

PAPER DETAILS

TITLE: Varolusun Imkansizligi: Soluk Filminde Ölüm Olgusu

AUTHORS: Ulas ISIKLAR

PAGES: 690-714

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2627798>

VAROLUŞUN İMKÂNSIZLIĞI: SOLUK FİLMİNDE ÖLÜM OLGUSU

IMPOSSIBILITY OF EXISTENCE: DEATH PHENOMENON IN BREATH MOVIE

Ulaş Işıklar*

Öz

Sanatlar, kültürel evrendeki fizyoloji, sosyoloji, psikoloji gibi somut veriler ve davranışsal gözlemlerden oluşturulmuş veya felsefe gibi soyut düşünsel şemalar üzerine inşa edilmiş kavramsal disiplinler aracılığıyla insan ve yaşama dair çıkarımları dışa vurur. Bu disiplinlerden yararlanan ve karmaşık algılama sürecini yeteneğiyle birleştiren sanatçı, fikrî ve duygusal dışsallaştırmalarını eserlerinde yansıtır. Tüm toplumlarda fizyolojik, psikolojik, sosyolojik ve felsefi boyutları olan ölüm, kavramsal disiplinlerin kesişim alanında yer alır. Yaşamı sonlandıran ve bütünleyen yapısıyla ölüm, sanatsal birçok içerikteki varoluşsal felsefi çıkarımların da hareket noktasıdır. Dolayısıyla, başta sinema olmak üzere tüm sanatlardaki başat tematiklerden birisidir. Sinemada ölüm; karakterlerin eylemleri sonucu vuku bulan bir mefhum ya da bir karakter hüviyetinde cisimleşen bir olgu olarak kendini gösterir. Bu çalışma, *Soluk* filmi bağlamında ölüm olgusunu incelemeyi hedeflemektedir. Metodolojik açıdan imgesel ve sessel kodların Heideggerci kuramsal teoriler temelinde yorumlanmasına dayalı niteliksel çözümleme yönteminin kullanıldığı analiz, karakterlerin içsel ve dışsal süreçlerindeki değişimleri ölüm olgusu bağlamında ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ölüm, Varoluş, Heideggerci Ölüm Öğretisi, Bağımsız Sinema.

Abstract

Arts manifest implications as to human and life via notional disciplines like physiology, sociology, psychology which formed with tangible data and behavioral observations or like philosophy which constructed on intangible intellectual schemas in cultural universe. An artist, who benefits from these disciplines and unites complex perception process with own ability, reflects ideal and emotional externalizations in works. Death which possess physiological, sociological, psychological and philosophical dimensions in all societies preconditions on junction of disciplines. With its structure that deprives also completes the life, death is starting point of existential philosophical inferences in many artistic contents and one of the principal thematics in all arts, in cinema particularly. Death in cinema reveals itself as a phenomenon that materializes identification of a character or a conception which occurs as a result of actions of characters. This essay targets analyse death phenomenon as part of *Breath* movie. In methodology, qualitative audiovisual analysis based upon Heideggerian theories have presented variations in internal and external processes of characters as part of death phenomenon.

Keywords: Death, Dasein, Heideggerian Death Doctrine, Arthouse Cinema.

Araştırma Makelesi // Başvuru tarihi: 01.09.2022– Kabul tarihi: 21.11.2022.

* Dr. Öğretim Üyesi, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon (İngilizce) Bölümü, ularisiklar@beykent.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2943-047X>.

1. Giriş

İnsan, kendine özgü ve ayırıcı birtakım niteliklere sahip olmasıyla yeryüzündeki diğer canlılardan farklılaşan bir varlıktır. Söz konusu niteliklerin başında, bilinç aracılığıyla kendini, yaşamı ve evreni diğer canlıların yapamayacağı ölçüde idrak edebilmesi ve akıl yetisi sayesinde hayatı ve dünyayı yorumlayıp şekillendirebilmesi gelmektedir. Bu özellik temelinde, insanlık tarihinde yoğun biçimde ele alınan olgular bulunur. Bunlardan biri de ölümdür. Kendi sonluluğunun bilincindeki insan, yaşamın her anında ölümün de idrakindedir. “Hayat ve ölüm birbirlerine bağımlıdır; aynı anda vardırlar, birbirlerine ardışık olarak değil; ölüm, hayatın perdesi ardında sürekli olarak sesini duyurmakta ve yaşantı ve davranış üzerinde büyük etkide bulunmaktadır” (Yalom, 2018:47). İnsanın kendi bilincine akıl düzeyinde varabilen tek canlı olmasından ötürü ölüm, düşünsel ve pratik olarak tarih boyunca üzerine en fazla yorum yapılan mefhumlardan biridir.

Yaşam ve ölüm arasındaki bitimsiz döngünün varlığını sürekli hissettirmesi, ölümün salt fizyolojik anlamından çok daha karmaşık biçimlerde ele alınması sonucunu doğurmuştur. Çünkü “Ölüm yalnızca tüm ileriki bilinç ve deneyimin bir yitimini değil, aynı zamanda kişinin sahip olduğu ‘kendî’nin yok olmasını da gerektiriyor görünür” (Soll, 2017:75). Dolayısıyla burada ilk olarak devreye, insanlık tarihinin en önemli kavramsal dizgelerinden biri olan felsefe girer. Antik dönemdeki öncü isimlerden başlayarak, 20. Yüzyıl’daki varoluşçulara dek birçok filozof; insan, yaşam ve evren ile ilgili olduğu kadar ölüm hakkında da düşünsel öğretiler geliştirmiştir. Bunlardan Martin Heidegger’in ölüm olgusuna getirdiği özgün felsefi bakış açısı özellikle önemlidir.

Tarihsel süreçte geliştirilen birçok kavramsal disiplinin sağladığı bilgisel çerçevenin yanı sıra, pratik yaratımlar da ölüm olgusuna dair yorumlamaları içermektedir. Bunlardan en önemlisi de sanattır. Sanatsal yaratımın öncelikle bir zihinsel tasarım olduğu göz önüne alındığında, felsefe ile bağlantısı ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, “Sanat, farklı yöntemlerle olsa da düşünce üretir ve bu nedenle felsefe ile yakın bir ilişki içindedir” (Özçınar, 2018:26). Ölüm olgusunu algılama/yorumlama sürecinde birbirine eşlik eden sanat ve felsefe, bu olguya dair

sorgulamalarında insanın düşünsel ve pratik yetilerini birleştiren verimli bir birliktelik sunmaktadır.

Söz konusu birlikteliğin dışavurumlarını birçok sanatta görmek olasıdır. Bununla beraber, özellikle sinema, ölüm olgusunun felsefi anlatımlarını derinlemesine temsil edebilen bir sanattır. Hareketli görüntüler sayesinde sahip olduğu sanatsal kabiliyet, kavramsal dizgeleri temsil konusunda sinemayı benzersiz kılmaktadır. Bu açıdan ele alındığında, “Sinema, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, başka sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur” (Tarkovski, 2008:67). Dolayısıyla, sinema, hem görünen gerçeği hem de bu gerçekten yola çıkılarak oluşturulan kavramsal öğretileri özgün sanatsal biçiminde yeniden üretir. Başka bir ifadeyle, sinema, gerçeği alıp kullanarak biçimlendiren “(...) ve bir yorum, bir yeniden algılama olarak seyircisinin önüne koyan” bir sanattır (Frampton, 2013:16).

Ölüm, gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da en çok karşımıza çıkan mefhumlardan birisidir. Sinema onu kendi anlatım olanaklarına göre farklı öyküler bağlamında temsil eder. Genel olarak bakıldığında filmlerde ölümün iki tür temsili göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki; senaryodaki olay örgüsüne ve karakterlerin aksiyonlarına bağlı olarak ölümün perdede gerçekleşmesidir. Diğeri ise, ölümün doğrudan doğruya bir olgu olarak filmde yer bulmasıdır. Küresel düzeyde tüm ülkelerin filmlerinde, dolayısıyla Türk Sineması’ndaki birçok örnekte de ölümün bu iki tür temsiline rastlanabilmektedir.

Bu çalışma, Türk Sineması’nda üretilen yakın tarihli *Soluk* filmi çerçevesinde ölüm olgusunu incelemeyi hedeflemektedir. Analiz; bu olgunun filmin anlatısı bağlamında felsefi ve sanatsal olarak nasıl temsil edildiği, karakterlerin davranışlarındaki değişimlere ne derecede etki ettiği, sinema aracılığıyla bir mefhum olarak hangi yönde sorgulandığı gibi sorular temelinde gerçekleştirilmiştir. Yöntembilim açısından, filmin görsel ve sessel içeriğinin belirli felsefi kuramsal açıklamalara dayandırıldığı, “algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” (Yıldırım ve Şimşek, 1999:18) şeklinde tanımlanan niteliksel çözümleme metodu benimsenmiştir. Bu doğrultuda, öncelikle verilecek teorik bilgilerin ardından filmsel anlatının niteliksel analizi ortaya konacaktır.

2. Sanat, Felsefe ve Sinema İlişkisi

Biri düşünsel ve duymusal tasarım ile uygulama becerisi, diğeri ise salt teorik akıl yürütmelerden oluşan sanat ve felsefe, özellikle bazı yaratımlarda yakın ilişki içinde olan iki dizgedir. Bunlardan sanat, tarih sürecinde dönemsel, toplumsal ve kültürel olarak değişen anlamlara sahip bir terimdir. Bununla birlikte, “ (...) sanat statüsü genellikle zarif bir şekilde yapılmış estetik eserlere” atfedilir (Dickerson, 2018:13). Semantik kökenine inildiğinde ise, İngilizcedeki ‘art’ kelimesi, “(...) her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir” (Shiner, 2020:23). Resim, heykel, müzik, mimari, edebiyat, tiyatro, dans ve sinema ilk akla gelen sanat dallarıdır. Herhangi bir sanat dalında üretim yapan kişiye sanatçı adı verilir. Felsefe ise, insanın kendi aklından hareketle hayat ve ölüm konusunda manalı cevaplar arama uğraşısıdır. İlk kez Pisagor’un kullandığı bu terim Yunanca *philia* (sevgi)¹ ve *sophia* (bilgelik)² kelimelerinin birleşimine dayanır. Felsefi öğretiler geliştiren ve “yaşamın anlamını bulmaya çalışan” kişiler ise, filozof olarak isimlendirilir (Anıl, 2006:149).

Sanat, felsefenin ele aldığı konuları uygulamaya dönük yaratıcı alanlarında işleyerek düşünsel ve pratik dışavurumlar ortaya çıkartmıştır. Dolayısıyla, “Sanatçı da tıpkı filozof gibi yaratıcıdır. Birisi ‘kavramlar’ yoluyla dünyayı algılamaya ve değiştirmeye çalışırken, diğeri ‘duyumlar’ yoluyla bunu yapmaya çalışır” (Özçınar, 2018:27). Ölüm olgusuna dair farklı sanatsal içeriklerdeki yorumlamalar da, sanat ve felsefenin yakın ilişkide olduğunu göstermektedir. Bu anlamda, “ (...) ölümden yola çıkarak yaşamı sorgulama, insanı anlama çabasında dün olduğu gibi bugün de felsefeye eşlik edenin, (...) sanat ve sanatçı olduğu” açıktır (Savaş, 2013:337).

En yalın tanımıyla ‘görsel öykü anlatma sanatı’ olan sinema, ortaya çıkışından itibaren diğer öykü anlatıcı sanatlardan farkını görselliği üzerinden belirlemiştir. “Tarihsel olgu, sinemanın, anlatısal hale gelerek, bir hikâye anlatarak (...) mevcut halini almış olduğudur” (Deleuze, 2021:38). Filmlerde anlatılan öyküler büyük oranda ‘kurmaca’ olmasına rağmen, yaratım sürecinde malzeme olarak diğer sanatlar gibi sinema da yaşamın kendisini kullanır. Sinema, insanlık kültüründe var olan tüm konuları ve temaları alıp kendi sanatsal formunda

¹ Daha detaylı bir okuma için bkz Kerimoğlu, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*, İstanbul: Kamer Yayınları.

² Daha detaylı bir okuma için bkz Gökberk, M. (2010). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

yeniden üretebilir. Onun sanat olarak doğası bu şekildedir. Baker'in, "Sinema zorunlu olarak 'gerçeğin yerine geçer'... Ama bunu söylemenin başka bir biçimi onun kendi gerçekliğine sahip olduğudur" (2019:244) ifadesi de bunu doğrular niteliktedir.

Sinemanın malzeme olarak yaşamın kendisini kullanması, filmsel öykülerin içeriklerinde birçok kavramsal disiplinden yararlandığı anlamına da gelir. Filmler; din, siyaset, sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi pek çok teorik dizgeden faydalanırlar. Sinemanın tanımları da buna bağlı olarak sayılamayacak denli çoktur. Örneğin, "Sinema, (...) bütün duyguların; dostluğun, sevginin, kinin, endişenin, elemin, fobinin, dehşetin, korkunun, arzunun, coşkunun, tiksindenin sanatıdır" gibi bir tanımlama, kuşkusuz sinemanın psikoloji ile olan bağlantısını imler (Bonitzer, 2017:34).

Sinema sanatı ile en verimli işbirliğine sahip kavramsal dizgelerden biri de elbette ki felsefedir. Filmler, filozofların var olan öğretileri üzerine bir nevi sanatsal çeşitleme alanı olarak kurulabileceği gibi, doğrudan felsefi düşünce üretme kaygısıyla da oluşturulabilir. Tarkovski, yönetmenin, aynen filozof gibi, başkasına benzemeyen özgün bir yapı inşa ettiğinde 'sanatçı' payesini kazanabileceğini savunur. Buna göre, "Ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi, yani bir tür filozof olmayı başardığında yönetmen gerçek bir sanatçı sayılır" (Tarkovski, 2008:47). Özellikle 1980'lerden itibaren yönetmenin de bir düşünür gibi filmiyle felsefi çıkarımlar yaratmaya muktedir olduğu yönündeki düşünceler ağırlık kazanmıştır. Yeni çekilen filmlerin yanı sıra, sinema tarihindeki birçok film de bu temelde tekrar değerlendirilmiştir. Günümüzde, " (...) artık belli filmlere 'felsefi düşünüyor' gözüyle bakılabilir" (Frampton, 2013:25). Dolayısıyla, üretilen bazı filmler, sinemanın sanat ve felsefenin kesişim noktasında bir sanat olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmaz.

Söz konusu filmler, felsefenin kendisi gibi insana, yaşama, dünyaya, yani var olan gerçekliğe dair temel sorulara cevap arar. Beşeriyete ait en büyük gündelik problem ve cevapsız mefhumlardan birisi ise ölüm olgusudur. İnsan hayatının bitimli doğası ve her bireyin bunun idrakinde olmasının yanı sıra, ölümden sonrasının muğlaklığı ölüm mefhumunu felsefi bir sorgulama unsuru haline getirmiştir. Bu perspektiften düşünüldüğünde, "Ölümlerle felsefe arasında kesin bir özdeşlik vardır" (Dastur, 2021:24). Yaşama içkin bir olgu olarak ölümün kendisini anlayabilmek ve insan varoluşuyla bağlantısını kurabilmek, geçmişten bugüne insanlığın en büyük felsefi uğraşlarından biridir. Çünkü "İnsan varoluşunu anlama sorunsalı bu

varoluşun en sonundan yani ölümden başlar” (Dastur, 2019:75). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, hem başlı başına bir mefhum olarak hem de insan varoluşuna içkin önemi nedeniyle ölüme dair felsefi argümanların bazılarına değinmek yerinde ve faydalı olacaktır.

3. Ölüm Üzerine Açıklamalar ve Felsefi & Sanatsal Düşünceler

Etimolojik bağlamda ele alındığında, İngilizcede ölüm kavramını karşılayan ‘death’ sözcüğü, eski Almandaki ‘tod’ kelimesinden devşirilmiş ve birçok başka dilin içinde de türetilmiştir (http 1). Türkçe kökenine bakıldığında ise ölüm, eski Türkçe öl- fiilinden ‘lm’ sonekiyle türetilmiştir (http 2). Sona erme, yok olma, ortadan kalkma anlamlarına gelir (http 3). Ölüm olgusu, beşeri sistemde kapladığı yer ile kıyaslandığında ilk bakışta çelişkili gibi görünen karmaşık bir muhteviyata sahiptir. Öncelikle ölüm, bir tarafıyla salt bireysel bir deneyimdir. “Ölüm, herkese özeldir. Kimseyle paylaşılmaz. Bu yüzden ilişkisel değildir” (Zorn, 1979:10). Bununla birlikte, ölüm olgusunun bireysel yönünün ötesinde birçok farklı boyutu mevcuttur. Bu bakımdan ele alındığında, “ (...) ölüm düşüncesi, (...) insanın varoluşunu şekillendiren ve onun ölümü-aşan düzen ve düzenekler kurmasına neden olan en önemli tahrik mekanizmasıdır” (Ökten, 2016:2). Dolayısıyla, kişisel tarafı tartışmasız olan ölüm olgusunun; fizyolojik, psikolojik, kültürel, toplumsal ve felsefi olmak üzere birçok boyutu bulunur.

Ölümün fizyolojik boyutu, insanın organizma oluşuyla ilgilidir. Kan dolaşımına sahip ve nefes alan bir canlı olarak insan, yaşamını diğer benzer canlılar gibi tabiatın yasaları uyarınca sürdürür. Bundan ötürü, “İnsan biyolojik bir organizma olduğu için, ölümü de biyolojik ve organik bir süreç olarak tanımlanabilir” (Esser, 2015:32). İnsanın fiziksel ölümü ise, bedenin hayati görevlerini yerine getirememesiyle gerçekleşir. “Biyolojik olarak, ölüm, organların fonksiyonlarının durması olarak anlaşılır ve beyin, kan basıncı ve kalp atım hızının da dâhil olduğu fizyolojik göstergelerce saptanabilir” (Hupp, 2017:2). İnsan başta olmak üzere tüm canlılar, biyolojik bakımdan ölüme yazgılıdır.

Fizyolojik boyutunun imlediği somut mevcudiyetiyle ölüm, düşünsel/idraki yönden zorunlu olarak kabullenilmesi gereken diğer bir niteliğe kapı açar. O da ölüm olgusunun kaçınılmazlığıdır. Canetti’nin, “Ölmek zorunda olduğuma hala inanmıyorum ama bunu biliyorum” (2007:96) ifadesinde görüldüğü üzere, herkes bir gün öleceği bilgisini bilincinde taşır. Bu ise, insanı hayvandan ayıran en temel unsurlardan birisidir. “İnsan mutlaka öleceğini bilir. Bu

bilginin dil, düşünce ve gülme yetisiyle birlikte insanın kendi özgün niteliklerinden biri olduğu genel kabul görür" (Dastur, 2021:11). Tehlike anında hayvanlar da canlarını kurtarmak için tepki verir. Ancak varoluşun geçici doğasının ve ölümün kaçınılmazlığının bilinçsel idraki, sadece insana has bir özelliktir.

Ölümün kaçınılmaz niteliği, insan için katlanılması zor bir durumdur. Buna dayalı olarak psikolojik boyuttaki en yaygın duygu ise korkudur. "Kendi varlığının farkında ve istencinde olan hemen her canlı, ölüm korkusunu dinamik bir biçimde varoluşunun temelinde bulur" (Celaledin, 2021:55). Hayatın ve ondan alınan tadın pratik manada sona ermesinin yarattığı kayıp duygusu, söz konusu korkunun temelinde olabilir. Fakat insanları ürküten esas şey, ölüm sonrasının muğlaklığıdır. Bu yönüyle, " (...) ölüm bir korku nesnesidir" ve bunun kaynağı, açıklanması imkânsız ölüm-sonrası süreçtir (Dastur, 2021:8).

İnsanın, yaşamın sonsuz olmadığını anlaması, ölüm ve anlamı üzerinde düşünmeye başlaması, ölüm korkusuna duygusal ve entelektüel bir nitelik kazandırmıştır. Kendini korumak için aklını kullanıp geliştiren insan, vücudunu da sağlam materyallerle kaplamış ve kendini emniyete almaya yönelik çabalarıyla bilgiye yönelmiştir. Dolayısıyla açıklanamayan ve denetlenemeyen, insan için her zaman korku yaratmaktadır. Ölüm de istenmeyen ve denetlenemeyen bir olgu olarak bilinmeyenle iç içedir (Abisel, 1999:134).

Görüldüğü üzere, ölümün korkuya neden olduğu savı kesinlikle doğrudur. Bu da insanların ölüm olgusundan kaynaklı korkularını araştıran psikolojik çalışmalara temel sağlar. Ölümün kesinliği ve sonrasının bilinmezliği, yaşa, kültüre, inanca vb. bağlı olarak kişilerde farklı düzeylerde anksiyete oluşturabilir. Bu da, tek tek bireyleri aşan düzeyde majör ve kitlesel bir sosyal-korku manasına gelir. Bu bakımdan, "insanlığın en ortak ve en kapsamlı travması 'ölüm' olgusu" demek mümkündür (Oskay, 1998:63).

Ölüm korkusu her zaman ve her yerde bulunur ve o kadar büyüktür ki, hayat enerjisinin büyük bir bölümü ölümün inkârına harcanır. Ölüm aşkınlığı insan yaşantısında önemli bir motiftir; en derin kişisel ve içsel olaylar, savunmalarımız, güdülerimiz, rüyalarımız ve karabasanlarımızdan en büyük makrotoplumsal yapılara, anıtlarımıza, dinlere, ideolojilere, sakin mezarlıklara, mumyalamalara, uzaya açılmamıza, gerçekte bütün yaşam şeklimize, hatta zamanı doldurmamıza, oyalanmaya olan düşkünlüğümüze, ilerleme mitine tereddütsüz inancımıza, 'başarılı olma' dürtümüze, bitimsiz şöhret arzumuza kadar uzanır (Yalom, 2018:63-64).

Temelinde ölüm ile ilgili korkunun bulunduğu bu geniş eksenden de anlaşıldığı gibi, bu olgunun bir diğer önemli niteliği toplumsallığıdır. Ölüm salt kişisel bir deneyimdir ama toplumsal yaşam içerisinde sosyal boyutları da vardır. Toplumsal ortamda genellikle ölüm ile

ilgili diğer gündelik şeyler kadar açık konuşmalar geçmez. Bunun en önemli sebebi, kişilerin kendi ölümlerini olduğu kadar, aile üyelerinin, dostlarının, sevdiklerinin ölümlerini de akla getirmesidir. Bu yönden değerlendirildiğinde, “Ölüm müşterek hayatımızın bir parçası ise ölümle ilgili bir açıklama da müşterek deneyimin parçasıdır ve müşterek dile bağımlıdır. Öyleyse ‘hepimiz yalnız ölürüz’ (...) kayda değer bir paradokstur” (Williams, 2018:95). Söz konusu paradoks, ölen birinin deneyimini bizzat aktaramamasından ileri gelir. Bu imkânsızlık, antik dönem filozofu Epikür’ün, “Ölüm bizim için hiçtir: Biz varken o yoktur, o varken de artık biz yokuz” (1962:34) veciz ifadesinde aktarılır. Buradan hareketle, aktüel yaşamdaki ölüm tecrübesinin daima ‘başkalarının ölümü’ şeklinde tezahür ettiğini söylemek mümkündür. “ (...) dünyada karşımıza çıkan ölüm hep başkalarının, özellikle de yakınlarımızın ölümüdür. Bu bakımdan ölüme dair ilk deneyim hep yas tutma deneyimidir” (Dastur, 2019:32). Özellikle yas tutmaya ait ritüeller, kültürden kültüre farklılıklar göstermekle birlikte, daima ölümün toplumsal boyutuna içkin pratiklerdir.

Ölümün toplumsal boyutuyla ilgili en önemli ve evrensel örgütlenmelerden biri de dindir. Kadim kültürlerden bu yana insanlar, tabiatın kendi içindeki devamlılığını da gözlemleyerek ölümün bir son olmadığına, hayatın başka bir diyarda süreceğine dair inançlar geliştirmiştir. Böylece ortaya çıkan ve dinler tarafından sistematize edilen ‘öbür dünya’ inancı, ölümün kesinliğine karşı insanları rahatlatıcı işlev görmüştür. Dinlerin hemen hepsinde var olan bu inanç sayesinde, “Ölüm bir yok oluş olmaktan çıkar ve daha üstün bir varoluşun ara basamağı haline gelir” (Güleç, 2011:197). Bundan ötürü, ideal bir dindar için din kurumu, ölümü anlamlı kılan toplumsal örgütlenme demektir.

Ölüm olgusunun en yoğun ele alındığı kavramsal disiplinlerden biri de felsefedir. Felsefe tarihine bakıldığında, ölüm ile ilgili düşünmemiş filozof yok gibidir. Hemen tüm filozoflar ölüme dair bir şeyler söylemiştir. Örneğin Antik dönemin en bilinen filozoflarından Platon’a göre insan, ruh ve bedenin birleşiminden meydana gelir. Platon’un düşüncesinde ruh soyut ilkedir ve bedenden bağımsız olarak varlığını devam ettirir. Ölüm ise ruh ile bedeni birbirinden ayırır. Bu yüzden saf bilgiye sadece ruhun bedeni terk etmesinin ardından, yani ölümden sonra ulaşılabilir (Platon, 2014:101). Platon’a göre insan, sadece ölüm vasıtasıyla yanıltıcı bedenden kurtulup düşünme yetisine sahip yegâne şey olan ruhu serbest bırakarak diğer tüm varlıkların bilgisine

ulaşabilir. Platon'un görüşünün tersini savunan Epikür'e göre ise, ruh ölümlüdür ve aynen beden gibi acı çeker. Çünkü bu ikisinin arasında ayrılmaz bir varoluşsal birliktelik mevcuttur (http 4). Görüldüğü gibi, ölüm, daha Antik dönem felsefesinde sıkça ele alınan kavramlardan biridir. Özellikle Avrupa'da Aydınlanma sonrası dönemde nüveleri oluşan ve 20. Yüzyılda en yetkin halini yaşayan varoluşçu felsefede ise çok daha başat önemde yer tutar. Örneğin, varoluşçu felsefenin temellerin atan erken dönem filozoflarından Schopenhauer'a göre ölüm, "(...) felsefenin gerçek ilham perisi veya esinleyici gücüdür" (2013:50). Birçok varoluşçu düşünürün farklı yönleriyle ele aldığı ölüm, özellikle Heidegger'in özgün felsefesi içinde kritik öneme sahiptir.

Ölüm olgusuna salt bireysel bir deneyim olarak odaklanan Heidegger'in öğretisindeki kilit kavram, kişi/birey/insana karşılık gelen Dasein'dir. 'Orada-varlık' anlamında belirli bir zaman ve uzamda konumlanmış Dasein, dünyaya ve aynı zamanda ölüme öylece 'bırakılmış' haldedir. Bunun için de, mecburi biçimde kendi 'varlık'ını oluşturma olanağına haizdir. Dasein'in bir diğer özgün niteliği, ölümün kaçınılmazlığından ileri gelen varoluşsal manadaki 'büyük korku' (Angst) duygusunun sahibi olmasıdır. "Ölüme fırlatılmışlık kendini oradaki-Varlık için daha kökensel ve daha vurucu bir yolda endişe ruhsal-durumunda ortaya serer. Ölüm önünde endişe en öz, ilişkisiz ve arkada bırakılamaz 'Olabilme' 'önünde' endişedir" (Heidegger, 2004:360). Buna göre, mevcut olanlar içinde yalnızca insan, bu varoluşsal korkuyu içselleştirerek insani özüne dair bir olumlamayı gerçekleştirebilir. Dolayısıyla, Heideggerci düşüncede, "Ölme, bir olay değil ama varoluşsal olarak anlaşılacak bir fenomen" şeklinde anlaşılır (Heidegger, 2004:345).

Heidegger, varoluş biçimine göre toplumdaki insanları otantik (sahici) ve otantik olmayan (sahici olmayan) şeklinde ikiye ayırır. Çoğunluğu otantik olmayanlar oluşturur. Bu kitleye mensup kişiler 'herhangi birisi' olarak, sosyal normlara göre 'standart' şekilde hayatlarına devam ederler. Daimi bir kaçış içinde ölümü akıllarına getirmeyerek yanılsamalarla yaşarlar. Oysa Heidegger'e göre, her insan kendi otantik ölümüyle yüzleşmelidir³. Bu, sahici bir varoluş için zorunlu bir eylemdir. Çünkü "Ölüm her durumda oradaki-Varlığın kendisinin

³ Daha detaylı bir okuma için bkz Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

üstlenmesi gereken Varlık-olanağıdır. Ölüm ile, oradaki-Varlığın kendisi *en öz* 'Olabilme'si içinde kendi önünde durur" (Heidegger, 2004:359). Bu perspektif açısından her ölüm, deneyimleyen kişi için biricik ve benzersiz bir varoluşsal fırsat anlamına gelir.

Görüldüğü üzere, Heidegger'in felsefesinde ölüm olgusu, insanın sahici varoluşu için özgün bir imkân olarak tanımlanır. "Heidegger'e göre, hep-mevcut olanak olarak ölümle meşgul olma, kişiyi yaşama ilişkin yüzeysel ve kendini aldatıcı anlayışlardan kurtarır" (Parkes, 2017:181). Dolayısıyla ölüm, varoluşsal bakımdan sona varan bir bitişi değil, sahici manada var olmak için 'oluş'u imleyen bir araçtır. Bunun için her insan, ölümü genel bir biçimde değil 'benim ölümüm' şeklinde ele almalıdır. Böylece ölüm, gerçek bir varoluşsal konumun felsefi unsuru haline dönüşebilir. "Mesele ölümden sıvışmak değil onunla yüz yüze bakmaktır, ölümün olumsuzluğunu mesken tutmaktır; (...) Böylece ölüm 'biçim veren' çalışma sayesinde doğurulası, gerçekleştirilesi bir şeye dönüşür" (Dastur, 2021:32). Bundan ötürü, ölüm karşısında geri çekilenden ziyade, varoluşsal korkusuyla birlikte onu daimi biçimde göz önünde bulunduran bir hayat tercih edilmelidir.

Felsefi düşüncelerin yanı sıra, ölüm kavramının en çok kullanıldığı alanlardan biri de sanattır. Her sanat, kendi özgün formu uyarınca ölümü farklı şekillerde tasvir eder. Tarihsel süreçte bakıldığında, "Ölüm sanat bağlamında irdelendiği zaman; sanatın ölüme karşı önemli bir görev taşıdığı, insanın ölümlü olduğu gerçeğinin unutulmaması ve sanatın her alanında hatırlatılması gerektiği" gibi sonuçlara varılabilir (Tokdemir, 2018:93). Kökeni Antik döneme dek giden 'memento mori' (ölümü hatırla) temasıyla insan hayatının faniliği yapıtlara yansıtılmış ve bunlar zamanla 'vanitas' türü eserler adı altında anılmıştır. Geçmişten bugüne birçok sanatçı, bu temaları kullanarak kimi eserlerde ölümün kaçınılmazlığını, kimilerindeyse insan için katlanılmaz doğasını betimlemiştir.

Ölüm konu itibarıyla ve yaşama dair olmasıyla, sanatın içinde her zaman bir tema olarak işlenmiştir. Mısır'da ölümlerin mumyalanmasıyla birlikte, Rönesans'ta ölen soylu kişilerin resimlerinin yapılmasıyla ve daha sonra memento mori (ölümü hatırla) kavramıyla birlikte vanitas resimlerinde, ölüm konusu her zaman bir yer edinmiştir. Bu nedenle memento mori, vanitas temsilleriyle günümüzde ölüm teması sanatta hala geçerliliğini korumaktadır (Şentürk, 2019:38).

Ölüm olgusunun en fazla kullanıldığı sanatlardan biri de, sinemadır. Sinema tarihi boyunca birçok türdeki filmin değişik öyküleri içinde ölümün farklı sinemasal yeniden üretimleri gerçekleştirilmiştir.

4. Ölüm Olgusunun Sinemasal Tezahürleri

Ölüm, sinemada belirli janra ait anlatılarda, örneğin, korku sinemasında başat temadır. Genel anlamda ölüm ve yok olma tehdidini betimleyen korku filmleri, izleyicilerin kendilerine dair ölüm kaygılarını da temsil düzeyinde anımsatırlar. Bununla beraber, ölüm, elbette ki korku türü dışında kalan filmlerde de temsil edilebilen bir mefhumdur. Bunun da ötesinde, sinema sanatının kendisinin bazı niteliklerinin yanı sıra, sanatçıyı ölümsüz yapma özelliğiyle ölüm olgusu arasında bağlantı kuran ve Bazin, Barthes, Pasolini, Mulvey gibi önemli isimler tarafından savunulan birçok düşünceye rastlanır ⁴İçerik düzeyinde ele alındığında, ölüm kavramının filmsel anlatılardaki temsilini genel olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Bunlardan ilki, ölümün senaryodaki olay örgüsünün bir neticesi olarak temsil edilışıdır. Bu tür anlatılarda ölüm, örneğin, film öyküsünün öncesinde kötü şeyler yapmış ve yok edilmek dışında başka bir çarenin kalmadığı noktalarda ortaya çıkabilir. Özellikle klasik anlatıya sahip Hollywood filmlerinde, kötü planlarından vazgeçmeyen antagonistlerin ölümü buna örnektir. “Çünkü Hollywood’un öykü çizgileri lineer ve nedenseldir, tek bir olay bile doğrudan geleceği etkileyebilir” (Hagin, 2010:11). Buradaki önemli nokta, lineer akıştaki neden-sonuç ilişkilerinin ortaya çıkardığı ölüm temsilinin, anlatının sonrasını gereğinden fazla etkilememesidir. Çünkü filmsel anlatının durup yas tutmaya zamanı yoktur. Öykünün finaline doğru akması gerekir. Dolayısıyla ölüm ortaya çıkar fakat öykü devam eder. Sinema tarihinden; *Gone Girl* (Kayıp Kız, David Fincher, 2014), *Akıl Defteri* (Memento, Christopher Nolan, 2000), *Gladyatör* (Gladiator, Ridley Scott, 2000), *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), *Ölümsüz Aşk* (The Crow, Alex Proyas, 1994) gibi tüm intikam filmleri, bu türden ölüm temsillerinin yer aldığı anlatılara örnek olarak verilebilir.

⁴ Daha detaylı bir okuma için bkz Hagin, B. (2010). *Death in Classical Hollywood Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.

Sinemada ölümün ikinci yaygın temsili, doğrudan doğruya bir mefhum olarak betimlendiği yapımlardır. Bu filmlerde ölüm, takip edilen bir neden-sonuç ilişkisine dayalı olarak ortaya çıkmaz. Bunu yerine, örneğin *Amour* (Aşk, Michael Haneke, 2012) ya da *Vortex* (Gaspar Noé, 2021) gibi hayatlarının son günlerini yaşayan karakterleri konu alan anlatılarda gerçek yaşamdaki gibi doğal bir fenomen şeklinde öyküde yer alabilir. Veya bizzatı bir karakter olarak anlatıya dâhildir.

Bir karakter olarak ölüme yer veren temsillere sinema tarihindeki erken örneklerde dahi rastlanmaktadır. Mesela dışavurumcu Alman Sineması'ndan *Yorgun Ölüm* (*Der Mude Tod*, Fritz Lang, 1920), ölmüş nişanlısına yeniden kavuşabilmek için 'Ölüm' ile pazarlık eden bir kadını konu alır. Ölüm korkusuna odaklanan film, ölümden kaçışın beyhudeliğine vurgu yapar. Aynı yıl İsveç Sineması'nda üretilen *Hayalet Araba* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1920) filminin kahramanı ölüm arabacısı ise, kullandığı ölüm arabası ile Noel gecelerinde ölüp kendi yerini alacak bir günahkârı arar.

Ölüme bir karakter olarak yer veren filmlerin en bilineni ise *Yedinci Mühür* (*7th Seal*, Ingmar Bergman, 1957) dür. Filmde yer alan başkarakter şövalyenin ölümün bizzat kendisi ile satranç oynadığı bölüm, sinema tarihinin en meşhur sahnelerindendir. Bu sahnede şövalye karşısında cisimleşmiş olan ölüme hayat ve Tanrı ile ilgili felsefi sorular yöneltir. Yönetmen Bergman, "Ömrüm boyunca ölüm hakkında düşünmediğim tek bir gün bile geçmedi, hatta sadece ona dair bir film bile çektim" şeklindeki ifadesiyle, bu filmi yapma nedeninin kişisel ölüm korkusuyla ilişkili olduğunu ilk ağızdan açıklamaktadır (akt. Gürel, 2017:29).

Dünya sinemasında ölümün farklı tasvirlerinin kullanıldığı bu gibi film örnekleri çoğaltılabilir. Bununla beraber, yerli sinemada da ölüm olgusunun betimlendiği pek çok anlatı mevcuttur.

5. Ölüm Olgusunun Türk Sineması'nda Kullanımına Dair Örnekler

Türk Sineması'nda başta aşk temasına dayalı Yeşilçam filmleri olmak üzere, daha klasik anlatılara sahip filmlerde Hollywood'un geleneksel neden-sonuç ilişkisine dayalı lineer öykü çizgisinin izini sürmek mümkündür. Dolayısıyla, bu tür anlatılarda ölümün tasviri, daha çok karakterlerin eylemlerinin veya kaderlerinin kaçınılmaz bir sonucu olarak 'vuku bulma' şeklinde ortaya konulur. Bununla birlikte, belirli karakterlerin ölüm anlarının perdede sergilenmesine

dönük bu anlayışın egemen olduğu dönemlerde, görece daha sıra dışı yerli sinema örneklerine de rastlanır. Mesela *Ölümler Konuşmaz ki* (Yavuz Yalınkılıç, 1970) filminde, her ayın ortasında mezarından dirilen bir hortlak, ıssız bir kasaba otelindeki müşterileri öldürmektedir. Yerli sinemadaki bu iki yönelimden hareketle, “Yabancı sinema örneklerinde ölüm üzerine bazı düşündüren filmler yapılmış olsa da Türk Sineması için bunu söylemek mümkün değildir. Daha çok kahramanların hayatlarının bittiği an olarak filmlerde yerini almıştır” (Pösteki, 2005:60) denilebilir.

Fakat Türk Sineması’nda daha yakın dönemden kimi örnekler, bu yargıyı değiştirir görünmektedir. Özellikle 2000’lerde üretilen auteur yönelimli bazı filmlerde ölüm, felsefi boyutu çok daha derinlikli anlatılar içinde sergilenmektedir. Nuri Bilge Ceylan’ın kariyerinin orta bölümünde yer alan 2008 tarihli *Üç Maymun*’daki ailenin boğularak ölen küçük oğlunun hayalet imgesiyle temsili, buna bir örnektir. Ailesel travmanın bir yansıması olarak bu imge, film boyunca suçluluk hisseden aile bireylerine musallat olmaktadır. Ceylan’ın bir sonraki filmi *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) ise, taşradaki bir grup bürokratin geceden sabaha süren ceset arama öyküsünü perdeye taşır. Filmin ortak senaristlerinden Ercan Kesal, öykünün ana damarlarından birinin “ölüm gerçeği ve ölümle yüzleşme” (2014:20) olduğunu aktarır. Varoluşsal felsefi yönden Heideggerci bir perspektiften bakılacak olursa *Bir Zamanlar Anadolu’da*, ölüme yazgılı insanın içsel çelişkilerini sergilemektedir. Buradan hareketle, Ceylan’ın filmografisinin bu döneminde, “ ‘Ölüm’ (ya da ‘kayıp’), filmlerinin temel izleği haline gelir: *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde komiserin aradığı kayıp ceset ya da *Üç Maymun*’da ölümü aileyi mahveden küçük oğlan figürü bu ‘ölüm’ temasının birkaç doğrudan ifadesidir” yargısına varmak mümkündür (Daldal, 2021:108).

Türk Sineması’nın bir diğer auteur yönetmeni Zeki Demirkubuz’un bazı filmlerinde de, ölüm olgusunun felsefi anlatılar içinde tasvir edildiği görülmektedir. 2003 tarihli *Bekleme Odası* filmi için yönetmen, “Beklerken, buna zamanın geçmesini, ölümü ya da pek çok şeyi beklerken diyebiliriz; kadınlar dışında yaşamla ilgili bütün angajmanlarını halletmiş birinin hayatla oyalanmasını anlatır film. Beklediği spesifik hiçbir şey yok, çok abartırsak ölümü beklediğini söyleyebiliriz belki” ifadesini kullanır (http 5). Bekleme Odası’nın bir nevi devamı sayılabilecek *Bulanık* (2015) filminde de Demirkubuz, karısı ve kızının ölümüyle başa çıkmaya çalışan kibirli bir akademisyen üzerinden ölüm tematiğini devam ettirir.

Türk Sineması'nda ölüm olgusunu felsefi derinlik taşıyan anlatılar içinde işleyen filmler çoğaltılabilir. Yönetmenliğini Özkan Yılmaz'ın yaptığı *Soluk* (2019) filmi de bu kategoridedir. Ölüm teması; filmin anlatısında, karakter yapılanmasında ve olay örgüsünün kurulumunda başat noktadadır. Bu bakımdan, *Soluk*, ölüm olgusunu merkeze alan varoluşsal felsefi düşünceler perspektifinden analiz edilmeye uygun bir filmidir.

6. *Soluk* Filminde Ölüm Olgusu

Senaryo yazımını Benan Baf Yılmaz ile ortaklaşa gerçekleştiren Özkan Yılmaz'ın yönetmenlik koltuğunda oturduğu *Soluk*, oldukça aksi bir mizaca sahip ve kanser hastası ellili yaşlarının sonundaki Tamer (Uğur Polat) adlı karakterin yaşamının son bölümüne odaklanır. Ankara'da geçen öyküde, hastalığı sürekli ilerleyen Tamer'e üst kat komşusunun kızı Aslı (Aslı İnadık) yardımcı olur. İkisi arasında başlayan ağabey-kardeş şeklindeki ilişki, bir süreden beri yoğunlaşarak devam etmektedir. Annesi (Banu Fotocan) ve ağabeyi (Okan Avcı) tarafından hasta komşusuyla haddinden fazla ilgilendiği yönünde tenkit gören Aslı, bunları dikkate almaz. Birlikte film izlediği, kitaplar okuduğu ve yanında kendini iyi hissettiği Tamer'e yardımcı olmayı sürdürür.

Ancak Tamer'in metastaz yapan hastalığı terminal evre olarak adlandırılan aşamaya gelmiş ve en fazla altı aylık ömrü kalmıştır. Bu yüzden doktor (Tolga Evren), Tamer'in yakın dostu Okan (Şükrü Türen) ve kız kardeşi İlknur'a (İdil Fırat) profesyonel bir hastabakıcı tutulmasını önerir. Bunun sonucunda hastabakıcı Celil (Emrullah Çakay) öyküye dâhil olur. İşinin ehli olan Celil, tedirgin edici derecede sessiz ve içine kapanık birisidir. Kendi evindeki izin günlerinde eşi (Müge Gülün) ve iki küçük kızına (Masal Alhan & Çakıl Alhan) son derece mesafeli ve soğuk davranır. Tamer'in durumu ağırlaşınca, izin günlerinde de eve gitmez. Aynı zamanda, Aslı'ya karşı da platonik bir çekim hissetmeye başlar. Bu arada bir yemek kursuna başlayan Aslı ise, Tamer'in evine daha az uğrar. Celil, Tamer'in durumunun kritikleştiğini bahane ederek Aslı'yı sık sık eve çağırır. Nihayetinde, konuşma ve hareket yetisini tümüyle kaybeden Tamer, dayanılmaz acılar çektikten sonra ölür. Onun ölümüyle film de sona erer.

Anlatısal analize geçmeden önce, filme ad olarak seçilen *Soluk* sözcüğü üzerinde durmakta yarar vardır. Bilindiği gibi Türkçede isim olarak bu kelime, nefes anlamına gelir. Dünya tanıtımlarında seçilen enternasyonal başlığın da İngilizce nefes manasına gelen *Breath* olması,

bu yargıyı doğrular. Bu yönden, yaşam ve canlılık emaresidir. Fakat sözcük isim manasıyla aynı zamanda, gündelik dilde de çokça kullanılan 'son bir nefes' anlamıyla kısmen ölüme de işaret eder. Bunun da ötesinde, Türkçede sıfat anlamında 'soluk' sözcüğü, "solgun, rengi atmış, donuk, gücünü ve parlaklığını yitirmiş, mat, ölgün" gibi anlamlara gelir (http 6). Bu bakımdan kelime doğrudan doğruya ölüme işaret eder. Dolayısıyla, Türkçe manaları çerçevesinde filmin ismi, aynı anda hem yaşama hem de ölüme referans veren ikili bir yapı taşır.

Anlatı tematiği açısından ise *Soluk*, doğrudan doğruya ölüm ile ilgilidir. Gerçek dünyadaki en başat fenomenlerden biri olan ölümü kurgusal bir öykü içine yerleştirerek sinema sanatının doğal bir niteliğini gerçekleştirir. Bilindiği üzere, film bir yandan gerçek dünyayı temsil eder, öte yandan daha önce olmayan bir şeyi (film-dünyayı) yaratır (Frampton, 2013:297). Bu çerçevede yorumlandığında *Soluk* da, insan için yaşamın en muğlak olgularından biri olan ölümü kendi özgün hikâyesinde temsil ederek izleyicilere sunar. Dahası, bu kurgusal temsil, eğlence veya boş vakit geçirmeden ziyade, ölüm kavramını felsefi bazı yönlerden sorgulama amacı güder. Özellikle varoluşçu bir perspektiften ele alındığında, "Ölüm, 'genel olarak ölüm' şeklinde, (...) görülmeyip aksine 'kişinin bizzat kendi ölümü', 'benim ölümüm' olarak görüldüğünde, ancak bu durumda felsefi söylemin hakiki nesnesi olabilir" (Dastur, 2021:21). Filmin ana karakterlerinden Tamer'in anlatı boyunca kesin bir ölüme doğru ilerlediği ve sinema ile izleyici arasındaki özdeşleşme etkileşimi birlikte hesaba katıldığında, filmin hem görsel-metin düzeyinde hem de izleyicinin algılama ekseninde felsefi boyut taşıdığı kuşku götürmez.

Henüz daha açılışıyla film, ölüm temasını doğrudan ortaya koyar. İlk karenin görsel katmanında bir mezarlık, ses kanalında ise imamın okuduğu Arapça Fatiha suresi yer alır. Peşinden gelen planda ise, yakalarında ölen kişinin fotoğraflarıyla taziyeleri kabul eden muhtemelen mevtanın oğlu ile hastabakıcı Celil'i görürüz. Sonraki sahnede Celil, evinde durgun bir ruh haliyle ile televizyona bakmaktadır. Alışverişten gelen karısı nasıl olduğunu sorduğunda Celil, donuk bir ifadeyle 'Aynı' yanıtını verir. Eşinin karşılığı ise, 'Bu da geçecek merak etme,' olur. Buradan hareketle, Celil'in son olarak bakıcılığını yaptığı ve henüz toprağa verdiği kişiyle ilgili bir yas sürecine girdiği söylenebilir. Canetti (2007:25)'nin, "Ölülerin ruhları başkalarındadır, geride kalanlarda ve orada yavaş yavaş tamamıyla ölürler" ifadesine uygun biçimde Celil, fiziksel bir ölümün etkisini üzerinde taşır. Bu, bir 'yitirmişlik' halidir. Onun durumu, bir başkasının ölümüyle ortaya çıkan, " (...) hem şimdiye ait bir yoksunluk deneyimini (...) hem de mevtanın,

tam da yasin ortaya koyduğu ruhsal bir bütünleşmede benimle birlikte hazır bulunuşunun deneyimini” yansıtır (Dastur, 2021:49).

Filmin öyküsel tematiğinin aşikâr biçimde ölüm ile ilgili oluşu, olay örgüsünün gelişimini ölümün kaçınılmazlığı ve onunla yüzleşme üzerine inşa etmeye olanak tanır. Herhangi bir insan doğduğu andan itibaren ölüme angajedir. Montaigne (1991:77)’in sözleriyle, “Ölmek yaratılışınızın koşuludur, ölüm sizin mayanızdadır: Ondan kaçmak, kendi kendinizden kaçmaktır”. *Soluk*’ta Tamer’in öleceğinin kesinleşmesi, diğer karakterler ve izleyiciler dâhil, herkesin kişisel ölüm düşüncesini bilinçli algı düzeyine çıkarır.

Ölümün ‘genel olarak ölüm’ halinden ana karakter ‘Tamer’in ölümü’ haline geçişi, bu karakter üzerinden felsefi okumalar yapmayı da olanaklı kılar. Ölümün insanlar tarafından seçilen bir şey olmadığını, onun ‘içine bırakıldığımızı’ söyleyen Heidegger (2004:359)’in ifadesiyle, “Ölüm, *önümüzde-duran* bir şey, *yaklaşmakta olan* bir şeydir”. Bu anlamda değerlendirildiğinde, varoluşun imkânsızlığı olarak ölüm, her an gerçekleşebilecek bir şey, bu yüzden de Heidegger (2004:352). ’in öğretisine göre, oradaki-Varlığın, yani Dasein’in/Tamer’in beklemek zorunda olduğu bir şey manasını taşır. Bu bakımdan, ölüm Tamer’in, “ (...) bir *sona doğru-Varlığını* imler. Ölüm oradaki-Varlığın var olur olmaz üstlendiği bir olma yoludur”. Heideggerci anlamda bir oradaki-Varlık/Dasein olarak Tamer de, giderek yalnızlaşarak kendi ölümüyle ilişki kurar. Kız kardeşinin Ankara’dan İstanbul’a taşınacağını öğrenince birdenbire sinirlenmesi, ölümüyle yalnızlığı içinde tek başına yüzleşmek mecburiyetinin yarattığı gerilimden kaynaklanır. Bu sahnenin ardından, ‘*Başaramıyorum, kendimi yenemiyorum bir türlü,*’ şeklindeki sözleri, ölüme-doğru bir varoluş yolunda felsefi bir içsel mücadele içinde olduğuna delalet eder.

Tamer, Heidegger’in imlediği gibi, ölümünü kabul etmek, dolayısıyla otantik (sahici) bir varoluşa doğru ilerlemek zorundadır. Bu, onun durumunda bir seçim değil, zorunluluktur. “Ölümün kabul edilmesi (...) insanların hayat görüşünce kökten değişiklikler yapmaktadır ve insanı oyalanmalar, sakinleştiriciler ve önemsiz kaygılarla belirlenen bir yaşam tarzından daha otantik bir tarza taşıyabilir” (Yalom, 2018:62). *Soluk*’ta bununla ilgili yorumlanabilecek iki sahne vardır. Bunlardan ilkinde, anlatının başlarında Tamer ve Celil televizyonda eğitim düzeyi düşük toplumsal kesime hitap eden gündüz kuşağı programlarından birini izlemektedirler. Ses kuşağında, programdaki bir kadın ile adamın düzeysiz tartışması duyulur. Tamer, ‘*Kafa dağıttığı kesin bu programların. Ben de mi başvursam?*’ diye sorar. Bu müstehzi soruya Celil, ‘*Pek güzel*

olur,” şeklinde aynı müstehzilikle yanıt verir. Bununla bağlantılı diğer sahnede ise, iki karakter yine aynı tarz programlardan birini izlemektedir. Celil, bu bölümde Tamer’e, *‘Bence artık programa almazlar sizi, başvuruda gülümseme şartı var,’* der. Tamer ise, *‘Halt etmiş onlar,’* karşılığını verir. Bu sahnede Tamer, Heideggerci anlamda artık kendi ölümüne ‘benim ölümüm’ daha çok yaklaşmıştır. Dolayısıyla, televizyondaki otantik/sahici olmayan insanların standartlığından uzaklaşarak, kendi otantik/sahici varoluşuna da daha çok yaklaşmıştır.

Bu süreçte Tamer, bir yandan da ciddi şekilde kendiyile ve geçmişiyile didişip bir hayat muhasebesi yapar. Bir sahnede Aslı’ya, *‘Sonun benim gibi mi olsun istiyorsun? Hayatım boyunca kimseye bir yararım olmadı, şimdi biri gelse de anlatsam dursam diye dua ediyorum,’* derken, bir başka sahnede ona plak getiren arkadaşı Barış’a (Levent Beceren) *‘Hepiniz benden kurtuluyorsunuz işte’* diyerek terslenir. Geçmişiyile ilgili vicdani muhasebesinde pişman bir görünüm çizen Tamer, sürekli yalnızlığından dem vurarak özeleştiri yapar. Buna yönelik sahnelerden birinde Celil’e, okulu yarım bıraktığını, ona hep arkadaşlarının baktığını ve aslında yaşamında gerçek anlamda hiçbir şey yapmadığını itiraf eder. Bunun üzerine kitaplıktan bir kitap alan Celil, şu cümleleri Tamer’e okur; *“Talihin iyi ise arkadaşın çok olur. Ama bir bulutlandı mı havalar kalırsın yapayalnız ortada.”*⁵ Buna karşılık Tamer de hafif tebessüm ederek, *‘Vay hocam, lafı gediğine koymak mı desek?’* şeklinde, tasdik edici bir cümle kurar.

Bir diğer sahnede Tamer, kendisini ziyarete gelen eski nişanlısı Nesrin’e (Gülçin Santırcıoğlu) Che Guevara’nın meşhur *‘Eğer şarkılarımız dilden dile gezecekse, silahlarımız elden ele geçecekse, ölüm hoş geldi, sefa geldi’* sözünü söyler. Onun bu ifadesi, bir yandan Nesrin’le geçmişte sol ideolojiyi paylaştıklarına işaret ederken, aynı zamanda kendi durumunu hafifser görünmeye çalıştığını da ima eder. Tamer’in daha sonrasında Celil’e anlattığı, Nesrin’in nişanlıyken daha zengin bir adam için kendisini terk ettiğine dair anı ise, onun yalnızlığının kökenlerinden bir diğerini ortaya serer. *“Eğer bir varlık tek başına ölümsüz olamıyor ve yaşamını da süresiz uzatamıyorsa, bunu yapmanın başka bir yolunu bulabilir, örneğin genlerini ya da ismini gelecek kuşaklara aktarabilir”* (Dastur, 2019:52). Ancak bahsi geçen sahnenin de gösterdiği gibi, Tamer bu opsiyonu da kaçırmıştır. Bir aile kuramamış ve yanılısına da olsa

⁵ Daha detaylı bir okuma için bkz. Cervantes, 2020:40. Cervantes, M. (2020). *Don Quijote*, çev. R. Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ölümsüzlüğün bir göstergesi olarak genlerini aktaramamıştır. Bu da onun ölümüyle salt kendisi olarak karşılaşmasının nedenlerinden biridir.

Bununla beraber, yukarıdaki sahnede olduğu gibi, anlatının bazı bölümlerinde Tamer'in şakalar yaptığı ve durumunu hafifseme eğilimi içinde olduğu görülür. Bunları, onun kendi ölümüyle yüzleşme yolundaki bir mücadele tarzının izdüşümleri olarak okumak gerekir. Çünkü "Ölüm karşısında gülmekten ve böylece kendi ölümümüzü hafifletilebilir kılmaktan kazançlı çıkmanın da bir mutluluğu vardır. Ölüm hakkında şaka yapmak, onu kesip biçerek küçültmek, bizim üzerimizdeki korkutucu gücünü azaltmaktır" (Eagleton, 2020:20). Tamer'in Aslı ile Celil'e fıkra anlattığı sahne, onun söz konusu mücadele tarzına tipik bir örnek teşkil eder.

Fakat anlatının ilerleyen kısımlarında, Tamer'in artık istese de gülümseyip neşelenemeyeceği anlar gelir. Çünkü zaman, ölüm anına doğru geri dönüşsüz şekilde ilerlemektedir. Belirli mizansenler, onun giderek kötüleşen fiziksel durumunun yarattığı ruh halini görsel olarak yansıtır. Bunlardan birinde, yatakta yatan Tamer ağrılarından dolayı uyuyamamaktadır. Hemen yanındaki koltukta oturan Celil ise televizyonda Çehov'un *Vanya Dayı* isimli eserinden uyarlanan filmi seyreder. Filmden duyulan; *'İstemesek de yaşayacağız Vanya Dayı, önümüzde çok uzun günler, boşucu akşamlar var. Alın yazımızın bütün sınavlarına sabırla katlanmaya çalışacağız'* şeklindeki sözler, *Soluk*'un tematiğine paraleldir. Yatakta ıstırapla dönüp duran Tamer, Celil'den ağrıkesici ister ama Celil, o gün için maksimum dozu kullandığını söyler. Tamer'in karşılığı, *'Öleyim de kurtulayım, daha ne kadar sürecek bu?'* olur. Bunun üzerine Celil, ışığı ve televizyonu kapatıp kendi odasına gider. Tamer üzerine yorgan çekili halde aynen bir mezarın içindeymişçesine sessiz karanlıkta yatar. Benzer bir diğer mizansen de ise, Tamer, sadece saat tik-taklarının duyulduğu karanlık salonda sessizlik içinde tek başına oturur. Bu gibi mizansenler, Heideggerci manada bir 'orada-Varlık/Dasein' olarak Tamer'in kendi ölümüne doğru yol aldığını gösterir.

Hastalığının son evrelerinde Tamer, konuşmanın yanı sıra hareket etme ve mimik yapma kabiliyetini de yitirir. Hafıza sorunları oluşur. Artık ayağa kalkamadığı için, sakal tıraşı gibi kişisel bakımları Celil tarafından yatakta gerçekleştirilir. Mimiksiz çehresiyle, "Ölen birisinin yüzü maskeye dönüşür. İfade yok olur" (Lévinas'tan akt. Ökten, 2016:260) saptamasına uygun olarak adeta nefes alan bir ceset görünümüne bürünür. Aslı'nın annesi Türkan'ın yemek getirdiği sahne, sinematografik araçların mizansene tematik anlam katmadaki etkili kullanımına bir

örnektir. Bu sahnede yemekleri yatağın başucuna bırakan Türkan'ı ve onunla konuşan Celil'i genel bir açıyla değil, Tamer'in gözlerinden görürüz. Lakin görüntü flu ve sesler anlaşılamayacak denli boğuktur. Bu mizansen tercihi, açık şekilde Tamer'in reel yaşamla arasındaki mesafenin büyüdüğünü imler. Yine Heideggerci perspektifte yorumlanırsa, “ (...) ölümle karşılaşmak Dasein'in (...) daima hiçlikle ilişki içinde var olduğunu fark etmesini sağlar. Kaygılı Dasein bağlı olduğu dünyanın ve kendisinin, yani 'Ben'inin, anlam ve önemden yoksunlaştığını gördüğü zaman, bu (...) gündelik dünyası ile ilişkisiz durmasıyla sonuçlanır” (Kraus, 2017:192-193). Fonda Eric Satie'nin *Gnossienne No.1* çalarken kolundaki serumlarla yatağında yatan Tamer de, gündelik hayatla söz konusu ilişkisizlik haline geçmiştir. Celil'in onu oyalamak için Edgar Alan Poe'dan okuduğu, '*Gerçek ıstıraplar kalabalıklar değil, bireyler tarafından çekilir*' şeklindeki sözler, Tamer'in durumunun özeti gibidir.

Diğer yandan Celil, *Suluk* filminin tematiğinde başlı başına önem taşıyan bir karakterdir. Anlatının başında, önceki hastasının ölümüne yas tutan sıradan bir hastabakıcı gibi görünen Celil, öykü ilerledikçe perdedeki cismani görüntüsünden çok daha öte anlamların taşıyıcısı olabilecek birine dönüşür. Özellikle Tamer'in evine geldikten sonra gittikçe esrarengiz bir havaya bürünür ve düz anlamdaki karakterinin dışında çok daha metaforik manalar yüklenerek ölümün bizatihi kendisi haline gelir.

Bu yönde okunabilecek birçok anlatsal veri mevcuttur. Öncelikle Celil, toplumsal ortamlarda sürekli yalnızdır. Azami düzeyde asosyaldır. İnsanların arasında tek başına dolanır ve bir sonraki kurbanını ararmışçasına etrafa göz gezdirir. Kendi evinde de eşine ve kızlarına karşı abartılı ölçüde mesafelidir. Onlara en ufak bir yakınlık göstermez. Önceden söz verdiği halde sudan bir bahaneyle kızının okul mezuniyetine gitmediği gibi, doğum gününde de son derece soğuk bir ifadeyle '*kutlu olsun*' demekle yetinir. Emrullah Çakay'ın personası ile desteklenen Celil'in 'ölüm' performansı, *Suluk*'un en ayırıcı niteliklerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Diğer karakterlerle olan ilişkileri, diyaloglar ve mizansen düzenlemeleri de devreye girdiğinde, Celil'in metaforik olarak bizzat ölümü temsil ettiği yönündeki düşünce iyice güçlenir. Örneğin Tamer'in hastabakıcılığını, doktorun Aslı ve Okan'a söylediği 'artık son evre, ölüm kaçınılmaz' minvalindeki sözlerin akabindeki sahnede üstlenir. Dolayısıyla, Tamer'in kaçınılmaz ölümü ile Celil'in ortaya çıkışı eşzamanlıdır. Hemen sonraki sahnede kendi aralarında konuşurlarken Tamer'in arkadaşlarından birinin '*Ölüm var yakında*' repliğini söylemesi, Celil'in

ölümün ekrandaki temsili olduğu fikrini güçlendirir. Bunun da ötesinde, bir konuşma esnasında Aslı'nın '*Nasıl başladın ki sen bu işe?*' sorusuna, hastabakıcılık geçmişini anlatmak yerine, '*Ölüm ilginçtir*' yanıtını veren Celil, bu tuhaf cevabıyla kendi bedeniyle temsil ettiği ölümün gizemine işaret ediyor gibidir.

Yine bir başka sahnede, arkadaşı Barış'la sohbet ettiği sırada Tamer'in, '*Ha fakirin kulübesi, ha zenginin köşkü... Soluk benizli ölüm için fark etmez*' sözünün peşi sıra kesme ile Celil'e geçilir. Yönetmen Özkan Yılmaz'ın dizimzel bakımdan net bir anlam yaratan bu sinematik tercihi, Celil karakterinin bizatihi ölümü sembolize ettiğinin açık göstergesidir. Tamer'in makarna yerken fenalaştığı sahnenin devamında da Celil, belirgin bir ölüm simgesi olarak mizansende yer alır. O, düz anlamıyla hasta bakıcı ama metaforik yan anlamıyla belki de 'kısa bir süre sonra ölecek olanın' yanı başındaki ölüm olarak ambulanstadır. Diğer bir mizansende ise, kameranın sabit olduğu bir kompozisyonda ön planda Tamer, arkadaki daha karanlık alanda ise 'o son anı bekleyen' ölüm simgesi olarak Celil bulunur. Filmin mizansen düzenlemesine dair tüm bu sinemasal tercihler, Celil'in görünen manada bir hastabakıcıdan çok, ölüm olgusunun kendisinin temsili olduğunu vurgular.

Anlatının finalindeki sahne, bu konuda kuşkuyla yer bırakmaz. Kadrajın tam ortasında silüet aydınlatmayla kapkara bir kontur olarak duran Celil, hasta yatağında (belki de artık ölmüş olan) Tamer'e hitaben uzun bir konuşmaya girer. Ölümün bizatihi sembolü olarak yorumlandığında bir tür görev itirafı olarak da nitelendirilebilecek bu monologda Celil, '*Tamer Bey, sonsuz uyku vaktiniz geldi. Benim dünyamda güzellik yok. Sevgi yok. Heyecan yok. Sebepsiz nefes almak yok. Korku yok. Ne demek korku? (...) İçten içe ölüme yaklaşıırken hissedebiliyor musunuz? (...) Güzeldi mezarlıklar. Her şeyi orada öğrendim. Çok cenaze izledim. (...) Onlar ağlarken hiç acıma hissetmedim*' gibi cümleler sarf eder. Anlaşıldığı üzere monologun içeriği, Celil'i ölümün bizatihi cisimleşmiş simgesi olarak yorumlamak için son derece uygundur. Buna ek olarak, monolog sırasında değişen kamera açısı, Celil'i daha yakın bir ölçekte çerçeveler. Burada tercih edilen ışık, onun yüzünün yarısını karanlıkta bırakan Rembrandt tarzı aydınlatmadır. Bu görsel düzenlemenin filmin anlatısı bağlamında nitel analizi yapıldığında, Celil'in öyküsel çizgide sergilediği ikili karakter inşasını (hastabakıcı ve ölüm) yansıttığı söylenebilir. Celil'in karakter olarak bizatihi ölümün simgesi olduğu yorumu Heideggerci perspektiften değerlendirildiğinde ise, insan/Dasein gibi, ölümün kendisinin de 'hayata

bırakıldığı' yargısına varılabilir. Ki bu yorum, başlı başına *Suluk*'un anlatısının felsefi bağlamdaki özgünlüğüne işaret eder.

Filmin kapanış sahnesi, Tamer'in gömüldüğü mezarlıktadır. Oldukça kısa olan bu sahnede cenazeye katılan eşraf, yan yana sıralanmış Tamer'in kız kardeşi İlknur, arkadaşı Okan, Aslı ve Celil'in elini sıkarak taziyelerini sunar. Bu sahne, "Ölüm kendini hiç kuşkusuz bir yitiş olarak ortaya serer, ama daha çok geride kalanların deneyimledikleri gibi bir yitiş olarak. (...) Başkalarının ölümünü asıl anlamda deneyimleyemeyiz; ama en çoğundan her zaman salt 'ortasında orada' olmamız söz konusudur" ifadesi bağlamında yorumlandığında, Heideggerci anlamda bir 'yas süreci' söz konusudur (Heidegger, 2004:343). Bu sahnedeki mizansen oyunculuk çerçevesinde yorumlandığında ise, Aslı'nın diğer karakterlere nazaran daha üzgün olduğu görülür. Tamer'e aşırı bağımlılığı yönünden düşünüldüğünde, Aslı'nın üzüntüsü felsefi bir mahiyet kazanır. Çünkü "Sevdiğim birinin ölümü 'benim' ölümümün ilanıdır kuşkusuz. (...) Kendi varlığımın anlamsızlığının melankolik tezahürü gibidir bu, zira 'tek bir varlığın yitirilmesi' tüm dünyanın aniden bana tüm insanlardan yoksunmuş gibi görünmesi için yeterlidir" (Lamartine'den akt. Dastur, 2021:48). Bu doğrultuda ele alındığında, Aslı'nın yas süreci aynı zamanda, Tamer'in ölümü üzerinden kendi ölümüyle ilgili bir farkındalık sürecini de imler.

Mezarlıktaki kısa final sahnesi, bir yandan da anlatıyı döngüsel şekilde kapatır. Hatırlanacağı üzere filmin ilk sahnesi, mezarlıkta eski hastasıyla ilgili taziyeleri kabul eden Celil'i içerir. Bu açıdan, *Suluk*'un başıyla sonu aynıdır. Ölüler farklı olsa da ölüm mefhumunun kendisiyle açılan ve kapanan film, tıpkı hayatın kendisi gibi döngüsel bir hat izleyerek ölümün kaçınılmazlığını ve herkes için geçerliğini vurgular.

7. Sonuç

Ölüm, evrensel ve kaçışı mümkün olmayan bir olgudur. Kültürel sınırları ve cinsiyeti aşıp geçen çok az olgudan biridir. Herkesin başına gelmesi kaçınılmazdır ama zamanı belli değildir. Hayatın zorunlu bir parçası olan ölüm, aynı zamanda, en eski devirlerden günümüze dek insanın alakadar olduğu ve açıklamaya çaba gösterdiği bir olgudur. Ölüm, esasen kendi gerçekleşmesiyle, yani vuku bulmasıyla ilişkili olarak açıklanamaz. Çünkü geri dönüşsüz bir deneyimdir. Dolayısıyla, bu olgu daha ziyade, insanın onunla alakalı hisleri ve yorumlamalarıyla bağlantılı tanımlanır. Bunun anlamı, ölümle ilgili açıklamaların ve kurulan bağlantının kişiden

kişiye farklılaşmasıdır. İnsanın hayat görüşü, ideolojisi, dinsel mensubiyeti, sosyo-politik, ekonomik, kültürel ve psikolojik konumu, felsefi eğilimi, yaşı vb. gibi birçok nitelik, ölüme ilişkin tanımlamaları değiştirir.

Ölüm, birçok kavramsal disiplinin yanı sıra sanat dalının da en sık ilgilendiği olguların başında gelmektedir. Özellikle felsefede, Antik çağlardan bugüne pek çok filozofun üzerine düşündüğü bir mefhumdur. Bunların arasında Heidegger'in özgün varoluşçu bakış açısı, ölüm hakkındaki felsefi düşünelere farklı bir yaklaşım getirmiştir. Diğer yandan ölüm, pek çok sanatta olduğu gibi sinemada da başat temalardan biridir. Filmsel anlatılarda bu olgu, genel olarak iki farklı biçimde ortaya çıkar. Daha klasik denebilecek anlatısal kurulumlarda ölüm, olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkilerine bağlı olarak perdedeki karakterlerin somut ölümlerinin temsilidir. İkinci bakımdan ise, bazı anlatılarda ölüm, bizatihi olarak belirli bir karakterde cisimleşir.

Bu çalışmada niteliksel görsel metin analizi yöntemiyle irdelenen *Suluk* filminde, ölümün bu iki farklı temsilini de görmek mümkündür. Öncelikle ölümü kesinleşen ana karakter Tamer üzerinden bu olgu, gündelik hayattaki bilinen vaka şekliyle kendini gösterir. Tamer karakteri üzerinden izleyici, kaçınılmaz ve başkasına devredilemez malum son ile ilgili özdeşim kurabilir. Ayrıca, yine Tamer karakterinin yazgısı temelinde, ölüm olgusuna dair felsefi çıkarımlar yapılabilir. Özellikle Heideggerci perspektifte Tamer, kaçınılmaz şekilde 'kendi ölümü' ile yüzleşir. Bunu salt kendisi yapmak zorundadır. Sahici/otantik olmayan insanlardan giderek uzaklaşıp kendi ölümünü bir son değil, Heideggerci manada sahici/otantik varoluşu için bir olanak olarak kullanır. Geçmişle ilgili muhasebesinde bazen git-gel yaşamasına rağmen Tamer, yalnızlığında salt ölüme doğru bir yol alır.

Diğer taraftan *Suluk* filminde ölüm, aynı zamanda bizatihi bir karakter olarak ortaya çıkar. Hastabakıcı Celil'in nezdinde kendini gösteren ölüm, insanların arasında dolaşan bir varlık gibidir. Bir mizansen ögesi olarak Celil, Heideggerci anlamda insanın/Dasein'in 'hayata bırakılmış' olması gibi, ölümün de 'hayata bırakılmış' halini temsil eder. İnsan görünümlü, insana ait şeyler (evlilik, aile, çocuk vb.) yapan ama esasen 'başka' bir varlık olarak anlatı evreninde devinir. Ölecek olanların başında o kesin anın muhatabı olarak bekler. Simgesi olduğu

olguyu bir karakter olarak üzerine giyen Celil, ölümün somut bir bedene büründüğü sinema tarihindeki birçok örneğe Türk Sineması'ndan eklenen yeni bir halkadır.

Sonuç olarak, *Soluk* filminde ölüm, bir kavram, olgu veya mefhumdan öte bir 'karakter' biçiminde temsil edilir. Hem Celil'in personası olarak cisimleşir, hem de Tamer'in kaçınılmaz yazgısında bir mefhum olarak kendini gösterir. Her zaman oradadır. Somut ve soyut olarak uzamı kaplar.

Kaynakça

- Anıl, Y. Ş. (2006). *Sokrates*, İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Baker, U. (2019). *Beyin Ekran*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bonitzer, P. (2017). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İ. Yaşar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm Üzerine*, çev. G. Aytaç, İstanbul: Payel Yayınları.
- Celalleddin, H. (2021). *Ölümün Anlamı*, İstanbul: KDY.
- Cervantes, M. (2020). *Don Quijote*, çev. R. Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Daldal, A. (2021). *Umut, Distopya, Siyaset; Toplumsaldan Bireysele Türk Sineması'ndan Parçalar*. İstanbul: h2o Kitap.
- Dastur, F. (2019). *Ölümlle Yüzleşmek*, çev. S. Oruç, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Dastur, F. (2021). *Ölüm*, çev. M. Yalçinkaya, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman-İmge*, çev. B. Yalım & E. Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Dickerson, M. (2018). *Sanat Tarihi*, çev. O. Düz, İstanbul: Say Yayınları.
- Eagleton, T. (2020). *Mizah*, çev. M. Pekdemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Esser, A. M. (2015). "Human Seath as a Concept of Practical Philosophy", *Death and Mortality, Collegium: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* Vol., 19, s. 32-47.
- Epikür, (1962). *Mektuplar ve Maksimler*, çev. H. Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

- Gökberk, M. (2010). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güleç, C. (2011). *Protezli Tanrı*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Gürel, S. (2017). "Ingmar Bergman", *Rabarba*, Sayı 6, s. 28-32.
- Hagin, B. (2010). *Death in Classical Hollywood Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hupp, A. (2017). "A Psychological and Philosophical Understanding of Death: An Analysis of Platonic and Epicurean Philosophy in Modern America", *Honors Bachelor of Arts*, (3)32, s. 1-59.
- Kerimoğlu, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*, İstanbul: Kamer Yayınları.
- Kesal, E. (2014). *Evvel Zaman*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kraus, P. (2017). "Ölüm ve Metafizik", *Ölüm ve Felsefe*, çev. N. Küçük, Ed. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 188-214.
- Montaigne, M. (1991). *Denemeler*, çev. S. Eyuboğlu, İzmir: Cem Yayınları.
- Oskay, Ü. (1998). *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: Der Yayınları.
- Ökten, K. H. (2016). *Ölüm Kitabı*, İstanbul: Agora Yayınları.
- Özçınar, M. (2018). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Parkes, G. (2017). "Ölüm ve Ayrılma", *Ölüm ve Felsefe*, çev. N. Küçük, Ed. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 160-188.
- Platon (2014). *Sokrates'in Savunması*, çev. A. Çokona, İstanbul: İBY.
- Pösteği, N. (2005). "Hediye Sunumu Olarak Ölen Kişinin Ardından Yapılan Uygulamalar ve Türk Sineması Örnekleri", Uluslararası Türk Kültüründe Hediye Kültürü Sempozyumu. M.Ü. Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, s. 60-75.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*, Ankara: Sözcükler Yayınevi.
- Schopenhauer, A. (2013). *Ölümün Anlamı*, çev. A. Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları.
- Shiner, L. (2020). *Sanatın İcadı*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Soll, I. (2017). "Ölümün Sözümona Önemsizliği Üzerine", *Ölüm ve Felsefe*, çev. N. Küçük, Ed. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 51-84.

Şentürk, S. G. (2019). *Çağdaş Sanatta Ölüm Temasının Etik ve Estetik Açısından İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*, çev. F. Ant, İstanbul: Agora Yayınları.

Tokdemir, İ. (2018). *Sanatta Ölüm Kavramının Beden ve Cinsellik Üzerinden Deneyimlenmesi*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı.

Williams, R. (2018). *Modern Trajedi*, çev. B. Özkul, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalom, I. D. (2018). *Varoluşçu Psikoterapi*, çev. Z. Babayiğit, İstanbul: Pegasus Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

Yılmaz, Ö. (Yönetmen), (2019). *Suluk* [Film]. Türkiye: Çakıl Film.

Zorn, D. (1979). "Heidegger's Philosophy of Death", *Akademia*, 2(2), s. 10-12.

İnternet Kaynakçası:

http 1: Online Etymology Dictionary (2022), "death (n.)", <http://www.etymonline.com/index.php?term=death/>, Erişim tarihi: 29.08.2022.

http 2: Etimoloji Türkçe Sözlük (2022), "ölüm", <http://www.etimolojiturkce.com/arama/ölüm>, Erişim tarihi: 13.10.2022.

http 3: Ne Demek? (2022), "Ölüm Ne Demek?", <http://turkcenedemek.com/kelime/ölüm>, Erişim tarihi: 18.11.2022.

http 4: Epicurus (2022:5), "Letter to Herodotus", <http://newepicurean.com/epicurus/letter-to-herodotus-elemental-edition/>, Erişim tarihi: 09.09.2022.

http 5: Öperli (2004), "Zeki Demirkubuz ile Söyleşi", <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=17>, Erişim tarihi: 24.08.2022

http 6: Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2022), "Suluk", <http://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 16.09.2022.