanda bireyin kendi yaşamını biçimlendirme sorumluluğu olarak da tanımlar.

Bu anlayışa göre insan, önceden belirlenmiş bir öze dünyaya gelmez; aksine kendi yaşamına anlam kazandırma yükümlülüğünü üstlenen bir özne olarak konumlanır. Birey, dünyaya “atılmış” bir varlık olarak gelir ve yalnızca kendi kararlarıyla özünü şekillendirir. Bu durum, insanın yaşamla kurduğu ilişkinin tercihler doğrultusunda biçimlendiğini ve özgürlüğün kaçınılmaz biçimde sorumlulukla iç içe geçtiğini ortaya koyar (Akmeşe, 2022; Çarkı, 2022, s. 201). Varoluşçu düşüncenin kuramsal temelleri, birçok filozofun katkısıyla şekillenmiş ve derinleşmiştir. Jean-Paul Sartre, bireyin kendi seçimleriyle anlam yaratan bir özne olduğunu vurgulayarak özgürlüğü bu düşüncenin merkezine yerleştirir. Albert Camus, yaşamın anlamsızlığına rağmen insanın bu anlamsızlığa başkaldırarak yaşama tutunma iradesini *Sisifos Söyleni* üzerinden simgeleştirir. Martin Heidegger, insanı “ölüme yönelmiş bir varlık” olarak tanımlar ve ölüm bilincinin yaşamı sahici kılan temel farkındalık olduğunu öne sürer. Søren Kierkegaard ise bireysel inanç, kaygı ve etik sorumluluklar çerçevesinde varoluşsal sorgulamaları derinleştirerek düşünceye farklı bir boyut kazandırır (Çarkı, 2022, s. 485; Uyanık, 2025, s. 140).

Bu düşünsel çerçeve yalnızca felsefi metinlerle sınırlı kalmamış; varoluşçuluğun temel kavram ve problemleri zamanla edebiyattan tiyatroya, plastik sanatlardan sinemaya kadar pek çok yaratıcı alanda yeniden üretilmiş ve farklı biçimlerde temsil edilmiştir. Özellikle sinema, karakterlerin içsel çatışmalarını, yalnızlıklarını ve anlam arayışlarını görsel ve işitsel düzlemde derinleştirme imkânı sunan güçlü bir anlatı aracına dönüşmüştür. 1950’li yıllardan itibaren Avrupa’da başlayarak Asya sinemasında da etkisini gösteren varoluşçu temalar; Robert Bresson, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrei Tarkovski ve Abbas Kiarostami gibi yönetmenlerin sinemasında belirgin bir

şekilde yer bulmuştur (Akmeşe, 2022; Güney, 2025, s. 9).

Bu yönetmenlerin eserleri aracılığıyla sinema, yalnızca estetik bir anlatım biçimi değil; aynı zamanda insan varoluşuna dair felsefi sorgulamaların görsel bir zemine taşındığı düşünsel bir alana dönüşmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın örneklemini oluşturan *Kirazın Tadı* filminin yönetmeni ve İran Yeni Dalgası’nın önde gelen isimlerinden Abbas Kiarostami, sıradan görünen yaşam anları üzerinden derin felsefi sorgulamalara yönelerek, klasik anlatı yapısının ötesine geçen bir sinemasal dil kurmuştur. Diyalogların sadeliği, mekânsal boşluklar ve karakterlerin sessizliği, Kiarostami sinemasında izleyiciye düşünsel bir alan açar (Akmeşe, 2022; Güney, 2025).

Kiarostami’nin 1997 yapımı *Kirazın Tadı* filmi, görünürde basit bir anlatının ardında insan yaşamına dair evrensel soruları barındıran, varoluşsal bir içeriğe sahiptir. Filmde, intihar etmeye karar veren Bay Badii’nin, mezarını kazacak birini ararken karşılaştığı üç karakterle gerçekleştirdiği diyaloglar aracılığıyla yaşam, ölüm, özgürlük ve inanç gibi temalar irdelenir. İlk bakışta durağan bir yol filmi gibi görünen *Kirazın Tadı*, aslında insanın kendi varoluşuna dair derin bir sorgulamaya açılan bir yolculuk olarak yapılandırılmıştır. Bay Badii’nin farklı kişiler tarafından aldığı karara verilen tepkiler, karakterlerin hayata bakışlarını, kültürel ve felsefi zeminleriyle birlikte yansıtır. Film, doğrudan “neden?” sorusuna yanıt vermek yerine, yaşamın kendisini anlamlı kılan unsurları sorgulamaya açar (Helva, 2022, s. 134).

Bu yönüyle *Kirazın Tadı*, yalnızca bireysel bir intihar hikâyesi değil; aynı zamanda insanın yaşamla ve ölümlle kurduğu ilişkinin felsefi bir temsili olarak değerlendirilebilir (Uyanık, 2025, s. 145). Bu bağlamda *Kirazın Tadı*, çok katmanlı anlatım yapısı ve karakterlerin varoluşsal açmazlarına dair sunduğu felsefi göndermelerle, varoluşçuluk düşüncesinin sinemasal düzlemde nasıl temsil edildiğini analiz etmeye imkân tanıyan nitelikli bir örnek teşkil etmektedir. Filmin barındırdığı bu özellikler felsefi-sinematografik çözümleme için teorik ve estetik bir zemin sunmaktadır.

Çalışma, *Kirazın Tadı* filmi üzerinden varoluşçuluk felsefesinin sinemasal yansımasını incelemektir. Filmdeki karakterlerin yaşama, ölüme ve özgür iradeye dair yaklaşımları; Jean-Paul Sartre’in özgürlük ve seçim anlayışı, Albert Camus’nün absürd felsefesi ve *Sisifos Söyleni*, Martin Heidegger’in “ölüme yönelmiş varlık” düşüncesi çerçevesinde analiz edilmektedir. Bu analiz, filmi yalnızca dramatik yapısıyla değil, arka plandaki felsefi derinliğiyle birlikte ele alır. Çalışma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yapılandırılmış; karakterler, mekân kullanımı ve diyaloglar tematik açıdan incelenmiştir. Kiarostami’nin sinematografik anlatımı, sembolik dili ve karakter inşası ayrıntılı biçimde çözümlemeye dâhil edilmiştir. Böylece filmin, bireyin yaşam

ve ölüm arasındaki konumunu nasıl temsil ettiği ve bu temsili sinemasal anlatıya nasıl dönüştüğü irdelenmektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi çerçevesinde yapılandırılmıştır. Çalışmanın temel amacı, Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (1997) filminde varoluşçuluk felsefesinin sinemasal düzlemde nasıl temsil edildiğini analiz etmektir. Bu amaç doğrultusunda, film içerik analizi yöntemiyle incelenmiş ve varoluşçuluğun temel kavramları (özgürlük, seçim, absürd, ölüm ve anlam arayışı) üzerinden sahne çözümlenmeleri gerçekleştirilmiştir.

Analiz sürecinde, Jean-Paul Sartre'in özgürlük ve seçim anlayışı, Albert Camus'nün absürd felsefesi ve Sisifos Söyleni, Martin Heidegger'in "ölüme-doğru-varlık" (Sein-zum-Tode) kavramsallaştırması temel kuramsal çerçeve olarak kullanılmıştır. Filmdeki anlatı yapısı, karakter inşası, diyaloglar, simgesel öğeler ve mekân kullanımı bu felsefi çerçeve doğrultusunda yorumlayıcı ve anlam odaklı bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Çalışma boyunca film sahneleri, ilgili kuramsal literatür ile ilişkilendirilmiş; böylece varoluşçu düşüncenin sinemasal yansımaları bütüncül bir biçimde ortaya konmuştur.

Varoluşçuluk Felsefesine Genel Bir Bakış

19.yüzyılın sonlarından itibaren belirginleşen ve 20. yüzyılda farklı düşünsel çizgilerde gelişim göstererek felsefi bir yönelim olarak öne çıkan varoluşçuluk felsefesinin temelini oluşturan *varoluş* kavramının kökenleri, 19. yüzyılın ortalarına, Søren Kierkegaard'a kadar uzanmaktadır (Williams, 2012, s. 149). İlk Çağ felsefesinden modern döneme dek birçok düşünür, varlık ve öz kavramlarına dair farklı yorumlar geliştirerek bu iki temel mesele üzerine düşünmüşlerdir. Filozofların bu kavramlara farklı perspektiflerden yaklaşımlarının arka planında, kimi zaman varlığın mı yoksa özün mü önce geldiğine dair metafiziksel ayrımlar, kimi zaman da düşünürlerin *teist* ya da *seküler* dünya görüşlerinin etkisi belirleyici olmuştur. Ancak tüm bu görüş ayrılıklarına rağmen, varlık ve öz kavramları felsefe tarihinde hiçbir zaman birbirinden tamamen ayrı düşünülmemiş; aksine, birbirini tamamlayan iki temel sorun alanı olarak filozofların ilgi odağında kalmayı sürdürmüştür (Çavuşoğlu, 2023, s. 1).

Varoluş felsefesinin temelinde, insan varoluşunun anlamı ve bireyin kendini gerçekleştirme olanaklarının bütünü yer almaktadır; yani bu felsefe insanı doğrudan konu edinmekte ve insana yönelmektedir (Gül, 2014, s. 27). Bu bağlamda, varoluşçuluk /egzistansiyalizm, düşüncenin odağına yalnızca düşünen özneyi koymaktan öteye geçer; hisseden, eyleyen ve kendi varoluşsal deneyimleri aracılığıyla anlam inşa eden bireyi merkeze alır. Böylelikle varoluşçu felsefe, bireyin evrendeki konumu, özgürlüğü, yaptığı seçimler ve bu

seçimlerin getirdiği sorumluluğu ontolojik bir temelde ele alarak, klasik felsefi yaklaşımlardan ayrışır ve insanı kendi anlam arayışının aktif öznesi olarak konumlandırır.

Varoluşçu filozoflar için bireyin seçimleri yoluyla kendi yaşamına anlam kazandırması temel bir mesele olarak ele alınır. Viktor Frankl (2015, s. 120), *anlamsızlık duygusunun*, birçok insanın "uğruna yaşanacak" bir anlam bilincinden yoksun olmasından kaynaklandığını ve bu durumun, yaşamın bütünüyle ve nihai olarak anlamsız olduğu hissini zararlı etkileriyle bireyin içsel bir boşluk duygusu altında ezilmesine yol açtığını belirtir. Frankl, bu durumu özellikle can sıkıntısı biçiminde dışa vurulan bir ruh hali olarak tanımlar ve "varoluşsal boşluk" kavramı ile açıklar (Akmeşe, 2022).

Varoluşçuluk felsefesi, felsefenin temel ve ilk sorununun insanın varoluşu olduğunu ileri sürer. Varoluşçuluğun kökleri Sokrates, Stoacı felsefe okulu, Aziz Augustinus ve Aziz Bernard'a kadar uzanmaktadır (Beyazyüz, 2020, s. 301). Bu denli köklü bir geçmişe sahip olan varoluşçuluk, ilk dönem düşünürlerinden itibaren farklı boyut ve perspektiflerde ele alınarak gelişimini sürdürmüştür.

Varoluşçuluk, insanın önce var olduğunu, ardından kendini tanımladığını ileri sürer. Bu düşünce, özellikle Jean-Paul Sartre'in "varoluş özden önce gelir" (l'existence précède l'essence) ilkesiyle felsefi bir temel kazanmıştır (Sartre, 2005). Martin Heidegger'in "dünyaya fırlatılmışlık" (Geworfenheit) kavramıyla dile getirdiği gibi, insan kendisini bir anda, anlamını bilmediği bir dünyada bulur (Heidegger, 1962'den akt. Demirtaş, 2003). Bu ontolojik yalnızlık, bireyi hem özgür hem de sorumlu kılar; zira anlam üretme yükümlülüğü artık tanrısal ya da evrensel bir otoriteye değil, bireyin kendisine aittir. Varoluşçu düşünceye göre, insan, yaşadığı bunalım ve içsel sorgulamalar aracılığıyla kendine yönelir; bu içsel yüzleşme, onun özünü yeniden inşa etme sürecinin başlangıcını oluşturur (Camus, 1997). Varoluşçuluğun temel kavramlarını daha iyi kavrayabilmek için, farklı düşünürlerin bu felsefeye dair yaptığı çeşitli tanımlamalara ve yorumlara bakmak oldukça yararlı olacaktır.

Yapılan değerlendirmelere göre, Simone Weil bu akımı bir bunalım olarak görürken, Emmanuel Mounier ise umutsuzluk ile ilişkilendirmiştir. Heinrich Rombach tarafından bunaltı, Banfi tarafından kötümserlik, Jean Wahl tarafından ise başkaldırı olarak nitelendirilmiştir. Gabriel Marcel, varoluşçuluğun özgürlük yönüne vurgu yaparken, György Lukács bunu idealizm ya da düşüncülük olarak tanımlamıştır. Norberto Bobbio, yine kötümserlik kavramını öne çıkarırken, Julien Benda ise bu felsefeyi usdışılık kapsamında değerlendirmiştir. Émile Foulquié ise varoluşçuluğu doğrudan bir saçmalık felsefesi olarak tanımlamıştır (Çavuşoğlu, 2023; Sartre, 1985'den akt. Duvar, 2024; Sartre, 2005). Varoluşçuluğa ilişkin bu farklı tanımlar, bu felsefenin

tek ve birleşik bir kavramsal yapıdan ziyade, aynı zamanda bireysel deneyim, ahlaki arayış ve insanın anlam üretme süreci olarak da okunabileceğini göstermektedir.

Bu bağlamda, varoluşçuluğun hem tarihsel gelişiminde hem de kavramsal çerçevesinde çok katmanlı bir düşünsel zenginlik barındırdığı; farklı düşünürlerce yapılan kimi zaman birbiriyle çelişen tanımların ise, onun sabit ve tekil bir felsefi sistem olmaktan ziyade, çeşitli düşünsel yönelimler içinde şekillenen dinamik bir yapı sunduğu söylenebilir.

Varoluşçuluk, belirli bir öz ya da tek bir felsefi sistem olmaktan çok, bireysellik, bağlılık eksikliği, mevcut sistemlere eleştirel yaklaşım ve geleneksel yapıları reddetme gibi ortak bir düşünce iklimini yansıtır. Bu nedenle, varoluşçuluğu rasyonalizm ya da idealizm gibi belirgin ve bütünlüklü bir felsefi ekol olarak tanımlamak zordur. Bunun yerine, varoluşçuluk, içinde bulunduğu dönemin koşullarını hem yansıtan hem de onlara karşı bir tepki olarak şekillenen bir felsefi yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Gül, 2014, s. 28). Varoluşçuluk felsefesi, iki temel eksen üzerinde şekillenir. Bunlar, insanın etik ve varoluşsal değerini belirleyen *teistik (dini)* ve *seküler (ateistik)* etik geleneklerin etkisidir.

Bu yaklaşıma göre, irade sahibi bir varlık olarak insan, yaşamına yön veren kararları ve seçimleri doğrultusunda anlam kazanır. Teistik varoluşçulukta, bireyin varoluşsal krizi, Tanrı'yla kurduğu ilişki üzerinden anlam bulur. Søren Kierkegaard ve Gabriel Marcel bu çizginin temel temsilcileri arasında yer alır. Buna karşılık, seküler varoluşçuluk ise Tanrı'nın yokluğunu başlangıç noktası olarak kabul eder ve bireyin yaşamına anlamı, dışsal bir otoriteye değil, kendi bilinçli tercihlerine dayandırması gerektiğini savunur. Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Martin Heidegger gibi düşünürler bu yaklaşımın kurucu figürleri arasında sayılır (Camus, 1997; Heidegger, 2008'den akt. Karakaya, 2003; Sartre, 1967).

Varoluşçuluğun ikinci temel eksenini ise, bu felsefenin kavramsal ve düşünsel yapısını biçimlendiren fenomenoloji oluşturur. Fenomenoloji, insanın dünyayla olan ilişkisini doğrudan deneyim üzerinden açıklamayı amaçlayan ve öznel yaşantıyı merkeze alan bir yöntem olarak, varoluşçuluğun sistemli biçimde inşa edilmesine olanak tanımıştır. Edmund Husserl tarafından kurulan bu yaklaşım, özellikle Heidegger aracılığıyla varoluşçu felsefeye entegre edilmiştir. Böylece fenomenoloji, varoluşçu düşüncenin yalnızca teorik düzlemde değil, aynı zamanda bireyin gündelik varlık deneyimini anlamaya yönelik pratik bir felsefi araç olarak gelişmesini mümkün kılmıştır (Çalgüner, 2019'dan akt. Duvar, 2024, s. 8). Dolayısıyla, etik temelli düşünsel miras ile fenomenolojik yöntemin kesişimi, varoluşçuluğun tarihsel ve kavramsal çerçevesini belirleyen iki ana eksen olarak değerlendirilebilir. Dindar yaklaşıma göre, insanın varoluşsal

sıkıntısı, Tanrı'yla kurduğu bağ içinde anlam kazanır; inanç, bireyin içsel boşlukla başa çıkmasında belirleyici bir rol oynar. Bu görüşü benimseyen filozoflar arasında yine Kierkegaard ve Gabriel Marcel sayılabilir. Öte yandan, seküler varoluşçuluk, Tanrı'nın yokluğunu bir başlangıç noktası olarak kabul eder. Sartre, Camus ve Heidegger gibi düşünürler, anlamın dışarıdan verilmediğini, bireyin özgür iradesi ve eylemleriyle bu anlamı kendisinin yaratmak zorunda olduğunu savunur. Sartre'ın ifadesiyle bu yaklaşım, "ateist varoluşçuluk" olarak tanımlanır (Sartre, 1967, s. 9).

Bu bağlamda, Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Martin Heidegger gibi düşünürlerin varoluşçuluğa dair temel yaklaşımları, bu felsefenin ana hatlarını anlamada belirleyici bir rol oynamaktadır. Söz konusu düşünürlerin, insanın yaşam, özgürlük ve ölümlerle kurduğu ilişkiyi çeşitli açılardan ele aldıkları ve bu yaklaşımların da varoluşçuluğun bireysel ve evrensel boyutlarının biçimlenmesinde etkili olduğu görülmektedir.

Jean-Paul Sartre ve Seküler Varoluşçuluğun Ontolojik Temelleri

Varoluşçuluk düşüncesi içinde en etkili figürlerden biri olarak kabul edilen Jean-Paul Sartre, seküler varoluşçuluğun kurucu isimlerinden biri olarak öne çıkar. Tanrı inancını reddeden bu yaklaşımda Sartre, insanın anlam arayışını ilahi bir referansa başvurmadan temellendirmeyi amaçlamıştır. Onun felsefi duruşu, Husserl fenomenolojisi, Heidegger'in tanrıtanımaç varoluşçuluğu ve farklı düşünce geleneklerinden beslenen çok katmanlı bir yapı sergiler (Hilav, 2013, s. 179). Fenomenolojiden bireyci etik yaklaşımlara, varlık felsefesinden toplumsal eleştiriye uzanan bu çok yönlü etkiler, Sartre'ın özgün varoluşçu anlayışını biçimlendirmiştir. Bu bağlamda, Tanrı'nın yokluğu, yalnızca metafizik bir boşluk değil, aynı zamanda bireyin özgürlüğünü ve bu özgürlüğün doğurduğu sorumluluğu üstlenmesi gereken bir alan olarak değerlendirilir. Sartre'ın düşünsel mirası, varoluşçu felsefenin örnek modeli olarak kabul edilir; diğer düşünürlerin bu modele ne ölçüde yaklaştıkları ya da ondan ne ölçüde ayrıldıkları, onun özgürlük, bireysel sorumluluk ve anlam inşasına yaptığı vurgu üzerinden yorumlanır. Varoluşçulukla özdeşleşmiş ilk isim olarak anılan Sartre, bu felsefi yaklaşımın temelini Tanrı'nın yokluğu varsayımı üzerine kurar. Ona göre, eğer Tanrı'nın varlığı kabul edilseydi, insanın varoluşu önceden belirlenmiş bir öz ile açıklanabilir ve birey, seçimlerinin sorumluluğunu üstlenmeden belirlenmiş bir yolda ilerlerdi. Ancak Sartre, insan yaşamının bu türden bir belirlenimle açıklanamayacağını ve bireyin eylemlerinin dışsal güçlerce yönlendirilemeyeceğini savunur. Bu anlayış, onun "varoluş özden önce gelir" ilkesine dayalı felsefi sisteminin merkezinde yer alır (Sarılioğlu, 2013, s. 104; Solomon ve Higgins, 2013, s. 351).

Sartre'a göre Tanrı'nın yokluğu, insan davranışlarını doğrulayıp meşrulaştıracak evrensel değerler ya da buyrukların da bulunmadığı anlamına gelir (Sartre, 1967, s. 13). Bu durum, bireyin eylemlerine gerekçe sunma ya da onları mazur gösterme imkânını da ortadan kaldırır. İnsan, dünyaya "atılmış" bir varlık olarak kendi yaşamının ve eylemlerinin tek sorumlusudur. Bu bağlamda özgürlük, bir tercih imkânından çok, varoluşun zorunlu bir boyutu olarak ele alınır. Sartre'ın ünlü ifadesiyle: "İnsan hürdür, hür olmaya mahkûmdur, çünkü kendini kendisi yaratmış değildir..." (Sartre, 1967, s. 13). Bu, bireyin özgürlüğünün, kendi varoluşunu belirleyecek tüm kararları alma zorunluluğundan kaynaklandığını açıkça ortaya koyar. Aynı düşünce doğrultusunda, insanın bu dünyaya bir kez atıldıktan sonra gerçekleştirdiği her eylemden sorumlu olduğu vurgulanır. Sartre, bireyin yalnızca kendi kimliğini oluşturmakla kalmadığını, bu seçimiyle insanlığa dair bir tasarım da sunduğunu belirtir: "Kendimi seçerken insanı seçmiş olurum" (Sartre, 1967, s. 9). Bu anlayışa göre, özgürlük, bireyin her durumda seçim yapmak zorunda oluşunu; hatta hiçbir seçimi tercih etmemenin bile bir seçim anlamına geldiğini ima eder. Sartre'ın özgürlük anlayışı, yalnızca bireyin dış koşullara karşı sergilediği tutumu değil, aynı zamanda başkalarının bakışları karşısındaki konumunu da içerir. Ona göre, birey kendi kimliğini başkalarının algılarına göre şekillendirmeye başladığında, otantik varoluşundan uzaklaşarak özgürlüğünü kaybetme riskiyle karşı karşıya kalır. Dış dünyanın yargıları, bireyin kendiyi kurduğu özgün ilişkiyi zedeleyebilir; bu da insanın özüne yabancılaşmasına yol açar. Bu nedenle Sartre'ın varoluşçuluğu, yalnızca toplumsal normlara karşı bir duruş değil, aynı zamanda bireyin kendi içindeki pasif kabullere, alışkanlıklara ve kaçış eğilimlerine karşı da sürekli bir uyanıklık ve direniş hali olarak okunabilir.

Albert Camus: Absürd Gerçeklik Karşısında Yaşamı Onarmak

20. yüzyılın ilk yarısında, iki dünya savaşının yarattığı yıkıcı atmosfer içinde şekillenen düşünsel ortamda Albert Camus, bu dönemin bireyde ve toplumda açtığı varoluşsal çatlakları hem felsefi hem de edebi üretimiyle ele alan önemli bir düşünür olarak öne çıkar. Felsefe ve edebiyatı iç içe geçiren yazınında, bireyin varoluşsal yalnızlığı, yaşamın anlamsızlığı, intihar ve ölüm gibi temalar merkezde yer alır. Çağın krizlerine doğrudan tanıklık eden Camus, bu tanıklığı yalnızca entelektüel bir sorgulama düzeyinde değil; aynı zamanda roman, deneme ve tiyatro gibi farklı edebi türlerle özgün bir ifade biçimine dönüştürmüştür. Onun felsefi çabası, yaşamın saçmalığı karşısında bireyin tutumunu sorgulamakla kalmaz; aynı zamanda bu saçmalıklarla nasıl başa çıkılabileceğine dair bir varoluşsal etik geliştirme arayışı olarak da okunabilir (Solomon ve Higgins, 2013).

Camus'nün düşüncesinde, insanın evrene anlam yükleme arzusu ile evrenin bu çabaya karşılık vermemesi arasındaki

uyumsuzluk, temel bir gerilim noktasıdır. Bu durum, bireyin iç dünyasında boşluk ve sorgulama hali yaratır. Camus'nün "uyumsuz" (absürd) olarak tanımladığı bu durum, bireyin anlam arayışına karşı evrensel bir sessizlikle karşılaşmasıdır. Bu çatışma hem bir farkındalık hem de varoluşsal bir bunalım doğurur. Aydınalp'in (2020) de belirttiği gibi, bu gerilim, hem yaşamın mantıksızlığına dair bir bilinç hem de bu mantıksızlığa rağmen yaşamayı sürdürme zorunluluğunun yarattığı bir ikilemdir. Bu felsefi yaklaşım, Yabancı romanında somutlaşır. Eserdeki Meursault karakteri, annesinin ölümü karşısındaki tepkisizliği, gündelik yaşama ilgisizliği ve ölümü olağan bir sonuç olarak benimsemesiyle Camus'un "uyumsuz insan" figürünü temsil eder (Camus, 1997). Bu figür, anlamın yokluğuna rağmen yaşamı reddetmeyen bireyin içsel duruşunu hem kuramsal hem de edebi bir düzlemde yansıtır.

Camus'nün Sisifos Söyleni adlı denemesi ise absürd düşüncenin felsefi temellerini sistemli biçimde ortaya koyan başlıca metinlerden biridir. Buradaki Sisifos miti, anlam arayışının sonuçsuzluğunu simgeleyen bir anlatıdır. Kayanın tekrar tekrar yuvarlanması, insan yaşamındaki tekrarlayan çabaların ve nihai amaçsızlığın metaforu hâline gelir. Ancak bu anlatı yalnızca karamsar bir tablo sunmaz. Camus, bu yazgının bilinçli bir kabulünün birey için özgürleştirici bir boyut taşıdığını savunur. "Sisifos'u mutlu düşünmek gerekir" (Camus, 1997, s. 127) ifadesi, bilinçli farkındalık ve eylem birlikteliğini temsil eder.

Camus'ye göre birey, saçmayla karşılaştığında iki temel tutum arasında seçim yapmak zorundadır: yaşamı sona erdirmek ya da anlamsızlığa rağmen yaşamayı sürdürmek. Bu çerçevede Camus, felsefenin en temel sorusunu "yaşamın yaşanmaya değer olup olmadığı" şeklinde formüle eder (Camus, 1997, s. 15). Ona göre intihar, saçmanın kabulü değil, onun reddidir. Buna karşılık, yaşamı sürdürmek ise saçmayla yüzleşmek ve ona rağmen varoluşu onaylamak anlamına gelir. Bu direnç, bilinçli bir eyleme dönüşür; ancak bu eylem, umut ya da aşkın bir anlam beklentisine dayanmaz. Camus'ye göre umut, anlam arayışının ertelenmiş bir biçimi ve bir tür kaçış olarak değerlendirilir. Onun çözüm önerisi, saçmanın bilinciyle sürdürülen bir yaşam ve bu yaşama karşı gösterilen tutkulu başkaldırıdır (Aydınalp, 2020). Bu başkaldırı, yaşamın anlamsızlığına karşı bir inkâr değil; bu durumu bilinçli bir kabul üzerinden şekillenir.

Birey, saçmanın farkına vardığında, gerçek özgürlüğe ancak hayatı anlamlandırma çabasına girmeksizin, ona tutkuyla bağlanarak ulaşabilir. Bu yaklaşım, bireyin dünyadaki yerini yeniden tanımlamasını ve anlam arayışını aşılması gereken bir yanılgı olarak görmesini sağlar. Bu bağlamda Sisifos Söyleni, yalnızca absürd felsefenin teorik temellerini değil, aynı zamanda yaşamı sürdürmenin etik ve varoluşsal gerekçelerine dair güçlü bir çağrı niteliği taşır.

Camus'nün felsefi duruşu, Kierkegaard, Jaspers ve Heidegger gibi Tanrı'ya ya da aşkın bir gerçekliğe yönelerek saçmaya çözüm arayan varoluşçu düşünürlerden belirgin şekilde ayrılır. Söz konusu düşünürlerin, saçma ile yüzleşme sürecinde inanç ya da metafizik bir temellendirmeye başvurmaları, Camus tarafından bir çelişki olarak görülür. Ona göre, yaşamın saçmalığını kabul ederken buna aşkın bir anlam yüklemeye çalışmak, tutarsız bir yaklaşımı beraberinde getirir. Bu nedenle Camus, bireyin yalnızca dünyevi varoluşuna dayanarak yaşamı sürdürmesini savunur (Koç, 2016). Camus'nün şu sözleri bu yaklaşımın özünü açıkça ortaya koyar:

"Sadece tek bir ciddi felsefi sorun vardır: İntihar. Hayatın yaşamaya değip değmediğine karar vermek, felsefenin bu temel sorusuna cevap vermektir. Gerisi... oyundur." (Camus, 1997, s. 15). Bu bağlamda intihar, Camus'ye göre saçmayla yüzleşmek değil, ondan kaçışın bir yoludur. Saçmaya verilecek en sahici yanıt, bilinçli bir direnişle yaşamı sürdürmek ve başkaldırıyı bir yaşam biçimi olarak benimsemektir. Modern insan, Sisifos'un yazgısına benzer biçimde, yaşamın ağırlığını ve tekrarını bilerek ve buna rağmen sürdürdüğü varoluşuyla özgürlüğe ulaşır.

Martin Heidegger: Varlık, Ölüme Yönelmiş Varlık

Martin Heidegger'in varlık anlayışı, kendisinden önceki düşünce geleneklerinden belirgin biçimde ayrılır. Onun felsefesinde "orada-oluş" (Dasein) kavramı, insanın varlıkla olan ilişkisini anlamak açısından merkezi bir yere sahiptir. Heidegger'e göre insan, yalnızca dünyada bulunmakla kalmaz; aynı zamanda kendi varoluşunu anlamlandırmaya çalışan bir yapı sergiler. Bu bakımdan Dasein, sürekli olarak kendi varlığı üzerine düşünen ve bu nedenle özgün bir konuma sahip olan varlıktır (Demirtaş, 2003).

Ne var ki Heidegger'in kullandığı "varoluş" kavramı hem skolastik düşüncenin metafizik yaklaşımlarından hem de Sartre'in özgürlük ve seçim temelli varoluşçuluğundan ayrılır. Heidegger'in amacı, insanın varlıkla kurduğu özgün ilişkiyi ve bu ilişkinin zamansal, tarihsel ve özellikle ölümlülükle iç içe geçmiş boyutlarını açığa çıkarmaktır. Sartre'in, varlık ile öz arasındaki öncelik ilişkisine dair yaklaşımı, "varoluş özden önce gelir" ilkesiyle özetlenebilir. Ancak Heidegger, bu görüşün skolastik özcülükten bütünüyle kopmadığını savunur. Sartre'in yaklaşımı, ona göre, hâlâ metafizik bir öz anlayışının izlerini taşır. Oysa Heidegger'de öz, Tanrı'ya ya da evrensel bir kategoriye indirgenemeyecek kadar somut ve varoluşsal bir nitelik taşır.

Demirtaş'ın (2003) aktardığı gibi, Heidegger'in örneğiyle, bir meyve çekirdeği, meyvenin ortaya çıkışını zorunlu olarak içinde barındırır; benzer biçimde Dasein da kendi varoluşsal zorunluluğunu kendi bünyesinde taşır. Varlığın temel yapısına dair bir diğer önemli unsur, Dasein'in, kendisini her durumda varlık konusu edebilme yetisidir; yani "ben"

diyebilme kapasitesidir. Dasein, basitçe hazır ve nesnel bir varlık olarak değerlendirilmez.

Hazır nesnelere, gözlemlenip bilgiye konu edilebilir; oysa Dasein, kendi varlığının farkında olan ve bu farkındalıkla kendi ontolojik yapısını biçimlendiren bir varlık biçimidir. Bununla birlikte, Dasein yalnızca kendine dönük bir öz-benlik olarak da kalmaz; diğer varlıkların varlığını da tanır. Ancak otantik varoluş (Eigentlichkeit), toplumun sıradan ve anonim yaşam tarzından, yani Heidegger'in deyimiyle das Man'dan ayrılmayı gerektirir. Zira pek çok birey, özgün varoluşunu gerçekleştirmek yerine, çevrenin dayattığı kalıpları ve yaşam biçimlerini benimser (Demirtaş, 2003).

Heidegger'e göre, Dasein, ancak ölüm karşısındaki bilinciyle tam anlamıyla bütünlüğe ulaşabilir. Ancak bu bütünlük, yaşam sürecinde doğrudan deneyimlenemez; çünkü birey, kendi ölümünü yaşama imkânına sahip değildir. Ölüm, başkasının ölümü üzerinden nesnel olarak kavranabilir; fakat bireyin kendi ölümü, onun için her zaman bir "olanak" olarak kalır. Heidegger'in ortaya koyduğu Dasein tasviri, günümüz dünyasında her zaman açık biçimde ortaya çıkmaz; zira insan sıklıkla ölüm ya da sonluluk ile yüzleşmekten kaçınır ve bu da varoluşsal kayboluşa yol açar.

Dasein'in ayırt edici özelliği, kendi varlığının farkında olması ve aynı zamanda ölümlü olduğunu idrak etmesidir. Bu bilinç, Heidegger'in "ölüme yönelmiş varlık" (Sein-zum-Tode) kavramıyla ifade edilir. Burada ölüm, yalnızca biyolojik bir son değil; Dasein'in varoluşunu anlamlandıran ve otantik bir yaşama açılan bir kapı olarak değerlendirilir. Kendi ölümünü düşünme yetisi sayesinde Dasein, gündelik yaşamın sıradanlığından sıyrılarak özgürce varoluşunu biçimlendirebilir (Karakaya, 2003).

Heidegger'in bu varoluş anlayışı, bireyin ölüm bilinciyle daha özgün bir varoluş gerçekleştirebileceğini vurgular. Ancak bu perspektif, Kirazın Tadı filmindeki başkarakterin ölümle ilişkisiyle belirgin bir karşıtlık içindedir. Filmde ölüm, yaşamı anlamlandıran bir olanak ya da varoluşu açığa çıkaran bir kapı olarak değil; daha çok umutsuzluk ve kararsızlıkla örülü bir vazgeçiş biçimi olarak sunulmaktadır. Bu nedenle filmdeki varoluşsal kaygı ve ölüm deneyimi, Heidegger'in yaklaşımından ziyade, daha çok Camus'nün absürd yaşam anlayışı ve Sartre'in özgürlük ve sorumluluk temaları çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Varoluşçuluğun Sinemadaki Yansımaları

Varoluşçuluk, bireyin dünyaya "fırlatılmışlığı" (Geworfenheit) düşüncesini temel alan ve insanın özgürlük, sorumluluk, yabancılaşma ve ölüm gibi temel varoluşsal meseleleri odağına yerleştiren bir felsefi yaklaşım olarak, yalnızca felsefi metinlerde değil; sanat, edebiyat ve özellikle sinema gibi farklı anlatım biçimlerinde de güçlü karşılıklar bulmuştur (Çalgüner, 2019).

20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, sinema, varoluşçuluğun bu temel temalarını görsel ve anlatımsal bir dille işleyerek, bireyin kimlik arayışını, özgürlük mücadelesini ve varoluşsal kaygılarını etkili biçimde izleyiciye aktaran önemli bir araç haline gelmiştir.

Varoluşçu düşüncenin sinemadaki yansımaları, sıklıkla bireyin içsel çatışmaları, toplumla uyumsuzluğu ve özgür irade ile yapılan seçimlerin doğurduğu sonuçlar üzerinden şekillenir. Bu tür anlatımlarda karakterler, hayatın anlamı, varlık ve ölüm gibi temel sorularla yüzleşirken; kimi zaman bu sorgulamalar onları umutsuzluk ya da intihar düşüncesine kadar sürükleyebilir (Çalgüner, 2019). Sinema böylece izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemci konumundan çıkararak, varoluşsal sorularla düşünmeye ve kendini sorgulamaya yönelten bir deneyim alanı sunar. Bu bağlamda, Jean-Paul Sartre'ın felsefi yaklaşımı, sinemada önemli etkiler yaratmıştır. Sartre'ın "varlık", "hiçlik", "özgürlük" ve "yabancılaşma" kavramları, film karakterlerinin yaşadığı içsel çatışmaların ve dünyaya karşı geliştirdikleri tutumların temel belirleyicileri olarak karşımıza çıkar.

Varoluşçuluğun sinemadaki özgünlüğü, insanın içsel dünyasındaki çelişkileri ve varoluşsal karmaşıklıkları en açık biçimde ifade edebilme kapasitesine dayanır. Görüntü dili ve anlatım teknikleri, bu derin felsefi yoğunluğun izleyiciye aktarılmasında belirleyici bir rol oynar. Böylece sinema, varoluşçuluğun bireyde yarattığı duygusal ve düşünsel etkileri doğrudan ileten bir sanat formuna dönüşür (Çalgüner, 2019).

Sonuç olarak, varoluşçuluk, sinema aracılığıyla yalnızca bireyin yaşam mücadelesini ve özgürlük arayışını değil, aynı zamanda yaşamın anlamı ve insanın kendi varlığıyla yüzleşmesinin doğurduğu sarsıcı gerçeklikleri de görünür kılmaktadır. Bu yönüyle sinema, varoluşçuluğun hem felsefi hem de sanatsal boyutunu zenginleştiren ve geniş kitlelere ulaştıran etkili bir anlatım platformu olma işlevi görür.

Abbas Kiarostami Sinemasına Bakış

İran toplumu, genel olarak muhafazakâr yapısıyla öne çıkan bir kültürel bağlama sahiptir ve sinema, uzun süre boyunca daha çok saray çevresine ve ona yakın elitlerin eğlence aracı olarak görülmüştür. Bu süreçte İran sineması yoğun biçimde sansüre maruz kalmış; ancak Abbas Kiarostami, filmlerinin sansürlenmediğini, yalnızca bazı dönemlerde gösterime girmediğini belirtmiştir (Colin-Dönmez, 2012, s. 63). Sanat olarak sinemanın ülkede gerçek anlamda kabul görmesi ise 1960'ların başlarına dayanmaktadır. Bu dönemde toplumda farklı alanlarda yaşanan sosyokültürel dönüşümler, şiir, roman ve sinema gibi sanat dallarına olan ilgiyi artırmış; böylece İran sinemasında yeni anlatım biçimlerine yönelik arayışların önü açılmıştır.

1968-69 yıllarında ortaya çıkan Yeni Dalga (New Wave) akımı, 1970'lerin başından İran Devrimi'ne kadar etkili olmuş ve bu

süreçte yenilikçi anlatım teknikleri ile felsefi ve politik temaların işlendiği filmler ön plana çıkmıştır (Yılmaz, 2021). Bu akımın önde gelen yönetmenlerinden biri olan Abbas Kiarostami, sinemasında şiirsel diyaloglar, alegorik anlatılar, politik ve felsefi temaların derinlemesine işlenmesi ve izleyici üzerinde katharsis etkisi yaratmaya yönelik teknikler benimsemiştir.

Kiarostami'nin özgünlüğü; çocuk karakterlerin sıklıkla kullanılması, araç içi diyalogların anlatımı zenginleştirmesi, kırsal mekânların tercih edilmesi ve genellikle sabit kamera tekniklerine yönelmesiyle öne çıkar (Yılmaz, 2021). 1940 yılında Tahran'da doğan Kiarostami, yalnızca İran'da değil, dünya çapında da saygın bir yönetmen, senarist ve yapımcı olarak tanınmaktadır. Sanatla ilişkisi başlangıçta resim üzerinden şekillenmiş; Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde eğitim görmüştür. Film yapımcılığı başlangıçta hedefi olmasa da, resim ve grafik tasarım alanındaki çalışmaları onu zamanla sinemaya yönlendirmiştir (Hakavati, 2018).

1970'lerden itibaren kariyerine belgesel ve kısa filmlerle adım atan Kiarostami, kırktan fazla yapımda yer almış ve özellikle "Köker Üçlemesi" (Arkadaşımın Evi Nerede? Ve Yaşam Sürüyor, Zeytin Ağaçları Altında) ile geniş kitlelere ulaşmıştır. Kirazın Tadı (1997) filmi, Cannes Film Festivali'nde kazandığı Altın Palmiye ödülüyle uluslararası saygınlığını pekiştirmiştir. Rüzgâr Bizi Sürükleyecek (1999) ise Venedik Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü dahil pek çok ödüle değer görülmüş; filmin minimal anlatımı ve felsefi derinliği sinema eleştirmenlerince övgüyle karşılanmıştır.

Kiarostami'nin sinema anlayışının temelinde, seyirciyi doğrudan mesaj vermekten kaçınmak yer alır. Yönetmen, didaktik sinema anlayışını anlamsız bulduğunu açıkça dile getirmiştir (Yeres, 2006, s. 8). Filmleri, izleyicinin felsefi anlamda yorum yapabilmesi için geniş yorumsal alanlar sunar. Kiarostami, gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları sürekli olarak sorgular; onun filmlerinde gerçeklik ile kurgusal sıklıkla iç içe geçer ve hakikatin sabit değil, karmaşık ve keşfedilmesi güç bir süreç olduğu vurgulanır (Dabaşı, 2013, ss. 59-60; Erelvanlı, 2014, s. 33). Bu yaklaşım, özellikle Kirazın Tadı filminde belirgin biçimde gözlemlenir; filmin sonunda set ortamının ve yönetmenin kadraj içine alınması, izleyiciyi kurmaca gerçeklik ile yüzleştirir (Yeres, 2006, s. 16).

Jean-Luc Nancy ile gerçekleştirdiği bir söyleşide Kiarostami, sinemanın tek ve kesin bir tanımının olamayacağını vurgular. Anlatı sinemasına karşı geliştirdiği eleştirel tavrı dile getirir ve sinemanın, şiir, düş ve müzikaliteyi içeren, eksik ve tamamlanmamış bir sanat formu olması gerektiğini savunur. Ona göre, seyirci filmi tamamlayan ve boşlukları dolduran aktif bir özne olmalıdır. Böylece, filmin yapısal olarak bıraktığı boşluklar, seyircinin katkısıyla güçlenir (Ertuğrul, 2013'den akt. Çalgüner, 2019).

Özetle, Abbas Kiarostami, İran Yeni Dalga sinemasının önde gelen temsilcilerinden biri olarak, gerçeklik, hakikat ve insan doğası üzerine felsefi sorgulamaları sinemasına yansıtmış; izleyiciyle aktif ve etkileşimli bir ilişki kurmayı hedeflemiştir. Bu yaklaşım, İran sinemasının geleneksel anlatı kalıplarından ayrışarak, özgün ve düşünsel olarak zengin bir biçimde gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur.

Sessiz Bir Çukurun Başında: Kirazın Tadı Filminin Analizi

Filmin Konusu

Film boyunca arabasıyla şehir dışına çıkan Badii, intihar etmeye karar vermiştir ve bu eylem sonrası mezarına toprak atacak birini aramaktadır. Planına göre gece uyku hapi içerek, bir ağacın altında hazırladığı çukura uzanacak; ertesi sabah kendisini kontrol edecek kişi, eğer yaşam belirtisi bulamazsa yirmi kürek toprak atarak üzerini kapatacaktır.

Filmde Badii, bu teklifini üç farklı kişiyle paylaşır: genç bir asker, bir medrese öğrencisi ve bir müze görevlisi olan yaşlı adam. Asker ve öğrenci, yasal ve inançsal gerekçelerle bu talebi reddeder. Buna karşın yaşlı adam, kendi yaşam tecrübeleri ve ölümle kurduğu kişisel bağ üzerinden bir diyalog geliştirir ve teklifi kabul eder. Ancak film boyunca Badii'nin geçmişine, kararının nedenlerine ya da psikolojik durumuna dair doğrudan bir açıklama sunulmaz. Bu mesafe, izleyiciyle karakter arasındaki özdeşimi sınırlarken, tam da bu yabancılaşma duygusu, seyirciyi düşünsel bir sorgulamaya yöneltir.

Filmde kullanılan boşluk dolu manzaralar, kazılmış toprak, sessizlik ve suskunluklar, en az diyaloglar kadar güçlü anlatı araçlarıdır. Badii'nin ölümü planladığı ağacın çevresi ve oradaki sessizlik, yaşam ile ölüm arasındaki ince çizgiyi hem görsel hem de felsefi bir düzlemde yansıtır. Kiarostami, bu sade fakat derinlikli anlatımıyla, izleyiciyi insanın varoluşsal sancuları, yaşamın anlamı ve ölümü seçme hakkı üzerine sessiz ama yoğun bir içsel yolculuğa çıkarır.

Varoluşsal Anlamın İzinde Kirazın Tadı Filminin Analizi

Kirazın Tadı (1997), Bay Badii'nin (Homayoun Ershadi) araç içerisindeki görüntüsüyle başlar. Orta yaşlı bu adamın dikkatlice çevresini süzmesi ve yüzündeki donuk ifade, izleyiciyi belirsiz ve içe dönük bir yolculuğun beklediğine dair ilk ipuçlarını verir. Yönetmen Abbas Kiarostami, izleyiciyi bu belirsizlikle bilinçli biçimde baş başa bırakır; adının Badii olduğunu sonradan öğrendiğimiz karakterin yaşamına son verme kararı doğrultusunda başlattığı arayışa da ölçülü ve mesafeli bir biçimde dâhil eder.

Film ilerledikçe, Badii'nin niyetine dair ipuçları yavaş yavaş açığa çıkar. Yönetmen bu süreci simgesel anlatımlar ve gündelik diyaloglar aracılığıyla adım adım örer. Badii'nin intihar arzusunun nasıl şekillendiği, ölüm sonrası gömülme

talebi ve bu eylemi tamamlayacak bir kişiyi bulma çabası, seyirciye parça parça aktarılır. Karakterin yaşam ve ölüm arasındaki sınırdaki yürüttüğü bu içsel yolculuk, Kiarostami'nin minimalist anlatım estetiğiyle birleşerek bireyin varoluşsal sıkışmışlığını sinematografik düzeyde görünür kılar. Bu bağlamda Kirazın Tadı, yaşam, ölüm ve anlam arayışı ekseninde felsefi bir tartışmaya alan açan, sade ama derinlikli bir anlatı sunar.

Anlatı, Bay Badii'nin son günlerine odaklanarak bu karar yolculuğunda yaşadığı derin varoluşsal boşluk ve bunalımı merkezine alır. Badii'nin intihar kararı, görünürde belirgin bir gerekçeye dayanmaz; daha çok yaşamın anlamına yönelik büyük bir boşluk ve köklü bir anlamsızlık hissiyle bağlantılıdır. Bu tercih, filmin genel anlatımını soyut bir düzleme taşır ve çok katmanlı bir yapı oluşturur.

İntihar kararı ardında, birey-yaşam ilişkisinin sorgulanmasına ve yaşamla bağın çözülme sürecine işaret eden derin bir içsel kırılma yer alır. Badii'nin yaşadığı bu içsel boşluk, onun varoluşsal bir hesaplaşmaya yönelmesine neden olur ve izleyiciyi de bu sürecin aktif bir tanığına dönüştürür. Film boyunca karşılaştığı kişilerle kurduğu diyaloglar, yaşam ve ölüm üzerine düşünsel sorgulamalarını derinleştirir. Yönetmen bu sorgulamaları, durağanlık, sadelik ve sessizlik yoluyla etkili biçimde izleyiciye aktarır. Bu bağlamda, Kirazın Tadı (1997) filmindeki karakterler (genç asker, ilahiyat öğrencisi, Bay Bagheri ve Bay Badii) varoluşçu felsefenin temel izleği olan özgürlük, seçim, absürd ve ölüm kavramları etrafında örülmüş çok katmanlı bir anlatı kurgusu içinde inşa edilmiştir.

Jean-Paul Sartre'ın özgürlük ve seçim vurgusu doğrultusunda, Bay Badii'nin intihar kararı, onun öz-varlık olarak kendi yaşamına dair nihai bir seçim yapma girişimi olarak okunabilir. Albert Camus'nün absürd düşüncesi ve Sisifos Söyleni bağlamında ise, yaşamın anlam arayışının karşısındaki dünyanın suskunluğu, Badii'nin yolculuğunun temel gerilimini oluşturur: yaşamı sürdürmek ya da ölümü seçmek süreci, saçmanın merkezindedir.

Martin Heidegger'in "ölüme doğru varlık" (Sein-zum-Tode) kavramsallaştırması bağlamında ise, Badii'nin yolculuğu yalnızca fiziksel bir intihar arayışı değil; aynı zamanda ölüm bilincinin varlıksal boyutunu deneyimleme ve anlamlandırma çabası olarak da okunabilir.

Filmde karşılaştığı her karakter (genç asker, inançlı ilahiyat öğrencisi ve doğa ile iç içe yaşamın değerini savunan Bay Bagheri) Badii'nin seçimleriyle yüzleşmesini sağlayan varoluşsal karşıtlıklar ve diyalektik yapı taşları olarak kurgulanmıştır. Askerin gençliği ve ölüm karşısındaki ürkekliği, öğrencinin inanç temelli yaşam savunusu ve Bagheri'nin doğanın döngüselligi üzerinden sunduğu yaşama bağlılık perspektifi, Badii'nin içsel yolculuğunu derinleştirir ve seyirciye bu yolculuğun felsefi boyutunu görünür kılar.

Bu genel felsefi çerçevede ışığında, filmin ilerleyen sahnelerinde Bay Badii'nin karşılaştığı karakterlerle gerçekleştirdiği diyaloglar, onun varoluşsal sorgulama sürecini daha somut ve çok boyutlu biçimde açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda, analizde ilk olarak Badii'nin intihar teklifini sunduğu ilk sahnenin çözümlemesi yapılmakta ve bu sürecin felsefi ve anlatısal boyutları analiz edilmektedir.

İntiharın İlk Sözcükleri: Ölüm Talebi Karşısında Toplumsal Geri Çekilme

Kirazın Tadı filminde Bay Badii'nin gömülme talebini ilk iletildiği karakter, genç bir askerdir. Bu sahne, filmde intihar fikrinin ilk kez açık biçimde dile getirildiği ve karakterin içsel durumunun dışa vurulduğu kritik bir anlatı anıdır. Aracında seyir hâlindeyken yanına aldığı genç askere bu sıra dışı talebi sunan Badii, kısa ama yoğun bir diyalog aracılığıyla izleyiciye ölüm düşüncesini ilk kez doğrudan aktarır.

“Toprakla örtmek... birini” şeklindeki ifadesi, yalnızca eylemin kendisini değil, bu eyleme yüklediği kişisel anlamı da yalın bir biçimde ortaya koyar. “Henüz değil... ama olacak” cümlesi ise, Badii'nin ölüm kararını çoktan verdiğini ve bu konuda geri dönüşsüz bir noktaya ulaştığını ima eder. Bu sahne, Badii'nin kendi varoluşsal hesaplaşma sürecinin dışı vurumudur.

Genç askerin “Bu yasal mı?” şeklindeki tepkisi, yalnızca hukuki bir çekinceyi değil, aynı zamanda toplumun ölüm olgusuna karşı geliştirdiği mesafeli ve kaçınmacı tavrı da temsil eder. Badii'nin bu soruya verdiği “Bu bir iyilik... yardım” yanıtı ise, onun ölüm eylemini kişisel bir anlam arayışı ve varoluşsal sorumluluk bağlamında değerlendirdiğini düşündürür.

Diyalogların kısa, eksilteli ve çekingen oluşu hem karakterlerin yaşadığı duygusal tedirginliği hem de intihar gibi ağır bir temanın ifade edilmesindeki zorluğu sinematografik düzeyde başarıyla yansıtır. Kiarostami, sıradan bir araç yolculuğunu, felsefi bir sorgulama zeminine dönüştürürken, karakterlerin sıradanlığın içindeki varoluşsal yükünü yalın ama etkileyici bir biçimde görünür kılar.

Askerin Badii'nin teklifine verdiği ürkek tepki ve hızla arabadan inerek kaçışı, yalnızca bireysel bir korkuyu değil; aynı zamanda toplumsal düzeyde ölümle doğrudan yüzleşmekten kaçınma eğilimini de yansıtır. Ölüm, çoğu zaman kişisel ve toplumsal olarak bastırılan bir olgudur; sorumluluğu üstlenmek ise etik ve varoluşsal bir sınama halini alır. Bu bağlamda sahne, Albert Camus'nün “saçma” kavramı çerçevesinde, insanın hayatın anlamsızlığı karşısındaki bocalamasını çağrıştırırken; aynı zamanda Heidegger'in “ölüme-doğru-varlık” (Sein-zum-Tode) anlayışıyla da örtüşür.

Badii için ölüm, yalnızca bir son değil; aynı zamanda yaşamın anlamını çözümleyebileceği bir eşik olarak belirmektedir.

Dolayısıyla bu sahne, yalnızca rastlantısal bir karşılaşma değil; aynı zamanda etik bir kararın, varoluşsal bir tercihin ve toplumsal yargıların iç içe geçtiği bir sinema olarak anlam kazanır.

Bu çerçevede Badii'nin kendisini yaşayan bir bireyden çok, ölümle arasındaki mesafeyi adım adım kapatan bir figür olarak konumlandığı söylenebilir. Onun gömülme talebini dile getirdiği bu sahne, yalnızca bir eylem planının değil; aynı zamanda varlık ile yokluk arasındaki sınırı irdeleyen derin bir içsel hesaplaşmanın da temsilidir.

Askerin yaşadığı şaşkınlık ve isteksizce geri çekilmesi, bireysel bir tepki olmanın ötesinde, ölümle yüzleşmeyi reddeden toplumsal bir refleksin dışavurumunu sunar. İnsan, ölüm düşüncesiyle karşılaştığında çoğu zaman bu düşünceyi bastırma ya da uzaklaştırma eğilimindedir. Oysa Badii'nin teklifi, bu bastırılan düşünceyi doğrudan ve kaçınılmaz biçimde gündeme getirir.

Sahne aynı zamanda ahlaki bir sınamaya da işaret eder: Badii'nin istediği şey yasal ya da gündelik bir iş değildir; onun önerisi, bir insanın hayatla ve ölümle kurduğu ilişkinin en çıplak haliyle değerlendirilmesini talep eder. Bu noktada izleyici yalnızca karakterlerin değil, kendi etik yargılarının da sorgulanmasına açık bir pozisyona çekilir.

Yönetmen Abbas Kiarostami, bu sahnede ölüm düşüncesini olağanüstü değil; gündelik olanın içine yerleştirerek, varoluşsal sorunların yalnızca felsefi metinlerde değil; gündelik yaşamın içinde de karşılaşılabildiğini ortaya koyar. Böylece film, bireyin iç dünyasındaki fırtınaları, dışsal sadelik ve doğrudanlık üzerinden yansıtarak, felsefi sorgulamanın sinematografik anlatımı için güçlü bir zemin oluşturur.

Sahne, askerin tereddütü araçtan inip tepeden aşağı doğru yaklaşmasıyla devam eder. Badii'nin onu bir süre bakışlarıyla takip etmesi, ardından başını gökyüzüne kaldırarak süzülerek uçan kuşlara yönelmesi, yalnızca çevresel bir gözlem değil; karakterin içsel durumuna dair sessiz fakat güçlü bir görsel ifade niteliğindedir.

Kiarostami sinemasında doğa, yalnızca bir arka plan değil; karakterlerin ruhsal dünyalarına paralel işleyen simgesel bir anlatım aracıdır. Bu bağlamda gökyüzünde özgürce süzülen kuşlar, Badii'nin yaşamına hâkim olan ağır varoluşsal yükün karşısında bir hafiflik ve kaçış arzusu olarak belirlemektedir. Sözsüz geçen bu kısa fakat yoğun an, izleyiciyi de düşünsel bir sessizliğe sürükler. Kuşların dingin uçuşu, Badii'nin ulaşmak istediği fakat erişemediği bir huzurun ve özgürlüğün temsiline dönüşür. İnsan kuş kadar hafif olabilir miydi? Yoksa bu uçuş, onun artık uzaklaştığı yaşamla kurduğu son bağın soyut bir yansıması mıydı? Sessizlik, burada yalnızca bir anlatı boşluğu değil; karakterin iç dünyasındaki yalıtılmışlığı ve yalnızlığın sinemasal karşılığıdır.

Kiarostami, bu an aracılığıyla yaşam ve ölüm arasında sıkışmış bir ruh hâlini, söze gerek duymaksızın doğanın diliyle görünür kılar. Böylece izleyici, yalnızca Badii'nin çaresizliğine tanıklık etmekle kalmaz; aynı zamanda bu duygunun sessiz ağırlığını da deneyimler.

Hazır Anamlara Direniş: Varoluşsal Özgürlük ve Tanrısal Yazgı

Filmde Bay Badii'nin teklifini sunduğu ikinci kişi, yol üzerindeki bir şantiye alanında karşısına çıkar. İlk olarak Afganistanlı bir şantiye bekçisiyle konuşmaya çalışır; ancak bekçinin ilgisizliği üzerine, onun yanında misafir olarak kalan bir medrese öğrencisine yönelir. Bu sahnede Badii'nin aradığı fiziksel yardımı dile getirmesiyle başlayan konuşma, kısa sürede felsefi ve inanç temelli bir tartışmaya dönüşür.

İlahiyat öğrencisi, Kur'an, hadisler ve imamların öğretilerine dayanarak, intiharın dinî olarak yasak olduğunu vurgular. Buna karşılık Badii, kendi kişisel acısının soyut bir vaaz ile giderilemeyeceğini belirtir. "Benim ellerinize ihtiyacım var, vaazınıza değil" cümlesi, onun yardım arayışındaki somutluğu ve çaresizliğini açıkça yansıtır. Ayrıca Badii'nin "Tanrı'nın takdirini beklemek istemiyorum" şeklindeki ifadesi, onu Albert Camus'nün absürd düşüncesine ve Sisifos Söyleni çerçevesine yaklaştırır.

Camus, saçmanın farkındalığıyla yüzleşen insanın önünde iki temel seçenek olduğunu savunur: İntihar ederek saçmadan kaçmak ya da anlamsızlığa rağmen yaşamayı sürdürmek. Bu bağlamda Badii, yaşamın anlamının çözüldüğünü ve sürdürülemez hâle geldiğini düşünerek ilkinin seçmiştir.

"Acımı benim gibi hissedemezsiniz" ifadesi ise, bireyin varoluşsal yalnızlığını ve iletişimin sınırlarını gözler önüne serer. Bu, aynı zamanda Heidegger'in "ölüme-doğru-varlık" (Sein-zum-Tode) anlayışını da çağırıştır: İnsan, kendi sonluluğunun farkına vardığında, yaşamı farklı bir varoluşsal bilinç düzeyinden değerlendirmeye başlar. Badii'nin ölümü düşünme biçimi, bu farkındalıkla inanç temelli açıklamaları aşma çabası olarak okunabilir. Yaşadığı varoluşsal boşluk, yalnızca bireysel bir deneyimle kavranabilir; kolektif dini referansların bu boşluğu dolduramadığı açıkça hissedilir.

Bu sahne, aynı zamanda etik bir yüzleşme niteliği taşır ve izleyiciye temel bir soru yöneltir: Yaşamak istemeyen birine yalnızca inanç temelli yanıt mı verilir, yoksa onun acısını anlamaya çalışmak da ahlaki bir sorumluluk mudur? Kiarostami, bu sahnede taraf tutmaz; aksine, yaşam ve ölüm arasında sıkışmış bir ruhun sessizliğini, inanç ve anlam arayışının sınırlarında dolaşan bir diyalogla gözler önüne serer.

Ne genç asker ne de ilahiyat öğrencisi, Badii'nin kararını sarsacak derinlikte bir etki yaratamaz. Asker, yasal sorumluluklardan çekinirken; ilahiyat öğrencisi inanç temelli argümanlar sunar. Ancak her iki yaklaşım da Badii'nin içine sıkıştığı varoluşsal boşluğa erişemez. Onun sözleri yalnızca

ikna edilemezlik değil; aynı zamanda çevresindeki dünyayla kurduğu bağların çoktan koptuğunu ima eder. Badii'ye yöneltilen dini ve ahlaki uyarılar, bireysel acının kişisel ve yalıtılmış doğasını anlamakta yetersiz kalır.

Badii'nin Tanrı'nın bile bu mutsuzluk karşısında anlayış göstereceğini ima eden sözleri, Camus'nün "hazır anlamlar" dediği yapılara yönelik derin güvensizliğe gönderme yapar. Bu sahne, izleyiciye yalnızca bir ikna sürecini değil; aynı zamanda anlamın kolektif referanslarla mı, yoksa bireyin içsel deneyimiyle mi kurulduğu sorusunu da sunar. Bu noktada, Badii'nin karşılaştığı karakterler aracılığıyla yaşam ve ölüm arasında sürdürdüğü varoluşsal yolculuk giderek derinleşir. Filmin doruk noktasını oluşturan ve Badii'nin karar sürecinde belirleyici bir karşılaşma olan Bay Bagheri ile buluşma sahnesi, bu sorgulamanın en yoğun boyutunu temsil eder.

Yaşamın Küçük Ayrıntılarıyla Ölümü Tartmak: Dut'un Tadı

Gün boyu süren arayışın ardından Bay Badii, aradığı kişiyi bulur: Müzede çalışan yaşlı adam Bay Bagheri, maddi ihtiyaçları nedeniyle teklifi kabul eder. Ancak bu kabul yalnızca işlevsel bir onay değildir. Bagheri, Badii'yle çıktığı yolculuk boyunca, yaşamın basit ama anlamlı yönlerine dikkat çeker. Dutun tadından, sabah güneşinin sıcaklığından, doğanın döngüsünden söz ederek, Badii'nin kararını doğrudan dönüştürmeye çalışmaz; fakat ona yaşamın sessiz ama dirençli güzelliğini hatırlatır.

Bu sahne, filmdeki en derin ve kapsamlı felsefi diyalogların gerçekleştiği nokta olarak öne çıkar. Yaşam ve ölüm arasındaki temel varoluşsal sorgulamayı, bireyin iç dünyasındaki çatışmaları ve umutsuzluk ile umut arasındaki ince çizgiyi çok katmanlı biçimde açar. Badii'nin ölüm arzusu, film boyunca parça parça işlenen yaşamın anlamı ve varoluşsal yük temaları bu sahnede doruk noktasına ulaşır. Bagheri ile Badii arasındaki diyalog, yalnızca bireysel mücadeleleri değil; insanın evrensel varoluşsal ikilemlerini ve yaşamı anlamlandırma çabasını temsil eder.

Bagheri, kendi hayat deneyiminden yola çıkarak, bir zamanlar intihara meylettğini ama bir dut ağacının altında tattığı bir meyvenin yaşamını yeniden hatırlamasına vesile olduğunu anlatır: "Bir dut hayatımı kurtardı." Bu anlatı, Camus'nün "saçma" kavramıyla doğrudan örtüşür.

Camus'ye göre, saçma, insanın anlam arayışıyla dünyanın suskunluğu arasında doğar. Badii'nin acısı ve ölüm arzusu, bu saçma durumun içinden gelişmiştir. Camus'nün ifadesiyle "intihar, saçmaya verilen en tutkulu cevaptır" (Camus, 1997, s. 11).

Ancak Bagheri, bu cevaba farklı bir yanıt sunar: Yaşam, anlamından bağımsız olarak değerlidir. Onun gözünde, yaşamın küçük anlarında (bir yumurtanın sarısı, toprağın kokusu, çocukların kahkahaları) saklı anlam, yaşamı seçmenin yeterli sebebidir.

Bagheri'nin, "Kirazın tadından vazgeçebileceğiniz misiniz?", "Güneşin doğuşunu ve batışını tekrar izlemek istemez misiniz?", "Bir ırmaktan yeniden su içmeyi düşünmez misiniz?" gibi soruları ve yolculuk sırasında okuduğu kısa şiir, Badii'ye yaşamın küçük hazlarını hatırlatan ve ölüm kararını sorgulatan bir çağrı niteliği taşır. Bu anlar, sahnenin insani ve dokunaklı yönünü pekiştirirken, Bagheri'nin anlatısı yalnızca bireysel bir ikna çabası değil; aynı zamanda yaşamı yeniden inşa eden şiirsel bir davet olarak şekillenir.

Diyalog sırasında Badii'nin direnci ise, Heidegger'in "ölüm-doğru-varlık" (Sein-zum-Tode) anlayışıyla ilişkilidir. Badii, ölüm düşüncesini yalnızca bir kaçış değil; aynı zamanda varoluşsal bir yüzleşme olarak görür. Yaşamla olan bağının çözülmekte olduğunu hissederek; buna rağmen, Bagheri'nin sunduğu yaşamı kutsayan anlatı içinde hâlâ bir içsel çelişki barındırır.

Bagheri'nin "Hayat güzel dostum... Her şeye rağmen güzel." sözüne karşılık Badii'nin "Ben artık güzellik göremiyorum." cevabı, bu çelişkinin açık bir yansımasıdır. Bu sahnede Camus'nün "Sisifos Söyleni" düşüncesi derinlemesine işlenir: Yaşamın saçmalığına rağmen onu sürdürme bilinci. Bagheri için yaşam, her şeye rağmen sürdürülmeye değerdir. Buna karşılık, Badii'nin son isteği ("Gerçekten ölüp ölmediğimden emin olun. Omuzlarımdan tutup beni sarsın.") Sartre'ın özgürlük anlayışıyla bağlantılıdır.

Sartre'a göre, insan, eylemleriyle kendini tanımlar; Badii'nin hâlâ son bir talimat verme çabası, tam bir kopuş yaşamadığını ve içinde hâlâ yaşama dair bir kırıntı bulunduğunu gösterir. Bu talep aynı zamanda varoluşun son sınırındaki bir metafizik çağrı olarak da okunabilir: "Hâlâ hissediyorsam, hâlâ yaşıyorsam, beni kurtarın." Film bu noktada belirsizliğe açılır.

Final sahnesinde Badii, gözlerini gökyüzüne dikmiş, doğanın renk geçişlerine tanıklık eder. Sessizlik ve renklerin dramatik dönüşümü, karakterin içsel kırılmasını simgeler. Son sahnedeki yapım ekibinin görünmesi, Kiarostami'nin izleyiciye doğrudan bir felsefi uyarısıdır: Bu bir kurmaca; ancak bu sorular sizin hayatınıza da yöneliktir. Camus'nün "hayat yaşamaya değerdir" düşüncesi burada sinemasal bir önerme hâline gelir. Badii'nin yaşamı seçip seçmediği açık uçlu bırakılır; tıpkı yaşamın anlamının her birey için değişken olması gibi. Yağmurun başlaması, bir tür arınma ve yeniden başlama imkânını ima eder.

Sonuçta, Bagheri ile Badii arasındaki diyalog, Sartre'ın özgürlük ve seçim vurgusunu, Camus'nün saçma karşısındaki başkaldırısını ve Heidegger'in ölüm-doğru-varlık anlayışını çok katmanlı ve sinema diliyle görünür kılan, filmin en yoğun felsefi anı olarak yapı içinde yerini alır. Bu sahnede ulaşılan felsefi ve duygusal doruk noktanın ardından, film Badii'nin açık uçlu kaderiyle kapanır. Artık bu yolculuğun genel anlam ve felsefi boyutunu değerlendirmek mümkündür.

Sonuç ve Değerlendirme

Kirazın Tadı, yaşam ve ölüm arasındaki varoluşsal sınırdaki salınan bir bilinç hâlini, sade ama derinlikli bir sinema diliyle izleyiciye sunar. Abbas Kiarostami, film boyunca müzik ya da dramatik anlatım araçlarını kullanmaktan özellikle kaçınır; bunun yerine yalın kadrajlar, doğal renk paleti ve gözlemci kamera dili ile atmosferi inşa eder. Kırsal mekân tercihleriyle sarı ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu görsel dünya, ölüm ve çöküş temalarının arka planını oluşturur.

Bay Badii'nin arabayla yaptığı yolculuk, yalnızca fiziksel bir arayış değil, aynı zamanda anlam arayışının da bir metaforudur. Yol boyunca karşılaştığı her birey (asker, ilahiyat öğrencisi ve Bay Bagheri), onun karar sürecini ve içsel çatışmasını farklı boyutlarda besler. Film boyunca Badii'nin geçmişine, kimliğine ya da intihar kararının gerekçesine dair net bilgi verilmez. Kiarostami, bu bilgileri özellikle saklayarak izleyicinin karakterle empati kurma ya da yargılama yolunu kapatır; bunun yerine, temel felsefi soruya odaklanmamızı ister: Hayat gerçekten yaşamaya değer mi?

Film, Camus'nün absürd düşüncesini, Sartre'ın özgürlük ve seçim vurgusunu ve Heidegger'in ölüm-doğru-varlık anlayışını biçimsel ve anlatsal düzeyde görünür kılar. Açık uçlu anlatımı, sessizlikleri ve yavaş tempolu akışı sayesinde, izleyiciyi pasif bir gözlemci değil, bu varoluşsal sorgulamanın aktif bir parçası hâline getirir.

Bay Badii, ölüm kararını kesin olarak almış görünse de yol boyunca karşılaştığı her insanın sözleri ve varlığı, onda içsel bir yankı bırakır. Özellikle Bay Bagheri ile olan sahne, yaşamın küçük ama anlamlı anlarının, insanın ölüm kararını dahi sorgulatabilecek güce sahip olduğunu gösterir.

Bununla birlikte, filmin sonunda Badii'nin kararının netleşmemesi, Kiarostami'nin bilinçli bir tercihidir. Yönetmen, ölümün kesinliği yerine, yaşamın açık uçluluğunu ve anlam üretme kapasitesini vurgular. Kirazın Tadı, en genel anlamda, yaşam ve ölüm arasındaki tercihin sinemasal bir sorgulamasını sunar. Bay Badii'nin yalnızca fiziksel olarak değil, varoluşsal olarak da bir sınırdaki yer aldığını görürüz.

Film, bu yolculuk boyunca yaşamın anlamının, her birey için kişisel ve değişken olduğunu, bu yüzden nesnel ve mutlak bir cevaba ulaşmanın mümkün olmadığını ima eder. Kiarostami, finalde izleyiciyi bir kez daha gerçeklikle yüzleştirir: Kamera geri çekilir, yapım ekibi görünür, renk paleti değişir. Bu ani geçiş, sinemanın kurmaca doğasını ifşa ederken, izleyiciye "Bu sadece bir film değil; bu sorular senin hayatın için de geçerli" mesajını bırakır. Badii'nin yaşayıp yaşamadığı, neden intiharı düşündüğü gibi soruların cevapsız kalması, filmin felsefi özüne uygundur: Önemli

olan, yaşamın ölümle ilişkisini ve bireyin kendi yaşamına yüklediği anlamı yeniden düşünmeye çağırır.

Sonuç olarak, Kirazın Tadı, sinemanın felsefi bir düşünme biçimi olabileceğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Film, ölümün gölgesinde yaşamayı seçen bireyin, yaşam sona erene dek iyi ve anlamlı yaşaması gerektiği yönünde ince ve derin bir çağrı yapar. Yaşamın anlamı, ölümü kabullenerek ve ölüm bilinciyle yüzleşerek, bireyin kendi iç dünyasında yeniden inşa edilebilecek bir deneyimdir. Kiarostami'nin açık uçlu sinema dili de bu varoluşsal sorgulamayı izleyiciye birlikte yaşatma niyetindedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-Z.A., S.A.; Tasarım-Z.A., S.A.; Denetleme-Z.A.; Kaynaklar-S.A., Z.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi-S.A., Z.A.; Analiz ve/veya Yorum-S.A., Z.A.; Literatür Taraması-S.A., Z.A.; Yazıyı Yazan-S.A., Z.A.; Eleştirel İnceleme- Z.A.; Diğer-Z.A., S.A.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yapay Zekâ Kullanımı: Yazarlar, bu çalışma için yapay zekâ destekli uygulama kullanmadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-Z.A., S.A.; Design-Z.A., S.A.; Supervision-Z.A.; Resources-S.A., Z.A.; Data Collection and/or Processing-S.A., Z.A.; Analysis and/or Interpretation-S.A., Z.A.; Literature Search-S.A., Z.A.; Writing Manuscript-S.A., Z.A.; Critical Review-Z.A.; Other-Z.A., S.A.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Use of Artificial Intelligence: The authors declared that they did not use an AI-supported application for this work.

Kaynaklar

- Akmeşe, E. (2022). Kirazın Tadı filmi çerçevesinde birey açısından ölüm ve yaşamın anlamı üzerine bir değerlendirme. Z. Akmeşe Demir (Ed.), *Sinematik imgelemede intihar, ötanazi ve ölüm* içinde (ss. 134–153). Literatürk Yayınları.
- Aydınalp, E. B. (2020). Albert Camus'da saçma kavramı: Sisifos'u mutlu düşünmek. *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(2), 529-540. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.781867>
- Beyazyüz, S. (2020). Albert Camus'nün varoluşçuluk, yabancılaşma ve absürd kavramlarının Jean-Paul Sartre özelinde sinema anlatıları üzerinden okunması. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 300-313. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1168383>
- Camus, A. (1997). *Sisifos söyleni*. T. Yücel (Çev.). Can Yayınları.
- Colin-Dönmez, G. (2012). *Öteki'nin sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya sinemalarında kişisel bir yolculuk*. M. Jefroudi (Çev.). Agora Kitaplığı.
- Çalgüner, E. (2019). Sinemada varoluşçuluk ve Aronofsky. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (48), 291-307. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1956471>

- Çarkı, R. (2022). *İnsan felsefesi açısından varoluşçuluk ve varoluşçu psikoloji* (Tez No. 776254) [Doktora Tezi, Maltepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Çavuşoğlu, H. (2023). Varoluşçuluğun terminolojisinin kökenleri ve özçülüğün kavramsal epistemolojisi üzerine. *Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (22), 1-16. <https://doi.org/10.34085/buifd.1319848>
- Dabaşı, H. (2013). *İran sineması*. B. Aladağ ve B. Kovulmaz (Çev.). Agora.
- Demirtaş, P. (2003). *Heidegger ve varlık yorumu*. Kaygı.
- Duvar, A. (2024). *Varoluşçu felsefe bağlamında Abbas Kiyarüstemi filmlerinde yaşam ve ölüm temalarının yansımaları* (Tez No. 892590) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Nişantaşı Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Erelvanlı, S. (2014). *İki bacaklı at ya da dört bacaklı insan: İran Yeni Sineması üzerine denemeler*. Evrensel.
- Frankl, V. E. (2015). *İnsanın anlam arayışı*. S. Budak, (Çev.). Okuyan Us.
- Gül, F. (2014). Varoluşçu felsefenin Türk düşünce hayatındaki yansımaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (18), 27-32. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/411551>
- Güney, Ö. (2025). Abbas Kiarostami'nin Kirazın Tadı'nda minimalist anlatı: Bir yoldaşlık, bir intihar. *Tirebolu İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 2(1), 57-80. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4457372>
- Hakavati. (2018, Ekim 3). *Abbas Kiyarüstemi ile yapılan son röportaj (Türkçe altyazılı)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=W93h6SAZTHQ>
- Helva, İ. C. (2022). *Hegel ve Schopenhauer'de yaşam ve ölüm ilişkisi* (Tez No. 740811) [Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Hilav, S. (2013). *Felsefe el kitabı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Karakaya, T. (2003). Martin Heidegger felsefesinde ölüm problemi. *Felsefe Dünyası*, (38), 118-130. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1870214>
- Kiarostami, A. (Yönetmen). (1997). *Kirazın Tadı* [Sinema filmi].
- Koç, E. (2016). Albert Camus'un saçma felsefesi: Caligula, Yabancı ve Sisifos Söyleni. *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, (6), 1-19. <https://doi.org/10.16990/SOBIDER.174>
- Sarılioğlu, K. (2013). *Sartre-Felsefeye adanmış bir yaşam* (1. Baskı). Omnia.
- Sartre, J. P. (1967). *Varoluşçuluk materyalizm ve devrim*. E. T. Eliçin (Çev.). Ataç Kitabevi.
- Sartre, J. P. (2005). *Varoluşçuluk*. A. Bezirci (Çev.). Say Yayınları.
- Solomon, R. C., & Higgins, K. M. (2013). *Felsefenin kısa tarihi*. İletişim Yayınları.

- Uyanık, N. (2025, Nisan). *Kirazın Tadı (1997) filmindeki intihar sorunu üzerine felsefi bir analiz*. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (1), 135-158. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4551328>
- Williams, R. (2012). *Anahtar sözcükler*. İletişim Yayınları.
- Yeres, A. (2006). *Kirazın Tadı çekim senaryosu*. Es.
- Yılmaz, J. (2021). *Abbas Kiyarüstemi, Michael Haneke ve Onur Ünlü sinemasında intihar kavramı* (Tez No. 660508) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.