

-Araştırma Makalesi-

## Yaşamaya Değer Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar

Murat Küçükhemek\*

Feyza Şule Güngör\*\*

### Özet

Varoluşunu daha geniş ve derin bir bütüne yerleştirerek anlamlandırma ihtiyacı insanın en temel arzularından biridir. Felsefenin de büyük ve kadim sorunlarından olan yaşamın anlamı sorunu, insanın gündelik hayattaki yaşamsal uğraşlarına yön veren bir perspektif oluşturmaktadır. Varlığımızdaki içsel eksiklik, boşluk ve kayıp duygusunu ikame etme; ruhsal ve düşünsel bir zemin bulma arzusu, anlam arayışının ontolojik-varoluşsal boyutunu öne çıkarır. İnsan ve varoluşunu temel alan varoluş felsefesi ve varoluşçu psikoloji bu sorgulamalara ve bunların varoluş tarzlarına olan etkilerine odaklanmıştır.

Fransız yazar ve felsefe profesörü Muriel Barbery'nin Kirpinin Zarafeti (L'Élégance du hérisson, 2006) romandan uyarlanan The Hedgehog (Yaşamaya Değer, Mona Achache, 2009) filmi, anlam arayışlarının farklı versiyonlarını temsil eden karakterleri vasıtasıyla ontolojik bir arayışı serimler. Film felsefe, psikoloji ve sinemanın kesişimiyle varlık sorusu, yaşam, ölüm, intihar, ötekilik, tercihler ve sorunluluklar gibi kavramlar hakkında estetik olduğu kadar etik bir sorgulama çabasını ortaya koyar. Bir kaybı arar gibi ısrarla yaşamın anlamını arayan ve bulamadığı için doğum gününde intihar etmeyi planlayan kız çocuğu Paloma, apartman görevlisi Renee ve Japon komşu Ozu'nun yollarının sevgi ve yakınlık duygusuyla kesiştiği bu film, gündelik hayattaki anlam sorununa alternatif bir bakış açısı getirir. Bu üç karakter eşliğinde çağdaş anlam arayışının oldukça sade ama bir o kadar da derin karakteristiğini izlerken, öznenin dünyanın absürlüğüne rağmen kendini onda nasıl konumlandırabileceği ve gördüğü edindiği imajlardan sıyrıp özsel bir imaj kurmasının imkânı da sorgulanmaktadır.

Bu çalışma, Yaşamaya Değer filmindeki hayatın anlamı, kendini gerçekleştirme, intihar, ölüm, yalnızlık ve sevgi gibi temel varoluşsal temaları, varoluş felsefesinin temel izlekleri çerçevesinde ve varoluşçu birçok psikoterapistin etkileyen Jungiyen psikolojiyle çözümlemeyi amaçlamaktadır. Paloma'nın Ozu'yla tanıştıktan sonra Renee'yi fark etmesi ve üçünün birbiriyle bedenen olduğu kadar ruhen de karşılaşmaları etik açıdan yorumlandığında da "iyi"dir. Bunlar sevinçli, uğurlu karşılaşmalardır ve her birinin hayatında eyleme kudretlerini artırmış; yaşamlarına ince ve küçük şeylerin büyük estetiğini getirmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yaşamaya Değer, Ölüm, İntihar, Varoluş, Anlam Arayışı.

\* Dr., Türkiye.

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

\*\*Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Konya, Türkiye.

E-mail: feyza\_sule@hotmail.com

ORCID : 0000-0001-6191-8462

DOI:10.31122/sinefilozofi.1371713

Küçükhemek, M., Güngör, F. Ş., (2024). Yaşamaya Değer Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 240-267, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1371713

Geliş Tarihi: 05.10.2023

Kabul Tarihi: 28.03.2024

-Research Article-

## Ethical and Aesthetic Encounters in the Movie *Yaşamaya Değer* from the Perspectives of Existential Philosophy and Existential Psychology

Murat Küçükhemek\*

Feyza Şule Güngör\*\*

### Abstract

*The need to give the meaning to one's existence by placing it in a wider and deeper whole is one of the most fundamental human desires. The problem of the meaning of life, which is also one of the great and ancient problems of philosophy, constitutes a perspective that directs people's vital efforts in everyday life. Replacing senses of internal lack, emptiness and loss in our existence brings the ontological-existential dimension of the search for meaning with the desire to find a spiritual and intellectual ground to the fore. Existential philosophy and existential psychology, which are based on human beings and their existence, focus on these inquiries and their effects on modes of existence.*

*The movie *The Hedgehog* (*Yaşamaya Değer*, Mona Achache, 2009), adapted from the novel *The Elegance of the Hedgehog* (*L'Élégance du hérisson*, 2006) by French writer and philosophy professor Muriel Barbery, presents an ontological search through its characters representing different versions of their search for meaning. The film presents an attempt to question concepts such as the question of existence, life, death, suicide, otherness, choices and responsibilities in an ethical as well as aesthetic way through the intersection of philosophy, psychology and cinema. This film, in which the paths of Paloma, who is persistently searching for the meaning of life as if searching for a loss and plans to commit suicide on her birthday because she cannot find it, Renee, the janitor, and Ozu, the Japanese neighbor, cross with a sense of love and intimacy, brings an alternative perspective to the problem of meaning in everyday life. While watching the rather simple yet profound character of the contemporary search for meaning with these three characters, how the subject can position himself in the world despite the absurdity of it and the possibility of establishing a self-image by getting rid of the images he sees are also questioned.*

*This study aims to analyze the basic existential themes, such as the meaning of life, self-realization, suicide, death, loneliness and love in the film *Yaşamaya Değer*, within the framework of the basic themes of existential philosophy and Jungian psychology that influenced many existential psychotherapists. Paloma's recognition of Renee after meeting Ozu, and the three of them encountering each other spiritually as well as physically is "good" when interpreted from an ethical perspective. These are joyful, auspicious encounters that have increased their power to act in each of their lives, and have brought the great aesthetics of fine and small things into their lives.*

**Keywords:** *Yaşamaya Değer, Death, Suicide, Existence, Search for Meaning.*

\* Dr., Türkiye.

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

\*\*Assoc. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Department of Philosophy, Konya, Türkiye.

E-mail: feyza\_sule@hotmail.com

ORCID : 0000-0001-6191-8462

DOI:10.31122/sinefilozofi.1371713

Küçükhemek, M., Güngör, F. Ş., (2024). *Yaşamaya Değer* Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:18, Cilt:9, 240-267, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1371713

Received:05.10.2023

Accepted: 28.03.2024

## Extended Abstract

*The need to give the meaning to one's existence by placing it in a wider and deeper whole is one of the most fundamental human desires. The problem of the meaning of life, which is also one of the great and ancient problems of philosophy, constitutes a perspective that directs people's vital efforts in everyday life. Replacing senses of internal lack, emptiness and loss in our existence brings the ontological-existential dimension of the search for meaning with the desire to find a spiritual and intellectual ground to the fore. Existential philosophy and existential psychology, which are based on human beings and their existence, focus on these inquiries and their effects on modes of existence.*

*The movie *The Hedgehog* (*Yaşamaya Değer*, Mona Achache, 2009), adapted from the novel *The Elegance of the Hedgehog* (*L'Élégance du hérisson*, 2006) by French writer and philosophy professor Muriel Barbery, presents an ontological search through its characters representing different versions of their search for meaning. The film presents an attempt to question concepts such as the question of existence, life, death, suicide, otherness, choices and responsibilities in an ethical as well as aesthetic way through the intersection of philosophy, psychology and cinema. This film, in which the paths of Paloma, who is persistently searching for the meaning of life as if searching for a loss and plans to commit suicide on her birthday because she cannot find it, Renee, the janitor, and Ozu, the Japanese neighbor, cross with a sense of love and intimacy, brings an alternative perspective to the problem of meaning in everyday life. While watching the rather simple yet profound character of the contemporary search for meaning with these three characters, how the subject can position himself in the world despite the absurdity of it and the possibility of establishing a self-image by getting rid of the images he sees are also questioned.*

**Yaşamaya Değer* is a film of aesthetic and ethical encounters, as well as its intense psychological and philosophical atmosphere. The "pathos of joy", which Spinoza considers as an ontological state in *Ethics*, reveals itself simply but powerfully in the encounters in the film. Joy increases the functioning power of the body and gives "the desire to do something" by transforming the competence, sensitivity, goodness and aesthetics inherent in us into action. Grief that reduces the body's ability to act is bad; We do not need to look for evil in other external things. Deleuze's interpretation of these encounters that determine good and evil in Spinoza carries an emphasis that can shed light on the existential as well as ethical dimension of the encounters in the film.*

*This study aims to analyze the movie *Yaşamaya Değer* from a psycho-philosophical perspective. In this content analysis, which also takes into account the meanings and emphases given not only through verbal narration but also through cinematography, the existential changes and transformations created by the encounter of three important characters (Paloma, Renee and Ozu) with each other are discussed in detail under three headings. Analyzing these characters both on the basis of existential philosophy and in the context of existential psychology will also open space for reinterpreting the main themes such as suicide, death, life, loneliness and nothingness around a fiction. Thus, accompanied by the characters in the film, a psycho-philosophical analysis will be presented regarding the differences in the perception of people who feel the absurdity of life in daily life.*

*The film *Yaşamaya Değer* is essentially an invitation to ethical questioning about death as well as life, not limited to Paloma's suicidal ideation and Renee's death. A person with a finite existence reading the death-life dialectic not as an opposition but as intertwinedness can bring to life the value brought by the uniqueness/finitude of life, the aestheticization of existence, and the healing power of the sense of closeness.*

*Paloma also realized that the desire for perfection was an imaginary fiction; she actually had a confrontation with the outside world, accompanied by Renee and Ozu; she has learned that even though she still exists in this world and environment, she can exist in a different way. The accusations she directs towards her neurotic mother, who cannot benefit from therapies, her workaholic father, her older*

*sister, whom she thinks has a fake personality, and even towards all the people around her are reflections of her desire for perfection in her mind. However, the meaning of life lies not in the perfection of the outside world, but in finding a way to live in it by building your own style. Renee, on the other hand, was able to see her limitations and show the will to overcome them, thanks to Ozu's wisdom that can change fate.*

## Giriş

İnsanın maruz kaldığı bir gerçeklik olan dünya hayatını anlamlandırma ihtiyacı, varoluşsal bir gereksinimdir. Alman filozof Heidegger, insanın varoluşunu ve bununla ilgili temel edimleri ontik (sıradan/gündelik) ve ontolojik olmak üzere iki ayrı düzeyden sorgular. Ontik düzey şeylerin dünyasıdır; varoluşun ontik boyutunda özne dış dünyaya, şeylerin nasıl var olduğuna odaklanır; fiziksel görünüş, mülkiyet veya saygınlık gibi geçici dikkat çelicilerle ilgilenir. Ontolojik düzey ise şeylerin dünyasının arkasında yatan "Varlık"ın anlamının sorgulanmasını içerir; insan bir yandan Varlık sorusuna odaklanıp kendinin ve şeylerin var olmasına hayranlık duyarken, diğer yandan sevgi, şefkat, sorumluluk ve ölümlülük gibi konuların daha fazla farkına varır. Kendini gerçekleştirme ve anlamlı değişiklikler yapma konusunda daha heyecanlı ve hazırdır (Yalom, 2008, p. 38).

İnsanın kendini gerçekleştirme, kendini aşma ve kendi varlık sorusunu sorma çabaları varlığını daha geniş ve derin bir bütüne yerleştirerek anlamlı kılma arzusunun yansımalarıdır; bu arzuyu filozofların yanı sıra, psikanalistler ve bilim insanları da analiz etmektedirler. Bunlardan birisi olan Amerikalı psikiyatr ve yazar Rollo May'e göre, varoluşçu analistler insanın dünyadaki varoluşunu üç ayrı eşzamanlı mod ile karakterize ederler. Bunların ilki yeterli bilince sahip olmayan herhangi bir insanın bile biyolojik varlığını sürdürebileceği varoluştur. İkincisi, birinci varoluşa bağlı olarak kişinin diğer insanlarla kurduğu sosyal ilişkiler dünyasıdır. Üçüncüsü ise; kişinin kendisi ile ilişki hâlinde olduğu, kendini tanımaya çalıştığı, kavranması en zor fakat aydınlanmanın en çok yaşanacağı varoluştur. Kişiler arası ilişkilerin boş ve işlevsiz hâle gelmesi tehlikesi üçüncü modu zorunlu kılar. Çünkü sadece belirli bir özbilince sahip insanlar arasındaki ilişki, ortak bir etkileşmeyi sağlayan karşılıklı farkındalıklar içerebilecektir (May, 2012, pp. 167-172). İlişkilerdeki bu karşılıklı farkındalıkların yoksunluğu, 2009 yapımı *Yaşamaya Değer* filminin temel çatışmasını belirler. Film yaşamın anlamı, kendini gerçekleştirme, ölüm, yalnızlık ve sevgi gibi temel varoluşsal altmetinlere sahiptir. Filmin varoluşla ilgili sorduğu sorular, ontolojik/varoluşsal bir sorgulamayı gerekli kılar. Fransız kadın yönetmen Achache tarafından filme uyarlanan *Yaşamaya Değer* filmi, anlatı olarak varoluş felsefesi ve varoluşçu psikolojinin kapılarını izleyicilerine açar.

Filmin ana karakteri Paloma'nın (Garance Le Guillermic) dünya hayatının yaşamaya değer değmeyeceği konusundaki ısrarlı ve aceleci sorgulamaları, Sokrates'in felsefeyi özellikle gençlerle yapma arzusunun sebebi olan merak, heyecan ve bilme tutkusunun çağdaş versiyonu olarak da anlamlandırılabilir. Gündelik hayatta genelde ontik olayların tecrübesinin yarattığı kazanımlardan sonra ontolojik soruşturma evresine geçilirken filmin çocuk kahramanı Paloma direkt bir ontolojik soruşturmaya girişir. O, varlık sorusunu ısrarla sormaktadır ancak yaşamında onu bu sorusunun cevabına yaklaştıracak varoluşsal olaylar henüz yaşamamıştır. Paloma yaşamın anlamı konusundaki sorgulamalarında ihtiyacı olan farklı bir perspektife ancak yaşam tecrübeleri, entelektüel birikimleri ve güçlü kişiliklerinin harmanlandığı Renee (Josiane Balasko) ve Ozu'yla (Togo Igawa) karşılaşması sonrasında ulaşabilecektir.

Bu çalışmada, *Yaşamaya Değer* filminin psiko-felsefi bir bakışla betimsel çözümlemesi amaçlanmaktadır. Filmde sözlü anlatımla değil sadece sinemanın kendine has diliyle, sinematografiyle verilen anlam ve vurgulamaların da dikkate alındığı bu içerik analizinde, üç önemli karakterin (Paloma, Renee ve Ozu) birbirleriyle karşılaşmalarının yarattığı varoluşsal değişim ve dönüşümler üç başlıkta ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu karakterlerin hem varoluş felsefesi temelinde hem de varoluşçu psikoloji eşliğinde çözümlenmesi intihar, ölüm, yaşam,



yalnızlık, hiçlik gibi ana temaları bir kurgu etrafında yeniden yorumlamaya da alan açacaktır. Böylece filmdeki karakterler eşliğinde, gündelik hayatta yaşamın absürtlüğünü hisseden insanların bunu alımlayışlarındaki farklılıklara dair psiko-felsefi bir analiz sunulacaktır.

### Anlam peşinde bir özne: Paloma

*Yaşamaya Değer*, içerdiği yoğun psikolojik ve felsefi atmosferin yanı sıra estetik ve etik bir karşılaşmalar filmidir. Spinoza'nın *Etika*'da ontolojik bir hâl olarak değerlendirdiği "sevinç pathosu" filmdeki karşılaşmalarda kendini sade ama güçlü bir şekilde ortaya koyar. Sevinç, bedenini işleyiş gücünü artırır ve özümüzde var olan yetkinliği, hassasiyeti, iyiliği ve estetiği edime dönüştürerek "bir şeyler yapma arzusu" verir. Bedenin edim gücünü azaltan keder ise kötüdür; kötülüğü başka dışsal şeylerde aramamıza gerek yoktur. Deleuze'ün Spinoza'da iyi ve kötüyü belirleyen bu karşılaşmalara yaptığı yorum filmdeki karşılaşmaların varoluşsal olduğu kadar etik de olan boyutunu aydınlatabilecek vurguyu taşır: "Kötü, kötülük, anlamak hiç de zor değil, kötü, bir karşılaşmadır. Sizinkiyle kötü karışan bir bedenle, bir cisimle karşılaşmadır." (Deleuze, 2004, p. 24). *Yaşamaya Değer* filmi, üst sınıf, ayrımcı, kozmopolit ve zengin Paris toplumunu temsil eden bir binada, birbirlerine hem çok yakın ama hem bir o kadar da uzak olan üç özgün karakterin -Paloma, Renee ve Ozu- karşılaşmalarını ve etkileşimlerini konu alır. Film, 11 yaşındaki Paloma'nın bakış açısıyla anlatılır.

Filmin açılış sahnesinde, karanlıkta hareket eden bir fener ışığı görülür (Görsel 1). Sahne ilerledikçe, Paloma'nın kamerasıyla bir video çekimi için hazırlık yaptığı anlaşılır. El fenerini tutan Paloma ışığın arkasında, karanlıkta kaldığı için kendisini göremeyiz. Filmde bazı anlam ve vurgular, bu çalışmadaki görsellerde olduğu gibi, dille değil sadece sinematografiyle verilmiştir. Dolayısıyla filmin bütünlüğü bu görsellerin bağlamsal olarak okunabilmeleri ve ilgili konularla irtibatlandırılmalarını gerektirmektedir.



Görsel 1. Filmin açılış sahnesi

Görsel 1'de verilen planda, çerçeveyi tamamen kaplayan karanlıkla güçlü bir zıtlık oluşturan hareketli dairesel beyaz ışık izleyicinin bakışlarını yönlendirir. Jungiye bakışla, bireyleşme sürecinin iki temel bileşeninin betimlendiği bu planda; karanlık kolektif bilinçdışı<sup>1</sup>, beyaz ışık ise bilinci temsil eder. İnsanın varoluşunun tek nedeni, var olmanın karanlığına bir ışık tutabilmektir. İnsanın görevi, kolektif bilinçdışından yükselen malzeme ve sembelleri bilinçle fark ederek geliştirmesidir. Kişinin aydınlanması ancak karanlığı bilince çıkarabilmesiyle mümkün olur. Bu kişinin yazgısına ihanet etmemesi demektir (Jung, 2016a, p. 377). Bilinç ile kolektif bilinçdışının karşılaşması sonucunda karanlıkta parlayan ışık karanlık tarafından bilinmek ve anlaşılma ile kalmayacaktır; karanlığı bilip anlayacaktır da (Akt. Izod & Dovalis, 2015, p. 254).

<sup>1</sup> Jung'a göre, kolektif bilinçdışı bilinçten çok daha fazla şey bilmektedir ve bu bilgisi sonsuzlukla ilgili farklı bir bilgidir. Entelektüel dile dayanmaz, buraya ve şimdiye bağlı değildir (Jung, 2016a, p. 362).

Kameraya konuşurken kendisini arayan annesi Solange'nin (Anne Brochet) odaya girmesi üzerine fark edilmemek için eliyle ışığı kapatan ve sessiz kalan Paloma, annesinin gitmesiyle konuşmasına devam eder. Öznel sorunlarına ve çözümlerine odaklanan Paloma'nın bir çocuktan beklenmeyecek ölçüde varoluşsal sorgulamalar içinde olduğunu görürüz (Görsel 2):

Paris'te zenginlerin oturduğu bir apartmanda yaşıyorum. Ebeveynlerim zengin, dolayısıyla kız kardeşim ve ben de zenginiz. Bütün bu şans ve zenginliğe rağmen, çok uzun zamandır biliyorum ki gidilecek son nokta bir balık fanusu. Yetişkinlerin sinekler gibi aynı cama çarptıkları bir dünya bu. Ama kesin olan bir şey var ki ben balık fanusuna gitmeyeceğim. Bu çok iyi düşünülmüş bir karardır. Okul bittiği zaman 12 yaşına girdiğimde, önümüzdeki 16 Haziran'da, 165 gün sonra intihar edeceğim.

Seçimlerini kendi doğasına ve gözlemlerine göre yapabilen, net yargılara ulaşmış özgüveni yüksek, zeki bir kız çocuğunun şaşkınlık verici cümleleriyle karşı karşıyayız. Erken büyümüş de küçülmüş müthiş çocuk (enfant terrible) izlenimi veren Paloma'nın şans ve zenginliklerinden bahsetmesi, onun bir çocuk olarak gereksinimlerinin yeterince doyurulmuş olduğunu vurgular. "Balık fanusuna gitmeyeceğim" ifadesi ise onun bir taraftan zeki, sembolik bir dil kullanabilecek kadar öğrenmeye istekli olduğunu, diğer taraftan yaşamı onaylayıcı ve hayatı yaşanmaya değer kılan deneyimlere henüz sahip olmadığını gösterir. Dolayısıyla, Paloma'nın balık fanusuna gitmeme kararlılığının ve bu uğurda ölümü göze almadaki gözüpekliliğinin güçlü bir gelişim dürtüsüne sahip olmasından kaynaklandığı söylenebilir.



Görsel 2. Paloma

Filmin yönetmeni Achaiche, Görsel 2'de verilen yakın çekim baş planında, çerçeveyi tamamen kaplayan Paloma'ya odaklanmamızı ister. Paloma'nın yüzünün büyük kısmı gölgede ve karanlıktadır. Bu onun sağlıksız zihin ve duygu durumunu betimler. Paloma'nın umutsuzluğu yüzüne yansımıştır.

Paloma'nın umutsuzluğunun nedeni kendinden emin bir kesinlikte söylediği "çok uzun zamandır biliyorum ki gidilecek son nokta bir balık fanusu" cümlesindeki yazgıcı düşüncesinde aranmalıdır. Paloma kaderi gözlemci ve edilgen konumda sürdürülen bir yaşam olarak görmektedir; dünya sanki statiktir, olduğu gibidir ve bu konuda yapabileceği bir şey yoktur. Dolayısıyla sorumluluk duygusunu yitiren Paloma'nın bir gerileme yaşaması kaçınılmaz olmuştur. Bu durum istemciliğin, özgür istencin yitirilmesi anlamına gelir ve insanın gelişimini olumsuz etkiler. Paloma'nın ilerlemesini ve gelişmesini sürdürebilmesi için bir karşıtlık ve çatışma içindeki Varlık ve Oluş psikolojilerini uzlaştırabilmesi gerekmektedir (Maslow, 2021, pp. 63, 124).

Anlamsız yaşam, yaşamın tekdüzeliğinden sıkılan bir ruh hâline öte, Paloma'nın temel korkusunu tetikleyen ve mutsuzluğuna neden olan bir kimlik sorununa dönüşmüş görünmektedir. Paloma'nın umutsuzluğunun kaynağı, fanustaki balıklara benzettiği

sıradan bir varoluş içindeki yetişkinlerdir. Paloma'nın yaşadığı bu yabancılaşma, yaşamın akışına kayıtsızca devam etmesini engellemektedir. Paloma'nın varoluşsal beklentilerinin karşılanmasına dair inançsızlığı, kendisini derin bir melankoli, duygusal tatminsizlik ve hiçlik duygusu gibi sağlıklı bir psikoloji ve gerilemeye yönlendirmiş görünmektedir. Bu anlamda, Paloma'nın yaşamı ve kendi varoluşunu sadece sınırlı ego bilincine sahip ortalama insanlar üzerinden değerlendirmesi, maruz kaldığı ruhsal enfeksiyonun (Jung, 1999, pp. 47-48) nedeni olarak görülebilir.

Paloma'nın intihar düşüncesi, yaşamın anlamı ve buna bağlı olarak intihar sorununu "*felsefenin tek gerçek problemi olarak*" değerlendiren Camus atfını zorunlu kılar. İntihar ilk planda kendini dünyaya, diğer insanlara ve hatta kendine bile yabancı hisseden, tercih yapmanın anlamsızlığını fark eden, duygusal ve düşünsel anlamda "*çabalamaya değmez*" bilincine varan insan için mecburi bir durak gibi görünür. Camus, yaşamın yaşanmaya değip değmediğini sorgulamaya başlamanın, "*için için yenmeye başlamak*" olduğunu düşünür; bu süreç insanı intihara götüren yolun da başlangıcıdır (Camus, 2016a, pp. 21-22). Camus için yaşamın var olmak için gösterilen çabaya değmeyeceği, dünya ile hiçbir zaman sağlam ve uyumlu bir ilişki kurulamayacağı, zamanın akıp gitmesi, ölümün her an varlığını dayatması, dünyanın insanın özelemleri karşısındaki sağırlığı gibi düşünceler insanda absürd düşüncesini doğurur.

İntihar arzusunu oyuncuyla dekoru arasındaki kopma olarak tasvir eden Camus'nün, intiharın dünyanın absürdlüğüne ve anlamsızlığına karşı başvurulacak bir yol olarak olumlamadığını belirtmeliyiz. Ona göre intihar bir kaçış ve boyun eğiştir; kişi kendini ortadan kaldırmakla saçmayı çözümlenemekte onu ortasından kesmektedir; bu da absürdü daha çok güçlendirir (Camus, 2016a, pp. 22-24, 68). Camus insan ve dünya arasındaki absürd ilişkiyi canlı tutmayı, absürdün getirdiği gerilimleri yaşamayı ve ölümü bir kaçış bir sığınak olarak tercih etmemeyi olumlar.

Filmde, Paloma dünyanın absürtlüğüyle erken tanışmış bir karakter olarak aradığı anlamı kendinde ve dış dünyada bulamadığı için intiharı planlamaktadır. Varoluşçu düşünce açısından değerlendirildiğinde o anlam zaten hiçbir zaman bulunamayacaktır; insanın ve varoluşunun ötesinde aşkın bir anlam yoktur. Ancak bu anlamsızlık yaşamın yaşanmaya değmeyeceği sonucunu doğurmaz; insan tam da bu paradoksu yani anlam arzusu ve buna hiçbir cevap vermeyen dünya arasındaki gerilimi canlı tutmak için yaşamaya devam etmelidir. Camus, yaşamlarımızı tanrıların cezalandırması sonucu kayayı dağın tepesine taşıyan, tam yerleştirdiğinde düşmesini izleyen ve bunu sayısızca tekrar eden Sisifos efsanesine benzetir; Sisifos'un kayıtsızlığı da tanrılara bir başkaldırmadır fakat yaptığı iş hâlâ anlamsızdır, absürddür ama devam eder. Paloma'nın filmin sonlarına doğru idrak edeceği üzere devam etmek ve "*yaşamın anlamı*" gibi büyük ve sözde sığınaklara ihtiyaç duymadan sürekliliği sağlamaya çabalamak da bir başkaldırdır.

Paloma'nın intihar kararı, onun içsel anlam beklentisiyle çelişir ve bir boşluk oluşur. Bu boşluk aynı zamanda senaryo tekniği açısından filmin enerjisinin kaynağıdır. Paloma için açılan boşluk, onunla empati kuran izleyici için de açılır ve asıl içsel arzuya ulaşma ümidi beslenir. Dolayısıyla, hikâyenin ana olay örgüsünü Paloma'nın bu içsel arzusunun peşinden gitmesi oluşturacaktır. Filmin tetikleyici olayını oluşturan intihar kararını izleyicinin bilip ailenin bilmemesi ile oluşan dramatik ironi, merak ve gerilim duygusuna neden olacaktır.

Bu noktada, Paloma'nın ölüm olgusuyla nasıl bir ilişki kurduğu önemlidir. Ölmeyi tasarlamış olması onun için "*çürümüş bir sebze gibi sürünerek yaşamak zorunda olmak*" anlamına gelmez. Gözlem yaptığı yetişkinler gibi ne ölüm farkındalığını bastırmak ne de varoluşunu ölümden kaçarak harcamak ister: "*Taniguchi'nin mangasında kahramanlar Everest'e tırmanırken ölmüştü. Benim Everest'im de işte bu; bir film yapmak. Hayatın neden saçma olduğunu gösteren bir film... Başkalarının ve benim hayatımın. Hiçbir şeyin anlamı yoksa bile aklın bununla yüzleşmesi gerekir.*"

Yaşamı anlamsız bulan Paloma'nın anlamlı bir film yapmak istemesi aslında onun -Salinger'in ifadesiyle- olgunlaşmış bir insan gibi soylu bir biçimde ölmek istediğini vurgular (2016: p. 176). Çünkü herkesin yaşamının saçmalığıyla yüzleşmesi gerektiğine inanan Paloma için bu yüzleşme belki de dünyadaki anlamlı tek şeydir. Dolayısıyla Paloma'nın çekmek istediği bu film, bir açıklama ihtiyacı duyulduğu için geride bırakılan bir intihar mektubu gibi olacaktır.

Paloma'nın yaşamın neden absürd olduğunu gösteren bir film yapma hedefi, Camus'nün *Veba* adlı romanında salt insanca bir davranış olduğu için Oran şehrindeki insanları veba salgınından kurtarmaya çalışan Dr. Rieux üzerinden de okunabilir. Camus, yaşamın bir anlamı olup olmadığının önemi olmaksızın insan için mücadele veren Dr. Rieux ile absürdü duyumsayan insanın yaşamı ne şekilde devam ettirebileceğine dair bir prototip sunar. Dr. Rieux'ya göre, insanın varoluşunun bir anlamı yoktur ancak o yine de kenara çekilme ahlakını değil direniş ahlakını benimseyerek absürdle yaşamının yollarını arar (Camus 2016b). Paloma çevresindekileri "ben ve onlar" olarak ayırmaktadır ancak absürde karşı herkes aynı bottadır; intihar ederek bir kenara çekilmek o botu batıracaktır. Varoluş anlamsız olabilir ama yönelimsiz değildir; Camus intihara karşı ardında büyük bir anlam olmasa da "devam etmeyi" olumlarken esas direnişin bu olduğunu vurgular: "*Hepimiz kendi içimizde kendi hapishanelerimizi, cinayetlerimizi, kendi yıkıcılığımızı taşıyoruz. Ama bunları dünyaya salmak bizim ödevimiz değildir. Bizim ödevimiz onlarla hem kendi içimizde hem de başkalarında savaşmaktır*" (Camus'den aktaran Cruickshank, 2016, p. 7).

Freud, en temel dürtülerimizden biri olarak gördüğü *eros*'u (yaşam dürtüsü) kendini bir bütüne ait hissetmenin gücü olarak da yorumlar. Karşıtı olan *thanatos* (ölüm dürtüsü) ise ona göre öznenin saldırgan, yabancılaştırıcı ve yapısöküm gerçekleştiren dürtüsüdür (Freud 2011). Paloma'nın intihar düşüncesi kendi varoluşuna dair bir yapısöküm eylemini andırır; sanki salt yıkmaktan ziyade nasıl kurulduğunu anlamaya çalışan bir söküm çabasıdır bu. İntiharla birlikte yitireceği yaşamı kamerayla filme alması, kaybedeceği anlamın ya da anlamsızlığın nasıl oluştuğunu serimleme çabası olarak okunabilir. Ölmeden film çekme amacını her ne kadar yaşamın absürdlüğünü herkese göstermek olarak ifade etse de bu eylem aslında kendi varoluşunun bir yapısökümü olarak da okunabilir.

Harekete geçen Paloma, kamerasıyla çekimlere başlar. Saçma ve anlamsız bulduğu her şeyin bir dökümünü çıkarıyormuş gibi kaydetmeye başlar. Apartmanda ölen yalnız bir adamın plastik torbayla çıkarılışını yaşamın ve ölümün yoz bir eşleşmesi olarak görür: "*Hayatını cam fanusta bir balık gibi geçirdi ve plastik bir torbada bitirdi*". Paloma için yaşam, var olmanın sadece bir parçasıdır. Eksiklik, aslında her insanın bir potansiyel olarak taşıdığı bütünlüğün açığa çıkarılmamış olmasıyla ilgilidir. Bu düşünce filmde fanus balığı metaforu üzerinden verilir (Görsel 3): "*Hubert Josse hayatını bir cam fanusta yaşayıp tamamlayacak. Tabii mutfak eyoesine yaptığı haftalık kaçamaklar haricinde o da kendi pisliğiyle boğulmasın diye temizlikçi kadının temiz su doldurduğu süre çerçevesinde*". Balık insanın kaba, biyolojik, alt-insan tabiatını temsil eder. Orpheus suda balık gibi yaşayan insanları avlayıp yukarı, ışığa çıkarırdı (Campbell, 2015, p. 272). Sıradan bir varoluş yaşayan *herkesleşmiş* bir insanın *Sırça Fanus*<sup>2</sup> içinde yaşayan bir balıktan farkı yoktur. Kişinin bu sıkışmışlıktan kurtulup tam anlamıyla insan olması ancak bir tırtılın metamorfoz (başkalaşma) geçirerek önce kozaya sonra farklılaşarak kelebeğe dönüşmesi gibi kendi içinde bir dönüşüm geçirmesini gerektirir.

<sup>2</sup> Sırça Fanus (1963): Sylvia Plath'in bir romanı; "herkes alanı"nda boğulma tehlikesini temsil eden sırça fanustaki yaşamın, Esther adlı 19 yaşındaki genç bir kıızı intiharın eşğine nasıl sürüklediğini anlatır.





Görsel 3. *Paloma*

Görsel 3'te verilen yakın çekim omuz planında, Paloma'nın kamera çekimlerinde gözlük kullanmaması onun konulara farklı bir bakış açısıyla bakabilme kabiliyetini vurgular. Kırmızı fanus balığının ön planda ve çerçevenin yaklaşık yarısını kaplayacak şekilde verilmesi, bir metafor olarak filmin düşüncesini ifade etmedeki önemine işaret eder.

Paloma'nın ölümü kavrayışı, onu absürd bir hayata son vermek olarak değerlendirmesi, aslında gündelik hayatta karşılaştığımız farklı ontik gerçekliklerin bizi farklı ontolojik çıkarımlara yönelttiğini doğrular. Paloma, yetişkinlerin kendilerini gerçekleştiremediklerinin farkında olmadan bu dünyadan ayrıldıklarını düşünür: *"İnsanlar, yıldızların peşinden koştuklarını sanırlar ama sonları bir kavanozun içindeki kırmızı balığa benzer"*. Paloma'nın anlam arayışının birer yansımaları olan bu derin düşünceler, onun gözlemci ve eleştirel bir zihne sahip olduğunu gösterir. Paylaştığı düşünceler Paloma'nın bilgi konularına nüfuz edebildiğini ve derinlemesine bir anlayışa sahip olduğunu gösterir. Paloma'nın anlam arayışının yansımaları olan bu düşünceler, onun neden herkesleşmediğinin ve diğer insanlardan farklılaştığının cevabıdır. Derinlemesine düşünebilme insanın biyolojik varlığını aşabilmesinin olmazsa olmaz bir şartıdır (Izod & Dovalis, 2015, p. 253).

Annenin psikolojik sorunlarının üstesinden gelememesi, varoluşuyla ilgili farkındalıklarının budanmış olması ile açıklanabilir. Varoluşçu analistlere göre, varoluşun bulanıklaşması, tehdeide açık hâle gelmiş ve gölgelenmiş olması, bir nevrotiğin karakteristik özellikleridir. Ontolojik hissi baskılanan nevroitik kişi, dışsal dünyası için gereğinden fazla endişelenirken, içsel dünyası için gereğinden daha az endişelenir (May, 2012, pp. 215, 217). Hayatın daha derin bir anlamı olduğu düşüncesinden uzaklaşmış çağdaş insan, bunun bedelini sadece nevroitik bir kişiliğe sahip olmakla değil, aynı zamanda içe bakış yeteneğini önemli ölçüde yitirerek öder (Jung, 2016b, p. 78). Eğitilmiş ancak belirli bir özbilinç geliştirememiş anne karakteri, kendisini bilincin dünyasındaki yaşamla sınırladığı için içsel dünyasıyla iletişim kuramamakta, bu nedenle de hayatın sadece rasyonel yasalarına tâbi bir hayat sürmektedir (Freeman, 2016, p. 9).

Paloma yetişkinlerle ilgili eleştirilerinin dozunu annesi, babası ve ablasından bahsederken artırır; annesini de fanusdaki bir balık olarak görür (Görsel 4): *"Annem şampanyayı su gibi akıtmak için terapide 10. yılı kutlamayı bir sebepmiş gibi gösteriyor. On yıldır antidepresan aldığımı da söylemiyor ama. Aradaki bağı göremediği kesin. 10 yıl terapi, günde üç saat bitki sulama ve sosyal sigortanın ödediği maddeleri bol miktarda tüketme arasındaki bağı kuramıyor."*



Görsel 4. *Paloma'nın annesine bakışı*

Görsel 4'te verilen planı, annesini tersine çevirdiği cam bir bardağın içinde hapsolmuş olarak kameraya çeken Paloma'nın bakış açısından görürüz. Sylvia Plath'in *Sırça Fanus*'unu hatırlatan bu karede anne cam fanustaki bir balık gibidir.

Paloma'ya göre ablası Colombe (Sarah Lepicard) da fanusdaki balık teorisinin bir örneğidir. Onu hem boş hem de su dolu cam bardağın gerisinden kameraya alır. Ablasının evde göremediği kırmızı balığını Paloma'ya sorduğunda kıyafetinin kırmızı renkte olması da onu simgesel olarak balığıyla özdeşleştirir ve Paloma'nın kendisiyle ilgili düşüncesini pekiştirir. Paloma ablasını annesinden daha az nevroitik, babasından daha akıllı olma arzusunu kafasına takmış bir genç kız olarak görür. Paloma ile arasındaki belki de en büyük farklılık, ablasının ailenin ruhuna bilinçsizce uyum sağlamış olmasıdır (Jung, 2016a, p. 119)

Paloma, babası Paul'ü (Wladimir Yordanoff) ise, yakında bir hükümet değişikliğinin kurbanı olacak bir parlamenter olarak tanıtır. Onun meşgul, kaygılı ve akıllı olduğunu, ailesinden çok işine odaklansa da iyi niyetli olduğunu söyler. İşkolik baba, Jung'un ifadesiyle, simgesel yaşamla bağlantısı kopmuş, dolayısıyla simgesel savunma dengesinden yoksun çağdaş bireyi temsil eder. İşkolik yapısı, ruhsal dünyada oluşan boşluk ve çıplaklık hâinden kaçınmak için kendini sürekli olarak siyasal düşünce ve çalışmalarla meşgul etme gayreti ile ilişkilendirilebilir (Akt. Hockley, 2004, p. 67). Paloma'nın ailesiyle ilgili verdiği bilgiler, onlarla olan iletişiminin sağlıklı bir temel üzerinde ilerlemediğini, dolayısıyla kendisini ailenin bir parçası değil de ayrı bir varlıkmiş gibi hissettiğini göstermektedir. Paloma ailesinin bencilliği ve sahteliğinin farkındadır.

Paloma, bitmek bilmez acı çekme aşkı konusunda dinlerle sadece psikanalizin rekabet edebildiğini düşünür. İlk bakışta duygusal bir tepki gibi görünen bu tespit, psikanaliz ve felsefenin kesiştiği noktada özellikle Lacan tarafından tartışılmış ve onun Uluslararası Psikanaliz Derneği'nden ihracının sebeplerinden biri olmuş bir durumdur.

Lacan, psikanalistleri analizanlarını iyileştirme tutkusuna kapılmış Tanrı rolünü üstlenmeye çalışan kişiler olarak eleştirir. İyileştirme tutkusu genellikle analizanın iyileşmemesiyle sonuçlanacak bir yolu açacaktır çünkü bu bir analistin "düzeltme" tutkusuna yani hastayı kendi iyi ve doğrusuna, kendi normaline çekme tutkusuna işaret eder: "Psikanaliz basitçe bir tedavi yolu, bir ilaç, bir yakı, bir karıkoca ilacı, tüm bu iyileştiren şeyler midir? İlk bakışta neden olmasın? Yalnız, psikanaliz kesinlikle bu değildir." (Lacan, 2017, p. 27). Psikanalizden hastayı iyileştirmeye değil acı çekmenin, bir kaybı aramanın, kişinin yaşamındaki gündelik tavırlarının kökenleri anlama ve gerekirse bunları değiştirme, daha esnek ve gerçekçi bir öz eleştiri failliğini içselleştirme ve bu gerçekliklere uygun seçimler yapabilmesine yardımcı olması beklenebilir. Fakat Paloma'ya göre, acı çekme korkusuyla kendi kendine sert bir şekilde yüzleşememe ve yaşamın korunaklı duygularına sığınma ancak yapay sevinçler verebilir. Bu sevinç annesinde kendine değil sadece evdeki yeşil bitkilere yöneltebildiği takıntılı bir sevgi ve yakınlıkla ortaya çıkabilecektir. Filmde yaşamdaki duyguları bir bütün olarak kabul

edememe; bazılarını kötü ve ölümcül, bazılarını ise sağaltıcı kabul etme anlayışına karşıt ya da alternatif bir anlayış Kakuro Ozu karakteri üzerinden Uzakdoğu bilgeliği ile sunulacaktır.

Paloma'nın burjuva değerlerini reddi, bunların sahte ve yapay oluşunun altını çizilmesi ve bütün bu değerlerle yaşamın bir plastik poşette biteceği düşüncesi bir yandan otantik bir yaşama çağrı olarak değerlendirilebilir. Bu yapaylık ve sahteliği normal koşullarda yaşamın, estetiğin, bitkilerin ve kedilerin bile dekoratif bir nesneye indirgenmesinde görebiliriz. Ailede ebeveyn çocuk iletişimi, eşler arasındaki iletişim ve misafirlerle iletişim son derece saygılı, özenli, kurgusal ve tahmin edilebilir bir düzeyde ilerler; ancak en az evdeki objeler kadar iletişim de dekoratiftir. Bu dekoratifiğe çıkıntı oluşturan Paloma'nın zaman zaman saygısızlığa varan ve aslında bir tepki oluşturmak isteyen tavırları bile bu dekoru bozamamaktadır. Paloma'nın intiharı istemesinin bir nedeni de bu dekorda bir çatlak oluşturma arzusudur.

Paloma her ne kadar ölümü sıradan bir olay olarak gördüğünü söylese de ölüm biçimlerini merdivende kalp krizi geçirme, harakiri ve pencereden atlama gibi farklı şekillerde dramatize etmesi, aslında onun ölüm fikrinden etkilenen ve büyülenen bir karakter olduğunu gösterir. Yanıt yokluğu olan ölüm, ona zorunlu olarak dışarıdan tanıklık edenler için hem bir anlam eksikliği hem de bir anlam fazlalığı taşır. Kendi ölümümüzü dâimî bir erteleme düşüncesiyle bir eksiklik olarak yaşarken başkalarının ölümüne tanıklığımız, onlara belki de ölümden olmayan anlam fazlalıkları yüklememize neden olur. Filmde, ölüm üzerine başkalarıyla yapılan konuşmalar genellikle içeriği boş ancak kişiye teselli verici konuşmalardır. Apartman sakinlerinden Pierre'in ölümü üzerine herkes konuşmaktadır ancak bu konuşmalar kötü bir yemeğin tadından ya da sıkıcı bir iş gününden bahseder gibi anlamdan yoksundur. Birinin hayatını tam yaşayamaması, erken ölmesi, yalnız ölmesi, ölümündeki ihmaller gibi ölüm tanıklığına dair ifadelerimiz hâlâ bu tarafın yani dünyanın dilidir. Ölümün anlam eksikliği ve aynı zamanda anlam fazlalığı olması, bu tanıklıkların hiç bilinmeyen bir olgunun varoluşumuzu şekillendirmesi ile ilişkilidir.

Çağdaş felsefede ölüm algısı için aşılması zorunlu bir geçit olan Heidegger, ölümü felsefenin sahnesine uzun bir sessizlikten sonra varoluşla ilişkisini temel alarak yeniden dâhil eder. Heidegger'in ünlü ölüme-doğru-olmaklık (*Sein zum Tode*) tasviri *Dasein*'in daima ölüme yaklaştığı; ondan uzaklaşmak diye bir şeyin olmadığı şeklindeki gündelik hayattaki bilgimizi kavramsallaştırır (Heidegger, 2008, pp. 269-270). Bu makale çerçevesinde ölüm felsefesine dair geniş bir değerlendirme yapılamasa da film bağlamında biz ölümlüler için dünyada olmağımızla ilgili hakikatin ne olduğu, filmin isminin de işaret ettiği gibi, "yaşamaya değer" bir anlam ve hakikatin nerede olduğu sorusu önem arz eder. Bu anlam yaşamda mı, ölümden mi yoksa hiçbir yerde midir? Yaşam, ölüm ve anlam ilişkisini içeren bu soru felsefenin en kadim sorunlarından biri olmuş; Platon, bilgeliği ölüme ilişkin bir düşünüş olarak görürken; Spinoza bilgeliğin ölüme ilişkin bir düşünüş olarak görülmesinin sağlıksız ve sapkınca olduğunu savunmuştur. Ancak tam bu noktada varoluş felsefesi ve onu temellendiren Heidegger bizi "yaşam ya ölüm" ikileminden uzak bir ilişkiye çağırır. Yaşam üzerine bir bilgelikten söz ederken eğer orada varoluşu devam ettirmenin otantik bir yolunu bulmayı kastediyorsak bu ölüm ve yaşam arasındaki eşikte duran insanın ölümü de yaşamı da ötelemeden kurduğu ilişkide aranmalıdır.

*İnsan yaşarken de ölüme-doğru-olmaklığının* bilincinde olduğu için kendi varlığını kendine dert edinen, oluşu üzerinde düşünürken aynı zamanda o oluşun içinde olan insanın kendi varlığıyla bu çarpışması ölüm kaygısı doğurur (Jankelevitch, 2012, p. 19). Bu kaygı sadece fizyolojik bir yokoluş tehlikesinin kaygısı değil daha önce tecrübe edilemeyen, ilk ve son defa yaşanan, ilk defasının sonuncu olduğu bir deneyimin kesintiye uğrattığı anlamlandırılmama kaygısıdır. İnsanın öleceğinin bilincinde olması onu hayvandan ayıran bir özelliğidir. Bu bilinç bir ayrıcalık olarak değerlendirilse de öleceğimizi bilmenin ve hayvanlardan farklı olarak ölüm kaygısı yaşamının nasıl bir vaat veya imkan sunabileceği üzerinde düşünmemiz gerekir. Ölüm kaygısı ölüme değil, yaşama yönelik bir iyileştirici vaat sunabilir. Ölümün kendisi anlamsız



olabilir ancak Jankelevitch'in sözleriyle ifade edersek, "ölüm yaşama anlam veren bir anlamsızdır; hayatımıza anlamı bir yandan da geri alarak veren bir gizemdir" (Jankelevitch, 2012, p. 33). Yaşama anlamını veren o kesinti, o kırılmadır.

Diğer taraftan, Paloma'da bir kaybı arayan çocuk pathosu da vardır. Bu arayışta kamera sembolik bir rol üstlenir. Kamerasıyla kimsenin görmediği yerlere odaklanması, zaman zaman "bulması" Paloma'nın bu kayıp duygusunu irdelememizi gerektirir. Paloma'da, her ne kadar kendisine kötü davranılmasa da ailesine karşı bir kırgınlık ve gücensizlik söz konusudur. Bu durum Lacancı bakışla, ilksel bir kayıp sonucu anne ve çocuk arasındaki bozulan bütünlüğün yarattığı bir duygu durumu olarak değerlendirilir. Lacan'a göre, doğaüstü veya salt biyolojik kökenli bir özne olmadığı için, öznenin inşası her özneye özgü bir tür kayıp sonrası pathosuyla iç içedir. Eksiklik duygusunun temeli olan kayıp ve bir bütünlüğün yeniden kurulmasına duyulan özlem, kayıp olarak algılanan şeyle bağlantılı fantezileri harekete geçirir (Lacan, 2022, pp. 77-80). Bu fanteziler bir düşmanlık ve nefret olarak da kendini gösterebilir. Paloma'nın annesine olan ısrarlı tepkisi, aslında kaybettiği birlik ve bütünlüğün nedeni olmasıyla ilişkilendirilebilir. Paloma'nın annesiyle var olan ilkel ve ilksel bağı kopmuştur; annesi sanki kendine ait değildir; psikoterapisti hatta çiçekler bile annesine daha yakındır. Bu durum Görsel 5'te sinematografik olarak betimlenir.



Görsel 5. *Paloma ve annesi*

Bu planla, Paloma ile annesi arasındaki yeşil bitkiler ve çiçekler anne-kız arasındaki kopukluk ve mesafe vurgulanır. Paloma, bağımlılıkları nedeniyle kendisini yapayalnız bırakan annesinin bıkmadan usanmadan insanmış gibi bitkilerle konuşmalarını bir yapaylık olarak görmektedir.

Filmde kameranın üstlendiği sembolizmi varoluşçuluğun da temel izleklerinden olan yaşam-felsefe karşıtlığını serimleyen Thales ve Trakyalı hizmetçi kız arasındaki diyalogla açabiliriz. Derrida bir belgesel için kendini takip eden kamera imgesini gökyüzüne bakarken önündeki çukuru göremeyip düşen Thales'e gülen hizmetçi kız hikâyesiyle benzeştirir. Kamera her şeyi kaydeder ancak kendini çekemez; Trakyalı kızın güldüğü üzere büyük sorularda kaybolan filozofun gündelik hayat sorunlarına bir cevap sunamaması da çağdaş bir filozof sorgulamasıdır. İnsan varoluşun anlamını sorgularken kendi hayatına başkalarının hayatından daha az hâkim olabilir; başkalarının her türlü davranışına dikkat kesilen insan kendine kör kalır. Paloma kamerasıyla zaten gördüğü bildiği dış dünyayı, imagoyu filme alarak kaçırdığı bir şey olup olmadığını, bir anlam yakalayıp yakalayamayacağını düşünür. Ancak kamera kendi içine çevrilmedikten sonra kaydedilen dünya her zaman özneye yabancı kalacaktır.

Paloma bir günlük tutar gibi odasındaki duvarda oluşturduğu karelere sembolik görseller çizmeye devam eder. Her gün öne çıkan bir yaşanmışlığı ya da bir derin düşüncüyü temsil eden bu imgelerin ilki üç ayak üzerinde merkezinde bir nokta bulunan daire, son imge ise tamamı siyah bir kareden oluşur (Görsel 6). Okçuluk hedef tahtasına benzeyen ilk imge Paloma'nın amacını, siyah son kare ise Paloma'nın yaşamına son vereceği günü temsil eder.





Görsel 6. Paloma'nın çizimleri

Bu planda yer alan imgeler arasında yeniden doğuşun mitsel bir anlatımı olan kendi kuyruğunu yiyen çember şeklindeki yılan ve ruhsal gelişim ve bütünlüşmeyi temsil eden dört parçadan oluşan daire gibi semboller de yer almaktadır. Paloma, duygu ve düşüncelerini ifade etmedeki bu kendiliğindenliği ile sahip olduğu soyutlama yeteneğini dışavurmakta, kaosun ortasında yaşamı katlanılabilir kılmaktadır.

Jung'a göre, insanın ruhsal durumu temel olarak imgelerden oluşur (Akt. Hockley 2004: p. 13). İnsanın, içsel dünyasında kendisini nasıl gördüğü ve sonsuzluğun kisvesi altında nasıl görüldüğü mitler yoluyla ifade edilebilir (Jung, 2016b, p. 172). Paloma'nın bu sembolleştirme eğilimi ile Jung'un "bireyleşme" kuramı arasında bir bağlantı kurulabilir. Kişi bireyleşmesini sürdürdükçe, dünyayı daha ayrıntılı olarak algılamaya, düşünceler arasındaki üstü kapalı ilişkileri fark etmeye ve bilinçli eylemlerini zenginleştirmeye başlar. Bir çocuğa oyuncaklar doyum sağlarken, bireyleşme sürecindeki bir yetişkin, edebiyat, sanat ve toplumsal kurumlar gibi daha karmaşık sembolleştirmelere ihtiyaç duyar (Geçtan, 2014, p. 179).

Anlamın hiçliğine gömülmüş Paloma sanata; film yapımına ve çizimlerine sığınmıştır. Belki de anlamı derine gömen bu mizacı sayesinde ruhsal yanılısalarıyla bağlantı kurabilecektir. Dolayısıyla, ailesinin Paloma'yı anlaması bir uğraş gerektirdiği için pek mümkün görünmemektedir. Nitekim annesinin Paloma'yı yeterince anlayamadığını ve onu garip ve tuhaf bulduğunu görürüz. Bu süreçte filmde, Paloma'nın Renee ve apartmana yeni taşınan Japon Kakuro Ozu ile iletişimi artacaktır.

### **Biyolojik ve toplumsal sınırlılıkları aşabilmek: Renee**

Renee resmî eğitim almamasına rağmen kendini kitap okuyarak yetiştirmiş (otodidakt), oldukça zeki, sanat, edebiyat, müzik ve sinema gibi alanlara ilgili bir karakterdir. Yoksul bir aileden gelen ve eşi vefat etmiş Renee, apartman görevlisi olarak çalışmaktadır. Kız kardeşinin ölümüne üst sınıftan bir zengininin neden olması, onun üst sınıflara karşı önyargılarını pekiştirmiştir ve daha içine kapanık birisi yapmıştır. Düşük bir özgüvene sahip olan Renee içsel korkuları yüzünden kendi etrafına ördüğü duvarlar içinde ihtiyatlı ve kuralcı bir yaşam sürmektedir.

Renee görünüşü ve izlemediği hâlde tüm gün televizyonu açık bırakması ile dışarıya karşı sıradan, eğitimsiz bir apartman görevlisi izlenimi verir (Görsel 7). Çünkü otodidakt ve zeki bir insan olduğu gerçeğini gizlemek zorundadır.



Görsel 7. Renee

Yakın çekim boyun planda aynada kendisine bakan Renee, dışarıya karşı tutum ve davranışlarını bu apartman görevlisi imajına göre ayarlar. Ama bu personası ile gerçek anlamda bir özdeşleşme yaşamaz. Kendiliğindenliğini yani doğal dışavurumunu sadece Manuela'nın yanında sergiler.

Kişinin takındığı persona (maske) kişiliği, ötekiler üzerinde belli bir izlenim uyandırmak ya da bireyin gerçek doğasını gizlemek için kullanılır. Çünkü toplum ortalama insanın iki yerde birden olması istemez. Birinin hem ayakkabı tamircisi hem de şair olmasını toplum tuhaf karşılar (Jung, 2006b, p. 82). Renee'yi olduğundan farklı görünmeye iten bu rol, daha çok toplumun önyargılarından kendini koruma çabası ile ilgilidir. Fransa'da sınıf sistemi son derece snop (seçkin) ve ayrılmıştır. Sınıflar arası bir çatışma yaşamaktansa, apartman görevlisi kimliğini kendine bir zırh yaparak iç dünyasını dış dünyadan korumayı tercih etmektedir. Bu yüzden apartman sakinleri Renee'nin gerçek doğasından habersizdirler çünkü Fransız toplumunun kültürlü ve rafine bir apartman görevlisini yok sayan absürd hiyerarşisi tarafından âdeta kör edilmişlerdir.

Sosyal sınıf ayrımcılığı, film boyunca apartmanda alt sınıfı temsil eden Renee ile üst sınıfı temsil eden elit sakinler arasındaki gizli gerilim üzerinden ele alınır. Fransız yönetmenin Fransız sınıf yapısını Renee'nin apartmana eşya taşıyan siyahi işçilerin arasında görüldüğü sahne ile Paris geneline yayarak eleştirmesi çok anlamlıdır (Görsel 8).



Görsel 8. Renee ve siyahi işçiler

Balkonlarında çekim yapan Paloma'nın bakışından verilen ve soluk renklerden oluşan bu üst açılı uzak genel plan, üst sınıfın alt sınıfa ait bu karakterlere bakışındaki kibri sinematografik olarak vurgular. Çerçeve içindeki siyahi işçiler ve Renee'nin bir arada oluşu, onların aynı sosyo-ekonomik çevrenin baskısı altındaki ezilmişliklerini ve güçsüzlüklerini vurgular. Çerçeve içinde küçülen karakterlerin yüzlerinin seçilememesi onları önemsizleştirir, aynılaştırır ve anonimleştirir; birey olmalarının, siyah ya da beyaz olmalarının, Fransız ya da yabancı olmalarının bir önemi yoktur alt sınıftan oldukları için hepsi aynı düzlemde.

Achache günümüz Fransa'sında ırkçılığa ve ayrımcılığa maruz kalan siyahları temsil eden bu işçilerin olduğu sahne ile kökü çok eskilere uzanan Batı'daki ırkçılık ve ayrımcılığa sinematografik olarak bir göndermede bulunur. İlginçtir, 19. yüzyılda Fransız yazar Victor Hugo'nun eserlerinde ülkesindeki yabancılara, göçmenlere yönelik katı tutum ve politikalara yönelik eleştirileri, 21. yüzyılda *Yaşamaya Değer* filmi ile de devam etmektedir.

Filmde Renee'nin kendini koruma çabası, düşüncelerini Ozu'yla paylaşan Paloma'nın cümlelerinde de görülür: "*Bayan Michel bana küçük bir kirpiyi anımsatıyor. Dışında dikenlerden zırhı var, gerçek bir kale yapmış. Ama bana öyle geliyor ki, içten içe sahte bir uyumsuzluğa sahip, hat safhada yalnız ve son derece şık olan o küçük yaratık kadar zarif ve hassas biri.*" Kirpi benzetmesi Renee'nin gizli zarafetini temsil eder. "*Gerçek bir kale yapmış*" ifadesi, Paloma'nın aslında bildiğini bilme'sini, dolayısıyla kendi içsel süreçleriyle ilgili bir farkındalığını gösterir. Bu farkındalık filmin bir alt metni olan sakla(n)ma, gizle(n)me ya da yalıtım ihtiyacı ile ilişkilidir. Bu yalıtım, bireyin kendi başına, bilinçli olarak bilinçsiz kalabalıktan ayrılması anlamını taşır. Jung'a göre bu durum, bireyleşme sürecinin ilk meyvesidir. Diğer taraftan kişiliğin gelişimi, aynı zamanda kolay olmayan ve bedel ödeten bir hediyedir. Bu, kişinin kendi bütünlüğünü yaşamasını sağlayan içsel yasalarına olan bağlılığıdır. Ruhsal bir zorunluluk olarak iç sese kulak veren birey, ona içinden buyuran yasaya boyun eğmeye kararlı olduğu için bir anda ayrı tutulur, yalıtılır (2006a, p. 171).

Paloma içe dönük yapısı ve özgünlüğü nedeniyle yalnız kalarak duygu ve hayallerine odaklanmaya ihtiyaç duyan bir yapıya sahiptir. Bu durumu tuhaf bulan annesi Paloma'yı saklandığı yerlerde bulmakta zorlanmakta fakat kızının neden saklanma ihtiyacı duyduğunu anlayamamaktadır. Paloma için önemli olan kimsenin bilmediği bir yerde hissettiği güven duygusu, içsel süreçlerine erişimi ve bir şeyler yapmaktan aldığı haz ya da doyumdur. Fakat Paloma artık saklanamaktadır çünkü evdekiler saklandığı yerleri öğrenmişlerdir. Renee'yi büyük bir kitaplık önünde ve kitaplar arasında üç boyutlu olarak çizen Paloma, onun kitaplarla dolu gizli bölmesini saklanmak için güzel bir yer olarak görür: "*Siz sıradan bir kapıcı değilsiniz. Saklanacak iyi bir yer bulmuşsunuz*". Paloma'nın Renee'nin görüldüğünden farklı bir kişiliğe sahip olduğunu vurgulaması da yine kendisiyle ilgili bir bildiğini bilmedir. Renee, kitaplarla dolu gizli bölmesine fırsat buldukça kapanıp kendisiyle başbaşa kalır, kitap okur (Görsel 9).



Görsel 9. Renee'nin bilinmeyen kütüphanesi

Bu gizli mekân, Renee'nin kendi başına olmayı istediği, olabileceği kişi olma deneyimini yaşayabildiği ve bu kişiyi ortaya çıkarabildiği bir yaratıcı doğurganlık yeridir (Campbell & Moyers, 2015, p. 82). İnsan ruhu ötekinin bakışından uzak, kendi başına kalabileceği bir alana ihtiyaç duyar. Bu tür kişisel alanların bilinir olmaktan uzak olmaları gibi bir özellikleri de vardır. Dolayısıyla Renee de her derin kişilik gibi bir persona takınmaya ihtiyaç duyar. Çünkü derin kişilik bu maskenin koruması altında oluşur (Han, 2017, pp. 17, 35). Renee kendini geliştirmeyi ancak saklanarak gerçekleştirebilmiştir. Fakat öteki dünyanın kendisine karışmaması için bu yetmemiş, olduğu şeye dair susması da gerekmiştir. Böylece Renee hem saklanan hem de suskun biri olmuştur.



Renee ve Paloma benzer ruhlardır; içe dönük ve özgündürler. İkisi de dış dünyadan bir şeyler saklar; Paloma, ne kadar zeki olduğunu, mutsuzluğunu ve intihar kararını, Renee ise zekâsını, kütüphanesini ve kitap okumalarını herkesten saklar. Her ikisi de sanattan, müzikten ve sinemadan hoşlanır ama Renee bunu saklar çünkü alt sınıftan olduğu için bunun kendisine yakıştırılmayacağını bilir. Her ikisi de kendilerine acı veren dış dünyalarından iç dünyalarına kaçarlar. Her ikisi de iç-gözlemseldir ve sürekli olarak her şeyi düşüncelerinin konusu yaparlar, derinlemesine analiz ederler; insanları, yaşamın anlamını, toplumu, idealleri, sanatı, satranç ve go oyununu, hatta yedikleri bitter çikolatayı bile... Bu, analiz ettikleri her şeyi aslında önemsediklerini ve ciddiye aldıklarını gösterir.

Renee'nin gündelik hayatta başkalarından uzak durması, bir anlamda kendini diğerlerinden yalıtma için takındığı persona, izleyicide onun karakterine dair bir yapmacıklık veya ikiyüzlü davranma gibi bir izlenim yaratmaz. Gündelik hayatta birinin olduğundan farklı davranması sahiplik ile ilgili popüler tartışmaları gündeme getirir. Çağdaş felsefede insan ve varoluşunun felsefenin esas müfredatı olmaya başlamasıyla birlikte kendilik, kimlik, yabancılaşma konuları da merkezi temalar olmaya başlamıştır. *Varlık ve Zaman*'da sahiplik, *Dasein*'in "en derindeki Varlık potansiyeli"ne yakınlık veya uzaklıkla belirlenir. Bu öznel varlık potansiyeline erişimin kişinin kendisiyle diğerleri arasında bir mesafe koymaksızın gerçekleşmesi mümkün değildir. Otantik varoluş, kişinin diğerlerinden devşirerek oluşturduğu değil kendi potansiyelinin varlık sorusunun açığa çıktığı bir varoluş tarzı olarak betimlenir.

İnsanın varoluşu dünya içinde *başkaları-ile-var olma* ile şekillenir. *Dasein* Kartezyen düşüncedeki gibi izole olmuş bir kendilik değildir; daima kendini başkalarıyla bir ilişki içinde bulur; bu ilişkiye çekilir. Başkaları basitçe benden ayrı yayılımı olan varlıklar değil benim kendileriyle dünyayı paylaştığım kişilerdir. Başkalarından kendini tamamen soyutlayan öznenin varlık potansiyelinin ortaya çıkması oldukça zordur çünkü bu potansiyel dünya ile ilgili eylemlerde, ötekilerle ilişkilerde kişinin kendi tavrını ve tarzını, kendiliğini oluşturma çabasıyla mümkündür. Heidegger anlam sorununu da *Dasein*'in kendi varlığına ve diğerlerinin varlığına ihtimam göstermekle ilişkilendirmiştir (Heidegger, 2008, pp. 124-131). Ancak tam bu noktada başkaları bir tehdit biçimini almaya elverişlidir; su varoluş için zorunludur ama sel yok edici olabilir. Filmde Renee'nin Paloma tarafından kirpi metaforuyla ilişkilendirilmesi de bu mesafenin hayatiyetini ima eder. Bir diğeriyle ilişkimiz başladığı andan itibaren kaçınılmaz olarak doğru ve yanlış standartları devreye girer. Günlük hayatta eş, arkadaş, çalışan gibi rollerimizle yer alırız; bir yandan bütün bu roller varlığımızı oluşturur. Diğer taraftan da Descartes ve Hume'un ileri sürdüğü gibi bireysel bir bilinç ya da transandantal bir egoyuz. Birincisinde dış dünyayla birlikte oluşan bir varlıkken ikincisinde dış dünyadan ve diğer insanlardan bağımsız durumdayız. Tam bu noktada çok kritik bir denge vardır. Kendimizi gündelik rollerimize hasrettiğimizde artık kendi varlık potansiyelimizden uzaklaşma riskimiz artmaktadır. Çünkü başkalarının doğru ve yanlış standartlarıyla etiği, başkalarının güzel ve çirkin yargılarıyla estetiği, başkalarının alışkanlıklarıyla gündelik rutinimizi oluşturmaya başlamamız kaçınılmazdır.

Kişi yalnız kalmamak adına karışmaya gönüllü olduğu bu *hergünlük* toplamında kendi varlığını eritebilir; başkalarına benzemek için gösterdiği çabaya bile başkalarının tonu karışabilir. Varlık potansiyeline erişimde bu nedenle "daha uzak bir köken" ile iletişim oldukça önemlidir. Renee kapıcı imajı ile okumaktan, müzik dinlemekten, film izlemekten hoşlanan kadın imajını sert bir şekilde birbirinden ayırır. Bu noktada onun bu dengeyi korumak adına ötekilerden kendini soyutlamasında bir nebze aşırılık görülebilir. Filmde, "üzülmekten ve yara almaktan korktuğu için kendini dış dünyaya kapatmış" bir kadın imajı da sunulur. Heidegger'in su/sel anıştırmasını burada tekrar hatırlarsak, Renee selden kendini korumuş ancak susuzluktan ölmeyecek kadar su içmiştir, denilebilir. Ancak *Kirpinin Zarafeti* romanında Renee'nin yalnızlığının arabesk bir düşünüş olmadığı, bir tercih olduğu vurgulanır:

Eğer şu ana dek beni, çirkinlikten yaşlılığa, dulluktan kapıcılığa götüren kendi düşük yazgısına tevakkül gösteren zavallı biri olarak hayal ettiyseniz hayal gücünüz eksik demektir. Mücadeleyi



reddettim elbette, bilerek geri çekildim. Ama ruhuma güvenerek, her türlü meydan okumaya karşı koyabilirim. Ad, konum ve görünüm bakımından yoksul biri olan ben, idrak gücüm içerisinde mağlup edilemez bir tanrıçayım (Barbery, 2022, p. 43).

Mücadeleyi isteyerek bırakmak, gönüllü geri çekilmek bile çağdaş insan açısından tembellik ve korkaklıktır. Varoluşçuluğun felsefi kökenlerinin gözardı edilerek popülerize edilmesinin bir yansıması da bu “seçim yapma, çaba gösterme ve varoluşunu özel kılma”yı takıntı hâline getirmek olmuştur. Bütün kalıpları yıkararak, mücadele ederek kendi varoluşunu çizmek bir tercih olarak alkışlanırken; mücadeleyi bile isteye bırakmak bir tercihsizlik, kofluk ve uyuşukluk olarak değerlendirilmektedir; hatta *Kirpinin Zarafeti* romanında Paloma'nın ablasının o ve onun gibi kültürel bir norma denk düşmeyen herkesi “insanlığın döküntüsü” olarak gördüğü belirtilir. Oysa Renee mutfak masasında *Gölgeye Övgü* gibi kitaplar okuyan, zihninde Tanizaki gibi yazarlarla konuşan ancak “herkes alanı”nın yargılarıyla uğraşmamak için diğerleriyle sadece kapıcı kimliğiyle iletişim kuran biridir.

İçerisi ve dışarıları arasındaki bu hassas dengeyi tutturmak varoluşun en zorlu aynı zamanda da en zorunlu görevlerinden biridir. Gündelik hayatta hangi temel arzuyu korursak ötekilerle ilişkimizde mesafeyi ayarlarken hangi ölçütü temel alırsak kendi varlık potansiyelimizi korumuş oluruz? Film boyunca zaman zaman kendini diğerlerinden yalıtmasına hak verdiğimiz, zaman zamansa bir hayatı kaçırdığını düşündüğümüz Renee eşliğinde bu soruları sorarız.

Renee'nin diğerlerini ve onların her türlü değer yargılarını dışarıda bıraktığı ve tamamen kendi olabildiği gizli bölmesi onun için bir tür mağara/sığınak işlevi görmektedir. Kendi öznel hakikatimizin inşası ve kendi varlık potansiyelimize erişim için Platon'un mağara alegorisinin tersine mağaraya dönmek ve “herkes alanı”nda boğulmamak kendilik gelişimi için önemlidir. Platon mağara alegorisi ile felsefeyi mağaradan çıkmanın ve hakikatle karşılaşmanın imkânını sağlamakla mükellef tutmaktaydı. Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Camus gibi varoluşçularda ise kendi mağaralarımızı oluşturmak ve “herkes alanı”nın gürültüsünden uzaklaşmak ontolojik bir varoluş için önerilir. Renee kendi mağarasını bir tür sığınak olarak görür ve kaygılı olduğunda bu düşünsel sığınağa girip edebî belleğinin kürelerine girerek soylu vakit geçirir.

### **Yazgıya yön veren bir bilge: Ozu**

Japon karakter Kakuro Ozu'nun, Renee'nin kapıcısı olduğu apartmana taşınması filmdeki ilk en önemli olaydır. Birdenbire ortaya çıkan Ozu hikâyesinin daha da gelişmesi için Paloma ve Renee arasında katalizör görevi görecektir.

Ozu ve Renee'nin ilk karşılaşmaları filmde önemli bir kırılma noktasıdır. Renee, Ozu'nun bir sorusu üzerine Arthens ailesiyle ilgili olarak, “*Tüm mutlu aileler birbirine benzer.*” cümlesini kullanır. Bunun Tolstoy'un *Anna Karenina* romanından alıntı olduğunu hemen fark eden Ozu, cümlenin devamı ile Renee'ye karşılık verir: “*Ama mutsuz ailelerin her biri kendine özgüdür.*” Ozu'nun bu doğal dışavurumu Renee'yi rahatsız eder (Görsel 10). Çünkü Ozu Renee'nin takındığı maskeyi düşürmüştür.



Görsel 10. Renee ve Ozu

Yakın çekim boyun planda flu olarak verilen Renee'nin yüzünde huzursuzluk, Ozu'da ise dışavurumdaki doğallık betimlenmiştir. Açığa çıkan ortak Tolstoy sevgisi ve kedilerine onunla bağlantılı isimler vermiş olmaları, aslında onları ansızın bir yakınlığa dâhil etmiştir: Renee'nin kedisi Lev, Tolstoy'un ön ismi; Ozu'nun kedileri ise Levin ve Kitty'dir, *Anna Karenina* romanındaki iki aşık...

Renee ve Ozu'nun bu karşılaşması Goethe'nin, "*akraba ruhlar uzaktan uzağa selâmlaşır*lar" ifadesindeki gibi birbirine yakın ruhların birbirini tanıyivermesi ve kaynaşması gibidir. Ancak dış dünyaya karşı bir duvar gibi soğuk olan Renee içsel bir çatışma yaşar: "Bana ne oldu?", "Neden ben?.."

Renee'nin okuduğu Cuniçiro Tanizaki'nin *Gölgeye Övgü* kitabı aslında bu karşılaşmaların ilksel habercisidir. Tanizaki 20. yüzyıl Japon edebiyatının en büyük ustalarındandır. Onun romanları Batı kültürü ile Japon kültürü arasında yaşanan gerilimleri, kültürel krizleri, yozlaşmaları, bu gerilim arasında kalan genç ve yaşlıları, âşıkları, evli çiftleri, aileleri, sevgi, aşk, merhamet, tutku gibi duyguları öne çıkararak betimler. Dolayısıyla *Gölgeye Övgü*, Ozu ve Renee arasındaki ruhsal akrabalığın ve Uzak Doğu bilgeliğinin zarafetini taşıyan Ozu'nun filmde yer alma nedenine bir katkı sunar.

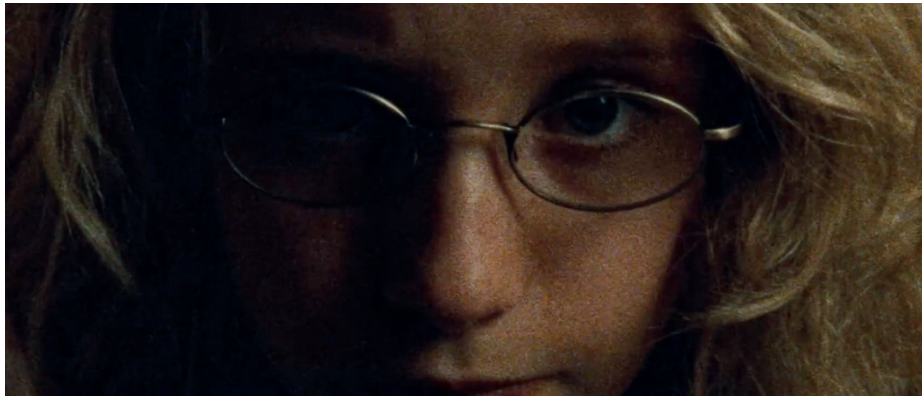
Ozu ve Paloma ilk kez asansörde karşılaşırlar. Buz kırıcı özelliği ile Ozu Paloma ile konuşmaya başlar. Paloma'nın Japoncaya olan ilgisinden söz açan Ozu, Japonca "*Japonca'yı biraz biliyorum ama çok yetenekli değilim*", cevabındaki telaffuzu düzeltmek için ondan izin ister. Söylediklerini tekrarlayan Paloma'ya, "*Mükemmel. Çok yeteneklisin. Çok iyi*" diyerek onu cesaretlendirir. Bu kibar Japon beyefendinin varlığı, Paloma'ya kendisini iyi hissettirir. Renee'yle karşılaşmasından bahseden Ozu, Paloma'ya "*Onu iyi tanır mısınız?*" diye sorunca Paloma "*Pek sayılmaz*", der. Ozu karşılaşmalarının ilginçliğini vurgulayınca, Paloma aslında kendisinden bildiğini gösteren bir cevap verir: "*Siz de onun zannedildiği gibi biri olmadığına mı inandınız?*"

Ozu hem Renee'nin hem de Paloma'nın aslında göründüklerinden daha fazlası olduklarını fark etmiştir. Renee'ye *Anna Karenina* romanını hediye ederek, Paloma'yı ise Japonca'sından dolayı överek gerçek benliklerini dışa vurmaları için teşvik eder. Ozu'nun bu katalizör etkisi, genç/yaşlı, zengin/fakir, kapıcı/ev sahibi, Fransız/Japon gibi *kültürel engeli ortadan kaldırmaya* hizmet edecektir. Böylece Ozu, birçok benzer yönü olan fakat şimdiye kadar birbirlerini bulamamış iki akraba ruhun; Paloma ve Renee'nin bir araya gelmelerini sağlar. Renee ve Paloma arkadaş olurlar ve birbirlerine benzer ruhlar olduklarını keşfetmeye başlarlar.

Bir konuşmalarında, kedilerinin kocaman olmalarından yakınan Paloma'ya verdiği cevaptaki şekli aşan ve öze dair yaptığı sade ama önemli vurguda Ozu'nun bilge yönünü görürüz: "*Eminim, bundan başka özellikleri de vardır. Onlar aslında meşe ağaçları gibi sevecen ve*

*duyarlıdır. Bir kedi bu özellikleri bence mutlaka taşır.” Ozu, şeylerin içsel güzelliğini görebilen ve başka türlü düşünebilme tarzına sahip bir karakterdir.*

Ozu'nun torunu küçük Yoko'yla oyun oynayan Paloma, odasına geçtiğinde onunla ilgili düşüncelerini kayda alır. Güçlü bir Japon ailesinin zengin ve tek mirasçısı olan bu küçük kızın sonunun da eleştirdiği yetişkinler gibi kötü biteceğini düşünmektedir. Şimdiye kadar analiz ve sorgulamalarını dış dünyaya odaklanarak yapan Paloma, “*Ya ben?*”, diyerek ilk kez bakışlarını kendine, kendi içine çevirir (Görsel 11): “*Acaba kaderim alnımda yazılı mı? Ölmek istememin sebebi, ona inanıyor olmam. Peki, ya daha olmadığımız bir şeye dönüşme ihtimalimiz olsaydı? Acaba hayatımı bana tahsis edilenden başka bir şey yapabilir miydim?*” Filmin başında intihar kararını açıklayan Paloma'nın umutsuzluğunun nedenini yazgıyı, gözlemci ve edilgen konumda sürdürülen bir yaşam olarak görmesidir, demiştik. Geline bu noktada Paloma'nın kendi varoluşuna dair olasılıklar üzerine düşünmek istemesi, onun edilgenlikten sıyrılmaya başladığını gösterir.



Görsel 11. *Paloma*

Paloma'daki bu olumlu ilerleme sinematografik olarak vurgulanmıştır; Görsel 2'de verilen planda yüzünün neredeyse tamamı karanlıkta kalan Paloma Görsel 11'de yine karanlık içindedir ama yüzü biraz daha vurguludur, aydınlıktır.

Paloma'nın dile getirdiği ihtimal ya da olasılık konusu, insanın artan farkındalıklarla ve kendi elinde olan seçeneklerden daha iyiyi seçmesiyle değişecek Oluş algoritmasının yazgısını da değiştirebileceği şeklinde okunabilir. Maslow'a göre insanın kendini gerçekleştirme yani tam anlamıyla insanlaşması, insanın tüm olasılıkları anlamına gelir. İnsanın nihai insanlık yolunda sürekli bir arayış içinde olması da değişik bir Oluş ve gelişme anlamına gelebilir (2021, pp. 158-159).

Ancak Paloma henüz hayatın gerçeklerine dayanabilen ve yazgıyla baş edebilen sağlıklı bir egoya henüz sahip değildir (Jung, 2016a, p. 346). Ölmek istediğini söyleyen Paloma'nın bilinçdışının derinliklerinde tam tersini istediğini hissederiz.

Filmde, kedilere verilen isimler sahiplerinin kişiliklerini yansıtır. Anayasa ve Parlamento isimli kedilerinden Ozu'ya bahseden Paloma'nın bunun farkında olduğunu görürüz; “*Nasıl bir aileden geldiğimi anlarsınız*”. Anayasa ve Parlamento isimleri, ailenin dış odaklı olduğunu ve nesnelere, kurumların ve maddi gelişimin temeli olan nesnel dünyasını betimler. Renee ve Ozu'nun kedilerinin isimlerindeki ortak yön ise onların içe bakış eğilimlerine ve ruhsallıklarına temel olan öznel dünyalarını vurgular (Fordham, 1997, p. 35).

Renee ve Paloma'nın göründükleri gibi olmadıklarını fark eden Ozu, bu ikili arasında gelişecek etkileşimin katalizörü olur. Paloma, Ozu'nun katalizörlüğü sayesinde Renee ile tatmin edici bir yakınlık bulur. Renee ve Paloma felsefelerini paylaşmaya ve birbirleriyle ruhsal bir bağ kurmaya başlarlar. Bu etkileşim Renee'yle tanışmadan önce intiharı planlayan Paloma için farklı bir varoluş ihtimalidir. Renee'nin varlığı Paloma'nın absürd ve çekilmez

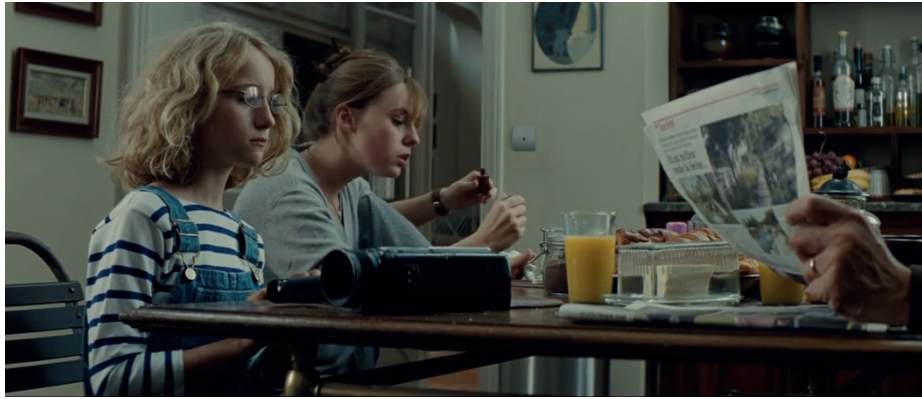
bulduğu, onlarla beraber yaşamaktansa ölmeyi yeğlediği tüm o dış dünyayı ölmeden de terk edebileceğine dair bir vaat, bir imkân sunmaktadır.

Paloma'nın Renee'yle etkileşiminin çarpıcı bir yansıması, anne ve babası ile yaşadığı bir diyalogda belirgin bir şekilde görülür (Görsel 12):

Paloma: "Büyüyünce kapıcı olacağım."

Baba: "Bu harika bir fikir canım ve bu gidişatında sana eşlik etmek için yapabileceğimiz bir şey varsa her zaman yanında olduğumuzu unutma! Değil mi sevgilim?"

Anne: "Kesinlikle!"



Görsel 12. *Paloma ve ailesi*

Görsel 12'de verilen plan, sinematografik olarak aile içi iletişimsizliği çarpıcı bir şekilde vurgular. Mutsuzluğu yüzüne yansıyan Paloma, çerçevenin solunda, planda en fazla yer kaplayan karakterdir. Ablası ise onun gerisinde ayak parmaklarına oje sürmektedir. Paloma'nın tam karşısında oturan ancak bedeni çerçeve dışında kalan babasının sadece elini ve gazetesini görürüz. Gazete Paloma ile babası arasında adeta bir duvar gibidir. Anneye ise çerçevede hiç yer verilmemiştir. Anne ve babanın çerçeve içinde yer almamaları, onların olumlu ebeveyn rollerinden yoksun olduklarına işaret eder.

İletişim, karşılıklı konuşmaktan çok muhababımızın yapısını, ihtiyacını, anlayışını ve motivasyonlarını bilmeyi ve bunların farkında olmayı gerektirir (Özdemir ve Acarkan 2014, p. 256). Anne ve babanın kızları ile sağlıklı bir iletişim kurmalarının önündeki en büyük engelin, onların nevrotik yapıları (Jung, 2006a, p. 180) ve varoluşun külfetinden kaçmalarını sağlayan şeyin kolay inanırlıkları olduğunu söyleyebiliriz (Jung, 1999, p. 99).

Paloma'nın bu olmadığı biri gibi davranışı karşısında ailesi Paloma'nın aslında ne kadar zeki olduğu hakkında bir fikre sahip değil gibidir. Paloma ailesine kapıcı olmayı istediğini söylediğinde normal şartlar altında belirli ve alışılmış bir tepki beklenir ama gösterilen sadece kayıtsızlıktır; görmemek de ince bir değersizleştirmedir. Sahte bir onaylama yerine derin bir çatışma arzulayan Paloma'da bu noktada yasayla tanışma arzusu ve gerekliliğini izleyebiliriz. Suçluluk, vicdan azabı gibi duygular ego ve süperego arasındaki gerilimde vücuda gelmekte ve bizleri disipline eden, duygu düşünce ve edimlerimizi denetleyen hayali bir ebeveyn rolü üstlenmektedir (Douzinas, 2022, p. 23). Şayet Paloma cezalandırılıyorsa bu onu yaşama bağlamakta kayıtsızlık duygusundan daha fazla önemli olabilirdi; bilinçaltındaki yasa tarafından teftiş edilme arzusu özgürlük arzumuzun ötesinde güven arzumuzun inşası için kritiktir. Bu teftiş varoluşumuzun belirsizliğinin bir zaman ve mekânda olmanın kesinliğiyle terapötize edilmesidir. Yasaya ihtiyacımız koptuğumuz, ebeveynimizle bir bütün olduğumuzu hissettiğimiz o imagoda hâlâ var olduğumuzun teyididir; bireyleşme dürtümüzü canlı tutan motive eden bir işlevi vardır. Ancak kayıtsızlık orada olmanın ya da olmamanın bir anlam ifade etmediği bir konum tayin eder.



Böyle inotantik bir imagoda iletişim de bir dekor hâlini almaktadır. Karşıdakinin ne dediğine bile dikkat etmeden, onu duymadan olumsuz cevaplar vermek bu dekor sohbetlerin, Heidegger'in deyimiyle lakırdıların genel özelliğidir. Bunu Paloma'nın ailesiyle vakit geçirdiği masada gördüğümüz gibi, misafirlerin ağırlandığı masada da görebiliriz. Üzölmüş gibi yapılarak ölümden bahsedilirken birden başka konuya geçilmekte ve kimse karşıdakini gerçekte dinlememektedir; kısa bir sessizliğin yarattığı anlamdan bile kaçınılmaktadır. Bu sahnenin hemen sonrasında, bir karşıtlık olarak, mutfak masasında belirgin bir memnuniyetle kitap okuyan Renee yer alır. Kendisini bir kirpi gibi ötekilerden muhafaza eden Renee tek başına kendisiyle otantik bir iletişim yaşamaktadır.

Paloma ile ilişkileri yoğunlaştıkça Renee insani yanını ortaya çıkarmaya başlar. Birbirlerini keşfettikçe daha yakın arkadaş olurlar. Kendi ailesinin yüzeyselliğinden kaçan Paloma Renee'nin yanında kendini daha iyi hisseder. Renee bir katarsis anında kız kardeşiyle ilgili hikâyeyi Paloma'ya anlatır ve bitmeyen yası nedeniyle ağlar. Paloma ve Renee'nin birbirine sarılmaları filmin en duygusal anlarından biridir (Görsel 13). Paloma için birinin kendine bir şey anlatarak rahatlaması son derece yeni bir duygudur; birine iyi gelmek, biri için bir şey yapıyor olmanın kendisi terapötik bir etkiye sahiptir.



Görsel 13. *Paloma ve Renee*

Bu plan, bu fiziksel temasın Paloma'ya iyi geldiğini gösterir. Bu iyi hissediş, birbirlerini keşfeden bu iki akraba ruhun samimi arkadaşlıklarının temelini ortak ilgi alanlarından çok her birinin diğerinde bulunduğu insani bağıllık olduğunu gösterir. Diğer taraftan, Renee ile etkileşimi Paloma'nın annesiyle arasında olmayan yakın ilişki ve fiziksel temas eksikliğini de açık eder. Filmde anne-kızın benzer bir sağlıklı yakın bir temasını görmeyiz.

Annesinin yerine ikame ettiği Renee'ye gösterdiği yakınlık bu tamamlanma arzusunun dışavurumudur. Paloma'nın onunla sarılmasına sadece kendisine yakınlık gösteren birine karşı sevgi ve bağıllık duygusu deyip geçemeyiz. Paloma o kaybolan bütünlüğü bariz bir şekilde arzulayan bir çocuktur; ontik bir kayıp duygusunun yarattığı ontolojik sorgulamalar nedeniyle tamlığı arzulamaktadır. Hayatımızda temel arzumza bağlı gelişen bu sevgi ve nefretler hatta ileride fantezi hâlini alacak bu duygusal dışavurumlar bazen pratik gerçekleri göz ardı etseler veya alt üst etseler bile hayata kendine özgü tutku ve anlam yüklerler. Lacancı analitik bakış açısından, tüm etik kaygılar bu kayba göre şekillenir. Heidegger, Lacancı bu kaybı ilksel varlık ile temas kurma arzusunun ontolojik bağlamda tartışır ve kayıp varlığın peşine düşmesini *Dasein*'in varlıkla uygun/otantik bir ilişki inşa etme arzusu olarak değerlendirir. Bu kayıp duygusunun psikanalistler ve filozoflar tarafından farklı açılardan değerlendirilmesi, psiko-felsefi yaklaşımın bütüncüllüğünün önemini de ortaya koymaktadır.

Film boyunca bir alt metin olarak serimlenen sınıfsal ayırım, Renee ve Ozu arasındaki hikâyede daha keskin bir şekilde ele alınır ve eleştirilir. Yaşamının da ölümünün de diğerleri için bir anlamı olmadığını farkında olan Renee, alt sınıf kimliğini kabul etmiş, kız kardeşinin yaşadıklarından dolayı da zengin insanlara mesafeli bir kişiliktir. Fakat Ozu, Renee'nin bu

kabullenişinde -onu komşu kimliğiyle tanıştıranak- bir delik açar. Renee'yi akşam yemeğine davet eder. Bu davet hikâyedeki önemli olaylardan biridir. Ozu, şaşkınlık içinde kendisinin kapıcı olduğunu hatırlatan Renee'ye, gayet yalın bir cevap verir: "*Aynı anda iki özelliğe birden sahip olabilirsiniz*". Dış dünyaya karşı duvar örmüş Renee'ye karşı bu radikal çıkış, Ozu'nun onun hem yıkıcı hem de yaratıcı dinamik kişiliğinden kaynaklanır. Ozu'nun bu yaklaşımı Renee için sarsıcı olduğu kadar olağanüstü ve baş döndürücüdür de.

Bu noktada, Ozu'nun daireye taşınmadan önce Japon iç mimari geleneğine uygun şekilde yaptırdığı tadilat sembolik bir anlam üstlenir. Bazı duvarları yıktırmasıyla evinde sağladığı uzamsal genişleme, Ozu'nun kişiliğindeki yıkıcılık ve yaratıcılığı somutlaştırır. Bunun Renee'de yansması, kendi önüne ördüğü duvarların yıkılması ve böylece sınırlılıklarını aşabilmesi olarak görülecektir. Jungiyen psikolojideki "yaşlı bilge adam" arketipini temsil eden Ozu'nun filmdeki varlığı, bir hikâyedeki kahramanın dışsal ya da içsel nedenlerden dolayı düşünmesi gerekeni düşünemediği, yapması gerekeni yapamadığı için ihtiyaç duyduğu desteği alabileceği yaşlı bir adamın ortaya çıkması gibidir (Jung, 2015, p. 87). Ozu'nun kişiliğindeki bu aşkınlık, onun hem tam anlamıyla bir Japon hem de insanlık ailesinin kültürler üstü bir üyesi olmasından kaynaklanmaktadır.

Uzun zamandır yalnız yaşayan ve evinden çıkmayan Renee üzerinde büyük bir baskı hisseder. Alışkanlıklarının dışına çıkmak ve ön yargıları ile yüzleşmek zor gelir. Daveti kabul etme ve reddetme arasında gelgitler yaşar ve sonunda kabul eder. Manuela'nın ısrarlarıyla kuaföre gider saçını kestirir. Manuela'nın bir arkadaşından temin ettiği -sahibi öldüğü için bir kuru temizlemecide kalmış- bir elbiseyi giyer. Yıllardır bir başkasına yemeğe gitmemiş, mağazadan bir kıyafet almamış Renee aynada uzun uzun izlediği yeni imajını şaşırtıcı bulur. Bu yeni personası ile tedirgin bir şekilde Ozu'nun dairesine çıkar. Renee Ozu'nun teşvikiyle kâsesinden içtiği ramenın kıyafetine dökülmesi üzerine, kıyafetin kendisine ait olmadığını ödünç aldığını açıklıkla söyler. Renee kaygılı hâlini doğal bir dışavurumla Ozu'yla paylaşıyor: "İhtiyatlı olmaya çalışıyorum. Sorun çıksın istemiyorum. Kimse kendini beğenmiş bir kapıcı istemez." Ozu Renee'ye kendini beğenmiş biri olmadığını sadece meraklı olduğunu söyler. "*Bu gece sizinle yemek yememi bile anlamazlar*" demesi üzerine Ozu bundan şeref duyduğunu belirtir.

Ozu'nun iç açıcı misafirperliği ve sohbeti, Renee'ye -ihtiyatı elden bırakmasa da- keyifli bir akşam yaşatır. Renee ayrılırken, ikisinin de sevdiği Japon yönetmen Yasujirō Ozu'nun *Munekata Kardeşler* (1950) filmini beraber izlemek üzere sözleşirler. Güzel geçen gecenin ardından, "*ilk kez kendimi, tek başıma değilken tam bir güven içinde hissediyorum*" (Barbery, 2022, p. 202), diyen Renee'nin kendisine ve hayata bakışında sınırlılıklar oluşturan imajlar kırılmaya başlamıştır. Bu durum, Ozu'nun yaşlı bilge arketipinin karakteristik bir özelliği olan yazgıya yön verme gücünü (Jung, 2015, p. 93) vurgular.

Ozu'yla birlikte film izleyen Renee, âdeta zaman içinde bir zamandışı hissi yaşar. Yaşadıkları büyüleyici gün bittiğinde Renee'ye aniden çöken huzursuzluk veren efkâr, evinde kendine yönelmiş kızgınlık ve öfke olarak devam eder: "*Zavallı sersem. Ne bekliyordun? Sadece berbat bir kapıcısın, o kadar!*" Renee'nin bu içsel çatışmasının altında yatan düşüncenin asıl nedeni sınıflar arası dostluğun mümkün olduğuna inanmamasıdır.

Nitekim Renee, doğum gününü kendisiyle birlikte geçirmek isteyen Ozu'nun dışarıda yemek davetini reddeder: "*Gerçekten çok üzgünüm ama bence bu hiç iyi bir fikir değil*". Oturduğu kapıcı dairesinde âdeta gizlenerek yaşayan Renee içinde yaşadığı sosyal yapıya zaten aykırı olan bu teklifi Ozu'nun ısrarlarına rağmen geri adım atmaz. Ozu hayal kırıklığına uğramış, Renee ise tamamen dağılmıştır; fakat gün içinde cesaretini toplar ve yazdığı bir notu Ozu'nun posta kutusuna atar: "*Sevgili Kakuro, fikrinizi değiştirmediyse bu gece sizinle yemekte olmaktan büyük mutluluk duyacağım...*"

Ozu'nun doğum gününü kutlamak için Renee ve Ozu'nun dışarıya birlikte çıkmaları hem gelenek hem de toplumsal hiyerarşi açısından ezber bozucu ve tabu kırıcıdır. Karşılaştıkları

apartman sakini bir kadın Ozu'ya selam verir fakat yanındaki egemen toplumsal normlarla uyumlu, sık kıyafetli kadının Renee olduğunu fark etmez: *"İyi akşamlar hanımefendi"*. Renee altüst olmuş bir hâlde şaşkınlığını Ozu ile paylaşır: *"Beni tanımadı"*. Ozu'nun verdiği cevap onun bilgeliğinin kendi ötesini görebilen yönünü yansıtır: *"Çünkü sizi hiç görmediler"*. Ozu, görmenin bir körlük durumu olabilen bakmaya karşı üstünlüğünü vurgular. Bu körlük durumunun nedeni kendileriyle ilgili kibirli düşünceleridir. İçe dönük bir körlük yaşayan insanlar aslında farkındalık içermeyen iletişimlerinde de bir körlük içindedirler. Diğer taraftan bu olay, kibirli üst sınıf ile yoksul alt sınıf arasındaki gerilimin bir örneğidir. Ancak bu tip stereotiplere bağlı olmayan Ozu, bu gerilimde kibrin ve Fransız snopluğunun karşısında bir tutum sergiler. Ozu'nun eğitilmiş ve rafine bir apartman görevlisi olasılığını asla kabul edemeyecek Fransız sınıf sistemi yüzünden zihninin sakatlanmaması, onun bir yabancı olmasından çok gelişmiş bir karakter olmasıyla ilgilidir.

Ozu, yemek esnasında beraberliklerindeki yaşam sevincini vurgulayan ve bunun kalıcı olmasını dileyen bir dileğini ya da isteğini Renee ile paylaşır: *"Biz dost ve hatta ne istersek onu olabiliriz."* Renee yaşamdan izole olma konumundan, yaşama etkin olarak dâhil olduğu bir evrene adım atmıştır. Dönüşte Ozu'nun koluna girer ve apartmanın önüne kadar yürürler. Ozu'yla geçirdiği zamanlarda coşku veren bir akış hissedilen Renee, kararlılıklarının yumuşaması karşısında sadece şaşkınlık yaşamaktadır. Ozu Renee'ye kapısına kadar eşlik eder ve büyük bir saygıyla elini öper (Görsel 14). Sevgi dolu arkadaşlığın getirdiği mutluluk durumu, Renee'nin sınıflar mücadelesiyle ilgili düşüncelerini birincil konumda olmaktan çıkarmıştır.



Görsel 14. Renee ve Ozu

Kameranın izleyiciyi bir gözlemci konumunda tutan nesnel bakış açısıyla verilen Görsel 14'teki plan, Renee'nin yıllardır kendini hapsediği sınırlılıklarını aşabildiğini vurgular. Renee artık entelektüel ve duygusal özgürlüğe doğru bir gelişim içindedir. Eski inançlarından ve düşünme kalıplarından kurtuldukça kendisini samimi bir ilgiye ve sevecen bir dikkate layık hissedebilmeyi başarmıştır (Jung, 1999, p. 107). *Yaşamaya Değer* filminde Ozu ile temsil edilen bilgelik, Renee için zorlayıcı ve yıkıcı olduğu kadar yeniden kurucu nitelik göstermiştir.

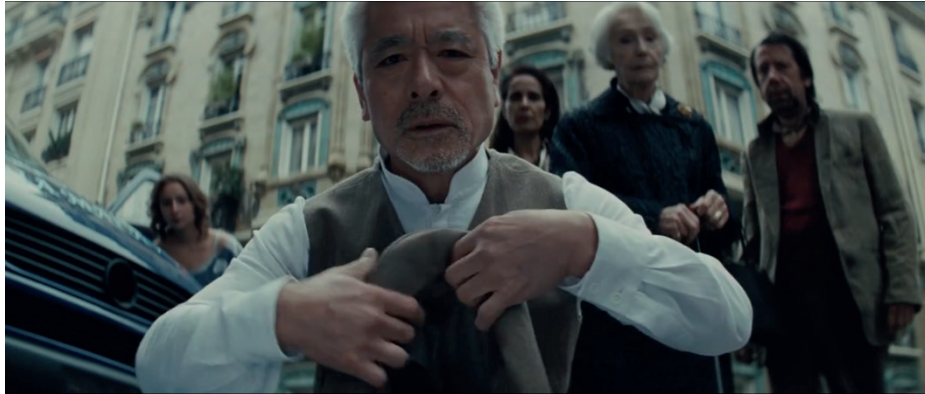
O gece Renee büyük bir keyif içindedir. İçsel çatışmaları artık son bulmuştur. Ozu'nun kendisine hediye ettiği *Anna Karenina* romanını eline alır (Görsel 15). İç sesinden maskesini düşüren o ilk cümleyi duyarız: *"Bütün mutlu aileler birbirine benzer, her mutsuz ailenin mutsuzluğu kendine göredir."* (Tolstoy, 2016, p. 3).



Görsel 15. Renee

Görsel 15'te Renee'nin aydınlık yüzüne yansıyan dinginliği ve mutlululuğu, karanlık arka planla bir zıtlık oluşturacak şekilde sinematografik olarak betimlenir. Çerçevenin solunda Paloma'nın hediye ettiği üç boyutlu çizim yer alır.

Hayat karmaşıktır ve paradokslarıyla çoğu zaman çelişkilidir. Ertesi günün sabahında Renee'nin bir araba çarpması sonucu izleyiciyi şok eden âni ölümü, filmin doruk (climax) noktasıdır; Renee hayatının kişisel anlamını tam keşfederken ölmüştür. Renee iç monologla Manuela, Ozu ve Paloma ile ilgili düşüncelerini dile getirmektedir. Kaza haberini alan Ozu hemen gelir; sessiz ve büyük üzüntü içindedir. Renee'nin üzerini ceketıyla örter (Görsel 16).



Görsel 16. Ozu

Bu alt aç çekim planda, Ozu'yu ölümün olduğu yerden görürüz. Ön planda çerçevenin merkezini büyük oranda kaplayan Ozu, arka plandaki meraklı ve alık bakışlı insanlardan ayrışır. Ozu'nun üzüntüsünü paylaşan izleyicinin bakışları bu bilgenin saygısına, vefasına ve yüzüne yansıyan büyük üzüntüye odaklanır.

Hiç beklemediği bir anda sevdiği insanı kaybettiğini kapıya gelen Ozu'dan öğrenen Paloma sarsılır ve büyük bir alt üst oluş yaşar. Annesinin onu nasıl teselli edeceğine dair hiçbir fikri yoktur. Annesinin çekingен dokunuşundan sıyrılan Paloma odasına kapanmayı tercih eder. Gözyaşları içindeki Paloma ilk kez sevdiği bir insanın ölümüyle karşı karşıyadır. Buna zihinsel olarak yeterince hazır olmamak Paloma için çok acı vericidir.

Canı yanan Paloma ölüme bir açıklama getirme ihtiyacı hisseder: "İşte böyle birdenbire, her şey duruyor. Ölmek bu mu? Sevdiklerinizi bir daha asla göremiyorsunuz. Sizi sevenleri asla bir daha göremiyorsunuz. Ölmek buyusa, dedikleri kadar trajik bir şeymiş." Ölümü şimdiye kadar basit bir olay olarak gören Paloma'nın ölüm algısı bu gerçekçi yüzleşmeyle değişmiştir; ölüm artık trajik bir şeydir.



Paloma'nın ağzından dış sesle verilen bu içsel monolog, Paloma'nın kendisine kendinden gelen ve kendi iyileşmesini sağlayan bir yanıt gibidir (Jung 2016a, p. 163). Paloma hayatında ilk kez böylesine bir acı çekmektedir; ama bu acı sayesinde biyolojik temelli ölüm algısı gelişerek duygusal ve metafizik bir algıya evrilmiştir. Dolayısıyla bu acı onun için iyi bir şeydir.

Eşyaları toplanan Renee'nin dairesinde fark ettiği kırmızı balığı beslemek için alan Paloma biraz dikkat kesilince bu balığın, suyuna attığı antidepresandan dolayı öldüğünü zannedip tuvalete attığı ablasının kırmızı balığı olduğunu anlar. İlacın etkisi geçince canlanan balığı klozetinde tesadüfen fark eden Renee onu alarak yaşama tutunmasını sağlamıştır. Balığın ölmemesi, izleyicilerin Paloma'yla ilgili beklentisini hazırlayan bir foreshadowing olarak onun intihar etmeyeceğini ve bu vazgeçişin de Renee sayesinde olacağını ima eder. Balığın yaşama tutunması Paloma için önemli bir farkındalık anıdır (Görsel 17): *"Bu kırmızı balığın sizde ne işi vardı? Bunun bir anlamı varsa, aklıma hiç gelmemiştir"*.



Görsel 17. Paloma

Görsel 2'de Paloma'nın yüzü büyük oranda karanlıkta kalmış şekilde intihar kararını açıklamasının umutsuzluğunun, Görsel 11'da yine karanlıkta fakat biraz daha aydınlanmış yüzünün bir olasılık peşinde olduğunun sinematografik olarak vurgulanışı olduğunu tespit etmiştik. Görsel 17'de verilen yakın çekim planda ise artık karanlıktan aydınlığa çıkmış, gülümseyen bir Paloma betimlenmiştir.

Paloma'nın gülümsemesi, kırmızı balık deneyiminin kendisi ile dış dünya arasındaki bölünmeleri birleştirici niteliğini vurgular. Bu deneyim yaşamı onaylayıcıdır ve neden öz kıyım kararından vazgeçtiğine verdiği yanıtıdır. Anlarız ki Paloma, *"daha olmadığı bir şeye dönüşme ihtimali"* için yaşamaya devam edecektir. Ölüm gerçekliğinin ağırlığına rağmen iyimser bir sonla biten filmde, izleyicinin Paloma'nın anlamlı bir yaşam fikrine ulaşması ve yaşamaya devam etmesi umudu tatmin edilmiştir.

Filmin son sahnesinde, Paloma ve Ozu Renee'nin dairesindedirler. Hüzünlü sessizlikleri Renee'ye olan saygılarının bir ifadesidir. Ozu'nun Renee'ye hediye ettiği *Anna Karenina* romanı hariç tüm kitaplar ve eşyalar paketlenmiştir. Ozu karşılaşmalarının anısını yaşatacak bu romanı Paloma'ya verir. Paloma kapıyı kapatırken siyaha dönen ekranda Paloma'nın iç sesini duyarız: *"Önemli olan ölmek değil, ölüm anında ne yaptığınızdır. Renee, siz ölüirken ne yapıyordunuz? Sevme hazırlanıyordunuz."*

Paloma'nın devam kararı Camus'cü anlamda ontoloji ve etiğin kesişimi bir tavırla bir başkaldırı anlamı taşır. Bu kabulleniş yaşam ve ölüm diyalektiğine farklı bir perspektifle bakmayı da beraberinde getirecektir. Ölüm varlığımızı hem onaylama hem de kapatma anlamında mühürler. Ancak birinin var olmuş olması devredilemez, hep bâki kalan, yok edilemez bir olgudur; ölüm nasıl geri alınamazsa birinin yaşamış olması da geri alınamaz bir olgudur. Yaşamın anlamı sorunu, ölümün anlamı sorununa bağlıdır çünkü insan, doğası gereği, yazgısını daha geniş bir bütüne yerleştirmek arzusunda. Bu arzu bilinçaltının en temel arzularından biridir.

Paloma da ölümle ilgili film boyunca yaptığı sorgulamalarda yaşamın anlamına dair bir ipucu aramaktadır. Ancak gözden kaçırdığı ve büyüdükçe anlayacağı nokta, yaşamın anlamlı olması için büyük sevinçlerin ya da trajedilerin yaşamı onurlandırmasına ihtiyacı olmadığıdır. Ölürken sevmeye hazırlanıyor olmasaydı da Renee'nin yaşamı biricikti. Varoluş felsefesinin çağdaş insanın ilgisini bu kadar çekmesinin en önemli sebebi sahneye kahramanları, büyük önderleri, başarı timsallerini değil de sıradan insanları almış olmasıdır. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'daki kahramanı "*Hâlbuki ben ömrüm boyunca en ufak bittin bile fiske yerim; benim karakterim de bu*" (Dostoyevski, 2019, p. 131), diyen sıradan biridir. Yaşamın anlamını yaşamdaki fırsatları kaçırmamakta, rasyonel ve faydalı karar ve sorumluluklar almakta bulan ve bu çabayı toplumun istediği şekilde göstermeyenlere vurulan başarısızlık yaftası da çağdaş insanın performans kaygısını serimler. Renee için elbette kapısını dışarı açmak oldukça güzel ve renkli şeyler yaşamasına sebep olmuştur. Ancak o tek iken ve kendini dış dünyadan izole etmişken de varlığı biriciktir. Çünkü yalnızlık da onun güçlü bir tercihidir. Aynı şekilde yukarı katta yalnız ölen adamın bir fanus balığı gibi öldüğünü ve plastik torbayla kendine uygun sona erdiğini söylemek Paloma'nın henüz olgunlaşmayan idrakine bağlanabilir. Herkes kendi yaşamını yaşadığı gibi kendi ölümünü ölür; bazı yaşamları otantik bulmak için ölçütümüz olmadığı gibi bazı ölümleri otantik kılacak ölçüt de yoktur.

Bu noktada ölüm ve gerçeklik arasındaki sorgulamalarımız kimlik sorunumuz ve kendimizi dünyayla nasıl irtibatlandıracağımız sorusundan ayrılamaz bir karakterdedir. Paloma'nın öz bilincindeki bu gelişme beraberinde bir öz farkındalığı da getirmiştir. Kişinin kendinden dışarı çıkıp yine kendine ve içinde bulunduğu duruma bakabilmesi, o kişinin kendini hem özne hem de nesne olarak görebilmesini sağlar. Böylece, kişi kendisini yeniden değerlendirerek yönlendirebilir ve önemli bir sınırlılık durumunu aşar (May, 2012, p. 196). Paloma'nın karakter eğrisi, yaşama bakışı olumsuz, karamsar ve edilgen bir öznenen, olumlu, iyimser ve etken özneye kalıcı bir değişimle gelişmiştir.

Filmde, sevgi konusunun Paloma'nın ulaştığı en üst amaç olarak vurgulanması önemlidir. Çünkü Paloma'nın kurtuluşu sevgi konusundaki farkındalığıyla mümkün olmuştur. Giriş bölümünde değindiğimiz, insanın eş zamanlı varoluş biçimleri, sevginin psikolojik açıdan algılanışları bakımından bize bir temel sunar: Biyolojik dürtü, yazgı ve determinizm dünyası; sevginin içgüdüsel olarak sıcaklık boyutunu, kişinin kendini tanıma çabasıyla ilgili varoluş modu ise; sevginin güçlü olması ve bireyin bu güçten verimli olarak faydalanma kapasitesini içerir (May, 2012, pp. 173-174, 182). Kişinin sevgi gereksinimi karşılanırsa da belirli bir öz bilinçten yoksun bir varoluş, kişiyi sevgi gücünün faydasından mahrum edebilir. Maslow'a göre bu temel gereksinimlerin giderilmesi, daha "yüksek" bir diğer gereksinimin güçlenmesine yol açacaktır (2021, p. 158).

*Yaşamaya Değer* filminde, Renee'nin trajik ölümüyle olumsuz bir sonla biten yan olay örgüsü ile ölümle ilgili yeni farkındalıklar kazanan Paloma'nın olumlu biten ana olay örgüsü arasındaki zıtlık, filmin anlamını ironik hâle getirir. Renee'nin "sevmeye hazırlanırken" yani varoluşsal güçlü bir tercih yapıyorken ölmesi, Paloma'nın ölüm algısını değiştirdiği kadar yaşam algısını da değiştirmiştir. Paloma büyümüştür.

## Sonuç

*Yaşamaya Değer* filminin üç önemli karakteri üzerinde bir çözümleme yapan bu psikofelsefi çalışma, dünya hayatının getirdiği zorunlulukları yaşayan insanın kendi arzusuna ve yazgısına ihanet etmemesinin imkânını da sorgulamıştır. Bu sorgu, film aracılığıyla, *içeride olmak-dışarıda olmak* diyalektiğine sapanıp kalmadan, hayali bir mükemmellik kurgusunun içinde kendini konumlandırmanın imkânsızlığını serimleyerek özneye bir katarsis imkânı sunmaktadır.

*Yaşamaya Değer* filmi, Paloma'nın intihar düşüncesi ve Renee'nin ölümüyle sınırlandırılmaksızın, temelde yaşam hakkında olduğu kadar ölüm hakkında da etik bir sorgulamaya davettir. Sonlu bir varlığa sahip insanın ölüm-yaşam diyalektiğini bir karşıtlık olarak değil iç içelik olarak okuması; yaşamın biricikliğinin/sonluluğunun getirdiği değeri, varoluşun estetikleştirilmesini ve yakınlık duygusunun iyileştirici gücünü yaşama taşıyabilir.

Paloma'nın Ozu'yla tanıştıktan sonra Renee'yi fark etmesi ve üçünün birbiriyle bedenlen olduğu kadar ruhen de karşılaşmaları etik açıdan yorumlandığında da "iyi"dir. Bunlar sevinçli, uğurlu karşılaşmalardır ve her birinin hayatında eyleme kudretlerini artırmış; yaşamlarına ince ve küçük şeylerin büyük estetiğini getirmiştir.

Filmin psikoloji ve felsefeyi kesiştiren bir başka önemli boyutu; yaşamı saçma, ölümü sıradan bir olay olarak gören Paloma'nın bir kayıp arar gibi yaşamın anlamını arayışının bu "kayıp" duygusuna odaklanmayı gerektirmesidir. En derin arzumuz, bize değişmez ve her koşulda geçerli bir değer ve yaşam sisteminin sunulmasıdır. Buradaki temel sorunumuz bize gündelik hayatta ne yapıp ne yapmayacağımızı söyleyecek bir kılavuz arzusu değildir; bu işlevi genel etik ve yasalar da yerine getirebilir. Ancak burada ihtiyacımız olan anlam bize bu büyük değer sistemini sunan güçle bütünleşmektir. Anlam ihtiyacı varlığımızdaki içsel eksikliği, boşluğu ve kaybı başka bir şeyle ikame etme arzusudur. Bu boşluk ve eksiklik yokluğuyla bizi rahat bırakmayan bir hiçliktir; hayat boyu ikame tatminlerle doldurmaya çalıştığımız özsel eksikliğimizdir. Bu nedenle anlam arayışı, aranan kayıp bulunamayacak ve ele geçirilemeyecek karakterde olduğu için bitmez. Bulamadığımız anlamın yarattığı içsel huzursuzluktan ve psikozdan kaçmanın önemli yolu ise onu kör bir şekilde tatmin etmenin hırsına kapılmaktansa eksikliğin ya da kaybın karakterini tanımak; onun doyurulamayacağını ve tamamlanamayacağını bilmektir. İnsanın fizyolojisini de tanımayı gerektiren bu idrak ölüm, yaşam, seçimler, sorumluluklar, sevinçler ve yenilgilerle yüklü varoluş tarzlarımıza daha bütüncül ve otantik bir perspektifle yaklaşmayı sağlayabilir.

*Yaşamaya Değer* filminde, Paloma'nın dünyasına giren değer, sevgidir. Bu değerın gücü, Paloma'yı ölüm düşüncesinden yaşam düşüncesine kalıcı bir dönüşümle taşımıştır. Paloma samimiyet, dostluk ve sevgi gibi temel değişmez değerler üzerinden yaşamın anlamını bizzat kendisinde bulmuştur. Buna bağlı olarak, hayatın yaşanmaya değip değmeyeceği ile ilgili sorunun cevabının da yaşamda kendine ve diğerlerine karşı alacağı sorumluluklarda yattığının farkına varmıştır. Bu sorumluluk duygusu, psikolojik olmasının ötesinde insanın *dünyada-olma* karakterinden kaynaklanan ontolojik bir hâl olarak ele alınabilir.

Paloma, Renee ve Ozu eşliğinde aslında dış dünyayla bir yüzleşme yaşamış; mükemmellik arzusunun hayali bir kurgu olduğunu da idrak etmiş; hâlâ bu dünyada ve çevrede olsa da farklı bir tarzda varlık gösterebileceğini öğrenmiştir. Terapilerden bir türlü fayda göremeyen nevrotik annesine, işkolik babasına, sahte bir kişiliğe sahip olduğunu düşündüğü ablasına ve hatta tüm yetişkinlere yönelttiği suçlamalar aslında zihnindeki mükemmellik arzusunun yansımalarıdır. Ancak yaşamın anlamı dış dünyanın mükemmel olmasında değil, onda kendi tarzını inşa ederek yaşamının bir yolunun bulunabilmesinde yatar.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

### **Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti**

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler

### **Kaynakça**

Barbery, M. (2022). *Kirpinin Zarafeti* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Kırmızı Kedi.

Campbell, J. ve Moyers, B. (2015). *Mitolojinin Gücü* (Çev. Zeynep Yaman). İstanbul: MediaCat

- Camus, A. (2016a). *Sisifos Söyleni* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can.
- Camus, A. (2016b). *Veba* (Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat). İstanbul: Can.
- Cruickshank, J. (2016). *Başkaldırma Edebiyatı* (Çev. Rasih Güran). İstanbul: Zepros.
- Deleuze, G. (2004). *Spinoza Üzerine Onbir Ders* (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Kabalıcı.
- Dostoyevski, F. M. (2019). *Yeraltından Notlar* (Çev. Nihal Yalaza Taluy). İstanbul: İş Bankası.
- Douzinas, C. (2022). *Yasanın Arzusu/Estetik Etik Psikanaliz* (Çev. Ezgi Duman ve İbrahim Ş. Ateş). Ankara: Dipnot.
- Fordham, F. (1997). *Jung Psikolojisi* (Çev: Aslan Yalçınmer). İstanbul: Say.
- Freeman, J. (2016). "Giriş". Carl Gustav Jung (Ed.) İnsan ve Sembolleri (Çev: Hatice Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabalıcı. s. 6-11.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (Çev. Ali Babaoğlu). İstanbul: Metis.
- Geçtan, E. (2014). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis.
- Han, B. C. (2017). *Şeffaflık Toplumu* (Çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora.
- Hockley, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım* (Çev: Simten Gündeş). İstanbul: Es.
- Irvin, D. Y. (2008). *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek* (Çev. Zeliha İyidoğan Babayigit). İstanbul: Kabalıcı.
- Izod, J. ve Dovalis, J. (2015). *Terapi Olarak Sinema* (Çev. Duygu Pınar Kayıhan). İstanbul: İKÜ.
- Jankelevitch, V. (2012) *Ölümü Düşünmek* (Çev. Y. Ruhi Demir). İstanbul: Monokl.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik* (Çev. Canan Ener Silay). İstanbul: İlhan.
- Jung, C. G. (2006a). "Kişiliğin Gelişimi". Anthony Storr (Derl.) *Jung'dan Seçme Yazılar* (Çev. Levent Özşar). Ankara: Dost Kitabevi. s. 165-182.
- Jung, C. G. (2006b). "Ego ile Bilinçdışı Arasındaki İlişkiler". Anthony Storr (Derl.) *Jung'dan Seçme Yazılar* (Çev. Levent Özşar). Ankara: Dost Kitabevi. s. 81-84.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis.
- Jung, C. G. (2016a). *Anılar, Düşler, Düşünceler* (Çev. İdris Kantemir). İstanbul: Can Sanat.
- Jung, C. G. (2016b). İnsan ve Sembolleri (Çev. Hatice Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabalıcı.
- Lacan, J. (2017). *Benim Öğrettiklerim* (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Monokl.
- Lacan, J. (2022). *Psikanalizin Temel İlkeleri* (Çev. Mutluhan İzmir). Ankara: Çolpan.
- May, R. (2012). *Varoluşun Keşfi* (Çev. Aysun Babacan). İstanbul: Okuyan Us.
- McKee, R. (2007). *Öykü* (Çev. Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı). İstanbul: Plato Film.
- Özdemir, L. K. ve Acarkan, İ. (2014). *Dokuz Mizaç Modeline Göre Çocuklarda Mizaç Farklılıkları ve Kişilik Gelişimi*. İstanbul: Kurtuba Kitap.
- Salinger, J. D. (2016). *Çavdar Tarlasında Çocuklar* (Çev. Coşkun Yerli). İstanbul: Yapı Kredi.
- Tolstoy, L. N. (2016). *Anna Karenina* (Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.