

**T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Radyo – Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı  
Radyo – Televizyon ve Sinema Bilim Dalı**

**21. YÜZYIL AMERİKAN ve TÜRK SİNEMASINDA  
SAÇMA ve BAŞKALDIRI**

**DOKTORA TEZİ**

**Çağdaş E. ÇAĞLIYAN**

**DANIŞMANI: Doç. Dr. Lale KABADAYI**

**İZMİR-2014**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “21. Yüzyıl Amerikan ve Türk Sinemasında Saçma ve Başkaldırı” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Çağdaş E. ÇAĞLIYAN

İmza





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA  
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Çağdaş E.ÇAĞLIYAN

Numarası : 92100005103

Anabilim Dalı : Radyo-Televizyon ve Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : 21.Yüzyıl Amerikan ve Türk Sineması'nda Saçma ve Başkaldırı

Tez Başlığı (İngilizce) : Absurd and Rebellion in American and Turkish Cinema of 21st Century

Tez Savunma Tarihi : 03 Aralık 2014

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Lale KABADAYI

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Huriye KURUOĞLU

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Konca YUMLU

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Nevzat KAYA

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Özcan YAĞCI

Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.

Doktora programlarında düzeltme alan öğrencinin 6 (altı) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
GİRİŞ .....	1
I. BÖLÜM:.....	10
“SAÇMA” VE “BAŞKALDIRI” KAVRAMLARININ DÜŞÜNSEL TEMELLERİ .....	10
1. SAÇMA KAVRAMI .....	10
1.1. “Anlamsızlık Sorunu” Bağlamında Saçma Kavramı.....	10
1.2. Doğanın Değerden Düşmesi Sonucunda “Saçma”nın Belirmesi.....	16
1.3. Zamansallık Bağlamında Saçma Kavramı ve Bengi Dönüş Düşüncesi.....	22
1.4. Ölüm ve Tehlikenin Odağında Saçma Kavramı.....	31
1.5. Saçma Kavramı Bağlamında Varoluş Biçimleri.....	36
2. BAŞKALDIRI KAVRAMI.....	43
2.1. “Saçma Duygusu”nun Bir Sonucu Olarak Başkaldırı.....	43
2.2. Başkaldırıya İlişkin Değer Belirleme Sorunu .....	46
2.3. Başkaldırı ve Nihilist (Yoksayıcı) Eğilimin Reddi .....	50
2.4. Başkaldırıda Gerçek Özgürlüğün Koşulları .....	54
2.5. Olumlayıcı Başkaldırı ve Yazgı Sevgisi (Amor Fati).....	65
2.6. Başkaldırının Özgürlüğe Koyduğu Sınırlar .....	69
II. BÖLÜM: .....	74
SAÇMA ve BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ KÜLTÜREL METİNLERDEKİ YERİ.....	74
2.1. Dostoyevski Romanlarında Saçma ve Başkaldırı .....	82
2.2. Kafka Romanlarında Saçma ve Başkaldırı.....	97
2.3. Camus Romanlarında Saçma ve Başkaldırı.....	106
3. AMERİKAN ve TÜRK SİNEMASINDA SAÇMA ve BAŞKALDIRI.....	119
3.1. Amerikan Sinemasında Saçma ve Başkaldırı .....	119
3.2. Türk Sinemasında Saçma ve Başkaldırı.....	154

<b>III. BÖLÜM:</b> .....	<b>169</b>
<b>SAÇMA VE BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ 2000 SONRASI AMERİKAN ve TÜRİK SİNEMASI'NDAN ÖRNEKLERLE İRDELENMESİ</b> .....	<b>169</b>
<b>1. AMERİKAN SİNEMASINDA SAÇMA VE BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ KULLANIMI</b> .....	<b>169</b>
<b>1.1. <i>Orada Olmayan Adam (The Man Who Wasn't There</i>, yön. Ethan &amp; Joel Coen, 2001) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>169</b>
<b>1.2. <i>Kan Dökülecek (There Will Be Blood</i>, yön. Paul Thomas Anderson, 2007) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>176</b>
<b>1.3. <i>Kara Şövalye (The Dark Knight</i>, yön. Cristopher Nolan, 2008) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>183</b>
<b>1.4. <i>Bulut Atlası (Cloud Atlas</i>, yön. Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski, 2012) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>190</b>
<b>2. TÜRİK SİNEMASINDA SAÇMA VE BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ KULLANIMI</b> .....	<b>197</b>
<b>2.1. <i>Yazgı</i> (yön. Zeki Demirkubuz, 2001) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>197</b>
<b>2.2. <i>Kosmos</i> (yön. Reha Erdem, 2009) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>203</b>
<b>2.3. <i>Kaybedenler Kulübü</i> (yön. Tolga Örnek, 2011) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>209</b>
<b>2.4. <i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> (yön. Nuri Bilge Ceylan, 2011) Filminde Saçma ve Başkaldırı</b> .....	<b>216</b>
<b>SONUÇ</b> .....	<b>224</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>240</b>

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, yaşamımın son dört yılının merkezinde yer alıyordu; bu nedenle, her ne kadar kendimi yalıtıma çalışmış olsam da, tezde yazılmış olanlar bir şekilde özyaşamımdan izler barındırıyor. Bununla birlikte, tüm varlığıma nüfuz etmiş olan bu konuyu yazıya dökerken tek dayanağım, kendi başına hiçbir önemi olmayan, bireysel yaşam deneyimim değildi. Yazım sürecinde varlıklarından güç aldığım, bu süreci benim için katlanılır kılan insanlar oldu.

Öncelikle, yüksek lisanstan beri birlikte çalıştığımız, benim için yalnızca sinema konusundaki birikimi ve akademisyenlik biçimiyle örnek bir tez danışmanı olmaktan öte, her zaman için güvenebileceğim bir sırdaş ve koşulsuz desteğini hissedeceğim bir abla olan Doç. Dr. Lale Kabadayı'ya; sinema konusunda yüksek lisans yapmayı ilk kafama koyduğumda, her türlü beklentiden muaf şekilde bana güvenip yol gösteren ve bugün sevdiğim işi yapmama gerçek anlamda vesile olmuş, benim için özel yerini her zaman koruyacak olan Prof. Dr. Huriye Kuruoğlu'na; doktora sürecinde işlediğimiz, edebiyat, mitoloji ve sinema izleğinde seyreden zihin açıcı dersleriyle insanın ufkunu genişleten, zekâsına ve yaratıcılığına her zaman saygı duyduğum Prof. Dr. Nevzat Kaya'ya; göreve başladığım (hatta mülakata girdiğim) günden itibaren, her zaman güven verici olumlu enerjisi ve güdüleyici tavrıyla yaptığım işten zevk almamı ve diğer çalışmalarım için gereksindiğim rahatlığı sağlayan Prof. Dr. Özcan Yağcı'ya; hiçbir beklentisi olmaksızın beni kolladığını hissettiğim, zorlayıcı olabilecek koşullardan kendimi sakınmamı sağlayan Doç. Dr. Şebnem Pala Güzel'e; göreve başladığımda hiçbir zorunluluğu olmamasına karşın öncelikle benimle odasını paylaşan, ayrıca her türlü özel, akademik ya da derin (olduğunu düşündüğüm) konuda kafa şişirmelerime eşlik eden, kısa sürede gerçek bir dost olarak benimsediğim Dr. Deniz Tansel İlic'e; bilinçli yaşamımın tüm evrelerine tanıklık etmiş, her daim kadim dostlarım Eser Sırkıntılı ve Ender Çapar'a; tez için üç yıl boyunca, yeterlilikten savunmaya kadar geçen süreçte, gerekli evrak işlerinin altından büyük beceriyle kalkan Nazan Akçan'a; ayrıca tezle uğraşırken varlıklarıyla beni güdüleyen ve esinleyen diğer arkadaş ve tanıdıklarına çok ama çok teşekkür ederim.

Özellikle en büyük teşekkürü ise, oldukça yoğun buhran altında bulunduğum zamanlarda dahi benden umudunu kesmeyip, varlığından güç aldığım dayanağı yaşamımın hiçbir döneminde esirgemeyen annem Müzeyyen Çağlıyan, babam Recai Çağlıyan ve neden olduğum maddi, manevi her türlü sıkıntıya sabırla katlanan ağabeyim Çağlar Emre Çağlıyan hakediyor. En derin üzüntülerin kıskacında olduğumu sandığım anlarda bile, kendimi mutlu hissediyorsam, sebebi onlardır.

## GİRİŞ

İnsan varoluşunun her döneminde, ortaya konulmuş olan düşünceler, temelde, yaşamın sürdürülmeye değer bir anlam taşıyıp taşımadığı konusu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Buna göre, insanların karşılarında bulunduğu nihai olgu olarak ölümün katı gerçekliği, onları kendi varlıklarının geçiciliği ve anlamsızlığıyla yüzleştirmektedir. Ayrıca, kişilerin yaşam alanlarının büyük kısmının, usdışı olgularla ve yinelenen eylemlerle örülü olması, anlamsızlığa ilişkin algıyı pekiştirmektedir. Dolayısıyla, bu düşüncenin varacağı nokta, kişinin kendi varoluşunu haklı çıkarabilmek için yeryüzünde kalıcı bir iz bırakmaya çabalaması ya da anlamsız bulunduğu varlığını tümüyle sonlandırması şeklinde belirlemektedir.

Bununla birlikte, insanlar genellikle, önlerindeki tek gerçeği, hiçbir şeyin kalıcılık taşımadığı bir evrende bir gün tümüyle hiçliğe karışacaklarını, gözardı edip yaşamlarının sıradan akışını bozmaya yanaşmamakta ve anlamsızca yinelenen eylemlerinden sıkıntı duymamaktadır. Ancak insanların bir bölümü, aniden yaşanan bir ‘aydınlanma anı’nda, tüm eylemlerinin beyhude olduğu gerçeğiyle yüzleşmektedir. Böylece, gizil durumdaki bıkkınlıkları, yüzeye çıkmaya, onların bilinçlerini harekete geçirmeye ve eylemlerini yönlendirmeye başlamaktadır. Bir bakıma, kişilerin ussal yetilerinin gelişim göstermesi, onların, kendi varoluş biçimlerinin usdışılığının farkına varmasını sağlamaktadır.

Uzun anlam arayışına, olgular dünyasının, sürekli olarak, olumsuz, usdışı yanıt vermesi, Albert Camus’nün “saçma” (absürd, uyumsuz) olarak adlandırdığı kavramın ortaya çıkmasına yol açar. Saçma, içinde bulunduğu sınırlı yaşam koşullarının bilincine varmış kişilerin, daha derin bir anlam arayışını dile getiren çağrılarına, her gün karşılarında buldukları olguların tümüyle sessiz kalması sonucunda oluşmaktadır. Bu noktada, insanlar, gözlemlediği yaşantıların ve olayların hiçbir haklı nedene dayanmayan şekilde süregeldiğine, yeryüzünün adil ve mantıksal her türlü temelden yoksun olduğuna tanık olmaktadır. Bu nedenle, saçmayı algılayan, saçma duygusuna sahip bu kişiler, kendilerini kuşatan yeryüzünde, harekete geçerken güvenilebilecekleri



sağlam bir zeminin olmadığına, yalnızca kaos, kargaşa ve rastlantılarla örülü bir uzamda tutsak kılındıklarına kanaat getirmektedir.

Dolayısıyla, insanlar, bu farkındalığa ulaşmalarının ardından, çoğunluğun eğiliminin tersine, yeryüzünde tanık oldukları olguları aşkın anlamlarla örtmeyi yadsımaktadır. Daha açık bir ifadeyle, saçma duygusu taşıyanlar, örneğin, kıyım eylemlerini, diğerlerinin aksine, tanrısal istencin gereği ya da toplumsal borcun karşılığı olarak değerlendirmektense, onların salt kıyımdan ibaret olduğunu açığa vurmakta ve bu olgunun özündeki anlamsızlığa, usdışılığa dikkat çekmektedir. Bu durumda, açık bir bilincin gereği olarak, her türlü uzlaşma zemini sarsılmakta ve geçici yeryüzünde, ölümden başka bir gerçeklik bulmak olanaksız hale gelmektedir. Bir bakıma, saçmanın bilinci, normal insanların tüm yaşamlarını adadıkları, büyük değer atfedilen, onlara ün, iktidar, varsıllık, başarı sağlayan tüm rahatlık koşullarını horgörmekte, bu olguların ölümlerle birlikte yokluğa karışmaktan kurtulamayacağını kavramaktadır. Buna bağlı olarak, olgusal dünyada en çok kutsanan değerlerin varacağı nihai noktanın hiçlik olması, yaşamın saçma çehresini yansıtmaktadır. Bu saçmalığı tüm açıklığıyla farketmek ise, insanları en kısa zamanda yeryüzünü yadsımaya ve yaşamlarını sonlandırmaya yöneltme gizilgücünü barındırmaktadır.

Bu bağlamda, tez çalışmasının amacı, yaşamda karşılaşılan olguların içerdiği anlamsızlığı göz önünde bulundurarak, en kutsal varlıkların bile sonunda yitip gitmeye yazgılı olduğu evrende, insanın varoluşunu haklı çıkarabilecek bir dayanak bulmaya çalışmaktır. Bu bakımdan, tezin temel çıkış noktası, her şeyin anlamsızlığa, hiçliğe gömülmeye yazgılı olduğu, tekil olay ve olguların kendilerine ait bir değerden yoksun olduğu varsayımından hareket ederek, her türlü değer yitimine karşın varoluşa anlam katacak eylemlerin izini sürmektir.

Bu doğrultuda, oluş dünyasının saçma niteliğini göz önünde bulunduran, ancak hiçbir şekilde bireyin yaşamdan vazgeçmesini onaylamayan Albert Camus'nün görüşlerini temele almak mümkündür. Buna göre, ölümün her şeyi anlamsızlığa bürüyecek olan gerçekliği tüm katılığıyla kabul edilebilir. Öyleyse insanın eylemleriyle, yaşamına ölümün silemeyeceği bir damga vurabilmesinin yollarını araması uygundur.

Sonlu varlığa sonsuzlukla ilişkilendirebilecek bir boyut kazandırmak için, öncelikle insanı edilginleştiren bir yapıda olduğu varsayılan, ideal ya da aşkın bir dünya tasarımının yadsınması gerekir. Bu doğrultuda, varlığın yazgısının yokluğa karışmak olduğunu kavrayan birinin ilk yapması gereken, bu yazgıyı gözardı ederek deneyimlemediği bir gerçeklikle avunmaya çalışmak değil, karşısında duran yazgıyı kabullenip onu olağan karşılamaktır. Öyleyse, saçma kavramı uyarınca beliren düşünce izleğinde, insanın önündeki en büyük gerçekliğin, aslında yaşamın en sıradan akışını ifade ettiği görülmektedir.

İnsanların, yeryüzündeki işleyişi uslarıyla bağdaştıramamaları ve deneyimledikleri olguların ardında hiçbir değer bulamamaları sonucunda oluşan saçma duygusu ile birlikte, aşkın her türlü varlık alanını reddettiği düşünülmektedir. Böylece kişilerin, yaşamlarını sürdürürken verdiği savaşımdan başka hiçbir şeyin gerçekliğine güvenmeyip tekdüze hayatlarının dışına çıkmak ve saçmalaktan kaynaklanan özgürlüğü elde etmek yönünde yoğun bir istek duydukları savlanmaktadır. Buradan yola çıkılarak, bilicine varıldıktan sonra, saçma duygusunun yaşamsal önem atfedilecek kadar şiddetli hale geleceği, insanların bu tutku uyarınca özgürleşmeye yöneleceği öngörülmektedir.

Yaşamın usdışılık ve haksızlıklarla örülü olduğunun, bu bakımdan bir değer taşımadığının farkındalığı, kişiyi intihara yöneltmediğinde, onun önünde yalnızca, haksızlığı yaratan koşulları reddetme ve başkaldırma seçeneği belirlemektedir. Başkaldırı deneyiminde, öncelikle, insanları edilgin kıldığı, süregelen adaletsizliğe alıştırdığı düşünülen, tanrısallık ve öte dünya ile ilgili düşünceler yadsınmakta, kutsal olanın ötesinde, insansal, usa uygun bir düzen aranmaktadır. Dolayısıyla, başkaldıran kişinin yönelimini belirleyen asıl sorun, kutsal sayılan saltık değerlerden tümüyle ayrı bir davranış kuralının peşine düşmektir. Bir bakıma, tanrısallığın reddini kabul edilmiş kılınmak için, bireysel çabayla eylemlere haklı bir gerekçe bulma zorunluluğu başgöstermektedir.

Söz konusu gerekçe, başkaldıran kişinin başkalarının üzerinde egemenlik kurmasıyla değil, öncelikle olduğu haliyle, özvarlığını kabul ettirmeye çalışmasıyla somutlaşmaktadır. Bu bakımdan, başkaldırıda, çoğunluk tarafından benimsenmek,

onların tanımıyla “iyi” olarak kabul görmek değil, içsel yasalarla tutarlı biçimde davranmak önem taşımaktadır. Dolayısıyla anlamsızlıktan kaynaklanan başkaldırıda, benimsenen davranış kuralının dışsal ve aşkın güçlerle ilgisi bulunmaz. Bu değer tek dayanağı, bireysel istenç ya da bir anlamda, içsel zorunluluktur. Öyleyse yeryüzünün usdışılığına ait görü, kişileri bu usdışılıkla, yani dünyada hüküm süren baskılayıcı kabullerle uzlaşmaktan alıkoymakta ve onu, özvarlığını edimselleştirmesi yönünde zorlamaktadır. Bu açıdan, dışsal baskı ve zorunluluktansa içsel zorunluluğu yani özvarlığı bir alinyazısı gibi görmeyi seçmek, özgürlüğe doğru atılan en önemli adımı teşkil etmektedir.

Betimlenen izlekte, bir yandan yeryüzündeki anlamdan yoksunluğu, nedensizliği görmenin, öte yandan aşkın ve tanrısal her türlü gerçeklik tasarımı yadsıyıp insana ait bir değer ortaya koyarak anlamsızlığın üstesinden gelmeye çalışmanın birarada olduğu görülmektedir. Bu noktadan hareket edildiğinde, başkaldırının çoğunluğa ait her türlü kutsalın reddiyle ve özsel varlığı açılma çabasıyla ilişkilendirilmesi, Friedrich Nietzsche'nin görüşlerinden yararlanmayı gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, Nietzsche'nin düşüncesi, “şimdi ve burada” bulunan varoluşu alçaltmaya çalışan, insanı her an karşısında bulduğu gerçek yaşamdan uzaklaştıran tanrısallıkla ilgili her türlü görüşü horgörme üzerine temellenmektedir. Ancak, her türlü inanç sistemini yadsımakla birlikte, onun önerisi, bireyin kendine ait bir yasa ortaya koymasıdır. Bir bakıma, inançsızlık, kişiye her türlü haksızlığın ve çekilen acının sorumluluğunu yüklemekte; böylece tanrıyı reddetmek, “tanrı olmayı” zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla, başkaldırı atılımında, yeryüzünün her parçacığına nüfuz etmiş olan haksız ve usdışı düzen yadsınmaktaysa da, her türlü tanrısallık ve kutsallık yine bu sığ evrende aranmaktadır. Bu doğrultuda, başkaldıran kişinin önünde, bu dünyayı olumlayarak kendi tanrılığını edimselleştirmekten başka bir yol bulunamaz.

Başkaldırı atılımında, kişilerin bir değer benimseyip salt kendi içlerine gömülmeleri söz konusu değildir. Başkaldırı evresinde, bireyler, insan varlığının gelip geçici mahiyetinden ve evrene olan yabancılığından dolayı acı çektiğini kavramıştır. Ortak bir paydaya dönüşen, varoluşun acısını çekme deneyimi, kişileri yalnızlıktan kurtarmaktadır. Böylece, başkaldıranlar, ölümün her şeyi sonlandırdığını göz önünde

bulundurarak, yeryüzündeki varlığını kesinlemek ve evrene kendinden bir iz bırakmak istemektedir. Öyleyse, yaşamın anlamsızlığından kaynaklanan ortak acıyı duyumsamak, kişiyi kendince aşkın bir anlam üretme ve bu anlam aracılığıyla varoluşunu değerli kılma yönünde güdülemektedir. Dolayısıyla, saçmanın bilincine vararak başkaldırmış olan insan, tanrısal ve kutsal kabul edilen, uzlaşmış değerleri reddetse de, yine bir ortak paydadan hareketle yücelik atfettiği bir değer uğruna tüm varlığını adamaktan çekinmemektedir. Usdışı kabul edilmiş dünyada, kişiler, ancak böyle bir başkaldırı eylemiyle, boşlukta savrulmaktan kurtulup tümel bir nitelik kazanmaktadır. Bir anlamda, zorunlu içsel yasalar, geçici ve değişken toplumsal kurallardan daha çok evrensellik taşımakta ve başkaldırı, ancak bireyin kendi doğasından kaynaklandığı ölçüde tekil varlığı sonsuzlukla ilişkilendirmektedir.

Yeryüzünün nedensiz işleyişini, insanın amaçsız ve yinelenmeye mahkûm eylemlerini vurgulayan, ölümden başka hiçbir gerçekliği yüceltmeyen saçma kavramı, genel bir insanlık durumunu betimlemektedir. Dolayısıyla, anlamsızlığın bilinciyle oluşan saçma duygusu ve anlam arayışı uğruna başkaldırma olgusu, insanlık tarihini kapsayan öncü anlatı biçimlerinde temel bir motif oluşturmuştur. Bu metinler, yaratıldıkları uzam ve zamanın izini barındırır da, saçma duygusu temelinde ortaya koyulan düşünce izleğinde, büyük bir farklılaşma görülmemektedir. Buna ek olarak, çağımızda hem tecimsel hem de sanal ağların zaman ve uzam üzerinde genişleyen birlik sağlamasıyla birlikte, yerel ölçekte üretilen yapıtların küresel ölçekte üretilenlerle karşılıklı etkileşime girme olanağı artmıştır. Dolayısıyla, küresel dolaşım imkânlarının artması, metinlerde insan varoluşuna ait daha evrensel sorunların açığa vurulmasını getirmiştir.

Çağımızda, dünya genelini kapsayacak şekilde, en çok paylaşım olanağı bulan anlatı türünün sinema olduğunu söylemek olanaklıdır. Bu yönüyle sinema, bir bakıma, Antik Yunan'da tragedyanın, on dokuzuncu yüzyılda ise romanın üstlendiği, insanı özvarlığına nüfuz etmiş evrensel açmazlarla yüzleştirme görevini yerine getirmektedir. Böylece, kökeni Yunan Mitolojisi'ne uzanan bir düşünce modeli, çeşitli biçimlere bürünerek ortaya çıkmaktadır.

Bu verilerden hareketle, tez çalışmasında, söz konusu anlatılar irdelenmeden önce, saçma kavramı çerçevesinde gelişen olguları tanımlayan düşünürlerin görüşlerinden yararlanılması planlanmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın Birinci Bölümü'nde Albert Camus'nün bakış açısı temelinde, yeryüzünün haksızlık ve usdışılıkla örülü doğası betimlenmeye çalışılacak ve 'insan varlığının değerden düşürülmesi' olgusuna dikkat çekilecektir. Buradan hareketle, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin gibi Frankfurt Okulu düşünürlerinin ve Friedrich Nietzsche, Jean Paul Sartre gibi filozofların, saçma kavramıyla birlikte ele alınabilecek görüşlerine yer verilecektir. Ayrıca, saçma kavramı çerçevesinde beliren olgulara yer verilecek, bu bağlamda, saçmanın bilincinin gerektirdiği doğa ve zaman algısı irdelenecektir.

Bu bölümde ayrıca, saçmanın idrak edilmesinin yol açtığı anlamsızlık duygusundan kaynaklanabilecek intihar eyleminin önüne geçilmesini sağlayan ve bireyin varlığının geçiciliğine rağmen kalıcı bir iz bırakmasına olanak veren başkaldırı eylemi incelenecektir. Başkaldırı olgusunda, çoğunluğa ait kutsallıklarla ilgili kabuller reddedildiği ve bireyin kendi doğası uyarınca belirlediği içsel yasaya önem atfedildiği için, Friedrich Nietzsche'nin görüşleri doğrultusunda bir yönelim belirlemek uygun görülmüştür. Bu durum, başkaldırı kavramı çerçevesinde açıklık kazanan öncelikli olgunun, değer yitiminin üstesinden gelebilmek için özsel bir değer ortaya koyma çabası olduğunu ortaya koyar. Bu değer, genellikle bireysel özgürlük odağında belirlenmekte ve özgürlüğün her türlü çehresinin ayırıcına varmayı gerektirmektedir. Bu nedenle, çalışmanın bu kısmında, özgürlük ve yazgısallık, rastlantısallık ve zorunluluk gibi birbirinden ayrı görünen kavramların sınırlarının muğlaklaştığı noktalar vurgulanacaktır.

Tez çalışmasının İkinci Bölümü'nde, saçma ve başkaldırı kavramlarının tarihsel süreçte kültürel anlatılarda ne şekilde somutlaştığı ele alınacaktır. Bu amaçla, öncelikle Antik Yunan Mitolojisi'nin saçma ve başkaldırı kavramlarıyla ilişkili olguları dışavuran figürlerine yer verilecektir. Bu doğrultuda, insanın hiçbir somut kazanıma ulaşmaksızın, sürekli yinelenen eylemlerini betimleyen *Sisifos Miti*, insanı kaderin bir oyuncağından ibaret gören *Dionysos Miti*, kişiyi rastlantıların güdümünde bir yazgının tutsağı olarak

betimleyen *Oidipus Miti* ve kişinin her türlü kutsallığa karşı başkaldırarak varlığına değer katabileceğine işaret eden *Prometheus Miti* incelenecektir.

Bu bölümde, Batı romanında saçma kavramının ne şekilde yer bulduğu da araştırılacaktır. Bu amaçla, Camus romanlarının yanı sıra, yazarın saçma ile ilgili düşüncelerini yoğun biçimde etkileyen Fyodor Dostoyevski ve Franz Kafka'nın romanları inceleme konusu yapılacaktır. Dostoyevski romanları, yaşama ussal bir şekil verme çabası ve bu çabanın olgusal yaşamla uyumsuzluğu çerçevesinde geliştiği için, saçma kavramıyla yoğun bir ilişki içindedir. Dostoyevski'nin romanlarında, evrenin görünen ve duyumsanan yüzleri arasında büyük bir boşluk bulunması ya da karşıt görünen olguların özlerinde bir bütünlük içermesi gibi durumlar, yeryüzündeki usdışılığı serimlemektedir. Kafka romanları, çoğunlukla sonuçsuz kalan eylemlerle örülü bir gerçekliği betimlediği için, saçma kavramıyla büyük bir ilişki içermektedir. Onun romanları, insanın gündelik yaşamında her türlü usdışılığı ve haksızlığı kanıksadığı, ancak tüm olumsuzluklara karşın evrendeki tutsaklığına son verme uğraşından geri durmadığı bir olay örgüsünü izlemektedir. Camus'nün yapıtlarında ise, dünya, insanoğlunun bütün ümitlerine, kederlerine ya da duygulanımlarına kayıtsız kalan yavan bir gerçeklik olarak betimlenmekte ve saçma düşüncesinin en dolaysız anlatımı sunulmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde yer alan yazınsal anlatılarda dikkat çeken unsur ise, kişinin önünde yazgısını olumlamaktan başka bir yol bulunmadığıdır.

Bu bölümde, son olarak, Amerikan ve Türk Sinemasında saçma ve başkaldırı kavramlarının ele alınış biçimi incelenecektir. Bu doğrultuda, amaca yönelik örneklem ile yukarıda belirtilen kavramların yalın biçimde sunulduğu filmler çözümlenmeye tabi tutulacaktır. Bu bağlamda, oldukça geniş bir film havuzu oluşturulmuş ve konuyla ilişkisi göz önünde bulundurularak, Amerikan Sinemasında bir yenilenme devinimi başlatması ve varoluşsal sorunlara özekselleşen bir konum vermesi nedeniyle *Bonnie ve Clyde* (*Bonnie & Clyde*, yön. Arthur Penn, 1967) filminin, Türk Sinemasında ise, yine aynı doğrultuda bir üretim olan, *Anayurt Oteli* (yön. Ömer Kavur, 1986) filminin, birer

başlangıç noktası teşkil ettiği görülmüştür<sup>1</sup>. Bu doğrultuda, tezde, söz konusu başlangıç noktaları göz önünde bulundurulacak, bu filmlerin gösterime girdiği 60'lı ve 80'li yıllardan itibaren, her on yıllık zaman diliminden dörder film seçilerek saçma ve başkaldırı olgularının ortaya konuş biçimleri irdelenecektir. Dolayısıyla İkinci Bölüm'de, Amerikan Sinemasından 16, Türk Sinemasından ise 8 örneğe yer verilmek suretiyle, 24 film incelenecektir.

Çalışmanın Üçüncü Bölümü'nde, yirmi birinci yüzyıldaki Amerikan ve Türk Sinemasına ait örnekler, oluşturulan kuramsal çerçeve doğrultusunda irdelenecektir. Tez çalışmasının bu bölümündeki filmlerin seçiminde, yaşamdaki sığığın vurgulanmasına ve insanın bu sığığa karşı koyma biçimlerine özeysel (merkezi) bir konum verilmesi dikkate alınmıştır. Bu bağlamda, tezin temel sorunsalını dışavuran yönelimin, Amerikan Sinemasında anaakımdan pek kopuk olmadığı, Türk Sinemasında ise anaakımdan büyük ölçüde yalıtılmış olduğu dikkat çekmektedir. Ancak her iki durumda da, yönetmenlerin kendilerine özgü yanları büyük ölçüde koruma yoluna gittiği ve insana ait evrensel açmazları yansıtmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Bu noktadan hareketle, ayrıntılı çözümleme için seçilen filmlerde, saçma ve başkaldırı kavramları ve bu kavramlar yörüngesinde belirginlik kazanan olgular, birbirleriyle ilişkileri içerisinde irdelenecek, saçma duygusunun başkaldırı atılımını ne şekilde etkilediği tanımlanacaktır. Bu doğrultuda, Amerikan Sinemasına ait örnekler olarak, *Orada Olmayan Adam* (*The Man Who Wasn't There*, yön. Ethan Coen, Joel Coen, 2001), *Kan Dökülecek* (*There Will Be Blood*, yön. Paul Thomas Anderson, 2007), *Kara Şövalye* (*The Dark Knight*, yön. Cristopher Nolan, 2008) ve *Bulut Atlası* (*The Cloud Atlas*, yön. Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski, 2012) filmleri ile Türk Sinemasına ait örnekler olarak, *Yazgı* (yön. Zeki Demirkubuz, 2001), *Kosmos* (yön. Reha Erdem, 2009), *Kaybedenler Kulübü* (yön. Tolga Örnek, 2011) ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* (yön. Nuri Bilge Ceylan, 2011) filmleri niteliksel analiz yöntemiyle çözümlemeye tabi tutulacaktır.

---

<sup>1</sup> Bu durumu, *Bonnie ve Clyde* filminin çekildiği dönemde, Amerika'da özgürlük hareketlerinin yaygınlık kazanmış olmasıyla; *Anayurt Otel'i*'nin çekildiği dönemde ise, Türkiye'de darbe sonrası liberalleşme ve toplumcu bakış açısından uzaklaşma eğiliminin yerleşmeye başlamış olmasıyla açıklamak olanaklıdır.

Tez çalışmasının Sonuç Bölümü'nde, ele alınan yazınsal anlatılar ile birlikte, Amerikan ve Türk Sinemasına ait örneklerde vurgulanan yaşamın usdışı yinelenişinin neden olduğu anlamsızlık duygusu, içsel bir anlam yaratma ve tekil varlığı sonsuzlukla ilişkilendirme çabası ile karşılıklı olarak değerlendirilecektir. Böylece, irdelenen edebi ve görsel anlatılar aracılığıyla, insan yazgısının, uzamsal ve zamansal sınırları aşarak, benzer şekilde yinelenişine dikkat çekilecektir. Bu şekilde, tez çalışmasında, asıl olarak, tüm insanlık tarihine damga vurmuş anlatılar aracılığıyla, insanı usdışılığın ve umutsuzluğun çıkışsızlığından kurtarabilecek ve parçalanmış, tekil varlığı tümelliğe taşıyacak yolların ortaya koyulması amaçlanmaktadır.



## I. BÖLÜM:

### “SAÇMA” VE “BAŞKALDIRI” KAVRAMLARININ DÜŞÜNSEL TEMELLERİ

#### 1. SAÇMA KAVRAMI

##### 1.1. “Anlamsızlık Sorunu” Bağlamında Saçma Kavramı

İnsanın “kendini bilmeye” başladığından itibaren, üzerine düşündüğü konuların başında, “yaşamın sürdürülmeye değer değmeyeceği” sorusu gelmektedir. Her gün dünyanın varoluş biçiminin nedensizliğiyle, yinelenen eylemlerin derinlikten yoksunluğuyla yüzleşmenin, kişiyi kendi varlığının haklılığını sorgulamaya ittiği görülmektedir. Yalnızca ölümün tüm gerçekliğiyle sürekli görünür olması bile, insanı kendi edimlerinin geçiciliğiyle, anlamsızlığıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Lev Tolstoy’un konuyla bağlantılı değerlendirmelerine Albert Camus, *Defterler*’inde yer vermiştir: “Uğruna yaşadığımız tüm dünya nimetleri, bize yaşam, zenginlik, ün, onur, iktidar sağlayan tüm zevkler, ölüm tarafından elimizden alınıyorsa, bu nimetlerin hiçbir anlamı yok”tur (2003a: 186). Tolstoy’a göre, “yaşam sonsuz olmadığı için yalnızca saçmadır”, bu nedenle yaşamın sıkıntısını çekmeye değmez. Öyleyse, en kısa zamanda intihar yoluyla yaşamdan çekilmek gerekir (Akt. Camus, 2003a: 186).

İnsanın kendi varlığının ve elde ettiklerinin ölümle birlikte yokluğa karışacağı gerçeğinin yanında, içinde yaşanılan çağın koşulları da, kişinin kendi yaşamının değerine ilişkin umut beslemesini güçleştirmektedir. Günlük deneyimlerin bireye kendi özvarlığını unutturacak şekilde rutin olarak ilerlemesi, ‘içinden çıkılması olanaksız bir döngü’ gibi hissedilmesi, çoğu insanın yaşamından duyduğu rahatsızlığın ortak nedenidir. Theodor Adorno ve Max Horkheimer, günlük yaşamın her katmanında ideolojik olarak kendini dayatan makineleşmeye dikkat çekmiş, “seri üretim odaklı” düşünsel yapının insanı özbenliğinden uzaklaştırdığını savunmuştur: “Seri üretimin kültürü ve sayısız faili aracılığıyla norm haline getirilen davranış biçimleri bireye yegâne doğal, saygıdeğer, mantıklı davranış biçimi olarak dayatılır. O kendini bundan

böyle şey olarak, istatistiksel bir öge, başarı ya da başarısızlık olarak tanımlayabilir” (2010: 49-50). Buna göre, bir anlamda, insanın kendi kurduğu işleyim düzeninde, gittikçe düzeneğe ait bir parça, bir dişli konumuna indirgenmesi söz konusudur. Friedrich Nietzsche’nin bu duruma ilişkin sözleri, tarihsel süreçte günden güne daha geçerli hale gelmektedir: “İnsanlık her bir bireyi, büyük makinelerini ısıtmak için acımasızca kullanıyor: peki ama bireylerin tümü (yani insanlık) sadece onları işletmeye yarıyorsa, makineler neye yarıyor? Kendileri amaç olan makineler, bu mudur umana comedia<sup>2</sup>?” (2007: 342).

İnsanın kendi doğasıyla arasına mesafe koyan, onu diğerleriyle aynı kalıba sokan “nesneleşme” ve “otomatlığa indirgenme” durumu, yeryüzünde anlam arayışıyla ilgili çabaların boşa çıkacağı düşüncesini doğurmuştur. Albert Camus, kişilerin “şeyleşme”si, edimlerin mekanikleşmesi olgusunun, anlamsızlık duygusunun en büyük tetikleyicileri olduğunu vurgulamıştır. Camus’ye göre: “Anlamsızlığın neredeyse her zaman olguların ve varlıkların makineleşen yüzüyle –sıklıkla da alışkanlıkla- özdeşleştiği saptanır. Her şey alışkanlığa dönüşüyorsa, önemli düşüncelerin ve önemli eylemlerin anlamsıza dönüşeceği kesin demektir” (2003b: 77). Camus’nün görüşüne yönelik olarak, Jean Paul Sartre’in belirttiği üzere, insanın algısı berrak hale gelince, davranışlarındaki “makinamsı” işleyiş ve “sözsüz” dünyadaki anlamsızlık, çevrelerindeki her şeyi “saçmalatmaktadır” (1984: 95).

Bununla birlikte, birçok düşünür, bireyselliğin giderek silindiği, kişisel eylemlerin genellikle bireysel deneyimi aşan yapıntılar tarafından belirlendiği bir ortamda bile, insanın kendisini çevreleyen dünyayı anlamak, onu insansal olana indirgeyip kalıcı bir iz bırakmak yönündeki derin isteğini yitirmediğine dikkat çekmektedir. İnsan, her zamanki gibi başladığı bir günün devamında, yaşamına yön veren etkenleri, eylemlerine kaynaklık eden gizli güçleri sorgulamaya yönelme potansiyeline sahiptir. Buna göre, “Neden?” sorusuyla şekillenen bu sorgulama, kişiyi uzak duramayacağı bir bilince kavuşturmakta ve onun kaçınamayacağı bir yazgıya doğru yol almasına neden olmaktadır. Camus’nün ifade ettiği şekliyle, insanlar aynı düzen içinde yaşamayı

---

<sup>2</sup> Umana (insani) komediya terimiyle, kendi rahatını arttırmak için ürettiği makinelerin gittikçe egemenliği altına girmiş ve sonunda gittikçe otomatlığa indirgenmiş insan varoluşunun çelişkili niteliğine gönderimde bulunmaktadır.

sürdürürler, “yalnız bir gün ‘Neden’ yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık ile başlar. (...) Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. Onu uyandırır (...). Uyanışın ardından sonuç gelir zamanla; intihar ya da iyileşme” (2011, 31). Öyleyse, insanın kendi insandışılığına, otomatlığına duyduğu rahatsızlık, “bulantı” hissi, kişiyi yaşamına yeni bir yön verecek şekilde bilinçlenmeye ve bu bilinç uyarınca davranmaya itmektedir.

Saçma (absürd, uyumsuz) kavramı bu noktada belirgin hale gelmektedir. Kendi doğasından uzaklaşmış bulunan insan, dünyanın derin bilgisine erişmeye, onu kendince içselleştirmeye çalışırken, olguların anlamdan yoksun, usdışı yanıtlarıyla karşılaşması, “saçma duygusu”nu ortaya çıkarmaktadır. Saçma duygusu, terimin günlük yaşamda kullanıldığı şekliyle, gerçekdışı bir olguya gönderimde bulunmamaktadır. Saçma, gerçeğin, gerçekteki yüzeyselliğin, birey tarafından bütün açıklığıyla farkedilmesi sonucunda oluşmaktadır. Frederick Copleston’un belirttiği üzere, “saçmanın bilincine varmış insan”, evrene ilişkin algısını çarpıtabilecek, gerçekliği örten her türlü “perde”yi yadsımaktadır: “(...) Açık görüşlü insana dünya herhangi bir belirli amaç ya da anlamdan yoksun görünür. Dünya ussal değildir. Saçmanın duygusu bu nedenle doğar. (...) Dünya kendinden saçma değildir. Yalnızca vardır. Saçma, insanın yakarışı ve dünyanın usdışı sessizliği arasındaki bu karşılaşmadan doğar” (2010: 62). Bu doğrultuda, “saçmanın insanı”nın, dünyayı daha yaşanılır kılmak için, ona sahip olmadığı anlamlar yüklemeye kalkışmaksızın, öncelikle onu olduğu gibi kabul etme yoluna gitmesini öngörmek olanaklıdır. Camus’nün belirttiği üzere, absürd düşüncesi, ilkin üzerinde yaşanan dünyayı olumlamakta, algıyı aşan ideallerle ilgilenmemektedir: “Yetmeyen dünya ile sahip olmadığı Tanrı arasında kalan saçma düşüncesi tutkuyla dünyayı seçer. Görece ve mutlak arasında bölünmüş, hırsla göreceye sarılır” (2003b: 57). Öyleyse, saçma düşüncesi, tüm usdışılığına ve rastlantısallığına karşın yeryüzünü olumlamaktadır. Bu rastlantısal dünyayı daha anlaşılır kılmak için “mutlak gerçeklikler”e gereksinim duymamakta, önündeki olgusallıkla yetinmektedir.

Saçma duygusuna ulaşılmasında iki olgunun varlığı dikkat çekmektedir. Jean Paul Sartre’in vurguladığı üzere, “bir yanda yaşanan gerçekliğin günlük ve biçimsiz akışı”, diğer yandaysa bu gerçekliğin insan usuyla yeniden düzenlenmesi bulunmaktadır (1984:

92). Algılanan yegâne gerçeklik olarak, rastlantısal, nedensiz dünya ile gördüğü olayları nedenlere bağlama yönünde güdülenen us arasında bir karşıtlık vardır. İnsanın, duyumsadığı dışsal gerçekliği ussallaştırmasının olanağı yoktur. Böyle bir olanaksızlık, Sartre'ın belirttiği sonuca neden olur: “Buradan saçma duygusu, yani dünyadaki olayları kavramlarımızla, sözcüklerimizle düşünmekteki güçsüzlüğümüz doğacaktır” (1984: 92).

“Saçma” kavramının, yeryüzünün usdışılığını, üzerini kapatmadan ortaya koyduğu ve gerçeği süslemeden dile getirdiği savunulmaktadır. Albert Camus'nün *Tersi ve Yüzü* kitabında verdiği örnekten hareketle, saçma duygusuna sahip olan kişi, bir idam mahkûmunun, yaygın olarak kabul edilen “topluma borcunu ödemesi” düşüncesiyle değil, mahkûmun “kafasının kesilecek olması” edimiyle ilgilenmektedir (2010: 48). Dolayısıyla absürd duygusunu taşımaya başladıktan sonra kişi, tanıklık ettiği olay ve olguların çoğunluk tarafından kabul edilen anlamını yok saymakta, bu olay ve olguların tüm somutluğuyla kendini dışavuran “anlamsızlığı”yla ilgilenmektedir. Camus'nün vurguladığı gibi, absürd, uyumsuz düşünce, “kabul edilmiş yalan”lara boyun eğmektense, umutsuzluğu yeğlemektedir. Bu anlamsızlığa “katlanabilmek” için her şeyden önce kararlı bir benlik gerekmektedir (2011: 56).

Yaşamın özsel olarak basitliğinin, değerden yoksunluğunun farkına varmanın kaynağında, sıradan bir kişiyi yıkıma uğratabilecek bir bilgeliğin olduğu düşünülmektedir. Frederick Copleston, dünyanın ve “insan tarihi”nin anlamsızlığını, insana ait “yüce” amaçların değersizliğini ileri sürme konusunda Albert Camus ve Jean Paul Sartre'ın aynı düşüncede oldukları görüşündedir. Copleston, çoğunluk tarafından kabul edilen değerleri yadsıma ve insanları görünür anlamsızlıkla yüzleştirme konusunda, Camus ve Sartre'ın asıl öncüsünün Friedrich Nietzsche olduğunu ifade etmektedir (2010: 64). Camus ve Sartre'ın görüşlerinin temellerine Nietzsche'nin birçok yapıtında rastlamak mümkündür. Nietzsche'nin özellikle *Tragedya'nın Doğuşu* kitabında, Silenos'un bilgeliğine ilişkin yaptığı betimleme, “yaşamın anlamsızlığı”na yönelik görüşlere rehberlik etmektedir: Kral Midas, Dionysos'un eşlikçisi Silenos'u ormanda kovalar ve sonunda onu eline geçirdiğinde insanlar için en mükemmel şeyin ne olduğunu söylemeye zorlar. Silenos, gülerek yanıt verir: “Zavallı bir günlük ölümlü tür, rastlantının ve kederin çocukları. (...) En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır:

doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi şey ise senin içindir -en kısa zamanda ölmek” (2005a: 35 - 36). Nietzsche’nin daha sonra *Putların Batışı*’ndaki yazıları da, Silenos’un bilgeliğinin devamı olarak nitelendirilebilir: “Yaşam hakkında, tüm zamanlarda en bilgeler hep aynı yargıya varmışlardı: değmez” (2005b: 18). Nietzsche’nin özellikle erken dönem yapıtlarında büyük etkisi olan Arthur Schopenhauer’in düşüncelerinin, belki de yaşamın anlamdan yoksunluğuna yönelik görüşlerin temelini barındırdığını söylemek mümkündür. Çünkü Copleston’un belirttiği gibi, Schopenhauer’in felsefesinde; “Varoluş, yaşamın kendisi bir suçtur, ilk günahımızdır. Ve cezasını acı çekme ve ölümlle ödemesi kaçınılmazdır”(1998: 44). Bu nokta, Hristiyanlığın en büyük karşıtlarının, Hristiyanlıkla yakın görüldüğü yeri temsil ediyor gözükse de; insana öte dünyaya, kefarete ilişkin hiçbir umut vermemesiyle kendi farklılığını ortaya koymaktadır. İnsan varolur, acı çeker ve yokluğa karışır; onun için burada tanıklık ettiği acıdan başka somut bir gerçeklik yoktur.

Yaşamın anlamsızlığına ya da en azından alışıldık şekilde bir anlamının olmadığına hükmetme konusunda birleşen düşüncelerin sonunda, insanın sürükleneceği iki olasılık bulunduğu varsayılmaktadır. Kişi ya devam ettirmeye degecek bir anlam bulamadığı yaşamını sonlandıracaktır ya da sürekli karşısında bulunduğu anlamsızlığı gözardı edip kendi doğasına uygun davranarak yaşamaya katlanacaktır. Bilincine varıldıktan sonra saçma duygusu ya da uyumsuzluk, “en ölümcül tutku haline gelme” gizilgücüne sahiptir (Camus, 2011: 31). Camus, saçma duygusunu taşımaya başlayan kişiye ikinci yolu önermekte, intiharı da kişinin kendini saçmaya bırakıp teslim olması şeklinde yorumladığı için olumsuzlamaktadır.

Saçma duygusunun idealler ve olgusal gerçeklik arasındaki, beklentiler ve sonuçsuz kalmaya yazgılı görünen eylemler arasındaki karşılaştırma sonrasında aniden yayıldığını öne sürmek mümkündür. Nietzsche, insanların idealize ettiği bir dünya “uydurarak” gerçeğin anlamını ve değerini düşürdüğü ve doğruluğuna son verdiğini savunmuştur (2011: 2). Ona göre, görünen gerçeklere sırt çevirip yeni bir “gerçeklik” yaratarak, insanlar, umudu doğruluğa yeğlemiştir. Nietzsche’nin düşüncesiyle koşut olarak, Camus’ye göre, uyumsuz düşünceye sahip kararlı bir benlik, toplumsal olarak kabul gören yalanlara boyun eğmektense umutsuzluğu yeğlemeli, umut olanaklarının

tükenmesine de kayıtsız kalmalıdır. Camus, kişinin kendince algıladığı dünyada bireyselliğini aşan bir anlam arama hevesinden vazgeçmesini ve sürekli karşısına çıkan düzensizliği olduğu gibi kabullenmesini tek çözüm olarak görmüştür: “Beni çevreleyen, bana çarpan ya da beni götüren bu dünyada, bu kaostan, bu her şeyin başı rastlantıdan başka, kargaşadan doğan bu tanrısal denklikten başka her şeyi çürütebilirim. Bu dünyanın kendisini aşan bir anlamı var mı, bilmiyorum. Ama bu anlamı bilmediğimi, öğrenmenin de benim için şimdilik olanaksız olduğunu biliyorum (2011: 65). Bu noktadan hareketle, ‘uyumsuz’un bilincine erişmenin muhtemel sonucu, bireyin daha güç bir varoluş deneyimiyle karşı karşıya kalmasıdır. Camus’nün belirttiği üzere; “Saçmanın bilincine varıp buna uygun olarak yaşamaya çalışan bir insan, bilincin, dünyada korunması gereken en zor şey olduğunu her zaman farkeder. Koşullar neredeyse her zaman, buna engel olur. Söz konusu olan, dağılmanın kural olduğu bir dünyada bilinçli yaşamaktır” (2003b: 20). Bilinç, usdışı nitelikteki yeryüzünde, kişiye tutarlı davranabilme olanağı veren tek güçtür.

Bunun yanında, bilincin devreye girmesinin, “saçma”nın tanım alanını genişlettiğini düşünmek mümkündür. Sartre’ın konuyla ilgili yorumu şu şekildedir: “Saçma hem olgusal bir hal, hem de kimilerinin bu halle ilgili açık seçik bilincidir. Temel bir saçmalıktan, hiç şaşmadan gerekli sonuçları çıkaran adam saçmadır” (1984: 82). Öyleyse, “saçma”, yalnızca yeryüzünün anlamsız işleyişini değil, bu anlamsızlık, değersizlikle ilgili açık kavrayışı da kapsamaktadır. Saçma, hem yeryüzünü hem de bilinçli varlık olan insanı dile getirmektedir. Sartre’a göre: “Tek başlarına ele alındıklarında saçmalık ne insanda ne de dünyadadır; ama insanın asal özelliği ‘dünyada olmak’ olduğuna göre sonunda saçma insan olmakla bir olup çıkmaktadır” (1984: 84). Bu düşünceye göre, insan rastlantısal bir şekilde dünyaya gelmekte ve “saçma” bir varoluşa sahip olmaktan kurtulamamaktadır.

Bu doğrultuda, evrende dağınıklık ve kargaşadan daha somut bir varlık göze çarpamaz. Öyleyse yeryüzünü anlamlı hale getiren tek güç olarak geriye bilinç kalmaktadır. Bilincin özsel nitelikteki konumu, insanı, içinde bulunduğu koşulların egemenliği altına girmekten alıkoymaktadır. Copleston’un açıkladığı şekliyle; “Çevreye anlam veren bilincin kendisidir. Çevre bir insana bir fırsat olarak görünürken, bir

başkasına onu alıp yutan bir şey olarak görünür. Her iki durumda da çevresini belli bir yolda görünür kılan insanın kendisidir” (2010: 24).

Bu doğrultuda, yeryüzündeki anlamsızlığı, varoluşun saçma niteliğini idrak etmek, kişinin ulaştığı son nokta olarak bir değer taşımamaktadır. İnsan, anlamsızlıkla kuşatılmış olduğunu farketmekle yetinerek değil; bu farkındalıkla gelişen bilincinin izinde, anlamsızlığın önüne geçme şansına sahip olduğunu duyumsayarak kendi varoluşunu değerli kılma ayrıcalığını edinmektedir.

## **1.2. Doğanın Değerden Düşmesi Sonucunda “Saçma”nın Belirmesi**

Tarihsel süreçte insanın görece özgürlüğe kavuşurken aynı zamanda çevresel koşulların belirleyiciliğine dayanmadığı, ilerleyen zamanda da bilincinin tutsaklaşmasına kayıtsız kaldığı düşünülmektedir. Birey, geleceğe yönelik umut beslemeyi sürdürse de, sıklıkla yukarıdan belirlenmiş eylemlerinin gerçek yaşamda kendisini düşlediği huzurlu geleceğe taşıyamayacağı gerçeğiyle yüzleşmektedir. Uygarlık geliştikçe, insan, doğadan kopmaya başlamış, kendi doğasını kontrol altında tutmaya çalışmış, kendisine çizilen sınırların dışına çıkmamaya özen göstermiştir. Nietzsche'nin vurguladığı gibi, insan doğasının kontrol altına alınması, toplumsal ahlak yasalarının işleyişe sokulmasıyla mümkün olmaktadır. Bu doğrultuda; “Ahlaktaki her doğalcılık, (...) yaşamın herhangi bir buyruğu belirli bir “yapmalı” ve “yapmamalı” yasasıyla gerekçelenir, böylelikle yaşamın yolunun önündeki herhangi bir engel ve düşmanlık bertaraf edilir. Doğa karşıtı ahlak, yani şimdiye dek öğretilmiş (...) ahlak, tam tersine, tam da yaşam içgüdülerine karşı yönelir” (Nietzsche, 2005b: 36). Böylece, “doğal olan”, kutsal olana karşıt biçimde konumlandırılmış, cezalandırılmaya layık bulunmaya başlanmış ve sonunda insanın gerçek dünyadan kopuşuna zemin hazırlanmıştır. Dünyanın nedensizliğinin, ‘adalet’sizliğinin yarattığı bunalım, insanı sonunda ‘gerçek dünya’yı, yani içsel ve dışsal tüm yönleriyle doğayı reddetmeye, lanetlemeye götürmüştür: “Doğa kavramı “tanrı”nın karşıt kavramı olarak ayarlanınca, “doğal” sözcüğü “günahkâr” anlamına gelmek zorundaydı, bütün bu uydurmalar dünyası (...) gerçek karşısında derin bir hoşnutsuzluğun dile geliyordu” (Nietzsche, 2008: 22). Bir anlamda, kişiler, her an karşı karşıya oldukları olguların anlamsızlığıyla

yüzleşmeye dayanamadığı için, bu olgulara uzlaşımsal bir anlam yüklemiş, sonunda işi, bu anlam uğruna gerçeğin kendisini doğayı yadsımaya götürmüştür.

İnsanlığın genelinin görece özgürlüğe kavuşma süreci, doğanın yok sayılmasının karşılığında gerçekleşmiştir. Bunun sonucunda da insanın içsel çelişkileri artmıştır. Erich Fromm bu konuda, insanın korkutucu bir çatışmayla karşı karşıya olduğunu dile getirmektedir. Buna göre; insan, “Doğanın tutsağıdır ama gene de düşüncelerinde özgürdür; doğanın bir parçasıdır ama gene de doğanın dışına taşmıştır; ne tam doğanın içinde ne de tam dışındadır. Kendinin farkında oluşu insanı dünyadan kopuk, yalnız, ürkek bir yabancıya dönüştürmüştür” (2008: 107-108). İnsanın kendi doğasından kopmasının ve kendini doğadan ayırmasının beklenen sonucu, doğayla ilgili bir farkındalığının gelişmesi ve içsel niteliğine ilişkin kavrayışa ulaşmasıdır. Kavramak, yabancılaşmayı ve anlamsız bulmayı, böylece de saçma duygusunu beraberinde getirmektedir.

İnsan, ‘lanetlediği’ doğayı yadsıyıp benimsediği aşkın ‘değerler’le kendisini avutmaya çalışsa da, sonunda anlamsızlık duygusunun içine düşmekten kurtulamaz. Max Horkheimer’e göre, anlamsızlığa neden olan yabancılaşma sürecinin başlangıcında yer alan en belirgin etkenlerden biri, doğanın insan tarafından denetim altına alınmış olmasıdır (2010: 120). Doğa üzerinde egemenlik kurmayı, insan üzerinde egemenlik kurma izlemiştir; bireyler dışlarındaki doğanın “köleleştirilmesi”ne katkıda bulunmalarının yanında, bu “boyunduruk süreci”nin üstesinden gelebilmek için kendi içsel doğalarını da denetim altına almak zorunda kalmıştır. *Eros ve Uygarlık* kitabında Herbert Marcuse’nin dikkat çektiği gibi; “Savaşım insan gereksinimlerine boyun eğmesi için sürekli olarak saldırılması, denetlenmesi ve sömürülmesi gereken bir doğa üzerindeki yengide doruklanır” (1998: 90). Buna göre üzerinde egemenlik kurulmak istenen doğa, yalnızca dışsal olanı değil, insanın içsel doğasını da kapsamaktadır. Bir bakıma, Carl Jung’un belirttiği üzere, insan, doğa üzerinde kurduğu hâkimiyetin ardından, “(...) ne yaptığının farkında bile olmadan ruha da hâkim olmaktadır” (2013b: 119). Bu süreçle birlikte, önceden yalnızca doğaya atfedilmiş olan insanüstü güçler, yanılısamalı olarak, birtakım insanların kişiliğinde toplanmaya başlanmış, insanların, kendi türdeşlerine itaat etmeleri kolaylaşmıştır. Dolayısıyla bu durum, insanın gizil



güçlerini açığa çıkartabilmesini sağlamlaştırma amacıyla doğayı “dönüştürme” ve “sömürme” girişiminin, onun başlangıçta benimsediği amaçtan uzaklaştığını ortaya koymaktadır. Bu sürecin sonu, insanın gerçek gereksinimlerini karşılamaktan, gerçek benliğini sergilemekten uzak olan “yabancılaşmış” emeğe ayrılan zamanın, “bireysel gereksinimler”e, kendini gerçekleştirmeye ayrılan zamanı ortadan kaldırmasına varmaktadır. Bu doğrultuda, Marcuse, doğanın tutsak edilmesinin arka planında aslında insanın insanı tutsaklaştırma amacının yattığını belirtmektedir. Marcuse’ye göre; “(...) Dünyaya karşı saldırgan tavır, doğa üzerindeki egemenlik böylece sonunda insanın insana egemenliğini amaçlar” (1998: 93).

Doğanın sadece insana yararlı olmak için yaratılmış olduğu ve insana sunduklarıyla anlam kazandığı sanısını, insanın topluma sunduğu çalışma işlevselliğiyle değer kazandığı düşüncesi izlemiştir. Buna bağlı olarak, toplumca dayatılan, insanın nihai hedefi olarak gösterilip yüceltilen mutluluk, sağlık, gönenç gibi idealler de yalnızca “işlevsel potansiyelleri”yle değer kazanmakta, özvarlığı bastırılmış bulunan birey tarafından içselleştirilmektedir. İnsan yaşamı büyük ölçüde rasyonalize edilerek planlanmaktadır. Varlığını sürdürmek isteyen kişinin ise, “sistemin varolma koşulları”na ayak uydurması beklenmektedir. Birey, toplumsal dizgenin dışına “kaçabileceği bir varolma alanı”ndan yoksundur (Horkheimer, 2010: 120-121). Dolayısıyla bu sürecin sonunda “uyum sağlamak”, Horkheimer’in belirttiği şekliyle, rasyonelleştirilmiş dizgenin “erdem” olarak dayattığı bir zorunluluk halini almıştır. Bundan böyle bütün bireysel davranışların kesin ölçütü olarak “uyum” öne çıkmaktadır: “Öznel, biçimselleşmiş aklın zaferi, aynı zamanda, öznenin karşısına mutlak, egemen bir nesnellik olarak çıkan bir gerçekliğin de zaferidir” (Horkheimer, 2010: 122). Kendini tek somut gerçeklikmiş gibi dayatan “rasyonalize edilmiş” toplumsallık, kişiyi hazır bulduğu çevreye uyum sağlamaya yönlendirirken, onun kendi benliğiyle olan uyumunun yitirilmesine neden olmaktadır. Kendi benliğinden uzaklaşıp kurulu düzenin işleyişine katkıda bulunan bir makine konumuna indirgenmek ise, Fromm’un dikkat çektiği gibi, kişiyi derinden sarsan etkenlerin başında gelmektedir. Buna göre; “Günümüzde insana en çok acı veren, yoksulluk değil, büyük bir çarkın küçük bir dişlisi, bir robot haline gelmiş olmak ve yaşamının boş ve anlamsız olmasıdır” (1996:

217). Her anlamıyla doğadan uzaklaşmış, kendi özlerini oluşturan içeriklerden ‘arındırılmış’ kişilerin oluşturduğu toplumda, bu acıdan kaçmak mümkün değildir. Bir bakıma, Jung’un düşünceleriyle koşut olarak, ussallığın öne çıktığı, her olayın ardında, olgusal yaşamla uyumlu mantıksal bir nedenin arandığı ölçüde, gerçek yaşam deneyimi kısırlaşmaktadır. Jung’un tanımıyla; “Mantığa aşırı değer verme siyasal mutlakiyete benzer. Her ikisinin egemenliğinde de birey kısırlaşır” (2013a: 277). Böylece, insanları doğadan koparıp tek gerçeklik olarak olgusalılığı dayatan uygarlaşma sürecinde, kişilerin tek başına ayakta kalabilmesinin ve kendi varlığından doyum sağlayabilmesinin olanaksız hale geldiğini savunmak mümkündür.

Doğa üzerinde egemenlik kurulduktan ve yeryüzü “ussal”laştırıldıktan sonra, bireyin kendine yetebilme potansiyeli zarar görmüş, kendini tanımlayabilmek için, bir “dişli”si olduğu kurumlara gereksinim duymaya başlamıştır. Horkheimer’in belirttiği gibi; “Becerilerini koruduğu ve şirketine, derneğine ya da sendikasına sıkı sıkıya sarıldığı sürece büsbütün yokolmayacağını hissetmektedir. Böylece aklın bireysel öznesi giderek sönen (...) bir ego haline gelir” (2010: 153). Buna göre, kişinin, yukarıdan belirlenmiş eylemlerini yinelenmekten başka çaresi yok gibidir; yaptıkları kendi kişiliğinden bir iz taşımamaktadır. Kalıcılığı olmayan bir “şimdiki zaman” içinde, varlığını bir tutsak olarak sürdürmektedir. Nietzsche, insanın bu şekilde kendinden uzaklaşması, kaçması durumunu çok daha önce betimlemiştir:

“Kafamızı (...) herhangi bir yere gizlemeye can attığımızı; yüreğimizi sırf ona daha fazla sahip olmayalım diye nasıl devlete, para kazanmaya, toplumsallığa ya da bilime telaşla verdiğimizizi; ağır gündelik çalışmaya bile, yaşamak için zorunluymuş gibi ateşli bir tutkuyla ve düşüncesizce kendimizi kaptırdığımızı, hepimiz tek tek anlardan biliyoruz: Çünkü aklımızın başına gelmemesi daha gerekli görünüyor bize” (2007b: 51).

Böylece, insanlar gittikçe birbirlerine benzemekte, çoğunluk tarafından değerli bulunan amaçları benimsemekte ve kendilerine dayatılmış olan varolma biçimini içselleştirmektedir. Konuya ilişkin olarak, Horkheimer’in yargısı şu şekildedir: “Bireye, doğduğu günden başlayarak, bu dünyada bir tek varolma yolu olduğu hissettirilir: bir gün kendini gerçekleştirme umudundan vazgeçmek” (2010: 154). Kendini gerçekleştirme ereğini kaybetmiş kişilerden oluşan toplumun üyelerini birbirleriyle uyumlu hale getirmek kolaylaşacaktır.

İnsanların kendi bireyselliğinden vazgeçip içinde bulunduğu topluluğa ayak uydurduğu, kişiliği yerine yalnızca “yararlı”lığıyla değer kazandığı bir ortamın hazırlanmasında, insana kendi tümel varlığını hatırlatması gereken sanat yapıtlarının niteliğindeki dönüşüm de etkili olmuştur. Walter Benjamin’in, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* metninde belirttiği gibi, geçmişte özgün bir yapıt “şimdi ve burada” olmakla “hakiki” doğasını edinmekte, “teknik yollarla yeniden-üretilbildiği” yakın çağda ise, yapıtın taşıdığı “özel atmosfer” etkisini yitirmektedir (2007: 54 – 55). Geçmişte sanat yapıtları kendi biriciklikleriyle varolurken ve ancak bu tekil varlıklarıyla deneyimlenebilirken, artık çoğaltılmaya başlanmış, onlara sahip olmak da daha mümkün hale gelmiştir. Bunun yanında, ‘tanrısallığa adanış’ niteliği taşıyan, kutsallık atfedilen yapıtların yaratıldığı çağ da ortadan kalkmıştır: “Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilbilirliği, dünya tarihinde ilk kez yapıt kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır. Yeniden-üretilen sanat yapıtı, gittikçe artan ölçüde, yeniden-üretilbilirliği hedefleyen bir sanat yapıtının yeniden-üretim’i olmaktadır” (Benjamin, 2007: 58). Bir zamanlar “kültün hizmetinde” olan ve deneyimlenmeleriyle değil varlıklarıyla önem kazanan yaratım ürünleri<sup>3</sup>, ilk olarak yerini, kendini insanlara sunma amacı taşıyan, insanın bir deneyim nesnesi haline gelmiş yapıtlara bırakmıştır. Yakın geçmişe bakıldığında ise, durumun daha karamsar bir niteliğe büründüğü görülmektedir. Kısa bir süre öncesine kadar, belli sanat yapıtlarını edinmek, onları deneyimlemek karşılığında bir bedel ödemek söz konusuysen, günümüzde bu karşılık bedeli ortadan kalkmıştır. Artık, bir albümü edinmek ya da bir filmi izlemek için herhangi bir ücret ödemek yerine, tek bir tuş yardımı ve paylaşım ağları aracılığıyla bilgisayara yüklemek yeterli olmaktadır. İnsanlar bir taraftan daha çok esere sahip olma olanağını elde etmiş, ancak başka bir taraftan da sahip olma sıklığı arttıkça, bu eserlerin etki bırakma güçleri önemli ölçüde azalmıştır. Hem eser, kendi başına değerden düşmüş, hem de insanı dönüştürme, derinleştirme potansiyeli zarar görmüştür. Öyleyse, karşılığında hiçbir bedel ödenmeyen, tüketildikten sonra bilgisayarın belleğinden silinen ve bunun etkisiyle gün geçtikçe daha yüzeysel bir çehreye bürünen sanat yapıtının değerden düşmesi ile zamanının çoğunu kendini

---

<sup>3</sup> Benjamin, bu konuda, “kült değerinden dolayı belli tanrı heykellerini yalnızca özel hücreden sorumlu rahiplerin görebildiği”ni örnek olarak vermektedir.

gerçekleştirme olanağından yoksun işlerde harcayan, gittikçe daha ‘araçsal’ konuma indirgenen ve yeri doldurulabilir bir niteliğe bürünen ‘insanlık durumu’nun değer yitirmesinin paralellik taşıdığını söylemek mümkündür.

Konuyla bağlantılı olarak, birçok düşünürü göre, çağın dayattığı değer sistemi, insanın kendine olan inancını yıkıma uğratmaktadır. Buna karşın benimsetilmek istenen değerler de, Nietzsche’nin *Güç İstenci*’nde belirttiği gibi, kişiye sağlam bir dayanak noktası sunmaktan yoksundur: “Dağılma, yani belirsizlik bu çağa özgüdür. Hiçbir şey sağlam ayaklarının üstünde durmuyor ve kendine tam inançtan yoksun. (...) Yolumuzda her şey kaygan ve tehlikelidir ve bu arada bizi taşıyan buz o derece incelmıştır ki.... Biz buzları eritici rüzgarın sıcak tekinsiz soluğunu hissediyoruz” (Nietzsche, 2002: 52). Öyleyse Nietzsche’nin görüşü, insanın yaşamını sürdürmesini sağlayan anlam dizgesinin ortadan kalkacağı zamanın yaklaştığı doğrultusunda yapılanmaktadır. Bu durum insanın ‘doğal’ varlığının tutsaklaştırıldığı bir inanç sisteminin kalıcı olamayacağını ortaya çıkarmaktadır. Yine de insanlık, tüm araçlarıyla bu düzenin sürdürülmesinde ısrar etmektedir.

Çağımızın insanıyla ilgili olarak, onun kendisine ve de başkalarına ancak topluma sağladığı yarar ölçüsünde değer verdiği düşünülmektedir. Taşdığı değer, kendisinden kaynaklanmamaktadır, ancak ona bahşedilmektedir; dolayısıyla o da özsel olarak bağımlı olmaya koşullanmaktadır. Walter Kaufmann’ın dikkat çektiği üzere, Nietzsche, insanın bu şekilde değerlendirilmesine karşı çıkmaktadır. Çünkü Nietzsche, “yararlı olabileceği tek kişi bile bulunmasa” dahi, insanın değerinin yine de sürmesi gerektiğini savunmuştur (1965: 56). Nietzsche’nin düşüncesiyle koşut olarak, Sartre, yapıtlarında, insanın topluma sağlanan yarardan bağımsız olan, kendi içinde taşıdığı en yüce değeri “doğruluk” olarak somutlaştırmıştır (Akt. Kaufmann, 1965: 56). Ancak bu en yüce değerın dışsallaşma olanağına ilişkin bir sorgulamaya girişildiğinde, umut verici bir sonuca ulaşmak mümkün görünmemektedir. Çünkü, toplumsal yaşam, doğruluk ilkesini bireyin kendisinde değil, genelin yararında bulmaktadır. Böylece daha yetkin yaradılıştaki olanların değerlerinin yadsınması ve ortalama insanın uzlaştığı çıkarların belirlenmesiyle, ‘günlük yaşamda egemen olan doğru’lar benimsenmektedir. Bu değer düzeneği içinde, insanların ideallerini gerçekleştirme amaçları, genellikle, pratik bir

nitelik taşımadığı, maddi bir getirisi olmadığı ölçüde aşağılanmaktadır. Kişiler, genelin çıkarını koruduğu ve uyumlu olduğu ölçüde tekil yaşamlarında yükselme şansına sahip olmakta, yükselme olanaklarına göre de kendi içsel yasalarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla, en tinsel görünen değerlerin bile ardında uzlaşımsal bir yön bulunabilir ve bu değerlerin doğası nihai olarak anlamsız sayılabilir.

### **1.3. Zamansallık Bağlamında Saçma Kavramı ve Bengi Dönüş Düşüncesi**

Saçma kavramıyla bağlantılı görüşlerine başvuru düşünürler göre, ortak korkular ya da amaçlar geliştirmek, kişileri farklı şekilde yönlendirebilecek içsel benliklerinin, doğalarının tutsak edilmesine ve böylece “kişilik”lerinin birbirleriyle uyum içine sokulmasına hizmet etmektedir. İnsanları uyum içine sokmanın en yaygın yolu, onlarda “gelecek kaygısı” yaratmaktır. İnsan, “saçma”nın bilincine kavuşmadan önce, günlük deneyimini sürdürürken, ilk nedenini bilmediği amaçlarını, geleceğe ilişkin beklentilerini haklı çıkarmaya çalışmaktadır. Sıradan kişi, emeklilik ve çocuklarını iş sahibi yapmak gibi hedefleri anlamlı bulmaktadır. Yaşamına yön veren kendisi olmadığı halde, özgür olduğunu varsaymaktadır. Ancak Camus’nün dikkat çektiği gibi, “bir gün uyumsuzun bilinci belirdiğinde”, değer atfedilen amaçların anlamlılığına yönelik düşünceler sarsılacaktır (2011: 70). Geleceğe yönelik “kutsal” hedefler özgürlüğe duyulan inançtan hareket ediyor görünse de, özgürlüğe olanak vermemektedir. Çünkü bu hedefler, insanı karşısındaki tek gerçek olan ölüm görüngüsünden uzaklaştırmaktadır. Bu bağlamda, Camus, özgürlüğe sağlam bir temel kazandırabilecek absürd düşüncesinin, öncelikle yarını yoksaydığını ileri sürmektedir: “Uyumsuz şu noktada aydınlatır beni: yarın yoktur. Bundan böyle derin özgürlüğümün ussal dayanağı budur işte” (2011: 72). Saçmanın bilincinde kalan insan için söz konusu olan ise, sürekli olarak ‘şimdiki zaman’ların birbirini izlemesidir. Uyumsuz kişi için, önündeki tek gerçek, içinde bulunduğu “oluş anı”dır, dolayısıyla yalnızca “bu an”da gerçekleşebilecek olan eylemlerinin tek hâkimi olmak istemektedir.

Yarını yadsıma düşüncesi, Jean Paul Sartre’ın “Varolmak yalnızca orada olmaktır” görüşüyle koşutluk taşımaktadır (Akt. Copleston, 2010, 18). Sartre, geçmiş ve gelecek düşüncesini yadsıyıp yalnızca “şimdi”nin var olduğunu savunurken, “eşya”nın

görünüşünü aşan bir varlıktan yoksun olduğu, onların ardında hiçbir şey olmadığı saptamasından yola çıkmaktadır (2010: 132). Bu anlamda, saltık (mutlak) kabul edilen “kendinde varlık” da aslında yalnızca şimdiye ait, rastlantısal, olumsal (zorunlu olmayan) nitelik taşımaktadır. Bu doğrultuda Copleston’un değerlendirmesine göre; “Olumsuzluk ‘saltığın kendisidir ve bütünüyle gereksizdir. Yararılmamış, var olma nedeninden yoksun, bir başka varlık ile ilişkiden yoksun olarak, kendinde varlık sonsuza dek gereksizdir” (2010, 18). Kişiyi yaşama bağladığı düşünülen ‘saltık’ gerçekliklerin temelden yoksun oluşunu, rastlantısallığını farketmek, saçma duygusunun en önemli hazırlayıcısıdır.

Yalnızca “oluş anı”nı dikkate almak konusunda, Nietzsche’nin birçok kez üzerinde durduğu düşünce ise, ontolojik bir gerçeklikten değil, pratik bir amaçtan hareket etmektedir. Nietzsche’ye göre insan, kalıcı bir belleği olmayan hayvanın tersine, “kendi belini büken geçmişin yükü” altında ezilmektedir ve bu “ağırlık” onun yaratıcı bir yaşam sürmesinin önünde büyük bir engel oluşturmaktadır. Marcuse, Nietzsche’nin düşüncesine yönelik olarak, geçmişin özünde insanı yozlaştırıcı bir nitelik taşıdığına vurgu yapmaktadır: “Geçmiş yalnızca kurtarılmamış kalmaz, ama kurtarılmamış olarak, tüm kurtuluşa zarar vermeyi sürdürür (1998: 96). Bundan dolayı, zamanın, yaşam üzerindeki egemenliği sona erdirilmedikçe, özgürlüğe ulaşmanın olanağı da kalmamaktadır. Geçmişini değiştirmenin olanağı yoktur, öyleyse süregelen yaşamı zayıf düşürmesine fırsat verilmemelidir.

Bu düşünce doğrultusunda, zaman üzerine uslamlamaya girişildiğinde, geçmişin artık tümüyle ortadan kalktığı, geleceğin yalnızca gerçekleşmemiş bir olanak olarak kişinin önünde durduğu, varolan tek gerçeğin ise, “şimdi” olduğu görülmektedir. Sartre, *Varlık ve Hiçlik*’te zamansallıktan söz ederken, geçmişin kendi başına hiçbir varlığa sahip olmadığını vurgulamaktadır: “Mademki geçmiş artık yoktur, mademki hiçliğin içinde göçüp gitmiştir, anının var olmaya devam etmesi de varlığımızda şimdiki bir değişim adına mümkündür (...). Böylece her şey şimdiki zamandır: beden, şimdiki algı ve bedende şimdi varolan iz olarak geçmiş; her şey edim halindedir” (2009: 173). Geçmiş, şimdiki zamanın üzerinde bir izi olduğu ölçüde varmış gibi görünür, ancak varolan şey şimdiki zamandır, bu açıdan geçmiş bile devinim halindedir. Geçmiş, bir

şeyin ya da birisinin geçmişi olmalıdır, geçmişe sahip olunur, ancak yaşanmakta olan zaman geçmişin etkisiyle oluşmakla birlikte, geçmişin niteliği de yaşanan andan etkilenir.

Bu izlek üzerinden hareketle, kişinin belleğini kendisini tutsaklaştıran anılardan arındırmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Keith-Ansell Pearson'ın Nietzsche'ye ilişkin olarak belirttiği gibi; “Anın eşiğinde batmayı başaramayan ve geçmişi hepten unutamayan, bir zafer tanrıçası gibi başı dönmeksizin ve korkusuzca dengede kalamayan kişi, mutluluğun ne anlama geldiğini asla bilmeyecektir” (2011: 97). Geçmişte yaşanmış olanların ardında bir ussallık, bir neden aramak, deneyimler sonucunda varılan konumun adaletsizliğinden yakınmak, insana yarar sağlamamaktadır. Bundan dolayı geçmişi tümüyle arkada bırakmak ve “yaşanmakta olan an”a odaklanmak gerekmektedir. Pearson'ın dikkat çektiği üzere, Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün en büyük öğretilerinden birisi budur:

“İnsan için ‘oluşun masumiyeti’ni geri verecek bir öğretiye, yani yaşamın önünde sonunda anlamsız olduğunu ve her tür haklı çıkarmanın ötesinde bulunduğunu; ya da daha doğrusu, insan yaşamının sonsuz yaratma ve yok etme, değişme ve gelişme, zevk ve acı, zevk ve ıstırap devinimi içinde kendi haklı çıkarılmasını içerdiğini kabul edebilen bir varoluş görüşüne ihtiyaç duyar Zerdüşt. Yaşamın anlamı, yaşadığımız ve yaşayacağımız haliyle yaşamın kendisi dışında hiçbir yerde bulunamaz” (2011: 141).

İnsanın içinde bulunduğu “şimdi”den uzaklaşıp geçmiş ya da gelecek düşüncelerine kapılması, bir anlamda gerçekte varolmayan bir öze inanç beslemesiyle ilişki içindedir. Bu yüzden, “geçmiş” ve “gelecek”, her zaman insanın kendi varoluşuyla arasına sınırın girmesine, varoluşun gerçek doğasının yoksayılmasına neden olmaktadır. Böylece, Marcuse'nin de belirttiği gibi, “oluş”, “varlık” üzerinde egemenlik kurmaktadır: “Eğer insan gerçekten onun olan bir dünyada kendine gelecekse, oluşun varlık üzerindeki tiranlığı kırılmalıdır. (...) İnsan ancak aşkınlık yenildiği zaman kendine gelir –bengilik burada ve şimdide bulunur olduğu zaman” (1998: 97). İnsanın yaşamını sürdürürken anlamlı bulduğu değerler, geçmişte ya da gelecekte, artık geride kalan bir anda ya da şu anda ulaşılamayacak bir eureka olduğu sürece, kendi özüyle arasındaki uzaklığın giderilmesi mümkün olmayacaktır.

‘Şimdi’deki ebedi yanı görmek, Nietzsche’nin “bengi (sonsuz – sonrası) dönüş” düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Bengi dönüş, insan yaşamının birbiriyle bağlantılı olan ve sürekli yenilenen edimler zincirini ifade etmek için kullanılmaktadır. Nietzsche, *Şen Bilim* kitabında bengi dönüşten şu şekilde bahsetmektedir:

“Şimdi yaşadığın, yaşamış olduğun yaşamı bir kez daha, sayısız kez daha yaşamak zorundasın. Bu yaşamlarda yeni hiçbir şey olmayacak; her acı, her sevinç, her düşünce, her iç çekiş, yaşamındaki dile gelmeyecek ölçüde küçük ya da büyük her şey zorunlu olarak, tümünden aynı sıra ile aynı düzen içinde sana geri gelecek (...). varoluşun bengi kum saati tekrar tekrar ters çevrilecek, sen ey toz tanesi, sen de onunla birlikte” (2003: 206).

Buna göre, bir anlamda, insan varlığa geldiği andan itibaren, kendisini bekleyen olaylar zincirinin, varoluşun yazgısallığının dışına çıkma şansına sahip görünmemektedir. Sürekli yinelenen eylemlerle örülü bir yaşam, tüm gerçekliğiyle onu beklemektedir. Nietzsche’nin *Güç İstenci*’ndeki ifadeleri, bengi dönüşün ‘korkutucu’ çehresini daha açık kılmaktadır: “İnsanın varlığı, olduğu üzere, anlamsızdır ve hedefsizdir, ama kaçınılmaz olarak ‘hiçin’ içine bir sonuca varmadan tekrarlanan “ebedi dönüş”ü yansıtmaktadır (2002: 48). Bengi dönüş, yeryüzünde insanın sürekli karşısında bulunduğu ve sakınılması olanaklı görünmeyen yinelenmelerin ağırlığına vurgu yapmaktadır: “Her şey olur ve ebediyen tekerrür eder” ve bundan kurtulabilmek mümkün değildir (Nietzsche, 2002: 496). Dolayısıyla ebedi dönüş, ilk bakışta insanın kaçınmadığı bu döngüsellğe boyun eğişini düşündürmektedir. Bu bağlamda, Bengi Dönüş doktrini, olayların, insanlık tarihini anlamlı kılacak hiçbir plana, hiçbir amaca uymaksızın yinelenildiğini ve insanların kati şekilde saçma bir “oyun”da sıradan bir “kukla” rolü üstlendiğini düşündürmektedir (Kaufmann, 1974: 326). Buna uygun olarak, Keith Ansell-Pearson’ın da belirttiği gibi; “Nietzsche’ye göre, dönüş düşüncesi yalnızca döngüsel bir zaman anlayışı koyutlamaz. Bu tür bir kavram, her şeyin beyhude olduğunu savunan yıkıcı bir yazgıcılığa yol açabilir ancak” (2011: 144). Nietzsche’nin bengi dönüş düşüncesi ile Sartre’ın zamansallık konusundaki düşünceleri arasında bir paralellik olduğu göze çarpmaktadır. Bu koşutluk, özellikle, Sartre’ın, kendi yaşamını yönlendirdiğini düşünen kişinin, sonunda bilincine vardığı gerçekle ilgili sözlerinde görülmektedir: “Sanki onu değiştirebilmişim gibi onun tüm sorumluluğunu üstlenirim ve yine de ondan başka bir şey olamam” (2009: 183). İnsan bir yandan, içinde



bulunduğu koşulların, geçmişinin üstünde bir görüntü çizip eylemlerinin tek hâkimi ve sorumlusuymuş gibi görünse de, öte yandan, koşulların ve geçmişin boyunduruğundan kurtulması mümkün görünmemektedir. Bir yandan kendisi, artık “geçmiş”i değildir, ancak diğer yandan da geçmişi kendisini zorunlu bir şekilde meydana getiriyor gibidir.

Varlığa gelen tüm olgu ve olayların, bengi olarak aynı şekilde gerçekleştiğine ve gerçekleşeceğine ilişkin ifadelerle Carl Jung’un yazılarında da rastlanmaktadır. Jung’a göre, kişiler, her ne kadar kendi deneyimlerinin biricikliğine inansa da, insanlık benzer deneyimlerle karşılaşmış, bireye ait durum, “binlerce yıldan beri sayısız kez” yaşanmıştır (2013c: 269). Bir bakıma, tarihin çeşitli dönemlerinde aynı deneyimler aynı şekilde gerçekleşmekte, insanlar yalnızca bu konuda kendilerine düşen görevi yerine getirmektedir. Dolayısıyla, çeşitli biçimlerde ifade edilmiş olan, bengi dönüş öğretisi, kişinin, hiçbir şekilde kaçınmayacağı uğraşlarla sınanacağını ortaya koymakta olduğu için, bu düşüncenin ‘yazgıcılık’la ‘damgalanma’sı ilk bakışta olanaklı görünmektedir. Ancak, temelde, ‘ebedi dönüş’ boyun eğmek değil onaylamak şeklinde deneyimlenmektedir. Dönüş düşüncesi, kişiyi edilgenliğe itecek bir varsayım niteliği taşımamaktadır. Burada evrendeki olguların, olayların, eylemlerin birbirleriyle ilişkisinin bilincine varılması ve her zaman aynı şekilde süregeldiklerinin bilgisine erişilmesi söz konusudur. Örneğin, Jung’un; “Ruhumuz evrenin yapısıyla uyum içinde olmaya ayarlandığı için makrokozmosta olan her olayın eşi, ruhumuzun ulaşılabilir en küçük ve öznel zerresinde de oluşur”(2013a: 306) şeklindeki ifadesi, ebedi dönüşün olumlayıcı tutumunu yansıtmaktadır. Dolayısıyla, bengi dönüş düşüncesinde yeryüzünde karşıt görünen güçlerin taşıdığı bütünlüğe vurgu yapılmaktadır; böylece çokluğun taşıdığı ‘bir’liğin, rastlantıdaki zorunluluğun bilgisine erişmek olanaklı olmaktadır. Benzer şekilde, “yaşam tarzlarının, düşünce biçimlerini esinlemesi; düşünme şeklinin, yaşam tarzını” yaratması (Deleuze, 2010: 24), yaşamın kılışsal ve ussal yüzlerinin karşılıklı etkileşimi bengi dönüşte açığa çıkmaktadır.

Bu doğrultuda, ebedi dönüş deneyiminin, insana zamanın akıp geçen bengi nitelikteki devinimini, ‘geçmiş-şimdi ve gelecek’teki çizgisellikten kurtararak, gerçek anlamda idrak ettirebileceğini öngörmek mümkündür. Pearson’ın nitelendirmesiyle; “Artık zamanı yalnızca geçmiş, şimdi ve geleceğin düz bir diziselliği kapsamında

yaşantılamayız; zamanın boyutlarını temelde karşılıklı-bağılantılı olarak ve “an”ın dramatik gerçekleşmesi kapsamında yaşantılarız” (2011: 144). Yeryüzünde her şey başsız ve sonsuz olarak yinelenmektedir, bu yinelenmedeki olay ve edimlerin birbirleriyle karşılıklılık ilişkisi bulursa da temelde nedensiz biçimde ortaya çıkmışlardır ve anlama sahip olmadıkları iddia edilmektedir. Bir bakıma, Jung’un betimlediği, “dünün, bugünün ve geleceğin oluşturduğu bir zamansızlığın içinde” esrime halini (2013a: 271), bengi dönüş deneyiminin bir çeşidi olarak değerlendirmek mümkündür. Jung’a göre, böyle bir anda, insanlar, açıklanması olanaksız “bir bütünleşmeyle karşılaşır ve her şeyi tam bir nesnellikle algılar” (2013a: 271). Öyleyse, dönüşü yaşantılamak, çağın dayattığı doyumsuzluğun önüne geçmek ve tam bir algıya kavuşabilmek için uygun ortam hazırlamaktadır.

Bengi dönüş deneyiminin bireysel düzeyde aydınlanma hali yaşatabilmesi için, evrenin mahiyetine ilişkin önemli bir öncülün kabul edilmesi gerekmektedir. Nietzsche, bu önermeyi şöyle dile getirmektedir: “Dünya mevcudiyetini sürdürecektir. O hiçbir şey değildir, olan şey hiçtir (...). O olur, yok olur, ama olmaya asla başlamadı ve yok olmaya da asla son vermedi. O her ikisinin içinde kendini idame eder... O kendi kendisinden yaşar. Onun dışkuları onun besinidir” (2002: 498). Öyleyse, dünya üzerinde olumsuzluk olarak görülen her şeyi, onun devamlılığının bir parçası, olumlanan güçlerinin bir kaynağı olarak değerlendirmek mümkündür. Bu doğrultuda, bengi dönüşün bir getirisi olarak, varoluşun tüm yönleriyle olumlanması gerekecektir. Bengi dönüş, böylece, anlamsızlıktan doğabilecek kötümser eğilimi yok ederek, insan varlığını onaylayıcı bir güç olarak öne çıkarmaktadır. Pearson’a göre; “Dönüş öğretisi kişisel varoluşumuza anlam ve önem kazandırdığından “en büyük ağırlık” olarak sunulur. Bize, yaşamın trajik özelliğinden kurtulmaya çalışmayı değil, yaşamı onaylamayı öğretir” (2011: 145). Nietzsche’nin en büyük acıları bile, kişiyi daha “derin” hale getiren, “tinini kurtaran” yanıla olumlaması (Akt. Kaufmann, 2009: 68), kuşkusuz olarak bengi dönüş deneyiminden geçişin zorunlu sonucudur.

Her şeyin sonrasızca aynı şekilde süregeldiğine ve yineleneneğine ilişkin kavrayışa ulaşan kişinin etkinlikleri, bu bilginin odağında şekillendirilmektedir. Nietzsche’nin ifadesiyle; “Bu düşünce seni ele geçirdiğinde, seni sen olarak değiştirir ya

da belki ezer geçerdi. Her şeyde, her tek şeydeki soru “Bunu bir daha istiyor musun, sayısız defa daha istiyor musun?” sorusu bütün eylemlerine ağırlıkların en büyüğünü koyardı” (2003: 206). Bu doğrultuda, her şeyin sonsuzca yineleneneğini farketmek, insanı kendi eylemleri söz konusu olduğunda, sonsuza dek yinelenmesini isteyeceği biçimde davranmaya zorlamaktadır. Bir bakıma, Jung’un vurguladığı üzere, ortak bilindisine yoğunlaşarak bengi dönüşe ilişkin imgelerin farkına varmak<sup>4</sup>, bireylere yaşamlarının en büyük sorumluluğunu yüklemektedir: “Onları anlamayı başaramamak ya da ahlaksal sorumluluktan kaçmak, insanı bütünleşmeden yoksun bırakır ve yaşamında acı verici bölünmelere yol açar” (2013a: 184). Dolayısıyla, Nietzsche ve Jung’un ifadeleriyle koşut olarak, bireysel varlığın sonsuzluğa ilişkin deneyiminin, kendisine birtakım sorumluluklar, buyruklar yüklediği ortaya çıkmaktadır.

Bir anlamda, Kant’ın “Evrensel bir ahlak yasası olmasını isteyeceğin biçimde davran” şeklindeki Kategorik Buyruk’u, Nietzsche’de “sonsuz biçimde yapmayı istediğinden emin olduğun şekilde eylemde bulun” şeklindeki bir moral buyruğa dönüşmüştür. Bu yönüyle bengi dönüş deneyimi, ezeli – ebedi yinelenişin yanında sürekli bir yenilenme olanağını da içinde taşımaktadır. İnsanlar bengi dönüşün moral yönü uyarınca, hem kendi özlerini yansıtan edimlerde bulunma, hem de en çok yadırgananlar da dahil olmak üzere tüm eylemlerini olumlama şansına kavuşmaktadır: “En üstün sevinci çabalamak olan, çabalasın! Her şeyden çok dinlenmeyi seven, dirlensin! Her şeyden çok boyun eğmeyi, itaat etmeyi ve uymayı seven, itaat etsin! Ama neyi istediğini iyi bilsin ve bunun için hiçbir araca başvurmadan geri durmasın! Burada söz konusu olan bengiliktir” (Akt. Deleuze, 2010: 128 – 129). Her türlü pişmanlık ile hınç ve tepkisellik gibi olumsuzlayıcı güçleri silecek şekilde bengi dönüşü yaşantılamak, yaşama ilişkin olarak kölenin değil, soylunun deneyimini dışavurmaktadır.

Dönüş düşüncesinde, ‘yaşanmakta olunan gerçekliğin sürekli yineleneneği’ sonuna kadar olumlandığı için, gelecek yoluyla avunmaya gereksinim

---

<sup>4</sup> Jung’un betimlediği, bengi dönüş ile güçlü bağları olan deneyimin asıl kaynağı, insanın atalarıyla paylaştığı, ortak bilinçdışıdır. Buna göre, insanlar, çevrelerini saran mekanik evrenden sıyrılmakta ve içsel dünyasına yönelmekte kararlı oldukları takdirde, kendilerine sonsuzluğun kapısını açan bu deneyimi yaşantılamak olanağına kavuşmaktadır.

duyulmamaktadır. Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te edilgin ve kötümser güçlerin sadece 'gelecek' ve "mirasçılar"la avunup olduğu biçimiyle dünyayı olumsuzladıklarına dikkat çekerken, ebedi dönüş öğretisinin, zorunlu olarak, her yönüyle onaylamayı, olumlamayı gerektirdiğini önemle vurgulamaktadır: "Ben mirasçı isterim', -böyle der acı çeken her şey, 'ben çocuk isterim, kendimi istemem.' - Oysa sevinç mirasçı istemez, çocuk istemez, -sevinç kendini ister, sonrasızlık ister, yeniden geliş ister, her şeyi sonrasızca aynı ister" (2000: 379). Bu "sonrasızlık" düşüncesine erişebilmek, bu düşünceye "katlanmak" için ise, Nietzsche'nin önerdiği tek yol, bu deneyimin dayattığı etik buyruk uyarınca, toplumun "iyi"sinden, yani "ahlaktan kurtulmak"tır (2002: 496). İnsan kendisini egemen toplumsal değerlerden ayırmadığı sürece, gelecek kaygısıyla eylemde bulunmaya devam edip yaşamın gerçek niteliğini gözden kaçıracaktır. Kişi, istediği şeyleri bir kereye özgü değil, bengi bir deneyim olarak istediğinde, kendisini kısıtlayan törel buyruklardan kurtaracak, içsel güçlerini olumlayan etik buyruğu bulmuş olur. Bu doğrultuda; "Korkaklık, tembellik bile, Bengi Dönüş'leri istendiğinde, tembellikten ve korkaklıktan başka bir şeye dönüşürler: Etkin hale gelir, olumlamamanın güçlerine dönüşürler" (Deleuze, 2010: 49). Öyleyse, yoksayıcı, reddedici tüm güçler, bengi dönüş deneyimiyle uzaklaştırılmaktadır. Yaşantılanan anı ezeli – ebedi bir deneyimin parçası olarak değerlendiren bengi dönüş düşüncesi, yaşamı birlik ve bütünlüğü içinde onaylamayı olanaklı kılmakla kalmayıp yaşamda yol gösterici bir etik buyruk şeklini almaktadır. Böylece bengi dönüş deneyiminde aynı olanın değil, özgürleştirici ve seçici güçlerin sürekli yinelenmesi söz konusu olmaktadır.

Ebediliğin "şimdi"de değil de, henüz varolmayan ya da asla varolmayacak bir yerde bulunduğu inancı, Albert Camus'nün ifade ettiği gibi, insanın yaşamdaki absürd yanı görmesini engellemektedir: "Her biçimiyle sıçrama, Tanrısala ya da ölümsüze atılma, günlük şeylerin ya da düşüncenin aldatıcı görüntülerine kapılma, tüm bu perdeler uyumsuz gizler" (2011: 107). Öyleyse, uyumsuzun bilincini taşıyabilmek için, öncelikle geçiciliğin ve rastlantısallığın yaşamın tüm katmanlarını çevrelemiş olduğunun ayırına varılması gerekmektedir. Bir anlamda, ezeli ebedi bir yasayı dışsallaştıran eylemlerde bulunmanın yolu, öncelikle insanın önündeki en somut gerçekliği, sonluluğu, ölümü tümüyle kanıksamak ile olanaklı hale gelmektedir.



#### 1.4. Ölüm ve Tehlikenin Odağında Saçma Kavramı

Saçma düşüncesi, insanı görünür olan gerçeklikten uzaklaştıran tüm gizleyici unsurları reddetmektedir. Özgür olabilmek için de öncelikle gerçekliği tam anlamıyla kabul etmek, saçmanın bilincine varmış olmak gerekmektedir. Camus'ye göre, kendini her anlamda görünür kılan en büyük gerçeklik ölümdür, insan özgürlüğünü ancak ölümün karşısında elde edebilmektedir: “Gerçekten özgür olan insan, ölümü olduğu gibi kabul ederken, ölümün sonuçlarını da kabul eden kişidir” (2003a: 93). Günlük yaşamın dinamiklerine uymak, herkes için kolay ve geçerli bir yol iken, ölümü üzerinde egemen olmaya çalışmak “uyumsuz” düşüncenin bir getirisi (Camus, 2003b: 18). Ölüm üzerinde egemen olmak ise, insanı ölüm karşısında tutsaklaştıran tanrısallığa ilişkin düşüncelerin yadsınmasıyla mümkün olmaktadır (Camus, 2011: 165). Bir anlamda, öte dünya inancı, aşkın bir hakikat gereksinimi gibi olgular, kişiyi toplumla uyum içine sokmakta, bununla birlikte onu kendi doğasından ve yaşamın gerçek niteliğinden uzaklaştırmaktadır. O halde, bireyin, usunun bedeniyle birlikte yokluğa karışacağını kabul ettiği an, özgürlüğe doğru büyük bir aşama kaydetmiş olacağını söylemek mümkündür.

Ölümsüzlük ve aşkınlığa ilişkin her türlü düşünce ve eğilimi yadsıma konusunda Sartre ve Camus'nün düşüncelerine kaynaklık eden filozof, daha önce de vurgulandığı gibi, Friedrich Nietzsche'dir. Copleston'un ifade ettiği üzere, Nietzsche, insan algısını aşan bir ‘Varlık’ı reddederken, ‘şimdi ve burada olan’ı yüceltmektedir: “Oluşun akışına Varlık görünüşü verir, ve bunu evreni aşan herhangi bir Varlık getirmeksizin yapar” (1998: 175). Nietzsche, “sonsuz yaşam”, “tanrısız adalet” gibi yeryüzünde deneyimlenme olanağı bulunmayan soyut düşüncelerin kaynaklık ettiği, insan doğasına aykırı olan moral yasaların, kişilerin eylemlerini biçimlendirmekte kullanıldığını vurgulamaktadır. Buna göre; “Doğa karşıtı ahlak, yani şimdiye dek öğretilmiş, saygı duyulmuş ve vaaz edilmiş olan hemen her ahlak, tam da yaşamın içgüdülerine karşı yönelir. (...) Tanrının krallığının başladığı yerde, yaşam sona erer” (Nietzsche, 2005b: 36). Nietzsche'nin, bu konuyla ilgili olarak, *Deccal* kitabında dile getirdiği düşünceler de aynı kesinliktedir. Nietzsche, yaşamın özek noktasının, yaşamın içine değil “öte”ye, yani “hiçliğe” yerleştirildiğinde, bu ağırlık noktasının tümüyle ortadan kaldırılmış

olacağını savunmaktadır. Bu durumda, “Kişisel ölümsüzlük konusundaki büyük yalan içgüdülerdeki her ussallığı, her doğallığı yıkar, -içgüdülerde olumlu, yaşamı ilerletici, geleceği sağlamlaştırıcı ne varsa, artık güvensizlik uyandırır” (Nietzsche, 2008: 60). Dolayısıyla, zayıf düşürülmek istemeyen kişi için, yaşamakta olduğu anı ve durumu tek gerçek olarak kabul etmekten başka seçenek yoktur; anlam, şimdi ve burada varolmaktadır, algının ötesinde değildir: “Evren bir anlamda kendi üzerine kapalıdır. İmlemi salt içkindir. Ve gerçekten güçlü insan, gerçekten Dionysos insanı bu evreni kararlılıkla, yüreklilikle ve giderek sevinçle doğrular, zayıflığın bir belirişi olarak kaçış eğiliminden uzak durur” (Akt. Copleston, 1998: 175).

Öyleyse bir tarafta öte dünya, ölümsüzlük, tanrısallık gibi insanı sıradan yaşamına katlanmaya, toplumsallığa boyun eğmeye yönelten varsayımlar dururken, öbür tarafta da “olumsal dünyanın ve ölümün katı gerçekliği” bulunmaktadır. Buna göre, saçma duygusunun etkisine girdikten sonra kişi, vaaz edilen ölümsüz yaşama değil, kendi denetimindeki ölüme yönelecektir. Nietzsche’nin ifade ettiği gibi, tam anlamıyla yaşama duyulan arzu, aslında tek gerçeklik olan ölümle yüzleşmeyi gerektirmektedir: “Yaşam sevgisinden ötürü istemeli ölümü, özgürce, bilinçli, rastlantıya yer bırakmadan, bir baskın gibi ani değil. (...) Kişi kendini lağvederse, en saygıdeğer işi yapmış olur: bununla, adeta yaşamayı hakeder” (2005b: 87). Öyleyse, bu düşünce, yaşamın gerçek anlamda değer taşıyan biçiminin, onun hiçe sayılmasıyla edimselleşebileceğini savlamaktadır.

Yaşamı daha yoğun, daha güçlü kılmak için ölümü merkeze alan benzer düşünceler, Carl Jung tarafından da dile getirilmiştir. Jung’a göre, insanlar, kendilerini kaptırdıkları, başarı odaklı gündelik yaşamlarında, doğal yaşamlarından kopar, ölümü görmezden gelir ve “ruhun besleyici toprağı”ndan yoksun kalır. İçlerinde bulunan gizil durumdaki ölüm kaygısı, onların geçmişte korunaklı ortamlarından çıkıp kendilerini gerçekleştirilmelerini engellediği için, ilerleyen dönemde bu kişiler gittikçe daha sığ bir çehreye bürünürler; “(...) şimdi ile herhangi bir canlı ile ilişki kurmadan, gençlik zamanlarını yoğun olarak düşünerek, yaşamın sürecinden kaçarlar. Ömrün ortasından sonra, ancak yaşamla birlikte ölmek isteyen kişi canlı kalır” (2006: 215). Dolayısıyla, ölüm, sığ ve anlamsız bir durgunluk hali olarak değil, ancak yaşamı bütünleyici bir güç,

yaşamın “gerçek amacı” olarak düşünüldüğünde, insanlığa ait doğal güçler açığa çıkma şansı bulur (Jung, 2006: 218). Öyleyse, insanlar, tinlerinin sağlamlığını, canlılığını koruyabilmek için, yaşamının her parçasında ölümün kati varlığını duyumsamaya zorunlu görünmektedir.

Bu bağlamda, Nietzsche'nin yukarıda belirtilmiş olan, kişinin daha değerli bir yaşam sürmesini onun kendi varlığını ortadan kaldırmasıyla ilişkilendiren düşünceleriyle, Jung'un görüşlerini esinlediği görülmektedir. Bu düşünceye yol açan güdülenim, yaşam için ölümden güç almakta, varlığını daha derin kılmak için ölümü arzulamaktadır. Bununla birlikte, Nietzsche'nin “ölümü istemek”le önerdiği şey, intihar ya da asketik (çileci) yaşam değildir; ölümü onaylamaya ilişkin, Camus'nün Tolstoy'dan alıntılacağı düşünceler, Nietzsche'nin görüşüne tümüyle koşuttur: “Ölümün varlığı bizi ya gönüllü olarak yaşamdan vazgeçmeye ya da yaşamımızı ölümün kapıp kaçıramayacağı bir anlam verecek tarzda değiştirmeye zorunlu kılar” (2003a: 186). Bunun yanında, Sartre'ın söz ettiği gibi, ölüm, bir insanın yaşamına ilişkin değerlendirmeye kaynaklık edecek ölçütü de sağlamaktadır: “Ölüm bizi bize ulaştırır, ebediyet bizi neyse ona dönüştürür. Ölüm anında varız, yani başkasının yargıları karşısında savunmasızız (...)” (2009:181-182). Ölümün ardından bireysel yaşam, dışarıdan bütünsel olarak değerlendirilebilme niteliğini elde eder, yaşantıyı sürükleyen eylemler zorunlu biçimde ortaya çıkmış gibi görünür. Ölümle birlikte, bir insanın yaşamındaki yazgısal nitelik öne çıkmaktadır; her an yeni bir şekil almaya müsait görünen yaşam, ortadan kalktıktan sonra, başkaları için sıradan bir yaşamışlık haline gelmektedir (Sartre, 2009: 178).

Böylece anlamsızlıkla yüklü ve aşkın bir değerden yoksun yeryüzünde, sonlu yaşamı aşan bir anlam yaratma görevi yalnızca insana düşmektedir. Copleston'un ifade ettiği gibi; “Dünyanın Tanrı tarafından bir amaç için yaratıldığı ya da saltık İdea ya da Tinin öz-belirşi olduğu düşüncesinin reddedilişi insanı yaşama kendi istediği anlamı vermede özgür bırakır. Ve yaşamın bundan başka anlamı yoktur” (1998: 178). Nietzsche'nin öğretisinde Tanrı düşüncesi, yerini kendi varoluşuna anlam kazandıran ve dünya üzerinde değer yaratan tek güç olarak ‘yaratıcı insan’a bırakmaktadır. Böyle bir



insanın asıl güdülenimi varlığını sürdürmek değil, ‘bir yılanın ölü derisinden kurtulması gibi’ dönüştürmek ve yaratmaktır.

Bu izlek üzerinden hareketle, insan, yaşamını değerli kılacak şekilde değiştirme dürtüsü tarafından uyarıldığı zaman, “kendini koruma”nın değil, “kendi sınırlarını aşma”nın varlığı söz konusudur. Keith Ansell-Pearson, Nietzsche’nin yaşayan her canlının, yapabileceği her şeyi kendini korumak için değil ama ‘daha fazla’ olmak için yaptığını savunur. Buna göre; “Yaşam, hiçbir şeyin kendini korumak istemediği ama her şeyin ekleneceği ve biriktirileceği kendine özgü bir kuvvet biriktirme istemi olarak anlaşılmalıdır” (2011: 72). Kendi başınayken anlamsız olan yaşam, ancak bireysel “kendi sınırlarının ötesine geçme” edimleriyle değer kazanmaktadır. Nietzsche’nin kastettiği biçimde “sınırı aşmak”, tehlikeli bir yolu benimsemekle mümkündür. Öyleyse, Nietzsche’nin vurguladığı gibi; “Varoluştan en büyük verimliliği ve en büyük hazzı hasat etmenin gizi tehlikeli olarak yaşamaktır” (Akt. Kaufmann, 2009: 90). Nietzsche, ayrıca, başka bir zaman ya da başka bir yerde değil de şimdi ve burada ortaya çıkmış bulunmamızın “akıl almaz” derecede anlamlı olduğunu vurgulamaktadır. Buna uygun olarak, insan, varlığa gelmiş bulunduğu durumu hak etmek için kendi yaşamının sorumluluğunu üzerine alıp tehlikeyi göğüslemelidir: “Kendi varoluşumuz hakkında, kendimize karşı sorumluyuz; bu yüzden, bu varoluşun gerçek dümencileri de kendimiz olmalıyız ve varoluşumuzun kör bir rastlantısallığa benzemesine izin vermemeliyiz. Biraz pervasızca, biraz tehlikeli yaşamalı bu varoluşu: Üstelik en kötü durumda da, en iyi durumda da yitireceğimize göre” (Nietzsche, 2007b: 9–10). Tüm olasılıklar, sonunda yaşamın yokluğa karışacağını gösteriyorsa, kalıcılığı olmayan bu yaşamı değerli kılmamanın yolu tehlikeye boyun eğmemek, onu istemektir.

Varoluşu değerli kılmak, kişinin kendisinden beklenenler uyarınca davranmasıyla değil, insanın kendisini tanımlayan tutkularının çizdiği yönde eylemde bulunmasıyla gerçekleşir, kişi bu yolda gerekirse tek başına kalmayı, yokolmayı göze almalı, hatta kabullenmelidir. Burada söz konusu olan içsel tutkular uyarınca kendini alt etme edimi, “trajik bir varoluş” a aittir; bunun karşısında ise Nietzsche’nin betimlediği “son insan” ın kendini koruma merkezli tavrı yer almaktadır: “Son insan, mutluluğu keşfetmiş olan ve kendini korumaktan hoşnut bir insanlığı ifade eder; bundan böyle riske atılmaya veya

denemelere girmeye inanmaz. Tutku veya bağlanımdan yoksundur” (Akt. Pearson, 2011: 138). Bir anlamda son insan, maddi açıdan doyuma ulaşmış, kendi halinden memnun bir “hayvan”dan üstün özelliklere sahip olarak gösterilmemektedir. Bu açıdan, son insan, Jung’un ifadelerindeki “güvenli sandığı yolu seçen ölümler”e benzemektedir (2013a: 272). Bir bakıma, mümkün olduğunca engellerden muaf tutulmuş, sıradan çoğunluk tarafından onaylanan etkinliklerle örülü bir evrende yaşayanlar, hiçbir şekilde benliklerini geliştirme şansı bulamaz ve tinsel yetileri körelerek bir ölüye dönüşür. Bu doğrultuda, son insanın yaşayan bir ölü ile ilişkilendirilmesi, onun her türlü gelişme olanağından yoksun olduğu yönündeki tanımı güçlendirmektedir: “Tasavvur etmekten aciz, değerli hedeflere ulaşmak konusunda çok daha az azimli olan son insan, neredeyse bir alt insandır, çünkü merak etme ve utanma duyguları tamamen körelmiştir” (Berkowitz, 2003: 209).

Çoğunluğun değerlerini benimseyip yalnızca kendi hazzını arttırmakla, maddi varlığının devamlılığıyla ilgilenen son insanın karşısında, kendini değer yaratıcı güç olarak gören “trajik insan” yer almaktadır. Son insanın tersine, “şeylerin” varoluşunun anlamsız, karanlık özünü doğrudan kavramış, varlığına anlam kazandırmak için kendini alt etmeye yönelmiş trajik, “Dionysosca insan”a ilişkin, Berkowitz’in verdiği tanım, Dionysosca kişinin aynı zamanda saçmanın bilincine sahip olduğuna da işaret etmektedir. Çünkü Nietzsche’nin Dionysosca insanı, “Şeylerin ebedi doğası hakkında bilgi edinmiş, korkutucu hakikat hakkında gerçek bilgiye sahip, artık tanrılarda bile huzur bulamayan, baktığı her yerde varoluşun anlamsızlığının yarattığı dehşeti gören kişi”dir (2003: 95). Nietzsche’nin ‘kast’ın en üstünde gördüğü Dionysosca insan, gerçekliği olduğu gibi görüp kavrayan insandır, gerçekliğin tüm “korkunç” ve kuşku verici yönlerini içinde taşımaktadır (Akt. Kuçuradi, 1999: 70). Ancak gerçekliği kavramakla kalmaz, onu “trajik” biçimde onaylar, “Dionysos’un hayata dediği ‘evet’, trajik kişinin onayıyla, ‘evet’iyle aynıdır (Kuçuradi, 1999: 74)<sup>5</sup>. Can sıkıcı ve korkutucu tüm yönleriyle onayladığı yeryüzünden kaçma eğiliminde olmadığı için, trajik insanın tüm edimleri kendi benliğini yansıtmaktadır. Nietzsche’nin *Ecce Homo*’da belirttiği gibi Dionysosça olan, “en yabancı, en amansız sorunlarıyla bile yaşama evet deyiş”i, “en

---

<sup>5</sup> Dolayısıyla “trajik olan” ve “Dionysosça olan” terimlerinin birbirlerinin yerine kullanılması rastlantı değildir.

yüksek örneklerini kurban ederken kendi bereketinin mutluluğuna varan yaşama istemi”ni dile getirmektedir” (2011: 56). Mutluluğun ve acının ebedi dönüşünü idrak eden Dionysosça insan, gerçekliği olumlayışının ardından, kendisini çoğunluktan ayırıp tek başına zor bir yolu benimsemektedir. Gerçekliğin karanlık ve sarsıcı niteliği, trajik kişiye, yaşamını geri dönüşü olmayan zor bir yola sokan kendini alt etme tutkusu vermektedir.

Eskiden en azından yaşamının yüzeyselliğinden öte dünyada kurtulacağını varsayarak kendini rahatlatan kişi, değersiz bulduğu varoluşun elindeki ‘yegâne gerçek’ olduğunu anladığında, varoluşuna trajik bir anlam kazandıracak, “kendini alt etme” adımını atmaya yönelmektedir. Stefan Zweig, Nietzsche’de “kendi ötesine geçme”, “kendini alt etme” edimlerinin doğduğu tutkunun ne olduğu konusunu şu şekilde açıklamaktadır: “Tutkulu dürüstlük, fanatikçe, ihtirasla, acı verecek dereceye vardırılan hakikilik Nietzsche’nin büyümesinin ve dönüşmesinin tek yaratıcı kök hücrelidir” (2012: 289). Nietzsche’nin bu “tutkulu dürüstlüğü”, yeryüzünde yeri olmayan aşkın değerleri yadsımasına, anlamdan yoksunluğu tüm açıklığıyla kavramasına, yani onda bir tür “saçma duygusu”nun doğmasına neden olmuştur. Yaşamına tek anlamını ve yönünü bu tutku verir: “Bütün şeytani insanlarda olduğu gibi onda da dürüstlük tutkusu giderek bir saplantı haline gelir ve hayatının geri kalan her şeyini kendi alevleri içine çeker (...) en sonunda bu tutkusundan başka hiçbir şeyi gözü görmez olur” (Zweig, 2012: 295). Dürüstlük tutkusu, doğayı lanetleyen bir dünyada içsel doğanın edimselleştirilmesini, uyum sağlamaya yönelmiş “ikiyüzlülüğün” kabul gördüğü bir ortamda tüm yapaylıkların en ağır biçimde yadsınmasını gerektirdiği için, Nietzsche’nin olumladığı trajik kişiye tehlikeli bir varoluştan başka şans tanımaz.

### **1.5. Saçma Kavramı Bağlamında Varoluş Biçimleri**

Değer arayışına yönelik çağrıların, algılanan dünya tarafından yanıtsız bırakılması ve usdışılığın sürmesi sonucunda saçma duygusunun yerleşmesinin ardından insan, yeryüzünün kendi uğraş ve savaşımının ötesinde bir anlamdan yoksun olduğunu idrak eder. Birey, gerçekliğine güvenilebilecek tek şeyin, “şu an”da yaşamını sürdürürken harcadığı çaba olduğunu kavramasının sonucunda, çoğunluğun onayladığı tekdüze

yaşamın dışına çıkmaya yönelir ve onun davranışları, saçma duygusunun belirmesiyle yoğunlaşan özgürleşme ve sınırlarından kurtulma isteğinin buyruğunda gelişmeye başlar.

İnsan tesadüfen varlığa geldiği ve kendi dışında bir dayanaktan yoksun olduğu yeryüzünde ancak edimleriyle değer taşımaktadır. Edimleriyle varolmakta ve sonunda da tüm varlığıyla hiçliğe karışmaktadır. Bu yönüyle insanlık durumu tümüyle “saçma” ve “trajik”tir. Ancak varlığını yitirecek olması, insanı daha üstün edimlere yöneltecek bir çabadan alıkoymamalıdır. Kaufmann, bu düşüncenin Sartre tarafından taşındığına dikkat çekmektedir. “Sartre’ın gözüyle insanın durumu saçmadır, trajiktir; ama böyle oluşu, doğruluğu, soyluluğu, yiğitliği ya da yılmayan çabayı yok edebilir mi?” (1965: 63). Dolayısıyla, içinde bulunduğu trajik durum, insana kötümserliğe kapılma ayrıcalığı tanımamaktadır, çünkü insan içinde bulunduğu en kötü durumda bile “doğruluğunu sürdürebilir, dünyaya karşı koyabilir” (1965: 64). Ancak algıların ötesinde bir varlığa, bir değere duyulan gereksinim ortadan kalkmadığında ve zihinde beliren sorular düş kırıklığıyla yanıtladığında, kendini doğruluğa adanmak ile kendini ortadan kaldırmak bir olur.

Albert Camus, *Tersi ve Yüzü* kitabında, dünyadaki anlamsızlığın, usdışılığın, yaşamın gerçek mahiyetinin bilincine varmanın sonunda, insanın kendisini hiçliğe bırakması için önemsiz bir rastlantının yeterli olabileceğini bir örnekle açıklamaktadır. Camus’nün örneğinde, bir insan, acı çeker, sonu gelmeyen mutsuzluklara katlanır. Anlamsız bulduğu yaşamına ait sıkıntıları önemsiz görür ve yazgısını içselleştirir. Ancak bir gün sevdiği bir dostuna rastlar, dostunun konuşurken takındığı kayıtsız tavır dikkatini çeker. Bunun sonunda kendi evine varınca, dostunun umursamaz davranışlarına içerlediği için kendini öldürür (2010: 45). Böylece Camus, saçmanın bilincini taşımanın etkisiyle, dünyanın derin anlamına ilişkin beklentilerin, onun basitliği karşısında yıkıma uğramaya mahkûm olduğunu ifade etmektedir. Camus’nün örneği, yeryüzündeki anlamsızlığa ilişkin Arthur Schopenhauer’in betimlemeleriyle uyum içindedir: “İnsanların çoğunun hayatına dışarıdan bakıldığında, bu hayatın nasıl hiçbir şey söylemediğine, nasıl anlamdan yoksun olduğuna gerçekten inanılmaz; içten uyulduğunda da onun nasıl boş ve farkına varılmadan akıp gittiğine inanılmaz” (Akt.

Kuçuradi, 2006: 55). Yaşanılan zaman, farkına varmaksızın geçerken, bu zamanın yani yaşamın sonunu getirmek de kolaylaşmaktadır.

Eğer dünya anlam verilecek bir derinlikten yoksunsa ve kişi de bulunduğu konum itibarıyla ne kendisinde ne de yeryüzünde bir derinlik bulabilecek olanağa sahipse, kendi varoluşunu haklı çıkarması güçleşecektir. Camus'nün ifade ettiği gibi, yaşamın sığılığının neden olduğu umutsuzluk, yaşamın sonunu getirmeyi gerektirecektir. Bu durumda, anlamın yokluğu kişinin dışındaki olay ve olgularla sınırlı değildir, yaşantısını ve acılarını da kapsamaktadır. Katlanılan dertlerin, duyulan sıkıntının kendi niteliklerinden başka bir değeri olmadığı, kişiye ne burada ne de öte dünyada ödül getireceği düşünülünce, artık geriye tek bir seçenek kalıyor gibi görünmektedir: “İnsan umutsuz olduğuna tamamen inanmışsa, umut edebilmiş gibi davranması gerekir – ya da kendini öldürmesi. Acı çekmek hak kazandırmaz” (Camus, 2003: 33). ‘An’lar birbirinin aynı biçimde yinelenmeyi sürdürürken, bir anlığına bu döngüsellüğün sonunu getirmek, gittikçe daha ussal görünmeye başlayacaktır. Böylece saçma duygusu, kötümser, edilgin bir evredeyken kişiyi yaşamdan koparması ‘an’lık bir durumdur. Aniden tüm işleyişin sonu gelebilir, varlık bir anda yokluğa karışabilecek kadar değersiz görünür ve onu ortadan kaldırmak da oldukça sıradan hale gelir.

Tersi durumda, yani intihara yönelmediğinde, absürdün bilincine ulaşmış kişinin yapacağı şey, kendi varlığını duyumsayabilmek için “sonuna kadar gitmek”tir (Camus, 2003a: 47). Sonuna kadar gitmek ise, hem direnmeyi hem de eylemlerini “oluruna bırakma”yı kapsamaktadır. Yeryüzünde yaşamını sürdürmeye degecek bir işaret bulamadığı için, “uyumsuz kişi” kendisi de dahil olmak üzere hiçbir şeyi tüketmekten, harcamaktan çekinmemektedir (Camus, 2011: 69). Camus, hiçliğin kavranması sonucunda kendini ve başkalarını yokedebilmeyi, insan doğasına ait bir özellik olarak görmektedir:

“İnsanın en doğal eğilimi, kendi kendini ve kendisiyle birlikte herkesi yıkmaktır. (...) İnsan kendi kendine bir hiçtir. Yalnızca sonsuz bir şansı vardır. Ama, insan bu şansın sınırsız sorumlusudur. İnsan güçsüzleşme eğilimindedir. Ama iradesi, bilinci, serüven merakı onu sürükler ve şans gelişmeye başlar. Kimse, insanın sınırına ulaştığını söyleyemez” (2003b: 132).

İnsan son sınırına ulaşamamıştır, çünkü vardığı konumdan doyum sağlaması mümkün değildir. İnsan, büyük bir tutkuyla giriştiği her eylemi gerçekleştirdikten sonra eylemini küçümseyen bir yapıya sahiptir. Camus'nün ifadesiyle; “Tanrılar insanın içine, ona her şeyi fethetme yeteneği kazandıran yüce ve eşsiz erdemler yerleştirdiler. Ama insanın içine aynı zamanda, iş bittikten sonra fethedebileceği her şeyi horgören hüznü bir erdem de yerleştirdiler” (2003a: 53). Böylece, sonsuz doyumsuzluk duygusunun, açık görüşlü bir insanı eylemlerine yüce anlamlar atfetmekten alıkoyduğunu söylemek mümkündür. İnsan mutlu olmak için yaşamaya çalışsa da, mutluluk haline ulaştığı andan itibaren, bulunduğu durumdan hoşnutsuzluk duymaya başlamaktadır. Kuçuradi'nin Schopenhauer'den hareketle söylediği gibi; “Çoğunluğun mutluluk dediği, istenilenin gerçekleşmesinden başka bir şey değildir. Bu anlamda mutluluk ancak negatif bir şeydir: bir eksikliğin yokluğudur (...). istenilenin elde edilmesinden başka bir şey olmayan mutluluk gelip geçicidir; kalan, acıdır ya da can sıkıntısı”dır (2006: 54). Dolayısıyla mutluluk, yerini anında can sıkıntısına bırakmakta, yaşamın ereği de anlamsızlık içinde kaybolmaktadır. İnsan, bu durumun bilincine kesinlikle vardığı zaman, basit amaçlarla oyalanmaktansa “sonuna kadar gitme”yi yeğleyecektir.

Saçma duygusunun yoğun etkisi altında “sonuna kadar gitme” eylemi, Stefan Zweig'ın “şeytani” (demonic)<sup>6</sup> kişiliğe sahip olarak tanımladığı bireylerde gördüğü eylem biçimine benzemektedir. Şeytani olan, sonlu varoluşta sonsuz olana ulaşma, insanların rahat bir biçimde uyum sağladığı anlamsızlığı kaotik bir tarzda yok etme amacındadır. Şeytani olanların “gerçek varoluş”u küçümsemeyişi, tüm edimlerin oyuna dönüşmesine, tehlikeli hale gelmesine, “kendini genişletme” çabasının “kendini yok etme” ile son bulmasına neden olmaktadır (Zweig, 2012, 13). Bu anlamda, Zweig'a göre, Nietzsche de şeytani bir kişilik olarak öne çıkmaktadır: “Nietzsche, hiçbir zaman mutlu olmak istememiştir, ama her zaman hakiki olmak istemiştir. (...) Ulaşılmaz olan uğruna girişilen her savaş kahramanlığa dönüşür ve bütün kahramanlıklar kaçınılmaz

---

<sup>6</sup> Zweig, “şeytani” terimiyle, her insanın özünde bulunan, doğuştan gelen huzursuzluğu, bu huzursuzluğun etkisinde “kendinden çıkma”yı, “sonsuz olana yönelme”yi, kendi isteğiyle “sürüklenme”yi anlatmak istemektedir. Şeytani olan, varoluşun kaotik doğasının farkında olarak kendini aşmak ister. Şeytan, insanın içinde durağan olan güçleri devindirmeye başlar. Ortalama kişiler bu gizilgücü –ergenlik krizleri ve aşkla ilgili dürtülerde- çabuk şekilde tüketmiş bulunurken, şeytani doğalar, daha derin bir varoluş olanağının peşinde sonuna kadar içlerinde taşır (2012: 3-4)

olarak kendi kutsal sonlarına, yani çöküşe varır” (2012: 297). Dolayısıyla, şeytani olan, trajik bir biçimde varolur, kendi sonunu getireceğini bildiği halde açıklık tutkusuyla davranmaktan çekinmez, kendiliğinden gerçekleşen edimleriyle anlamsızlığın üstesinden gelir. Trajik kişi de sonunda yokluğa karışacaktır, onun eylemini değerli kılan bu yokluğun farkında olarak kendi sonunu hazırlamaktır. Sartre’ın *Edebiyat Nedir?* kitabında söylediği biçimiyle, insan, kendi sonlu varlığını ancak ‘yapıt’ı yoluyla aşabilmektedir: “Hiçleşip gidecek olan biziz; toprak, yeni bir bilinç gelip de kendisini uyandıran dek baygın uykusuna devam edecektir. Böylece ‘gizleri bulan’ bir varlık olduğumuzu, ama aynı zamanda, bulup ortaya çıkardığımız şeye oranla daha önemsiz kaldığımızı biliriz” (Sartre,2011: 46). Burada insanın, karşılaştırıldığında daha “önemsiz” konumda kaldığı yaratım, aslen yazın alanını kapsasa da, öteki eylemlere de genelleştirilebilir görünmektedir. Anlamlı bir eylem, nesiller boyunca belleklerde yer ederek insanın sonlu varlığının geçiciliğini aşabilir.

Ancak yine de anlamlı eylemlerin yer ettiği sonlu zihinler ortadan kalktığında ya da yapıtların artık etkisinin kalmadığı bir dönem geldiğinde yokluğa karışmanın, tüm varlıkların nihai yazgısı olarak belirecek olmasını öngörmek mümkündür. Yeryüzünün, insan varlığının nedensizliğinin, ereksizliğinin bilincine varılmasıyla güdümüne girilen saçma duygusu, kişiyi yaratımlarının bir toz parçacığından daha değerli ve kalıcı olmadığı konusunda aydınlatmaktadır. “Saçmanın insanı” ya da “uyumsuz kişi”, bir gün tüm eylemlerinin, ortaya koyduğu her şeyin yıkıma uğrayacağını, harcanacağını öngörecektir bir bilgeliğe sahiptir (Camus, 2011: 130). Absürd duygusuna sahip birey, bir yandan yüce anlamlar yüklenen eylem ya da olayların zamanla yokluğa karışacağını önceden sezerken, öte yandan süreklilik arzeden, ebedi gibi görülen olayların başlangıcında önemsiz etkenlerin bulunduğunu bilmektedir. Bu açıdan, ne ise o olmak, nasıl davranıyorsa öyle davranmaktan başka yapacak bir şeyi yoktur. Dolayısıyla saçma duygusu, düşünsel alanda kalmaya mahkûm görünen değerleri<sup>7</sup> horgörürken, yalnızca kişinin kendi benliğiyle tutarlılığını bir değer olarak dayatmaktadır.

---

<sup>7</sup> Camus, bu konuyla ilişkili olarak bir mezar taşının üzerindeki “Tükenmez ümitler” yazısına dikkat çekerek, “Bereket versin, idealistler var da, her şeyi yoluna koyuyorlar” yorumunu yapmaktadır (2010: 60).

Tutarlı olmak için, öncelikle gerçekliğe yüz çevirmemek, yıkımı ve yaratımı kapsayacak şekilde, her yönüyle yeryüzüne “evet” demek gerekmektedir. Böyle bir olumlama, insanın anlamsızlığa ilişkin bilincini perdeleyen, onu “mutlu ve uyumlu” kılan unsurların yadsınmasını gerektirdiği için, Nietzsche’nin de belirttiği gibi, en güç işlerden biridir:

“Kişi, atacağı her doğruluk adımı için, kendisiyle savaşmak zorundadır; yüreğinin, yaşam sevgisi ve güveninin bağlı olduğu her şeyi buna feda etmek zorundadır. Bu da ruh büyüklüğü gerektirir: doğruluğa hizmet en güç iştir. Öyleyse, tinsel konularda dürüst olmak ne demektir? Kişinin kendi yüreğine karşı sert olması, kişinin ‘güzel duygular’ı hor görmesi, kişinin her Evet ve Hayır’ı bir vicdan işi yapması” (2008: 74).

Uyumsuz kişi, gerçekle ve kendi benliğiyle tutarlılığını koruyabilmek için, her zaman gerçeği olumlama eğilimindedir. Kendi benliğini eylemlerinin belirleyicisi haline getirmiştir. Eylemleri rastlantısal başlangıca sahip olsa da, yazgısallığın zorunlu izini taşımaktadır. Bu açıdan, Camus’nün üzerinde durduğu gibi, “saçmanın insanı” çoğunluk tarafından suçlu bulunduğu durumda bile kendini masum görmektedir; tek istediği yalnızca bildiği uyarınca yaşamak, sahip olduklarıyla idare etmek, kesinlik taşımayan hiçbir şeyin yaşamına girmesine izin vermemektir (2011: 67). Böylece kendinden başka hiçbir şeye yaslanmaksızın yaşama olanağını deneyimleme tutkusuyla hareket etmektedir.

Bu noktada çıkmaz bir yola girildiği görülmektedir: Bir yandan, yaşamda kendinden başka dayanak noktası bulamama, kişinin eylemlerinden tam anlamıyla sorumluluğunu gerektirirken, öte yandan eylemlerin –rastlantısal olduğunda dahi- yazgısal, zorunlu olarak gerçekleştiğini düşünme, sorumluluk düşüncesini yadsımaktadır. Öyle ki, Nietzsche’nin konuya ilişkin görüşleri de, bu yadsımayı doğrulamaktadır: “Hiç kimse sorumlu değildir, varoluşundan, şu ve bu yapıda oluşundan, bu koşullarda, bu ortamda oluşundan. Varlığın yazgısallığı, var olmuş ve var olacak olan her şeyin yazgısallığından koparılamaz” (2005: 47). Bu düşünce doğrultusunda, sorumluluk kavramı, yalnızca insanları cezalandırma ve yargılama içgüdüsünün bir gereği haline gelmekte, toplumsal yaşamın sürdürülmesi için gereken “suçlu”ların bulunmasına hizmet etmektedir.



Yukarıda irdelenen yaklaşımlar doğrultusunda, saçma düşüncesi, salt kendi başına ele alındığında, cinayet dâhil her türlü yoketme eylemini aklamak üzere kullanılabilmeğe elverişlidir. Bu tehlikenin ilk farkına varan, yine Albert Camus olmuştur. Camus, bu tehlikeyi önlemenin yolunu “başkaldırı”da görmüştür: “İnsan gururunun ve büyüklüğünün kendini gösterdiği yer ne teslim oluş ne de (...) kaçış değil, ama saçmanın bilincinde yaşamak ve gene de insanın üstünimde bulunması ve olanaklı en dolu biçimde yaşaması yoluyla ona başkaldırmaktır” (2011: 63). Başkaldırı, “absürd” gibi “anlamsızlık”tan yola çıkmamakta, başlıcaları özgürlük ve adalet olmak üzere, birtakım değerler ileri sürmeyi gerektirmektedir (Camus, 2011: 64). Saçmanın bilincine varıp başkaldırmış olan kişi, hiç duygusundan uzaktır, amacı egemenlik kurmak değil, yalnızca kendi benliğini olduğu haliyle kabul ettirmektir (Camus, 1975: 28). Böylece kendi sonlu varlığını kabul ettirerek iz bırakma istemi, “uyumsuz” düşüncenin vardığı son nokta olarak öne çıkmaktadır. Camus, bu “kalıcı iz”in yoketme yoluyla bırakılmasının önüne geçmek için yıkıcı güdülerle savaşmayı gerekli görür: “Hepimiz zindanlarımızı, cinayetlerimizi, yıkımlarımızı kendi içimizde taşırız. Ama görevimiz bunları yeryüzüne salıvermek değildir; ister kendi içimizde olsunlar, ister başkalarında, onlarla savaşmaktır” (1975: 354). Yaşamın özündeki anlamsızlığın bilincine erişmiş ve bu durumun yarattığı saçma duygusuyla başa çıkabilmiş bir kişinin güçlü bir yapıda olması varsayılmaktadır. Dolayısıyla, Camus’nün “uyumsuz kişi”sinin, yokedici yanıyla verdiği savaşımın benzerini, Nietzsche’nin, güçlü insanlardan beklemesi rastlantı değildir: “Karakterin büyüklüğü duygusal heyecanlara sahip olmamaktan ibaret değildir. Bunun tam aksine onlara en korkunç derecede sahip olunur, ama onları dizginleriz” (2002: 449).

Öyleyse, başkaldırı, insanın kendiyle savaşımında yokedici yanının üstesinden gelmesini gerekli kılar. Bu doğrultuda, yaşamın her yanına sinmiş olan yoksayıcı (nihilist) eğilimi çözme yolunda insana en büyük gücü veren yine başkaldırı olmaktadır. Bu durumda, varoluşun anlamsız ve dehşet verici yanının derin bilgisine erişmek, kişinin yaşamını sonlandırmasını gerektirmemektedir. Sartre’ın belirttiği gibi, saçma duygusu, kişiyi intihara yönlendirmediği durumda “başkaldırı” olarak dışsallaşacaktır: “Saçma insan kendi canına kıymaz: açık seçik doğrularının birinden bile

vazgeçmeksizin, yarınsız, umutsuz, yanılsamasız, ayrıca yazgısına boyun eğmeksizin yaşamak ister. Saçma insan başkaldırıda doğrular kendini” (1984: 85). Saçma duygusundan doğabilecek umutsuzluğun getirebileceği eylemsizlik halinden kurtulmak ve kendi başına ele alındığında anlamdan yoksun görünen varoluşa haklılık kazandırmak, ancak başkaldırı aracılığıyla gerçekleşecektir.

## **2. BAŞKALDIRI KAVRAMI**

### **2.1. “Saçma Duygusu”nun Bir Sonucu Olarak Başkaldırı**

Saçma duygusu insanın benliğine tümüyle nüfuz ettiğinde, kişinin kendisine bir davranış biçimi belirleme konusunda kararsız kalmasını öngörmek mümkündür. Çünkü böyle bir durumda, inanç beslenecek, olumlanacak bir “değer” bulmak olanaklı görünmemektedir. Tüm varlıklar anlamsız, tüm olaylar önemsiz olarak algılanmaktadır. Buna göre, usdışılık yeryüzünü kapladıysa, her şey eşit derecede usaldır, her türlü eylem için ‘haklı’ bir neden bulunabilir. Öyleyse tüm değerler tek bir potada erir gibi görünmektedir. Rastlantısal isteklerin ya da tepkilerin ortaya çıkıp yönlendirmesiyle, insanın “kötü” ya da “erdemli” olduğu ve bu özelliklerin özsel anlamda hiçbir değer taşımadığı düşünülmektedir.

Saçma duygusu, ‘yaşamın anlamsız, ideallerin değerden yoksun olduğu’ düşüncesi üzerine temellenmektedir. Dolayısıyla bu duygu bir bilinçlenme sonucunda oluşmaktadır. Bu bilinçlenme, saçmalığına karşın yaşama tutunmaya devam eden kişinin, yaşantısını sürdürdüğü anlamsızlık içinde bir yönelim belirlemesini, bir dayanak bulmasını gerekli kılmaktadır. Albert Camus, saçma duygusunun gereksindiği dayanak noktasını “başkaldırı”da bulmaktadır. Camus’ye göre, yaşamın saçmalığını ilan etmek, içinde bulunulan anlamsızlığa direnmeyi ve bunu değiştirme isteğini de getireceği için, başkaldırımı gerektirmektedir: “Hiçbir şeye inanmadığımı, her şeyin saçma, her şeyin uyumsuz olduğunu haykırıyorum, ama haykırışımdan kuşku duyamam, hiç değilse karşı çıkışıma inanmam gerekir. Böylece, uyumsuzluk deneyinde elimdeki ilk ve tek gerçek başkaldırıdır” (1975: 16).

Görünen gerçekliğe bağlı kaldığında, usdışılık, adaletsizlik ve rastlantısallıkla sürekli karşılaşan birey, yaşamın doğasına ait bu niteliklere katlanabilmek ve kendi varlığını sürdürebilmek için başkaldırmaya yönelecektir. Anlamsızlığın bilinci, insanı başkaldırıya sevkeder, ona haksızlıkla ve mantığa aykırılıkla sarılmış görünen varoluş koşullarına karşı koymaktan başka bir yol bırakmaz. Max Horkheimer'in belirttiği gibi, yaşamdaki acımasız şartları usa uygun hale getirerek kendini rahatlatmak yolunu seçmediği için, başkaldıran kişinin yolu zorluklarla ve yalnızlıkla doludur:

“Direnen birey, doğruluğun gerekleriyle varoluşun akıldışı niteliğini uzlaştırmaya yönelik her türlü pragmatik çabaya karşı çıkacaktır. Geçerli ölçülere uyarak doğruluktan fedakarlık yapmaktansa, kendi hayatında, hem teoride hem de pratikte, olabilecek en çok doğruyu dile getirmeye çalışacaktır. Çatışmalardan oluşmuş bir hayat olacaktır onunki; toptan yalnızlığı göze almak zorundadır” (2010: 133).

Başkaldıran kişi, bir yandan tümüyle olgusal gerçeklikten hareket ederken, diğer yandan bu olgusallığın “gerçeklik” niteliğine son vermek zorundadır. Yani kabullendiği gerçekliği yadsımak zorundadır. Aşkın birtakım değerlerle yeryüzüne sırt çevirip buradaki yaşamını kolaylaştırmak için bu değerlerin ardına sığınan, içinde bulunduğu koşulları kolaylıkla benimseyen çoğunluğun tersine, yeryüzüne tümüyle bağlı kalıp buradaki koşulları değiştirme uğraşına girdiği için, başkaldıran kişi mücadelesinde genellikle yalnız kalmaya yazgılıdır. Tek başına savaşıma girerken, sonunda kazanacak olmasa bile, en azından çoğunluğun aksine “varlığını kesinlemenin” yolunu arar: “İnsanların çoğunluğu kendi sıkıntılarından ötürü toplumu suçlama huyundan hiçbir zaman vazgeçmezlerse de, gerçekliğe karşı çıkamayacak kadar zayıf olanların onunla özdeşleşerek kendilerini silmekten başka çareleri yoktur” (Horkheimer, 2010: 134). Tarihsel süreçte, ussallık toplumsal yaşamın içine daha çok yerleşmiş ve özgürlüğe doğru daha çok yol alınmış görünse de, bunun yanında insanların birbirlerine olan bağımlılığı da artmış, kişiler kendi bireyselliklerinden sıyrılmaya yönelmiştir. Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in vurguladığı üzere; “Zihnin olgusallaşmasıyla bireyin kendisi ve diğer bireylerle olan ilişkileri de büyülenmiştir. Birey, ondan nesnel olarak beklenen alışılmış tepki ve işlevlerin kesişme noktası olana dek küçülür” (2010: 49). Bu doğrultuda, kişiler kendi yaratımları olan “ussal” yapıntıların boyunduruğuna girerek, tümüyle edilgen ve gerçekte usdışı nitelik taşıyan bir yaşantı sürmeye başlamıştır.

İnsanlar, yaşamlarını, peşinde koştıkları her türlü mutluluk olanağına sahip olacak şekilde değerlendirmek istese de, kendilerini kaptırdıkları, onlara tanınan varoluş biçiminin sınırları dışına çıkamazlar. Konuya ilişkin olarak Walter Kaufmann'ın belirttiği gibi; “İnsanları bir süreklilik içinde düşünmek daha anlamlı olacaktır. Tümü de hazzı ve acıyı rastlantısal olarak içeren yaşamları gerçekten isterler, ama er geç pek çoğu vazgeçer ve sonra her şeyden önce yaşamayı gerçekten istedikleri yaşamları vekâleten, gıyaben yaşarlar” (2009: 63). Bu doğrultuda insanların genelinin, kendi kişiliklerinden, kişiliklerine uygun bir yaşam sürdürme arzusundan çok, güçlü olanın egemenliğini, kendilerine dayatılan varolma tarzını benimsemeyi verili bir kural gibi kabullendiği düşünülmektedir. Horkheimer'e göre, insanlar bu şekilde “bilgili sinikliğe” bürünmüş durumda, kendi varlıklarını değersizleştirerek, benliklerinin daha genel olan içerisinde erimesine göz yumarak uyumlu bir yaşam sürdürmeye çalışmaktadır: “Bütün hayatları, gerek dışardaki gerekse içlerindeki doğayı bastırmaya ve değersizleştirmeye ve kendilerini onun daha güçlü rakipleri ya da vekilleriyle: (...) liderle, kliklerle ve geleneklerle özdeşleştirmeye yönelik sürekli bir çabadan ibarettir” (2010: 134). Benliğinin “silinme”sini onaylamayanlar, yaşamlarını kendilerine sunulduğu şekliyle, “gıyaben” yaşamayı, bilinçli sinikliği reddedenler ise, Stefan Zweig'in “şeytani” ruhları gibidirler, “yetersiz olarak gördükleri gerçekliği küçümser” ve süregelmekte olan işleyişi reddedip “asiler, başkaldıranlar ve isyankârlar” olarak karşı koyarlar (Zweig, 2011: 12).

Her şeyin anlamsız ve usdışı olduğunu kesin bir şekilde dile getirmek, başkaldırı eyleminin başlangıcını göstermektedir. Bu noktada, anlamsızlığın kabulünün ardından, insanın başkaldırıya ne şekilde yöneldiği sorusu doğar. Yani insan, her gün önüne çıkan manzaraya hiçbir anlam atfedemiyorsa, neden hazır bulduğu düzene ayak uydurup rahat bir şekilde yaşamak yerine kendini sonu belirsiz bir maceranın içine atmayı seçer? Sonuçta, “her şeye” olduğu gibi, gönencinin peşinde koşmaya da “izin var”ken, tüm değerleri yadsıdığı halde, insan ne tür bir değer peşine düşerek tüm benliğiyle bağlı olduğu yeryüzündeki yaşamını sıkıntıya sokar? Yaşamdaki usdışılığa dikkat çekmiş birçok düşünür, bu ve benzeri soruların yanıtlarının peşine düşmüş, insanı anlamsızlık içinde eyleme geçiren başkaldırı edimine haklılık kazandıracak bir değer bulmanın

yollarını aramıştır. Bu açıdan, Marcuse'nin söylediği gibi; “(...) Görgül dünyadaki her şey geçicidir, insan kendisinde sonlu bir varlıktır, ve ölüm yaşamın asıl özündedir. Yalnızca yüksek değerler bengi, ve öyleyse gerçekten olgusaldirler” (1998: 97). Böylece kabul edilmiş değerlerin kendi anlamını yitirdiği, her şeyin gelip geçici olduğu şeklindeki karamsar bilince ulaşmak, insanı ezeli-ebedi bir değer bulmaya ve kendi sonlu varlığını bu değer aracılığıyla olumsal dünyanın üstüne taşımaya, yeryüzü üzerinde kalıcı bir iz bırakmaya yönlendirmektedir. Hiçliğin yanıbaşında bulunduğunun farkına varan “saçmanın insanı”, varlığını sonsuzluğa ulaştırma umuduyla kendini adayabileceği bir ‘değer’ arayışındadır.

## 2.2. Başkaldırıya İlişkin Değer Belirleme Sorunu

Sonuçsuz kalmaya mahkûm eylemleriyle yeryüzünde kalıcı hiçbir varlığının olmadığını, sonunda hiçliğe karışacağını ‘dehşet’ içinde farkedenden kişinin, yöneleceği başkaldırı eyleminde, sonlu varlığını tüm zamanlar için yüceliği kuşku götürmeyen bir değere bağlayacağı öngörülmektedir. Başkaldırının ardından, hem toplumun olumsal aktöresi yadsınmakta; hem de özvarlık, bireysel olarak belirlenmiş ezeli – ebedi bir değer için adanmaktadır. Camus'nün belirttiği üzere; başkaldıran kişi, “(...) birdenbire bilincine vardığı ve kendi varlığında kabul edilmesini, saygı gösterilmesini istediği bu değerle tümünden özdeşleşmek” ya da “hiçliğe” karışmak, yokolmak istemektedir (1975: 23). Bu durumda başkaldırı, insana yaşamının yasasını koyduracak bir değer haline gelmektedir, başkaldırının ardından kişi, Camus'nün deyişiyle çoğunluğa uyup “diz çökmüş durumda yaşamaktansa, ayakta ölmeyi” yeğleyecek bir yapıya bürünmektedir: “Birey kendi başkaldırı devinimi içinde ölmeyi kabul ediyorsa, bununla kendi yazgısını aştığını düşündüğü bir değer uğrunda kendini kurban ettiğini gösteriyor demektir. Ölme olasılığını, savunduğu bu hakkın yoksanmasına yeğ tutuyorsa, bu hakkı üstün tutuyor demektir” (1975: 23). Başkaldırıda, yeryüzü tek gerçeklik alanı olarak kabul edilip algının sınırlarını aşan bir anlam sistemi yadsınsa da, bu durum, başkaldırının bu dünyaya ait varoluşu sürdürme güdüsüyle uyum içinde olmasını gerektirmemektedir.

Başkaldırmış kişi, yaşama en büyük değeri vermekle kalmaz, başkaldırmasına neden olan değer uğruna bu yaşamdan vazgeçmeyi de göze alır. Yalnızca ‘gerçek’ten

yola çıktığı için, kendi özsel niteliğini dışsallaştırma çabası, başkaldırının temel devinimidir. Başkaldıran kişinin öncelikli amacı, egemenlik kurmak, “ele geçirmek” değil, kendi varlığını kesinlemek, başkalarına “kabul ettirmek”tir. Kişi, en büyük tepkiyi, kendi doğasına, “olduğu şey”e müdahale edilmesine karşı göstermektedir. Bir gerçeklik olarak doğallığı bu denli benimsemek, başkaldıran bireyi, kutsallık atfedilen, mutlak sayılan, doğaüstü güçlere inanmaktan alıkoyar ve aşkın değerlerin ötesinde bir davranış kuralı arama yönünde harekete geçirir. Çünkü saltık kabul edilen “kutsal” değerler, insanı öz benliğinden uzaklaştırır, doğasından utanç duymasına, Nietzsche’ye göre, doğa ve tanrı “karşıt kavramlar” olarak yapılandırıldıkları için, “gerçeklikten acı çekmesi”ne neden olur (2008: 22). Dolayısıyla başkaldıran kişinin kendi doğasını koruma edimi, “doğa”yı olumlu bir gerçeklik olarak benimseyip tanrısallıkla ilgili beklenti içine girmemesini gerekli kılmaktadır. Camus’nün belirttiği şekliyle, başkaldırıda asıl amaç, yeryüzünün usdışı niteliğine tanrısallıkla ilgili ‘bahaneler uydurarak’ katlanmanın yerine, tümüyle insansal olana bağlı kalıp kendi başına haklı çıkarılabilir bir düzen için mücadele etmektir. Bu doğrultuda; “Baskaldıran insan kutsalın öncesinde ya da sonrasında yer alan, bütün yanıtların insansal, yani usa uygun olarak belirlenmiş olduğu bir düzen isteyen insandır. Bu andan sonra, her soru, her söz başkaldırıdır, oysa kutsalın evreninde her şey “Tanrısallıkla bağışlama” eylemidir” (1975: 28-29). Bu izlek üzerinden hareketle, gerçeklik tutkusu nedeniyle kutsala değil doğaya bağlı olan başkaldırı, toplumsal ahlakın da ötesinde yer almak durumundadır. Çünkü çoğunluk tarafından benimsenen ahlak, yaşamı yücelten değerleri olumsuzlarken, yaşamı değerden düşüren, zararlı özellikleri “doğru” sayarak insan varlığını güçsüzleştirmektedir. Nietzsche’nin düşüncesinde, bu şekilde içgüdülerini yitirmiş, öz benliğine gönüllü olarak karşı koymuş ve kendi doğasını yıpratıcı eğilimleri içselleştirmiş her türden varlık, “décadance” değerlerine sahiptir, en ağır biçimde “yozlaşmış”tır (2008: 12). Nietzsche’nin yozlaşmış (ya da décadent) kavramı, ahlaki zayıflamaya değil, her türlü moral varsayımın insanı güçsüzleştirmesine, içgüdülerine yabancı hale getirmesine vurgu yapmaktadır. İnsanın içgüdülerine, asıl benliğine düşman hale gelmesi de her anlamda üzerinde yaşanan dünyanın gerçekliğini küçümseyip ‘gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik’ aramasıyla ortaya çıkmaktadır. Nietzsche’nin vurguladığı üzere; “Dünyayı “hakiki” ve “görünüşte” dünyalara ayırmak,

ister hıristiyanlığın, ister Kant'ın yaptığı biçimde olsun, yalnızca dekadansın telkinidir – çökmekte olan yaşamın belirtisidir” (2005a: 30). Dünya – öte dünya, fenomen – numen<sup>8</sup> gibi ayrımlarla, birinci terimi, ‘görünen’i, hep ikinci terim, ‘algının ötesinde yer alan’ karşısında aşagılamak, insanın gerçeklikten uzaklaşıp gücünü yitirmesine neden olmaktadır. Bundan dolayı Nietzsche; “Biricik dünya görünür dünyadır: hakiki dünya onun üstüne eklenmiş bir yalandır” (2005a: 26) demektedir. Bu doğrultuda, Nietzsche’ye göre, kendi gerçeğine, içgüdülerine karşı gelen yozlaşmış kişinin eylemleri, hiçbir şekilde haklılık iddiasında bulunamaz: “Yaşam içgüdüleriyle yapılan bir eylem, bu eylemin yapılmasıyla duyulan hazda, doğru, haklı, yerinde bir eylem olduğunun kanıtını bulur (...). İç zorunluk olmaksızın, derin bir kişisel-özel seçim olmaksızın, haz olmaksızın, çalışmak, düşünmek, duymak kadar hızla yıkan başka ne olabilir” (2008: 18). Öyleyse, anlamsızlığa, haksızlığa karşı tepki sonucunda ortaya çıkan başkaldırı ediminin dayanacağı değer, yaşam içgüdüleriyle uyum içinde olmak zorundadır.

Yaşamı anlamsız bulmak, yeryüzünü anlamsız bulmak olarak anlaşılmalıdır. Yaşamda değerini yitirmiş özelliklere dikkat çeken düşünürlerin görüşleri, yeryüzünü anlamın bulunabileceği tek yer olarak kabul eder; ama yeryüzünde, onlara göre, usdışılık ve haksızlık hüküm sürmektedir. İnsanın yapması gereken, egemenliğine her an tanıklık ettikleri haksızlığa sırt çevirip dinsel ritüeller, törel uygulamalar aracılığıyla kabulleniş içine girmek, öldükten sonra ödüllendirilmeyi beklemek değil; yüzünü sürekli karşı karşıya olduğu adaletsizliğe, derinlik yoksunluğuna çevirmek ve ellerindeki tek gerçekliğin, yeryüzünün, daha anlamlı hale gelebilmesi için direnmektir. Nietzsche’nin öne sürdüğü üzere, dünyayı yaşanır kılmak adına aşkın ideallerin ardına sığınmak, dünyanın, yaşamın temel niteliklerini zayıflatmaktan başka işe yaramamıştır, “İnsanlar ülküsel bir dünya uydurdukları ölçüde gerçeğin değerini, anlamını, doğruluğunu” harcamıştır (2011: 2). Nietzsche’ye göre, toplum tarafından din ve “ahlaki dünya düzeni” adına konuşma yetkisi verilmiş kişiler, kendine ait değer taşıyan her şeyi, “her doğal töre, her doğal kurum”, insanın yaşam içgüdüleri uyarınca duyduğu

---

<sup>8</sup> Numen terimi, “düşüncenin dışında kalan, hiçbir bilgi türüne konu olmayan”, tüm varlıkların dayanağı olmasına karşın kendisi bilinemez ve asla bilinemeyecek olan “töz”ü ifade etmektedir. Özellikle Kant’ın kullanımında numen, gerçekliğin kendisini yansıtmakta, böylece bir anlamda görüngü evrenini değerden düşürmektedir (Cevizci, 2000: 690).

“her gereksinim”i tümüyle değersiz ve sakıncalı saymaktadır. İnsanın benliğinden kovulmak istenen bu doğal güçleri toplumsal yaşamla uyumlu hale getirmek, ona dinsel kutsamaya kurumsal onay kazandırmak için bu yetkilinin, din adamının dokunuşu temel gereklilik olarak görülmektedir. “Kutsal”ın hizmetinde olduğu savıyla kendini gösteren bu din adamı, doğal eğilim ve güdülerini değerden düşürerek “kutdışı kılar”, böylece kendi varlığını da garanti altına alır (Nietzsche, 2008: 38). Dinsel kurumun temsilcileri, kendi yasalarının meşruluğunu sağlamak için, öncelikle bu yasaya karşı olanları, yani kendi doğasıyla varolanları, hatta bütünüyle doğayı kutsallığa aykırı konuma sürükler. Sonrasında ise, doğal özellik ve eğilimlere meşruluk vermek için kendi onayını şart koşar.

Bu izlek üzerinden hareketle, Nietzsche’deki “başkaldırı” düşüncesinin kaynaklandığı nokta, kutsallığa ilişkin her şeyi yadsıma şeklinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü, kutsallık, Nietzsche’nin en çok önem verdiği şeyi, bireyin özsel doğasını dışsallaştırmasını yasaklamakta, kişiliğin tüm kendine özgü yanlarını törpülemektedir. Camus’nün belirttiği üzere; “Başkaldırı kesinleşmiş bir gerçek saydığı “Tanrı öldü”den yola çıkar onda: O zaman, yalan yere, yok olmuş tanrısallığın yerini almaya çalışan (...) tanrıların eritildiği tek pota olarak kalan bir dünyayı alçaltan her şeye karşı çıkar” (1975: 80). Bu doğrultuda, başkaldırı eylemi, dünya üzerinde anlam bulamayan insanın, bunu kendi bilgi ve yetisiyle yaratmasını talep ederek, önceden kabul edilmiş, kanıdan öte bir gerçekliğe sahip olmayan inanç sistemlerinin boyunduruğuna girmesine itiraz etmektedir. Nietzsche’nin düşüncesinin her noktasında bu itirazın izi bulunmaktadır. Peter Berkowitz’in işaret ettiği gibi, Nietzsche’nin “entelektüel vicdan”ı otoriteyi ve töreyi, bilginin altında konumlandırmakta, törelliğin rastlantısal varlığına dikkat çekmektedir. Buna göre; “(...) geleneksel ahlakın temelini hiç de doğa, akıl veya ilahi bir vahiye dayandırılan aşkın bir temel olmadığını, bilakis bu ahlakın içgüdü, beğeni ve koşulların tesadüflerinden doğduğunu açığa çıkartarak, geleneksel ahlaki yargıların bağlayıcılığını yerle bir eder” (2003: 45). Nietzsche’nin görüşlerinde sürekli karşılaşılan tema, insanı uyumlu bir “sürü” haline getiren geleneğe ilişkin olguların içinde bulunduğu ortamın rastlantısal etkisiyle oluştuğu, ussal bir temelden yoksun olduğudur. Bu düşünceyle uyumlu olarak, kalıcı bir değer arayışındaki başkaldırı eylemi, usdışı,



rastlantısal bir temelden yola çıkamaz ve geleneğe karşı gelir. Çünkü Nietzsche'nin *Tan Kızıllığı*'nda vurguladığı gibi, gelenek, hiçbir ussallık taşımamasına karşın, salt önceden kabul edilmiş olduğu ve insana 'buyurduğu' için, buyrukları uygulanan yetkeden ibarettir. Nietzsche'ye göre, gelenek; "Bize yararlı olan şeyleri emrettiğinden dolayı değil, bize emrettiğinden dolayı itaat ettiğimiz yüksek bir otoritedir" (2007c: 18). Dolayısıyla, başkaldırı, ilkin hiçbir mantıklı dayanağı olmayan, herkesin kendisini uymakta zorunlu hissettiği "otorite"ye, geleneğe karşı gerçekleşmelidir.

Başkaldırı ediminin, öncelikle, gerçeklikle tutarlı olmayı dayattığı ve insana bu gerçeklikten kaçma şansı tanımadığı için, her türlü inakçı (dogmatik) düşünce dizgesini yadsıması kaçınılmazdır. Nietzsche'nin farklı şekillerde birçok kez vurguladığı gibi, "Hakikate duyulan inanç, o ana dek inanılan tüm hakikatlere duyulan kuşkuyla başlar" (2004: 26). İnsan yaşamında sonu gelmeyen çelişkiler egemen iken, tek bir kutsal doğrunun peşinden gitmek, Nietzsche'ye göre, doğruluğa karşı gelmekle eşdeğer olmaktadır. Yaşamın asıl niteliği "sürekli yalan, sürekli öldürme" ise, asla bozulmayacak bir "kutsala, yalan söylemeyeceksin'e, öldürmeyeceksin'e inanılması gülünç" kaçmaktadır (Akt. Camus, 1975: 89). Değer arayışındaki başkaldırı edimi, ilk başta, evrensel değer sisteminin çöküşüyle ve dünyanın anlam, erek ve amaçtan yoksunluğuyla yüzleşmek durumundadır. Dolayısıyla kutsallık atfedilen "hakikat"lerin, değerden düşürülmüş olgulara karşılık gelmesine dayanarak, tüm bir değer dizgesini yeniden değerlendirme işine girişmek, başkaldırının kaçınılmaz bir aşamasını oluşturmaktadır.

### **2.3. Başkaldırı ve Nihilist (Yoksayıcı) Eğilimin Reddi**

Başkaldırı ediminin ilk durağı, çağa özgü insanlık durumuyla, nihilizm (yoksayıcılık) ile yüzleşmektir. Özellikle Nietzsche'nin dikkat çektiği nihilizm, "en üst değerlerin değersizleşmesi", "amaç yoksunluğu" ve "niçin sorusu"nun yanıtsız kalmasıyla tanımlanmaktadır (2002: 23). Nihilizm, öncelikle yeryüzüne ait olguları yadsımayı, yeryüzü gerçeklerine, insanlar arasındaki uzlaşmazlığa (antagonizma), acıya sırt çevirmeyi ifade etmektedir. "Köken olarak nihilizm acı, çatışma ve antagonizmanın artık var olmadığı yanılısamalı bir dünya, aşkın bir cennet icadıdır" (Diken, 2011: 13).

Başlangıçta insanlar, yaşamlarının ağırlığını hafifletmek, anlamsızlıktan doğacak sıkıntıya yol vermemek için, yeryüzü değerlerine zıt, aşkın değerler uydurmuş ve bunların boyunduruğunda bir yaşam sürdürmeye şartlanmışlardır. Bu açıdan nihilizm, “Dünyaya anlam vermeye, ona hayali bir bütünlük atfetmeye çalışarak dünyanın anlamsızlığına, kaosuna dayanabilmek için kaçışçı bir çözüm arayışıdır” (Diken, 2011: 30). Nihilizmin baş göstermesiyle, insan kendisini güçlü kılacak olan acıya dayanma eşiğini yıpratmış, gittikçe zayıf düşmüştür.

Bununla birlikte, aşkın ‘gerçeklik’ler icat ederek yeryüzü değerlerini olumsuzlayan insanın önünde bir açmaz bulunmaktadır. Nihilizm çağında, kutsal sayılan değerlere inanılmaya devam edilse de, bu değerler hiçbir şekilde olgusallaşma şansına kavuşamamakta, çıkara uygun hale getirilmekten kurtulamamaktadır; yani bir bakıma, hiçbir gerçekliğe sahip değildir. Bu şekilde, Keith Ansell Pearson’ın dikkat çektiği, “(...) mutlak dinsel ve ahlaksal değerlere inanmaktan hiçliğe inanma evresine” geçilmektedir (2011: 58). Bir anlamda, nihilizm çağında “inanma yeteneksizliği”nin başgösterdiğini söylemek mümkündür. İnsan, varolanın ötesinde bir anlam dizgesine inanmakta güçlük çekmekle kalmaz, varolana inanmakta, yani yaşamını olduğu şekilde kabul etmekte de zorlanır. Eskiden yaşamın yadsınmasına ve değersizleştirilmesine hizmet eden “üstün değerler” ortadan kalkmış olsa da, bu değerlerin artık varolmaması yaşamın önemini arttırmamıştır. Nietzsche’nin düşüncesi doğrultusunda; “(...) bu yaşam yine değersizleştirilmiş bir yaşamdır ve şimdi, değerden yoksun, anlamdan ve amaçtan kopartılmış bir dünyada, kendi hiçliğine doğru durmadan daha ötelere yuvarlanarak süregitmektedir” (Akt. Deleuze, 2009: 112). Dolayısıyla, yoksayıcı biri, eylemde bulunurken, ussallığına inanıyor olmasa da kendini zorunlu hissettiği bir temelden hareket etmek zorunda kalacak, zayıf bir istençten kaynaklanan edimleri iz bırakmadan boşluğa karışacaktır. Böylece, eylemlerine özistencinin mührünü basamama durumunu da betimleyen nihilizm, “tepkisel kuvvetlerin ve yadsıma istencinin ortak zaferi” ile, kölelerin utkusuyla, güçsüz olanın egemenliğiyle sonuçlanmaktadır. Bu doğrultuda, Deleuze’ün belirttiği üzere; “Apaçiktır ki, iktidarı ele geçirerek ne köle, köle olmaktan, ne de zayıf, zayıf olmaktan çıkar. Tepkisel kuvvetler üstün gelerek tepkisel olmayı bırakmazlar” (2010: 35). Tepkisellik, güçlü olana duyulan hınçla gerçekleştirilen ve

zayıf olanın iktidarını sürdürmesine yarayan eylem biçimidir. Bu açıdan nihilizm, güçlü olanın eylemlerinin, kendisine hınç besleyenler, “köle”ler tarafından engellendiği, edilgenliğin yaratıcılığa galip geldiği, soylu değerlerin yıkıma uğratıldığı durumdur.

Bu izlek üzerinden hareketle, Nietzsche’ye göre nihilizm, aynı zamanda, “gücün uzun süre boşa harcanmasının bilincidir, boşunaliğin kahrıdır, güvensizliktir, insanın kendini herhangi bir şekilde dinlendirmesi için kendini herhangi bir şeyle yatıştırmaya fırsat bulamamasıdır. Sanki insanın çok uzun süre kendini aldatmış gibi kendinden utanmasıdır” (2002: 26). Buna göre, insan, boş bulduğu bir evrenin içinde ‘savrulur’ iken, ‘tutunacak’ bir anlam dizgesi bulma olanağından da yoksun görünmektedir. Şimdiye kadar inanmış olduğu gerçekliklerin, aslında oldukça güvensiz bir zeminde yer aldığını farkettiği için de, ‘kandırılmış’ ve ‘küçük düşürülmüş’ hissetmektedir. İnsanın varoluşunu sürdürürken kendisinden güç aldığı dayanak noktalarının hiçbiri, ona güven duygusu sağlama bakımından umut vermemektedir. Nietzsche’in vurguladığı üzere; “Ne ‘amaç’ ne de ‘birlik’ kavramıyla ve ne de ‘gerçek’ kavramıyla insan varlığının topyekün karakterinin yorumlanamayacağı kavrandığında değersizliğin hissine ulaşılmıştır: Bununla hiçbir şey hedeflenmez ve hiçbir şeye ulaşılmaz” (2002: 27). Öyleyse, insanın gittikçe gerçekliğe ilişkin kuşkularının arttığı, birliğin yitirildiği, dağılma sürecindeki dünyada, onun istencinin de ereksel edimlerde bulunma gücünden uzaklaşıp kişinin benliğini araçsal kılacak şekilde yönlendirebileceğini öngörmek olanaklıdır. Dolayısıyla, nihilizm, hiçbir değeri kabul etmediği ve yeni bir değer önerisinde de bulunmadığı için, nihilist bir tutumu başkaldırıyla özdeşleştirmek bir yanılgıdan ibarettir. Çünkü, her ne kadar kutsallık ve tanrısallık yeryüzündeki görünümünü kaybetmiş olsa da, başkaldırıda yalnızca görünenle yetinilmemekte, “kutsalın ve salt değerlerin ötesinde bir davranış kuralı” arama çabası sürdürülmektedir.

Bununla birlikte, her ne kadar insan algısının ötesindeki tanrısal değerlere ilişkin inanç yitirilmiş olsa da, insanın kutsallığa duyduğu gereksinim devam etmektedir. Martin Heidegger’in ifadesiyle; “Duyu-üstü âlemin ve ideal dünyanın boş kalan bölgesi muhafaza edilebilir. Boştaki yer hatta bir bakıma yeniden doldurulmaya ve kaybolmuş olan Tanrı’nın yerine başka şey koymaya çağırılmaktadır” (Akt. Deleuze, 2009: 115). Bu doğrultuda insanın, kutsallığı ideal olanda değil, görgül olanda, yeryüzünde aramaya

yönelmesini öngörmek mümkündür. İnsan kendi bilincinin sınırını aşan gereksinimlerini, bilinci dahilinde olan bir evrenle karşılamak zorundadır. René Girard'ın belirttiği gibi; “Tanrı’yı yadsımak aşkınlık duygusunu ortadan kaldırmaz, ama onu öteden alıp beriye yöneltir” (2001: 64). Bu durumun vardığı nokta ise, Tanrı'nın mutlak gücünün yerini, insanın mutlak “gücü”nün alması olmaktadır. Yoksayıcılığın aşkın değerler uydurma evresinden dünyevi değer arayışı evresine geçiş sürecini, Deleuze, şöyle özetlemektedir:

“Nihilizm az önce şu anlama geliyordu: Üstün değerler adına yaşamın olumsuzlanması, değerinin azaltılması. Şimdiyse şu anlama geliyor: Bu üstün değerlerin olumsuzlanması, yerine insanca – pek insanca – değerlerin geçişi (...). hiçbir şey değişmemiştir; çünkü bu hala aynı tepkisel yaşam, daha önce tanrısal değerlerin gölgesinde galip gelmiş olan ve şimdi de insanca değerlerle galip gelen, aynı köleliktir” (2010: 39 – 40).

Bir anlamda, yoksayıcılık en sonunda, insanın insana tapınmasına aracılık etmektedir. Her türlü aşkınlık ve kutsallık reddedildiği için de, yüceltilen değerler, artık yalnızca maddi ölçütlerden hareket edilerek belirlenmektedir. Simon Goyard–Fabre’a göre, yoksayıcılığın egemen olduğu çağda, insan kitleleri “parayı Tanrılaştırmış” ve güce ilişkin tüm inançların dönüşüme uğramasına neden olmuştur: “Almak ve sahip olmak susuzluğunun insan türünün yarası haline geldiğini gösteren bu Tanrı, varoluşu uğursuz bir komediye dönüştürür (...): Maddi manevi her şey satılık olmuş, paraya dönüştürülmüş, yani türdeşleştirilmiştir. Her şey sarsılır: Yeryüzünü de bu evrensel değeryitimi sarsar” (2009: 155). Yeni kutsallık, yalnızca maddi ölçütlere göre değiştiği için, kişiler de ancak niceliksel olarak ‘değer’ kazanır ve kendi başlarına bir anlam taşımaktan yoksun kalırlar. Bu durum, Jung’un, modern çağın, kendisini geliştirmek için dışsal, maddi kaynaklara bel bağlayan insanlarına yönelik düşünceleriyle paralellik taşımaktadır. Jung’a göre, bu kişiler, aslolanın “ganimet biriktirmek” yerine “alımlama açıklığı” olduğunun farkında değildir ve ruh, yeterli genişliğe sahip değilse, materyalin büyüklüğüyle asla başa çıkamaz (2013b: 53). Dolayısıyla, uzun süredir devam etmekte olan sürecin, insanların büyük bölümünü, ruhuna hiçbir yararı olmayacak somut kazanımlarından başka bir şey düşünmeyen, otomatlaştırılmış, yılgın kişilere dönüştürdüğü görülmektedir. Böylece, kendi başlarına değer taşımayan varlıklardan

oluştugu varsayılan, yoksayıcılığın hükmündeki çağımızda, eylemlere ve genel anlamda varoluşa haklı bir gerekçe bulmak da zorlu bir iş haline gelmektedir.

Bu düşünceden yola çıkıldığında, çağın tininde tanrısallıktan bir iz kalmadıysa, aşkın ahlaksal kabullerin geçerliliği sorgulanmaya açıksa, bu durumun insanın özgürlüğünü gerektirip gerektirmediği sorusu akla gelmektedir. Camus'nün dikkat çektiği gibi, yaşanan çağ içinde, “Tanrı’dan ve aktörel putlardan kurtulmuş olan bu dünyada, insan yalnız ve efendisiz” (1975: 82) olarak kabul edildiğinde, insanın özgürlük olanaklarına ya da biçimlerine ilişkin çeşitli soruların doğması kaçınılmazdır. Örneğin, bundan, insanın özgür bir istence sahip olduğunu ve eylemlerinden tümüyle sorumlu tutulabileceği sonucunu da, ussal tüm dayanaklardan yoksun bir şekilde gelişigüzel davranışta bulunduğu sonucunu da çıkarmak mümkündür. Dolayısıyla, çağın karakterindeki yoksayıcı eğilimin kabulü, özgürlüğe ilişkin uslamaları (akıl yürütmeleri) beraberinde getirmektedir.

#### **2.4. Başkaldırıda Gerçek Özgürlüğün Koşulları**

Yoksayıcı düşünce doğrultusunda, doğaya ve insana, duyusal varlıklarının ardında özsel nitelikler atfedilmekten kaçınıldığında, özgürlük, insan doğasının bir bileşeni olmaktan çıkacaktır. İnsan, rastlantısal olarak içinde bulunabileceği sonsuz olanak arasında, kendisini özgür kılan şartları oluşturma gücüne kavuşabilir ya da hiçbir zaman içine savrulmuş olduğu belirlenimin dışına çıkmayı başaramaz. Geçmişte, özellikle Hegel’in düşüncesinde, usun “gerçek olgusallığı” yansıttığına ve tarihin “insan özgürlüğünü olgusallaştırma olanaklarını” gerçekleştireceğine (Marcuse, 2000: 28) duyulan inanç, zamanla insan üzerindeki doğa dışı denetimin sıkılaşması ve her türden maddi bağımlılığının artması sonucunda yitirilmiştir. Bu doğrultuda, özgürlüğü, insanın özüne ait olarak değil, Jean Paul Sartre’in öne sürdüğü gibi, “bilinçli varlığın yapısına ait” bir özellik olarak değerlendirmek gerekmektedir (Akt. Copleston, 2010: 22). Bunun yanında, hiçbir özsel belirlenime sahip olmayan insan varlığının değerlendirilebilmesindeki tek ölçüt olarak, onun görünür eylemlerine bakıldığında, bu eylemlerin bireysel seçim sonucunda uygulandığı görülecektir. İnsan, oldukça zor şartlar altında dünyaya gelebilir, değişik yoğunluklarda bir savaşım gerektiren

koşullarla yaşama tutunabilir. Ancak Sartre'ın görüşleri doğrultusunda: “(...) şeylerin terslik katsayısı, özgürlüğümüze karşı bir kanıt olamaz, çünkü bu terslik katsayısı bizim aracılığımızla (...) ortaya çıkar. Yerinden oynatmak istediğimde yoğun bir direnç gösteren şu kaya, manzarayı seyretmek için üzerine tırmanmak istediğimde, değerli bir yardımcı olacaktır” (2009: 607). Dolayısıyla insanlar, içlerinde buldukları zor koşulları kendi yararlarına kullanma gücüne sahiptir. Buna göre, özgürlüğü elde edebilmek için, ilkin özgürlüğü isteme kararlılığı gerekmektedir. Sartre'ın “Eğer ne pahasına olursa olsun dağın zirvesine ulaşmak istiyorsam, bu kaya bir engel olmayacaktır; bunun tersine, kendisine doğru atılımda bulunduğum tırmanışı gerçekleştirme arzuma özgürce birtakım sınırlar koyarsam, kaya cesaretimi kıracaktır” (2009: 614) şeklindeki sözleri, bu gerçeği ifade etmektedir.

Özcülükten uzaklaşıp olgusal yaşamla tutarlı olarak düşünüldüğünde, özgürlüğün insan doğasının bir parçası olmamasının ötesinde, insanın doğuştan iyi ya da kötü olduğunu söylemek de mümkün değildir. Erich Fromm'un belirttiği gibi, insan özüne ilişkin varılabilecek tek yargı iyilik ya da kötülük değil, tutarsızlıktır: “İnsanın özü iyilik ya da kötülükten, sevgi ya da nefretten değil de çelişkilerden oluşuyorsa, bu çelişkiler yeni çözümler gerektiriyor, bu çözümler de gene yeni çelişkilere yol açıyorsa, o zaman insan bu ikilemi ya gerileyici ya da ilerleyici bir tutumla çözebilir” (Fromm, 2008: 111). İnsanlar bir yandan, kendilerini içinde buldukları gelenek, toplumsal konum gibi etkenler doğrultusunda davranmaya zorunlu hissederken, öte yandan, başkalarının beklentilerini karşılamaktan başka bir işe yaramadıklarının bilinciyle özgürlüklerinin sınırlanıyor olmasından rahatsızlık duyarlar. Bunun sonucunda ise, onları, düş kırıklıklarıyla dolu bir yaşam beklemektedir. Fromm'a göre; “Birçok insanın yaşamlarında başarısızlığa uğramaları, akla uygun davranabilme özgürlüğünün ellerinde bulunduğunu görememelerinden, seçmenin farkına vardıkları zaman da artık karar vermek için zamanın geçmiş olmasındandır” (2008: 125). İnsan bir kez boyun eğmeye yöneldiğinde, gelecek eylemleri de onların sinikliğinden payını alacak, kişinin her edimi daha derin bir edilgenliğe gömülecektir.

Bu düşünce doğrultusunda, kişi her ne kadar edilgen ve yılgın bir yaşamı sürdürse de, bu yaşantının onun kendi seçimleri sonucunda oluştuğunu söylemek olanaklıdır.

Sartre'in ifadesiyle; "İnsan, özgür olmaya mahkûm olduğundan dünyanın tüm ağırlığını omuzlarında taşır; insan dünyadan ve varolma tarzı olarak kendi kendisinden sorumludur" (2009: 687). Edimsel olarak özgürlük, "bilinçli" varlık olarak insana ait bir özellik iken, verdiği kararlarda kendisinden başka bir güce dayanmama anlamındaki "özgürlük" tüm insanlarda ortaktır. Bu açıdan, insanı eylemlerinden, yaşantısından ayrı tutmak, bulunduğu konuma ilişkin bahaneler üretmek mümkün değildir. Walter Kaufmann, Sartre'in düşüncelerini yorumlarken, insanın sorumluluğundan tüm "kaçamak"larının boşuna çabadan ibaret olduğunu, eylemlerinin yükümlülüğünü tanrıları, kalıtıma ya da çevreye aktarmasının mümkün olmadığını vurgulamaktadır: "Bir kez daha evrende tek başınadır insan, içinde bulunduğu durumdan sorumlu, aşağılarda kalabilecek gibi görünmekle birlikte yıldızlara erişebilecek ölçüde özgür" (1965: 63). Özgürlük, artık tanrının insana bahsettiği bir armağan olmaktan çıkmakta, insanın hem üstendiği sorumluluğunu, hem de benliği üzerinde egemenlik kurma potansiyeli taşıyan güçlere karşı savaşımını ifade etmektedir. İnsan, "dünyanın içine bırakılmış" durumda olsa bile, "suyun üzerinde yüzen bir tahta parçası gibi" tümüyle eylemsiz ve kendisine dayatılanı kabullenmiş şekilde sürüklenmeyi haklı çıkarma ayrıcalığına sahip değildir. Sartre'in vurguladığı biçimiyle, insan içine "fırlatıldığı" yeryüzünde, özgürlüğe tutsaktır: "Sorumluluğu savaştırmaya kadar uzanan bir sorumluluk içine fırlatılmış olmak durumunu içi daralarak farkedenden kişinin, artık ne vicdan azabı, ne pişmanlığı, ne de mazereti vardır; o artık, kendi kendisini bütünüyle keşfeden ve varlığı bizatihi bu keşifte yatan bir özgürlükten başka bir şey değildir" (2009: 691). Öyleyse, insanların eylemlerinin sorumluluğunu devredecekleri, kendilerinden daha üstte gördükleri bir sorumlu aramasının ya da yaptıklarından duydukları vicdan azabıyla edimlerinin kendi üzerlerindeki yükünü hafifletme çabasının haklı bir gerekçesi bulunmamaktadır.

Bununla birlikte, insanların çoğunluğu, yaşamlarının büyük bölümünde eylemlerinin tüm sorumluluğunu üstlenmekten kaçınmakta, gerçekten özgür bireyler gibi davranmaya çekinmektedir. Erich Fromm'un ifade ettiğine göre; "Çağdaş insan "kendisinin" olması beklenen amaçlara ulaşmaya çabalarken, büyük tehlikeleri göze almaya hazırdır; ama kendisine, kendi amaçlarını verme sorumluluğunu ve tehlikesini

göğüslemekten müthiş korkar” (1996: 200). İnsanlar, tümüyle kendilerine ait bir varoluş yolu seçmek, yaşam biçimi belirlemektense, egemen yapıya uyum sağlamak ve kendilerinden bekleneni vermek yönünde güdülenmektedir. Bu durumda, uygarlığa giden tarihsel süreçte insan doğasına ait içgüdülerin gittikçe budanarak güvenlik duygusunun en önemli gereksinim olarak öne çıkmasının büyük payı olduğu kuşku götürmemektedir. Bir anlamda, Sigmund Freud’un *Uygarlığın Huzursuzluğu* kitabında dikkat çektiği gibi; “Uygarlık insanın mutluluk olanağının bir bölümünü bir parça güvenlik ile takas etmiştir” (2009: 72). İnsanlar, güven içinde kalmak için, belki de onları gerçekten mutluluğa taşıyacak olan özgür eylemde bulunma potansiyellerini her geçen gün aşındırmaktadır. Albert Camus’nün; “Hapiste kalmak ve kaçacağına kendini korkuya terketmek daha kolaydı. Çünkü, kaçınca karar verme hakkını kullanmak gerekir. Hapiste kalınca, karar hakkını kullananlar, ötekilerdir” (2003b: 141) şeklindeki notları, insanın açık bir tutsaklığı dahi kendine ait özgür bir karara yeğlediğini ortaya koymaktadır.

Ancak insanların içinde bulunduğu ‘tutsaklık’, örtük durumdadır, onlar her şeye karşın özgür eylemlerde bulduklarını hissetmektedir. Fromm’un belirttiği şekliyle, çağımızın “uyum sağlama araçları” insanı toplumsal beklentilere uygun bireysel huzur konusunda bilgilendirmekte, onların başka bir mutluluk olanağı peşine düşmesinin önüne geçmektedir:

“Çağdaş tarih sürecinde, Kilise yetkesinin yerini Devlet yetkesi, Devlet yetkesinin yerini bilinç yetkesi almıştır, içinde bulunduğumuz çağdaysa, bilinç yetkesinin yerini uyum sağlama araçları olan anonim sağduyu yetkesiyle kamuoyu almış bulunuyor. Eski günlerdeki açık yetke biçimlerinden kurtulduğumuz için, yeni türden bir yetkenin avı olduğunu göremiyoruz” (1996: 200-201).

Dolayısıyla, tarihsel süreçte insanın bir yandan geleneğin otoritesinden kurtulup özgürleşmesi, birey haline gelmesi söz konusuysa da, insan, giderek soyutlanmış, zayıf düşmüş, belirleyicisi olmadığı “amaçların bir aracı” durumuna indirgenmiş ve kendisini bağımlı kılan koşullara uyum sağlamaya programlanmıştır. Bu doğrultuda, artık kişiler, kendilerinden düşünmesi, görmesi, arzu etmesi kanısında olduğu şeyleri düşünmekte, görmekte ve arzulamaktadır. Kısacası, günümüzün ‘özgür birey’i kendisini güven içinde hissetmek için öz benliğinden vazgeçmektedir. Fromm’un vurguladığı gibi, çağımızın



en büyük çöküntülerinden biri, bireyselliğin bu şekilde yanılısamaya dönüşmesidir: “Günümüzdeki kültürel ve siyasal bunalım, aşırı ölçüde bireyselliğin var olduğu olgusunun değil, bireysellik sandığımız şeyin boş bir kabuk haline gelmesinin sonucudur” (1996: 213). Böylece, uygarlık sürecinin insanın özgürlük olanaklarını çoğaltmadığı sonucuna bir kez daha ulaşılmaktadır. Fromm’dan önce Freud’un ifade etmiş olduğu üzere: “Bireysel özgürlük uygarlığın getirdiği bir şey değildir. Bu özgürlüğün en fazla olduğu dönem her tür uygarlıktan önceki dönemdi, ancak o zaman da özgürlük genellikle değersizdi, çünkü birey bunu savunmaktan neredeyse acizdi” (2009: 54). Uygarlığın ilerlemesiyle, bireyin bütünsel özgürlüğü kısıtlanmış, herkes için asgari bir özgürlük fırsatı yaratma yoluna gidilmiştir. Böylece insanın kendi bireyselliğini bir kenara bırakıp topluluğa uyum sağlama yönünde güdülenmesi de daha sağlam bir zemine oturtulmuştur.

Çağın, ‘insanı özgürleştirme’ yanılısaması yaratan araçlarının geneli, aksine, bireyleri gittikçe egemenliği altına almaktadır. Yalnızca toplumsal koşullar değil, aynı zamanda teknolojik gelişmeler de insanları bir yandan görece özgürlüğe kavuştururken, diğer yandan onun üzerinde denetim kurmaktadır. Örneğin, yıllar geçtikçe iletişim ve sanal paylaşım olanaklarının güçlenmesi kişileri istedikleri şeylere ulaşmak konusunda görece özgür kılmaktadır. Ancak, insan, bu iletişim ağlarından özgürleşme şansını yitirmiş, kendi yarattığı teknolojinin bağımlısı olmuştur. Bu ‘yaşamsal gereksinim’ insanın gücünün ötesinde bir varoluşa erişmiştir. Buna göre insanlar, artık kendi özgürlüklerine, kişilik haklarına yapılan saldırılara karşı bir bireysel başkaldırı gücünü yitirip kendi yapıntılarından medet ummaktadır. Adorno ve Horkheimer’in belirttiği üzere; “İnsanlar çıkışı olmayan dünyanın günün birinde kendilerinin oluşturdukları ve denetleyemedikleri ‘her-şeyi-kuşatan’ tarafından yangın yerine çevrilmesini” beklemektedir (2010: 50). Bu doğrultuda, yaşanan gelişmeler, asıl “yangın yerine çevrilen” şeyin insanın benliği olduğu düşüncesini yaratmaktadır. Çağımızda, toplumsal koşullara ek olarak, birey kendini, iletişim ağlarındaki görünümüne de uyumlu kılmak zorunluluğunda hissetmektedir. Böylece özel alanda bile, kişiliği üzerindeki denetimi kaldırmak olanaksızlaşmaktadır.

Bununla ilişkili olarak, insanın kendini ‘ayar’ladığı, eylemlerini düzenlediği bir yapının dışına çıkmasının olanağı kalmadığını öne sürmek mümkündür. Kişiler, kendilerini sürekli birbirleriyle karşılaştırarak, görevlerini bu etkileşimden çıkarsama yoluna gitmektedir. Nietzsche’nin düşüncesinde, bu durumun tehlikeli sonucu, insanın kendisi gibi davranma şansının ortadan kalkması olacaktır: “(...) Kendini de ödeviyle aynı zamanda fark etmek en büyüğü olur tehlikelerin. Kişinin kendisi olmasının koşulu, kim olduğunu hiç mi hiç bilmemesidir (2011: 36). İnsanın yanılgıları, onaylanmayan eylemleri, yarar odaklı olmayan özelliklerinin hepsi, kendine özgü bir anlama sahiptir. İnsan, kendi eğilimlerini gözardı edip ödevlerini ve nasıl olması ya da görünmesi gerektiğini bilmeye başlayınca, kendisi olma, kişiliğini dışsallaştırma olanağından mahrum kalmaktadır.

Benzer bir durum, Carl Jung’un *persona* betimlemesinde de sunulmuştur. Jung’un ifadelerindeki *persona*, kişinin, “profesyonel” bir şekilde davranarak, tüm yaşamını çevresinin kendisinden beklentileri odağında düzenlemeye çalışmasıyla şekillenmektedir. Jung’a göre; “Tehlikeli olan, insanın *persona*’sıyla özdeşleşmesidir, örneğin profesör ders kitabıyla, tenor sesiyle özdeşleşir. Bu da onların felaketi olur. Çünkü o zaman insan yalnızca kendi biyografisinde yaşar. En basit işi bile doğallıkla yapamaz” (2013b: 55). Buradan yola çıkarak, günlük yaşamında birçok kişinin kendi doğalarından koptuğunu ve yalnızca dışsal olarak tanımlanmış rollere göre davrandığını söylemek olanaklıdır: “Her halükarda, insan görüldüğü gibi olmaya teşnedir, çünkü genellikle *persona* nakit parayla ödüllendirilir” (Jung, 2013b: 55 – 56). Dolayısıyla, yeryüzündeki düzeneğin ödüllendirme biçimi, kişileri özvarlıklarını yadsıma yönünde teşvik etmektedir.

Bu noktadan hareketle, yaşamlarında her yönden daha çok kazanmaya odaklanmış insanların, elde ettikleri başarılarla özgürlüklerini arttırdıkları düşünülse bile; özgürlüğün en büyük, belki de tek, koşulunu yerine getiremedikleri görülmektedir. Bu kişiler, toplumsal süreçlere egemen olan güçler tarafından belirlenen, maddi gereksinim merkezli “başarı” ölçütlerine göre yaşamlarını sürdürmekte ama yaşamlarını idare ettiren gücün kendisine ait olduğunu, dolayısıyla tümüyle özgür olduğunu sanmaktadır. Bununla birlikte, Sartre’in vurguladığı üzere: “(...) Özgür olmak deyişi, ‘istenen şeyi

elde etmek' değil, 'istemeye kendi kendine karar vermek' anlamını taşır" (2009: 608). Dolayısıyla, özgürlük konusunda toplumca onaylanan rolleri edimselleştirerek elde edilen kazanımların, "başarı"nın, aslında hiçbir anlamı olmadığı yargısına ulaşmak mümkündür.

Belirlenmiş kurallara uyarak, kabul gören özellikleri taşıyarak iyi yaşam koşullarına ulaşmaktansa, kendi benliği uyarınca davranarak 'kenara itilmeyi' yeğleyen Nietzsche'ye göre, 'soylu' kişi, başarıya önem vermez: "Daha yüksek türde bir insan, "meslekleri" sevmez, tam da kendini görevlendirilmiş bildiği için... Zamanı vardır, kendine zaman tanır, aklından bile geçirmez "tamam" olmayı (...)" (2005a: 59). Bu noktada, Nietzsche şu soruyu sormaktadır: "Peki giriştiğiniz büyük işler başarısızlığa uğramışsa, bu yüzden siz dahi başarısız mı sayılırsınız? Peki siz başarısızlığa uğramışsanız, bu yüzden insan dahi başarısız mı sayılır? (2000: 344). Bu doğrultuda, yapılması gereken, toplumun, üyeleri için öngördüğü, yaşamın tüm dönemlerini, iş sahibi olma, aile kurma yaşlarını vb. kapsayan bir plana uyarak "tamam"lanmaktansa, sonuç odaklı yaşamaktan vazgeçerek, bireysel istencinin kendini gerçekleştirmesine izin vermektir. İnsanların genel yönelimi, içinde buldukları, nereye varacağı belli olmayan süreçten doyum sağlamak yerine, sürecin sonunda ulaşacakları kazanımlara yoğunlaşmaktır. Üretimleri, "sahip olma"ya kilitlenmiştir, dolayısıyla yaratıcı bir yanı yoktur; bir şeyleri elde ederler ve aynı hızla o şeyden bıkarlar.

Nietzsche'nin bu konuya ilişkin düşünceleriyle koşut olarak, Carl Jung, bir kişinin "yapay sahiplenmelere" yöneldiği ölçüde, "önemli şeylere karşı duyarlılığının ve yaşamdan elde ettiği doyumun azaldığı" görüşündedir. Jung'a göre, bu kişiler, yalnızca maddiyat odaklı yaşamlarında yalnızca sığ amaçlar belirlemekte ve böylece kendilerini "kısıtlanmış" hissetmekten kurtulamamaktadır. Bu doğrultuda, böyle bir yavan yaşam deneyiminden kurtulabilmek için, insanların sonsuzlukla bağlantılarını anlamaları, kendi özlerini sonsuzlukla ilişkilendirmeleri gerekmektedir; tekil yaşamların, boş bir deneyim öbeğinden ibaret olarak yitmekten kurtulmasının tek yolu budur (Jung, 2013a: 296). Dolayısıyla, birey, yaşamın, ancak başkaları tarafından bahsedilebilecek olan somut kazanımlar çerçevesinde şekillenmesini engelleyerek kendi özünün bilgisine erişebilmekte ve sonsuzlukla bağını kurabilmektedir. Aksi takdirde, beklentiler

doğrultusunda gerçekleştirilmiş bir yaşam deneyimi, kişiyi önce özvarlığından uzaklaştırmakta, ardından sonsuzlukla tüm bağlarını kopararak hiçliğe gömülmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla, konuya ilişkin olarak, Erich Fromm'un vurguladığı üzere, maddi kazanımlarla ölçülebilecek başarıyı asıl hedefi haline getiren kişi, her zaman için varmak istediği yerin uzağında kalacaktır: “İnsan, kendisine gerçek mutluluğu verebilecek tek doyumunu –içinde bulunulan andaki etkinliğin yaşanmasını- kaçırmak ve yakaladığını sandığı anda kendisini düş kırıklığı içinde bırakan bir hayaletin –başarı diye anılan yanılsatıcı, görüntüsel mutluluğun- peşinden koşmaya başlar” (1996: 207). Bu haliyle insan, kabul görmek adına, çoğunluğu kontrol eden güçler tarafından belirlenmiş sahte amaçların peşinden sürüklenmeye mahkûm görünmektedir. Koşulların dayattığı ‘gerçekliğe’ boyun eğdikçe bir yanılsamanın içine gömülme, kendi gerçek varlığına, özistencine yabancılaşmaktadır.

Bundan dolayı, “yüksek türde bir insan”ın, kendini zorunlu saydığı görev, başarılı olmak değil, bireysel istencin gerçekleştirilmesidir. Bu bakımdan, Nietzsche, “başarıya varamayan bir şeyi, başarıya varmadığı için daha saygın tutma”nın, kendi töresine daha uygun olduğunu ifade etmektedir (2011: 21). Öyleyse, belki de en yüksek düzeyde toplumsal saygı gören başarı ölçütlerinin, kişiye güç ya da özgürlük kazandırmadığı ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı Nietzsche; bir şeyin “yüksek türde” olduğu ölçüde “seyrek başardığı” görüşünü dile getirmektedir (2000: 344). Dolayısıyla buradan yapılabilecek çıkarım, “ortalama”yı temsil eden çoğunluğun onayladığı kavramlarla şekillenen başarı kodlarının, güçlü ve özgür benlikler için hiçbir önem taşımadığıdır. Konuyla ilişkili olarak, *Şen Bilim*'de dile getirilen düşüncelerde, ‘para kazanmaya odaklanmış uygar dünyanın insanları’, “amaç değil araç” haline indirgenmiş iş seçimleriyle eleştirilmektedir; çünkü eylemleri araçsal kılınmış kişinin özvarlığının da araçsal kılınması kaçınılmazdır. Böylece, soylu ve güçlü kişilerin taşıması gereken eğilimler, yine çoğunluğun onayladığı başarı ölçütlerinin karşıt kutbunda yer alacak şekilde ortaya serilmektedir:

“(...) az da olsa, haz duymadan çalışmaktansa seve seve ölecek insanlar vardır. Onlar titizdir, güç beğenirler, işin kendisi kazançların kazancı değilse bol para vererek onlardan yararlanamazsınız. (...) Bunların tümü işi, sıkıntıyı ancak haz verdiği sürece isterler. Zorunluysa en ağır en zor işi seçerler. Bunun dışında kararlı bir üşengeçlikleri vardır, bu üşengeçliğin ucunda yoksulluk, maskaralık, sağlığın,

yaşamın tehlikeye düşmesi olsa bile... Onlar sevinç vermeyen bir işte çalışmaktan korktukları ölçüde can sıkıntısından korkmazlar” (Nietzsche, 2003: 69 – 70).

Özgürlük, topluma sağlanan uyumla elde edilmediğine göre, onun aranması gereken koşulların, barış ve huzurdan çok, çatışma ve çelişkilerin egemenliğindeki bir yerde olmasını öngörmek mümkündür. Nietzsche’ye göre, gerçek özgürlük, savaş ortamında doğar ve bireysel istencin kendini ayrı kılan özellikleri barındırmasıyla, tüm eylemlerinin sorumluluğunu taşımasıyla, her türlü soruna, zorluğa, yoksunluğa karşı, “hatta yaşamın kendisine karşı” kayıtsız kalmasıyla edimsellik kazanır: “Özgürlük demek, erkeksi, savaştan ve zaferden hoşlanan içgüdülerin, öteki içgüdüler üzerinde, örneğin “mutluluk” içgüdüğü üzerinde egemen olması demektir” (2005a: 92). Öyleyse, birey özgürlüğe kavuşunca, mutlu olmaz; tam tersine, kendi varlığını açılma uğruna mutluluğu hiçe sayar.

Bireyi, toplum önünde “eşit” kılan, kişiliğini oluşturan farklılıkları ‘budayan’ bir ‘mutlu yaşam rehberliği’ni yadsıyıp insanı ayırmsız ve tekdüze nicelikler olarak gösterip güçsüzleştiren koşullarla savaşmak, yatıştırıcı unsurlara kanmayıp karşı çıkmak, zor şartlara dayanmak, özgürlüğün ön koşulu olmaktadır. Nietzsche, bu konuyu *İyinin ve Kötünün Ötesinde* kitabında da irdelemektedir. Nietzsche, “insan bitkisi”nin en güçlü biçimde büyüdüğü koşulların “aykırı” (reverse, ters) koşullar olduğunu ifade etmektedir. Nietzsche’ye göre, öncelikle, insanın içinde bulunduğu tehlike korkunç derecede büyümeli, sürekli baskı ve zorlama, insanın yaratma gücünde incelik ve yiğitlik biçimini almalı ve yaşam istenci, koşulsuz bir güç istencine dönüşmelidir (2001: 41). O halde, insanı kuşatan tehlike büyüdükçe, onun özgürlüğüne duyduğu tutku büyüyecek ve karşı koyma, dayanma gücü artacaktır. Bu anlamda, insanın “en yüksek” türüne, ancak en yoğun direniş ve başkaldırının bulunduğu yerde rastlanmaktadır (Nietzsche, 2005a: 92). Öyleyse, kendine ait bireysel istenç uyarınca özgürleşebilecek şekilde güçlü olabilmenin birincil ilkesi, “güçlü olmak zorunda olmak” şeklinde belirlemektedir.

Bu düşünce doğrultusunda, özgürlük olanaklarını sınamak ve kendi güçlü varlığını duyumsamak için sürekli tehlikenin içine “atılmak” eylemi gerekli görülmektedir. Stefan Zweig, Nietzsche’nin bireysel yaşamında aynı durumun somut

biçimde gerçekleştiğini belirtmektedir. “(...) Nietzsche kendini tümüyle ve her şeyiyle riske atar, sürekli olarak “sadece soğuk ve meraklı düşüncelerin dokunaçlarıyla” ilerlemez, bilakis kanının bütün acısı ve hazzıyla, alın yazısının bütün şiddetiyle tehlikenin içine atılır” (2011: 284). Zweig’ın dikkat çektiği gibi, Nietzsche, içinde bulunduğu tehlikeli durumdan, çektiği acılardan yakınmaktansa, bu acıların kendi gücüne olan katkılarını önemsemekte, onları gücünü sınavan birer fırsat gibi değerlendirmektedir: “Sadece daha fazlası için yalvarır, daha şiddetli bir çaresizlik, daha derin bir yalnızlık, daha eksiksiz bir acı ister, yeteneğinin tüm varlığını ister (...)” (2011: 258). Bu bakımdan, Nietzsche’nin yalnızca ‘kâğıt üzerinde’ kalmayıp huzur içinde dingin bir yaşamdansa, yoğun bir karşı koyma ve mücadeleyle dolu bir yaşamı kendi isteğiyle edimselleştirdiği görülmektedir. Dolayısıyla, gerçek gücü, zor koşullarla karşılaşmamak için savunma halinde, güvenli bir ortam içinde kalmayı yeğleyen bir istençle değil; yaşamlarında karamsarlığı, belirsizliği kaçınılması gereken şartlar olarak görmeyen, bu durumları en yoğun biçimiyle isteyen bir istençle özdeşleştirerek trajik bir görünüm kazanan düşünceler, Nietzsche’nin bireysel yaşamında somut bir örneğini bulmaktadır. Bu doğrultuda, Nietzsche en güçlü olanların, her türlü konuda gerçekten uzaklaştıran yanılsamalardan kaçınan, en ılımlı örneklerinde bile “rastlantı”, “anlamsızlık” gibi olguları geçici bir zorluk gibi düşünmeyip sevinçle olumluyanlar olduğunu belirtmektedir (2002: 51). Bu insanlar, ‘kendilerinden emin’ bir şekilde insanın “erişilebilecek” gücünü sergilemektedir. Dolayısıyla güç, ‘karşı koyma’ koşullarında büyüyen bir gerçekliği temsil etmektedir. Karşı koyan kişi, gücü arttıkça başkaldırısını alışkanlık haline getirmekte ve bu alışkanlığından zevk duymaktadır. Bu anlamdaki başkaldırı, direndiği koşulları ve kendi direniş halini yadsımamaktadır. Nietzsche’nin görüşlerinden çıkarılacak başkaldırı öğretisi, Camus’nün belirttiği gibi sürekli yaratıcı olma amacındadır: “Dünyaya evet demek, bunu yinelemek, aynı zamanda hem kendini, hem de dünyayı yeniden yaratmaktır, yaratıcı olmaktır (...)” (Camus, 1975: 86). Öyleyse burada çoğunluğa uyararak tepkisel ama karşı koyma gücünden yoksun ve edilgen bir tavrın yerine ‘sürüden ayrı’, olumlayıcı ve yaratıcı bir tutum benimsenmektedir.

İnsanın önüne konulan güvenli yaşam seçeneklerini yadsıyıp tehlikeli varoluş koşullarını benimseyerek benliğini dışsallaştırma yoluna gitmesi, kişinin toplum tarafından kabul görmektense, olduğu biçimiyle kendi varlığını kabullenmeyi yeğlediğini göstermektedir. Bu haliyle birey, daha çok kişi üstünde egemenlik kuracak geçici hırsların peşinde sürüklenmek yerine, tek başına varoluşunun keyfini sürmektedir. Nietzsche, bu konuyla ilgili kendi ruhsal durumunu şu şekilde özetlemektedir: “Bir şey istemek, bir şeye göz dikip uğraşmak, bir amacın, bir dileğin ardından koşmak – başımdan geçmiş şeyler değil hiçbiri. Şu anda bile geleceğime dalgasız bir denize bakar gibi bakıyorum: Bir tek istek kırıştırıyor onu. Bir şeyin olduğundan başka türlü olmasını hiç mi hiç istemem; kendimi de istemem başka türlü” (2011: 38). Bir anlamda, Nietzsche’ye göre uygun olan, kişinin içsel doğasının kendisine dayatmadığı amaçların peşinden koşmaması, karşılaştığı ağır koşullara tam anlamıyla kayıtsız kalması, içgüdülerinin zorlukları özümseme gücüne sahip olmasıdır. Güçlü bir benliğin “içgüdüleri”ne sahip olan insanın, “en ağır” sonuçlarında bile eylemlerini “sindirmesi”, kayıtsızlığını koruması beklenmektedir. Gücün üzerinde temellendiği aldırıışız içgüdülerin, kendisine “direnen”, varoluşuna karşı gelen koşulları değiştirmeye çalışması ve istemediği bir eylem için kendisini zorlaması da söz konusu değildir (Nietzsche, 2002: 440). Bu doğrultuda, güçlü birey, toplumca onaylanan varoluş koşullarıyla çatışmakla kalmamakta, kendi köşesinde tek başına içsel doğasının kendisini gerçekleştirmesini beklemektedir. Nietzsche, her yönüyle somut gerçekten hareket ettiği, insanı kendi varoluşuyla tutarsız kılan ‘yanılgılar ve yalanlarla’ savaştığı için, onun kişiliğinde de benzer bir içsel doğanın kendisini gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Konuyla bağlantılı olarak, Stefan Zweig, Nietzsche’nin içinde bulunan “aşırı güçlü hakikat tutkusu”nun kendini edimselleştirdiği yorumunu yapmaktadır (2011: 295). Öyleyse, buradan yola çıkılarak savunulabilecek düşünce, tüm yanılısamalı biçimlerinden arınmış gerçek bir özgürlüğün, hiçbir engele takılmaksızın sürdürülen ‘mutlu ve güvenli’ yaşam koşullarında değil, sürekli acıya katlanmayı gerektiren bir savaşım durumunda gerçekleşebileceği olmaktadır.

## 2.5. Olumlayıcı Başkaldırı ve Yazgı Sevgisi (Amor Fati)

Özgürlüğün huzur dolu, dingin bir yaşam sürdürmek yerine acı ve sıkıntıya göğüs germekle ilişkilendirilmesi, ilk bakışta şaşırtıcı görünmektedir. Bu durum, özgürlüğün asıl olarak bireysel doğanın kendisini dışsallaştırmasını gerektirmesi ve kişinin edimselleşen öz niteliklerinin yeryüzünde varlık sürdüren ‘belirlenmiş’ niteliklerle uyuşmamasıyla açıklanabilir. İnsanların özgürlüğü elde etme ayrıcalığına sahip, oldukça az bir kısmı, kendi gerçeklik algılarına göre bir yaşantı sürdürmeyi bir zorunluluk sayar, kendi doğrularına göre davranır, yalnızca kendi ayakları üzerinde yaşamayı ister; ancak her çaba, çoğunluk için inşa edilmiş ‘gerçekliğin duvarı’na sürekli artan bir şiddetle çarparak son bulur. Edimselleşme yolundaki her benlik, gittikçe artacak olan acılara dayanma gücünü bulamazsa sonunda uyum sağlar. Acıya katlanarak gücünü arttırabilen insan ise, kendini gerçekleştirdiği ölçüde kendini harcar, ancak bundan dolayı hiçbir zaman üzgün değildir.

Bireysel doğa dışsallaşırken, kendisinden başka dayanak noktasına gereksinim duymamaktadır. Nietzsche’nin yaşamı üzerinden değerlendirildiğinde, kendini dışsal hiçbir güç almaksızın gerçekleştiren bir doğaya sahip olan kişi, ‘doğal’lıkla girdiği yolların hiçbirisinden pişman olmamakta, utkuda ve tükenişte vardığı noktayı olumlamaktadır. Camus’nün vurguladığı biçimiyle; “Nietzsche yeryüzüne ve Dionysos’a evet demenin onun acılarına da evet demek olduğunu düşünmüştür. Her şeyi aynı zamanda kabul etmek, hem büyük çelişkiyi, hem de acıyı benimsemek, her şey üzerinde egemen olmaktır” (1975: 86). Böylece karşılaşılan kavram, Nietzsche’nin “amor fati” (yazgı sevgisi) kavramıdır. Nietzsche, ‘insanı güçlü kılan’ amor fati’yi özünde şu şekilde tanımlamaktadır: “Bir insanın büyüklüğünü belli eden bence amor fati’dir; insanın hiçbir şeyi geçmişte, gelecekte, sonsuza dek başka türlü istememesidir. Zorunluluğa yalnızca katlanmak yetmez (...), iş onu sevmektir” (2011: 40). Buna göre, insanın içsel doğası, kişiliği, bazıları uyum sağlayarak, bazıları da karşı koyarak, zorunlu olarak kendini açıklamaktadır. Bireyler deneyimledikleri olayları kendi kişiliklerinde özümledikleri, deneyimlerini kişiliklerinin bir yansıması olarak duyumsadıkları ölçüde, yazgılarından sevinç duymaları kolaylaşmaktadır. Nietzsche’ye göre, kişinin yaşam sürecini belirleyen olaylar, “Eğer o birey tarafından onun ana



karakter niteliği olarak hissedilebilecek olursa, o bu bireyi her an genel insan varlığının her anını galebe çalarak onaylamaya sevk edecektir. Bu ana karakter niteliğini kişinin kendinde iyi, değerli olarak, sevinçle hissetmesi söz konusudur” (2002: 49). İnsan, güçsüzleştiği, uyum sağladığı, kararlarını kendisi vermediği sürece yazgısından pişmanlık duymaktayken, tümüyle benliğine bağlı kalacak şekilde kendisini ortaya koyduğu, direndiği ölçüde, kişiliğinin ona çizdiği yolu içselleştirmekte, onu sevmektedir. Öyleyse, insanın doğasının, karakterinin onun yazgısıyla bir olduğunu, onu belirlediğini; ancak yazgısını sevme, amor fati duygusuna sahip olma ayrıcalığının yalnızca en güçlülerin oluşturduğu azınlığa ait olduğunu söylemek olanaklıdır. En ağır şartlar altındayken dahi, yazgının getirdiklerini içtenlikle karşılama düşüncesinin izlerine, Nietzsche’nin erken dönem yazılarında da yoğun bir şekilde rastlanmaktadır:

“Yaşama, herhangi yüce bir ödülü hedeflemeden, böyle körlemesine ve çılgınca bağlanmak, cezalandırıldığını ve bunun nedenini bilmemek, tam tersine, dayanılmaz bir arzunun alıklığıyla, bir mutluluğu özler gibi bu cezayı özlemek – buna hayvan olmak denir; tüm doğa, insan olmaya doğru çabalarken, hayvan yaşamının lanetinden kurtulmaya gerek duyduğunu ve sonunda varoluşun onda kendine bir ayna tuttuğunu, bu aynada yaşamın artık anlamsız değil, metafizik anlamlılığıyla görüldüğünü anlatıyor” (2007b: 50).

Nietzsche söz konusu olduğunda, Camus’ye göre, “tinin kaçınamayacağı şeye mağrurca razı oluşu” açıkça görülmektedir (1975: 87). Bu doğrultuda, Nietzsche’nin kendisi, tümüyle trajik olarak nitelendirilebilecek yaşamını, kendi ‘eşsiz’ varlığının bir uzantısı olarak olumlamıştır. Bu bağlamda, Zweig’a göre, Nietzsche; “Eğer bu kadere bizzat esrik bir evet dememiş olsaydı ve bu benzersiz sertliği onun biricikliği uğruna seçmiş ve sevmemiş olsaydı, onu doğanın birçok anlamsız gaddarlıklarından biri olarak lanetlemek zorunda kalırdı” (2011: 257). Nietzsche, içinde bulunduğu güvenli varoluş koşullarını reddetmiş, “trajik” bir içgüdüyle “meydan okuyarak” katlandığı dayanılmaz acıları, kendi yaratımı ve yaşantısını özel kılan yönler olarak olumlamıştır. Öyle ki, Nietzsche’ye göre acı, yaratımın en somut biçimini yansıtan doğum olayının bile özündedir: “Doğuran kadının sancıları genel olarak acıyı kutsallaştırır, -oluş ve büyüme adına ne varsa, acıyı gerektirir. Yaratma zevki olması için, yaşama istencinin kendini sonsuza dek olumlaması için, ‘doğuran kadının çektiği sancının’ da sonsuza dek varolması gerekir” (2005: 111). Bu düşünceden hareketle, yaratıcı bir yaşam sürmenin temel koşulunun acıyı göğüslemeyi gerektirdiği ortaya çıkmaktadır. Bunun sonucunda,

kişi haz ve mutluluk dolu, tekdüze bir yaşamdansa, acı ve sarsıntıyla yüklü kaotik bir yaşamı tercih eder, potansiyel olarak erişilebilecek en yoğun deneyimler uğruna kendi bireysel varlığını harcar.

Böylece yalnızca en az sayıdaki kahramanlara, trajik karakterlere özgü sayılan “kendi yaşamını bir feda ediş olarak onaylama” durumu, Nietzsche’nin varlığında somutlaşmış, Keith Ansell-Pearson’ın belirttiği gibi, onun bireyselliğine tanrısal bir nitelik kazandırmıştır: “(...) “yarı tanrı” olan insan, yaşamın bütünlüğüne ulaşan ve varoluşunu bir yazgı parçası olarak arayan kişidir; ve insan, yaşamın mantığıyla, yaşamın yasasıyla özdeşleşmeyi başarıp yaşamın bütünlüğünde eriyip yok olduğunda sonunda “Tanrı” olur (2011: 70). Böylece tümüyle kendi gerçeğiyle uygun olmak uğruna, dürüstlük tutkusuyla eylemde bulunan içgüdülerin sahibi olan kişi, sonunda yok olmaya sürüklense de, kişiliğine edimsellik vermek suretiyle özgürlüğe kavuştuğu için, yazgısını olumlamaktadır. Stefan Zweig’a göre, Nietzsche’nin öğretisine dayanak oluşturan çekirdek budur:

“Nietzsche’nin nihai anlamı her zaman özgürlük olmuştur, hayatının anlamı ve çöküşünün anlamı budur: Tıpkı doğanın aşırı gücünü kendi sürekliliğine karşı şiddetli bir başkaldırıyla boşaltmak için hortumlar ve siklonlara ihtiyaç duyması gibi, zihin de zaman zaman aşırı bir güçle düşüncenin müsterekliğine ve ahlakın monotonluğuna başkaldıran şeytani bir insana ihtiyaç duyar. (...) Çünkü duygunun derinliğini her zaman sadece trajik tabiatlarda duyumsarız. Ve insanlık sadece ölçüsüz olanda fark eder kendi sınırını” (2011: 352).

Bu doğrultuda, Nietzsche’nin yaşamından yola çıkarak, insana ait güçlerin, ancak büyük acıları olumlayan bireysel varlıklarda sınanabileceğini ve onların yaşantılarını olumlamaları koşuluyla gerçeklik kazanabileceğini öne sürmek olanaklıdır. Zweig’ın belirttiği üzere, özgürlük ve bağımsızlık, yeryüzünde ancak kendi bağımsızlığına tutkuyla bağlı bireysel istençlerde, “bireyin içinde” varolmaktadır; bağımsızlığın eğitim yoluyla benimsetilmesi ya da “kitlelerle çoğaltılması” olanaklı değildir (2011: 351). Buna uygun olarak, Max Horkheimer, “gerçek bireyler”i, çoğunluğun özenerek baktığı yerde aramamak gerektiği görüşündedir: “Zamanımızın gerçek bireyleri, kitle kültürünün kof, şişkin kişilikleri değil, ele geçmemek ve ezilmemek için direnirken, acının ve alçalışın cehennemlerinden geçmiş fedailerdir” (2010: 168). Ancak bu bireyler, kendi yaratıcı benlikleriyle davranma ayrıcalığına sahiptir. Öyleyse, yalnızca

belirli güçteki kişiler, kendilerini çoğunluktan kopararak doğal davranma tutkusuyla hareket etmekte ve özgürlük de ancak en güçlülerin varlığında dünya üzerinde kendine yer bulmaktadır.

İçsel doğanın kendini açıklaması, dışarıdan belirlenen eylemler aracılığıyla değil, hiçbir zorlamaya tabi olmayan içten gelen, kendiliğinden gelişen edimler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bununla ilişkili olarak, Erich Fromm'un, özgürlük konusunda en büyük önem verdiği kavram, "kendiliğindenlik"tir: "(...) olumlu özgürlük, bütünsellik niteliği kazanmış toplam kişiliğin kendiliğinden etkinliğiyle elde edilir" (Fromm, 1996: 204)<sup>9</sup>. Bu açıdan, özgürlüğü, Camus'nün yazılarında rastlandığı gibi "yalan söylememe hakkı"yla bir tutmak olanaklıdır (2003b: 112). Kendiliğinden etkinlik, bir anlamda Zweig'in betimlediği "dürüstlük tutkusuna sahip şeytani ve trajik kişilik"lerin kendini zorunlu olarak gerçekleştirdikleri edimlere benzemektedir. Çünkü burada; "Her şey en üst derecede irade dışı gerçekleşir, ama aynı zamanda bir özgürlük duygusu, mutlaklık, güç, tanrısallık fırtınası içinde gerçekleşir" (2011: 342). Kendiliğinden etkinlik, bir anlamda, roman kahramanlarının eylemleriyle de yakınlık içindedir; hayata geçirilen her eylem, sonrasında gerçekleştirilecekleri de hazırlamakta, etkinliğin sahibini "bilinmedik bir ırmak ağzına doğru" sürüklemektedir. Böylece, eylemin öznesi konumundaki bireyin önünde "ırmak ağzını tanımak", kendi sürüklenişine yön vermek ve en son olarak da yaşamını bir "yazgı olarak" onaylamak amacı baş göstermektedir (Camus, 1975: 285). Ancak buradaki kendiliğinden etkinliği, sıradan insanların yaşam akışındaki seçimlerinin sürükleyiciliğiyle gelişen, kendiliğinden görünen edimlerden ayırmak gerekmektedir. Fromm'un belirttiği üzere, insanlar, bazen ahlaksal eylemlerinde yanılığa uğrar ve her yenilgi onları sonraki yenilgiye götürür; böylece bu kişiler "sonunda dönüşü olmayan bir noktaya sürüklenir" (2008: 128). Onlar, normalde kötü ya da güçsüz bir doğaya sahip olmasalar bile kritik karar anlarının önemini kavramaktan uzak düşmüş olabilirler: "Yaşamın kendilerine bir soru getirdiğinin, yanıt verme seçeneğinin henüz ellerinde olduğunun farkında değillerdir. Yanlış yolda attıkları her adımla, yanlış yolda olduklarını kabul etmeleri gittikçe güçleşir" (Fromm, 2008: 128-129). Kendi yazgılarının onlara çizdiği yoldan sapma, "insanlık yükünden kurtulma"

---

<sup>9</sup> Latince "sponte" sözcüğünün özgür irade anlamına gelmesi, spontan – kendiliğinden olan ile özgür olan arasındaki bütünlüğü göstermek açısından açıklayıcıdır.

yönündeki tüm “trajik” çabaları, kendilerini yitirip kötülüğün varlığına gelmesine neden olur. Dolayısıyla, kendiliğinden etkinliğin özsel niteliği, kaçışı ve inkârı değil, en yüksek biçimde kendi varlığını olumlamayı içermesidir.

Bireyin yazgısını onaylayacağı şekilde kendiliğinden eylemde bulunması, onun kendi doğasının, kendisini ayırt eden niteliklerin farkında olması ve bu nitelikleri gizli tutmak yerine onları açığa vurması yardımıyla somutlaşmaktadır: “(...) kendiliğinden etkinlik, ancak insanın kendi benliğinin temel bölümlerini bastırmaması, kendisine karşı saydam olması ve yaşamın farklı alanlarının bir temel bütünselliğe ulaşması halinde mümkündür” (Fromm, 1996: 205). Görüldüğü üzere, Fromm’un kendiliğinden etkinlikle ilgili görüşleriyle Nietzsche’nin ‘içsel doğanın kendini gerçekleştirme zemin hazırlama’ düşünceleri uyum içindedir.

## **2.6. Başkaldırının Özgürlüğe Koyduğu Sınırlar**

Başkaldırımı mümkün kılan gerçek özgürlük, ancak kendiliğinden etkinlik aracılığıyla tam anlamıyla dışsallaşmaktadır. Buradaki “kendiliğindenlik” terimi, ilk bakışta özgürlüğün hiçbir şekilde sınırlanmamasını akla getirmektedir. Bir anlamda, özgürlüğün, insanı “insandıışı” kılmaya çalışması pahasına sınırsız şekilde istendiğini düşünmek mümkündür. Ancak bu yaklaşım ‘sadist’ temellerinden dolayı Camus tarafından onaylanmamaktadır. Camus, haksızlıkla dolu yeryüzünü her şeyin mübah sayıldığı bir evren haline getirmenin uygun bir yol olduğu görüşünde değildir. Camus, daha çok, haksızlığı ve yaşamın başka ‘korkunç’ yönlerini “yeniden-doğuş”un bir aracı biçimine sokan Nietzsche’nin yaklaşımına yakın durmaktadır. Buna göre; “Nietzsche gelecek bir yıkımı göz önüne alarak düşünmüştür yalnız, ama bu yıkımın sonunda ne çirkin, ne hesapçı bir yüze bürüneceğini sezdiği için, onu övmek için değil, ondan sakınmak, onu bir yeniden-doğuş biçimine sokmak için düşünmüştür” (1975: 78). Dolayısıyla yaşanan hiçbir haksızlık ya da kötülük, insanın, kendini gerçekleştirme bahanesiyle yeryüzünde yeni adaletsizlikler varlığına getirmesinin özrü sayılmamalıdır. Eğer bu yapılırsa, özgürlük kadar adaleti de bir değer olarak gerektiren başkaldırının özüne karşı gelmek söz konusu olmaktadır. Bu doğrultuda Camus, özgürlük için serbestçe hareket etmek kadar ‘bir kurala göre’ davranmanın da vazgeçilmez bir koşul

olduğunu vurgulamaktadır: “Özgürlük hem ‘olası’nın, hem ‘olanaksız’ın tanımladığı bir dünyada bulunabilir ancak. Yasa yoksa, özgürlük de yoktur” (1975: 83). Bu izlek üzerinden hareketle, başat değerler olarak özgürlük ve adaletin, kendi özlerine aykırı edimde bulunulmaması için, birbirleriyle sınırlandırılması gerekmektedir; çünkü özgürlük olmadan adaletin varlığından, adalet olmaksızın da özgürlüğün varlığından söz etmek olanaklı değildir. Her iki değere sınır getirilmesi, hem bu değerlerin varlığını güvence altına almak, hem de yalnızca bu değerler üzerinde yükselen başkaldırıya gerçek bir zemin kazandırmak için birincil şart olarak öne çıkmaktadır.

Ancak yukarıda vurgulanan düşüncelere rağmen, insanı Tanrı karşısında özgürleştiren ve onun değerini yücelten başkaldırı eyleminin, tarihte özgürlüğün silinmesine yol açacak şekilde geliştiği düşünülmektedir. Camus’ye göre, başkaldırının kutsala ve geleneğe karşı savaşımla tanımlanan “metafizik” evresinin ardından gelen bu “tarihsel” evresinde, ancak insanın adalet adına tutsaklaştırılması söz konusu olmaktadır: “Mantıksal başkaldırmanın doğal sonucu olarak ortaya çıkan devrim, Tanrı’nın yerine tarihi geçirmektir. Her devrimin özünde özgürlük vardır. (...) Devrimci, adaleti gerçekleştirmek için her yolu denemeye kalkar ve suçu yok etmek maksadıyla başlattığı başkaldırması, suçlulukla son bulur” (Akt. Gündoğan, 2011: 210). Camus, tarihsel olarak girişilmiş devrimlere, “ussallık düzeyinde aklanabilecek” bir maceradan daha büyük bir anlam atfedilmesine karşıdır. Çünkü ona göre; “hiçbir tarihsel girişim haklı olarak herhangi bir aşırılığı ya da herhangi bir acımasızlığı ve saltıkçı konumu aklamak için haklı olarak kullanılamaz” (Akt. Copleston, 2010: 65). Dolayısıyla Camus’nün düşüncesinde, başkaldırının onaylanan gerçek biçimini, birtakım kişilerin öncülüğünde topluca girişilen devrim hareketinden ziyade, en yüce değerlere, hatta Tanrı’ya “meydan okuyan” bireysel istenç yansıtmaktadır. Bu doğrultuda, başkaldıran kişi, günlük yaşamda yalnızca maddi çıkarı örtbas etmekte kullanılan kutsal değerlerin anlamdan yoksunluğunu farketmiş olarak, hızla yayılmakta olan değer yitimine karşı insana ve yeryüzüne ait somut ve olumlu bir değer arayışına girme tutumunu benimsemelidir. Dolayısıyla, başkaldıran insanın, kendini adayacağı her türlü değer, uzun sorgulamalar sonucunda ortaya koyulmuş olması gerekmektedir. Bu bakımdan Camus’nün yalnızca belirli bir zümreye özgürlük tanıyıp genel anlamda özgürlükten

mahrum bırakan, böylece vaad ettiği adaleti gerçekleştirme ereğinden uzak kalmış olan ve insani kavramları değerden düşüren başkaldırının tarihsel biçimini, devrimi onaylaması olanaklı değildir.

Başkaldırı eylemini cisimleştiren mitolojik figür olarak Prometheus, Camus'nün düşüncesinde önemli yere sahiptir. Başlangıçtan itibaren insanların yanında olan Prometheus'un amacı, yalnızca insana, bir anlamda yeryüzüne dayanarak "Olymposluların egemenliği yerine insanların egemenliğini" geçirmektir (Erhat, 2006: 255). Sorgulamadan itaat edilen, boyun eğilen kutsallık ve tanrısallık yerine, bilinç ve özgürlükle yeryüzüne ait bir değer arayışına çıkma ve bu değeri kendi varlığının bir parçası kılma, başkaldırının temel boyutunu vermektedir. Camus'nün yorumladığı biçimiyle devrimde ise, başkaldırı eyleminin yalnızca yeryüzüne aşkın saltık güçleri yadsıyan yanıyla uygulandığı, buna ek olarak tekil insanın saltık bir güce kavuşturulup öteki insanlar üzerinde egemenlik kurmasının kolaylaştırıldığı görülmektedir. Bir anlamda insanlar, başkaldırı adına boyun eğmeye yönlendirilmektedir. Böylece devrim, Prometheus'un inanç beslediği 'insanın yüceliği'ne ilişkin düşüncelerin de yıkımına neden olmuştur. Öyleyse; "Prometheus ile başlayan başkaldırma, başkaldırmayı yasaklayan ve başkaldırını, başkaldırma düşüncesine sahip olan insanı öldüren devrimle sona erer. Bu bakımdan Camus, günümüz devrimlerinden ziyade İlkçağın değerlerine ve başkaldırma düşüncesine meyil gösterir" (Gündoğan, 2011: 224). Daha önce söz edilen, 'özgürlüğün kitleleşmesi'ne olanak vermeyen düşüncelerle uyum içinde olarak, Camus, İlkçağ'ın, özellikle Antik Yunan'ın, bireyselliğe verdiği önemi onaylamaktadır.

Hak arayışı için başkaldırının olgusal dünyadaki karşılığını teşkil ettiği iddiasıyla ortaya çıkan devrim, Camus'nün başkaldırı düşüncesinin kurucu unsuru olan adalet ve özgürlük arasındaki gerilimli ilişkiyi görmezden gelmekte, adaleti bahane ederek özgürlüğü ortadan kaldırmaktadır. Stephen Eric Bronner'in belirttiği üzere; "Camus'ye göre, modern devrim eylemin tüm sınırlarını ortadan kaldırmaya kararlıdır ve bu nedenle de, yalnızca nihilizm açısından verimlidir" (2012: 93). Başkaldırının devrime göre asıl ayırt edici ögesi ise, özgürlük ve adalete ilişkin eylemlerin sınırlarını belirlemeye çalışmaktır. Öyleyse; "(...) başkaldırını devrimden ayıran sınır, ölçü olmaktadır" (Gündoğan, 2011: 236). Albert Camus'nün *Başkaldıran İnsan* kitabında

gerçekleştirmek istediği amacın, yoksayıcı bir çağda insanın içinde bulunduğu ‘serbestlik’ ile özgürlük arasındaki ayrımı belirtmek olduğu kadar, genellikle totaliter bir rejime dönüşmekle sonuçlanan devrimi daha insancıl ölçütlerle sınırlamak olduğunu savunmak olanaklıdır. Öyleyse, “Başkaldıran insan, toleransı ve uzlaşmayı yüceltiyordu. Direnişe ve absürdle olan “metafizik” karşıtlığa duyulan ihtiyacı muhafaza ederken, bir yandan da politik alanda ölçülülüğe, isyanın yerine başkaldırıcıyı koymaya ihtiyaç olduğunu da vurguluyordu” (Bronner, 2012: 101). Bu düşünceden hareketle, başkaldırının, ancak içinde insancıl bir ölçülülüğü bardındırdığı, hak edilmiş bir özgürlüğü amaçladığı sürece gerçek değerine kavuşması beklenmektedir.

Başkaldırısındaki insancıl ölçüt, başkaldırıcıya neden olan adaletsizliklere ilişkin bir ‘ortak duyu’nun geliştirilmesiyle sağlanabilir. Başkaldırıcıya yönelmiş insanlar, benzer haksızlığa uğrama, dışlanma, acı çekme deneyimlerini paylaşmaktadır. İnsan, gerçek bir başkaldırıcı deneyiminde, kendi yıkımının başkalarının yıkımıyla ortak olduğunu farketmekte, “acının bireysel olmadığı, bütün insanların ortak acısı olduğunu” bilincine varmaktadır (Gündoğan, 2011: 188). Böylece, gerçek özgürlüğe ancak bireysel düzlemde ulaşmaya olanak tanıyan düşüncelerin de etkisiyle, ilk başta yalnızca tekil bir eylemi ifade ediyor görünen başkaldırıcı, sonunda bireysel boyutu aşmaktadır. Ancak başkaldırıda ulaşılan aşkınlık, görgül düzenin üzerinde yer almayıp insanlığa içkin bir anlama bürünmekte ve yeryüzünde gerçekleştirilebilecek bir dayanışmanın hazırlayıcısı olmaktadır. Bu doğrultuda, ilk aşamada yaşamda egemen olan anlamsızlık ve usdışılığı ancak bireysel olarak kavrayabilen ve saçmanın bilincine ulaşan kişi, bu anlamsızlığı katlanılabilir kılmak için başkaldırıcılığında tekil varlığının ötesine geçmektedir. Camus’nün ifadesiyle;

“Uyumsuz deneyimde, acı çekme bireyseldir. Başkaldırma devriminden sonra, ortak olduğunun bilincine varılır, herkesin serüvenidir artık. Garipliği ele alan bir düşüncenin ilk ilerlemesi bu garipliği tüm insanlarla paylaştığını ve insan gerçeğinin, tüm olarak, kendi kendisine ve evrene uzaklığı dolayısıyla acı çektiğini anlamaktır. Bir tek insanın çektiği dert ortak salgın olur. (...) Bu kesinlik bireyi yalnızlığından çekip alır” (1975: 30).

Öyleyse, insan, saçmanın bilincine erişip yeryüzünün nedensiz, usa aykırı doğasını farketmekle, bilincini aşkınlığa ulaştırarak ilk evreyi tamamlamaktadır. Kendi varlığının geçiciliğiyle ve amaçsızlığıyla yüzleşen kişi, bu deneyimi tüm insanlarla

paylaştığının ayırđına varmaktadır. Varoluşun özünde barındırdığı acıyı gözardı etmeyip kendini tümel insan yazgısıyla bütünleştirerek başkaldıran birey, sonlu varlığına zamanın yıpratamayacağı bir anlam kazandırma ayrıcalığını elde etmektedir. Böylece başkaldırı, ‘saçmalığa’ katlanabilmenin biricik yolu olmakla kalmayıp, rastlantısal dünyaya bir anlığına savrulmuş fani varlığı sonsuzluğa taşıma görevini de üstlenmektedir.



## II. BÖLÜM:

### SAÇMA ve BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ KÜLTÜREL METİNLERDEKİ YERİ

Bu bölümde, yeryüzündeki nedensizlik, usdışılık gibi olgularla ilişkilendirilen saçma kavramının ve yaşarken bilincine varılan ‘saçmalık’a katlanabilmenin tek yolu olarak ele alınan başkaldırı eyleminin metinlerde ne şekilde görünür kılındığı konuları işlenecektir. Araştırmalar, yaşamın kendi başına anlamdan, değerden yoksun olması, gerçeklikteki usdışılığın tüm açıklığıyla farkedilmesi, insan yaşamının eninde sonunda yokluğa karışacağıının, bir derinliği olmadığını kabul edilmesiyle şekillenen saçma kavramına ilişkin bir içgörünün temellerinin, insan varoluşunun başlangıcına kadar uzandığını göstermektedir. Tarihin her döneminde içinde bulunduğu ‘anlamsızlık’tan sıkıntı duyan ve anlam arayışı uğruna başkaldırıya geçen insan idealine ait izlere, değişik türlerdeki kültürel metinlerde yer verilmiştir. Bu metinlerin içeriğinde, yaratıldıkları çağın izlerine rastlanmakla birlikte, asıl olarak insan varoluşuna ilişkin evrensel sorunların açığa vurulduğu görülmektedir.

Antik Yunan’da tragedya, 19. Yüzyıl’da ise roman aracılığıyla gerçekleştirilen ‘insanı kendi yaratımları olan evrensel açmazlarla yüzleştirme’ işlevinin, çağımızda en çok sinema aracılığıyla yerine getirildiğini düşünmek mümkündür. İnsanın sürekli içinde bulunduğunu hissettiği anlamsız, geçici ve derinlikten yoksun yeryüzü koşullarında duyumsadığı “bulantı hissi”nin, kendi varlığını değerli ve kalıcı kılabilmek için yöneldiği başkaldırı eyleminin ve sonunda varoluşun yazgısallığını olumlayışının irdelendiği tragedya, roman ve film metinleri bu bölümün ana konusunu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, temelde insanın beklentileri ve karşılaştıkları arasındaki “uyumsuz”luktan yola çıkan, ilk bakışta karamsar görünen saçma düşüncesinin içerdiği umut olanaklarını kavramak için, mitoloji, roman ve sinemada büründüğü biçimlere dikkat çekmek gerekmektedir.

## 1. ANTİK YUNAN MİTOLOJİSİ'NDE SAÇMA ve BAŞKALDIRI

Amaçtan yoksun eylemlerin sürekli yinelenmesini yansıtan insan yaşamının “saçma” niteliğini dışavuran en önemli mitolojik figür Sisifos'tur. Mitolojiye göre; insanları tanrılara yeğ tutma bakımından Prometheus'a, insana özgü ussal yetkinlik ile tanrılara üstünlük sağlaması bakımından Odysseus'a benzeyen Sisifos, tanrıları horgördüğü için sırtındaki kayayı Olympos Dağı'nın tepesine çıkarma cezasına çarptırılır. Ancak tepeye varmaya her yaklaştığında, sırtındaki kaya aşağıya yuvarlanır. Sisifos'un yazgısı, hiçbir sonuca ulaştıramadığı bu eylemi sonsuza dek yinelemek haline dönüşür. Amacına erişmek üzereyken sürekli düş kırıklığına uğrayan Sisifos'un bu trajedisine öncelikle Homeros'un *Odysseia* yapıtında rastlanmaktadır (Homeros, 2000: 200). Eserde Sisifos'un yazgısı, kendisine sonsuz bir sıkıntı verebilecek bu eziyete bilinçli bir şekilde katlanmaktadır.

Sisifos, yaşamaya duyduğu güçlü arzu nedeniyle Hades'i alt etmiş, bundan dolayı sonsuz cezayı ve acıyı göğüslemiş bir kahraman olarak ortaya çıkmaktadır. Bu özellikleriyle Albert Camus, Sisifos'un “uyumsuz bir kahraman” olduğunu vurgulamaktadır. Sisifos, “Tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuzdur. Tanrıları hor görmesi, ölüme kin duyması, yaşam tutkusu, tüm varlığı hiçbir şeyi bitirmemeye yönelttiği bu anlatılmaz işkenceye malolur. Yeryüzünün tutkuları için ödenmesi gereken ücrettir bu” (Camus, 2011: 138). Bir anlamda, Sisifos'ta cisimleşen uyumsuz insanın yaşama bağlılığı en üst düzeye çıkmış ve bu insan kendisinde “dünyanın bütün acıları”na direnecek gücü bulmuştur (Campbell, 2003: 429). Sisifos'un yazgısına trajik bir özellik kazandıran nokta, onun yalnızca acıya göğüs germesi değil, eylemlerinin bir sonuca varmaksızın yineleneneğinin farkında olması, içinde bulunduğu durumun ‘saçma’lığının bilincine varmasıdır. Bu noktadan hareketle, Camus, ağır koşullarda çalışan herhangi bir işçinin yazgısını, Sisifos'ununkiyle eş tutmaktadır:

“Bugünün işçisi yaşamının tüm günlerinde aynı işlerde çalışır, bu yazgı da uyumsuzlukta bundan aşağı kalmaz. Ama bilinçli olduğu ender anlarda “trajik”tir. (...) Sisifos, düşkün durumunun tüm enginliğini bilir: inişi sırasında bunu düşünür. Bunalımını oluşturan açık görüşlülük aynı zamanda yengisini de tüketir. Horgörünün aşamadığı yazgı yoktur” (2011: 139).

Sonunda hiçbir ödül olmadığını, daha üstün bir varoluş koşuluna ulaşamayacağını bilse de, bu işçi kendisine dayatılan ‘ceza’yı küçümseyerek yazgısının üstesinden gelir ve direnmeye devam ederek yaşamına katlanır.

Sıradan bir kişi, edimleriyle ulaşacağı daha aydınlık bir geleceğe umut beslerken, henüz bilincin ‘parıltı’sından yoksundur. Joseph Campbell’ın ifade ettiği biçimiyle sıradan kişi; “Emeğinin sonuçta bir yere varacağını sanır veya en azından ölümüyle acılarının biteceğini bilir. Sisifos ise kayayı tepeye çıkarmasının gene aşağıya yuvarlanmasıyla sona ereceğini bilir ve ölümsüz olduğundan bu acılı emeğin saçmalığı sonsuza dek sürecektir” (2003: 428). Bu noktadan hareketle, somut hiçbir kazanım elde edemeyeceği eylemlerini, ‘Sisifos’un kayası’ gibi kendi nesnesi kılan uyumsuz insan, çekmekle yükümlü olduğu ebedi sıkıntıya ilişkin düşündüğü zaman, kendisi üzerinde egemenlik kuran tüm “putlar”ı altetmektedir. İnsan, kendi yaşamının amaçsız ve anlamsız doğasıyla kuşatılmış olsa da, onurunun ve kişiliğinin önüne koyduğu tek yolun, kendisini çevreleyen katı gerçekliğin dayattığı zorunlu yükü taşımak olduğunun bilgisine erişmektedir. Bu bakımdan, her ne kadar içinde bulunduğu durumun umutsuzluğunu kavramış olsa da, Camus’ye göre, Sisifos “bu korkunç işkenceden” haz duymakta, “bilincinin verdiği sevinçle bir çeşit mutluluğa, umutsuzluğun mutluluğuna” erişmektedir (Erhat, 2006: 272). Sisifos’ta görüldüğü üzere, uyumsuz insan, bilincinin yardımıyla yazgısının korkunç niteliğini kabullenmekte, içinde bulunduğu umutsuz koşulları var gücüyle olumlamaktadır. Camus’nün belirttiği üzere; “Uyumsuz insan evet der, çabası hiç dinmeyecektir artık. Kişisel bir yazgı varsa, üstün alınyazısı yoktur, hiç değilse tek bir alınyazısı vardır, onu da kaçınılmaz bulur ve küçümser” (2011: 140). Camus’nün bu yorumuna göre, kişinin, taşımakla yükümlü olduğu sorumluluktan, çekmekten kaçınamayacağı sıkıntıdan yakınması, usdışı görünmektedir.

Sisifos’un tanrıları yadsıyarak sonuna kadar yükümlülüklerini onaylayan ve benimseyen öğretisinin, uyumsuz kişi için bir prototip oluşturduğunu ileri sürmek olanaklıdır. Bundan böyle uyumsuz kişi için yeryüzü, en sıradan ve geçici haliyle bile değersiz sayılmamaktadır. Camus’nün düşüncesi doğrultusunda; “Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter” (2011: 141).

Saçmanın insanı için mitolojide örnek teşkil eden Sisifos'un olumsuz tavrını Sofokles'in *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos'ta* tragedyalarında da açık şekilde görmek mümkündür. Bir insan olarak Oidipus, akli ve bilinci sayesinde anlamsızlığın üstesinden gelerek kahramanlık düzeyine erişmektedir. Azra Erhat'ın tanımladığı üzere; "Oidipus, Yunan mythos'unun en trajik kahramanıdır. Onun kişiliğinde tragedyanın özü ve trajik kavramının asıl anlamı belirir. Trajik kişi tek başına ya da bütün soyuyla birlikte tanrı lanetine uğramış kişidir, kaderin oyuncağı olur ve istemeyerek, bilmeyerek suç ve günah işler, (...) korkunç belalara uğrar" (Erhat, 2006: 226). Oidipus, yaşamının her anında büyük acılarla karşılaşır ve yazgısının ağırlığıyla yüzleşir. Ancak Sisifos'un kayayı yukarı taşımaktan yılmaması gibi, Oidipus da yazgısının kendisine dayattıklarıyla savaşmaktan yılmaz; "Başına gelecekleri bildiği, yaman kaderini sezdiği halde insana yaraşır bir davranışla yılmadan mücadele etmesi ona tragedya kahramanları arasındaki büyük yerini kazandırır" (Tuncel, 2012: V). Oidipus, "alinyazısı"ndan kurtulamayacağını bilmesine rağmen, kendisini yıkma amacındaki güçlere karşı direnmeyi sürdürmektedir. Oidipus, çok övündüğü aklının ve bilincinin kendisine çizdiği yolda ilerleyip yazgısına karşı gelirken, *Kral Oidipus*'taki kâhin Teiresias'ın öngördüğü gibi, bu "büyük kuvvet"inin, başına gelecek "asıl felaket"i hazırladığının farkında değildir (Sofokles, 2012: 17). Trajik yazgısını engelleyemeyen Oidipus, sonunda insanın yalnızca "kaderin bir oyuncağı"ndan ibaret olduğunu kabullenmekte, önünde 'yazgısına razı gelmek'ten başka hiçbir seçenek bulunmadığını anlamaktadır.

Hiçbir uğraşısının sonuç vermediğini ve yazgısının kendisini zorunlu olarak gerçekleştirdiğini farkettiğinde, Oidipus, içinde bulunduğu evreni tüm benliğiyle olumlayacak bilgeliğe erişmektedir. Camus'nün vurguladığı üzere; "Oidipus da ilkin yazgısına bilmeden boyun eğer. Bildiği andan sonra, tragedyası başlar" (2011: 140). Oidipus, asıl bilince ulaştığı zaman, onu gerçekleri anlamaktan alıkoyan gözlerini kör eder. "Gözleri görürken hiçbir şeyin farkında değildir", günlük görüntülerin yarattığı yanılsamadan kurtulduğunda insanın çekmekten kurtulamayacağı ızdıraptan dolayı kederlenmektedir (Sofokles, 2012: 55). Ayrıca insan için en iyi şeyin doğmamak olduğunu öğütleyen Silenos'un bilgeliğini akla getirecek şekilde, Oidipus'un yaşamını

borçlu olduğu köle dahi, “onu kurtarmakla başına daha büyük belalar açtığını” söylemektedir (Sofokles, 2012: 46). Böylece Sofokles’in *Kral Oidipus* tragedyasında, hem mutluluğun ve genel olarak insan yaşamının geçici bir “hayal”den ibaret olduğunun, hem de bilincine varıldığında bu yaşamın yalnızca acılardan oluştuğunun vurgulandığı göze çarpmaktadır. *Oidipus Kolonos’ta* tragedyasında, bu bilgelige ait sözler daha açık bir biçimde verilmektedir: “Hangi insan, insanların yaşamlarını kısa bularak daha uzun bir yaşam isterse gerçekten de aptaldır. Uzun yaşam bize daha fazla mutsuzluk getirir. (...) En güzel kader hiç doğmamış olmaktır. Buna en yakın olanı da doğduktan hemen sonra ölmektir” (Sofokles, 2010: 45). İnsanın acı dolu bir yazgıdan kurtulamayacağını kabul etse de, Oidipus’un öğretisi, acıdan yakınmayı değil onu benimsemeyi gerektirmektedir. Artık “ilerlemiş yaşı ve ruh büyüklüğü”, Oidipus’u “her şeyin iyi olduğu yargısı”na götürmektedir (Camus, 2011: 139 – 140)<sup>10</sup>. Oidipus tragedyasında, ölümlü varlık, başına gelen felaketleri tanrının bir isteği olarak kabul eder ve bu kavrayış ölüm anında onu mutlu kılar (Sofokles, 2010: 56). Sisifos’un kendi yazgısını olumlayarak kavuştuğu bilince Oidipus gözlerini kör ettikten sonra kavuşur; yaşamının ilerleyen kısmında gerçek bilgelige ulaşır: “Oedipus, Sisifos gibi sakatlanmış yaşamından her şeyin iyi olduğu sonucunu çıkaracağı bir deneyim elde etmiştir” (Campbell, 2003: 430).

Bilince ulaştıktan sonra, yaşamın getirdiği acıları olumlamaktan başka bir yol görmeyen Oidipus’un duyumsadığı yeni gerçeklik “her şeyin iyi olduğu yargısı” temelinde şekillenmektedir. Camus’ye göre Oidipus’un “her şeyin iyi olduğu” yönündeki yargısı; “İnsanın vahşi ve sınırlı evreninde çınlar. Her şeyin tükenmediğini, tüketilmediğini öğretir. Bu dünyaya doyumsuzluğumuz ve yararsız acılardan hoşlanmamız yüzünden gelmiş bir tanrıyı kovar bu dünyadan. Yazgıyı bir insan işi yapar, insanlar arasında sonuçlandırılacak bir işe dönüştürür” (Camus, 2011: 140). İnsan, bu bilgelige erişmesiyle, yazgısının kendi doğasının zorunlu bir sonucu olduğunu kavrayarak yazgısıyla bütünleşmektedir.

---

<sup>10</sup> *Oidipus Kolonos’ta* tragedyasında Oidipus’un bu yöndeki sözleri; “Yaşadığım bu uzun zaman süresince çektiğim acılar ruhumun daha dayanıklı olmasına yol açtı” şeklindedir (Sofokles, 2010: 7).

Bu noktadan hareketle, insanın yazgısını olumlamasının tek yolunun kendi doğasıyla bir olmasından geçtiği anlaşılmaktadır. Böylece, insanın, “vahşi doğa”sıyla birleşerek, kendi üstün niteliklerine duyduğu inançtan beslenen kibirinden arınarak, derinde yatan “kudreti ve güzelliği” bulacağına işaret eden Dionysosça eğilim akla gelmektedir. Dionysos<sup>11</sup>, insanın doğayla kendi arasına koyduğu tüm engelleri ortadan kaldırıp insanın içine nüfuz ederek, onu evrendeki büyük gizle tanıştırmaktadır (Meunier, 2010: xx). İnsanları kendi doğalarıyla buluşturan Dionysos’u işleyen başlıca tragedya, Euripides’e ait *Bakkhalar*’dır. *Bakkhalar*’da “insanın doğasında olan her şeyde bir bilgeliğin saklı olduğu” düşüncesi vurgulanmaktadır (Euripides, 2010: 16-17). Bu bilgeliğin ortaya çıkabilmesi için Dionysos, insanı kendi doğasından uzaklaştıran tüm sınırları belirsiz kılmaktadır. Jean Pierre Vernant’ın ifadesiyle; Dionysos, “Daha çok ilahi ile insani, insani ile hayvani, bu dünya ile öte dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Birbirinden yalıtılmış, ayrılmış olanı bir araya getirir” (2012: 523). Böylece ölümlü varlıkla sonsuz gerçeklik arasındaki ayrımlar ortadan kalkmakta ve aşkın olan uğruna sonlu olan engellenmemektedir. İnsanların kendi doğalarının sınırlarına ulaşması onaylanmakla birlikte Euripides’in tragedyasında kendi doğalarının ötesinde yer alan arzular taşıyanlar, “hadlerini aşanlar”, bilgelikten yoksun olarak değerlendirilmektedir. Çünkü aşırı istek duymanın, yaşamak için ancak kısıtlı bir zamana sahip insanoğluna günlerini sıkıntıya boğmaktan başka bir seçenek bırakmayacağı beklenmektedir (Euripides, 2010: 20). Burada amaçlanan şey, insanın sahip olduğu sınırlı zamanı en iyi şekilde değerlendirmesinin önündeki engelleri kaldırmaktır. Bundan dolayı, insan doğasının ötesindeki amaçların yanında, bilgisine erişilemeyen her türlü sonsuzluk düşüncesi gözardı edilmektedir:

“(…) Bakkhalarda selamete ya da ölümsüzlüğe dair bir kaygı izine rastlanmaz. Her şey şimdi ve burada gerçekleştirilir. İnkâr edilemez kurtulma, başka bir yere kaçış arzusu ölümden sonra daha mutlu başka bir yaşama duyulan umut olarak değil, mevcut hayatta, insanlık durumunun mutlu bir ötekiliğe açılması olarak, farklı bir boyutun deneyimlenmesi olarak ifade edilir” (Vernant, 2012: 521).

---

<sup>11</sup> Nietzsche, Oedipus, Prometheus gibi trajik kahramanların, aslında Dionysos’un mutlak anlamdaki maskelerini yansıttığı görüşündedir (Akt. Kaufmann, 1968, 196).

İnsanın sürdürmekte olduğu yaşamda kendi doğasının uç noktasına varmasını sağlayan Dionysos, alışılmış bir düzenin yıkılmasında büyük rol oynamaktadır. Vernant'ın belirttiği üzere; “Aşına olunan nesnelere, güven verici şekillerin istikrarlı dünyası nerede sarsılıp, yanılısamana, imkânsızın, saçmanın gerçeklik sayıldığı bir düşlem oyunları dünyası nerede kurulsa, Dionysos oradadır” (2012: 533). Bu doğrultuda, Dionysos'un, yeryüzünü amaç edinmekle birlikte, bu dünyaya ait yapıntıların temellerini sarstığını, dış görünüşü yanılısamaya indirgediğini söylemek olanaklıdır. Euripides'in tragedyasında Kadmos'un söylediği gibi, insan, Dionysos'un etkisiyle doğasında olanı en aşırı uçlara götürüp ‘delilikler’ yapıp aklı başına geldiğinde büyük bir acı çekse de, sonunda kendi “bedbaht”lığından mutluluk duyacak bir bilgiğe erişmektedir (2010: 56). Bu bakımdan, Dionysos, her seferinde, sınırları kaldırıp yanılısama ve gerçeği, delilik ve bilgiği bir kılacak güçte olduğunu göstermektedir. Dionysos, insana yalnızca kendi elinde olan ölçüsünde bir aşırılık yüklemekte, sonunda bu aşırılığın bile aslında ne kadar önemsiz olduğunu kabul etmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla Dionysos; “Ne bu dünyadan kaçışa sevkeder ne de çilecilik hayatıyla ruhlara ölümsüzlük sağlamayı vadeder. Aksine, insanlar ölümlü durumlarını kabul etmeli, onları her taraftan kuşatan ve istedikleri anda ezebilecek olan güçlerin karşısında bir hiç olduklarını anlamalıdır” (Vernant, 2012: 549). Bu doğrultuda, insan, ne kadar uç noktaya gitse de, kendisindeki gizilgüçlerin açığa çıkmasını sağlayan Tanrı'nın bir oyuncuğu olmaktan öte bir anlam taşımamaktadır.

Bu mitolojik anlatılarda, her ne kadar, insanın doğal eğilim ve yetilerinin sonsuz bir güç tarafından belirlenmiş ve düzenlenmiş olduğu varsayılsa da, insanın doğaya karşı çıktığı ve tanrısal yasaları hiçe saydığı durumlar da söz konusudur. Böylelikle insanın ancak karşı koyarak kendi varlığının bilincine eriştiğini öne sürmek olanaklı hale gelir: “İnsan doğanın ya da geleneğin kurulu düzenine karşı ayaklandığı an insan olmuştur, insanlığını da hep yeni baştan başkaldırdıkça sürdürebilir” (Erhat, 2013: v). Hephaistos'un ateşini çalıp insanlara destek çıktığı için Zeus tarafından cezaya çarptırılan Prometheus'un öyküsünde (Rosenberg, 2006: 58), bu başkaldırı mücadelesi anlatılmaktadır. İnsan, Prometheus'un yol göstericiliğinde kendi gücünü farkedip tanrıya karşı gelmiş, tanrıya tapmanın ya da onu hiçe saymanın tümüyle kendi elinde

olduğunu idrak etmiştir (Erhat, 2013: xi). Böylece artık “oyuncak” olma sırası insandan tanrıya geçmiş, insan kendi içindeki tanrısal yanı kavramıştır. Goethe’nin “Bütün bir kuşak benim gibi, acılara katlanacak, ağlayacak, gülecek, sevinecek ve aldırış etmeyecek sana benim gibi” (2013: 61) dizelerinde de bu dönüşüm vurgulanmaktadır. Bir anlamda, tanrıların ya da yeryüzünde hüküm süren egemen güçlerin yazgısı, karşısındaki her türlü üstünlükten yoksun, ‘basit’ insanoğlu tarafından ‘alaşağı’ edilmektedir. Azra Erhat’ın vurguladığı üzere;

“Yönetimi ele geçirmiş nice iktidar sahibi kişi ya da partiler vardır ki, karşılıklarına dikilip direnen tek tük düşünce sahiplerini susturup yok edebileceklerini sanırlar, oysa sonuç umduklarının tersine çıkar: İktidar sahipleri devrilir gider, düşünce sahipleri yener ve kalır. (...) Akıl gücü kaba güçten üstündür, düşünceye gem vurulamaz, özgür düşünce tutuklanamaz, susturulamaz, alt edilemez, olaylar nasıl gelişirse gelişsin, gelecekte egemenlik kaba kuvvetin değil, özgür düşünceninindir” (2013: xiv).

İnsanlara yardım ederek onlarda özgür düşüncenin uyanmasını sağlayan Prometheus, ciğeri Zeus’un kartalı tarafından parçalansa bile, insanın varolma savaşımında ‘miras’ının devam ettirileceğini bilmektedir. Prometheus, Aiskhylos’un *Zincire Vurulmuş Prometheus* tragedyasında, yazgısını onaylayarak “payına düşeni gönül ferahlığıyla taşıma”ya razı olur (2013: 6).

Bu doğrultuda mitolojide, hem saçma düşüncesini taşıyan hem de başkaldıran kahramanların, sonunda “yazgının önünde durulamayacağı” gerçeğiyle yüzleşmekte olduğu görülmektedir. Kahramanlar, peşinde sürüklendikleri tutkulara ya da güçlere tanrısallık da atfetseler ya da bu güçlere ‘alelade rastlantılar’mış gibi de yaklaşırsalar, sonunda insanın varacağı yerin, ‘yazgının kabullenilmesi’ olduğunun bilincine varmaktadırlar.



## 2. BATI ROMANINDA SAÇMA ve BAŞKALDIRI

### 2.1. Dostoyevski Romanlarında Saçma ve Başkaldırı

Fyodor Dostoyevski'nin romanlarında sürekli yinelenen önemli olgulardan biri 'yaşama ussal bir şekil verme çabası' ve 'bu çabanın yeryüzü yaşamına uyumsuzluğu'dur. Yazarın romanlarındaki karakterler, varlıklarının ussal zeminini intihar ya da cinayet gibi usdışı eylemlerle hazırlamaktadır. Bunun yanında dünyanın görünen ve duyumsanan yüzü arasında da derin bir uçurum hissetmektedirler. Romanlardaki kişiler, mutluluğu acıda, başkaldırımı boyun eğişte, ölüm korkusunu yenmeyi kendini yok edişte aramakta; insanoğlunun en açık sonuçlara ulaşabilme yetisinden yoksun bir varlık olarak uyumsuz doğasını açığa vurmaktadır. Kahramanlar, bir tanrı gibi sınırsız özgürlüğü elde edebilmek için 'olmadık işlere' kalkışmaktadır.

Bu kahramanların en önemlilerinden biri, *Cinler* romanındaki Kirillov'dur. "Tanrı olmak için kendini öldürmek isteyen" Kirillov, Albert Camus'nün yorumladığı üzere, "uyumsuz bir kişidir" (2011: 123). Kirillov, yeryüzünün saçma doğasından yola çıkarak Tanrı'nın varlığını inkâr etmiş, bunun sonucunda tanrısal güce sahip tek kişinin "Tanrı'yı ortadan kaldıran insan" sıfatıyla kendisi olduğu sonucuna varmıştır: "En büyük özgürlüğü isteyen herkes, kendi kendini öldürme cesaretini göstermek zorundadır. Kendisini öldürebilen kişi yanılmanın sırrına ermiş kişidir. Bundan öte özgürlük yoktur. Her şey burada biter. Kendisini öldürebilen kişi Tanrı'dır. Bugün herkes Tanrı'yı da her şeyi de yok edebilir" (Dostoyevski, 2006: 120). Kirillov'un ussal çıkarımı uyumsuz bir bilinci sergilemektedir; onun tanrısı, ölüm korkusundan kurtulmak için intihar etmek, varolmak için kendisini ortadan kaldırmak zorundadır. Aynı zamanda Camus'nün ifadesiyle, Tanrı olmak yeryüzünde özgür olmaktır, "ölümsüz bir varlığa hizmet etmemektir. Her şeyden önce de tüm sonuçları bu acılı bağımsızlıktan çıkarmaktır kuşkusuz. (...) Tanrı'yı öldürmek, kendisi Tanrı olmaktır" (2011: 124). Dostoyevski'nin bu düşüncesi, Kirillov'dan önce, *Budala* romanındaki İppolit tarafından dile getirilmiştir: "Madem ki sağsın, yaşıyorsun, bütün güç, erk elinde demektir" (Dostoyevski, 2013: 483). Kirillov'u intihara sürükleyen başkaldırı düşüncesi, İppolit'i de etkisi altına almıştır. İppolit, doğmamak elinde olsa varolmayı

istemeyeceğini ama ölmenin kendi iradesinde olduğunu söylemektedir (Dostoyevski, 2013: 506 – 507). Gerek Kirillov, gerekse İppolit, intiharı kendi varlıklarını kesinlemenin bir yolu olarak tanımaktadır. Dostoyevski, insanın bu konudaki derin bunalımının nedenlerinden *Yeraltından Notlar* eserinde de bahsetmektedir. Yeraltı'nın düşünce adamı, asıl 'çalgıcı'nın doğa olduğu bir düzende kendisinin bir "piyano tuşu"ndan ibaret olduğunu anladığında, insanoğlunun salt değer bilmezliğinden dolayı, aklına geleni yapmak için her türlü yolu deneyeceğini belirtmektedir; çünkü "İnsanın bütün işi gücü, vida değil insan olduğunu her an kendisine kanıtlamaktır" (Dostoyevski, 2010: 45-46). Düşünce adamının bu savı, Kirillov'un şu sözlerinde karşılığını bulmaktadır: "Tanrı varsa, her şey O'nun isteğine göre olur. O'nun buyruğundan dışarı çıkamam. Yoksa, her şey benim isteğime bağlı demektir, özgür olduğumu kanıtlamak zorundayım" (Dostoyevski, 2006: 603). Kirillov, kendinden üstün güçlerin boyunduruğunda olmadığını kanıtlamak, varlığını en üst noktada kesinlemek için kendini ortadan kaldırmayı uygun bulur. Benzer şekilde, *Suç ve Ceza* romanındaki Raskolnikov da kendini ilerideki 'yüce eylemlerini' olanaklı kılacak cinayeti gerçekleştirmeye adarken "bir bit olup olmadığını" sorgular: "Herkes gibi ben de bir bit miydim, yoksa bir insan mı, o anda öğrenmeliydim bunu... Sınırı aşacak gücüm var mıydı? Eğilip alabilir miydim iktidarı?" (Dostoyevski, 2007: 493). Yeryüzünde saçma olanın dışında bir gerçeklik bulamayan, ussallık arayışındaki karakterler, usları aracılığıyla saçma eylemlere yönlendirilmektedir. *Yeraltından Notlar*'da ifade edildiği üzere; "İnsanlar dizgelere, birtakım soyut kavramlara öylesine düşkünlüdürler ki, salt mantıklarını haklı çıkarmak için gerçekleri bile bile değiştirmeye, gözlerini kapayıp kulaklarını tıkamaya razıdırlar" (Dostoyevski, 2010: 38). Böylece Dostoyevski'nin kahramanları her zaman bir düşten ibaret olan gerçekliğin<sup>12</sup> üzerine çıkmak ve zamana kendi soylu izlerini bırakmak tutkusuyla edimde bulunmaktadır: "Onlar kesinlikle realiteye girmek istemezler, tersine baştan itibaren onu aşmak, sonsuzluğa ulaşmak isterler. (...) Onların krallığı bu dünyada değildir. (...) Onlar bu dünyada başarılı olmayı, ayakta kalmayı, onun içine yerleşmeyi hiç istemezler" (Zweig, 2011: 130). Bunun

---

<sup>12</sup> *Budala* ve *Cinler* romanlarında yer alan sözler, gerçekliğin yüzeysel niteliğini vurgulamaktadır: "(...) bir olay ne kadar gerçeğe uygunsa, o kadar gerçekdışıymiş gibi görünür" (Dostoyevski, 2013: 464), "Doğruyu doğruya benzetmek için içine biraz yalan karıştırmak zorunluluğu vardır" (Dostoyevski, 2006: 218).

sonucunda, gerçekliğin bayağılığından bunalan ussallaştırma girişimi, her zaman anlamsızlığın egemenliğine girmeye tutsak görünmektedir.

Dostoyevski'nin önemli karakterlerinin, dünyanın kutdışılığından, 'tanrıdan yoksunluğundan' bunalmaları sonucunda, kural koyucu tek merci olarak kendi uslarını tanıması olağan bir durumdur. İnsana özgü us ise, genellikle yok etme eylemine teşvik eder, usdışı davranışlara haklılık kazandırmaya çalışır. Örneğin, Kirillov'u intihara yönlendiren ussallık şu şekilde gelişmektedir: "İnanmadığımı herkese duyurmak zorundayım. İçimdeki en güçlü inanç, Tanrı'nın olmadığıdır. Bir insanlık serüvenidir benimki. İnsan, kendini öldürmeden yaşayabilmek için Tanrı kavramını uydurmak zorunda kalmıştır" (Dostoyevski, 2006: 604). Aslında Kirillov, kendince yüce bir ideal, özgürlüğünü kanıtlamak için yaşamını ortaya koymaktadır. Kendi yasasını koyan bir kişi olarak tanrı konumuna gelmek isteğiyle davranmakta, ancak tanrısallık statüsüne kendini ortadan kaldırarak ulaşabileceğini düşünmektedir. Öyleyse burada, Stefan Zweig'in belirttiği şekliyle, "Tanrı'nın varlığını idrak etmek ve aynı zamanda insanın Tanrı olmadığını idrak etmek"ten kaynaklanan, "insanı intihara götürecek bir saçmalık hali"nin varlığı söz konusudur (2011: 201).

Dostoyevski'nin başlıca karakterleri, yalnızca insan olmak, bir 'insandan ibaret olmak' ile yetinememektedir, saçma sonuçlara da varsa kendi uslarının boyunduruğunda "soyut insan"lar olma çabasındadırlar. Bu karakterler aracılığıyla "İnsan ne yapabilir?" sorusu geniş bir düzlemde yanıt bulmaktadır. André Gide'e göre; "Bu soru, büyük bir olasılıkla bir tanrısız adam sorusudur ve Dostoyevski bunu pek güzel anlamıştır; bu, sonunda bizi ister istemez insanın olumlanmasına götüren, Tanrının yadsınmasıdır" (1998: 119). Kahraman bu soruya yanıt ararken kendisine "her şeyin serbest" olduğu bir evrenin zeminini yaratır. Bundan dolayı, bu soruyu soran kişi için kesin olan şey, bir süre sonra kendini "bozguna" uğratacağıdır (Gide, 1998: 119). Bu kişiler, somut yaşamdan koştukları için "ölü doğmuş"lardır. *Yeraltından Notlar*'da açıkça belirtildiği üzere; "Biz, az ya da çok, yaşamak alışkanlığını yitirmiş, aksaya aksaya yürüyen insanlarız. Hem de gerçek "canlı yaşam"dan tiksinecek, onun lafını bile işitmek istemeyecek kadar yaşama yabancılaşmışız. Bu yabancılaşmayı; canlı yaşamı bir iş, bir görev sayarak, onu kitaptan öğrenmeyi üstün tutacak dereceye vardırmışız"

(Dostoyevski, 2010: 152). En büyük suçu, yaşamı hiçe sayıp kendi teorilerini gerçekleştirmek olan Raskolnikov da, sonunda Yeraltı'ndaki düşünce adamının içinde bulunduğu bu çıkmazı, ağır cezaya çarptırıldıktan sonra aşar. Yaşamı ussallaştırmaktan çok “hissetmeye” başlar, kuramlar yerini yaşama bırakır ve böylece bilincindeki dönüşüm gerçekleşir (Dostoyevski, 2007: 643). Dostoyevski, Raskolnikov'un arınma şeklini tüm insanlığa önerir gibi görünmektedir; etkili olma, iz bırakma tutkusuyla hareket eden “bir Napoleon olmak” değil, yaşamı olduğu biçimiyle onaylayarak sürdüren bir kimse olmak onun işaret ettiği çıkar yoldur. Dostoyevski'nin kahramanlarının “içlerinde zekâ ve istenç diye taşıdıkları her şey”, kendilerini “cehenneme” doğru sürüklemektedir (Gide, 1998: 80). Bu cehennemden kurtulabilmek, ancak kişinin kendi zekâ ve istencinin eşsizliğine duyduğu inançtan, bu inanç dolayısıyla kendine her eylemi mubah görmesinden vazgeçmesiyle mümkün olmaktadır. *Karamazov Kardeşler*'de İncil'den alıntılanan “Buğday tanesi yere düştükten sonra yok olmazsa, buğday tanesi olarak kalır; ama yok olursa, o zaman bereketli ürün verir” (Dostoyevski, 2003: 315) düşüncesine uygun olarak, kişinin yegâne çıkış yolu kendi bireyliğinden vazgeçmek gibi görünmektedir. Gidé'in vurguladığı gibi, kişi, kendi canını, kişiliğini korumaya özen gösterdikçe, onu yitirmekte, tüm varlığını hiçe saydığı anda benliğini kalıcı kılmaktadır (1998: 115). Bu doğrultuda Dostoyevski romanlarındaki karakterler, kendi isimlerini sonsuzluğa taşımak amacıyla intihar etmekte, fedakârlıkta bulunmak amacıyla, en değerli varlıklarından, özgürlüklerinden vazgeçerek cinayet işlemektedir.

Saçma kavramıyla ilgili en çok karşılaşılan sorunlardan biri olarak, ‘hiçliğe karışmanın ağırlığı karşısında insanın çaresizliği’, Dostoyevski romanlarının ana motiflerinden birini oluşturmaktadır. Örneğin, *Budala* romanının başkahramanı Mişkin, idam mahkûmlarının “bir insan olarak varlığının sona ermesi ve bir et yığınına dönüşecekleri” gerçeğinden duyduğu acıyı dile getirirken<sup>13</sup>, aslında insanın içinde bulunduğu kati umutsuzluğu özetlemektedir. Burada kaçıışı olmayan kesin bir “hüküm” vardır ve “dünyada bundan daha büyük bir acı” yoktur (Dostoyevski, 2013: 54). Benzer şekilde, *Yeraltından Notlar*'ın düşünce adamı, yanına gelen fahişeye nasihatte

<sup>13</sup> Aslında burada idam mahkûmlarının düşünceleriyle ilgili değerlendirmelerin, Dostoyevski'nin son anda affedilen bir idam mahkûmu olarak kendisine ait olduğu belirtilmektedir. (Bknz. Zweig, 2011).

bulunurken insanoğlunun çaresizce kapıldığı yazgıyı yinelemektedir; onun cesedi özensizce kaldırılacak, bir an önce mezara tıklılacak; hemen ardından meyhaneye gidilip adı dahi anılmayacaktır. Sonunda ise hiçbir insan için “koca dünyada gözyaşı dökülecek, yas tutacak, dua okuyacak bir tek kişi çıkmaz”, sanki onlar “yeryüzüne hiç gelmemiş”, hiç varolmamışlar gibi adları belleklerden silinir (Dostoyevski, 2010: 123 – 124).

Dostoyevski, kaçınılmaz olarak herkesi bekleyen bu nihai yazgının ağırlığını *Budala* romanında İppolit’in ağzından çıkan sözcüklerle ifade etmektedir. İppolit, Rönesans ressamı Hans Holbein’in *Hazreti İsa’nın Cesedi* tablosunun kendisini nasıl etkilediğini anlatırken, insanların en yücesinin dahi bu yeryüzünde hiçliğe karışacak olmaktan kurtulamayacağını belirtmektedir: “Bu tabloya baktığında doğa insanın gözünde çok güçlü, çok büyük, acımasız bir hayvan ya da bundan da çok yepyeni bir büyük makina gibi canlanıyor: (...) son derece değerli, eşsiz bir varlığı yakalamış, anlamsızca, bönce içine almış, parçalara ayırmış ve yalayıp yutmuş bir makina...” (Dostoyevski, 2013: 500). İppolit’e göre, bu tablodaki manzarayı gören kişilerin inançlarının allak bullak olması ve “korkunç bir acı ve kuşku”ya kapılması kaçınılmazdır<sup>14</sup>. Yeryüzü “makine”sinin “eşsiz insan”ı öğütmesine paralel olarak, yaşamın genel işleyişindeki saçmalık, *Budala*’nın saf iyiliğe sahip dürüst kahramanı Mişkin’in de sonunda yeniden rahatsızlanarak akıl hastanesine geri dönmesine yol açar.

Dostoyevski, Holbein’in tablosundan yola çıkarak İppolit’e söylediği düşünceleri, *Cinler* romanında Kirillov’a yineletmiştir. Kirillov, dünyanın, ‘varlığa gelmiş en kutsal insan’a bile acımayıp onu paramparça ettiğini, bir ‘et yığını’na dönüştürdüğünü ifade etmektedir:

“Bu adam, dünyanın en yüce insanıydı, gezegenimizin yaşama nedeniydi. O olmasa, dünyamız, üzerindeki tüm yaratıklarla birlikte bir deli saçmasından başka bir şey olmazdı. (...) Eğer öyleyse, doğanın yasaları bu adama bile acımadıysalar, yarattıkları mucizeye de acımayıp, O’nu da yalan dolanın içinde yaşattıysalar, öldürdüyse, demek ki gezegenimiz baştan sona yalandır, insanlarla yapılmış budalaca bir alaydır” (Dostoyevski, 2006: 605).

Yeryüzünün adaletsiz işleyişine, “yalan” niteliğine ilişkin vurgu, *Karamazov Kardeşler* yapıtında, romanın en yüce kişisi konumundaki Zosima’nın ölümü

<sup>14</sup> Dostoyevski bu tabloyu Basel Müzesi’nde görmüş ve uzun süre etkisinden çıkamamıştır (Budala romanı kapak notu).

sonrasında yapılmaktadır. İnsanların bir mucize bekleyecek kadar kutsal saydıkları bu kişinin cesedi erkenden bozulmaya başlar ve çevreye yoğun bir koku yayar. İnsanların saygılı tavırları da birden alaya dönüşür. “Tanrının adaleti”nin, “kutsal parmağı”nın yokluğunu ilk kez bu kadar derinden hisseden Alyoşa, “en gerektiği anda” Tanrı’nın kendisini “doğanın kör, dilsiz, amansız yasalarına tutsak etmek istercesine” kutsal parmağını gizlemesine hiçbir anlam veremez (Dostoyevski, 2003: 369). Dostoyevski romanlarında, Tanrısallığa en yüksek düzeyde sahip İsa’nın sonunda “çürümüş bir et parçası”na dönüşmesi, birçok yönüyle İsa’yı hatırlatan Zosima’nın erkenden bozularak kokması gibi olaylar, yeryüzündeki geçiciliği, anlamsızlığı ortaya seren ve yaşamın saçma bir düştten ibaret olduğunu vurgulayan örnekler olarak göze çarpmaktadır. Yeryüzündeki yüce varlıklar genellikle aşağılanır ya da onlarla acımasızca alay edilir. Dürüstlük ve doğallıktan başka bir şey bilmeyen Mişkin gibi Zosima da “ömründe bir kez içten davrandığında budala yerine koyulur” (Dostoyevski, 2003: 331). Mişkin ve Alyoşa gibi karakterler, sonunda yeryüzü yaşamından çekilmek durumunda kalmaktadır.

Bu olaylar aracılığıyla varlığın hiçliğe, kutsallığın saçmalığa, düzenin karmaşaya sürekli yerini bıraktığı betimlenen dünyadaki adaletsizliğe *Karamazov Kardeşler*’deki Ivan şu sözlerle karşı çıkar:

“Kabul etmediğim Tanrı değil, onun yarattığı dünyayı kabul etmiyorum. (...) Acıların dineceğine, unutulup gideceğine, kişiöğlunun kafasında bütün gülünç çelişkilerin zavallı bir serap, atom kadar küçük insan zekâsının sıkıcı düşünceleri olarak yitip gideceğine; sonsuz hayatın başlayacağı anda öylesine değerli bir şeyin olup bütün yürekleri doldurmaya, tüm nefretleri yatıştırmaya, kişiöğlunun işlediği tüm cinayetleri bağışlatmaya yeteceğine, hatta kişiöğlunun içindeki tüm kötülükleri silip atacağına inanıyorum... varsın gerçekleşecek olsun bunlar, ama kabul etmiyorum” (Dostoyevski, 2003: 265).

Ivan’ın düşünceleri aracılığıyla, dünyada çekilen tüm acıların boşuna, ulaşılan mutluluğun anlamsız olduğu, sonrasız bir döngü içinde tüm olay ve olguların eşitlenecek düzeyde ‘yavan’ olduğu doğrulanmaktadır. Romanlardaki bazı karakterler, yaşamlarıyla ilgili üst düzeyde bilince ulaştıktan sonra, eylemlerini kendi dışlarında yer alan bir anlamsızlıklar yığını gibi görmektedir. *Suç ve Ceza*’nın sonunda Raskolnikov, “geçmişte kalmış acıları”nı önemsiz bulmaya başlar, “işlediği cinayet, mahkemenin verdiği karar, sürgün cezasına çarptırılması” dâhil her şeyi, bilince ulaştığı “ilk

coşkunluk anında sanki ona uzak, tuhaf, kendisiyle ilgisi olmayan olaylar gibi” algılamaya başlar (2007: 643). Benzer şekilde, Dimitri Karamazov’u savunan avukat da, bu düşünceyi doğrularcasına, olayların “sanığa ezici bir üstünlükle topluca karşı çıktıkları halde, teker teker ele alındıklarında önemlerini yitirdikleri” yönünde konuşmaktadır (2003: 749). Bu bakımdan, Dostoyevski romanlarında, olayların belirleyici bir rolü olduğundan söz etmek mümkün değildir. Bir anlamda, en yüce varlıkların bile yerini bozulmaya bıraktığı bir ortamda, anlık olayların hiçbir anlamı yok gibi görünmektedir, bundan dolayı olaylara yalnızca belirli düşünceleri öne çıkartmak amacıyla hizmet ettikleri ölçüde önem verilmektedir. Mihail Bahtin’in belirttiği üzere; “Sıradan olay örgüsü pragmatikliği, Dostoyevski’nin romanlarında ikincil bir rol oynar, özel ve alışılmadık işlevler görür. Dostoyevski’nin roman dünyasını bir arada tutan temel kıskacılar bütünü farklı bir türdür (...)” (2004: 50). İnsanlar eylemleri sonucunda, birtakım rastlantısal olayların ‘ağına düşer’ ve bu süreçte bilinçlerinde bir dönüşüm gerçekleşir. Olaylar ancak bu dönüşüme neden olan ikincil gerçeklikler olarak değer taşır. Bir anlamda, insanların, eylemleri sonucunda rastlantısal şekilde gelişen olayların kıskacına girdiği, bir süre sonra tümüyle edilgenliğe gömülerek eylemlerine yabancılaştığını düşünmek olanaklıdır. Bu doğrultuda, sonunda kendi başına tüm anlamını yitireceğine göre, olaylara büyük önem atfederek doğru bir yönelim belirlemek mümkün değildir.

Raskolnikov, ailesini geçindirmek için fahişelik yapan Sonya’ya “Böylesine nefret ettiğin bir çamurun içinde yaşıyorsun, ama bununla kimseye bir yararının dokunmadığını, kimseyi bir şeyden kurtaramadığını da biliyorsun” (Dostoyevski, 2007: 379) dediğinde, insan yaşamında asla amacına ulaşamayacak eylemlere de göndermede bulunmaktadır. Ona göre Tanrı, düşmüş durumdaki insan için hiçbir şey yapmaz (Dostoyevski, 2007: 381). Ancak Sonya ya da Dimitri gibi karakterler, ‘düşükçe’ Tanrı’ya daha muhtaç duruma gelirler: “Tanrıyı yeryüzünden kovarlarsa, yeraltında barındırırız onu biz de! Bir kürek mahkûmu Tanrısız yaşayamaz; bu cezaya çarptırılmayandan çok daha gereklidir ona Tanrı!” (Dostoyevski, 2003: 620). Dimitri’nin sözlerinde göze çarpan öncelikli durum, “bayağılık” ve “kutsal duygu”ların aynı kişilerde birarada bulunmasıdır. Dikkat çekilmesi gereken bir nokta, bu durumu

Dostoyevski'nin cezaevindeyken yazdığı mektuplarda da dile getirmiş olmasıdır: “İnsanlar her yerde aynı zaten. İşkenceli çalışmalar sırasında, haydutlar arasında bile gerçek insanlar, derin, güçlü, güzel kişilikler buldum sonunda. Çamurlar içinde cevher yani” (Akt. Gide, 1998: 60). Dostoyevski'ye göre, toplum nezdinde ‘düşmüş’ kabul edilen kişiler, içlerinde sıradan bir yaşam süren soylulardan daha kutsal duygular taşımaktadır. En ağır koşullar altında işkence gören mahkumlar, kurtuluşa bolluk ve rahatlık içinde yaşayan insanlardan daha yakın görünmektedir: “Dostoyevski kurtuluşu ancak bireyin kendi kendisinden vazgeçmesinde görmekte ve ancak buna inanmaktadır; ama, öte yandan, O, insanın en dar anında Tanrı'ya en yakın olduğunu ima etmektedir” (Gide, 1998: 127). Bir anlamda, aşağılık bulunan şartlar, yüce düşüncelere olanak vermektedir.

Ayrıca burada, kutsal ruhun çürümüş bedenle, yüce bir kişiliğin bozuk bir kokuyla birarada bulunmasıyla koşutluk söz konusudur. Stefan Zweig bu konuya özellikle dikkat çekmektedir: “Önemli olan sadece Mesih ile, aziz ile Dostoyevski'nin, *Karamazov Kardeşler*'de şehvetin karşı kutbu olan Alyoşa ile azgın ve kirli bir seks makinesi olan Fyodor'un aynı kanı taşıdıklarını gözden kaçırmamaktır” (2011: 120)<sup>15</sup>. Dostoyevski romanlarındaki karakterler “Tanrı'ya kadar yükselip hayvana kadar alçalır”, soyluluk ve yozlaşmışlık genellikle tek bir bedende cisimleşir. Dostoyevski'nin yaratılarının her anında karşıt güçlerin birbirleriyle etkileşim içinde gösterilmesi önem taşımaktadır. Bu noktada, Dostoyevski'nin tüm sanatsal değerlendirmelerine yön veren, “cani, aziz ve sıradan günahkâr”ın bireysel özlerini en üst noktada gerçekleştirdiklerinde, içinde buldukları koşullar uyarınca birbirleriyle eşit konumda olduğu önermesi gücünü göstermektedir. Mutlak anlamda birbirlerine karşıt görünen kavramlar, Dostoyevski'nin yapıtlarında birbirlerine karışmaktadır. Düşünceleriyle çevrelerine ışık saçan karakterler, birtakım kötücül eylemlere kaynaklık eden canilere dönüşür, başkalarında ‘tiksinti’ uyandıran kişiler ise, çileci bir yaşam deneyimleyen azizler olarak öne çıkar.

---

<sup>15</sup> Zweig'in kitabının ilerleyen bölümlerinde konuya daha geniş olarak şu şekilde yer verilmektedir: “(...) Tanrı ve hayvan bir et içinde komşuydu ve Karamazovlar'daki sembolün anlamı budur: Alyoşa, o melek, o aziz tam da o korkunç “şehvet örümceği” Fyodor'un oğludur. Şehvet saflığı doğurur, suç büyüklüğü, haz acıyı ve acı tekrar hazzı. Karşıtlıklar birbirine ebediyen temas eder” (2011: 123).



Bahtin'in ifadesiyle; "Güç ve sağlık, aşırı kötümserlik ve ateşli bir kurtuluş inancı, yaşama arzusu ve ölüm özlemi – burada tüm bunlar çözümsüz bir mücadeleye girerler. Şiddet ve iyilik, kibirli kendini beğenmişlik ve özverili tevazu – hayatın bütün bu muazzam doluluğu Dostoyevski'nin yapıtının her zerresinde en canlı biçimde somutlaşır" (2004: 65). Bu doğrultuda insan, kutsal duygularla günah işlemeye yönelir, aşağılık tutkularla kendini bir aziz sayar; her koşulda ortada niteliksel bir ayrımın olmadığı gözlemlenir. Dostoyevski'nin romanlarında yer bulmuş herhangi bir kavram, kendinden beklenebilecek en zıt sonuçlara neden olarak, bir bakıma yeryüzünün usdışılığını yansıtmaya işlevi görmektedir.

Bununla birlikte, iki aşırı ucun aslında birarada olduğunu bilmek, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'deki Zosima aracılığıyla çekilen büyük acıları anlamlandırmasına izin vermektedir: "Ölümlü bir yaratıkla ölümsüz gerçek, yan yanadırlar. Dünyasal gerçeğin önünde durmaktadır ölümsüz gerçek" (Dostoyevski, 2003: 322). Aşağılanan davranışın ardında soylu bir ideal, yüce bir acının ardında aşağılık bir tutku bulunabilmektedir. Zweig'ın Dostoyevski'nin bu yönüne ilişkin olarak belirttiği üzere; "O bizim bütün dünyevi şeylerde tanrısal olanı, gerçekçi olanda fantastik olanı, yüce olanda bayağı olanı, arı zihinde yeryüzünün acı tuzunu ve bütün bunları aynı anda hissetmemizi ister" (2011: 155 – 156).

Evrendeki karşıt güçlerin ebediyen birbirleriyle kenetlenmiş biçimde varolduğu üzerinde önemle duran Dostoyevski, insanın bir yandan özgürlüğe yönelmişken öte yandan sahip olduğu özgürlükten kurtulmak isteyen doğasına da açıklık getirmiştir. *Karamazov Kardeşler*'deki Ivan, *Büyük Engizisyoncu* adını verdiği öyküsünde, "mutsuz olacağını bile bile gökten ateşi çalarak" özgürlük isteyen insanoğlu için özgürlüğün en anlamsız kavram olduğundan bahsetmektedir: İnsan özgürlüğe sahip olmayı değil, "çöldeki kızgın taşların ekmeğe dönüştüğünü" görmek ister (Dostoyevski, 2003: 283). Büyük Engizisyoncu, kutsallıktan arınmış yeryüzünde, insanın gerçek gereksinimlerine özgürlükle ulaşamayacağını söyler. Sonunda dayanma gücünü yitirince kutsallık arayışındaki insan köle olmayı kabul edecektir; bu kutsal "ekmeğin" özgürlükle bir arada bulunamayacağını, manevi boşluğun özgürlükle doldurulamayacağını bilincine varacaktır: "Güçsüz, ahlaksız, zavallı, başkaldıran oldukları için hiçbir zaman özgür

olamayacaklarına da inanç getireceklerdir” (Dostoyevski, 2003: 283). Böylece Ivan, özgürleşme yolundayken tinsel açlık çeken, sorumluluklarını reddederek zayıf düşen insanın ‘özgürlükten kaçma’ eğiliminin bir resmini çizmektedir. *Büyük Engizisyoncu* öyküsünü hazırlayan düşünceler, daha önce *Yeraltından Notlar* yapıtındaki düşünce adamı tarafından da dile getirilmiştir: “Deneme olsun diye, içimizden birine daha çok özgürlük verin, ellerindeki bağı çözüp yaşama alanını genişletin, üstündeki vesayeti kaldırın; bakın, o zaman yeniden vesayet altına girmek için önce kendisi can atacaktır” (Dostoyevski, 2010: 152). Dostoyevski’ye göre: “Zavallı kişioglunun, doğuştan sahip olduğu özgürlüğünü bir an önce verebileceği bir varlık aramaktan daha bir acılı kaygısı yoktur” (2003: 284). İnsanlara özgürlük vaat eden ‘en kutsal kişi’, tinsellik ‘kılıfına sokulmuş’ maddi çıkarlar uğruna bu şekilde sürgün edilir. Böylece Dostoyevski, bu kez de bir kahramanının uydurduğu öykü aracılığıyla yeryüzüyle bütünleşmiş hale gelen ‘saçma’lığı görünür kılmaktadır.

Dostoyevski’nin birçok romanında yeryüzü yaşamının anlamsızlığından bunalmış insanların, kendilerini yüce bir varlığa bağlayarak değersiz yaşamlarını katlanılır kılacakları düşüncesi yinelenmektedir. *Cinler* romanının önemli karakterlerinden Stepan Trofimoviç’in; “İnsanın varoluş nedeni, onun kendisinden çok çok yüce yaratıklar önünde eğilmesini bilmesinden başka bir şey değildir. İnsanları onlardan çok çok yüce yaratıklardan yoksun ederseniz, yaşayamazlar, umutsuzluk içinde ölürler. Ululukla sonsuzluk kişiöglü için, üzerinde yaşadığı o küçük gezegen kadar gereklidir” (Dostoyevski, 2006: 650) sözleri, bu konuya önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bu düşünce, *Karamazov Kardeşler*’in *Büyük Engizisyoncu* bölümünde yeniden dile getirilmektedir: “Kişioğlu için, başıboş kalınca hemen tapacak bir şey bulmak telaşından daha acılı bir kaygı yoktur. Ama hiç kimsenin kuşku edemeyeceği, büyüklüğüne herkesin bir anda inanacağı, önünde eğileceği bir şey arar kişioğlu” (Dostoyevski, 2003: 284). Burada vurgulanan düşüncelerden yola çıkarak, Stefan Zweig, bayağı bir olgusallıktan ibaret yeryüzünde, Dostoyevski’nin “Tanrı’ya ihtiyaç” duyduğunu “ama onu bulamadığını” belirtmektedir (2011: 199).

Dostoyevski, yüce bir varlığa duymak istediği inançla ilgili yaşadığı ikilemi, *Cinler*’in başkarakterlerinden olan, “inandığına da, inanmadığına da inanmayan”

Stavrogin’de cisimleştirmektedir. Stavrogin, kendisini herhangi bir ideale bağlayacak her türlü tutkudan yoksunluk içinde, toplumsal ahlaka uymayan usdışı eylemlerde bulunur, morale ilişkin her türlü değerlendirmeyi reddettiği görülür; bunun sonucunda ise kendi özgürlüğünden sıkıntı duymaya başlar: “Gerçekte iyilik, kötülük diye bir şey yok, yalnızca bir önyargı vardı. Her çeşit önyargıdan kurtarabilirdim kendimi, ne var ki özgürlüğüme kavuşursam mahvolurdum” (Dostoyevski, 2006: 685). İnançsız Stavrogin, özgürlüğe dayanamadığı için kilisede günah çıkarmaya gider; bu durum Büyük Engizisyoncu’nun sözleriyle örtüşmektedir: “(...) bizim söylediğimize sevinerek inanacaklar, çünkü verdiğimiz karar büyük bir üzüntüden, şimdiki özgür karar vermenin korkunç acısından kurtaracak onları” (Dostoyevski, 2003: 289). Stepan Trofimoviç’in açıkladığı gibi; “özgür olduklarını ilan etmekten korktukları için” bütün insanlar mutsuz olmaya yazgılıdır (Dostoyevski, 2006: 605). Bu doğrultuda, en inançsızından en bağınazına kadar insanların genelinin kendi edimlerinin sorumluluğunun ağırlığına dayanamadığını, böylece özgürlüklerinden vazgeçip ‘mutsuz tutsaklar’ olarak yaşamaya alıştığını söylemek mümkündür.

İçinde bulunduğu tutsaklığın farkına varma yetisine sahip olan ve daha özgür eylemlerde bulunmak, toplumsal ahlakın dışına çıkmak isteyen, kendine özgü kişilerin yaşamının zorluklarla dolu olduğu konusu da, Dostoyevski’nin romanlarında önemli yer tutmaktadır. Dostoyevski, yaşam üzerine yoğun düşüncelere dalmak, tümüyle içten gelen bir doğallıkla davranmak gibi olgusal dünyada kişilere maddi kazanç sağlamayan özelliklerin, çoğunluk tarafından horgörüldüğüne dikkat çekmektedir. Bu durumun bir örneği, *Budala*’nın başlarında Mişkin’e yönelik olarak söylenmiş; “Derin bilgilere sahip olduğunuza kuşku yok, ancak... karşılığında insana ekmek parası kazandıracak herhangi bir yeteneğiniz, bir hüneriniz var mı?” (Dostoyevski, 2013: 59) sözleridir. Dostoyevski’nin düşünce adamı, insanların genelinin, yaşamın “gerçek” niteliğinden habersiz şekilde, yalnızca herkes tarafından kabul gören maddi ölçütlere değer biçmesinden, büyük bir ‘iştah’la sarıldıkları bu dünyevi yargıların dışında kalan her şeyi alaya almasından rahatsızlık duymaktadır: “Onların gerçek yaşamdan anladıkları filan yoktu. (...) en çok göze çarpan, belli başlı gerçekleri akıl almaz bir aptallıkla karşılıyorlardı. Daha o yaşayken başarılı insanlara tapmaya alışmışlardı.

Önemszenmeyen, küçük düşürülen bir şey doğru da olsa onların insafsızca, rezilce alaylarından kurtulamıyordu” (Dostoyevski, 2010: 85).

Bu doğrultuda, kişilerin ‘sıkıntısız’ bir yaşam sürdürmesi, kendilerine çizilen sınırlardan sapmaksızın, modern yaşamın insana sunabileceği en büyük değer olan ‘başarı’ya yöneldiği sürece mümkün görünmektedir. Mişkin’in betimlediği gibi, insanlar çocuklarının yaratıcı ve mutsuz olmasındansa, sıradan ve mutlu olmasını yeğlemektedir: “İffetli çekingenlik ve ahlaklı sıradanlık –yeterince özgün olmamak-bugüne dek bizde, genel bir kabul olarak, her elinden iş gelen, namuslu, dürüst insanın ayrılmaz niteliği olarak görülmüştür (...). Bebeğinin beşiğini sallayan her ana: “Aman kendine özgün bir yol tutturmasın da mutluluk, bolluk içinde yaşasın” diye düşünür” (Dostoyevski, 2013: 404 - 405). Dostoyevski’nin yapıtlarında asıl karakterler, kendilerini harcayıp çok güç şartlar altında mutluluğa ulaşırken, insanların büyük bir çoğunluğunu oluşturan sıradan kişiler, mutluluğu kolay yoldan, egemen değerlere uyum sağlayarak ele geçirmeye çalışır. André Gide’in vurguladığı üzere; “İnsan için yeni bir şey icat etmektense, öykünmek çok daha kolaydır. Kaç kişi bütün ömürlerince yalan tarafından biçimsizleştirilmiş olarak yaşamaya razı olmakta, her şeye karşın alışkanlık yalanında, kendi özel duygularının olumlanmasından daha büyük bir rahatlık ve daha az bir çaba gerekliliği bulmaktadır” (1998: 107). Ancak, her türlü güdülenimin zenginlik ve başarı odaklı maddi çıkar üzerinde temellendiği bir mutluluğun ancak yanılsamadan ibaret olduğunu, Zosima, insanların zengin olduğu ölçüde, kişiliği yok eden derin bir güçsüzlüğe gömüldüğünü vurgulayarak belirtmektedir (Dostoyevski, 2003: 333). Zosima’ya göre, insanlar, gerçek mutluluğu ararken peşinde koştukları maddi çıkarların boyunduruğuna girer, kendi benliğinin ayırıcı özelliklerinden arınarak bolluk içinde bir tutsak yaşantısı sürdürür. Bu doğrultuda, Mihail Bahtin, Dostoyevski’nin “büyük bir içgörüyle insanın bu şeyleştirici değersizleştirilmesinin çağdaş hayatın tüm gözeneklerine, hatta insani düşünüşün temellerine nasıl sızmış olduğunu” görebildiğini belirtmektedir (2004: 117). Buna bağlı olarak, Dostoyevski’nin eserlerinde, özgün ve yaratıcı kişilerin toplumun rahat vermemesinden dolayı, sıradan kişilerinse kendi benliklerini dışavurma gizilgüçlerini yitirmelerinden dolayı mutsuz bir yaşam sürdürdüğünün dile getirildiğini düşünmek olanaklıdır.

Kendisi için belirlenmiş gelecek planlarıyla yetinmeyen, sıradan kişilerin oluşturduğu “sürü”den ayrılan kişiler, sonunda “bir suçlu olmak” zorunda kalmaktadır. *Suç ve Ceza*’da ifade edildiği üzere; “Değil büyük insanlar, toplumda çok az, sürüden ayrılan, yani söyleyecek çok küçük de olsa bir şeyi bile olan insanların tümü, yaradılışları gereği, kesinlikle birer suçlu olmak zorundadır. Yoksa sürüden ayrılmalari çok güç olur. Sürüde kalmaya, gene yaradılışları gereği, razı olamazlar” (Dostoyevski, 2007: 305). Sürünün içinde yer alanlar, bu “suçlu”ları katlederek kendi varlıklarını sürdürür. Ancak hiçbir şeyin kalıcılığını koruyamadığı yeryüzünde suçluluk ölçütleri de değişmektedir. Dostoyevski’nin kahramanına söylediği şekliyle; “(...) sonraki kuşaklarda sürü bu kez atalarının katlettiği, astığı kişilerin anıtlarını diker, önünde saygıyla eğilir. Birinci grup her zaman bugünün efendisidir, ikinci grup ise geleceğin efendisi” (Dostoyevski, 2007: 306). Dolayısıyla yalnızca tinsel şeyler bozularak dönüşüme uğramaz, egemen düşünceler de başkalaşıma uğrar; değerler hiçbir zaman saltık bir konuma ulaşamaz. Bundan dolayı, Dostoyevski romanlarında hiçbir saltık düşünce kendi başına savunulabilir durumda değildir; düşünce ve değerler her zaman bireysellikleri içinde verilmektedir: “Dostoyevski’ye göre hiç kimseye ait olmayan, “kendi içinde” var olan hiçbir fikir, düşünce, konum yoktur. “Kendinde hakikati” bile Hristiyan ideolojisinin ruhuna uygun olarak, İsa’da ete kemiğe bürünmüş olarak sunar; diğer kişiliklerle ilişkiler kuran bir kişilik olarak sunar” (Bahtin, 2004: 81). Bu bakımdan, yeryüzünün ve kişiliğin gerçekliği birbirleriyle etkileşim içinde ele alınmaktadır. Oldukça soyut sayılabilecek kavramlar, Dostoyevski’nin yarattığı karakterlerde ‘ete kemiğe bürünmekte’, gerçeklikten uzak görünen –ya da gerçekliğinin farkına varılamayan- düşünceler olgularda cisimleşmektedir. Aşkın gerçeklik kendisini ancak içkin varlıklar aracılığıyla görünür kılmakta, bu şekilde değer kazanmaktadır. Dostoyevski, gerçeklikten kopmuş, asla edimselliğe kavuşturulmayan ya da altında bencil amaçların yattığı soyut düşünceleri, *Cinler* romanında Stepan Trofimoviç aracılığıyla eleştirmektedir: “Shakespeare ile Rafael, toprağa bağlı köylülere özgürlük verilmesinden de, milliyetten de, sosyalizmden de, genç kuşaktan da, kimyadan da, neredeyse tüm insanlıktan da yüksektir, yücedir! Çünkü tüm insanlığın gerçek ürünüdür onlar” (2006: 478 – 479)<sup>16</sup>. Dolayısıyla onun yarattığı karakterler de, rağbet gören

<sup>16</sup> Bu sözler, Nietzsche’nin *Tragedya’nın Doğuşu*’nda savunduğu, “dünyanın ancak bir sanat yapıtı olarak

değerler etrafında şekillenmektense, kendi varlıklarını bir sanat yapıtıymışçasına sonsuzluğa işleme tutkusuyla hareket etmektedir.

Böylece, Dostoyevski kahramanları en yüksek düzeyde mutluluğu elde etmek için, dünyevi hazzı tatma değil, içsel duyularında en yüksek yoğunluğa ulaşma, bu açıdan ‘ölümcül olanın kıyısında gezme’ eğilimindedir. Stefan Zweig’ın belirttiği üzere, bu yönelim, iyi/kötü karşıtlığı etrafında şekillenen bir değerler ahlakını değil, bir yoğunluk ahlakını ortaya koymaktadır: “Onun ahlakı klasik olana, normlara değil, yoğunluğa yöneliktir. Doğru yaşamak onun için şu anlama geliyordu: Güçlü yaşamak ve her şeyi yaşamak, iyiyi ve kötüyü, her ikisini de yaşamak ve her ikisini de en güçlü, en sarhoş edici biçimde yaşamak” (2011: 121). Bu doğrultuda, Stavrogin karakteriyle, hiçbir yönde yoğunluğun bulunmadığı durumda iyi ve kötü arasındaki ayrımın bulanıklaştığı betimlenmektedir: “Eskiden her zaman olduğu gibi, gene iyilik yapabilir, bundan haz duyabilirim. Ama aynı anda kötülük yapar, ondan da haz duyabilirim. Ne var ki, her iki haz duygusu da eskiden olduğu gibi, aşırı derecede küçüktürler. Hiçbir zaman güçlü olmuyorlar” (Dostoyevski, 2006: 660). Kendi duygulanımlarındaki yoğunluğun büyümesine kapılan kahramanlar için ahlaksal her türlü belirlenim muğlak karakterini korur; Svidrigaylov, ahlaksızlıkta “doğanın verdiği temel bir şey” bulurken (Dostoyevski, 2007: 553), Raskolnikov suçluluğunun tek nedenini eyleminde başarısız olmasına bağlar (Dostoyevski, 2007: 609). Yoğun duygulanımlarının boyunduruğunda sürüklenen bu karakterler, “kolay kazanılmış bir mutluluktansa, kendilerini yüceltecek bir acıyı” yeğlemektedir. Acı çektikçe yaşamı daha derin duyumsamaktadırlar; acıları, yaratacaklarının kaynağında yer almakta, dönüşmek istedikleri kişiye yön vermektedir: “Ne kadar kasılırlarsa, ne kadar eğilip bükülürlerse, ne kadar kıvranırlarsa farkında olmadan doğumu o kadar hızlandırır. Çünkü sadece yakıcı ağırlar içinde yeni varlık dünyaya gelebilir” (Zweig, 2011: 143). Bundan dolayı “daha derin acı çekmek için daha çok içer”, çektikleri üzüntüde mutluluk arayışına girerler.

Acı ve sıkıntıda mutluluk arama eğiliminde, Dostoyevski’nin yaşamının büyük bölümüne ‘damgasını vuran’ sancılı sara hastalığı ve bu hastalık nöbetleri sırasında

---

haklı çıkarılabileceği” düşüncesiyle paralellik taşımaktadır.

geçici olarak duyumsadığı ebedi huzur anlarının etkisi vardır. Kahramanı Kirillov da bir sara hastasıdır, saniyelik bir zaman diliminde sonsuz huzurun içini kapladığını söyler, hastalık nöbetleri esnasında ulaştığı bu anların her şeyden, tüm duygulardan yüce olduğunu itiraf eder. Ona göre; “Bunun en korkunç yanı da böylesine açık seçik olması, içinde bu denli sevinç bulunması”dır (Dostoyevski, 2006: 578). Yine sara hastası Mişkin, “hastalık halinin” bitmesinin ardından “en yüksek düzeyde uyum ve güzellikle” karşılaşıldığına göre, bu hastalıkta mutluluğun en yalın halinin bulunabileceğini vurgular (Dostoyevski, 2013: 291).

Bu noktada, Dostoyevski’nin birincil önemdeki karakterlerinin asıl niteliği de ortaya çıkmaktadır. Onlar, acılarını ‘bir doğum sancısı’ gibi olumlayarak önlerinde nihai olarak mutluluktan başka seçeneğin bulunmadığını algılayan kişilerdir. Mişkin, “bir kez mutluluğu tattıktan sonra” tüm acıların önemsiz sayılacağı düşüncesiyle, mutsuzluğun olanaksız olduğunu vurgular (Dostoyevski, 2013: 664). Kirillov, insanların aslında “mutlu olduklarını bilmedikleri için” mutsuz olduğunu savunarak, Oidipusvari yargısını ortaya koyar: “Her şey iyidir, her şey! Her şeyin iyi olduğunu bilen için her şey iyidir. Her şeyin iyi olduğunu bilselerdi onlar da mutlu olurlardı, ama mutlu olduklarını bilmedikleri sürece mutsuz olacaklardır” (Dostoyevski, 2006: 240). “Tüm eylemlerin serbest olduğu” yönündeki savla her şeyin iyi olduğu yargısı böylece birbirlerini tamamlar; kutsallıktan arınmış dahi olsa insanın elindekiyle, saçmalığa gömülmüş yeryüzü yaşamıyla yetinmesi, kendi doğasından hoşnutluk duyması gerekliliğini ‘belleklere işler’. Dostoyevski, yalnızca romanlarında acıdan mutluluk biriktirmekle kalmamış, kendi bireysel yaşamında da uğradığı tüm yıkımlardan haz duymuş, ‘yazgısını sevmiş’tir:

“Bedeni ne kadar derine düşüyse inancı o kadar yükselmiş, insan olarak ne kadar acı çektiyse o evrensel acının anlamını ve gerekliliğini daha bir mutlulukla idrak etmiştir. Nietzsche’nin hayatın en verimli kanunu dediği amor fati, kendi kaderine duyduğu sadık sevgi, ona bu düşmanlığı sadece bir bolluk, başına geleni bir kurtuluş olarak hissettirmiştir. (...) bu seçilmiş insanda her lanet bir kutsamaya, her aşağılama bir yüceltmeye dönüşür” (Zweig, 2011: 110).

Dolayısıyla, Zweig’ın belirttiği üzere, Dostoyevski, hastalığını, yaşamında karşılaştığı tüm sıkıntı ve tehlikeleri, yazgısının ‘ağır yükünü’ en yoğun tutkuyla sevmiştir. Romanlarında da, kutsallık/bayağılık, varlık/hiçlik, ussallık/usdışılık

döngüsünde sürüklenen yaşamı, bu ‘saçma’ haliyle kabullenmeyi, “varoluşun aleladedeliği”nden bir yücelik çıkarmayı, kendi kutsallığının yaratıcısı olmayı sorun edinmiştir. Buna bağlı olarak, yapıtlarındaki karakterleri de, dünyeviliği onayladıkça başkaldırarak kendilerini hiçliğin içine atacak ve böylelikle varlıklarına ebedi bir nitelik kazandıracak şekilde yaratmıştır.

## 2.2. Kafka Romanlarında Saçma ve Başkaldırı

Franz Kafka’nın romanları, asla sonuca varmayan eylemlerle örülü bir ‘usdışılık’lar ortamını yansıtmaktadır. Onun yapıtlarında, görünüşte nedensiz şekilde hüküm giydirilmiş, ansızın böceğe dönüşmüş ya da yabancılığa mahkûm olmuş karakterlerin, içinde buldukları evrenin saçmalığını kolaylıkla kanıksadığı görülmektedir. Bu karakterlerin tavırları aracılığıyla, bir anlamda, insanın günlük yaşamda sürekli karşısında bulduğu usdışılığa alışması resmedilmektedir. Modern insanın sonuçsuz kalmaya yazgılı görünen edimleri, oldukça keskin bir karşılığını, Kafka karakterlerinin etkisiz kalmaktan kurtulamayan çabalarında bulmaktadır. Albert Camus, Kafka yapıtlarının temel özelliğini şu şekilde açıklamaktadır: “Kafka’nın dünyası anlatılmaz bir evrendir, insan burada hiçbir şey çıkmayacağını bile bile banyoda balık avlamak gibi işkenceli bir lükse sapar” (2011: 151). Kafka’nın evreni umutsuzluğa tutsak bir görüntü teşkil etse de, umuda ara verilmemekte; karşılığı asla alınamayacak olsa da sonsuz uğraştan geri durulmamaktadır.

İnsanın, amacına varamayacağını bilmesine karşın, eylemini sona erdirmemesi, yılmınlığa kapılmaksızın hedefinden şaşmaması konusu, *Şato* romanında belirgindir (Kafka, 2000). Romanın başlangıcında, K.’nin göreviyle ilgili sorunları çözmek için kendisine yükümlülüklerini veren kuruma yani Şato’ya ulaşma çabasının boşunallığı, ilerleyen bölümlerde K.’nin tüm eylemlerinin de özünü oluşturacaktır. K.’nin kaldığı köyden Şato görünmekteyse de, Şato’ya varmak olanaklı değildir; yola koyulanlar Şato’ya doğru “sapma”yı beklerken sonsuz bir döngü içinde kaybolmaktadır. Şato’ya varma umudunun sonu belirsiz bir döngü içinde yitilmesi, sıradan yaşamını sürdüren insanın, sürekli yeni bir umutla başladığı günlerinin yerini, amaçsızca yinelenişin ağırlığına bırakmasıyla koşutluk taşımaktadır. Albert Camus’nün belirttiği üzere;



“*Şato*’da günlük yaşamın ayrıntıları ağır basar, gene de hiçbir şeyin sonuca varmadığı, her şeyin yeniden başladığı bu garip romanda belirtilen şey, kurtuluşunu arayan bir ruhun temel serüvenidir” (Camus, 2011: 151). Oysa ruhun kurtulma ümidi yanılısamadan ibarettir, ancak bu ümit olmadan yaşamını sürdürmesi de mümkün değildir.

Benzer şekilde, *Dava* (Kafka, 2013) romanının kahramanı Joseph K.’nin bireysel çabasıyla benliği üzerindeki hükmü kaldırma uğraşı da yenilgiye mahkûmdur. Tutuklamaya gelen memurlar, Joseph K.’ya, tutukluluğunun, uğraşlarını sürdürmesine engel olmadığını, yaşamını normal bir şekilde devam ettirme hakkına sahip olduğunu söyler. Ancak Joseph K.’nin, eylemlerinin genel işleyişinden sapmaya karar verip kendi benliğini temize çıkarmaya yöneldiği anda yaşamı trajik bir nitelik kazanır. Bir anlamda, gündelik yaşamın getirdiği zorunluluklar dizisini kırmak isterken çıkış yolu bulamayıp yokolmaya sürüklenen insanın durumu, Joseph K.’da somutlaştırılmaktadır. Ahmet Cemal’e göre; “Kafka’nın (...) anlatmak istediği, K.’nin aslında zaten yaşam ya da dünya tarafından tutuklanmış, fakat bunun bilincine hiçbir zaman varamamış oluşudur” (2013: 16). Bu doğrultuda, romandaki mahkeme süreciyle aslında yaşamın rutin döngüsünün yansıtıldığını söylemek mümkündür. İnsanın beklentileri, dünyada karşılaştıklarıyla uyumsuzluk gösterdiğinde, önündeki tek seçenek bu dünyadan vazgeçmesi olacaktır.

Bununla birlikte, Joseph K., usdışılığına karşın hükümlü yaşamını kanıksamıştır; bir yandan saçmalığa alışırken, öte yandan bu saçmalığın sonunu getirmeye çabalamaktadır. Camus’ye göre; “Bir uyumsuz yapının ilk belirtileri bu çelişkilerden anlaşılır. Düşünce tinsel tragedyasını somuta yansıtır. (...) günlük devinimlere ölümsüz hırsları dile getirme gücü veren sürekli bir aykırılık yoluyla yapabilir ancak bunu” (2011: 148 – 149). Joseph K., günlük yaşamına büyük bir tutkuyla davanın seyrini değiştirme çabasını eklese de, amacı ulaşılabilecek gibi değildir. Çünkü K.’nin dava konusunda danıştığı Ressam’ın dediği gibi; “Mahkeme, inancından asla döndürülemez”. Ressam durumu şu şekilde ifade eder: “Burada bir tuvale yan yana bütün yargıçların resmini yapsam ve siz de kendinizi bu tuvalin önünde savunsanız, gerçek bir mahkemedekine oranla daha çok şansınız olur” (Kafka, 2013: 163). Buradan, kişinin

kendi üzerindeki hükmü değiştirmesinin hiçbir yolunun olmadığı ortaya çıkmaktadır; insan kendi yaşamını düzenlemek için oluşturduğu bir kurum tarafından tutsak kılınmıştır. Benzer bir durum, *şato* romanında da söz konusudur. Romanda, K., yapacağı işle ilgili oluşan, bitmek bilmeyen sorun ve belirsizlikleri aşmak için danıştığı kişilerden “resmi büroların yanılığı olasılıklarının hesaba katılmayacağı” yanıtını alır (Kafka, 2000: 78). Bir anlamda, insan yapıntısı kurumlara insanüstü bir önem atfedildiği, kurumsal işleyişte oluşabilecek her türlü yanılışlığın görmezden geldiği ifade edilmektedir. Böylece, insan kendi yaratımına müdahale gücünden yoksun, edilgin bir varlık konumuna indirgenir. İnsanoğlunun kendi yaşamını kolaylaştırma amacıyla oluşturduğu, ‘saltık olarak yanılmaz’ sayıp tüm istencini teslim edecek derecede güvendiği düzenek, zamanla özvarlığını ortadan kaldıracak bir güce ulaşmaktadır. Düzenekte ortaya çıkan, ama önemsenmeyen ‘ufak hata payları’, gerçek yaşamda insanın çaresizce savrulmasına neden olan rastlantılara karşılık gelmektedir. Bu doğrultuda, Kafka’nın yapıntısında insanın, ne kendi üzerindeki hükmü kaldırılabildiği, ne de yaşamı üzerinde etkin bir güce sahip olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

Benzer bir yaklaşıma, *Ceza Kolonisinde* (Kafka, 2008) yapıntısında da rastlanmaktadır. Bu öyküde, insan yapımı bir işkence aleti, suçluları infaz ederken hükmü onların üzerine işlemektedir. Hükmün yerine getirilmesinde insanın payı yoktur, hükmün verilmesi tümüyle aletin kendisine bırakılmıştır. Mahkûmlar, kendileri hakkındaki hükümden habersizdir, onu vücutlarına işlenince öğrenmektedir. Böylece, insanın kendi üzerindeki hükmü kaldırma konusundaki acizliğinin, bu öyküyle pekiştirildiği gözlemlenmektedir. Bunun yanında, anlamlı biçimde mahkûmun üzerine yazılacak hüküm; “üstüne saygı göstermesi” gerektiğidir (Kafka, 2008: 76). İnsan, bu hüküm aracılığıyla kendi zayıflığının farkında olmalı ve kendisini öteki insanlara bağlayan eylemlerinin yinelenişini kırmaya kalkışmamalıdır.

İnsanın, her ne kadar tersini düşünse de, özvarlığına yüklenmiş hüküm üzerinde, hatta kendi yazgısı üzerinde ne denli etkisiz olduğu, Joseph K.’nın kişiliğinde somutlaşmaktadır. Bununla ilişkili olarak, kişinin, varlığının niteliğiyle bağdaşmayan, dayanaktan yoksun umutlarının, Ressam’ın kaldığı odadaki ‘boğucu atmosfere sahip’ ortamdaki pencerenin “sabit ve açılması olanaksız” oluşuyla yansıtıldığını söylemek

mümkündür. K. bütün zaman boyunca bu odadaki pencereyi açabileceklerini umut edip kendini avuturken, sabit ve açılması olanaksız olduğu gerçeğini öğrendiğinde, “temiz havadan bütününüyle yalıtılmış olma duygusu” başının dönmesine neden olur. Boğucu havanın kaçınılmazlığının yarattığı umutsuzluktan kaynaklanan baş dönmesini, amacına ulaşmaktan uzak, yinelenmeye mahkûm eylemlerin pekiştirdiği saçma duygusundan kaynaklanan bulantı hissini bir tezahürü olarak değerlendirmek olanaklıdır. Bunaltıcı bir odada rahatlatma imkânlarından tümüyle yoksun olmak, bir bakıma kendine ait eylemleri gerçekleştirme umudunu yitirmiş, sıkıntılı bir bekleyişe ‘esir düşmüş’ insanın varoluşundaki trajik yöne gönderimde bulunmaktadır. Bir anlamda basık havadan kurtulma umudunun asla açılmayacak, görüntüden ibaret bir pencereye bağlanması gibi, yaşamda rahatlığa kavuşma ümidi de asla ulaşılamayacak, kuruntudan ibaret boş amaçlara bağlanmaktadır.

Buna bağlı olarak, ilerleyen zamanla birlikte, insan gerçekleştirme yolunda yaşamını harcadığı ereğine hiçbir şekilde yaklaşmadığını, tüm eylemlerinin özsel niteliğinin aslında beklemekten başka bir şey olmadığını farketmektedir. *Şato* romanında dile getirildiği üzere; ‘beklemek’le temsil edilen, tüm edimlerin özüne işlemiş bu amaçsızlık hali, insanın en büyük karamsarlık nedenlerinden biridir. “Her Allahın günü şatoda boşu boşuna dikilip beklemek, ha bire yeni baştan ve hiçbir değişiklik umudu olmadan beklemek; elbet bu yiyip bitirir insanı, umutsuzluğa düşürür, hatta sonunda kara kara beklemekten başka bir şey yapamaz duruma getirir” (Kafka, 2000: 270). Sonsuz bekleyiş dizisini kırmak ve özsel varoluşun somutlaşması için çabalamak, bireyselliğe izin vermeyen bir düzenek tarafından sürekli engellenir. Bundan dolayı kendini gerçekleştirmeye çalışan kişi, “beklemenin boşuna olmadığı, boşuna olan tek şeyin, birinin kalkıp tek başına iş görmeye kalkışması olduğu” yönündeki öğütlerle (Kafka, 2013: 190) caydırılmaya çalışılır. Bağımsızlaşma arzusundaki kişiler, sürekli olarak, sıradan yaşamlarının etkinliklerini sürdürmeleri yönünde yaptırıma maruz kalmaktadır.

Kafka’nın yapıtlarında iş ve aile ortamına sıkışmış günlük deneyimler, insanın hareket olanağını kısıtlayan, onu içinde bulunduğu konuma daha sıkı biçimde bağlayan ‘zincirler’e dönüşmektedir. Kafka’ya göre, özellikle iş yaşamı, “insanın cesaretini kıran

çevrenin, alışılması gereken düş kırıklıklarının” odak noktasını temsil etmektedir (2000: 32). Örneğin, *Dönüşüm* (Kafka, 2001) romanının başkahramanı Gregor Samsa’nın başkalaşıma uğramasının temel nedenlerinden biri, kendisini sürekli aynı eylemleri yinelemeye, aynı ‘hüsran’ı yaşamaya yönelten mesleğinden duyduğu huzursuzluktur: “Günlerim hep yolculuk etmekle geçiyor. (...) üstelik benim için bir de yolculuğun aktarma trenlerin peşinden koşmak, düzensiz ve kötü yemeklere yargılı olmak, insanlarla sürekli değişen, asla süreklilik kazanamayan, hep içtenlikten uzak ilişkiler kurmak zorunluluğu gibi sıkıntıları da var” (Kafka, 2001: 10). Bununla birlikte, Kafka’nın karakterleri, genellikle işlerinin dayattığı yüzeysel evrenden sıkıntı duymaktaysa da, çevrelerince saygın bir konumda yer almalarının en önemli nedeni yine de meslekleridir; aileleri ya da sevgilileriyle olan bağlılıklarının tek güvencesini gerçek kimliklerini yansıtmayan meslekleri sağlamaktadır. Örneğin, *Şato* romanında K., gelecek için güvence oluşturacağı düşünülen işini elinde tuttuğu, amiri olan öğretmenin “kapislerini sineye çektiği” sürece sevgilisi Frieda’nın kendisine bağlılığını sağlarken (Kafka, 2000: 181), Samsa da kendisini tutsaklaştıran ‘zincirleri’ benimsediği, çözmeye yeltenmediği sürece ailesinin sevgisini garanti altına alır. Böylece aslında kendilerine ait olmayan, “önemsenmeyecek kahır ve mihnetler dizisi”nden ibaret bir yaşamı sürdürmeye çalışırlar. Kendilerine dayatılan yaşam şeklinin ağırlığını üzerlerinde hissedip özgürleşmeye çalıştıklarında, yakınları ve çevresindekiler tarafından oldukları biçimiyle kabul görmez, dönüşüme uğramış şekilde algılanırlar: “Gregor Samsa’nın böceğe dönüşmesi, gerçekte artık başkalaşmasıdır. Böceğe dönüştüğü andan başlayarak, toplumun ve ailesinin ona ilişkin – onu tutsak kılan – beklentileri, artık sonuçsuz kalmaya yargılıdır; böceğin iğrençliği, çizgisi sürüyle uyuşmayan bağımsız bireyin iticiliğiyle özdeştir” (Cemal, 2001: 84). Samsa, ailesine karşı yükümlülüklerini yerine getirmediği için, onların gözünde gittikçe ‘iğrenç bir yaratığa’, bir böceğe dönüşür.

Yinelenen eylem ve yüzeysel ilişkilere ‘hapsolmuş’ Kafka karakterlerinin sonu belirsiz bir umuda kendilerini kaptırdığı, gönenç ihtimali barındıran bir rastlantının peşinden gittiği durumlar da mevcuttur. Örneğin, kendi yaşamının ‘dizginlerini’ eline almak için Şato ile bağlantı kurmak isteyen K., amacına ulaşmasına hiçbir katkısı olamayacak kişilerden medet umarken, Joseph K. da davasının seyrine etki edemeyecek

kişilerden destek beklemektedir. Ancak *Şato*'da dile getirildiği üzere, çıkış noktası aranan olanaklar, daha ulaşılmadan yitirmeye yazgılı görünmektedir:

“Bazen her şeye karşın öyle fırsatlar çıkar ki, ortadaki genel durumla adeta uyuşmaz bunlar. Öyle fırsatlar ki, güven verici bir söz, bir bakış, bir işaretle insana bütün bir ömür boyu sürüp giden o kahredici çabaların sağlayamayacağı kadar çok şey kazandırır. Doğru; asla kendilerinden yararlanılmadan kalır fırsatlar ve yine de genel durumla bir uyum içinde bulunur” (Kafka, 2000: 307).

K., *Şato* ile bağlantı kurma şansına kavuştuğuna, Joseph K. ise kendini aklayabilme olanağının belirlediğine inandığı anda, kurdukları hayaller yıkımla sonuçlanır. K.'nın hiçbir şekilde *Şato*'ya varamamasına, onun görevlerini belirleyen Klamm ile temas sağlayamamasına koşturarak, Joseph K. da hiçbir şekilde kendisini tümüyle aklayacak makamlarla irtibat kurma olanağına sahip değildir. Önündeki seçeneklerde her an tutuklanma tehlikesi devam eder: “(...) dava yeniden başlar, fakat eskiden olduğu gibi, bu kez de bir görünüşte aklanma elde edebilme olanağı vardır. İnsan yine bütün gücünü toplamalı ve teslim olmamalıdır. (...) ikinci aklanmayı üçüncü tutuklama, üçüncü aklanmayı dördüncü tutuklama izler ve bu böylece sürüp gider” (Kafka, 2013: 173). Dolayısıyla her iki karakter de, ellerinde umut edecek bir kazanım olasılığı bulunmamasına karşın, eyleme geçmekten geri durmamaktadır.

Bununla birlikte, Kafka'nın evreninde, genellikle ölçülemeyecek denli uzakta bulunan fırsatlara ulaşıldığı durumlarda bile, insana bir huzur olanağı tanınmadığı görülmektedir. Örneğin, *Dönüşüm* romanındaki aile, oğullarının çalışması sayesinde içinde bulunduğu zor koşullardan çıkıp rahat bir yaşama kavuşsa da, bu dinginlik anı yalnızca geçici bir yanılmasından ibarettir. Aile, yaşamlarının yeni bir yön bulduğu günleri bir daha asla aynı “parlaklıkla” yaşayamaz: “Çünkü artık o düzeye alışılmıştı, gerek ailesi, gerekse Gregor alışmışlardı, alanlar parayı şükranla alıyorlardı, Gregor da sevinerek veriyordu, ama aralarında artık sıcak bir içtenlik kurulamıyordu” (Kafka, 2001: 40). Bu doğrultuda, karakterlerin eylemlerine nüfuz etmiş sıradanlık ve yüzeyselliğin, en yakın kişilerle olan ilişkilerin bile içine işlediğini söylemek mümkündür; böyle bir evrende yaşamı katlanılır kılacak derin ve anlamlı bir öge bulabilmek olanaklı gözükmemektedir. Gregor rahatsızlanıp işini kaybettikten sonra kardeşi başta olmak üzere tüm ev halkının ona sırt çevirmesi, odasına girdiğinde

duydukları ‘tiksinti’yi yatıştırmak için ilk iş olarak Gregor’un üşümesine aldırmadan pencereyi açması, onun varlığından tedirgin olması gibi olayları bu durumla ilişkilendirmek mümkündür. Buna göre, Gregor’un dönüşümü geri döndürülemez bir noktadaymış gibi algılandığında, onun görüntüsüne katlanmak da olanaksız bir hal alır. Kısa süre öncesine kadar ailesinin başlıca dayanağı olan bu kişi, artık işe yaramayacağı anlaşıldığında ailesi için yalnızca ‘pis bir böcek’ olarak görülmektedir. Bununla birlikte, romanda Gregor’un ailesine karşı yükümlülüklerini yerine getirmemesi, aslında topluma karşı sorumluluğunu önemsemeyen bireyin tutumuyla özdeşdir. Cemal’in belirttiği üzere, dışsal bir irade tarafından belirlenen görevleri yadsımak, kişinin ‘zararlı bir yaratık’ gibi algılanmasına neden olur: “*Dönüşüm* aile kurumunun bireyi yokedici yanlarını tüm korkunçluğuyla evrensel düzeyde yansıtan bir yazın metnidir. Daha da genelinde, çizgidiışı birey – sürünün dışına çıkan ezen toplum çatışmasını en çarpıcı biçimde dile getiren bir roman gerçekliğidir” (2001: 83). Öyleyse, *Dönüşüm* romanında, yalnızca ailenin birey üzerindeki baskısı değil, özgürleşmek isteyen bireyin iç karartıcı yazgısı da dile getirilmektedir.

Bu izlek üzerinden hareketle, Kafka romanlarında bireyin kendi istemiyle özgürlüğe ulaşabilmesi durumunda da aslında hiçbir kazanım elde edemediği değerlendirmesini yapmak mümkündür. Bu ‘kasvetli’ özgürlük anlarından biri, *Şato* romanının kahramanı K., üst düzey yetkili Klamm ile iletişim kurabilmek için umutsuzca beklediği ve görmezden geldiği otel avlusunda resmedilmektedir:

“K.’ya öyle geldi ki, sanki kendisiyle bütün bağlar koparılmıştı artık; sanki şimdi her zamankinden daha özgürdü ve burada normal olarak ayak atması kendisine yasaklanmış böyle bir yerde dilediği kadar bekleyebilirdi; sanki bu özgürlüğü de başkalarının pek üstesinden gelemeyeceği bir savaşmanın sonunda ele geçirmişti ve kimse kendisine el süremez, onu bulunduğu yerden sürüp atamazdı; ama beri yandan sanki bu özgürlükten, bu dokunulmazlıktan daha saçma, insanı daha umutsuzluğa sürükleyen bir şey yoktu” (Kafka, 2000: 128).

Bu doğrultuda, K.’nın geçici özgürleşme anındaki beyhudelik duygusunun, modern bireyin bağımsızlığa erişebildiği durumda duyumsadığı boşluk hissini resmettiğini söylemek olanaklıdır. Böylece *Dava* romanında dile getirildiği üzere, “zincire vurulmuşluk, çoğu kez özgür olmaktan daha iyi” olarak değerlendirilebilmektedir

(Kafka, 2013: 204)<sup>17</sup>. Bir anlamda, özgürleşme isteği bireyi yokoluşa götüren süreci hazırlamakta, bu istek karşılandığında ise, kişi için hiçbir anlam ifade etmemeye başlamaktadır.

Kafka romanlarında, özgürlüğe ulaşmaya pek olanak verilmesi de, ancak kendilerine dayatılan yoldan sapan, umutsuz bir savaşı sürdüren karakterler gerçek insan idealini temsil etmektedir. K., Joseph K. ya da Gregor, diğer kişiler gibi bir 'otomat' şeklinde yaşamaktansa, çevrelerinden kabul görmelerini sağlayan edimlerden kendilerini koparır ve doğal insanlar olmaya yaklaştıkça uyumsuz yabancılar, dışlanan yaratıklar haline gelirler. Bu bakımdan, örneğin, *Dönüşüm* romanında tüm konuklar Grete'nin keman çalmasıyla alay ederken, müziği duyanın yalnızca Gregor olması, gerçek anlamıyla insanın kim olduğu sorusunu akla getirmektedir (Kafka, 2001: 68). Grete ise, kendisini gerçekten anlayan bu tek canlıyı yoketmek için bahaneler üretmektedir. Bir anlamda, somut olarak insan bedenine de sahip olsa, bir müzik aleti de çalsa, evdekiler herhangi bir insani anlayıştan yoksundur. Eylemleri önceden belirlenmiş, ilişkileri tümüyle araçsal ve maddi nitelikte olanlar insan biçimi altındayken, duyarlılığa sahip yegâne varlık bir böcek görüntüsüne sahiptir. Öyleyse, buradan, gerçekmiş gibi algılanan birçok şeyin aslında tutarsız ve anlamsız olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Camus'nün vurguladığı üzere; "Tüm kesinlikler kısırdır. Her şeyin verildiği, hiçbir şeyin açıklanmadığı bir dünyada, bir değer ya da bir metafiziğin verimliliği anlamdan yoksun bir kavramdır" (2011: 157). Buradaki düşünceye uygun biçimde, en kutsal sayılan bağlılıkların bile temeli bayağı çıkar ilişkilerinde bulunabilir; buna ek olarak her türlü tanrısallık nihai anlamda değersiz sayılabilir.

*Dönüşüm* romanında, Grete duyarlılıklarından sıyrılıp maddi beklentilerin güdümüne girdiğinde ve kardeşi Gregor'u tümüyle dışlayarak ölüme terkettiğinde kendi değişimini tamamlar. Onun söylediği şu sözler, Grete'nin romanda asıl dönüşüme uğrayan kişinin kim olduğuyla ilgili soruyu ortaya çıkarmaktadır: "Gregor olsaydı eğer,

---

<sup>17</sup> Kitabın ilerleyen bölümlerinde geçen "Yasanın kapısında olsun hizmet görme nedeniyle bağımlı olmak, dünyada özgür yaşamaktan karşılaştırılmayacak kadar fazla bir şeydir" (Kafka, 2013: 236) sözü, yine benzer bir düşünceye gönderimde bulunmaktadır.

insanların böyle bir hayvanla birlikte yaşamalarının olanaksızlığını çoktan anlar ve kendiliğinden çıkıp giderdi. O zaman bir erkek kardeşimiz ve oğlumuz olmazdı, ama yaşamayı sürdürür, onun da anısını onurla korurduk. Şimdi ise bu hayvan peşimizi bırakmıyor, (...)" (Kafka, 2001: 72). Görüldüğü üzere, Gregor'un rahatsızlığının başlangıcında kardeşine sevebileceği yemekleri götürmek için özen gösteren Grete, Gregor'un yeni haline alışamayınca başkalaşıma uğrar, kendisine yarar sağlamayan kişi en yakını bile olsa ondan kolaylıkla vazgeçer. Grete'nin dönüşümü, ailenin gözünden kaçmaz ve yeni geçim kaynaklarına daha 'alıcı gözle' bakar, bu kadar olayın sonunda kızlarının "ne kadar güzel ve dolgun vücutlu" bir kıza dönüştüğünü farkeder ve "uygun bir koca arayışının zamanının geldiğini düşünür. Geçim kaynaklarından biri yokluğa karışırken, diğeri olgunlaşmaya başlar; aile bu yeni dayanaktan yararlanmayı doğal bir hak olarak görür: "Yolculuklarının sonunda aralarından ilk olarak kızları ayağa kalkıp da dipdiri bedeniyle gerindiğinde, bu onlara yeni düşlerinin ve iyi niyetlerinin bir tür onaylanışı gibi" gelir (Kafka, 2001: 80). Böylece, bir anlamda, insanın özbenliğinden vazgeçip yararçı dünyaya ayak uydurması kutsanmakta; çıkar ilişkilerine gömülmüş olmak, vicdanen herhangi bir rahatsızlık yaratmamaktadır.

Dolayısıyla, Kafka romanlarında bağımsızlaşmaya çalışan birey için bir çıkış noktası görünmemektedir. Onun karakterleri, bütün güçlerini kendilerini çevreleyen tutsaklıklar dizisini kırmak için çalışsa da yazgılarının "kopan bacaklarıyla yağlı şeritten uzaklaşmaya çalışan sinekler"den farklı olmadığını bilmektedir (Kafka, 2013: 241). Bu nedenle, kendilerini savunarak "yaşamın son parıltılarının da tadına varmaya" çabalamakta "kahramanca" bir yan bulamamakta, sonunda yaşamın üzerlerindeki hükmünün gerçekleşmesine izin vererek sevinç duyma eğilimi göstermektedirler. Böylece, Kafka yapıtlarında, 'korkunç' çaresizlik anlarında bile, umut kırıntıları bulunabilmektedir. Kafka'nın notlarında belirttiği gibi, "bastığı yerin iki ayağının kapladığından daha büyük olamayacağını" anlayınca, mutluluk olanağı doğmaktadır (2012: 23). Onun romanları, insanın tutsak ve hükümlü yazgısını gözler önüne serse de, yeryüzüne karamsar bir bakış getirmeye izin vermemektedir. Camus'nün vurguladığı üzere; "Kafka'nın inanılmaz "hükmü" köstebeklerin bile umut etmeye kalktıkları bu çirkin ve altüst edici dünyayı temize çıkarır" (2011: 159). Öyleyse, insan özgür



istencinin eyleme geçmesinin önündeki bitmek bilmeyen engellere karşı koymak ve bu sonsuz çabayı kendi yazgısı kılıp benimsemek yoluyla mutluluğu elde edebilmektedir. Kafka'nın öğretisi, kişinin yaşam hükmünün edilgin bir uygulayıcısı rolü oynamasını yadsırken, onun bu hükmü kendi yaratımı olan bir yazgı biçimine sokmasını salık vermektedir.

### 2.3. Camus Romanlarında Saçma ve Başkaldırı

Albert Camus, romanlarında yaşamın her yönüne işlemiş olan usdışılık, anlamsızlık, nedensizlik gibi olgulara özekselleşen bir konum vererek, saçma kavramının somut varlığını betimlemeyi amaç edinmiştir. Camus'nün, yeryüzündeki anlamsızlığı dile getirme yollarından biri, değer verilen kişi, nesne ya da olguların bir anda yokluğa karışabildiğini, onlara verilen değer tümüyle geçici nitelikte olduğunu göstermektedir. Buna ek olarak, Camus, insanların beklentilerine, harcadıkları çabaya, taşıdıkları duygulanımlara yaşamın genellikle karşılık vermediği tezini destekleyecek örnekler sunarak, yeryüzünde saçmalıklardan kaçış olmadığını anlatımını sunmaktadır. Genel olarak Camus'nün romanlarında, evren, insanın umutlarını, acılarını, duygularını umursamayan bir gerçeklik olarak sunulmakta ve insana bu duruma alışmaktan başka seçenek bırakılmamaktadır. Bundan dolayı, Camus'nün öne çıkardığı karakterlerin ortak özelliği, onların yalnızca dünyevi olanla, deneyim dünyasıyla yetinmeleri, görünür olanın arkasında bir anlam aramamalarıdır. Camus'nün başlıca karakterleri olgular evreninden başka gerçeklik tanımaz. Bu karakterler, bir anlamda, yıkıma uğradıklarında bunu bir ceza olarak, acı çektiklerinde ise bunu ödül getirecek bir süreç olarak görmezler. Söz konusu karakterler, bir yandan karşılaştıkları rastlantılara kendilerini rahatlıkla bırakırken, öte yandan deneyimledikleri en büyük acıların ardından bile, kayıtsızca hareket ederler ve günlük yaşantılarını sürdürürler. Romanlardaki kişilerin kendilerini bıraktığı rastlantılar ya da içinden çıkmak istemedikleri gündelik yaşam deneyimleri, onların zorunlu yazgılarının dünyevi karşılıklarını dışavurmaktadır.

İnsanın, en yoğun sarsıntı yaratacak durumda dahi günlük deneyimden uzaklaş(a)mama ve sıradan bir yaşam sürdürürken aniden dönüşü olmayan bir rastlantının güdümüne girme yönündeki iki zıt eğilimi, Camus'nün *Yabancı* romanının

ana eksenini oluşturmaktadır. Romandaki başkarakter Meursault'nun, annesinin ölümünün ardından kafasında beliren tek düşünce, annesinin gömülmesinden sonra “işe yeniden başlayacağı, sonuçta değişmiş hiçbir şey olmadığı”dır (Camus, 2013: 28). İnsanın karşısındaki en büyük gerçeklik olarak ölüm, üstelik bu gerçekliğin en güçlü hissedileceği annenin ölümü, romanda sıradan eylemler dizisi içerisinde sıradan bir olay görünümüne bürünmüş, tüm anlamını yitirmiş gibi gösterilmektedir. Camus'nün betimlediği bu evrende, insanın gözlerinin önünde olan yegâne gerçekliği görmekten uzak olduğu ve bu gerçekliğin de unutulmaya mahkûm edildiği ortaya konulmaktadır. Camus, insanın en yakınının ölümüne bile yeterince önem vermeyip yaşamını aynı şekilde sürdürecektir kadar kayıtsız olduğu bir duruma *Yabancı* romanından önce *Tersi ve Yüzü* kitabında dikkat çekmiştir: “Kahramanlarımın (...) “Karım öldü, ama, bereket versin ki, tamamlanacak bir sürü evrak var yarına”, diye konuşacakları romanlar yazmak gelir hep içimden” (2010, 63). Buna göre bir yakının ölümü, göstermelik bir seremoninin ardından bellekte bir iz bırakmadan silinir ve yaşamın alışlagelen işleyişini hiçbir şey durduramaz. Yine bu düşünceyle uyumlu olarak, Camus, *Düşüş* romanının başkişisi Clemence'e insanların ölümlere karşı daha dürüst ve anlayışlı olduğunu söyletmiştir: “Onlara karşı bir yükümlülüğümüz yoktur. Özgür bırakır bizi onlar, zamanımızı rahatça kullanabiliriz, saygıyı boş zamanlarımızda kokteylle sevimli bir metres arasına koyabiliriz. Bizi bir şeye yükümlü kılarlarsa, belleğe yükümlü kılar onlar, bizimse belleğimiz zayıftır” (2002: 26). Clemence'in bu sözlerinde, insan varlığının her an karşısında bulunan somut gerçekleri gözardı etme eğiliminde olduğunun, içine düştüğü kayıtsızlıktan dolayı kendisinin de tüm varlığıyla unutulmaktan kurtulamayacağı anlatıldığını düşünmek mümkündür. İnsan, çevresindekilere intikam almak, “karısını cezalandırmak” için kendi canına kıyacak kadar ileri gitse bile, bu niyeti umursanmayacak, onlara “özgürlüğünü vermek”ten başka, elinden bir şey gelmeyecektir (Camus, 2002: 53). Çünkü Camus'ye göre, ölüm bile, insana olağan deneyimlerini askıya aldırma gücüne sahip değildir; yaşamın özünü oluşturan acı ve sıkıntılardan kaçmak için insan, her zaman gündelik işlerin “sığınağı”na kaçma eğilimindedir. Bununla birlikte, insan, ancak alıştığı düzenin dışına, örneğin, uzak bir yolculuğa çıktığında, her gün karşılaştığı kişilerden, işlerden, desteklerden uzak

kaldığında “maskeler”inden arınır, tümüyle “kendi kendinin yüzeyine” erişir (Camus, 2010: 63).

*Yabancı* romanının kahramanı Meursault’ya geri dönüldüğünde, annesinin ölümünün ardından arkadaşı Raymond ve sevgilisiyle birlikte gittiği kumsalın, onun kendi yüzeyinin bilincine vardığı böyle bir yolculuğu yansıttığı görülmektedir. Meursault, kendisine annesinin ölümü karşısında bile kayıtsızlık ‘bahşeden’ sıradan yaşamının ve günlük deneyimlerinin boyunduruğunu geride bıraktığında, kendisini aniden gelişen olayların akıcılığına kaptırır; yalnızca art arda beliren rastlantılar onun yaşamına yön vermeye başlar. Arkadaşı Raymond, hasımlarıyla karşılaştığında, Meursault elinde silahla onun yanında yer alır. Bu sırada tenini yakan kızgın güneş, her yanı sarmış olan sessizlik ve tüm sahili kaplamış olan, parıldayan kumların ve ışıldayan denizin görüntüsü Meursault’yu tüm eylemleri önemsiz görmeye götürür. Güneş, gözlerini yakmaya başlar, denizden gelen rüzgârı bir “ateş yağmuru” gibi hisseder, bunun üzerine “bütün benliği gerilir, tabancanın üzerindeki eli kasılır”. Meursault, “Teri de güneşi de silkelediği”ni, “günün dengesini bozduğu”nu, önceden “üzerinde mutlu anlar geçirdiği kumsalın olağanüstü sessizliğini mahvettiği”ni anlar ve karşısındaki adamın hareketsiz bedenine art arda ateş eder (Camus, 2013: 58). Böylece Meursault’nun kişiliğinde, insanın, kendisini kuşatan sıradanlık evreninin dışına çıktığı anda, bu evreni parçalamak için kendisini ani gelişen olayların gidişine kaptırabilecek bir yapıda olduğuna işaret edildiğini söylemek olanaklıdır. Bu doğrultuda, Meursault, yaşantısının aleladedeliğin farkına vardığı yolculuğunda, güneşin ani bir yansımasına, kendi yazgısını katî şekilde belirleyecek bir rol yükler<sup>18</sup>.

Böylece, Camus’nün romanlarında, insanın içinde sıkışmış hissettiği sıradanlığın ‘zincirleri’ni kırmak amacıyla kendini rastlantıya bırakarak harcama yönelimi, anlamsızlık duygusunun dışavurulma yollarından biri haline gelmektedir. Buna ek olarak, Camus, yaşamın usdışı niteliğini daha açık kılmak için, yeryüzünde gerçekleşen

---

<sup>18</sup> Meursault’nun Arap’ı öldürmesinin, bir gerekçesinin bulunmaması yani nedensiz olması Dostoyevski, Gide gibi yazarların içinde bulunduğu edebiyat geleneğine özgü olarak değerlendirilmektedir. Bu geleneğin başlıca yaklaşımına göre; “Amaçsız bir hareket, aslında anlamsız bir dünyanın yansımasıdır” (Akt. Bronner, 2012: 46).

birçok yıkımın rastlantısal ve akıl almaz niteliğini betimleme yoluna gitmektedir. Camus'nün yapıtlarında, insanın, beklenmedik bir anda maruz kaldığı felaketi, alelade bir rastlantı gibi değerlendirip geçmesini beklediği, ancak yaşamda karşılaşılan olguların insan aklının yasalarıyla uyum göstermediği vurgulanmaktadır. *Veba* romanında belirtildiği üzere; “Felaket insana yakışmaz, onun için felaket gerçek dışıdır, geçip gidecek kötü bir rüyadır, denir. Ancak her zaman da geçip gitmez, kötü rüyalar arasında insanlar geçip gider (...)” (Camus, 2003d: 39). Dolayısıyla, insan her ne kadar içinde yaşadığı yeryüzünü ussal kılma çabasında da olsa, onu anlamlandırmaya da uğraşsa, aniden maruz kalınan bir facia dünyaya ilişkin tüm ussallaştırma girişimlerinin boşunalığını açığa vurur. Örneğin, *Veba* romanının önemli karakterlerinden Doktor Rieux, veba mikrobunun, içinde “onurlu alışkanlıklarla uğraşan” iyi kalpli memurların yaşadığı, Oran kentinde yayılmış olmasına hiçbir şekilde anlam veremez; bundan dolayı “vebanın kentliler arasında bir geleceği olmadığı” kanısına varır (Camus, 2003d: 47). Ancak ilerleyen bölümlerde doktorun bu düşüncesinin hiçbir dayanağının olmadığı tüm kesinliğiyle açığa çıkar ve olumlu özellikler atfedilen bu halkın binlerce üyesi, şehri kaplayan salgının kurbanı olur. Ölü sayısı arttıkça, ölüm göze daha önemsiz görünmeye başlar ve bu usdışı durum, yeryüzünde belki de tek gerçekliğin hiçliğe gömülmek olduğunu, bu nihai anlamsızlığın hiçkimse tarafından görmezden gelinemeyeceğini imler. Ayrıca, romanda yalnızca görgül gerçekliğin tanınması ve varlığın geçici niteliğinin öne çıkarılması, masum kişilerin nedensizce ölmesini engellemeyen ‘tanrısal adalet’e ilişkin her türlü düşüncenin sorgulanmasına yol açar. Stephen Eric Bronner’e göre, *Veba* romanı; “Camus'nün Hristiyanlık eleştirisini, masumların ölmesine izin veren ve insanlığın durumunun koşulsuz bir şekilde kabul edilmesini talep eden bir Tanrı’yı sevmeyi reddedişini en açık şekilde belirtir” (2012: 76 – 77).

Duyuüstü gerçekliği yadsıyıp yalnızca somut olandan hareket eden ve algılanır dünyadan çıkarsanabilecek anlamı en kaçınılmaz olanda yani ölümden arayan Camus karakterleri, ölümün varlığının tüm insanların yaşamını birbiriyle eşdeğer ve bu yolla anlamsız kıldığı sonucuna ulaşırlar. Örneğin, *Yabancı* romanında Meursault, ölecek olmaları bakımından tüm insanlar kesin bir şekilde aynı olduğuna göre, onların “nasıl ve nerede” yokluğa karışacağına önemi olmadığı düşüncesindedir:

“Herkes bilir ki hayat, yaşamak zahmetine değmeyen bir şeydir. Aslında otuz ya da yetmiş yaşında ölmenin önemli olmadığını bilmez değilim; çünkü her iki durumda da gayet doğal olarak başka erkeklerle başka kadınlar yine yaşayacaklar ve bu, binlerce yıl devam edecektir. Sözün kısası, bundan daha açık bir şey yoktu. Şimdi ya da yirmi yıl sonra olsun, ölecek olan hep bendim” (Camus, 2013: 103).

İnsanların ölüm karşısında eşitlenmesi olgusu, *Veba* romanında da işlenmiştir. Romanda, bir felaketin yarattığı toplu tutsaklık halinin belki de gerçek adaletin ortaya çıktığı biricik anı temsil ettiği belirtilmiştir: “Vebanın tepesinden bakınca, müdürden en son tutukluya kadar herkes mahkûmdu ve belki de ilk kez olarak hapisaneyeye mutlak bir adalet egemendi” (Camus, 2003d: 155). Bu doğrultuda, veba mikrobunun Oran Kenti’nde yarattığı tutsaklığa benzer şekilde, ölümün varlığının insanı yeryüzünde tutsak kıldığını düşünmek mümkündür. Ölüm karşısında hiçbir insan saltık özgürlüğe kavuşamaz. Böylece yeryüzünde bir ‘adalet kırıntısı’ bulabilmek, ancak ölümün varlığıyla olanaklı hale gelebilir. Buradan yola çıkarak, ölümün tüm insan yazgısını bir bütünlük içerisine soktuğunu ve onlar arasındaki tüm ayrımları sildiğini öne sürmek mümkündür. Camus’nün Meursault aracılığıyla dile getirdiği sözlerde, bu düşüncenin izleri görülmektedir: “Başkalarının ölümünün, bir anne sevgisinin, onun Tanrısının, seçilen yaşamların, kaderlerin ne önemi vardı benim için, değil mi ki beni de, onun gibi benim kardeşim olduklarını söyleyen milyarlarca imtiyazlıyı da bir tek kader seçecekti” (2013: 109). Ölüm olgusu böylece varoluşun zorunlu bir aşamasını teşkil eder ve insanlığa ait sonsuz yaşam döngüsü içinde tekil ölümler anlamını yitirir. Camus, ölümün birleştiriciliğine ilişkin açıklamalarının ilk örneğini *Tersi ve Yüzü* kitabında vermiş, buradaki denemelerini “ölümün hepimiz için olduğu, ancak herkesin ölümünün kendi için olduğu” gözlemi üzerine kurmuştur (Akt. Bronner, 2012: 29). Buna göre insan, sürekli yanı başında olan ölümün ağırlığına katlanabilmek için, onu umutsuzluk uyandıran, ‘mutlak son’u niteleyen anlamından sıyrıp yaşam döngüsü içinde sıradan bir olgu haline getirmektedir.

Ölümün topluca atfedilen anlamını gözardı edip onu büyük bir üzüntü kaynağı olarak değerlendirmektense, yalnızca olduğu gibi kabul etmek, Camus’nün dürüstlüğüyle öne çıkardığı karakterlerine yüklediği bir özelliktir. Bu karakterler, karşı karşıya kaldıkları olguları, genelin eğilimine uygun şekilde, ‘süsleyerek’

anlamlandırmaktansa, onları yalnızca doğalarından kaynaklanan nitelikleriyle, gerçek biçimleriyle kavramaktadır. Örneğin, “fiziksel ihtiyaçlarının çoğu zaman duygularını etkilediğini” kabul eden Meursault, yaşamının son anına kadar gördüğünün ötesindeki her türlü yücelik ifadesini yadsır. İdam edilmeden önce, kendisini çevreleyen duvarlarda tanrısallığın “çehre”sini aramasını buyuran din adamına, “güneşin rengi ve arzunun alevi”nden etkilenecek bu çehreyi ararken, “terleyen taşlardan” başka hiçbir şey görmediği karşılığını verir (Camus, 2013: 107). Rahip, idam mahkûmuna moral vermek için, insanların adaletini horgörüp Tanrı’ninkini yüceltirken, Meursault, yalnızca kendisini mahkûm eden adaleti tanır, “suçunun bedelini ödemesi”nden başka bir şeye önem vermez, son ana kadar “metafizik umudu” reddeder. Bu bakımdan, Camus, Meursault’yu şöyle değerlendirmektedir: “Kitabımdaki başkahraman hüküm giymiştir; çünkü o oyunu oynamamaktadır... O yalan söylemeyi reddeder... bu nedenle de *Yabancı*’yı kahramanlık yapmadan doğrular için ölmeyi kabul eden bir adamın hikayesi olarak okumak yanlış olmayacaktır” (Akt. Bronner, 2012: 47). İşlediği suçtan ziyade, annesinin ölümüne karşı tepkisizliğinden ve mahkeme sürecindeki kayıtsızlığından dolayı, bir anlamda toplumun ‘riyakâr’ ahlak anlayışından dolayı cezalandırılan Meursault, ölüm anına kadar yalanı reddettiği için, Camus’nün gözünde insanlığın hakettiği tek Mesih’tir. (Rey, 2012: 37). “Bir ölü gibi” yaşamadığı, kendinden, “hayatından ve gelmek üzere olan ölümden emin olduğu” için Meursault (Camus, 2013: 108), Mesihliğe rahipten daha layık görülür. Onun bu gerçeklikten “başka şeyi yok”tur. Bu Mesih, doğal olana yaklaştığı, dürüstlükten şaşmadığı için yeryüzündeki yabancılığı artar ve sonunda ‘toplumun iyiliği’ düşünülerek kurban edilmesi gerekir.

Dürüstlüğünden dolayı algıladığının ötesindeki her türlü gerçekliği reddeden ve bu uğurda yaşamını hiçe sayarak “topluma borcunu” ödeyen Meursault’nun son anlarındaki tek beklentisi, aşkın bir güç tarafından kutsanmak değil, özgürlüğüne kavuşmaktır. Ancak bu konudaki düşünceleri kendisine de insanlığa da herhangi bir umut olanağı sağlamaz:

“Gazeteler sık sık, topluma olan bir borçtan bahsediyorlardı. Onlara göre bu borcu ödemek lazımdı. Fakat bu, hayal gücüne hitap eden bir şey değil. Asıl önemli olan bir kaçma imkânı, değişmez ve şaşmaz gidişatın dışına atlayış, umudun bütün şanslarını taşıyan delice bir koşuşt. Tabii umut, koşup giderken bir sokağın köşesinde, daha kurşun havadayken vurulup ölmektir” (Camus, 2013: 99).

Bu doğrultuda, Meursault'nun sözleri, hapisaneden kaçma girişiminin aniden gelen bir kurşunla bastırılmasına benzer şekilde, insan varlığının kendisine sunulan tutsak yaşamı reddettiği zaman yokedilmekten kurtulamayacağını düşündürmektedir. Bir anlamda, insan gönüllü olarak içinde bulunduğu 'hapishane'ye ayak uydurmazsa, zorla cezaevine kapatılır; özgürlük isteği esareti getirir ve yaşamdan vazgeçmeksizin tutsaklıktan kaçış mümkün görünmez.

Meursault'nun insanlık durumuna ilişkin ulaştığı bu bilincin bir benzerine *Veba* romanında Doktor Rieux ulaşır. Maruz kalınan felaketin tehdidi ortadan kalkmaya başladığında, insanların içinde buldukları tutsaklığı bir anda unutup özgür kişilermiş gibi sıradan yaşamlarına devam etmesi, Rieux'nün dikkatini çeker:

“Her tür kesinliğe karşı, insanların öldürülmesinin sineklerin öldürülmesi kadar gündelik sayıldığı şu anlamsız dünyayı tanıdığımızı sakın sakın yadsıyorlardı; şu sınırları iyi çizilmiş vahşiliği, şu hesaplanmış çılgınlığı, şimdinin dışında ne varsa her şeye karşı korkunç bir özgürlük duygusunu da beraberinde getiren şu tutsaklığı, (...) bir bölümü her gün bir fırının ağzına yığılmış, yağlı kokular çıkararak havaya karışan, öteki bölümü de güçsüzlük ve korkunun zincirlerine vurulmuş kendi sırasını bekleyen şu şaşkına dönmüş insanlardan olduğumuzu inkâr ediyorlardı” (Camus, 2003d: 268).

Rieux'nün düşünceleri, yalnızca Oran'dakilere değil, kendilerine benimsetilen yaşam koşullarını hiçbir kişisel iz bırakmadan devam ettiren, yerleri doldurulabilir olduğu için ölümleri bile sıradan bir olay haline gelen tüm insanlara gönderimde bulunmaktadır. Bu insanlar, içsel doğalarını dışavurma gücünden yoksun oldukları halde kendilerini özgür hisseder. Böyle kişiler, içinde yer aldıkları toplumsal, geleneksel ve kurumsal her türlü dışsal gücün, özbenliklerini ortadan kaldıran, içsel doğalarına 'gem vuran' niteliğinin farkına varmaz. Bu izlek üzerinden hareketle, insanların kendi katkıları olmadan benimsedikleri kabul edilebilir yaşam ölçütlerini *Düşüş* romanında Clemence açıklar: “Bir iş, bir aile, örgütlenmiş boş zaman işte budur. Ve küçük dişler tene saldırır, kemiklere kadar yer” (Camus, 2002: 10). Buna göre, uyum sağlanan toplumsal yaşamın önemsiz görünen normlarının bile kişinin özgün niteliklerini 'öğüten' bir yapıya kavuştuğunu söylemek mümkündür. Böylece, insanlar çevrelerince tanınmak, kabul görmek için mevcut törel yapıya uyum sağlamak, “ödevlerini yapan bir adam olmak” yoluna gider; ancak özgürce benimsediklerini sandıkları yol onları “yalnızca yaşlı olmaya götürür”. Camus, konuya ilişkin düşüncesini şu şekilde dile

getirmiştir: “İnsanlar her şeyi ilerideki yaşlılık üzerine kurarlar. Düzelmelerle kuşatılmış bu yaşlılığa kendilerini savunmasız bırakan başıboşluğu vermek isterler. Küçük bir köşke çekilmek için ırgatbaşı olmak isterler. Ama bir kez yaşlılığa gömüldüler mi anlarlar bunun yanlış olduğunu” (2010: 35). Bu düşünce doğrultusunda, insanların gelecekte korktukları ve çevrelerinden onay almak istedikleri için kendilerini gerçek anlamda etken olabilecek bir güçten yoksun bıraktıklarını ve bir tür ‘yaşayan ölü’ye dönüştüklerini düşünmek olanaklıdır. Farkında olmasalar da hiçbir eylemleri kendilerine ait değildir ve sürekli yeni belirlenimlerle daha çok sınırlanan, bir otomat gibi sürdürdükleri yaşamlarını kolaylıkla benimserler. Bu bakımdan *Yabancı* romanında, hücrelerinin içinde “hep aynı gün”ü yaşayan ve “hep aynı iş”i yapan Meursault’nun kendi tutsaklık koşullarına ilişkin düşünceleri, insanlık durumuna genellenebilir görünmektedir. Meursault, kendisini “kuru bir ağacın gövdesine hapsediler de başının üstündeki gök parçasına bakmaktan başka yapacak işi olmasa da” yavaş yavaş her türlü köleliğe alışacağını belirtir (Camus, 2013: 72). Bir bakıma Camus, tüm insanların tutsaklığı kolaylıkla içselleştirebileceğini vurgulamaktadır. Bununla birlikte, Meursault, kabullendiği tutsaklık koşullarını, tümüyle kendi eylemleriyle oluşturmuştur. Meursault’nun ‘kazanılmış’ tutsaklığındansa, ‘gönüllü’ tutsaklığı yeğleyenlerin ise “yalnız, tanrısız ve efendisiz” olmanın getirdiği yükten, sorumluluk duygusundan kaçmak için “kendilerine bir efendi seçmeleri gerekir”. *Düşüş* romanında Clemence’in belirttiği üzere; “iyi insanlar, boyun eğmeye ve köleliğin rahatlıklarını elde etmeye” ayartılır, ancak “bu köleliği gerçek özgürlük sanma” yanılgısından kurtulamazlar (Camus, 2002: 92).

İnsanlar, tutsak yaşam koşullarını içselleştirmek için her zaman özgürlük yanılışına kapılmak zorunda değildir; baskının son derece açık olduğu durumlarda, maruz kaldığı esarete alışma eğilimindedir. Örneğin, *Veba* romanında, salgın tüm gücüyle şehri etkisi altına almaya başladıktan sonra, insanların “özgür kalacakları süreyi hiç düşünmemek, geleceğe hiç yönelmemek ve gözlerini yerden başka yöne çevirmemek” yoluna gitmesi, bu eğilimi açığa vurmaktadır. Kent sakinleri, ilk başta, sıkıntılarını gözardı ederek, savaşımdan kaçınarak bir çeşit yüce güç tarafından ödüllendirilmeyi bekleseler de, hiçbir kazanıma kavuşamazlar. Böylece insanın içinde



bulunduğu duruma katlanmakla yetinemeyeceği, zor koşullarla mücadele etmekten başka şansının olmadığı ortaya çıkar. Camus’ye göre, insanın vebayla ya da onunla özdeşleştirilebilecek her türlü yıkımla<sup>19</sup> savaşmasında söz konusu olan şey kahramanlık değil yalnızca dürüstlüktür (2003d: 150); çünkü kendi doğasını, varlık nedenini duyumsayabilmesinin tek yolu bu mücadele anıdır. Bu açıdan, insanın zor koşullar altında yalnızca “mesleğini yapma”yı sürdürmesi bile bazen dürüstçe bir savaşım için yeterli bir eylem haline gelebilir. Dolayısıyla, *Veba* romanında yüce amaçlar peşinde koşan, yeryüzünde pek karşılaşılma olanağı bulunmayan bir insan ideali yerine olgusal yaşamdaki mücadeleyi mümkün kılan yalın ve sade insani edimler öne çıkarılmaktadır. *Veba* romanındaki bu yönelimin izine, öncelikle Camus’nün ilk kitabı *Tersi ve Yüzü*’nde rastlanmaktadır: “Önemli olan insanca ve basit olmak. Hayır, gerçek olmaktır önemli olan, hepsi girer bunun içine, insanlık da basitlik de” (2010: 69). Bu noktadan hareketle Camus’nün yazılarındaki birleştirici niteliğin, ‘sahteliğe’ ya da gösterişe kaçan her türlü eylem ve tavrın hor görülmesi, doğal ve içsel niteliklerin övülmesi olduğunu söylemek mümkündür.

Camus’ye göre, kişilerin tanıklık ettiği güçlülere karşı doğallıkla tavrını belirlemesi ve bu davranışını sürdürebilmesi, küçümsenecek bir iş değil, asıl çaba gerektiren durumdur. Camus, bu nedenle Clemence’e şu sözleri söyler: “Bu dünyada savaş yapılabilir, aşk taklit edilebilir, hemcinsine işkence yapılabilir, (...) komşu çekiştirilebilir. Ama bazı hallerde devam etmek, yalnızca devam etmek insanüstü bir şeydir” (2002: 77). Böylece, kutsal amaçları önemsiyor görünen ama buna karşın linç kültüründen riyakârlığa kadar uzanan bir eylemler dizisine izin veren genele ait moral eğilimin ‘büyüsü’ne kapılmadan, kişinin içsel doğrularına uyarak basit eylemlerini sürdürmesi yüceltilmektedir. Bu doğrultuda, Camus karakterleri, gündelik yaşamda karşılaşılacak, gösterişsiz eylemleriyle mücadelelerini sürdürür. Örneğin, Rieux, herkesin umutsuzluğa düşerek boyun eğdiği bir ortamda, “zorbalığa karşı günlük hayatta gerçekleştirilen sessiz savaşa” katılan “modern bir Sisyphus” olarak ortaya çıkar (Bronner, 2012: 78). Rieux, vebaya karşı savaşırken eyleminin amacına ulaşacağını, bundan dolayı ödüllendirileceğini düşünmez; her yanının insan gücünü aşan bir

---

<sup>19</sup> Romandaki veba salgını genellikle 2. Dünya Savaşı sırasında Alman Ordusu’nun Fransa’yı işgal etmesiyle ilişkilendirilmiştir.

felaketle sarıldığıının farkında olan bilinci, onu yalnızca buna karşı koymaya yönlendirir. Direnişin vebayı yenme şansı yoktur, yalnızca ona “tanıklık eder” (Bronner, 2012: 79). Ancak insanın kendi varlığının bilincine varmasının tek yolu, ne tür bir yıkımla çevrelenmiş olursa olsun, ona karşı direnmektir. Buna uygun olarak, *Veba* romanında, insanın mücadele ederek ve hastalıkla savaşarak “gerçeğin yolunda olduğuna” inanç beslediği, insanlığının farkına bu şekilde vardığı düşüncesi egemendir. Romanda insanların, aslında “mutlak güçte bir Tanrı’ya” inanmayıp kendilerini “sonuna kadar Tanrı’nın ellerine” bırakmadığı, onların birbirlerini “iyileştirmeyi” sürdürmelerini sağlayan bu inançsızlıkları olduğu belirtilir (Camus, 2003d: 118). Böylece insan, yeryüzünde karşılaştığı olgulara kutsallık atfedip onlara boyun eğerek değil, bu olgular üzerinde edimde bulunarak ve onlara başkaldırarak insani doğasını açığa çıkartabilir. Öyleyse, aniden belirerek evrenin usdışı ve anlamdan yoksun niteliğini ortaya seren her çeşit olayın zorunlu sonucu “direniş” gibi görünmektedir:

“Saçma, ister insani kisvesinde gelsin (totalitarizm) ister aşkın biçiminde (Prometheus ya da Sisifos’u ezen yazgı), başkaldırıcıyı getirir. Direnişçilerin başkaldırısının tanrılar tarafından ezilen bireyinkinden daha güzel bir başarıya aday olduğuna inanmak isteriz. Bununla birlikte *Veba*’nın konusu, kötülüğün güçlerine karşı verilen mücadelenin aydınlık bir gelecek hazırlamaktan ziyade, insan onurunu koruduğunu düşündürür” (Rey, 2012: 57).

Bu izlek üzerinden hareketle, sonunda hiçbir somut kazanım elde edemeyecek olsa da, insanın en azından kendi onurunu korumak için direnişini sürdürmek zorunda olduğunu savunmak olanaklıdır. Dolayısıyla yeryüzünde “masum çocukların uğradığı acılar” dâhil olmak üzere, “utanç verici kötülüklerle yüzyüze gelen onurlu kişiler, yakından tanıklık ettikleri bu acıyı izlemekle yetinemez, ona bir şekilde karşı koymaları gerekir. Ancak bu acıyı kabullenmek güç bir iştir. Bu durumda, *Veba* romanında Rahip’in belirttiği gibi, insan “ya her şeye inanmalı ya da her şeyi yadsımalı”dır ve her şeyi yadsımak çoğunlukla göze alınamaz. Çünkü insan, kendi direniş gücünden, dolayısıyla insanlığından vazgeçmek pahasına da olsa, “çocukların acısını ve ölümünü” silecek, “bu acıyı gerekli” kılacak bir çözüm arayışına girer; anlamlandıramadığı ve ağırlığı altında ‘ezildiği’ sıkıntıların ardında bir neden arar (Camus, 2003d: 206).

Bu düşünceden yola çıkarak, insanın, yeryüzü acılarına bir anlam kazandırıp onlara katlanmasını kolaylaştıran “Tanrı sevgisi” aracılığıyla, karşı koyma

yükümlülüğünü görmezden geldiğini savunmak olanaklıdır. Camus'ye göre, kişiler, genellikle insan olmanın gerektirdiği sorumluluktan kaçmak ve buna karşın, Tanrı'yı kullanarak, "kendi masumiyetlerini garanti altına almak" yoluna gitmektedir. Camus, kahramanı Clemence aracılığıyla, insanın kendini rahatlatmak için benimsediği Tanrı'yı, haklı çıkmak için suçlayabileceğini vurgular. "Bir insanı zeki ya da yüce ruhlu kılan çabaları övmekle onu şöyle böyle sevindirirsiniz. Tersine, onun doğal yüce ruhluluğuna hayran olursanız, yüzü ışıldar. Buna karşılık, bir suçluya, hatasının doğasından ya da karakterinden değil, talihsiz koşullardan ileri geldiğini söylerseniz, size derinden minnet duyar" (2002: 57). Bir anlamda, insanlar kendilerine ait uğraşların, eylemlerin sorumluluğunu almaktansa, yalnızca soyut varlıklarıyla tanınmak isterler. Eylemden arındırılmış bir varlık ise, her türlü yargıdan muaftır. Kişiler, sorumluluk üstlendikleri ve kendilerini yargıladıkları ender durumlarda ise, vicdan azabını kendilerine benzeyen insanlarla dertleşerek giderir. Çünkü asıl amaçları "kendilerini düzeltmek ya da iyileştirmek değil", "hem suçlu olmaktan çıkmak hem de kendilerini arıtmak için çaba göstermemek"tir (Camus, 2002: 58).

Buna uygun olarak, *Düşüş* romanında, insanların suçsuzluklarını kanıtlama tutkusuyla kendi özgürlüklerinden kolaylıkla vazgeçebileceği vurgulanmaktadır. Böylece, Dostoyevski ve Kafka'nın yapıtlarında sıklıkla dikkat çekilen 'insanın özgürlüğe ilişkin algısının ikircikli doğası' konusunun, Camus romanlarında da temel izleklerden birini oluşturduğu görülmektedir. *Düşüş*'ün kahramanı Clemence, özgürlük ve başkalarınca yargılanmanın karşılıklı bağıntısından dolayı, özgürlüğün "son derece ağır bir yük" olarak hissedileceğini belirtir: "Özgürlüğün bir ödül ya da şampanya ile kutlanan bir nişan olmadığını bilmiyordum. (...) hayır, tersine, bir angarya o, yalnız başına, bitkin düşürücü bir mukavemet koşusu" (Camus, 2002: 89). Buna göre, Clemence, haz odaklı bir yaşantı sürdürse de, özgürlüğün getirdiği ağırlığı üzerinde hisseder ve kendini yargılamaktan kurtulamaz.

Camus'nün, özgürlüğü rastgele bir eylemin güdümüne girerek deneyimleyen kahramanı, *Yabancı* romanının başkarakteri, Meursault'nun durumunda ise, yargılanma öznel boyutu aşar; Meursault, bireysel yazgısı üzerindeki tüm egemenliğini yitirir: "Bu davanın benim dışımda görülür gibi bir hali vardı. Her şey, ben karıştırılmaksızın olup

bitiyordu. Kaderim, bana fikir sorulmadan belirleniyordu” (Camus, 2013: 90). Buradan, insanın en özgür görünen eyleminin bile, onun kendi yazgısını belirleme gücünü ortaya koyamayacağı anlamını çıkarmak mümkündür. Meursault, tek belirleyicisi olamasa da bireysel yazgısını benimseyerek varoluşunun bir parçası kılar, boyun eğmeyi reddederek özvarlığının bilincine ulaşır. Bununla birlikte, Meursault’nun tersine, eylemlerinin tüm sorumluluğunu üstlenme gücünden yoksun kişilere, kendi ‘suç ortakları’na ilişkin Clemence’in kavrayışı şu şekildedir: “(...) önemli olan, özgür olmaktan çıkmak ve kendinden daha namussuz olana pişmanlık içinde itaat etmektir. Hepimiz suçlu olduğumuz zaman, demokrasi olacaktır” (Camus, 2002: 91). Bir anlamda, Clemence’in sözleri, normal yaşamlarını sürdürmek isteyen insanların bireysel yazgılarını, kendi ‘aşağılık’ yanlarına katlanmalarını kolaylaştıracak ‘bayağı’ otoritelere bağlamaları gerektiğini açığa vurur.

Buna ek olarak, Camus’nün romanlarında, ani bir felakete maruz kalmak ya da beklenmedik bir anda sorumluluk üstlenmeyi gerektiren bir konumda bırakılmak gibi durumlar, kişilerdeki otorite inancını sarsmaya başlar. Bunun sonucunda, kişiler kendilerini sorgulamaya başlar, dışsal yıkımlar içsel dünyada karşılık bulur. Ancak Camus yapıtlarında, bu sarsılma dönemleri genellikle kısıtlı bir zamanı kapsar ve bilişsel bir dönüşüme neden olmaz. Örneğin, *Veba* romanında, tehlike geçmeye başladıktan sonra, insanlar kısa bir süre önce çektikleri sıkıntılardan tümüyle uzaklaşmış ve “neşe içinde” eski yaşantılarına dönmüş görünür. Rieux’nün dikkat çektiği gibi, bu insanlar, veba mikrobunun hiçbir zaman yok olmadığından, “(...) belki bir gün, insanların bir mutsuzluk yaşaması ya da bir şeyler öğrenmesi için vebanın kendi farelerini uyandırıp mutlu bir kente ölmeye yollayabileceğinden haberi yok”muş gibi gözükür (Camus, 2003d: 277). Bir anlamda, yaşamda anlam vermenin zor olduğu olguların sürekli kendini gösterme olasılığı, günlük hazlarından uzaklaşmak istemeyen çoğunluğun umarsızlığını engelleyememektedir. Benzer bir duruma *Düşüş* romanında da rastlanmaktadır. Clemence, bir gece köprüden atlayarak intihar etmek üzere olan bir kadına rastlar ve ne yapacağına karar veremez. Alışmış olduğu haz dolu yaşam, ona insani yükümlülüklerini unutturur ve kadının eylemine engel olmaz. Clemence, kadının ölümünde kendinin de payı olduğunu düşünerek rahatsızlık duyar, ancak pişmanlığını

yatıştırmak için, tüm insanların bu konuda kendisiyle suç ortağı olduğunu ima eder. Çünkü Clemence’e göre, çoğu kişi rıhtımda karşılaşılan böyle bir durumda yaşamını tehlikeye atmayı göze alamaz; bir yandan genç kızın yeniden suya atlamasını ve onu kurtarma şansına sahip olmayı diler, öte yandan bu dileğinin gerçekleşmesinden korkar: “Ya dileğimizi hemen kabul ediverirse? O zaman dediğimizi yerine getirmek gerekir. Su ne kadar da soğuk! Ama yüreğimizi ferah tutalım! Artık çok geç, her zaman hep geç olacak” (Camus, 2002: 99). Böylece *Düşüş*’n kahramanının, veba tehlikesini atlatan insanlardaki umarsızlığı tüm insanlığa genellediğini düşünmek mümkündür. Bir anlamda, yalnızca dışarıdan gelen bir felaketin değil, sorumluluğu taşınan bir yıkımın söz konusu olduğu durumlarda bile, insanlar benliklerine sinmiş kayıtsızlıklarını bırakmamaktadır.

Dolayısıyla Camus’nün romanlarında, umarsızlık, bir yandan insanların yeryüzü yaşamına katlanmalarını kolaylaştırırken, öte yandan en kk bir acıyla karşılaştıklarında bunun ağırlığını daha kesin biçimde hissetmelerine yol açmaktadır. Buna ek olarak, çoğu kişi, acı çekmelerine neden olan eylemlerinin sorumluluğunu üstlenecek yüce bir güce ya da en azından paylaşacak suç ortaklarına gereksinim duymaktadır. Ancak kendi varlığının ve evrendeki yerinin bilincine ulaşmış kişiler, deneyimledikleri tüm olayları, dolayısıyla yaşamlarını hiçbir gerçeği çarpıtmadan kabullenmektedir. Örneğin, *Veba* romanında, salgının etkisinin zayıflamasının ardından Grand’ın söyledikleri, bu durumu ortaya koyar: ““Veba bu, veba geçirdik”, diyorlar. Bir anlamda ödüllendirilmek istiyorlar. Ama ne demek veba? Yaşam bu, işte hepsi bu kadar” (Camus, 2003d: 275). Bu sözlerle, bir bakıma, yaşamın en zorlayıcı şartları da kapsadığına, huzurlu anların azaptan ayrı tutulamayacağına vurgu yapılmakta, varoluş bütüncül bir şekilde değerlendirilmektedir. Bir yönüyle, Rieux da, salgına yenik düşen arkadaşı Tarrou’ya ilişkin onun yalnızca en canlı görüntüsüyle l bedeninin görüntüsünü anımsadığında, haz ve acının, coşku ve yılgınlığın tek bedendeki birliğinin, yaşamın geneli için geçerli olduğunu anlar. Böyle bir bilince ulaşınca, insanın uğradığı felaketten ya da kendisini düşürdüğü durumdan yakınması gerekmez; yaşanan acılar için bilinci gölgeleyen bir sorumlu arayışına girilmez. Bu açıdan Camus’nün romanlarında yaşamın anlamsız yanlarını da gerektiren birliğinin, uyumsuzluğu da

kapsayan uyumunun bilincine ulaşmış karakterler, Meursault örneğinde olduğu gibi, sonunda tüm yazgılarını onaylayıp gerçek mutluluğu deneyimler: “(...) eskiden mutlu olduğumu, hatta şimdi de mutlu olmaya devam ettiğimi anladım. Her şeyin tamam olması ve kendimi daha az yalnız hissedebilmem için, idam günümde çok seyirci bulunmasından ve bunların beni hınç dolu haykırışlarla karşılamalarından başka isteyecek bir şeyim kalmamıştı” (Camus, 2013: 110). Öyleyse bilinç, herkesin nefretle baktığı bir idam mahkûmunu bile yazgısıyla bütünleştirecek bir amor fati anına ulaştırma gücüne sahiptir. Bu doğrultuda, Camus’nün romanlarındaki önemli karakterler, hiçbir kesinlik taşıyamayacak anlamlandırma çabalarına, ödüllendirilme beklentisine girmeden, yalnızca gördüklerinden hareketle, gerçekliği yorumladıklarında yazgılarını varlıklarının bir parçası kılmaktadır. Varlığın ancak bu şekilde bütüncül algılanışı sonucunda, yaşamdaki her türlü usdışılık, uyumsuzluk ve sıradanlık bir anlama kavuşturulabilir ve insandaki görüye ‘bir tablodaki gölgeler’ gibi değer katabilir.

### **3. AMERİKÂN ve TÜRK SİNEMASINDA SAÇMA ve BAŞKALDIRI**

#### **3.1. Amerikan Sinemasında Saçma ve Başkaldırı**

Amerikan Sinemasında yeni bir dönemin başlangıcını teşkil eden *Bonnie ve Clyde* (yön. Arthur Penn, *Bonnie & Clyde*, 1967) filmi, saçma kavramının sinemada merkezi bir konum kazandığı ilk örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Filmde, tekdüze bir yaşam döngüsüne mahkûm kişilerin, yeryüzündeki varlıklarını kesinlemek için suç işlemeye yönelmesi anlatılmaktadır. Clyde, garsonluk yaparak geçinen, başkaları için herhangi birinden ibaret olan Bonnie’ye tüm eyalette “iz bırakmak” için birlikte yol almayı teklif eder. Aynı üniformayla aynı kafede müşterilerle uğraşmakla günlerini geçiren Bonnie’yi bekleyen tek gelecek, kendisinden hoşlanan normal biriyle evlenip benliği üzerinde baskı kuran sıradan yaşamına devam etmektir; bundan dolayı Clyde’ın önerisini kolaylıkla kabul eder. Bonnie’de saçma duygusunun oluşmasını hazırlayan bir “neden” sorusu bu şekilde başgösterir ve ‘refah dolu normal bir yaşam’dansa, sürekli tehlike içinde olacağı bir savaşı tercih eder. Clyde’la çıktığı yolda “bir an olsun huzur bulamayacak”tır; alışlageldik yaşamını sürdürse kolayca ulaşacağı maddi zenginlikten

ve cinsel hazdan mahrum kalacaktır<sup>20</sup>. Bonnie'nin seçimi, yaşamın saçma niteliğinin ayırdına varınca, değer verilen her türlü gelecek tasarımının özüne ait yavanlığı gözler önüne sermektedir.

Bu bağlamda, insanın rahatlık dolu varsıl bir yaşam sürdürdüğü durumda bile, bu yaşantının hiçbir kalıcılığa sahip olmadığı, yaşamlarında rahat yolu seçenlerin kalıcı bir iz bırakmasının olanaklı görünmediği öne sürülebilir. Filmdeki kahramanların asıl çabası, yeryüzüne kendi izlerini bırakmak, sonlu varlıklarına ölümün ortadan kaldıramayacağı bir nitelik kazandırmaktır. Bundan dolayı suç işlemelerinin ardından fotoğraflarını çeker, kimliklerinin belli olmasına aldırmadan yaşamlarını tehlikeye atarlar. Bununla ilişkili olarak, Bonnie'nin kendi yaşamlarına ilişkin şiiri gazetelerde yayımlanınca asıl amaçlarını gerçekleştirmiş olurlar. Clyde, Bonnie'ye "Beni hatırlanacak biri yaptın" der ve iktidarsızlık sorununu aşar. Bonnie ve Clyde, sahip oldukları kararlılıkla genç yaşta yokolmayı göze alıp varlıklarını kesinlerken, ortakları Moss cesaretsizliğinden dolayı yalnızca "kimliği belirlenemeyen şüpheli" olarak kalır. Böylece bir anlamda, insanın kendisine dayatılan gelecek planından sapmadığı sürece silikleştiği ve ne kadar uzun yaşarsa yaşasın kendine ait tek bir iz bırakmaksızın hiçliğe karıştığı ifade edilir. Bununla birlikte, kişiler, tehlikeye göğüs gerdiği ölçüde varoluşuna değer kazandırır ve yaşamını ne kadar erken yitirirse yitirsin, ismi tüm kuşaklar için kalıcılığını korur.

İşledikleri suçlar ve atıldıkları tehlikelerle kendilerini birer mit kahramanına dönüştüren Bonnie ve Clyde, filmin sonunda, egemen yapının koruyucu kuvvetleri ile düzene uyum sağlamış kişiler tarafından öldürüldüğünde, perdeye tümüyle sessizlik hâkim olur. Her türlü zorluğu bir şekilde alt etmiş bu 'mitsel kahramanlar', aniden cansız birer et parçası haline gelir. Böylece varlığını sonsuzluğa taşıyacak bireylerin ölümlü doğası tüm açıklığıyla dışavurulmuş olur. Ayrıca filmin sonu, 'gerçek anlamda yaşayan' bireylerin, kendilerince belirlenmeyen bir varoluşu sürdüren ve bunu yaşam sanan kişiler tarafından imha edileceği düşüncesini de barındırmaktadır.

---

<sup>20</sup> Clyde iktidarsızdır ve filmde belirttiği üzere, Bonnie istese kendisini arzulayan zengin bir erkekle kolayca evlenebilir.

İnsanların her gün, özvarlıklarını unutturcasına kendilerini kaptırdıkları günlük yaşam deneyimindeki anlamsızlıktan bunalma ve bunun sonunda suça yönelme eylemi, *Parmaklıklar Ardında* (*Cool Hand Luke*, yön. Stuart Rosenberg, 1967) filminin de ana konusunu oluşturmaktadır. Luke, “küçük bir kasabada yapacak bir şey bulamadığı” için, hiçbir şeye yararı dokunmayacak bir suç işler, parkmetrelerin başını keser. Bu eylemden dolayı, Luke kısa bir süre hapis cezasına çarptırılır ve yılmaksızın tutsaklıktan kurtulmanın yollarını arar.

Hapishanedeki durum, sıradan insanın günlük yaşam koşullarını andırır. Mahkûmlar, haftanın altı günü sabahtan akşama kadar çalışır, işleri bitince kendi köşesine çekilir ve her gün bu yaşam döngüsü devam eder. Bazı günler, cezbedici biçimde araba yıkayan bir kadın, mahkûmlara kendini sergileyip onların birtakım hayallere kapılmasına neden olsa da, bu düşlere hiçbir zaman ulaşılamaz. Sıradan insanlar, düşlerinin ulaşamayacakları bir yerde olmasından sıkıntı duymadan, içinde buldukları tutsaklığa rahatlıkla uyum sağlarken, Luke gibi tutkulu kişiler, asla erişemeyeceklerini bilseler de sonuna kadar çabalamaktan geri durmaz.

Luke, her eylemiyle Sisifos’un bir tezahürü olarak değerlendirilmeye elverişlidir. Örneğin, kendisinden oldukça iri olan Dragline ile kazanması olanaklı olmamasına karşın, boks maçı yapar. Her yumrukta yere devrilse de yeniden ayağa kalkmaya çalışır. Benzer şekilde hiçbir iyi karta sahip değilken pokerde restleşir<sup>21</sup>, tıpkı hiç şansı yokken Dragline’in üzerine yürümesi gibi, elinde hiçbir şey yokken rakibini yener. Luke, salt yapacak bir şey olsun diye, önüne gerçekleştirilmesi olanaksız görünen bir hedef koyar ve insanlarla bahse girer. Örneğin, hiç kimse ona şans tanımasa da, elli yumurta yer. Bahsi kazanmasının ardından, Luke, üzerinde yalnızca beyaz iç çamaşırıyla kollarını iki yana açmış biçimde masaya yatırılır.<sup>22</sup> Luke, bu sahnedeki görüntüsüyle, kendisini yoktan var ettiği bir amaç uğruna feda edebildiğini açığa vurur.

Sisifosvari yazgının en açık görüldüğü eylem ise, Luke’un hapisten kaçma girişimleridir. Luke, kaçmaya her çalıştığında yakalanır ve her seferinde daha ağır cezaya çarptırılır. Ancak tutsaklığına son verme çabasından asla vazgeçmez.

<sup>21</sup> Luke’un “Cool hand” lakabı poker oyunundaki bu kayıtsız tavrından gelmektedir.

<sup>22</sup> Luke’un buradaki hali, İsa’nın çarmıhtaki halini anımsatır.



Mahkûmların çoğu, Luke'un çabasını beyhude bulur ve Luke zincire vurulduğunda, kendi “cesaretsizlik”lerini, en azından “zincirsiz” olmalarıyla haklı çıkardıklarını düşünür. Bir anlamda, günlük yaşamda, sürekli onaylanma güdüsüyle özbilincine pranga vurulmasına razı olan, güvenliği her türlü gereksinimin üstünde gören bir insanlık durumu, filmde mahkûmların bedeninde somutlaşır. Burada ayrıca, özgürlüğü anımsatan kişilerin, dolayısıyla özgürlüğün, tutsaklar tarafından tümüyle horgörülmesi söz konusudur. Bununla birlikte, Luke'un tavırları, mahkûmların bir bölümü için umut kaynağıdır, hatta Luke'un kişiliğini bir bakıma kutsallaştırdıkları görülür. Ancak, Luke, büyük işkencelerden geçip boyun eğmeye mecbur bırakıldığında hiçbiri tepki göstermez ve Luke'a sırt çevirir. Bu durum, insanların değer attedikleri hiçbir şeyin kalıcılık taşımadığını düşündürmektedir. Buradan yola çıkarak, kutsallık atfedilen her olgunun özünde anlamsız olduğunu ve yeryüzündeki işleyişin saçmalıktan kurtulamayacağını söylemek olanaklıdır. Bununla birlikte Luke, evrende hüküm süren bu saçmalığın bilincinde olduğu için, dünyanın kabul gören kurallarını çiğnemeye devam eder. Her türlü tanrısallık düşüncesine karşı koyar. Bir bakıma *Yabancı* romanının kahramanı Meursault gibi, ağır şekilde cezalandırılmasının en büyük nedeni, onun tanrıyı bile horgören bu başkaldırısıdır.

Konuyla ilişkili olarak, Luke, polisten kaçarken kiliseye sığınır ve “Orada kimse var mı?” diye sorar, ancak boşlukta yalnızca kendi adım sesleri yankılanır. Sahnede tanrısallık adalet olanağının yadsındığı görülmektedir. Luke, kilisede Tanrı'yla hesaplaştığını varsayarak kendi kendine konuşup bir işaret beklerken, içeriye, tüm umutları ortadan kaldırırcasına, Dragline girer. Bunun sonucunda Luke, Sisifos'a benzeyen yazgısını kendi sözleriyle ifade eder: “Görünüşe göre, sen her şeyi öyle bir ayarlıyorsun ki, ben hiçbir zaman kazanamıyorum”. Ancak, umutsuzca giriştiği tüm savaşımlarda olduğu gibi, bu yazgısını kabullenme anında da Luke'un yüzünde bir gülümseme belirir; bu “onun asla yenilemeyeceği”nin göstergesidir. Dolayısıyla Luke, herkesçe onaylanan bir yaşam sürdürüp kaderine boyun eğerek değil, doğası gereği, sürekli karşı koyup yazgısını kabullenerek gerçek bir zafer kazanır. Evrende, “daima özgür ve dürüst yaşamayı deneyen” kendisi gibiler için yer olmasa da, bu tutkulu kişiler; özvarlıklarının gereği olarak, kendilerine yer açma çabasına asla ara vermezler.

Bununla birlikte, yaşanan çağın insanının özgürlüğe bu derece bir bağıllık geliştirmekten uzak olduğu, hatta elindeki özgürlükten bile rahatlıkla feragat edebileceği göze çarpmaktadır. Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası (2001: A Space Odyssey, 1968)* filmi bu düşüncüyü dışavurmaktadır. Filmin başlarında, primatlar kendi hallerinde yaşamlarını sürdürürken bir gün aniden *monolithin*<sup>23</sup> ortaya çıkmasıyla ileride gelişecek insan uygarlığının temelleri atılmaktadır. Başlangıçta insanların ataları, ilk aleti, bir hayvan kemiğini, kendi isteği doğrultusunda kullanma becerisine sahip olmuş ve bununla türdeşlerini yoketmeye yönelmiştir. Ardından, havaya atılan kemik ve uzay gemisi imgelerinin birleşmesi, atalarına ait özü korumaya devam eden insanın geldiği yeri gösterir. Filmin ilerleyen kısımlarında görüleceği üzere, zihinsel gelişiminde üstün bir düzeye ulaşan insanoğlu, kullandığı aletler üzerindeki egemenliğini kaybetmiş, icat ettiği bir araca, uzay gemisini kontrol eden bilgisayara, tüm varlığını teslim etmiştir. Böylece, dayanakları ansızın ortaya çıkan *monolithte* bulunan, ussallığa geçiş süreci, insanlığı daha ileri bir noktaya taşımamış; hayvanların öldürülmesiyle başlayan doğa üzerinde egemenlik kurma durumu, insanın özvarlığı üzerindeki denetimi de beraberinde getirmiştir. Bir anlamda, filmde ussallığın temelleri rastlantısal kılınmış ve insanlık idealinin anlamsız ve saçma doğası açığa çıkarılmıştır.

Filmde, insanların tümüyle kendilerini teslim ettikleri, içinde buldukları uzay aracının “beynini ve sinir sistemi”ni oluşturan bilgisayar HAL, bir yönüyle çağımız insanının kendi isteğiyle benliği üzerinde tahakküm hakkı verdiği kurumlara karşılık gelmektedir. İnsan yaratımı olan her türlü toplumsal kurum, sonunda kişiliğin tüm özgün yanlarını ortadan kaldırır ama bunu kişiye bir rahatlıkmiş gibi sunar. Bireysellik taşıyan hiçbir karar alınmaz ve yönelim belirlemede varolan düzenle koşuluk aranır. İnsanların geneli, içinde yaşadıkları düzeneğin, Kafka'nın *Şato* romanındaki evren ya da *2001: Uzay Macerası* filmindeki HAL gibi ‘saltık yanılmazlık’ taşıdığını düşünür, sistemde oluşabilecek her türlü “hata ya da yanıltıcı bilgi”yi görmezden gelir. Bununla birlikte, kişiler, içinde yer aldığı düzeneği sorgulamaya başladığında, filmde görüldüğü gibi, düzeneğin kontrolünü elinde bulduran güçler tarafından dışarıda bırakılır. Ancak, birey, boyun eğmeyip tüm varlığıyla içinde sıkışmış olduğu düzeneğe karşı

---

<sup>23</sup> Monolith: Filmde insanoğlunun düşünsel ilerleyişinde rol sahibi olduğu varsayılan yekpare taş.

koyduğunda ve böylelikle onu ortadan kaldırdığında, filmde görüldüğü üzere, “sonsuzluğun ötesi”ne ulaşır.

Burada, insan, tüm yaşam evrelerini kapsayan yazgısıyla karşılaşır: Varlığa gelir, kendini besler ve ölümü bekler. Bu aşamada monolith, ölmekte olan kişinin karşısında, hiçliğe açılan bir kapı gibi, tüm karanlığıyla belirir. Filmde ölümü bekleyen yaşlı adam, umutsuzca monolithe doğru uzanır. Ölüm döşeğindeki bu nafil çaba, bir anlamda, insanoğlunun sonsuzca yinelenmeye mahkûm, asla sonuca varmayacak eylemlerine gönderimde bulunmaktadır. Bu bilincin oluştuğu sırada, ölen kişinin görüntüsü bir cenin imgesiyle birleşir; ölüm ve yaşamın, varlık ve hiçliğin birliği serimlenir. Filmin ilk ve son üç dakikasının tümüyle karanlık oluşu da, varlığın hiçlikten doğduğu ve sonunda yine hiçliğe gideceği, bu döngünün varlığını sonsuzca devam ettireceği düşüncesini pekiştirmektedir.

Çoğu insanın özvarlığını koşulsuzca bağımlı kıldığı modern toplum yapısı ile insanın doğal yanı arasındaki uyumsuzluğun işlendiği en önemli örneklerden biri de *Easy Rider* (yön. Dennis Hooper, 1969) filmidir. *2001: Uzay Macerası* filminde kişilerin kendini teslim ettiği düzeneğin, yapay zekaya sahip uzay gemisinin yerini, bu filmde başkarakterlerin özgürlüğüne hizmet eden, bir bakıma bu özgürlüğü simgeleyen, motosikletler alır.

Filmin kahramanları Wyatt ve Billy'nin<sup>24</sup> uyuşturucu satışından elde ettikleri parayla birlikte yola çıkarken Wyatt'ın kolundaki saati yere atması, yaşamı dışsal olarak belirleyen her türlü ‘uygarlık kıskacı’nın geride bırakıldığını gösterir. Sahnede, insanın, kuralları başkaları tarafından belirlenmiş bir düzenek içinde varolurken, dışsal olarak konulmuş zaman ve eylem bölümlenmesine uyarak yaşamaya zorlandığı düşüncesi vurgulanmaktadır. Filmin ilerleyen kısmında, kişilerin “toprakla” ya da genel olarak doğayla bütünleştiği ölçüde, “işinin de zamanının da kendisine ait” olduğu; zamanını kendine göre tanımladığı belirtilir. Bu noktadan hareketle, Wyatt'ın yolda uğradıkları komünden ayrılırken “zaman beni ırgalamıyor, sadece gitmem gerekiyor” sözleri de insanı gerçek anlamıyla içinde bulunduğu andan uzaklaştıran her türlü geçmiş ve

---

<sup>24</sup> Karakterlerin adı Amerika'nın yaban yaşamında uygarlığa geçiş sürecinde iz bırakmış iki önemli kişiden, Wyatt Earp ve Billy The Kid'den gelmektedir.

gelecek düşüncesinin yadsındığına ve özgürlüğün bu şekilde edimselleştiğine işaret etmektedir.

Ancak bu karakterler, özgürlüğü hatırlattıkları için her zaman toplumun aşığılamasıyla karşılaşır. Bir anlamda, çoğu kişi, hem özgürmüş gibi davranıp hem de yaşamlarına ait her türlü sorumluluğu reddederek özgürlükten kaçtığı için, kendilerine “özgürlüğü ifade eden” her şeye kin duyar. Gerçek özgürlüğe tanık olmak, kişilere kendi tutsaklıklarını hatırlatır ve sonunda hem tutsaklıktansa özgürlüğü yoketmek hem de halen özgür biriymiş gibi anılmak isterler. Filmde George’un sözleri tam olarak bu durumu özetlemektedir: “Pazarda alınıp satılırken insanın özgür olması zordur. Sakın kimseye özgür olmadığını söyleme, çünkü öldürerek ya da sakat bırakarak aksini ispat etmeye çalışacaktır. Saatlerce sana bireysel özgürlük hakkında vaaz verir ama karşısına özgür bir birey çıkınca bundan rahatsız olur”. Bu sözlerin ardından, George öldürülür, Wyatt ve Billy ise darp edilir. Luke’un durumunda olduğu gibi, toplumun tutsaklıktan kurtulamayacak güçleri, özgürlüğü hatırlatacak her varlığı ortadan kaldırmaya devam eder.

Dayak yedikleri gecenin ardından, Wyatt ve Billy sahip oldukları parayla kendilerini haz dünyasında esrimeye bırakır. Esrimenin ardından Billy, artık amaçlarını gerçekleştirdiklerini ve zengin olduklarını söyler. Wyatt ise, bunu reddederek, her şeyi heba ettiklerini belirtir. Wyatt’ın sözleri, uğruna her türlü zorluğa göğüs gerip yaşamlarını hiçe saydıkları maddi zenginliğin kofluğunu gözler önüne sermektedir. Filmin başkarakterleri, varolmak için ortasına atıldıkları tehlikeli eylemlerin, özünde sürekli yinelenen beyhude bir çabadan ibaret olduğunun bilincine varır ve yeniden yola koyulur. Son yolculuklarında, yine özgürlüğü horgören kişiler tarafından katledilirler. Bir kez daha, kendilerine ait bir varoluştan yoksun kişiler, gerçek anlamda yaşayanları ortadan kaldırır. Filmin finalinde, kamera, Wyatt ve Billy’nin ölü bedenleri üstünde gittikçe yükselir, onlar gözden kaybolduktan sonra görüntü nehre çevrilir. Bu sahne, bir bakıma, yeryüzünde gerçek anlamda, tüm varlıklarıyla yaşamış kişilerin bile yokluğa karışmaktan kurtulamayacağına ve bu döngünün, nehrin sürekli akması gibi, daima yineleneyeğine ilişkin bir düşünce barındırır.

Yeryüzündeki işleyişin, üzerindeki canlıları tümüyle hiçliğe gömecek şekilde sürekli yineleniyor olması, bir kısım insanı başkaldırmaya ve anlamsızlığı egemen kılan düzeneğin aşındıramayacağı bir damga basmaya yönlendirir. Terrence Malick'in yönettiği *Kanlı Toprak (Badlands, 1973)* filminin başkarakteri Kit, bu anlamsızlık evreninden sıkıntı duyarak, bir yandan kalıcı bir iz bırakmak isterken, öte yandan yaşamını rastlantıların egemenliğine sokar ve kendi zorunlu yazgısını hazırlar. Kit'in zorunlu yazgısına yön verecek rastlantıların ilki, Holly ile karşılaşma anıdır. Yolda kendi halinde oynarken gördüğü bu kızın etkisine girer ve onunla birlikte olmak uğruna, önce işinden kovulur, ardından da Holly'nin babasını öldürür.

Kit, kovulduktan sonra, iş bulma kurumuna gider ve kendisi için uygun olacak mesleği seçme işini oradaki yetkiliye bırakır. Böylece, insanoğlunun yaşamını sürdürürken yükümlü olduğu görevlerin kendisi dışındaki güçler tarafından belirlendiği gösterilir; bir anlamda, kişilerin hiçbir şekilde kendi varoluşları üzerinde etkili olamadığı vurgulanır. Sonrasında, Kit, besi hayvanlarının yetiştirildiği bir ağılda çalışmaya başlar. Buradaki hayvanlar, damgalanmakta, kısırıldıkları yerde önlerine atılan yemeği, başlarını kaldırmadan, yemeye zorlanmaktadır. Bunun karşılığında ağıldaki hayvanlardan beklenen, efendilerine daha çok besin sunmaktır. Bu sahneler, bir bakıma, insanların da kendi iş yaşamlarında numaralandırılarak yalnızca niceliksel birer öğeye indirgenmesine ve en ilkel fiziksel gereksinimlerini karşılayabilmek için her türlü tutsaklığa gönüllü olarak boyun eğmesine gönderimde bulunmaktadır. Bununla ilişkili olarak, Kit'in, çiftlikteki besi hayvanlarından biri çok yemekten dolayı ölünce onun üzerine çıkması, önlerine koyulanı yemekten ve kendilerini besleyenlere itaat etmekten başka bir şeye yaramayan tüm varlıklara karşı alınmış bir tavrı ortaya koymaktadır<sup>25</sup>.

Kit, bir besi hayvanı gibi yalnızca 'damgalanmak, şişmanlamak ve öğütülmek' döngüsüne hapsolüp sonunda tümüyle hiçliğe karışmamak için her eylemine kalıcılık kazandırmak tutkusuyla hareket eder. Örneğin, Holly ile ilk kez ilişkiye girmelerinin ardından, bazı hatıra eşyalarıyla birlikte "sonsuz dek birlikte olacaklarına ilişkin ant içtiği" kâğıdı bir sepete koyar ve bunu çöpte bulduğu bir balona bağlayarak uçurur. Bir

---

<sup>25</sup> Kit'in ilk cinayetini çiftlikte çalışmaya başladıktan sonra işlemesinin, insanlar ile besi hayvanları arasında kurulmuş bağlantıyı daha açık kıldığını söylemek olanaklıdır.

anlamda, Kit, verilen sözleri ve yaşanan anıları kalıcı kılmak ister. Bunlar göğe yükselir; ama sonunda alçalıp düşmeye ve hiçliğe gömülmeye mahkûmdur.

Holly'nin babası, kızının Kit'le ilişkisini öğrenince, evin köpeğini öldürür, böylelikle, bir bakıma, insana ait doğal güduları zayıflatma amacı güder. Ardından Kit, Holly'yi götürmeye gelir ve ani bir kararla kızın babasını öldürür; bir anlamda, 'yasayı ortadan kaldırır'. Kit, bu cinayetine ilişkin düşüncelerini kayıt makinesine anlatır ve böylece gerçekten zevk aldığı bir eylemi kendince kalıcı kılmış olur. Kızın babası ise, cesedinin bulunduğu evle birlikte yakılır; böylece ölü adam ve geçmişe ait tüm anıların barındığı ev yokluğa karışsa da, Kit'in geride bıraktığı plak, zamanın yıpratamayacağı bir imza olma özelliği taşır. Kit, ilerleyen bölümlerde işlediği suçların kaydını da aynı şekilde tutar ve geçiciliğin tek yasa olduğu evrende varlığını kalıcı kılma tutkusuyla hareket eder. Benzer bir eğilimle, yoldayken fazla gördüğü eşyaları gömer, "bir gün döndüklerinde kendileri değişmiş olsa da, bu eşyalar aynı kalacaktır. Dönemezlerse, belki binlerce yıl sonra, birileri merak edip çıkaracaktır".

Kit ve Holly, yasayı temsil eden baba figürünü ortadan kaldırdıktan sonra doğaya kaçır. Böylece filmde, doğa, insanı uyum içine sokarak tutsaklaştıran evrende tek sığınılacak yer olarak konumlandırılır. Bu düşünceye koşut olarak, doğanın içindeyken Kit, yasa uygulayıcısı tüm güçleri imha eder ve özvarlığının tutsaklaştırılmasına izin vermez. Kit'in eylemlerini yönlendiren güç, yasalar ya da toplumsal baskılar değil, yalnızca rastlantılardır. Tüm cinayetlerini anlık eğilim ve kararlar sonucunda işler ve bunları olağan olgularmış gibi anlatır. Filmde Kit'in çabası, sıradanlığın hükmettiği yeryüzüne kalıcı bir damga basmaktır ve bu itilim, rastlantısal olayların yazgısal bir niteliğe bürünmesine neden olur. Böylece bir anlamda, *Kanlı Toprak* filminde, sıradanlık ve kalıcılık, rastlantısallık ve zorunluluk gibi zıt görünen kavramların özsel olarak tek bir gerçekliğe ait olduğu ortaya koyulmaktadır.

Konuyla ilişkili olarak, Kit ve Holly işlenen cinayetlerin ardından, çorak ve verimsiz arazinin ortasında tek başlarına yol alır, arabalarının silüeti kendilerini kuşatan evrenin içinde çok küçük kalmıştır. Ayrıca, bir bakıma, altlarında bulunan durgun toprağın üzerindeki hareketli tek varlık kendileri gibi görünmektedir. Böylece sahnede,

tümüyle değerden arınmış yeryüzünün kuşattığı insan varlığı, bu durağan evrendeki tek etkin güç olarak konumlandırılır. Ancak tüm edimlerinin, sonsuz bir devinimsizliğin içinde yokluğa karışacağına ilişkin bir bakış da içerilir. Kit ve Holly ilerlerken arkalarında bıraktıkları toz kümesi ve göklerdeki bulutların imgeleri, benzeşmiş şekilde, bir arada gösterilir. Bir anlamda, ‘çorak dünyada’ varolabilecek tek ‘göksel’ değeri insanın yaratabileceği belirtilir; ancak en yüce değerlerin bile yerdeki toz yığını ya da gökteki bulut kümeleri gibi, sonunda dağılmaya mahkûm olduğu vurgulanır.

Ancak, Kit karakteriyle anlatımını bulan tutkulu kişiler, her şeyin dağılmaya yazgılı olduğu evrende kendi varlıklarını kesinlemek için bir iz bırakma çabasına ara vermezler. Filmin sonlarına doğru, Kit, kaçmaktan vazgeçip arabasının lastiğine ateş eder, bir anlamda darağacındayken altındaki sandalyeyi tekmeler ve kendi üzerindeki hükmü kabul eder. Ardından gelen sahnede, Kit, bu içgörü anını sonsuzluğa taşımak amacıyla, bulunduğu yeri taşlar dizerek işaretler; burada bir bakıma, yeryüzüne en azından yazgının kabullenildiği amor fati anının mührünün işlendiği gösterilir. Böylece, Kit’in rastlantısal eylemleriyle oluşan özgürlük yanılsamasını, yaşamsal hükmün içselleştirilmesi ve varoluşun yazgısallığının kavranması süreçleri izler; bireysel varlığı sonsuzluğa taşıyacak güç, ancak bu kavrayışla birlikte açığa çıkabilir.

Kit, yakalandıktan sonra, kendisine ait eşyaları yasa uygulayıcılarına dağıtır. Bu sahnede, düşman ilan edilmiş suçlu, etrafını saranlardan daha yukarıda konumlandırılır ve bir anlamda, tanrısal bir mevkiye kavuşur. Dolayısıyla onun çevresindekiler ise, bir bakıma, ölmek üzere olan tanrılarının etinden bir parça koparır. Böylece bu bölümde, yeryüzünde değer verilen tüm olgu ve kavramların, tapınç unsuru haline getirilmiş nesnelerin özünde yer alan çelişkili yönler açığa çıkartılır. Bir bakıma, yücelik ve bayağılık, yasalardansa kendi doğasını dinleyen Dionysosvari bir mahkumun bedeninde cisimleşir.

Alaycılığı ve baştan çıkarıcılığı, kendisini yakalayanlar tarafından “inanılmaz bir kişilik” olduğu belirtilerek onaylanan Kit, mahkeme sürecinin sonunda idamla cezalandırılır. Toplumsal güçler ve yasaların oluşturduğu, ‘ruhsuz’ düzeneğin başlıca amacı, yalnızca kendi doğasının koyduğu yasayı dinleyen bireyleri ortadan kaldırmak

ve bir makine gibi işleyen günlük yaşam deneyimlerinde oluşabilecek bir zedelenmeyi önlemektir. Sorunsuz ve uzun bir yaşam sürmenin sırrı, bu düzenle uyum içinde kalmaktır. Bundan dolayı, özvarlığın edimselleştirilmeye çalışıldığı olağandışı durumların bir an önce üstesinden gelinir. Böylece filmde, yaşam süresi uzadıkça hiçliğe karışma olasılığının daha yüksek olduğu bir varoluş koşulu ortaya koyularak, yeryüzünün saçma ve usdışı işleyişine ilişkin bir içgörü açığa vurulur.

Kendi doğasına uyduğu için, toplumsal düzeni benimseyen ve koruyan kişiler tarafından dışlanan, suçlanan ve sonunda yok edilen bireyi merkeze alan başka bir önemli örnek, Milos Forman'ın *Guguk Kuşu (One Flew over The Cuckoo's Nest, 1975)* filmidir. Filmin başkarakteri McMurphy, büyük bir suç işlediği için değil, herkesin kişiliğinden vazgeçerek kendisini koşulsuzca teslim ettiği düzeni sorguladığı ve bunun dışında kalmayı yeğlediği için tutsaklaştırılır. Örneğin, McMurphy ile ilgili yazılmış raporda, onun hakkındaki suçlamalardan çok, “yerli yersiz konuşmak”, “çalışmaya yanaşmamak” gibi özelliklerine yer verilir. Burada açığa çıkarılan düşünce, toplumun çoğunlukla kişilere çalıştıkları iş ve kazandıkları para ölçüsünde değer verdiği, McMurphy gibi genel kabulleri reddeden kişileri değerlendirebilecek ölçütü ise akıl hastanesinde bulmaya çalıştığıdır. McMurphy'nin ifadeleri, “bir bitki gibi yerinde durmadığı”, kendi doğasına uygun hareket ettiği cezalandırıldığı yönündedir. Buna bağlı olarak, filmde Mac'in sağır ve dilsiz Şef Bromden'la konuşma çabasının bile engelleniyor oluşu, bir insana ruh kazandırabilecek her türlü girişimin önlenmesine işaret eder. Bir bakıma, hastanenin dışındaki, normal sayılan dünyada olduğu gibi, herkes otomatlığa koşullandırılmakta, sistemde sorun oluşturabilecek kendilerine özgü yanlarından arındırılmaya çalışılmaktadır.

Bu düşünceye uygun olarak, filmde insanları tek biçimliliğe yöneltmek ve eyleme geçmekten alıkoymak için her türlü yolun denendiği görülmektedir. Örneğin, bu yöntemlerden biri olarak gerçekleştirilen, terapi seanslarının amacı, hastaların iyice geçmişe gömülmelerini sağlamak, onları içinde buldukları anın gerçekliğinden uzaklaştırmaktır. Hemşire Ratchet, hastaların geçmiş eylemlerini, toplumsal kuralları gözeterek yargılar, sıradan olanla uyuşmayan her noktayı eleştirir. Terapideki konuşmalar hiçbir yere varmaz, yalnızca hastaların sonuçsuz tartışmalarla zaman



yitirmelerine neden olur. Bu sahnelerde, “normal” toplumu oluşturan kişilerin, bir yandan geçmişin yükü, öte yandan gelecek kaygısıyla oyalanmaya yönlendirilmesine ve yaşamakta oldukları andan koparılmasına gönderimde bulunmaktadır. Konuyla ilişkili olarak, hastanenin dışındaki insanların düzene yarar sağlamayan her türlü eylemi anlamsız bulunarak horgörülür ve kişiler dışlanmaktansa önlerine koyulan seçeneğe uyum sağlar. Filmdeki terapi seanslarında, McMurphy, geçmiş ve gelecekle ilgili tüm konuşmaların yalnızca kişileri boyunduruk altına almaya yarayan boş sözlerden ibaret olduğunun bilinciyle sıkılırken, düzenin bekçisi Ratchet gülümser.

Filmde, çoğu insanın gönüllü şekilde dışsal bir buyruk altına girmeyi kabullendiğine ilişkin bir görüşü açığa vuran önemli bir gösterge, Harding başta olmak üzere, hastanedekilerin çoğunun, hasta olmadıkları halde orada tutulması ve beyinlerinin uyuşturulmasına izin vermesidir. Bu noktada, filmde hastaneden bahsederken kullanılan *institution* sözcüğünün hem *tımarhane* hem de *kurum* anlamına geldiğini belirtmekte yarar görülmektedir. Böylece, hastaların akıl hastanesine olan bağımlılığı ile insanların benliklerini gönüllü olarak, sorgulamaksızın egemen kurumlara teslim etmeleri arasında bir bağ kurmak olanaklı hale gelmektedir. Dolayısıyla Mac’in yönelttiği; “hepiniz buranın dayanılmazlığından yakındığınız halde dışarı çıkacak kadar yüreğiniz yok” suçlaması, yalnızca hastanenin içiyle sınırlı olmayıp insanların tümünü kapsamaktadır.

Konuyla ilişkili olarak, gerek Mac’in, gerekse de *Parmaklıklar Ardında* ya da *Kanlı Toprak* gibi filmlerde odaklanılan karakterlerin, toplumsal ve kurumsal her türlü boyunduruğu yadsıyıp özvarlıklarını dışsallaştırarak gerçek anlamda yaşamayı seçtikleri için, otomatlar sisteminin dışına itildiğini söylemek olanaklıdır. Bu dışlama bazen hapse atarak, bazen akıl hastanesine yollayarak, bazen de idam ederek gerçekleştirilir ve onların yazgısı, yeryüzünde dürüst ve dolayısıyla da gerçek hiçbir varlığa şans verilmediğini gösterir. Bu karakterler, kazanamayacaklarını bildikleri bir atılımda bulunmaktan, kendilerini bağımsızlıklarına adamaktan vazgeçmez ve bir bakıma modern Sisifos’lar olarak, başarısızlığa uğradıkları her defasında yeniden denemekten, sonuna kadar direnmekten alıkonulamazlar.

Örneğin, *Guguk Kuşu* filminde, Billy'nin ölümünün ardından hemşirenin yalnızca “yapılabilecek en iyi şeyin gündelik rutini sürdürmek olduğu”nu öğütlemesi ve hastaları ruhsuz makinelere indirgemesine tek karşı çıkan McMurphy olur. Bir anlamda, modern insanın, birçok yıkıma, ölüme, haksızlığa tanık olmasına karşın rutin yaşamını sürdürmekten, “bir bitki gibi” yaşamaktan geri durmadığı; ancak duyarlılık düzeyi yüksek kişinin, karşılaştığı haksızlıkların sonunu getirmeye, bireysel varoluşunu gerçekleştirmeye kendini adadığı ortaya koyulur. Mac'le aynı türden olan bu tutkulu kişiler, sonlarının yıkım olacağını bilseler de, çabalarından vazgeçmezler. Ama filmde görüldüğü üzere, çevrelerine değer katan, kendine özgü bireysel varlıklar yitip gittikten sonra, geride kalanlar gündelik eylemlerine devam eder.

Filmin sonlarında, en zor koşullar altında dahi benliğinin damgasını vurmaktan çekinmeyen McMurphy'ye lobotomi uygulanır ve çoğu kişi gibi uyumlu bir bitkiye indirgenir. Bir bakıma, otorite için tehlike teşkil ettiği düşünülen varlıklara ruhlarını veren bireysellikleri, uyumlu kılınmak uğruna, onlardan kazınarak alınır. Ancak Mac, bir otomata dönüştürüldükten sonra, gerçek niteliğiyle yaşayabilmek, fani varlığına ait kalıcı bir iz bırakabilmek için, Şef Bromden tarafından öldürülür.

Ardından Bromden, Mac'in planına uygun olarak, terapi odasındaki musluğu söker ve onu pencereye fırlatıp kaçar. Şef'in kaçış sekansında öncelikle, ona özgürlüğü getirecek olan musluk söküldükten sonra fişkıran su, uzun süre gösterilir. Bir anlamda, özgürlüğe doğru yol alınca yaşam kaynağının açığa çıktığı ve insanın yaşayan bir ölü olmaktan kurtulduğu vurgulanır. Şef, uzun süre bağımlı kaldığı kurumun dışına çıkıp doğaya kavuştuğunda ise, onu düzene en çok uyum sağlamış olan Harding'in, teller ardından, bir esir gibi, izlediği görülür. Filmin başlarındaki terapiden hatırlanacağı üzere, Harding birtakım hayat dersleri verdiğini düşünerek bolca konuşmakta ve sözleriyle kendi edilgenliğini haklı çıkarmaktadır. Buradan yola çıkarak, filmde, kendi başına düşüncelerin ve sözlerin aslında yalnızca içi boş kavramlardan ibaret olduğu ve insanı eylemden alıkoymaktan başka işe yaramadığı şeklinde bir savın sergilendiğini düşünmek mümkündür. Dolayısıyla, kaçma işini yalnızca hiç konuşmayan Şef'in becermesi, en çok konuşan Harding'in ise tellerin arkasından gösterilmesi filmde sergilenen bu tutumu daha açık kılmaktadır.

İnsanların özvarlıklarını bağladığı tek tipleştirici yapı, *Logan'ın Kaçışı* (*Logan's Run*, yön. Michael Anderson, 1976) filminde, bir kubbe şehir üzerinden betimlenir. Bu şehirde, herkes için cinsel özgürlük ve her çeşit bedensel haz vaat edilir; ancak uyulması gereken tek koşul otuz yaşına basınca yaşadıkları “ekolojik sistemin devamlılığı” için, *carousel* (atlı karınca) ayiniyle yeniden doğmak üzere, yaşamlarını sona erdirmektir. Kubbe şehrin bu değişmez yasasıyla, bir anlamda, modern insanın gençliğini boş eğlenceler peşinde tüketmek ve erginleştikten sonra, toplumun onayladığı şekilde iş yaşamına atılarak özvarlığının öğütülmesine razı olmak şeklindeki yazgısı ortaya koyulmaktadır. Filmde, yaşamını bir ayin eşliğinde sonlandırma işlemi, bir “yenilenme” olarak sunulur ve hiçliğe karışması kaçınılmaz olan kişiler, özvarlıklarından vazgeçerek kendilerini ölümsüz kılmak ister.

Filmde, insanların, tüm benliklerini, modern toplumsal kurumların bir yansıması olan, kubbe şehrin işleyişini düzenleyen yapay zekâya teslim ettiği görülmektedir. Toplumsal sınıflar arası ilişkilerden, kişiler arası etkileşim biçimlerine kadar tüm davranış biçimleri makineler tarafından belirlenen sınırlar içinde gerçekleştirilmektedir. Bunun yanında, ruhsal yönden hiçbir yakınlaşma biçimi hoş karşılanmamakta, böylece kişiler kendi otomatlıklarını rahatça kabullenebilmektedir. Bir bakıma çağın dünyasında, en tinsel gerçeklerin dile getirildiği iddia edildiğinde bile, ortak yarar ilkesinin gözetilmesi ve genelin çıkarına uymayan her türlü eylem biçiminin dışlanması, kubbe şehrin yaygın kabullerinde karşılığını bulur. Filmde, insan yapıntısı bir düzeneğin her türlü bireyselliği yoketmesi düşüncesi, asiler için yüz ameliyatı yapan doktorun kendi makinesi tarafından parçalanmasında da belirgindir. Dolayısıyla, doktorun, kendi yarattığı ameliyat makinesi tarafından kesilmesiyle, Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* kitabındaki kartuk aletin, kendi mucidini doğraması aynı gerçeği dile getirir. İlerleyen bölümde, kaçak durumdaki Logan ve Jessica, şehrin sınırına geldiğinde, yanlarına bir robot yaklaşır, onlara önceden kaçma girişiminde bulunmuş ve dondurulmuş insanlar gösterir. Ardından robotun işinin insanları yiyilecek şekilde depolamak olduğu anlaşılır. Dolayısıyla bu sahnede yine, insanın kendi kurduğu yapıda eninde sonunda bir köle haline gelmesinin, düzenek için öğütülecek bir malzemeye dönüşmesinin kaçınılmaz olduğu vurgulanmaktadır.

Logan ve Jessica kubbe şehirden kaçmayı başardıklarında, o zamana kadar görmedikleri doğayla karşılaşır. Böylece, bir anlamda, her türlü bireyselliği ezen bir düzeneğin dışına çıkabilmek için doğayla bütünleşmenin gerektiği ortaya koyulur. Bunun yanında, kaçmayı başaranların avuç içlerindeki “yaşam saatleri”ni yansıtan kristallerin sönmesi, doğada zamanın hükmünün işlemediğini gösterir. Bir bakıma, insan yaşamını tümüyle organize eden kurumlar, makineler, kastlar gibi zamanın da aslında yalnızca bir yapıntı olduğu vurgulanır ve kişiye artık doğal görünen olguların, doğa ile yüzyüze gelince aslında yalnızca uzlaşımsal bir gerçeklik taşıdığı açığa çıkarılır.

Bununla birlikte, kişiler o ana kadar hiçbir şekilde haberdar olmadıkları gerçeklerle ilk yüzleştiklerinde bunu reddetme eğilimindedirler. Örneğin filmde, Jessica, doğaya ilk çıktıklarında “dışarıdan nefret ettiğini söyler” ve daha fazla ilerlemek istemez; benzer şekilde, Francis, kendi avcundaki yaşam saati sönmüş olmasına karşın, bizzat deneyimlediği gerçeği bir “yalan” gibi değerlendirir.

Filmde, saltık kabul ettiği değerlerin, yalnızca uzlaşımsal olgular olduğuna tanıklık etmesiyle, yaşamının kurulduğu zemin sarsılan insanoğlunun, bağlanacak yeni bir kutsallık icat etmekten vazgeçmediği görülür. Örneğin, kubbeden kaçınca sığınacakları bir “mabed”in varlığına inanırlar ve bu inançları, onlar için ölümü daha katlanılır kılar. Kaçaklar, yenilenme düşüncesinin, bir anlamda koşulsuz itaatin içerdiği yalanı görse de, hiçliğe karışma düşüncesine katlanamazlar. Yalnızca Logan, “o kadar fazla insan ölmek istemiyor ki, mabed diye bir yeri gerçek olmasını istiyorlar. Ama o yok ve hiç olmadı” diyerek, kişiyi varoluşun gerçek yüzünden uzaklaştıran her türlü aşkınlığa duyulan inancı yadsır. Bir bakıma, doğada bulunmak Logan’ın, yalnızca silinip gitmeye mahkum eylemlerle özvarlığını yoketmeye hazırlanan ve hiçliğe karışmaya yazgılı olan insana özgü bir varoluş koşulunu kavramasını sağlar.

Bu izlek üzerinden hareketle, Logan ve Jessica’nın, ancak yapay zeka alanının dışında, doğada, yaşlı bir adama rastlamasını, insanın ancak doğanın içinde, kendi doğasına uygun biçimde, gerçek anlamıyla varolabildiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Bu bakımdan, yaşlı adam imgesi, genç yaşta kendi benliğini dışsal bir

gücün boyunduruğuna sokmamayı, olması gerektiği şekliyle yaşamın kendisini yansıtır. Dolayısıyla filmin sonunda, kubbe şehir yıkıldığında ve insanlar tüm varlıklarını kuşatmış bulunan düzeneğin sınırlarından kurtulduklarında, karşılarında yaşlı adamın görünmesi, artık doğal bir yaşam deneyimine kavuşmaları anlamına gelir. Böylece yaşlı adamın çevresini kuşatır ve artık şehir yaşamında olduğu gibi ölümü değil, yaşamın kendisini kutlamaya başlarlar. Bu doğrultuda, yapaylıktan arınmış doğallık içinde kendini koruyarak yaşamış bu yaşlanmış kişi, yapay usun eski tutsaklarına yeni bir varoluş biçimini betimliyor gibi görünmektedir.

Yaşamın özündeki yalınlığın dile getirildiği, değer verilen ve ciddiye alınan olguların altındaki basit ve rastlantısal dayanak noktalarının serimlendiği önemli bir örnek, Hal Ashby'nin yönettiği *Bir Yerde (Being There, 1979)* filmidir. Filmin başkarakteri Chance, yaşamı boyunca bahçıvanlık yaptığı evin dışına çıkmamış, evrene ilişkin algısını yalnızca bu sınırlı alan ve televizyon aracılığıyla oluşturmuştur. Chance, yaşı ilerleyene kadar, deneyim dünyasından uzak kaldığı, kendisine ilişkin hiçbir kayıt olmadığı için, doğallığını korur ve onun bazen “aptallık” gibi algılanan doğallığı<sup>26</sup>, rastlantısal biçimde yüksek konumlara gelmesini sağlar.

Chance, olayları, onların özünde bulunmayan anlamlar yüklemeyen, oldukları şekilde algılar ve onun kavrayışı uygar dünyanın insanıninkiyle uyuzmaz. Örneğin, bahçıvanlık yaptığı ev sahibi öldüğünde ya da sonradan evine yerleştiği Benjamin Rend ölüm döşegindeyken, en ufak bir gösterişli bir tavırda bulunmaz ve normal kabul edilen bir tepki göstermez. Belki de insan için en önemli olgu olan ölüm, Chance için, yaşamın doğal bir görüngüsünden başka bir şey değildir. Chance'in kavrayışındaki basitlik, onun tüm konuşmalarına ve davranışlarına yansır. Ancak, doğallığını yitirmiş ve bu şekilde normalleşmiş kişiler, onun tüm sözlerinde ve tutumlarında karmaşık bir yön bulmaya çalışır. Chance'in konuşmaları yalınlıklarından soyulup, yan anlamlar yüklenerek algılanır; onun yalnızca kendi dünyasının sınırlarıyla dile getirdiği düşünceler, sıradan kişilerce yüce anlamlar atfedilen birer metafora dönüşür. Örneğin, Devlet Başkanı bile onun “kesin görüşlerine hayran kaldığımı ve senatoda asıl eksikliği çekilenin bu olduğunu” belirterek, topluma hitaben yaptığı konuşmada Chance'ten alıntılara yer

---

<sup>26</sup> Bu yönden Chance ile *Budala* romanının kahramanı Mişkin arasında bir bağ kurmak olanaklıdır.

verir. Böylece filmde, hem insanların her türlü doğallığı yadsıyıp onu muğlak bir hale getirdiği vurgulanır, hem de derin anlamlar yüklenen ifadelerin özündeki aleladelik açığa çıkarılır.

Bununla birlikte, filmdeki sıradan kişiler, gündelik yaşamlarında doğallığını koruyan herhangi bir varlıkla karşılaşma şansı bulamaz; bu şansa kavuştuklarında da, bu doğallıktan, Chance'ten kuşku duymaya, onun kökenlerini araştırmaya başlar. Ancak Chance'e ilişkin, uygar dünyaya ait, kredi kartı, kimlik belgesi, ehliyet gibi, hiçbir ize rastlayamayınca, böyle bir adamın gerçekten varolabileceğine inanmakta güçlük çekerler. Bir bakıma, kendi yapay kurumlarının yarattığı tanımlama biçimlerine, tanımlanan varlığın kendisinden daha çok gerçeklik yüklerler. Konuyla bağlantılı olarak, çeşitli yayın kuruluşları, Chance'in adına bir kitap yazdırmayı teklif eder ve Chance'in kendisini salt bir simgeye indirger. Böylece bir bakıma, hem önem atfedilen kavramların yalnızca yüzeysellikten, görünüşten ibaret olduğu vurgulanır hem de gerçekliğin insanlar tarafından büyük ölçüde çarpıtıldığı gösterilir. Dolayısıyla, filmde, kişilerin yaşamlarını yönlendiren olguların aslında ne denli temelden yoksun olduğunun bir anlatımı sunulur.

Filmin doğasıyla özdeş başkarakterini en yalın biçimde kavrayabilen kişi, sonradan yerleştiği evin ölmek üzere olan sahibi Ben'dir. Yalnızca Ben “doğal olma meziyeti”ni, “büyük bir yetenek” olarak değerlendirir ve Chance geldiğinden beri “ölüm düşüncesinin kendisini daha az rahatsız ettiği”ni söyler. Bir bakıma, Chance'le karşılaşmasının ardından, geçici ve yüzeysel bir evrende yeniden doğayla bütünleştiğini hisseder ve ölümü doğal bir görüngü olarak benimsemeye başlar.

Ben'in cenazesi gerçekleşirken, kendisine ait sözler okunur ve geçmişte kalmış bu sözler, ölümün ardından anlamsız ses yığınlarından ibaretmiş gibi duyumsanır. Törenden sonra Ben'in tabutunu taşıyanlar, Başkan'ın kendisinin ve konuşmasının sıkıcılığından bahsederler. Bu sahnede, insan için en kati gerçek olarak ölümün kaçınılmazlığı, ölü bedeninin en yakınında bulunanların bile umrunda değilmiş gibi görünür. Bu şekilde, en kesin gerçeklik bir kez daha en sıradan gündelik yaşam sorunları uğruna görmezden gelinir.

Yitirilen kişi, tabutunun başındakilerin bile aklında değildir. Ben'in cenazesinde tartışılan konu, bir sonraki Başkan'ın taşınması gereken niteliklerdir ve konuşmalarda Başkanlık için Chance'in adı öne çıkarılır. Adayı belirleyen kişilere göre, Chance'in geçmişe ait bir kaydının olmaması, onu bir "ayak bağı"ndan özgür kılmaktadır. Böylece bu kısımda öncelikle, kişinin doğal bir varoluş sürdürebilmesinin ilk koşulu olarak, yalnızca içinde bulunulan ana değer vermenin önemi ortaya koyulur ve kişiyi tutsaklaştıran geçmiş ve geleceğe ilişkin her türlü zaman tasarımı yadsınır. Bunun yanında, sahnede asıl vurgulanan düşünce ise, her ne kadar doğaya aykırı ussallaştırma girişimleriyle düzene sokulmaya çalışılsa da, yaşamda asıl egemenlik süren olgunun rastlantı<sup>27</sup> olduğudur. Filmin sonunda, yeni Başkan olarak ismi üzerinde uzlaşılacak Chance, törendeki kalabalıktan ayrılır ve göl kıyısına gelir, eğilmiş bir fidanı düzeltir. Ardından batmadan suyun üzerinde yürümeye başlar; bu sırada Başkan'ın ağzından Ben'e ait; "Yaşam, zihnin bir durumudur" şeklindeki sözler yinelenir. Böylece sıradan olanın bilincine göre yapılandırılmış bir yaşam kavrayışı sorgulamaya açılır ve Chance'inki gibi doğal bir algı biçiminin, tüm düşsel niteliğine karşın, olgusallaşma olanağı bulabileceği gösterilir. Bunun yanında, aynı sahnede vurgulanan önemli bir konu, Chance'in isminden hareketle, rastlantının her türlü 'batma' tehlikesine karşın, yüzeyde varolmaya devam edeceğidir.

Francis Ford Coppola'nın *Siyam Balığı (Rumble Fish, 1983)* filminde, yine algı ve kavrayış yönünden normal sayılan kesime dâhil olmayan bir karaktere odaklanılır ama buradaki karakter kendisini kuşatan sınırları aşma şansı bulamaz ve sonunda sıradanlığı dayatan baskı unsurları tarafından yok edilir. Filmde, insanın rastlantısal biçimde içine fırlatıldığı çevresel koşulların bireysel yaşam üzerindeki kısıtlayıcılığı vurgulanır. Örneğin, gökyüzünde sürekli hareket halinde olan bulut imgelerinin, yerden devamlı yükselen toz kümeleri ve dumanlarla birleşmesi, yaşanan muhite bir çeşit akvaryum görünümü kazandırarak bu kısıtlanmışlık duygusunun pekiştirilmesini sağlar. Benzer şekilde, polisin, çevresiyle uyumsuz *The Motorcycle Boy*'a gözdağı verdiği sahne başta olmak üzere, birçok bölümde belirgin bir şekilde saat imgelerinin ön plana çıkarılması, zamanın kişiyi tutsaklaştırıcı etkisini ortaya koyar.

---

<sup>27</sup> Bu noktada, karakterin adının Chance olması, söz konusu düşünceyi büyük ölçüde pekiştirmektedir.

Filmin ilerleyen bölümünde, The Motorcycle Boy'un, kendisine öykünen ve sürekli çete kavgalarına karışan kardeşi Rusty James, gasp edilir ve başından yaralanıp yere düşer. Ardından, ruhu bir anlığına bedeninden ayrılır, bir balığın akvaryumda dolanması gibi, kendi muhitinde süzölmeye başlar ve gezintisi bitince bedenine geri döner. Bir bakıma sahnede, her türlü kuşatıcı etkenle donatılmış bir ortamda ruhların bile dizginlerinden kurtulamayacağı gösterilir ve böylece insan varoluşunun ezeli-ebedi göröünen tutsaklığı vurgulanır.

Konuyla ilişkili olarak, filmde tüm yazgılarının yaşadıkları ortamın kısıtlayıcı koşulları tarafından şekillendirilmesine dayanamayan insanlar ile akvaryuma hapsedilmiş siyam balıkları arasında koşutluk bulunur. Filmin uyumsuz karakteri The Motorcycle Boy, siyam balıklarının birbirlerini öldürmemeleri için ayrı olarak akvaryuma koyulduklarını belirtir, çünkü siyam balıkları kendilerini çevreleyen cam fanusa katlanamayan bir türdür. Dolayısıyla, The Motorcycle Boy'un renk körlüğünün bir yansıması olarak, tümü siyah-beyaz çekilmiş filmde yalnızca siyam balıklarının renkli olarak gösterilmesinin anlamı, onlarla The Motorcycle Boy türündeki insanlar arasında bir bağ kurulmuş olmasıdır. Buna göre, The Motorcycle Boy ve onunla türdeş olan azınlık, kendilerini kuşatan yeryüzünün tekdüzeliğinden kaynaklanan kasvetin tümüyle ayırdındadır ve canlı renklere sahip bireysel varlıkları her gün aynı soluk görüntüyle karşılaşmaktan sıkıntı duyar.

Normal kişiler tarafından deli damgası vurulan The Motorcycle Boy, babasına göre, yalnızca "başka bir alemdir, yanlış zamanda ve yanlış yerde doğmuştur". Bir bakıma, rastlantısal olarak içine düştüğü evren, yazgısını biçimlendirmiştir. Çünkü başka şartlar altında bir 'deha' olarak saygı görebilecek iken, kendi seçmediği akvaryum koşullarında yalnızca 'tekinsiz bir serseri' olarak saygı uyandırabilir ve özgür varlığı sürekli dizginlenmeye çalışılır. Bunun yanında, yine babasının tanımıyla, The Motorcycle Boy "istediği her şeyi yapma yeteneğine sahip olmasına karşın, yapacak hiçbir şey bulamaz". Bu yönüyle, The Motorcycle Boy, *Cinler* romanının, etkileyciliğiyle çevresi için bir tapınç unsuru olan ama kendi eylemlerinde hiçbir şekilde yoğun bir haz duygusuna ulaşamayan başkarakter Stavrogin'le benzeşmektedir. Her iki karakter de, kuşatılmış oldukları tüm olgu ve olayların altındaki nihai



anlamsızlığın ayırındadır ve bundan dolayı kendilerini her türden ani eyleme bırakabilecek bir kayıtsızlığa sahiptir. Bunun sonucunda, kendilerini her türlü doyumdan mahrum biçimde sıkıştırılmış hissettikleri fanustan kurtulabilmek için Stavrogin intihar eder; The Motorcycle Boy ise kendisi ve kardeşi gibi kişileri özdeşleştirdiği siyam balıklarını nehre ulaştırmak, özgür kılmak için kendini feda eder. The Motorcycle Boy'un yarı yolda ölmesiyle, siyam balıklarının renkleri, soluk dünyanın gri tonlarına dönüşür; Rusty James onları nehre ulaştırınca yeniden eski renklerine kavuşurlar ve özgürce ilerlemeye başlarlar. Burada, bir anlamda, kişinin gerçek varoluşuyla bütünleşmesinin ancak doğal ortamda ulaşılan özgürlükle olanaklı hale geldiği vurgulanmaktadır.

Filmin sonlarında, The Motorcycle Boy, siyam balıklarının ve kardeşinin özgürlüğe kavuşmasını sağlarken vurulduğunda, eskiden büyük saygı gördüğü mahalle sakinleri için yalnızca bir gösteri nesnesine dönüşür. Tanıdıkları, The Motorcycle Boy'un cansız gövdesine bakıp kendi aralarında konuşur ve sonra giderler; eski tanrıları artık yalnızca ölü bir bedenden ibarettir. Böylece sahnede, hem ölüm anında en kendine özgü kişilerin bile en hızlı şekilde yokluğa karışacakları gösterilir, hem de bu kişiler aracılığıyla 'ete kemiğe bürünmüş', değer atfedilen kavramların geçici doğası açığa çıkarılır.

Toplumun onayladığı değerleri yadsıyan ve kendi özüne uygun davrandığı için "deli" gözüyle bakılan benzer bir başkarakter merkeze alan *Bar Kelebeği (Barfly)*, yön. Barbet Schroeder, 1987) filminde, sıradan bir yaşam deneyimi tutsaklıkla eşdeğer tutulur. Filmin baş kişisi, Henry, toplumsal yaşamın dayattığı şekilde meslek sahibi olmayı küçümser; salt maddi kazanç peşinde koşturmaktansa, onu tanımlayanların belirttiği gibi, yalnızca "içer ve bekler". Henry, "herkesin bir şey yapmak, bir şey olmak zorunda olduğu" bu dünyada, bir maaş bordrosunu kendi kimliği kılmamak, özvarlığını dizginleyen ve tekdüzeleştirilen her türlü dışsal belirlenimden uzak durmak için, gerçek varoluşunu ancak sokaklarda edimselleştirebilir.

Bu izlek üzerinden hareketle, Henry'nin neredeyse sürekli dayak yemesine karşın, nedensizce Eddie ile kavga etmesini, bir bakıma, insanların asla ulaşamayacakları

amaçlar için benliklerinden vazgeçtikleri iş yaşamına atılmasının karşıtı olarak okumak mümkündür. Buna bağlı olarak, Henry'nin Eddie ile sürekli yinelenen dövüşü, onun kendisine zorla benimsetilen bir savaşıma atılmaktansa, kendi seçtiği kavgayı sonuna kadar sürdürmeyi yeğlediğini ve eylemlerinin yalnızca maddi getirileriyle değerlendirilmesine karşı koyduğunu gösterir. Dolayısıyla, kazandığı bir dövüőün ardından arkadaşı Jim'in getirdiği parayı "Kaybettiğimi mi zannettin" diyerek geri çevirmesi, Henry'nin nicelikle değerlendirilmeyi yadsıma eğilimini örnekleyen bir davranıőtır. Böylece, toplumsal düzen tarafından salık veriliyor olsa da, kişinin salt maddi beklentiyle eylemde bulunmasının, onu özvarlığından uzaklaőtıracaęı vurgulanır.

Ardından Henry'nin, bir barda tanışıp açık olduğu Wanda ile konuőması, her iki karakterin de yaşama ilişkin benzer tavır takındığını gösterir. Wanda, her biri kendine özgü yanlarından yalıtılmış, aynılaőtırılmıő insanlardan nefret eder ve kendini herhangi biri kılacak bir meslekte çalışmaktansa günlerini yalnızca 'içmek'le geçirir. Benzer şekilde Henry de, bu tek tip varlıklar "çevresinde değilken kendini daha rahat hisseder" ve horgördüğü sıradanlığa yenik düőmemek için sarhoş kalarak kendine özgü dünyasında varolur. Sarhoőluk ve delilik, Henry için ortalama ve tekdüze olanı aőmanın yoludur; delirmemek "korkunç bir yaşam sürmek"le, sarhoş olmamak ise "dayanısızlık"la eődeęerdir. Bir bakıma, insan normal sayılmak uğruna ayık kaldığı, dışsal olarak dayatılan ve her şeyi araçsallaőtıran ussallığı kabullendiği sürece, sürdürdüğü yaşam hiçbir biçimde kendine ait olmaz ve mekanikleőmiő eylemlerinin sonu geldiğinde kendi varlığı da yitip gider.

Filmde, erkenden hiçliğe gömülmek üzere, dışsal olarak olumlanan ve dayatılan bir konum ya da kimlik edinmenin peşinde ömrünü tüketmektense, Henry'nin tercih ettiği yol, içkiyle normal algı düzeyinin dışına çıkıp, tümüyle kendisine ait bir iz olarak bırakacağı yazılar kaleme almaktır. İçsel doğasının damgasını taşıyan yazılar yazmasının amacı, çoğu kişinin özenebileceği gibi, daha rahat ve huzurlu bir yaşama kavuşmak değildir. Henry, varsıllıkla yüklü rahat bir yaşamı "altın bir kafes"e benzetir ve maddi gücün kişiyi boyunduruk altına aldığını, onu bir "bitki"ye indirgediğini savunur. Dolayısıyla, *Bar Kelebeği* filminde, yaşama ilişkin genel geçer görünen kabullerin ve değerlerin, aslında insanın tutsaklığını arttırmaktan başka bir şeye

yaramadığı vurgulanır ve Henry karakteri aracılığıyla, bireyin kendine özgü bir varoluş geliştirebilmesinin yolları ortaya koyulur. Filmin sonunda, Henry, yine yalnızca kendi seçtiği savaşımın peşinden gider ve Eddie ile aralarındaki bitimsiz dövüş, yeniden başlar. Onların bir bar avlusu içine sıkışmış kavgası sürerken, perdeye çevredeki diğer mekânların ışıklı tabelaları yansıtılır ve böylece bir anlamda, karşı koyma eyleminin ancak bireysel varoluşlar aracılığıyla edimselleştiği bir evrende, yaşamın yine aynı monotonluk ve durağanlıkta süreceği vurgulanır.

Genel olarak insanların içinde bulunduğu koşulları rahatlatmak, yaşamını kolaylaştırmak için kurduğu yapıntıların, aslında kişilerin tutsaklığını arttırdığına ilişkin bir bakış açısı, Terry Gilliam'ın yönettiği *Brazil* (1985) filminde de egemendir. Filmde, insan yapımı teknolojik ve bürokratik düzenek, insan yaşamının en dip noktasına kadar nüfuz eder ve kişiyi kendine ait her türlü eylem olanağından mahrum kılar. Kişiler, düzeneğe koşulsuz biçimde boyun eğer ve düzenekteki herhangi bir aksaklıkta en kolay gündelik işlerin bile altından kalkamaz. Örneğin, mekanizmanın güç kaynağının kesilmesi insanların uyanamamasına neden olur; ufak bir ayar hatası, kahvaltı yapmalarını engeller.

Bununla birlikte, filmdeki kişiler, nadiren de olsa, tutukluk yapan bu düzeneğe sonsuz bir güven duymakta diretirler. Örneğin, rastlantısal bir şekilde, daktilodaki tutanağın üzerine düşen bir böcek, bir suçlunun adının yanlış yazılmasına neden olur ve kayda geçtikten sonra bu bilginin güvenilirliği sorgulanmaz. Çünkü düzenin yetkili kıldığı güçler, asla hata yapmadıklarını düşünürler<sup>28</sup>.

Bu bağlamda, filmin betimlediği evrende, insani unsurlar en alt düzeye geriletilmişken, tek etkin güç olarak bürokratik, kurumsal ve teknolojik görünümüleriyle, bireysel varlığı her yönüyle kuşatan bir çeşit 'organizma' öne çıkarılır. Dolayısıyla, filmde, ev ve iş yerlerinden sokak ve meydanlara kadar her yerin boru ve kablolarla kaplanmış olmasıyla, insanların kendi yapıntıları olan bir mekanizma tarafından, hiçbir kurtuluş alanı olmadan kuşatıldığı vurgulanır. Bu doğrultuda, insanlar bu düzeneğe

---

<sup>28</sup> Hatırlanacağı üzere, insanın, kendi yaşamı üzerinde egemen olan bürokratik ve kurumsal işleyişin hatasız işlediğine ilişkin sarsılmaz görüşü, *Şato* başta olmak üzere, Kafka romanlarının ana motifini oluşturmaktadır. Filmdeki isim hatasının bir 'böcek'ten kaynaklanıyor oluşu, filmin Kafka yapıtları ile olan bağlarını daha belirgin kılmaktadır.

kendilerini gönüllü olarak tutsak kılmış, mekanizmanın organizmaya dönüşmesine neden olmuştur. Bu bakımdan, boru ve kabloların, canlı organizmanın varlığını devam ettiren damar ve bağırsaklarla aynı rolü üstlendiğini söylemek olanaklıdır. Filmde, organizmanın, ısı, iletişim gibi eylemleri düzenleyen ve bu işlemler aracılığıyla özel mülkleri işgal eden ‘bağırsak ve damar’ları üzerinde, mülk sahiplerinin hiçbir müdahale hakkı yoktur. Kablo ve boru arızaları teknisyenler aracılığıyla giderilir ve teknisyenler, sıradan kişiler üzerindeki denetimi arttırmanın bir aracıdır. Filmde, totaliter düzenin en büyük destekçisi olan bu kişilerin sonu, hizmet ettikleri organizmanın bağırsaklarının içindeki maddeyle boğulmak olur. Böylece bir bakıma, modern dünyada, egemen düzenin kabullerini en çok içselleştiren kişilerin, aslında sistemin atıklarıyla hiçliğe karışmaktan kurtulamayacağı gösterilir.

Filmdeki organizmanın, bir böcekten kaynaklanan rastlantısal bir hata sonucunda bir insanın ölümüne neden olduğu, insanların onun bir parçası olmaktan başka bir değer taşımadığı görülür. Filmin bu kısmında ortaya koyulan düşünce, her ne kadar ussallaştırılmış ve mekanikleştirilmiş olsa da, insan yaşamının en küçük bir rastlantıya bile karşı koyamayacak kadar geçici bir yapıda olduğudur. Buna ek olarak, filmde insan üzerindeki denetim, sadece yaşam alanlarına döşenmiş kablo ve borularla gösterilmez; aynı zamanda, kişiler ve kurumlar arası iletişimi sağlayan mesajların boruların içinden gönderilen kağıtlarla yapılması denetim mekanizmasına ilişkin betimlemeyi pekiştirir. Bir bakıma, çağımız yaşantısında sürekli kablosuz ve dolayısıyla farkına varılması zor iletişim ağlarıyla kuşatılmış insanlığın, aslında ne ölçüde bu iletişim ağının güdümüne girmiş olduğu, filmdeki biçimsel tercihlerle açığa çıkarılır.

İnsanı tümüyle esir almış bu yapıdan uzaklaşmak, filmde gösterildiği üzere, ancak düş kurarak olanaklı hale gelebilir. Filmin başkarakteri Sam, çevresini kuşatan yapaylık ve baskıdan düş yoluyla kaçış sağlar. Bu düşlerin birinde, tutsak durumdaki sevgilisine ulaşmak üzereyken, yerden fırlayan beton yığınları onu engeller. Ardından makine-insan karışımı, ‘metal yığını’ bir canavarla karşılaşır; canavar, Sam’in kanadını keser. Bir bakıma, yeryüzü düzeneğine ait katı işleyişin, kişiyi düşsel sığınağından kopardığı resmedilir. Sam, canavarı öldürüp onun maskesini çıkardığında, kendi yüzünü görür ve ardından evindeki borular tarafından sarılmış şekilde uyanır. Dolayısıyla bu sahne,

Sam'in, her ne kadar çıkış yolu arasa da, kendisini hala bürokrasi ve teknolojiyle şekillenmiş totaliter yapının bir parçası olarak gördüğünü gösterir; bu yapıyı ortadan kaldırmak, kişinin kendi varlığını da yoketmesi anlamına gelir. Örneğin, cep telefonları ve internet bağlantılarının insanlar üzerinde bir denetleme mekanizması gibi çalıştığı günümüzde de, kişiler, izlendiklerini bildikleri halde, içselleştirdikleri bu teknolojik aygıtlardan kopmayı göze alamazlar. Bu araçlara karşı başlatılan bir savaş sonrasında, kendi varlıklarının da bir bölümünü ortadan kaldırmaktan endişe duyarlar.

Sam, yakalandıktan sonra gördüğü düşte, güvenlik güçlerinden kaçarken, annesinin arkadaşının cenazesine denk gelir ve ölü kadının tabutuyla kendini korumaya alır. Ancak tabut devrilir ve annesi gibi sürekli estetik operasyon geçirip tümüyle yapay bir çehreye bürünmüş bu cesede ait et, kan ve kemik yığını dökülür. Böylece filmde bir anlamda, insanların kendilerine özgü yanlarından, doğalarından arınıp tümüyle yapay otomatlara, araçlara indirgenmesiyle, geride kendilerinden yalnızca bozuk bir et yığınının kaldığı resmedilmektedir.

Filmin sonunda Sam, sevgilisiyle birlikte, tabelalarla kuşatılmış çorak bir evrenden doğaya kaçabildiklerini görür. Yalnızca gerideki yıkıntıyı gizlemeye yarayan tabelalarda görünen ağaçların yerini gerçek ağaçlar almak üzeredir. Ancak bu yolculuğun aslında yalnızca tutsak düşmüşken görülen bir düştten ibaret olduğu anlaşılır. Dolayısıyla filmin finali, mekanik organizmayla kuşatılmış varlığın doğaya ve kendi doğal varlığına ulaşma çabasının karşılıksız kalmaya mahkum olduğunu, araçsallığın içerisine bu kadar düşmüşken bir gün yeniden gerçek varlığıyla bütünleşme umudunun yanılısamadan ibaret olduğunu vurgular.

Gerçeklikten uzaklaştırılan, kendi doğalarına yabancılaştırılan ve yalnızca hiçlik içinde yitip gitmeye yazgılı eylemlerde bulunmaya yönlendirilen insanlık durumunu betimleyen başka bir önemli örnek, John Carpenter'ın yönettiği *Yaşıyorlar (They Live, 1989)* filmidir. Filmde, büyük çoğunluğu yalnızca kendi çıkarları için çalışan, daha çok para kazanmaktan, kariyerlerinde ilerlemekten başka amaçları olmayan, önlerine koyulan rotadan sapmayan ve boş zamanlarını yüzeysel eğlencelerle öldüren kişilerden oluşan yeryüzünün, bir yanılısama evreninden ibaret olduğu vurgulanır.

Filmin başlarında, bir rahibin “Gerçeği görmememiz için bizi kör ettiler. İnsan ruhu baştan çıkarıldı. Açgözlülüğe neden tapıyoruz? Çünkü görüş alanımızın dışındakiler, bunu besliyor” şeklinde uyarılara yer veren vaazı duyulur. Filmde, insanların maddiyat yüklü ve hiçliğe karışmaya mahkum yaşamlar sürdürmeye güdülenmesi, doğal süreçlere değil, dünya dışından gelen ve farkına varılması çok güç olan varlıklar tarafından bozulan algılara bağlanır. Bu gerçeğin farkına varabilen az sayıdaki isyancı ise, bildiklerini ancak, toplumu yönlendiren ve uyumlu kılan televizyon yayınlarına kaçak yoldan sızarak yaymaya çalışır. İsyancılar arasından bir kişi, rahiple benzer sözleri yineler: “Bizi transa geçirdiler. Bizi kendimize ve başkalarına yabancılaştırdılar. Yalnızca kendi çıkarlarımıza odaklanmış durumdayız”. Bu sözler, genellikle karşılaşıldığı üzere, yalnızca kişisel çıkar peşinde koşarak geçirilen bir ömrün insandışılığına gönderimde bulunur. Dolayısıyla, filmde sergilenen, yitip gitmeye yazgılı bencil eylemler odaklı yaşam deneyiminin aslında uzaylıların yönlendirmesiyle ortaya çıktığı düşüncesi, ussal görünen modern dünya düzeneğinin altında yatan usdışılığı ortaya koyar.

Bununla birlikte, filmde, insanın söz konusu usdışılığı idrak etmesinin güçlüğüne dikkat çekilmektedir. Filmde betimlendiği şekliyle, “herkesin yalnızca kendisi için çabaladığı yaşama karşı yarış”ın içine atılmış olan ve ağır işlerde çalışarak varolmaya çabalayan filmin başkarakteri Nada’nın tek beklentisi, bir gün “şansının dönmesi”dir. Nada, ulaşılması çok kuşkulu da olsa, bir şekilde umut olanağı barındıran geleceğini tehlikeye atmamak için, kurallara uygun bir yaşam sürdürür. Ancak bir gün, isyancıların sığındığı kilisenin yıkılmasının ardından, içeriye girer ve kişiyi gündelik yaşamın yalnızca yanılsamalardan örülü olduğu gerçeğiyle yüzleştiren gözlüklerden birini takar. Bu gözlükler, hiçbir şeye sahip olmadığı nitelikleri yüklemes ve onları tümüyle oldukları şekliyle yansıtır. Örneğin, gözlüğü takınca, ilkin sürekli ‘parlatılarak’ katlanılır kılınmaya çalışılan yeryüzünün, renklerle örtülen soluk yüzü açığa çıkar. Bunun yanında panolardaki reklamların yalnızca “İtaat et!”, “Evlen ve çoğal”, “Satın al!”, “Tüket” gibi mesajlardan, gazete yazılarının “Özgür düşünce yok!”, “Uykuda kal!”, “Teslim ol!”, “Otoriteyi sorgulama!” anlamına gelen harf yığınlarından ibaret olduğunun bilincine varılır. Uzaylılar tarafından ele geçirilmiş bu yeryüzü evreninde,

yegane tanrı paradır<sup>29</sup> ve insanlar yalnızca niceliksel varlıklara indirgenmiştir. Gözlüklerin ortaya koyduğu bir başka gerçek de, düzene rahatça uyum sağlayan, terfi eden, kariyerinde yükselen kişilerin yalnızca ‘istilacı uzaylılar’ ile onların işbirliği yaptığı insanlar olduğudur. Böylece, gerçeklikle ilk kez bağlantı kurmuş olan Nada, yalnızca boş umutlarla sürdürdüğü, sürekli yinelenen eylemlerle yüklü yaşamındaki boşluğu görerek saçma duygusunun etkisine girer ve bu duygu, onun harekete geçip baş kaldırmasını sağlar.

Böylece Nada, gördüğü insan görünümlü uzaylıları öldürmeye başlar. Ardından, Nada’nın başkalarını ikna etmek için sakladığı bir kutu gözlüğün çöp kamyonuna döküldüğü görülür ve Nada gözlüklere yeniden ulaşmak için çöp yığınlarıyla uğraşmak zorunda kalır. Bu sahne, bir bakıma, gerçeğin en ‘tiksindirici’, bulantı verici olgular arasında gizlendiğini, onu ortaya çıkarmanın çok güç olduğunu vurgular. Aynı güçlük, gerçeği başka insanlara kabul ettirmekte de söz konusu olur. Örneğin, Nada, arkadaşı Frank’e gerçekleri açıklamayı önerdiğinde, arkadaşı ilkin bunu “bir ailesinin olduğunu” öne sürerek reddeder. Dolayısıyla, filmde, bir anlamda, insanların özendirildiği soyu devam ettirme, aile kurma gibi olguların, aslında kişileri gerçekleri görmekten alıkoymaya yarayan tutsaklaştırıcı yapıntılar olduğuna dikkat çekilir. Ardından, Nada, Frank’e gerçeği gösteren gözlüğü taktırmak isterken, onunla uzun süre dövüşmek zorunda kalır. Bu doğrultuda, filmin bu kısmındaki kavga sahnelerinin uzun sürmesi, gerçekliğin algılanmasının, kabul edilmesinin zorluğunu vurgulamak üzere tercih edilmiş bir gösterge olarak yorumlanmaya elverişlidir. Filmin finalinde, insanların yönlendirildiği, her gün bencil çıkarlarını kollayarak, kazanmayı düşünerek eylemde bulunmaktan ibaret olan bir yaşam biçiminin özündeki yavanlık açığa çıkarılır ve bu gerçeğin algılanmasını sağlayan kişiler kendilerini feda ederek ortadan kalkar. Böylece filmde, bir anlamda, gerçeğin temelindeki boşluğu farketmenin, kişiye yaşamını yitirmekten başka bir seçenek bırakmadığı ortaya koyulur.

Yalnızca maddi olanaklar uğrunda harcanarak sürüdürülen sıradan insan yaşamının anlamsızlığına ilişkin bir vurgu, *Uyanışlar (Awakenings)*, yön. Penny Marshall, 1990) filminde de yer almaktadır. *Uyanışlar*’da, *Guguk Kuşu* filminde olduğu

---

<sup>29</sup> Paraların üstünde “Bu senin Tanrın!” yazmaktadır.

gibi, zihinsel ve sinirsel yönden hastalık ya da farklılık taşıyan karakterler merkeze alınıp rahatsızlık ve düşkünlükle ilgili tanımların, yalnızca çoğunluğun içinde bulunduğu durumu normal kılmak için konulduğuna dikkat çekilir. Bu filmlerde ötekileştirilen başkarakterlerin en belirgin özelliği, doğal davranmaları, yaşamlarında çoğu kişinin benimsediği çıkarıcı ve riyakar bir tutumdan uzak olmalarıdır. Dolayısıyla, bu filmlerde, olgusal dünyada kişisel çıkar için başkalarına zarar vermek ya da iki yüzlü bir tutumla toplumsal itibarını arttırmak gibi normal sayılan davranışları horgörenlerin hasta sayıldığına gönderimde bulunulur. Bir bakıma, bu karakterler aracılığıyla, insanların kendi doğalarına uygun davrandıkça toplumla olan uyumsuzluklarının arttığını ve bir çeşit hasta yerine koyulduklarını düşünmek olanaklıdır.

Bu bakımdan, ancak yanılısımları içselleştiren toplumdan yalıtılmış durumdaki kişiler, insan varlığına ait gerçekleri dile getirmekte ancak haykırılarına hiçbir karşılık verilmemektedir. Örneğin, filmin başkarakteri, ansefalit iltihabı hastası Leonard, büyük bir coşkuyla; “İnsanlar yaşıyor olmanın anlamını unutmuş, ellerindeki ve kaybedebileceklerinin ne olduğunu onlara hatırlatmalıyız” dediğinde, en yakınındaki insanlar bile bu sözleri, hastalığın etkisine yorar ve anlamsız bulur. Ancak olgusal dünyanın etkilerinden yalıtılmış bir kişi, bir ‘hasta’, insanların gerçek anlamda sahip olabileceği en değerli şeyin, özvarlıklarının önlerine koyduğu bir yaşam biçimi, kendi benlikleriyle özdeşleşmiş bir yazgı olduğunu farkedebilir. Onların bilincine vardığı bu gerçekler, zihinlerini olgusalığa teslim etmiş çoğunluğun dünyasında hiçbir şey ifade etmez. Bu doğrultuda, olgusal yaşam tutsaklığının kişileri asıl amaçlarından saptırdığını ve yalnızca bir sürelik yükselme ve maddi çıkar elde etme hırsıyla kendilerini hiçliğin içine atmalarına olanak verdiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla, Leonard’ın “Asıl krizde olan biz değiliz, onlar” şeklindeki haykırışı, duyarlılık düzeyini yükselten bir hastalığa sahip olmayan kişilerin yaşamının bir hiç uğruna harcadığını ifade eder. Ancak çoğunluk, bu filmde de, kendi tutsaklıklarıyla yüzleşmektense, asıl sorunun ötekileştirdikleri bu farkındalık düzeyi yüksek kişiden kaynaklandığını düşünür ve onu özgürlüğünden alıkoyar.

Leonard, benzer eğilimle, Doktor Sayer’ı “yalnız ve korkak” olmakla, gerçek bir hayattan mahrum olmakla, “asıl uyuyan” kişinin kendisi olduğunu farketmemekle itham



eder. Filmde yer verilen bu suçlamaların, aslında insanların geneline yöneltilmiş olduğunu düşünmek olanaklıdır. Çünkü, filmde de farkedildiği üzere, çok büyük bir çoğunluğun, yalnızca maddi arzular uyarınca davranırken, vardığı hiçbir hedeften tam bir hoşnutluk duymadığına ve ulaşılan her arzunun yenisini doğurduğuna tanık olunmaktadır. Buna bağlı olarak, normal kişilerin evreninde değer verilen yaşam biçimi, yalnızca hiçbir amaca varmayan bir sürüklenişten ibaret görünmektedir.

Bu izlek üzerinden hareketle, filme adını veren asıl uyanışın, Doktor Sayer ve Leonard'ın annesi tarafından yaşandığını düşünmek mümkündür. Örneğin, Leonard'ın hastalığı yeniden güç kazandığında, annesinin; “Oğlum sağlıklı doğduğunda nedenini sormadım, bu mükemmel çocuğu haketmiş miydim? Ancak hastalandığında nedenini sordum” şeklindeki sözleri, insanların genelinin yazgısının, yaşamlarını bitmek bilmeyen arzular peşinde tüketmekten, daimi bir mutsuzluğa saplanmaktan ve sahip olduklarının değerini ancak kaybedince anlamaktan ibaret olduğunu vurgular. Bununla birlikte, günlük yaşamda sıklıkla yinelenildiği gibi, insanın ulaştığı bu farkındalık durumu ve gerçek anlamda uyanış, genellikle yaşamın bütününe kuşatmaz. Dolayısıyla filmde, ölü gibi yaşadığı ve yaşamlarında yalnızca bir anlığına uyanış, ayıklık ya da açık bilinçlilik durumuna geçtiği belirtilen kişilerin, hastalardan ziyade sıradan çoğunluk olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

*Forrest Gump* (yön. Robert Zemeckis, 1994) filminde, yine zihinsel farklılığıyla öne çıkan bir başkaraktere yer verilir. Filmin başkarakteri Forrest'in zeka düzeyi ortalamanın altındadır ve bundan dolayı duyduğu her sözü ya da gördüğü her şeyi yalnızca oldukları gibi algılar. Forrest'in dolaysız algılama biçimi aracılığıyla, filmde, normal kişilerin deneyimledikleri olgu ve olayların altında, genellikle bunların barındırmadığı zorunlu bir neden ya da yüce bir anlam aradığına dikkat çekilir. Örneğin, filmde insanların beğenisini kazanmış bir dans figürü, bir slogan ya da bir şarkının kaynağında aslında normal kişiler tarafından horgörülen düşük zeka düzeyine sahip birinin payı olduğu görülür. Bir anlamda, bu şekilde, değer atfedilen olgu ve olayların, aslında oldukça bayağı ve rastlantısal bir nedenden kaynaklandığı vurgulanır.

Benzer şekilde, filmde insanların geçmişte kalmış, atalarına ya da kendilerine ait edimlerden yola çıkarak, kendi yaşamlarına ilişkin usamlamalara giriştiğine, ancak yaşantılarının bu usallıkla uyuşmadığına dikkat çekilir. Bununla birlikte, Forrest, yaşamı hiçbir akıl yürütmeye uyumlu kılmaya, ona sahip olmadığı anlamlar yüklemeye girişmez ve her deneyimi oldukları biçimiyle kabullenir. Örneğin, yakın arkadaşı Bubba, yaralı bir şekilde ölmek üzereyken, bunun “neden” gerçekleştiğini sorar; çünkü karides gemisi kaptanı olma hayali vardır ve bu hayale ulaşmadan ölmesi saçma görünmektedir. Bunun karşılığında Forrest, Bubba’ya, yalnızca, vurulduğunu söyler. Bu yanıt, yaşamın hiçbir hayale aldırmandan ilerlediğini gösterir; bir anlamda, insan, geleceğine ilişkin birçok plan yapsa da, aniden vücuda saplanan bir kurşun tüm planları ve düşleri anlamsız kılar. Benzer şekilde, Forrest, Teğmen’i kurtarıp, bacakları kesilecek de olsa, yaşamasını sağladığında Teğmen buna sinirlenir. Teğmen’e göre: “Herkesin bir kaderi vardır, hiçbir şey öylesine olmaz. Hepsi planın parçasıdır”; atalarından miras aldığı yazgısı, onun savaş alanında ölmesini gerektirirken şimdi “bacakları olmayan, sakat bir ucube”ye dönmüştür. Teğmen’in sözleri, bir kez daha, yeryüzü yaşamına bir nedensellik atfederek onu usallaştırma çabasını yansıtır; ancak karşılaşılan yanıtlar hiçbir zaman hiçbir zaman usa uygun nitelikte değildir. Dolayısıyla, filmde bunu kavrayabilme yetisinin yalnızca usal yönden “geri” olarak nitelenen birine ait olması anlamlı görünür. Bu doğrultuda, Forrest, yaşamın önüne çıkardığı mantıksal ya da mantık dışı olarak yorumlanabilecek, her rastlantıyı oldukları biçimiyle kabullendiği ve bu rastlantısallığa kolaylıkla uyum sağlayabildiği için, gittikçe daha yüksek konumlara gelir; yaşam, ilineksel biçimde gerçekleşen yazgısallığa ‘boyun eğen’ bu kişiyi ödüllendirir.

Bunun yanında, rastlantıların yardımıyla, Forrest her ne kadar iyi bir yaşam sürmeye başlamış olsa da, kazandığı itibara değer vermez; çevresindeki kişiler, onun elde ettiklerini, eylemlerini daha çok önemser. Örneğin, Forrest, televizyona çıktığında, konuşma yaptığı ya da birtakım başarılar kazandığında kendi eylemlerinin sıradanlığının, gelip geçiciliğinin farkındadır; bundan dolayı kendine ait görüntüleri bile izlemez. Bu edimlere, taşımadığı anlamları yükleyen çoğunluk, Forrest’in eylemleriyle daha ilgili görünür ve eskiden küçümsedikleri bu kişinin en büyük destekçisi olmaya

başlar. Böylece bir bakıma, yeryüzünde değer kazanmış olguların tümüyle olumsuzluk ve rastlantısallık taşıyan niteliği açığa çıkarılır.

Konuyla bağlantılı olarak, sevgilisi gittiğinde, Forrest, nedensiz yere koşmaya başlar, önce kasabayı, sonra eyalet sınırını aşar ve okyanusu koşarak geçmeye karar verir. İnsanlar, Forrest'in koşusunun altında bir neden arar, bunun amaçsız yapılabileceğine inanmazlar ve böylece onun arkasındaki kalabalık her geçen gün çoğalır. Yaklaşık üç yıl koşuktan sonra bir gün durur ve “canı istediği için” başladığı koşu, “yorulduğu için” biter. Nedensiz başlayıp aynı nedensizlikle son bulan bir eylemin peşine takılmış kalabalık ise bu noktadan sonra “ne yapacaklarını” bilemez. Böylece bir anlamda, filmde, evrendeki olayların nedensizliğini kabullenmek ve bilinçsizce de olsa, özvarlığı bu kendiliğindenliğe adayabilmek yüceltilir. Buna bağlı olarak, filmin başlangıcında Forrest'in ayakucuna savrularak düşen tüyü, kitabının arasına koyması ve filmin sonunda aynı tüyün rüzgâra kapılarak havada süzülmesine izin vermesi, yine varoluşun rastlantısal yazgısının onaylandığını ve her varlığın bu kendiliğindenlik deneyimine atılmasının olumlandığını gösterir.

Varoluşun özüne ait rastlantısallığı ortadan kaldırmaya çalışarak, insanlara kusursuz bir düzenin hâkim olduğu bir yaşam olanağı sunma çabasının boşunallığı, *Truman Show* (*The Truman Show*, yön. Peter Weir, 1998) filminin ana konusunu oluşturur. Filmde, bir yapım şirketi tarafından evlat edinilmiş başkarakter Truman'ın, kendisi için oluşturulan kusursuz evrendeki tüm yaşamı televizyondan canlı olarak yayınlanır. Filmdeki, yapay biçimde oluşturulmuş bu dünyada, gerçeklik taşıyan ve programı izlenilir kılan tek şey, Truman'ın eylemleridir. Böylece filmde, bir bakıma, yeryüzünü değerli kılan yegâne şeyin kendiliğinden eylem olduğu vurgulanır.

Programın geçtiği evrende, Truman dışındaki kişiler, gözlerini ve kulaklarını bile kiralamış olarak, yaşamlarını bu düzmece dekorun parçası kılar. Yalnızca maddi zenginliklerini güvence altına almak onların huzur duymasını sağlar ve bu şekilde sahteliğini bildikleri ve bir parçası oldukları bu düzeneği tüm varlıklarıyla benimserler. Bu bakımdan, *The Truman Show* programında yer alan oyuncular, modern dünyanın ‘gönüllü köleleri’yle aynı yazgıyı paylaşır. Bunun yanında, bir şekilde bu evrenin

parçası olmuş kişiler, her şeyin kurmaca ve sahte olduğunu haykırdıklarında ise, “şizofren” olmakla yaftalanır. Dolayısıyla, filmde gösterilen bu durum, yapay olarak belirlenmediği varsayılan normal yaşamda, kendilerine biçilen rolü oynamayan, varoluş alanlarını kuşatan sınırları umursamayan kişilerin genellikle bir çeşit zihinsel işlev bozukluğuyla damgalanmasının bir yansımasıdır.

Filmde, insanların yaşamlarını sürdürdükleri kısıtlı evrende, deneyim alanlarını dolduran her türlü ilişkinin tutsaklaştırıcı bir etkisi olduğu vurgulanır. Örneğin, Truman’ın dünyayı gezme planları, eşi tarafından kendisine ödemesi gereken ipotekler hatırlatılarak, gerçek dışı bulunur. Benzer şekilde, her gün aynı rutin işleyişe kapılmaktan duyduğu sıkıntıyı vurguladığında, en yakın arkadaşı, sahip olduğu “masa başı işi”nin değerini bilmesini söyler. Bu doğrultuda, Truman’ın yakın çevresinin, onun özgürlük tutkusu karşısındaki tepkileriyle, olgusal dünyadaki evlilik ya da arkadaşlık ilişkilerinin özgür kişiler üzerindeki baskılarının aynı işlevi gördüğünü savunmak olanaklıdır. Her iki durumda da, öncelikli amaç, kişiyi kendine özgü yanlarından arındırıp mevcut düzenle uyumlu kılmaktır. Dolayısıyla Truman’ın sahte ve planlanmış konuşmalarla avutulma biçimiyle, günlük yaşamın mekanik işleyişinden bunalan kişilerin yakınları tarafından yatıştırılma şekli arasında bir koşutluk vardır. Bir bakıma otomatlıktan sıkılan kişilere yönelik her türlü teselli girişiminin tek amacı, tutsaklığa katlanmayı kolaylaştırmaktır.

Filmde yalnızca günlük yaşam konuşmalarının değil, her gün izlenen cezbedici manzaranın ya da geçmişe ait, babanın denizde boğulması gibi, trajik olayların da yapay olarak kurgulandığı görülür. Bir anlamda, yaşamın geçirildiği çevreye ilişkin algıdan eylemler üzerinde etkili olan geçmiş anıların ağırlığına kadar her türlü olgunun kişiyi tutsak kılan etkisine dikkat çekilir. Konuyla ilişkili olarak, Truman kaçtıktan sonra, gece görüntüsünün gündüze çevrilmesi, zamana ilişkin bölümlenmenin de tümüyle yapay olduğunu açığa çıkarır ve bu yapaylık zaman algısının aslında yalnızca tutsaklığı pekiştirici bir nitelik taşıdığını ortaya koyar.

Dolayısıyla, her yanı kendisini mahkum kılan etkenlerle çevrili olan bir varlığın kendine ait özgür bir alan yaratması çok güç görünür. Örneğin, filmde çevresini kuşatan

dünyanın yapaylıkla örölü bir yanılısama evreni olduğunu farkededen Truman, en büyük korkusu olmasına karşın, denize açılarak kaçmaya çalışır. Ancak kaçma girişimi, programın yaratıcısı Cristoph tarafından, fırtına ve şimşeklerle cezalandırılır ve Truman'ın teknesi alabora olur. Bu noktadan sonra Truman, kendini tekneye bağlar ve özgürlüğe ulaşabilmek için ölümü göze alır; dolayısıyla filmde ancak kişinin kendi varlığından vazgeçtiği, tehlikenin içine atıldığı zaman özgürlüğe ulaşabileceği vurgusu vardır.

Bununla birlikte, Truman, ölüm tehlikesini atlatıp tekneye yola devam ettiğinde, ufuk çizgisinin olduğu yerde gökyüzü dekoruna çarpar ve tüm kuşatılmışlık açığa çıkar. Truman'ın gerçek bir varoluş alanına kavuşma girişimi bir kez daha engellenir ve ardından içine sıkıştırıldığı evrenin yaratıcısının şu sözleri duyulur: “Dışarıda senin için yarattığım bu dünyadan daha fazla gerçeklik yok. Aynı yalanlar, aynı ikiyüzlölük, ama benim dünyamda korkacak bir şeyin yok”. Ancak Truman'ın yapay otomatlar evreninden duyduğu sıkıntı, onun sahte bir korunaktansa tehlikeli bir gerçekliği seçmesini ve bir başkaldırı atılımıyla özvarlığını edimselleştirmesini olanaklı kılar. Filmin sonunda bu yapay evreni değerli kılan yegâne varlığın ayrılmasıyla birlikte, önceden Truman'ın tutsaklığından zevk duyan izleyiciler, şimdi onun esareti aşmasına sevinirler. Böylece bir bakıma, olgusal dünyada baskın bir ağırlığı olan toplumsal değer yargılarının değerşken ve güvenilmez yapısı ortaya koyulur. Ardından yayın kesilir ve izleyiciler kanalı değerştirir. Dolayısıyla filmin finali, büyük bir önem atfedilen, ilgiyle takip edilen her türlü olgunun, birden değerden düşebileceğini ve en erdemli eylemlerin bile olgusal dünyada hiçbir iz bırakmadan, aniden yokluğa karışabileceğini gösterir.

İnsanların, dolaysız anlamıyla, kurulu bir dekorun parçası olmayıp rahat bir yaşam sürdürmeye yetecek olanaklara kavuştuklarında bile kendi gizil tutsaklıklarının farkına varabileceği önermesi, *Dövüş Kulübü (Fight Club)*, yön. David Fincher, 1999) filminde savunulmaktadır. Filmin anlatıcısı olan başkarakterin yaşamı, çalışmak, iş gezisine çıkmak ve evine ‘kendi kişiliğini yansıtacak’ mobilyalar almaktan ibarettir. Yaşamının tekdüzeliğinden kaynaklanan uykusuzluk sorununu aşmak için ölümcül hastaların yer aldığı terapi seanslarına katılır ve böylece aradığı rahatlığa kavuşur. Bir bakıma, kişilerin yalnızca ölüme yakinken gerçek bir paylaşımın içine girdiği görölür. Ancak

filmde, bu huzur verici gerçeklik duygusu, anlatıcının kendisi gibi sahte bir üyeyi farketmesiyle sarsılır. Bunun sonucunda tümüyle maddi ve araçsal ilişkilerin boyunduruğundaki yaşamından kaçmak için kullandığı sığınağı yitirir.

Ardından anlatıcı, en yeni mobilyalarla donatıp inşa ettiği korunağında meydana gelen bir patlama sonucu, uçakta tanıştığı Tyler Durden'in belirttiği üzere, "modern yaşamın sorunlarına çözüm olan birçok şeyini kaybeder". Bir bakıma, anlatıcının durumunun, uçakta "onbin metre yüksekte"yken acil çıkış kapısıyla ilgili prosedürlerin yarattığı "güvenlik illüzyonu"yla benzerlik taşıdığı ortaya çıkar. Çünkü Durden'in sözlerinden anlaşılacağı üzere, anlatıcının "sahip oldukları sonunda onun kendisine sahip olur". Bu durumda, anlatıcının, birçok modern türdeşiyle benzer biçimde kendini en çok güven içinde hissedebileceği, en yeni ve en kullanışlı teknolojik ürünlerle donatılmış evi bile, bir çeşit daimi tutsaklık mekânına dönüşür.

Dolayısıyla filmin anlatıcısı, kendisine sahte bir güven duygusu aşıl原因an her şeyini yitirince, hiçliğe karışmanın eşliğinde olduğunun ayırdına varınca, istediklerini yapmasını engelleyen kısıkaçlardan kurtulur ve edimsel bir özgürlüğü elde etmeye çabalar. Bu nedenle, kendisini salt verimliliğiyle değerlendirerek niceliksel bir meta haline getiren mesleğinden uzaklaşır. Böylece birbiriyle rakip olan otomatların düzeneğinde bir nesne konumuna indirgenmektense, herkesin eşit olduğu ve özvarlığını duyumsadığı bir kavgaya ortam hazırlayan Dövüş Kulübü'nün bir parçası olur. Dövüş Kulübü'nde "kazanmak ve kaybetmek önemli değildir. Sözcükler, anlamsızdır. Dövüş sonunda hiçbir şeyin çözümlenmemiş olmasının bile önemi yoktur". Bu özellikler, kulübün üyelerinin, bir sonuca varmayan her kavgalarının, savaşımalarının sonunda kendilerini "arınmış" hissetmelerini sağlar.

Aşkın ya da dışsal olarak belirlenmiş hiçbir mücadelenin peşinden gitmeyip yalnızca kendi istençlerine bağlı olan bir kavgayı seçmeleri, kulübün tüm üyelerini eşitler. Dövüş Kulübü'nde, Tyler Durden'in vurguladığı üzere, istemedikleri halde "beyaz yakalı işlerde çalışan köleler" haline gelmiş, harcanmış; "nefret ettikleri işlerde çalışıp ihtiyaç duymadıkları şeyleri alan", amaçsız bir kitleye, kendilerini adayacakları bir ideal bulmanın yolları aranır. Ancak bu idealin doğaüstü hiçbir yanı yoktur. Çünkü

Durden'in belirttiği şekliyle, onlar "her şey gibi çürüyen organik madde"den ibarettir, "aynı gübre yığınının bir parçası"dır; tümüyle maddi nitelikteki yaşamlarında "ruhani" özellik taşıyan tek olgu, kavgalarıdır. Dolayısıyla "Tanrı'nın istenmeyen çocukları" olan bu kişilerin salt kendi istençleriyle belirledikleri ve onların kendilerini adayacakları dünyevi ideali temsil eden savaşımın, gelip geçici maddi varlığa kalıcılık kazandıran tinsel bir yön barındırdığını söylemek olanaklıdır.

Konuyla ilişkili olarak, filmde, kişiyi yüceltecek savaşımın öncelikle onun kendisine yönelik olduğu görülmektedir. Bu nedenle, kulübün kurucusu, ölümün tek gerçek olduğu dünyada, dışsal olarak belirlenmiş her türlü yükümlülüğe karşı koymak için bireyin öncelikle benliğine işlemiş tutsaklık güdüsüne direnmesi gerektiğini düşünür. Bu amaçla, Durden, veteriner olma isteği doğrultusunda çabalamaktan vazgeçip sıradan bir hizmet işinde yıllarını harcayan birini, kendisine ait bu amaca yönelik girişimde bulunmazsa, altı hafta içinde öldüreceğini söyler<sup>30</sup>. Bir bakıma, ölümün varlığını hissetmek, kişiye yaşamda karşılaştığı 'egemen'lerin boşluğunu gösterir ve onu kendi tasarıları için kendini alt etmekle ve kendi kendisinin efendisi olmakla yükümlü kılar.

Bununla birlikte, anlatıcının Dövüş Kulübü aracılığıyla deneyimlediği, tüm kural koyucuları reddeden ve her türlü dışsal buyruğa meydan okuyan yaşam biçimi, bir süre sonra bir tutsaklık pratiğine dönüşür. Kendilerine dayatılan tekdüze mesleklerden ve yaşam şeklinden bıkkınlık duyarak Dövüş Kulübü'ne üye olan kişiler, özvarlıklarından kaynaklanan bir kavganın parçası oldukları bu yerde bile, istençlerini bir efendiye, Tyler Durden'a bağlarlar. Bir bakıma, her türlü yıkım ve haksızlığın hüküm sürdüğü yeryüzünde özgür bir varoluş deneyimine kendini kaptırmanın sonucunda ulaşılan yerin, yine kişinin sorgulamaksızın bir egemene boyun eğmesi olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine anlatıcı, üyeleri de barındırdıkları evin "bir organizmaya dönüştüğünü"

---

<sup>30</sup> Sahnedeki kurban, tehdidin ardından koşup kaçmaya başlayınca, Tyler "Koş, Forrest, koş!" diye bağırır. Böylece, *Forrest Gump* filmine gönderimde bulunulur ve filmde dışsal buyrukları kabul ederek kendilerine dayatılan yaşamla uzlaşmış sıradan kişilerde bir çeşit 'zihinsel engel' durumunun baş gösterdiği vurgulanır.

ve “bu makine düzeni içinde kapana kısılmış” hissettiğini belirtir. Anlatıcının<sup>31</sup> rastlantısal olarak söylediği sözler ya da yaptığı hareketler, üyeler tarafından sonsuz bir itaat duygusuyla karşılanır ve anlatıcı farkında olmadan başlatıcısı olduğu işleyişin güdümüne girer.

Ortaya çıkan düzenekte, ne efendi ne de hizmetçi konumundakiler, başlangıcı verilen “kaos projesi”ni engelleme şansına sahiptir. Böylece filmde, bir anlamda, yeryüzünde hüküm süren tek olgunun kaos olduğu ve geriye kalan tüm varlıkların kaosun hizmetkarı olan bir organizmanın parçasına dönüştüğü betimlenir. Bu bakımdan, filmin sonunda, o zamana kadar kaos projesini engellemeye çalışan anlatıcının, kendini vurarak ikilemden kurtulması ve “gözlerinin açıldığını” söylemesi, yeryüzünün özniteliği haline gelmiş karmaşanın bilincine varıldığını gösterir. Bir açıdan, Oidipus’un kendi gözlerini kör ederek, kendi yazgısıyla bütünleşmesine benzer şekilde, anlatıcının da, kendi yanağında bir delik açarak yeryüzünün yazgısıyla bütünleştiğini söylemek mümkündür. Buna bağlı olarak, son sahnede, anlatıcı ile sevgilisinin el ele egemen düzenin yıkılan yapılarını izlemesi, evrende hüküm süren kargaşayı özbenlikleriyle bütünleştirdiklerine ve tüm varlıklarıyla bu tümel yazgıyı olumladıklarına ilişkin yorumu pekiştirir. Dolayısıyla, *Dövüş Kulübü* filminde betimlendiği şekliyle, birey, kendisini her yönüyle kuşatan düzeneğin dışına çıkabildiği durumda, özvarlığını kaosa teslim eder ve başka bir kuşatılmışlığın ağına düşer. Sonunda ise, ancak karşı koyan kişiler kendilerini kuşatan alanı seçme ayrıcalığına sahip olur ve yazgılarıyla bütünleşerek varoluşlarına bir değer kazandırma şansına kavuşurlar.

Yukarıda ortaya koyulan düşüncelerden hareketle, saçma kavramının özekselsel bir konum teşkil ettiği, Amerikan Sineması’na ait örneklerde, öncelikle tekdüze bir yaşam pratiğinin kıskacına girmiş kişilerin varlıklarını kesinleme çabasının önemli yer tuttuğu görülmektedir. Bu doğrultuda, başkarakterler, kendilerini bir organizma gibi sarmış olan düzeneğin dışına çıkabilmek ve yeryüzünde bir otomat yaşayışı sürdürüp tümüyle hiçliğe karışmaktansa, tümüyle kendilerine ait kalıcı bir iz bırakma savaşımına girişmektedir. Dolayısıyla, kurmaca bir işleyişe tüm varlıklarını teslim etmiş olan

---

<sup>31</sup> Filmin bu kısmında anlatıcının Tyler Durden ile aynı kişi olduğu anlaşılır. Bu açıdan *Dövüş Kulübü*, karşıt özelliklerin genellikle yakın bağ bulunan kişiler yerine tek bir kişiye yüklendiği bir örnek olarak öne çıkar.



çoğunluğun onayladığı, itaatkâr yaşam biçimini sürdürmektense, yalnızca doğal olandan, kendi doğalarından kaynaklanan güdülerle karşı koymayı seçmektedir. Bunun sonucunda ise, öngörülebilir işleyişten sıkılmış olan bu karakterler, eylemleriyle genellikle rastlantısal olayların güdümüne girmekte ve bu ilineksel varoluş biçimi, zorunlu bir yazgıyı hazırlamaktadır. Onların, salt kendi çabalarıyla oluşturduğu bu yazgı uyarınca, kaybetmenin kaçınılmaz olduğu bir savaşıma, özvarlığın harcandığı bir başkaldırı edimine yöneldiğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte, bu filmlerde, dışsal belirlenime kendini teslim etmeyi reddetme ve kendine yalnızca niceliksel bakımdan bir değer biçilmesine karşı koyma dürtüsünün, genellikle zihinsel bakımdan ayrıma tabi tutulan özelliklerle ilişkilendirildiği göze çarpmaktadır. Bu özellikler, bazı filmlerde ödüllendirilmekteyse de; karakterlerin kendilerine özgü niteliklerini ortaya koyma istençleri şiddetlendiği ölçüde, ağır biçimde cezalandırılmaktadır. Ancak, karakterler, özvarlıklarını açılma olanakları kısıtlanıp sonunda her şeylerini yitirseler bile, istençlerinin kendilerine bahşettiği sonsuz savaşıma devam etme kararlılığı onları mutlak bir yenilgiden korumaktadır. Çünkü onlar, bu kararlılık aracılığıyla, her bozgun sonrasında alaycı bir tutum takınarak kişiliklerinin zorunlu kıldığı yazgılarıyla bütünleşebilmektedir. Dolayısıyla bu amor fati anı, kısa bir süreliğine yeryüzüne savrulmuş bu kişilerin kalıcı bir varoluşa kavuşmasını, uzun yıllar yaşayan sıradan çoğunluğa göre çok daha olası kılmaktadır. Sonuç olarak, Amerikan Sineması'ndaki örneklerde, saçma kavramının genellikle başkaldırı edimini de gerektirdiği görülmektedir. Bu filmlerde, başkaldırı atılımının başarısızlıkla sonuçlanması dahi, karakteri yenik kılmamakta, onun gelip geçici evrene, zamanın ortadan kaldıramayacağı bir damga basabilmesine fırsat sağlamaktadır.

### 3.2. Türk Sinemasında Saçma ve Başkaldırı

Türk Sinemasında Varoluşçu yönelimin öne çıktığı ilk örneklerden olan, Ömer Kavur'un yönettiği *Anayurt Oteli* (1986) filminde, her gün yinelenen eylemlerin ve yaşamın her yönüne nüfuz etmiş, sonu gelmeyen bekleyişin yol açtığı bulantı hissine odaklanılmıştır.<sup>32</sup> Filmin başkarakteri Zebercet, yaşamın usdışı döngüselliğini içsel

---

<sup>32</sup> Bu yönüyle *Anayurt Oteli*, Türk Sineması'nda varoluşçu izlekten yola çıkan filmler arasında bir başlangıç noktası teşkil etmektedir.

olarak olumlayamadığı ve gittikçe artan bulantıya, bir anlamda saçma duygusuna katlanamadığı için kendi nihai sonuna doğru sürüklenir. Zebercet'in tüm zamanı, işi gereği, sahibi olduğu otelin resepsiyonunda oturmakla geçer. Yaşamının büyük kısmı, küçük bir masa başında, herhangi birinin yapabileceği, gelecekte hiçbir iz bırakmayacak işleri yapmakla ve kendilerini başkalarına sunmakla geçen modern çağın insanı, Zebercet'in bedeninde somut bir varlığa kavuşur.

Sürekli yinelenen eylemlerin ağırlığına katlanabilmek için, insanların, kendilerini bu döngüselliğinden kurtarabilecek bir çıkış yoluna gereksinim duyması beklenmektedir. Filmde, Zebercet, bu yolu, âşık olduğu eski bir ziyaretçide bulur ve tüm zamanını bu ziyaretçinin yolunu gözleyerek geçirmeye başlar. Artık geçmişte kalan ve Zebercet'i büyük bir beklentinin kısılcasına sokan karşılaşma, bir anlamda, insanı yaşama bağlayan ama hiçbir zaman ulaşılamayacak olan bir düştür ibarettir. Zebercet, bir daha karşılaşma olasılığı bulunmasa da, eski konuğunu beklemeye ara vermez, beklemeyi kendi yazgısı kılar. Bundan dolayı, Zebercet, her gün "kendisini arayan biri olup olmadığını" soran yaşlı adamın bir gün otelden ayrılmasını bile, 'yaşamın bekleme üzerine kurulu yazgısallığını yadsımak' şeklinde değerlendirir.

Sonu gelmeyen bekleyiş, Zebercet'i yaşamın anlamdan yoksunluğuyla yüzleştirir ve onun rastlantısal eylemlere yönelmesine neden olur. Böylece bir gün bir adamın peşine takılarak horoz dövüşü seyretmeye gider. Horozların tamamen kendi iradeleri dışında dövüşmeye zorlanması ve yorulduklarında yüzlerine su serpilerek dövüşmeye devam ettirilmesi, tümüyle dışsal güçler tarafından harekete geçirilen ve yinelenen eyleminden bıktığı zaman, geçici ferahlama anlarıyla avutulan insana ait yazgıyı ortaya koyar. "Sonuna dek gitmekten korkulduğu" için, horozların dövüşte ölmesine izin verilmez; benzer şekilde insanlar da yaşamlarındaki kendilerine ait olmayan savaşı durmaksızın sürdürmeye zorlanır. Kendilerine ait olmayan bir varoluşu sürdürmeye zorlanan kişiler, filmde görüldüğü üzere, yalnızca arkalarından bir dua okunarak anılır; ancak bu kısacık anın ardından yaşam herkes için aynı şekilde devam eder. 'Pazar yeri'ndeki gündelik eylemler, tüm insanların varoluşlarına damga vurmuş öncelikli konu olmayı sürdürür.

Zebercet'in oteldeki ziyaretçi giriş-çıkışlarını günlük fişler halinde karakola teslim etmesi ve bunların karakolda hiç dikkate alınmaması, insan eylemlerinin iz bırakmaktan acizliğini gözler önüne sermektedir. Günlük etkinlik, kayıt altına alınır, kayıtlar kimse bakmadan bir köşeye atılır ve eylemler üzerindeki görünmeyen denetim arttığı ölçüde, eylemin zamana karşı dayanma gücü zarar görür. Bunun yanında, Zebercet, otele giriş-çıkışıyla ilgili sorgulanmış olduğu yaşlı adamın kaçışını yadırgar, çünkü ona göre bu aynı zamanda insanın yargılı olduğu nihai hükmü yok saymaktır. Bu düşüncesi nedeniyle, rastlantısal bir şekilde dâhil olduğu mahkeme salonunda, sanığın ifadesi okunurken Zebercet de ayağa kalkar; tek bir kişinin suçu herkese aitmiş gibi ifade verir.

Yargıcın okuduğu tutanakta geçen eylemler, söze döküldükçe anlamını yitirir. Böylece, yargıç, sanığa işlediği cinayetin nedenini sorduğunda, Zebercet, bunun nedensiz olabileceği yanıtını verir. Bir anlamda, insan rastlantısal bir biçimde fırlatıldığı yeryüzünde, başkalarını amaçsızca yok ederek, varoluşun anlamsızlığının, evrenin usdışılığının sıradan bir göstereni konumuna sürüklenmektedir. Buradan hareketle, yeryüzünün nedensiz doğasının kendi varlığı üzerindeki hükmü onaylayan Zebercet, sandalyesine son tekme atar ve bedeni boşlukta sallanır, aynı sırada boş otelde musluktan su damlamaya devam eder. İnsanoğlunun gündelik eylemleri, aynı sıradanlıkta süregelirken, Zebercet'in varlığı, birçok türdeşi gibi, tümüyle hiçliğe gömülmüş, arkasından onun ismini hatırlayacak hiç kimse kalmamıştır.

Ölümünün ardından, geride hiçbir iz bırakamayacağı düşünülen insanlar, özellikle her gün aynı şekilde, aynı işleri görmeleri, tümüyle çıkara dayalı, mekanik ilişkiler geliştirmeleri gibi nitelikleriyle değerlendirilmektedir. Bu şekildeki varoluş koşulları, *Yoksul* (yön. Zeki Ökten, 1986) filminin betimlediği iş hanında edimselleşmektedir. Her gün aynı eylemlerin gerçekleştiği, aynı saatte açılıp aynı saatte kapanan iş hanının hapisaneye benzeyen yapısı, çağımız toplumundaki sıradan insanın içinde bulunduğu tutsaklık koşullarını betimlemektedir.

Filmin başkarakteri olan ve çaycılık yapan Yoksul, karşı çıkmaksızın patronunun her dediğini yerine getirmek zorundadır. Müşterilerin isteği doğrultusunda, kendisinden en yüksek verimliliği sağlamak için Yoksul'un üzerinde her türlü denetim kurulmuştur.

Bir anlamda, çalıştığı işte öz niteliklerine hiçbir önem verilmeksizin yalnızca verimliliğiyle değerlendirilen ‘modern köle’lerin durumu, Yoksul’un bedeninde somutlaşır. Filmde, Yoksul, bir köle gibi yerine getirdiği işe ait yükümlülükleri, aslında hiçbir gerçeklik taşımayan, asla ulaşılamayacak umutlarla oyalanarak benimser. Filmde, Patron’un Yoksul’a vaat ettiği “binde sıfır nokta bilmem kaç” ortaklık, sıradan kişilerin sorgulamaksızın kendilerine dayatılan işleri gerçekleştirmesini sağlayan, oyalayıcı umutların işlevini yerine getirmektedir. Buna bağlı olarak, Yoksul’un “hesabının çıkarılması”na yönelik her türlü isteğinin reddedilmesi, insanların bir köşede varolduğuna inandıkları kurtuluş olanaklarının yalnızca yanılsamadan ibaret olduğunu imlemektedir.

Ancak kişiler, prangalarını içselleştirmelerini sağlayan yanılsamanın farkına varıp haklarını aradıklarında, ‘yerlerinin doldurulabilirliği’ yüzlerine vurulur. Filmde, hem Yoksul hem de Leyla, aynı işi görecektir başka bir elemanın alınma olasılığıyla tehdit edilir. İş hanında bu gözdağı ve karşılığında verilen “kendileri gibisinin zor bulunacağı” yönündeki yanıt sürekli yinelenir. Bir anlamda, insanların geneli, kabul etmek istemeseler de, varlıklarını bağlamış oldukları düzenek tarafından yalnızca ikame edilebilir, niceliksel bir öge olarak algılanmaktadır.

Buna ek olarak, Yoksul’un ömrünü harcadığı kölelik şartlarını kabullenmesini kolaylaştıran, sözlüsüyle yuva kurma düşü, sonunda yıkılmaya mahkûmdur. Sözlüsü Leyla’nın sürekli yakınlık gösterip sonunda kaçması, uğruna yaşamın adandığı nihai amaçların, temelden yoksunluğunu serimlemektedir. Ancak filmde vurgulandığı üzere, en çok benimsenmiş amaçlar bile sonunda yerini bir başkasına bırakabilir ve kişiyi günlük eylemlerine ya da filmde olduğu gibi ocağın başına bağlayan yeni bir aday her an bulunabilir.

Konuyla ilişkili olarak, insanların, ait oldukları düzeneğin gereksinimleri doğrultusunda, büyük bir özveriyle kendilerini adadıkları işlerinde, bireysel varlıklarının gözardı edildiğini söylemek mümkündür. Filmde, başkarakterin de, sonradan onun yerine gelen çaycının da kendi isimleriyle anılmayıp yalnızca birtakım sıfatlarla çağrılmaları, onları özel kılan yanlarının toplum nezdinde hiçbir değer

taşımadığını gösterir. Sonunda Yoksul, patronunun, “Çaycı” ise Yoksul’un yerine geçer ve filmin başlangıcında yer alan şarkılar yeniden duyulmaya başlar. Bir anlamda, kendine özgü tüm değerlerinden arınmış olan varlık, her ne kadar iş hanında daha üst bir konuma gelse de, kendi damgasını taşıyan gerçek bir varoluştan ilelebet mahrum kalır ve düzeneğin herhangi bir dışlisi olmaktan kurtulamaz. Kısacası, filmin finali, insanın özvarlığını öğüten yeryüzündeki işleyişin sonrasızca yinelendiğini gösterir.

Her yönüyle insanı kuşatan ve onun iradesini hiçe sayarak süregelen çevresel şartlara karşı koyma edimi, Nesli Çölgeçen’in yönettiği *Selamsız Bando* (1987) filminin ana konusunu oluşturmaktadır. Filmde, kuşaklar boyu, ziyaretçisi olmayan, yolundan geçenlerin “selam bile vermediği” Selamsız kasabasında yaşayan Belediye Başkanı, kasaba sakinlerinin benliklerine işleyen yazgıyı değiştirebilmek için bir yol arar. Bu amaçla, kasabanın yakınından da geçen, tren yoluyla yurt gezisine çıkan Cumhurbaşkanı’nı karşılamak için harekete geçer. Böylece bir komite toplanır ve sonunun nereye varacağı bilinmese de, bir bando oluşturulmasına karar verilir. Kasabanın yazgısını değiştirecek tek umut, bandoyu görecektir olan Cumhurbaşkanı’nın trenden inmesi, kasabanın dertlerini dinlemesi ve bölgenin sıkıntılarına çare bulmasıdır. Başkan ve ekibindekiler, hiçbir özveriden kaçınmaz, çabalamaları yoğunlaştıkça, amaçlarına ulaşmalarının bir zorunluluk halini alacağını düşünürler. Ancak yaşam hiçbir zaman ussal bir nitelik taşımaz ve haklı görünen hiçbir gerekçenin, sonunda ödüllendirilmesi gerekmez.

Konuyla ilişkili olarak, filmde özverili eylemlerle gelişen umutların sürekli yıkıma uğradığı görülür. Örneğin, bando şefi bulmak için, herkesten para toplanarak ilan verilir, ancak bu işe yalnızca bir kişi gönüllü olur, bando aleti almak için piyango bileti satılır ama rağbet görmez, aletler alındığında ise bandoda çalacak kimse bulunmaz. Ancak her türlü olumsuzluğa, ya da bir anlamda yeryüzü düzeneğinin usdışı yanıtına karşın, bandoyu kurma çabası sürer, Başkan ve ekibi karşılaştıkları her yıkımın sonrasında yeniden ‘ayağa kalkma’yı başarır.

Bunun yanında, Başkan’ı çoğunlukla destekleyen halk, yaşanan her aksaklıkta ona küfreder. Benzer şekilde, Bando şefi’ne en başta hayranlık duyarken, birtakım

zaaflarının ortaya çıkmasıyla birlikte ona tepki göstermeye başlar. Böylece, bir anlamda, kişi ya da kavramlara ilişkin her türlü toplumsal yargının temelden yoksunluğu vurgulanır. Geçmişte birer tapınç nesnesi işlevi gören kavram ve olguların zamanla değerden düşmesi, bu durumun bir sonucudur. Buna uygun olarak, evreni anlamlandırma yetileri sıradan insaninkinden farklı olmayan kasaba sakinlerinin büyük bir arzuya peşinden koştukları ve değer verdikleri Şampiyon isimli ineği, Cumhurbaşkanı geleceği zaman kesip yemeye heveslenmeleri, yine yaşamdaki tüm değer ölçütlerinin görelî doğasını açığa vurur.

Yalnızca belli bir döneme ve bölgeye özgü olan ve kalıcı hiçbir nitelik taşımayan düşünce ve duyguların, her gün aynı edimin yinelendiği sıradanlıkla yüklü bir varoluşun getirisi olduğunu söylemek mümkündür. Bundan dolayı, filmde, kasaba halkı, kendilerini bağlayan çevrenin dayattığı tekdüze yaşam biçiminden sıkıntı duysa da, önlerine fırsat çıktığında içinde buldukları kısıncın dışına çıkmaya yanaşmaz. Yazgılarını değiştirebilecek olan bando kurulurken, hiç kimse katılmak istemez; topluluk, günlük işlerine öyle hapsedilmiştir ki, kendisini bunun dışına çıkaracak tüm girişimleri engeller. Aynı kişiler, bandoya girip içinde sıkıştıkları döngüden kurtulunca, yakın çevrelerinin kınama ve alaylarıyla karşılaşır. Bu durum, bir bakıma, insanların genelindeki özgürlükten kaçma ve onu anımsatan her şeyi yadsıma eğiliminin sonucudur.

Bando şefinin rahatsızlığının ortaya çıkması ve görevden uzaklaşmasıyla birlikte, orkestrada yer alanlar her zamanki işlerine geri döner. Ancak günlük deneyimlerini gerçekleştirirken kafalarında bando sesleri yankılanır, geçmişte kalan kısa özgürlük anını yeniden ele geçirmek ve kendi varlıklarını gerçek anlamda duyumsamak isterler. Tüm zorluklara karşın, bandoda çalanlar yeniden kendi özgür edimlerini gerçekleştirerek kasabanın yazgısını değiştirmek için çabalar ve Cumhurbaşkanı'nın bulunduğu tren geçtiği gün tümüyle hazır olurlar. Ancak tüm savaşımalarının karşılığında aldıkları tek mükâfat Cumhurbaşkanı'nın karanlık bir kompartımanın içinden sallanan elidir. Tren, kasaba halkının tüm umutlarını tüketerek harekete devam eder ve yeryüzünün usdışı niteliğine bir kez daha dikkat çekilir. Evrende yoğun uğraşların, kişinin kendini adadığı mücadelenin beklenen bir ödülle sonuçlanmayacağı

ortaya koyulur. Ardından bando takımının oyun havası çalmaya başlamasıyla, kasaba halkının oyuna eşlik ettiği görülür. Bir anlamda nihai yazgı kabullenilir ve ortaya koyulan şiddetli savaşım, en azından kişileri kendi varlıklarına işlemiş gerçeklerle yüzleştirme işlevi görür.

Yukarıda anlatılanlarla ilişkili olarak, *Arkadaşım Şeytan* (yön. Atıf Yılmaz, 1988) filminde, bir müzisyenin yoğun bir çaba gerektiren yaratıcı ediminin beklenen karşılığı bulamaması konu edilmektedir. Filmin başkarakteri Fatih, parçalarının yalnızca para getiren bir ürün olarak kullanılmasından rahatsızdır, ortaya koyduğu yapıtlarla insanlara “sesini duyurmak” ister. Grup arkadaşları, varlıklarının geçici niteliğini kanıksamışken, onun tek derdi varoluşunu kalıcı kılmak ve kendinden bir iz bırakmaktır. Amacına ulaşabilmek için Şeytan’la anlaşmaktan başka çare bulamaz. Bir anlamda, filmde, toplumun onayladığı, her gün yinelenen, geçici ve günlük deneyim dünyasını reddetmenin Şeytan’la bir olmakla eşdeğer tutulduğuna gönderimde bulunulur.

Şeytan’la yapılan anlaşma, kişilerin on yıl içinde amacına ulaşması ve ardından ruhlarını teslim ederek tüm yeteneklerinden ve yaratıcılıklarından mahrum kalmalarıdır. Böylece filmde, insanların, yalnızca maddi kazanç sağlamak, ün ve paraya kavuşmak için özvarlıklarına ait tüm kalıcı niteliklerden vazgeçmeyi göze aldığı vurgulanmaktadır. Bundan dolayı, Şeytan, onların ruhlarına sahip olsa da, zaman içinde insan ruhunun uğradığı değer yitiminden, “eski zenginliğini kaybetmesinden” sıkıntı duyar. Karşılaştığı herkes, artık ruhun gerekliliğini yitirdiğini, “tedavülden kalktığı”nı söyler. Böylece, tikel varlığa sonsuzluk bahşeden tinselliğe sahip hiçbir şeye önem vermeyen, “maddiyat ve para”dan başka kendini adayacak amaç bulamayan “robot”larla dolu bir evrende, Şeytan, kendi açlığını doyuracak derinliğe sahip bir ruhla karşılaşma umudunu kaybetmeye başlar.

Son bir beklentiyle, eski sevgilisine uğrayarak onun tinsel varsıllığını sınamak ister. Ancak sevgilisi, ruhunu temsil eden yumurtayı çöpe atar ve çağın insanının yaşamını yönlendiren asıl güçleri Şeytan’a tanıtır. Bu güçler, insanın günlük yaşantısında benliğini teslim ettiği makineler ve makinelerin işleyişini yöneten çok uluslu kurumlardır. Bir anlamda, insanlar, özvarlıklarını yansıtan her türlü nitelik ve

edimden mahrum bırakılmıştır. Ancak kişilerin, asıl yoksunluklarının farkına varmaksızın, dışsal güçler tarafından dayatılan maddi amaçlar peşinde koşarak huzur aradığı yaşamları, sonsuz bir açlık içinde hiçliğe gömülmektedir.

Yüzleştiği gerçekler karşısında, kendisini besleyecek derin bir ruh bulma ümidini yitiren Şeytan, sonunda tüm güçlerini kaybeder ve varlığa getirdiği tüm canlılar geçmişteki haline döner. Ruh karşılığında Fatih için bir ön ödeme olarak yarattığı manken sevgili de eskisi gibi cansız olur. Düşlerindeki sevgili henüz yaşıyorken, onu istediği her biçime sokan ama yine de memnun kalmayan Fatih, karşısında artık yalnızca bir plastik yığını bulunca üzüntü duyar. Böylece, bir bakıma, insanların büyük bir tutkuyla peşinden gittikleri düşlere ulaştıklarında hiçbir doyum sağlayamadıkları; çünkü varlıklarını bağladıkları maddiyata dayalı düşlerin, ancak en kalitesiz bir materyal kadar değer taşıdığı vurgulanır.

Filmin sonunda, düşleri yıkılınca ruhunu yeniden ele geçiren Fatih, grubuyla birlikte sahne alır ve şarkısı, başlangıçta kendisine yüz vermeyen plak şirketi sahibi, gazino işletmecisi ve reklamcının dikkatini çeker. Bir anlamda, gerçekten tinsellik taşıyan bir şey varlığa geldiğinde, kendisini değerden düşürerek kazanç sağlayan mercilerle ilişki kurmakla karşı karşıya kalır. Böylece, filmde, öz değeri yüksek bir varlığın, yeryüzündeki mevcudiyetini, kendisine ait derinliği koruyarak sürdürebilmesinin zorluğuna dikkat çekilir.

Sıradan insanın, en yüce kutsallığı yalnızca maddi yönüyle ve temsil ettiği sınıfsal konumla değerlendirilebilecek varlıklara atfettiğini vurgulayan önemli bir örnek, Tunç Okan'ın yönettiği *Sarı Mercedes* (1992) filmidir. Filmin başkişisi Bayram, tüm yaşam deneyimini kapsayan emeklerinin karşılığı olarak, kendisine toplumsal ayrıcalık kazandıracağını düşündüğü bir nesne, Mercedes marka bir otomobil alır ve onu yaşamındaki en yakın varlık yerine koyar. Arabanın aldığı en küçük darbe bile, Bayram'a, yeryüzünün en trajik olayı gibi acı verir; motor kapağındaki sembolik yıldız kaybolduğunda, her şeyini yitirmişçesine olay çıkarır. Bayram'ın tavrı, ömürlerini yalnızca maddi kazanım uğrunda tüketen ve evrenin sonsuz döngüsünde hiçbir önem taşımayan bu birikimleri en ufak bir zarar gördüğünde, bunu sonu gelmeyen acılarının



kaynağı yerine koyan insanlık durumunun bir yansımasıdır. Konuyla bağlantılı olarak, Bayram, arabasıyla yol alırken, devrilmiş araba ve kamyonlarla karşılaşınca kafasında beliren tek düşünce, “Balkız’ın başına bir şey gelmesini” önlemektir. Bu bakımdan, Bayram’ın yaşama ilişkin kavrayışı, ölümün herkesi eşitleyici gerçekliğini gözardı eden ortalama kişilerin, son anlarına dek kişisel çıkarlarını her şeyin üzerinde görme dürtüsünü ortaya koyar.

Filmde, maddi zenginliğin göstergesi olan nesne, sahibine itibar kazandırır ve onu çekici kılar. Bunun sonucunda Bayram, önceden hiçbir şekilde yaklaşmadığı kadınlarla ilişkiye girme şansına kavuşur. Bayram’ı hiçbir şekilde zaman geçirilmeye değer bulmayan, hor gören kişiler, onun arabasıyla elde ettiği iktidarın egemenliğine girmeye razı olur. Ancak, Bayram, otomobiliyle etkilediği kadınlardan biriyle ilişkiye girmek için sabırsız davranınca reddedilir ve kadın dışarı çıkıp arabanın kapısını çarpar. Bu sahnede, bir bakıma, insanların gerçek kimliklerinin yüzlerine vurulmasından rahatsızlık duyacağı gösterilir. Sonrasında, Bayram için asıl acı veren konu ise, reddedilmekten ziyade, hasar gören kapı olur. Bir anlamda, her şeyin ve herkesin maddi ölçütlerle değerlendirildiği bir dünyada, insanların onur ve özsaygı gibi özelliklerle dışsallaşan tinsel derinliklerini yitirdiği imlenir. Bayram karakterinde somutlaşan bu kişiler için önemli olan tek konu, toplumsal konumlarını borçlu oldukları pahalı eşyaların yıpranmasını önlemektir.

Filmin devamında, evrendeki işleyişin, bireysel varlığın tüm saygınlığına kaynaklık eden dışsal materyali zedelemekten çekinmediği görülür. Örneğin, Bayram, yoldayken, önündeki kamyonun sıçrattığı taştan dolayı arabanın camı kırılır. Bayram, buna yol açan kamyonu durdurmaya çalışsa da şoför hiçbir şekilde umursamaz. Böylece Bayram’ın içine düştüğü şartlar, bir açıdan, uğradığı haksızlığa neden olan güçlere karşı yakaran ama sonunda hep yanıtız bırakılan insanlık durumunu andırır. Buna ek olarak, Bayram’ınki dâhil, tüm arabaların, devrilmiş ve çevreye yayılmış başka araçlara aldirmaksızın geçip gittiği görülür. Burada dışavurulan düşünce, yolun cisimleştirdiği evrenin, üzerinde eylemde bulunan hiçbir varlığın niteliğiyle ilgilenmediği, onları istediği yere savurduğu ve türdeşlerinin kayıtsızlığına kurban ettiğiidir.

Evrenin bu koşulsuz yasasını simgeleyen yol, Bayram'ın yaşamı boyunca verdiği emekleri de dikkate almaz ve bir gün aniden önüne çıkardığı bir iş makinesi aracılığıyla onu dışarıya fırlatır. Sahnede, sonsuz bir olasılıklar yüzeyinde ilerleyen insanın, özgürlük yanılısamasına kapıldığı, onun aslında yalnızca önüne çıkan rastlantıların kurbanı olduğu vurgulanır. Böylece, Bayram'ınki gibi ortalamaı simgeleyen bir kişinin, uğruna ömrünü tükettiği, 'paha biçilmez' varlığı, birden değersiz bir kütleyle dönüşür. Bununla birlikte, sıradan insan da evrendeki döngünün bir nesnesi olur ve kişisel çıkar hesaplarıyla çevresindeki kişilerin yaşamında büyük acılara neden olacak rastlantıların faili rolünü üstlenir. Örneğin, filmde, Bayram, yalnızca para kazanmak için arkadaşının Almanya'ya gitme hakkını gaspeder ama bunun sonucunda onun babasının ölmesine ve yakınlarının acılar içinde yitmesine neden olur.

Önceleri küçük zararların aşındırmaya başladığı, tüm emeklerin amacı olan nesne, yalnızca bir metal yığından ibaret hale geldikten sonra, Bayram'ın köyünün de artık ortadan kalktığı ve yalnızca turistik bir merkeze dönüştüğü görülür. Bir anlamda, insanın içinde şekillendiği çevre ve tüm yaşam deneyimini kapsayan eylemler dizisi, maddi bir surete bürünür ve sonunda hiçliğe karışmaktan kurtulamaz. Filmin finalinde, her türlü dayanak noktasını kaybetmiş olan başkarakter, bir dört yol ağzında durur ve beklemeye başlar. Böylece, insanın tüm varlığını adadığı gelecek planlarıyla birlikte geçmişe ilişkin tasarımlarının da temelden yoksun olduğu vurgulanır. Süreklilik taşıyan her türlü özsellikten mahrum bırakılmış kişi, vardığı yol ayrımında hareketsiz kalır ve hiçbir zaman edimsel bir varoluşa sahip olamaz.

Hiçbir kalıcılığı olmayan, cismani öğelere tüm varlığını bağlamış kişilerin gerçeklikten ne kadar pay aldığına ilişkin sorgulamaya, asıl olarak, *Gölge Oyunu* (yön. Yavuz Turgul, 1993) filminde rastlanmaktadır. Film, "fahişe ve esrarkeşlerin fink attığı" Rüya Pavyon'da yaşananları anlatır. Filmin başkarakterleri Abidin ve Mahmut, pavyonda her gece gösteriye çıkar ama oraya gelen müşteriler tarafından umursanmazlar. Kurulu sofralarında yeme-içme eylemiyle meşgul olanlar, sahnede yaşananları görmezden gelir. Bunun yanında, müşterilerle doğrudan ilişki kuran çalışanlar, yalnızca konsomatrislerdir; çünkü filmde belirtildiği gibi, bir konsomatris, "müşteriler onu nasıl görmek istiyorsa öyle" görünür. Böylece, bir bakıma, günlük

yaşamında yalnızca ilkel gereksinimlerini karşılamakla ilgilenen insanoğlunun, yaşamını sürdürdüğü evrene kayıtsız olduğu ve kabul edilmiş ‘maske’leri kullanmayan kişileri yoksaydığı imlenir.

Bir gün sağır ve dilsiz Kumru’nun pavyon sahibine satılmasıyla Abidin ve Mahmut’un yaşamlarında yeni bir dönem başlar. Kızın kalacak yeri olmadığı için, iki arkadaş, onu evlerine alır. Kumru onlarla iletişim kurarken, elinin duvarda oluşturduğu gölgelerden yararlanır, bir süre sonra da kızın etrafındaki kişiler üzerinde iyileştirici bir etkisi olduğu ortaya çıkar. Konuya ilişkin olarak, Kumru’nun, çevresindekilerle, sıradan kişilerin içi boş sözcük ve seslerden ibaret olan iletişimi yerine daha derine işleyen ama farkına daha zor varılan bir şekilde etkileşime girdiğini söylemek mümkündür. Ancak, sağaltıcı etkisi olan bu doğallık ve saf iyi niyet timsali kişi, kötücül bir pavyonun tuvaletinde müşterilere peçete tutmak zorundadır. Bir anlamda, evrendeki karşıt güçlerin iç içeliği, Kumru’nun yazgısıyla dışavurulmaktadır. Buna bağlı olarak, Abidin ve Mahmut gibi, biri maddi hazlardan kendini ayıramayan, diğeri tinsel bir farkındalıkla kendi kabuğuna çekilmiş, iki zıt karakterli kişinin aynı evde yaşayıp birbirlerini kollamaları, yine karşıt görünen eğilim ya da düşüncelerdeki birliği ortaya koymaktadır.

Filmde karşıt unsurlar sürekli birbiriyle ilişki halindedir ve ilerleyen bölümlerde bu güçlerin muğlaklığı daha belirgin bir hale gelerek sorgulanmaya açık kılınır. Örneğin, biri dünyevi tutkuları, diğeri tinsel münzeviliği temsil eden Abidin ve Mahmut, sağaltıcılarıyla temasa geçtiklerinde, kişilikleri dönüşüme uğrar. Haz düşkünü ve çıkarıcı olan Abidin, önceden kaçtığı sorumlulukları üstlenip kendini adamaya yönelir; çileci bir yaşam benimsemiş olan Mahmut ise doğasının buyruklarını yerine getirip görmezden geldiği içgüdüleriyle bütünleşir. Bir anlamda, fedakârlık ve bencillik, tinsellik ve bedensellik tek bir somut varlıkta cisimleşir.

Filmde, karşıt güçlerin etkileşimini ve birarada varoluşunu görünür kılan Kumru gittikten sonra, Abidin ve Mahmut dışında, kendisini hatırlayan hiç kimse kalmaz. Bu durum, evrendeki en yüce varlıkların bile gözden kaybolunca, birkaç bireysel zihnin dışında, tümüyle hiçliğe karışacağına işaret eder. Buradaki kutsal sağaltıcı, fotoğrafta bile yer almasına karşın, onu Abidin ve Mahmut’tan başka kimse göremez. Böylece

filmde, iki arkadaşın yaşadıklarından yola çıkılarak gerçeklik konusu tartışmaya açılır. Finaldeki koronun “gerçek ne ki? Bu pavyon gerçek mi, var mı? Biz gerçek miyiz, var mıyız?” sözleri, özveri ve adanmışlık gibi maddi karşılığı olmayan değerleri simgeleyen her şeyin, sıradan insanın dünyasında bir düştten ibaret olduğunu vurgular. Bu noktada, zihinlerde oluşan soru; ‘varlığını bir amaç uğruna adayarak açıklamanın mı, yoksa sıradan eylemlerden ayrılmayarak tutsaklığı onaylamanın mı’ daha çok gerçeklik taşıdığıdır. Filmde, bu soru yanıtız bırakılmaktadır ama salt sorgulamanın kendisi, gerçekliğe ilişkin algının her türlü dayanaktan yoksun olduğunu vurgulamaktadır.

Derviş Zaim’in yönettiğı *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi, tutsaklığı, insanın nihai yazgıymış gibi konumlandırır. Filmin başkarakteri Mahsun, soğuktan korunmak için araba çalar ve geceyi onların içinde geçirir. Ancak her seferinde, ertesi gün polisler tarafından yakalanır ve nezarete atılır. Buna karşın, Mahsun, araba çalmaktan vazgeçmez, içine işleyen soğuk onun eylemini yönlendirir. Bir anlamda, Mahsun’un durumu, insanın rastlantısal görünen eylemlerinin bile evrenin kişiyi yargılı kıldığı yazgısallıktan kaynaklandığını gösterir. Bu doğrultuda, kişilerin, yaşamlarını sürdürebilmek için zorunlu bir şekilde yönedikleri rastlantısal eylemler sonrasında, bitmeyen bir tutsaklığa gömüldüğünü söylemek olanaklıdır. Hükümlülüğü göze alamayan kişiler ise, Mahsun’un arkadaşı Sarı’nın durumunda olduğu gibi, yokolup gitmeye mahkûm kılınmıştır.

Mahsun, kendi tutsaklığının yarattığı sıkıntıyı aşmak için, İngiliz Kraliyet Ailesi tarafından Cumhurbaşkanı’na hediye olarak getirilen ve Rumeli Hisarı’na kapatılan tavuskuşlarını görmeye karar verir. Tavuskuşları, sembolik bir değere sahip olsa da, özgürlükten yoksun bırakılmıştır ve Mahsun en azından içlerinden birini kurtarmaya yeltenir. Ancak yeryüzünde bu değerli varlığa yaşatabileceğı özgürlük anı kısıtlıdır ve onu eski yerine bırakmaktan başka çaresi yoktur; tavuskuşu kendi başına bırakıldığında özgürlüğünü kazandıracak uçma yetisinden yoksundur. Böylece Mahsun’un sonradan tavuskuşunu yemeye kalkması daha anlaşılır hale gelir. Bu bölümde, yeryüzündeki en paha biçilmez varlığın bile, özgürlüğünü edimsel kılmadığı sürece yalnızca bir et yığınının ibaret olduğu ve öğütölmekten kurtulamayacağına ilişkin bir düşünce açığa vurulmaktadır.

Bunun yanında, filmin özgürlüğe ilişkin yaklaşımının belirginleştiği bölümlerden biri, Mahsun'un, âşık olduğu kadını korumak amacıyla, tekneye bindirdiği sahnedir. Mahsun, içinde bulunduğu açmaz yönünden tavuskuşlarıyla özdeşleştiği bu kadınla birlikte, sınırsız denizin içinde rastgele yol alırken, tekne birden dubaya çarparak parçalanır. Bir anlamda, insanın kendisini rastlantıya bırakmasının sağladığı özgürlük duygusunun ancak yıkımla sonuçlanacağına işaret edilir.

Mahsun'un yıkımını, arkadaşları ancak televizyon haberlerinde görür; haberin ardından ise reklam girer ve filmin sonunda yalnızca Mahsun'un arkadaşlarının televizyon başındaki görüntüsü yer alır. Böylece, filmin finali, en trajik olayların bile, bütünüyle sıradan bir çehreye büründüğü bir evren tasarımını betimler. Burada, büyük yıkımların, günlük olaylar akışında sadece herhangi bir anı temsil ettiği, yaşamın hiçbir trajik duruma aldırmadan, tüm acıları öğütürerek ilerlemeyi sürdürdüğü vurgulanmaktadır. Bu açıdan, sahne, insanın başına gelen bir felaketin, onun en yakın dostlarına göre bile, ancak reklam kuşağından önce gelen herhangi bir haber kadar gerçeklik taşıdığı ve en büyük yıkımların, en trajik olayların dahi, sonunda hiçbir iz bırakmadan silinip gideceği düşüncesini içermektedir.

Benzer bir düşünceye, *Gemide* (yön. Serdar Akar, 1998) filminde de rastlanmaktadır. Filmin büyük bölümünde, Kaptan başta olmak üzere, asıl karakterlerin esrar içerek geçmişte kalmış, mutlu anılarından konuştukları gözlemlenir. Bu sahnelerde, insan yaşamına damga vuran en önemli olayların bile, sonunda anlamını tümüyle yitirdiği ve insanları oyalamaktan başka bir şeye yaramayan bir ses yığınına dönüştüğü görülür. Sabah olduğunda ise, belleklerinde iz bırakmış bu anlarla ilişkileri kesilir, hatta bir gün önce yaşadıkları olaylara bile yabancılaşırlar.

Filmde gösterildiği şekliyle, insan eylemleri, bilinçten ziyade rastlantılar egemenliğinde gerçekleşir ve yaşamı oluşturan bu eylemler kendi faillerinin üzerinde bile iz bırakmaz. Örneğin, Kaptan ve arkadaşları, rastlantı sonucu seçilen kurbanlarıyla karşılaşınca, verdikleri rastlantısal kararlar sonucunda bir adamı ağır bir şekilde yaralayıp bir kızı kaçıır. Bu karakterler aracılığıyla, insanlar, rastlantıların kışkırtıcılığından kurtulma olanağından yoksun varlıklar olarak betimlenir. Gemiye vardıklarında ise,

yemek yiyip esrar içmeye devam ederler. Bir bakıma, insanın neden olduğu trajik olayları unutma eğiliminde olduğu ve kaynağında rastlantıların yer aldığı bu olayların, belki de hiçbir önem taşımadığı vurgulanır. Ancak Kaptan, gece yaşananları anımsamaya ve kaçırdıkları kızın akıbetiyle ilgili endişe duymaya başlayınca; arkadaşının “Bunlar hep olan şeyler. Akşam ne yiyeceğiz, onu düşünelim” sözleriyle yatıştırılır. Bu sözler, gündelik rutinin, her zaman için geçmişte kalan acıların görmezden gelinmesini gerektiren koşulsuz bir kayıtsızlık üzerine kurulduğunu belirtir.

Konuyla bağlantılı olarak, hüküm giymemek için kızıdan kurtulmanın yolları tartışılırken, içinde bulunulan duruma neden olan Boksör, kızın ayağına taş bağlayıp denize atmayı önerir. Burada açığa vurulan düşünce, insanın, kurulu düzenini bozabilecek her türlü sorumluluğu yadsıyacağı ve bunu sağlamak için, gerekirse başkalarına acı vermekten, onları yoketmekten çekinmeyeceğidir. Boksör’e göre, deniz hiç kimsenin incelemeye değer bulmadığı cinayetlerin kurbanlarıyla doludur ve onların bedeni artık yalnızca balık yeminden ibarettir. Bu noktadan hareketle, Boksör’ün sözleri, öldükten sonra insanın kendine ilişkin en küçük bir iz bile bırakmaksızın tümüyle hiçliğe karışacağı şeklinde yorumlanmaya elverişlidir. Bir anlamda, kişiler haksızca yaşamlarını yitirirken, evrende bu adaletsizliği önleyecek ya da en azından ortaya çıkaracak hiçbir güç bulunmamaktadır. Sonunda ise, haksızca kurban edilmiş bireysel yaşama ait kalıntılar, bir ‘umarsızlık denizi’ içinde, bir daha ortaya çıkmamak üzere, tümüyle yitmektedir.

Gemide gerçekleştirilen asıl eylemin, denizden kum çıkarmak olması, yine bu düşünceyle ilişkilidir. Denizin içinden rastgele çıkarılan kum yığınları, hem bitip tükenmemeleri hem de nihai olarak bir değer taşımamaları açısından, insan varlığının evrendeki mahiyetini betimlemektedir. Buna bağlı olarak, Kaptan’ın “mahşer günü deniz, kumu eninde sonunda geri alacak” sözleri, her ne kadar yaşamlarını olağan kayıtsızlıklarıyla sürdürseler de, kişileri bekleyen kaçınılmaz sonun yokluğa karışmak olduğu düşüncesini güçlendirmektedir

Bununla birlikte, Kaptan’ın durumunda görüldüğü üzere, kişiler bu kavrayışa ulaştıklarında bile, aldırıışsızlıklarını yitirmez ve yaşamlarını aynı sıradanlıkta devam

ettirirler. Filmin sonunda, kendi yıkımlarına neden olabilecek bir kanıt olarak kızıdan kurtulduklarında, Kaptan'ın yalnızca “Nerde kalmıştık” demesi, yeryüzüne ilişkin en açık bilincin bile, yaşamın olağan seyrini bozacak en küçük bir kırılmaya izin vermemek üzere koşullandığını gösterir.

Yukarıda anlatılanlar, Türk Sineması'nın saçma kavramıyla ilişkili örneklerinde, özellikle, gündelik rutinin bireysel yaşam üzerindeki ağırlığı, sıradan bir yaşamı sürdürerek varolan kişilerin, yeryüzünde kendilerine ait hiçbir iz bırakmadan yokluğa karışmasının kaçınılmazlığı gibi konuların vurgulandığını göstermektedir. Filmlerde genellikle odaklanılan karakterler, yeri doldurulabilir bir otomattan ibaret sayıldıkları bir düzeneğin dışına çıkabilmek için, özvarlıklarını rastlantısal bir amaca ya da bir kişiye bağlamakta, ancak kurtulma çabaları hep sonuçsuz kalmaktadır. Bir bakıma, rastlantılar egemenliğinde gerçekleştirilen eylemlerin, kişilerin zorunlu yazgısını hazırladığı, bu yazgının ise daimi bir tutsaklığı getirdiği betimlenmektedir. Bunun bir sonucu olarak, dışsal güçler tarafından belirlenmiş eylemlerin güdümüne girmiş kişiler, varoluşlarına ilişkin bir bilinç geliştirdiklerinde, kendi bireyselliklerinin evrenin sonsuz döngüsündeki önemsizliğini farketmekte, en yüce anlamıyla gerçeklik addettikleri olgu ve kavramların bayağılığını kavramaktadır. Bir anlamda, her şeyin tam anlamıyla geçiciliğe mahkûm olduğu yeryüzünde, tüm olay ve olgularla birlikte kişilerin kendi varlıklarının dahi dayandığı gerçeklik zemini sarsılmaktadır. Böylece Türk Sineması'nda saçma kavramına ilişkin serimlenen düşünceler, gerçeklik ve düşsellik, rastlantısallık ve zorunluluk gibi karşıt görünen kavramların taşıdığı birliği açığa vurmaktadır. Bununla birlikte, her ne kadar üzerinde yaşadıkları yeryüzünde sürekli dönüşümün ve geçiciliğin hüküm sürdüğü ve bu döngüde karşıtlıkların birbiri içinde eridiği bilgisine ulaşmış olsalar da; bu bilinç, taşıyıcılarını başkaldırıya yönlendirecek güce pek sahip olamamaktadır. Bu açıdan, Türk Sineması'nda genel olarak saçma kavramının, kişileri başkaldırıdan çok edilgenliğe ittiğini savunmak olanaklıdır.

### III. BÖLÜM:

## SAÇMA VE BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ 2000 SONRASI AMERİKAN ve TÜRK SİNEMASI'NDAN ÖRNEKLERLE İRDELENMESİ

### 1. AMERİKAN SİNEMASINDA SAÇMA VE BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ KULLANIMI

#### 1.1. *Orada Olmayan Adam (The Man Who Wasn't There, yön. Ethan & Joel Coen, 2001) Filminde Saçma ve Başkaldırı*

*Orada Olmayan Adam* filminde, varlığını kuşatan sınırlardan, içinde bulunduğu tutsaklıktan sıkıntı duyan ve bunu aşmak için her şeyini tehlikeye atıp suç işlemeye girişen bir adamın trajedisi anlatılır. Filmin başkarakteri Ed Crane, bir berber dükkânında çalışır ama kendisini bir berber gibi hissetmez; daha çok “bu mesleğin içine düştüğünü” düşünür. Bir bakıma, Ed'in kendi durumunu algılama biçimi, insanı yeryüzüne savrulmuş, rastlantısal bir varlık olarak değerlendiren Varoluşçu eğilimi yansıtır<sup>33</sup>. Ed, “kendisini berber dükkânına hapseden içgüdü”nü yenmek, en azından kendi işinin sahibi olup toplumsal konumunu değiştirmek ister. Amacına ulaşmak için, karısı Doris ile ilişkisi olduğunu öğrendiği Dave'e, kimliğini gizleyerek şantaj yapar ve kendisini berberlik işinden kurtaracak olan, kuru temizleme şirketine ortak olmak için yeterli paraya kavuşur.

Ed, ortaklık için kendisine kuru temizleme işini öneren Tolliver'in yanına gittiğinde, Tolliver onu ilk başta hatırlamaz; çünkü Ed'in üzerinde iş kıyafetleri yoktur. Filmde ele alınan bu durum, modern toplumun her yanını kuşatmış bulunan düzenekte, kişilerin yalnızca sahip oldukları işe dayanılarak tanındığını, düzeneğe olan araçsal katkıları dışında hiçbir değer taşımadığını vurgular. Ardından, Tolliver, kendi kurumsal kimliğini temsil eden peruğunu takar ve böylece ortaklık hakkında konuşmaya başlarlar. Tolliver'in taktığı peruk, bir bakıma, Jung'un bahsetmiş olduğu, modern insanın kendini

---

<sup>33</sup> Filmin, Camus'nün *Yabancı* romanından esinle, serbest olarak uyarlanmış olması, filmdeki genel Varoluşçu izleğin zeminini hazırlamaktadır.



özdeşleştirdiği personanın bir yansımasıdır. Buna göre, kişiler, tüm yaşamlarına yön veren beklentilere kendilerini kaptırır ve doğal yanlarından tümüyle uzaklaşarak kendi daimi tutsaklıklarını hazırlar; Tolliver da modern dünyanın sıradan bir insanı olduğu için, özvarlığından kolaylıkla vazgeçip kendisini yalnızca araçsal kimliğinden ibaret kılar. Bununla birlikte, Ed ise, modern yaşamın dayattığı otomatlığa dayanamaz ve kendisini yalnızca düzeneğin bir dişlisi kılan üniformasından kurtulmak, toplumun ona yüklediği personayı reddetmek için eyleme geçer.

Bu izlek üzerinden hareketle, Ed'in, kendisine biçilen berber rolünü horgörmekle şekillenen toplumsal ahlakı yadsıma girişimi, karısının aldatmasına kayıtsız kalıp bunu kendi çıkarı için kullanmasıyla pekişir. Dolayısıyla, filmde gösterildiği üzere, her kesimde en çok tepki çeken davranış, toplumun moral yasalarına kayıtsızlık olarak belirginleşir. Örneğin, Dave ile yüzleşmeye gittiğinde, Dave “Sen ne biçim adamsın? Buraya gelip burnuma yumruk atsan anlardım” diyerek, Ed'in üzerine saldırır. Benzer şekilde, filmin sonlarında Ed, mahkemeye çıkarıldığında, karısının aldatışına kayıtsız kalıp bunu kendi yararı için kullanması, kendisi hakkındaki kati hükmün verilmesinde etkili olur. Bir bakıma, toplumsal değerler açısından, aldatılmaya kayıtsız kalmak, aldatmaktan daha büyük bir tehdit gibi algılanır ve çoğunluğun ikiyüzlü eğilim ve eylemlerindeki anlamsızlığı açığa vurduğu için ağır cezaya çarptırılır.

Bununla birlikte, Ed'in kayıtsızlığı, kendisini rastlantısal eylemlere kolaylıkla kaptırmasına olanak verir. Örneğin, tesadüfen tanıştığı Doris'in kısa süre içinde gelişen evlilik önerisini, *Yabancı* romanının kahramanı Meursault gibi, aldırışsızca kabul eder. Evlilik teklifinin kolaylıkla kabulü, toplumun değer atfettiği bu oluşuma hiçbir önem verilmediğini gösterir. Ed, pek tanımadığı birisiyle rahatça evlenmesine benzer şekilde, Dave ile boğuşurken, onu aniden eline aldığı sivri uçlu puro delicisiyle öldürür. Bir bakıma, yeryüzüne damgasını vurmuş olan rastlantısallık, evlilik ve ölüm gibi, insan yaşamında büyük önem atfedilen tüm olguları anlamsız kılar. Cinayetin ardından ise, filmde dikkat çekildiği üzere, katilin ellerinde hiçbir iz kalmaz ve sıradan kişinin ölümü de, yaşam deneyimi gibi tümüyle boşluğa karışmaya yazgılı görünür.

İnsan yaşamının rastlantıların güdümünde bir ‘oyuncak’tan daha büyük bir anlam taşımadığına ilişkin düşünce eğilimi, filmin geneline yayılmıştır. Örneğin, bir kişinin, yalnızca ortaklık kurmaya yetecek bir miktar para elde etmek için uyguladığı basit plan, üç kişinin ölümüne, kendisinin de idamına neden olur. Bir bakıma, insan aklının yaşama geçirmeyi düşündüğü hiçbir tasarı, rastlantının egemenliğini zayıflatacak güçte değildir. Filmde, rastlantısallığın hükmü karşısında, insan varoluşunun acizliği, Doris’in mahkemeye çıkma süreciyle de ortaya koyulur. Ed, insanın nihai hükmünün belirlendiği bu süreci, şu şekilde özetler: “Adaletin çarkları yavaş döner. Önce tebligat, sonra iddianame, sonra reddedilmesi için hâkime bir önerge sunulur. Ve ertelenir. Sonra mahkemenin yeri ve her şey değişir. Bir jüri oluştururlar. Sonra duruşma tarihine karar verilir. Ve sonra tarihi tekrar tekrar değiştirirler”. Bir anlamda, insanın yazgısı, hiçbir şekilde kendi payı olmayan koşullar altında belirlenir ve bu süreçte kendisinin elinden umutsuzca beklemekten başka bir şey gelmez. Dışsal güçler, bireysel yazgıyı belirlerken, “tüm bunlar olurken”, Ed, “saç kesmeye devam ettiği”ni belirtir. Dolayısıyla, filmde gösterilen mahkeme süreci ve kişilerin sürekli aynı eylemleri, hiçbir somut beklentileri olmadan, yineleme durumu; hem Sisifos’un yazgılı olduğu, sırtındaki kayayı sürekli, umutsuzca yukarı taşıma edimini, hem de Kafkavari bir şekilde, hükümlü ve sonuçsuz kalmaya mahkûm eylemlerle örülü bir yaşama tutsak kılınmış insanlık durumunu yansıtır.

Konuyla ilişkili olarak, filmde, Doris’in babasının 30 yıl çalışarak sahip olduğu berber dükkânının, Doris’e avukat tutabilmek için, bankaya ipotek edilmesi, insanın tüm yaşamını adayıp erişmeyi başardığı amaçların bile hiçbir kalıcılığı olmadığını gösterir. Artık Ed ve kayınbiraderi Frank, yalnızca borçlarını ödemek için çalışmak zorunda kalır; eylemleri kendilerine hiçbir somut kazanım sağlamaz. Böylece insanoğlunun, Sisifos’a benzeyen, sürekli yinelenen eylemlerle örülü yazgısı, Ed ve Frank’in içine düştüğü durumla yinelenir. Ed ve Frank, artık kendileri için değil, borçlu oldukları banka için çalışır, tek amaçları “günden güne” yaptıkları ödemelerin gecikmemesidir. Bunun sonucunda da hiçbir şekilde kurtuluşa erişemezler; çünkü Doris intihar eder, Tolliver da paralarla birlikte ortadan kaybolur. Dolayısıyla, anlık istek ve itkilerin boyunduruğunda gerçekleştirilen eylemler dizisi, bireysel varlığın tüm yaşamını bir

tutsaklık içinde geçirmesine neden olur. Filmde görüldüğü üzere, hiç kimse bu tutsaklıktan kaçabilme şansına sahip değildir.

*Orada Olmayan Adam* filminde, yalnızca insana ait amaç ve planların değil, aslında gerçeklik addedilen hiçbir olgunun da hükmünün olmadığı vurgulanır. Bu durumun bir örneği, Dave’i asıl öldüren kişinin kendisi olduğunu Ed’in itiraf etmesine karşın, cinayet suçlamasıyla tutuklu kalanın Doris olması ve Doris’in avukatının dahi Ed’e inanmaya yanaşmamasıdır. Bir bakıma, gerçekler, ussal nedenlerle örtüşmez ve kanıtlanmadığı sürece hiçbir gerçek, hiçbir olgu değer taşımaz. Doris’i kurtarmak için, gerçekleri gözardı eden avukat; “bir şeye bakmanın, onu değiştirdiği”ni söyler. Freddy’ye göre; “insan ne kadar çok bakarsa, o kadar az bilir”. Yani düşünceler, aslında, gerçekleri değiştirir ve ona hiçbir zaman ulaşamaz. Bu konunun işlendiği sahnede, parmaklıklardan avukatın üzerine yansıyan ışık, karşısındaki kişileri karanlıkta bırakır ve asıl suçlu olan Ed’i tümüyle görünmez kılar. Bir anlamda, yoğunlaşmış düşünceyi andıran ışık, kişinin gözlerini kamaştırır ve onun için tüm olguları görünmez kılar. Öyleyse düşünceler, olgusal dünyada doğru eylemi önleyici bir işlev görür. Bundan dolayı, aynı ışık, yani düşünce, cinayet olayındaki gerçek fail olan Ed’i gizler. Böylece, gerçeklerin ancak çarpıtılmış bir şekline ulaşma şansına sahip olduğundan dolayı, yeryüzünde hüküm süren eylemlerin ancak yavan düşüncelerin etkisiyle gerçekleştirildiği açığa çıkarılır ve evrenin saçma ve usdışı doğası serimlenir.

Gerçeklerin ulaşılmazlığının, olayların ise kendi başına anlamsızlığının ortaya koyulduğu filmde, insanlar için kaçınılmaz bir gerçek olan ölüm olgusu da değerden düşürülür. Örneğin, Doris’in mahkeme günü intihar etmesi, o gün, “Büyük Şov”unu gerçekleştirmeyi düşünen avukat için yalnızca kariyerinde daha ileri gitmesini engelleyen bir “hayal kırıklığı”dır. Avukat, Doris’in ölümünü öğrenince, tek söylediği şey; “buna çok iyi hazırlandığı ve kazanabileceği”dir. Dolayısıyla, avukatın sözleri aracılığıyla, kişilerin, başkaları için yalnızca sağlayabilecekleri potansiyel yarar bakımından değerlendirildiği, yokluğa karışmalarının hiçbir önem taşımadığı vurgulanır.

Bununla birlikte, Ed, ilk başta, neden olduğu bu intihar olayını kabullenemeyip eşinin ölüm anındaki düşüncelerini anlamak, öldükten sonraki durumu hakkında bilgilenmek için bir medyumla görüşür. Medyum, ona, “karısının huzurlu olduğunu, ruhlarının hala bağlı olduğunu, gurur duymadığı bazı şeyler yapmış olsa da onu sevmekten hiç vazgeçmediğini” söyler. Ancak, Ed, medyumun söylediklerinin kendi aklından geçenlerle bir olduğunu farkeder ve karşısında duranın bir “sahtekâr” olduğuna karar verir. Bunun sonucunda, “ölülere ve ruhlara” kendisini iyice tutsaklaştırmadan önce “sırtını döner”. Bu doğrultuda, filmde, ölümün ardındaki her türlü olasılık yadsınır ve öte dünyaya ilişkin her türlü inancın insanı güçsüzleştirdiği, etkin bir eylemden alıkoyduğu betimlenir.

Böylece, Ed, boş eylemlerle örülü yaşamında, ileride kalıcılığı olacak bir edimde bulunmak için, müzik konusunda yetenekli olduğunu düşündüğü, Birdy’nin yanına gider. Ed, Birdy’nin piyano çalışından etkilenmekte ve onun iyi bir müzik eğitimi almasını istemektedir. Bir bakıma, Birdy, hakettiği yere ulaştırılması gereken bir ideali temsil eder ve bu ideal, Ed için, anlamsız yeryüzünde kendisini adayabileceği tek yüce amaç gibi görünür. Ancak, filmde, bu konuda da, zihnin beklentileriyle karşılaşılan olgular uyuşmaz. Birdy’ye eğitim verdirmek üzere görüştüğü müzik hocası, Ed’e, kızın “berbat” çaldığını, onun kibar fakat “işe yaramaz bir kız” olduğunu söyler. Ed’in bir deha gibi gördüğü Birdy, müzik hocasına göre, ‘ruhsuz’ biçimde, yalnızca önüne koyulan notayı çalan, sıradan bir kızdır. Böylece, kişiler tarafından yüce anlamlar atfedilen tasarıların (bir bakıma, avukatın sözlerindeki gibi, “bakışın değiştirdiği olgular”ın), gerçeklikte hiçbir değerinin ve geçerliliğinin olmadığı bir kez daha vurgulanmış olur. Bunun yanında, söz konusu sahne, aynı zamanda, yalnızca başarı, zenginlik ve mutluluğun merkezde olduğu ortalama değerlerin, evrende kalıcı iz bırakabilecek tinsellikle, yaratıcı dehayla hiçbir şekilde bağdaşamayacağına ve sıradan kusursuzluğun eninde sonunda hiçliğe karışmaktan kurtulamayacağına da gönderimde bulunur.

Bu sahenin ardından, kendisinde hiçbir yaratıcılık ışığı barındırmadığı açığa çıkmış olan varlık, Ed ile cinsel ilişkiye girmeye çalışarak onun içindeki adanmışlığı ödüllendirmek ister. Ancak yüce bir değer biçilen İdeal’in tam anlamıyla çökmesi,

yıkımı beraberinde getirir ve Ed'in kullandığı otomobil ağır bir kaza yapar. Filmde, kaza sırasında, araba yavaşça uçarken, doğanın aynı seyrini devam ettirdiği gözlemlenir. Bir bakıma, yaşanan hiçbir büyük yıkım olayı, evrenin yinelenen döngüsüne etki etmez. Kazanın gerçekleştiği anda, Ed'in, daha önce saç keserken kafasında beliren düşünceler yeniden canlanır ve Ed, öldükten sonra saçın uzamaya devam etmesinin sırrına erişmek ister. Daha önceden, sürekli uzayan saçını kestiren insanın, “bir parçasını kesip atması”nın nedenini merak ederken, şimdi de ruhun yitirilmesinin ardından, “topraktan çıkan bir bitki gibi” uzayan saçın mahiyetini merak eder. İnsanın sürekli görmezden gelmeye, sürekli kendisinden kazıyarak kurtulmaya çalıştığı ama ölümün ardından dahi kurtulamadığı saça ilişkin düşüncelerin seslendirilişi, kazanın ardından havada dönen jantın imgesiyle birleşir. Böylece, bir anlamda, saçın imlediği gerçeğin, insanın sonsuz döngüde kendisini kurtaramayacağı, kaçınamayacağı, bengi dönüş olduğu ortaya koyulur. Buna göre, kişi her ne kadar çaba sarfetse de, yinelenen yazgısının bir aracı olmaktan kaçamaz. Bu düşünceler sonunda, dönen jant imgesi kaybolarak doktorun kafasındaki ışık imgesiyle birleşir. Bir bakıma, hiçliğe karışmanın ardından yeniden aydınlık ortaya çıkar ve kişiyi kendine getirerek yazgısıyla yüzleştirir.

Bu sahnenin sonunda, Ed, cinayetle suçlanır. Ancak işlediği cinayet nedeniyle değil, cesedi rastlantısal olarak bulunan Tolliver'in öldürülmesi nedeniyle tutuklanır. Üst üste denk gelen rastlantılar, her türlü gerçekliği alt eder; önceden Ed'in kurtuluşuna aracılık etmişken, şimdi işlemediği bir suçla damgalanmasına neden olur. Böylece, filmde, rastlantının her türlü insansal düzeneği yıkacak, insanı kendisinin basit bir oyuncuğundan ibaret kılacak güçte olduğu vurgulanır. Bunun yanında, Ed, her ne kadar cinayet olayıyla suçlanmış olsa da, onunla ilgili yargıların katı olmasının nedeni, öldürme eylemi değil, karısını kıskanmayıp cinayete alet etmesidir<sup>34</sup>.

Ed'in savunmasını üstlenen Avukat Freddy, “bakışın gerçeği değiştireceği” düşüncesinden yola çıkarak, jüri üyelerine, mahkûma ne kadar yakından bakarlarsa, “suçlamaların o kadar anlamsız geleceği”ni söyler. Avukata göre, sadece bir berber olan bu zanlı, herkes gibi, “kendisine yer olmayan bu dünyada yaşamaya mahkûm, sıradan

---

<sup>34</sup> Kanıtlar, karısının aldattığının farkına varan Ed'in, bundan çıkar sağlamak için, Dave'e şantaj mektubu yazdığı, Tolliver'ı da sırrını anladığı için öldürdüğü yönündedir.

bir adam”dır. Dolayısıyla, bu “modern adam”a çıkarılacak idam kararı, jürinin “ilmiği kendi boyunlarından geçirmesi” ile aynı anlamı taşıyacaktır. Buna göre, avukatın savunması, kendilerine özgü hiçbir yanlarına değer verilmeksizin, yalnızca mesleki ya da sınıfsal konumlarıyla kabul gören üniformalı otomatlar olarak, tutsak düşmüş ortalama insanların yazgılarının, Ed’inkinden ayrı olmadığını açığa vurur. Sonrasında, Freddy, olguların kendisinden çok anlamına bakılması gerektiğini ve olguların nihai olarak anlamsız olduğunu ifade eder. Ancak, olguların anlamsızlığına ilişkin söylev, Frank’in Ed’e attığı yumrukla kesilir; bir anlamda, yüzün ortasında patlayan ‘gerçeğin yumruğu’, her türlü çarpıtma çabasını boşa çıkarır ve sanık hakkındaki nihai hükmün verilmesinde etkili olur. Bu suretle, ortalama insanları temsil eden jüri, kendi mahiyetlerini ifşa eden türdeşlerini infaz ederek arınma sağlar.

Filmin sonlarında, Ed, ölüm anına yaklaşırken, para karşılığında, kendi hikâyesini bir erkek dergisine yazar. Derginin kapağında “On Yıllık Evlilikten Sonra Kaçak Bir Deli Olduğumu Anladım” ifadesi yer alır. Dergideki başlık, insanların, sonunda hiçbir şey elde edemedikleri boş hırslar uğruna, rastlantısal olarak yokluğa karıştıkları trajik olaylar dizisinin, anlamsız bir sözcük yığına dönüştüğünü gösterir. Bununla birlikte, dergide yer verilen yaşam öyküsü, bir yandan Ed’in, fani varlığa ait en küçük anıyı dahi imha eden, rastlantısal evrende kendine ait bir iz bırakma şansına sahip olduğunu, öte yandan olguların içine nüfuz etmiş nihai anlamsızlığı dışavurur.

Filmin sonlarında, infazını bekleyen mahkûm, düşünde, parmaklıkların açıldığını, dışarıya çıktığını ve karşısında kendisini almaya gelen bir ufonun belirdiğini görür. ancak, mahkumun takındığı umursamaz tavır sonrasında ufo gözden kaybolur, mahkum da koğuşuna geri döner. Bu sahne, bir anlamda, Ed’in ebedi tutsaklığını, koşulsuz ve kayıtsız biçimde kabullendiğini gösterir. Filmin bu kısmında, “yaşamı bir bütün olarak görmenin huzur verdiği”ni söyleyen Ed, “eskiden bir berber olmaktan pişman iken, artık hiçbir şeyden pişman olmadığı”nı belirtir. Bu durum, bir anlamda, toplumun kendisine yüklediği görevin gerektirdiği rolü reddedip özvarlığının dayattığı yazgıyı gerçekleştirmenin rahatlığına kavuşan Ed’in, bir çeşit amor fati duygusuna ulaştığını gösterir.

Konuyla ilişkili olarak, Ed'in "Dünyanın ve gökyüzünün ötesinde ne bulacağımı bilmiyorum. Ama oraya gitmeye korkmuyorum, belki burada anlamadığım her şeyi orada anlayacağım" şeklindeki son sözleri, Camus'nün "bu dünyanın kendisini aşan bir anlamı var mı bilmiyorum. Ama bu anlamı bilmediğimi, öğrenmenin de benim için şimdilik olanaksız olduğunu biliyorum" (2011: 65) tümcesiyle bütünlük içindedir. Dolayısıyla, Ed'in kişiliğinde gözlenen ve saçma duygusuyla bağlantılı olan, evrenin bütününe yayılmış anlamsızlığa karşı kayıtsızlık durumu, ölüm cezasına yargılı varlığın, yaşamı bir bütün halinde algılayıp bengi dönüşün bilgeliğine erişmesinin ve böylelikle amor fati duygusuna ulaşmasının hazırlayıcısı olur. Bu bakımdan, *Orada Olmayan Adam* filmi, egemen değerlere sırt çevirmiş, kayıtsız kişinin, infaz yoluyla ortadan kaldırıldığında dahi, kalıcılığı olmayan dünyada, ebedi bir huzura kavuşabileceğine, sonlu varlığın bengiliğinin ancak bu şekilde sağlanabileceğine işaret eder.

### **1.2. Kan Dökülecek (There Will Be Blood, yön. Paul Thomas Anderson, 2007) Filminde Saçma ve Başkaldırı**

Yeryüzünün, tümüyle değer yitimiyle sarıldığını, en büyük kutsallığın atfedildiği dinsel ayinlerden, en acımasız şekilde yargılanan maddi tutkulara kadar her şeyin temelinde insanın doyurulması mümkün olmayan açgözlülüğünün ve dünyevi düşkünlüğünün bulunduğunu vurgulayan önemli bir örnek, *Kan Dökülecek* filmidir. Filmdeki evrende, önem verilen olguların derininde yatan maddi çıkar beklentisi ve dolayısıyla anlamsızlık gösterilmekle birlikte, insan yaşamının tümüyle rastlantılar güdümünde sürüklenecek kadar değersiz olduğu düşüncesi serimlenir. Örneğin, filmin başlangıcında, kuyudan petrol çıkarılırken, yukarıda aniden kopan halat, aşağıda çalışan bir işçinin ölümüne neden olur. İlerleyen bölümde, yine aynı şekilde rastlantısal bir kaza meydana gelir ve bir işçi halatın taşıyamadığı, başına düşen demir parçası nedeniyle ölür. Kuyudaki işçilerin durumu, bir bakıma, insanın yazgılı olduğu nihai noktayı anımsatır; kişiler, yaşamlarında tutsak oldukları kuyuda beklerken, yukarıdan başlarına isabet edecek darbeyi hiçbir şekilde öngöremez ve farkına vardıklarında da bundan kaçınamazlar.

Filmin başkarakteri Daniel Plainview, rastlantısal olarak meydana gelen kaza sonucunda ölen arkadaşının oğlunu evlat edinir. Bununla birlikte, petrol işinden daha çok para kazanmaya başlayınca, daha çok kuyu açıp daha fazla kazanmak amacıyla yeni yerler elde etmeye yönelir. Çocuğuyla oluşturduğu birlikten, karşılaştığı topluluklarda cana yakın duygular uyandıran küçük aile yapısından, hedeflerini daha kolay gerçekleştirmek için yararlanır. Dolayısıyla, baba – oğul ilişkisi, yalnızca daha çok maddi refah için kullanılan araçsal bir ögeye indirgenir.

Konuyla ilişkili olarak, Daniel’a bir bölgenin yüzeyinde petrol çıktığı söylendiğinde, Daniel, “Toprağın üstünde olması, altında da olduğu anlamına gelmez” yanıtını verir. Dan’ın sözleriyle, bir bakıma, kişilerin değer ya da anlam yüklediği, görünürdeki, yüzeydeki olguların altında hiçbir değer bulunamayacağı ima edilir. Örneğin, açılacak petrol kuyusunu kutsamak isteyen Rahip Eli ya da bu kutsama teklifini kabul eden Dan’ın güdülenimi, derinlerde yer etmiş, dürüst bir inançtan değil, çok daha sığ çıkar hesaplarından kaynaklanır. Eli, kutsamanın ardından ne yapılacağını sorduğunda, Dan’ın “Sonra sondaja başlarız” yanıtını vermesi, insanların kendilerini adar görüldüğü dinsel ayinin yalnızca araçsal ve aldatıcı bir nitelik taşıdığını gösterir. Bununla birlikte, Dan, sondaj kuyusunu Eli’ya kutsatma sözünden dönüp, bu işi Eli’ın dua etmediği için dayak yiyen kardeşi Mary’ye yaptırır. Mary, ailesinin daha rahat koşullara ulaşmasını sağlayan bu adamın himayesine girdikten sonra dövülmekten kurtulur. Filmde gösterilen bu durum, ortalama kişilerin yaşamında merkezi bir konumda olan dinsel duyguların yalnızca zor koşullarda, bir çıkar beklentisiyle benimsendiğine; maddi refaha kavuşulduğunda ise, yücelik atfedilen ve zorla dayatılan her türlü tapınç eylemine sırt çevrildiğine işaret eder.

Bu bağlamda dikkat çekici bir örnek, Eli’ın, rahip olarak, sondaj hattında çalışan işçilere düzenli şekilde vaaz vermek, onları kendi kilisesine üye yapmak istemesi; Dan’ın ise, kuyunun çalışma düzenini bozmamak için buna izin vermemesidir. Buna göre, kişiler, birtakım dinsel öğretilere kendilerini kaptırdıkları sürece, yaşamın gereklerini yerine getirmez, girmeleri gereken “kuyuya geri dönmez” ve kuyunun, yani bir anlamda, düzenin çarklarının üretim işleyişinin aksamasına neden olurlar. Benzer bir örnek, kaza sonucu ölen bir işçinin ardından, Eli; “Keşke onunla daha çok zaman



geçirebilseydim” dediğinde, Daniel’ın; “O zaman kuyu üretim yapamaz ve buraya da refah gelemez” yanıtını vermesidir. Bir bakıma, insan yaşamı, maddi refahın devamlılığını sağlayan işleyişten çok daha önemsiz gösterilir. Bununla birlikte, kişilerin çalıştıkları zor koşullardan kısa süreli kaçışlarında sığındıkları Kilise de, kendi çıkarını düşünen bireysel bir iradenin denetimindedir. Öyleyse, iş ortamında, kendilerini güçsüzleştirecek, tanrısal her türlü sığınaktan uzak tutulan işçiler, ruhlarını sağaltabilmek için Kilise’ye yöneldiklerinde de açgözlü başka bir istencin esiri olmaktadır. Bu bakımdan, filmdeki işçilerin durumu, uygar dünyanın sıradan çalışanlarının sürekli tutsaklığını yansıtmaktadır.

Filmde, dünyevi zenginliğe yönelik kösnül duygular, yalnızca tinsellikle kurulan bağlantıyı değil, aynı zamanda en yakın kişilerle olan bağlılığı da aşındırır. Örneğin, kaza sonucu petrol kuyusu yanmaya başladığında, yaralı oğlunu bırakıp kuyuyla ilgilenen Dan’in durumu, tüm değerleri gözden düşüren böyle bir hırsın dışavurulduğunu gösterir. Ardından, yukarıda oluşan yangın giderek büyür ve bunun “yerin altındaki zenginliğin göstergesi” olduğu söylenir. Dolayısıyla bu sahnede, bir bakıma, yoğun dünyevi varsıllığın, sınırı dâhilindeki her şeyi yıkıma uğrattığı ima edilir.

İlerleyen bölümde, Dan’in, kendisinden tarikatı için para isteyen Eli’ı döverek çamura bulaması, yine tüm değerlerin aşağılandığı bir ana işaret eder. Eli’in kişiliğinde dışsallaşan, insanları etki altına almaya yönelik, dinsel kutsama ve tapınç gösterileri, her tarafa “çamur sıçratmak” ile itham edilir. Böylece, bir bakıma, en kutsal ve manevi duygularla sunulan davranışların dahi, özünde yalnızca bencil çıkar dürtüsünü barındıracak şekilde yavan olduğu vurgulanır.

Bu doğrultuda, yeryüzünün en tinsel yanının bile yalnızca aldatıcı gösterilerle dışavurulduğunu ve yücelikten tümüyle yoksun olduğunu düşünen Daniel, “insanların içindeki en kötüyü gördüğü”nü ifade eder. Dan’e göre, kutdışı bir evrende, yalnızca sığ canlılar varlığını sürdürür. Dolayısıyla, hiçbir derinliği olmayan bu kişileri birbirine bağlayacak sağlam bir dayanak bulmak oldukça zor görünür. Bu noktadan hareketle, maddi varsıllığı arttıkça, özveride bulunma eğilimi gittikçe zayıflayan Daniel gibi biri

için, insanlar arasındaki bağılılığı olanaklı kılan tek koşul “aynı kanı taşımak”tır. Öyleyse, Daniel’in, kardeşi Henry çıkageldiğinde, o döneme kadar yaptığı anlaşmalarda kendisine çekicilik katan üvey oğlundan vazgeçmesi, söz konusu düşünceyle uyum içindedir. Malvarlığı genişledikçe, açgözlülüğü, kendisini daha çok kemiren ve tüm duygularını körelten Daniel, ancak öz kardeşine güvenir ve Henry’ye; “rekabetçi kişiliğinin, kendisinden başkasının başarılı olmasını kabul edemediğini, insanlardan nefret ettiğini” söyler. Bir bakıma, insanın en çok önem attığı ve tüm yaşamını adadığı, zenginliğe, güce, başarıya ulaşmak, kişiyi daha derin sorunlarla yüzleştirir. Daniel’in durumunda, insan, peşinde koştuğu maddi gücün boyunduruğunda, sığ bir evrene hapsolür ve tüm yaşamını sonu gelmeyen bir tutsaklık uğrunda tükettiği açığa çıkar. Henry’nin; “Nefret duyguları bende köreldi. Çalışıp çabalayıp başaramayınca tüm yenilgilerimden bana kalan büyük bir boşvermişlik oldu” şeklindeki yanıtı, bu düşünceyi destekler. Bir anlamda, insanların, ömürleri boyunca kovaladıkları amacı elde ettiklerinde dahi, asla doyuma ulaşamama yönündeki, Sisifos’u hatırlatan yazgısı, Henry gibi kişilerin yaşamına damga vurur ve onları tümüyle kayıtsızlığa sürükler.

Filmde, bu durumu çağrıştıracak şekilde, Daniel’in asıl amacı, “sevilecek hiçbir tarafını görmediği” insanlara hiçbir zaman muhtaç olmamasına yetecek kadar para kazanmaktır. İlerleyen bölümde, petrol rezervleriyle ilgilenen demiryolu şirketi sahipleri Daniel’a, devir işlemi karşılığında, bir milyon dolar önerir. Bu para, Dan’in “hiç kimseye bağımlı kalmadan”, yaşamını sürdürebilmek ve oğluya daha iyi ilgilenebilmek amacını fazlasıyla karşılayacak bir tutarı gösterse de, Daniel, bu teklifi şiddetli biçimde geri çevirir. Bir bakıma, insanın doyurulması mümkün görünmeyen açgözlü eğilimleri, kendi önüne koyduğu amaçlara ulaşabilmesini olanaksız kılar. Bundan dolayı, Dan’in kişiliğinde somutlaşan insan varoluşunun genel durumu, amaçsız bir sürüklenişten ibaret görünür.

Çevresinde zorunlu olarak değer verilecek hiçbir varlık bulamayan, elde ettiği hiçbir kazanımdan mutlu olamayan Daniel’in düşünceleri, rastlantısal biçimde dönüşüme uğrar ve eylemlerine yön verir. Örneğin, Dan, bir gün, Henry’ye çocukluklarına ait, özel bir anıyı hatırlatmak istediğinde, kardeşinde hiçbir duygulanımın oluşmadığını farkeder ve içinde kuşku oluşur. Ardından, eğlenmeye

gittikleri gece, kardeşinin sergilediği haz düşkününü davranışlar, Dan'in kuşkularını arttırır ve Henry'yi sorguya çekerek onun gerçek kardeşi olmadığını öğrenir. Aslında, gerçek kardeşi, kendisine ulaşmaya çalışırken ölmüştür. Daniel'in karşısında duran adam, kardeşinin “sadece günlüğünü kullanarak hikâyesini üstlendiği”ni söyler. Böylece yaşamında gerçek bağlılığı ancak soy kütüğünde bulmuş ve buna güvenerek üvey oğluna sırt çevirmiş olan Daniel'in, kardeş sandığı kişinin de yalnızca öz çıkarını düşünen bir yabancı olduğu anlaşılır.

Bu durum, kardeşlik ya da babalık gibi en güçlü bağlılığı barındırdığı varsayılan olguların, tümüyle rastlantısal bir varoluşa sahip olduğunu gösterir. Buna göre, yalnızca ortak anılara ya da aynı kanın taşındığına ilişkin bir görüye sahip olmak, kişilerin bu bağlılığı geliştirmesi için yeterli görünür. Ancak, kardeşliğin rastlantısal özü, güçlü bir bağlılığı ani bir düşmanlığa da çevirebilir. Örneğin, filmde, gerçek açığa çıktığında, Daniel'in Henry sandığı kişiyi öldürmesi, kökensele hiçbir bağlanımın sağlam temeller üzerinde bulunmadığını imler. İlerleyen sahnede, Dan'in, öldürdüğü kişiyi petrol çıkan toprağa gömmesi, yeryüzünde kişilerin yaşamlarına yön veren para hırsının, kendilerini yokettiğine işaret eder. Bir bakıma, bu kişiler, yalnızca somut kazanımlar peşinde ömürlerini tükettiği, için gerçek bir güven duygusu ve fedakârlıkla oluşturulmuş bağlılıklardan yoksun kalarak, tek başlarına hiçliğe gömülmeye mahkûm görünürler. Tek başına çukura atılan adama benzer şekilde, Daniel'in yazgısı da kendisini kuşatan 'şatafat' içinde, yalnız bir şekilde ölümü beklemektir. Dolayısıyla, filmde, bir bakıma, kişileri sonsuzlukla ilişkilendiren tinsellik, maddi güce besledikleri yoğun tutku tarafından çökertilir ve söz konusu iki karakterce dışsallaşan nihai yazgı, tüm insan yaşamına genelleştirilebilir görünür.

Filmde dünyevi hırsların en yakınlarla olan ilişkileri tahrip etmesi konusu, Daniel'in oğlu H.W. ile gerçekleşen son konuşmasında da vurgulanır. H.W., babasının himayesinde çalışmayı bırakıp Meksika'da kendi şirketini kuracağını söyler. Buna karşılık, Dan; “Bu seni rakibim yapar” yanıtını verir. H.W., ayrılma konusundaki kararlılığı sonucunda Daniel; “Yaptığınla bizi, oğluma ait imgeyi yok ediyorsun” diyerek, H.W.'nin üvey ve yetim olduğunu itiraf eder. Böylece, Dan'in karşısındaki kişi, uzun süre en yakını olmuşken, aniden bir düşmana dönüşür. Bir anlamda, modern

dünyanın dayattığı her şeyi ve herkesi araçsal kılan yarışmacı yapı, en köklü bağılıkları bile yozlaştırır.

Konuşmanın ilerleyen bölümünde, Daniel, “kanını taşımadığı için”, H.W.’nin “kim olduğunu bile bilmediğini” söyler ve onun yalnızca, başkalarının arazisini alırken, sevimli görünüşünden yararlanan, “rekabetin küçük bir parçasından ibaret” olduğunu ifade eder. Dan’ın tavrından hareketle, tinselliğin yeryüzünden silinmesiyle ilerleyen ussallaşma ve uygarlaşma sürecinin, kişileri değerden düşürdüğü, onları her bağlanım ve adanışlarının altında maddi bir temel aramaya sevkettiği görülmektedir. Bu noktada, Daniel, gösterişli bir yaşam sürüp, yalnızca malvarlığıyla kendisine yer edinirken, H.W. ancak kendisini bu rahatlık koşullarından kopararak gerçek bir bağlanımın peşinden gider. Dolayısıyla, filmde, bir bakıma, kişinin kendisine değer katacak bir varoluş sürdürebilmesinin, ancak maddi varsılığa sırt çevirip çıkarsız bir ilişkinin ardına düşmesiyle olanaklı kılındığı vurgulanır.

Özellikle başkarakter aracılığıyla, tümüyle anlamdan yoksun bir evren tasarımı çizen *Kan Dökülecek* filmde, tinselliğe ve tanrısal adanışa ilişkin düşünce ve eylemler, ancak kişilerin maddi çıkarlarına hizmet ettiği sürece değer görür. Örneğin, Daniel, aşkınlıkla ilgili hiçbir inanç taşımamasına karşın, kendi işi için birtakım arazileri sahiplenmek amacıyla, Eli’ın kilisesindeki ayine katılır. Sonrasında Dan, karşısındaki topluluğu etkileyebilmek için, Eli’ın, kendisine yönelik, hiçbir ağır eylemine direnmez, diz çöküp af dilemeye, “İsa’nın kanı için” yalvarmaya başlar. Böylece filmde, bir anlamda, en bayağı maddi amaçlar için dahi manevi bir maskenin şart olduğu betimlenir. Tören bitince, Eli, Dan’ın kutsanma konusunda hiç samimi olmadığını bilmesine karşın, hükmettiği toplulukla birlikte, kilisesine büyük miktarda bağışta bulunan, Dan’i tebrik eder. Bu doğrultuda, filmde, insanların içsel, manevi varlıklarına hükmeden kurumların asıl amacının, daha çok para kazanmak olduğu ortaya koyulur.

Filmin sonlarına doğru, oğluyla yolları ayrılmış olan Daniel’in yanına, para istemek için gelen Eli’ın içine düştüğü durum, dinselliğe ilişkin bireysel boyutu aşmış, her türlü kurumsal yapının ikiyüzlü yanını açığa vurur. Eli, Daniel’a büyük oranda petrol barındıran bir arazi için aracılık yapabileceğini söyler ve ondan yüklü miktarda

para ister. Daniel ise, Eli’ın şartlarını, yalnızca “kendisinin sahte peygamber olduğunu, tanrının da hurafeden ibaret olduğunu” itiraf ettiği takdirde kabul edeceğini söyler. Bunun üzerine, Eli, Daniel’ın söylediklerini gittikçe daha yüksek sesle tekrarlar. Böylece, önceden bencil çıkarlar için af dilenmiş olan tanrı, yine aynı para kazanma hırsı uğruna reddedilir. Bu bakımdan, filmde, yeryüzünde egemenlik kurmuş tek gücün, insanın doyurulması mümkün olmayan açgözlü eğilimlerini yönlendiren maddi kazanç olduğu ortaya koyulur.

Dolayısıyla, Eli’ın inkâr ve sövgü eyleminin ardından, Daniel’ın, önerilen yerde “sondajın çoktan yapıldığını” itiraf etmesi, yine maddi dayanakları önemseyen güçlerin tinsel alanla ilgili olanlara üstün geldiği düşüncesini destekler. Daniel’ın, “arazide Tanrı’nın hediyesi ne varsa içtiğini, kurutana kadar drenaj yaptığını” vurgulaması, sermaye sahibinin kesin yengisine işaret eder. Bu noktadan hareketle, yerin altından gelen değerler, bir yandan, Dan’i daha katı bir nihilizme mahkûm ederken, öte yandan, kendisine yüklenen tinsel anlamla gücünü pekiştiren rahibi yenmesini sağlar.

Uğradığı bozgun karşısında, Eli, günah çıkarmaya başlar, ancak bir yandan da Tanrı’ya sitem eder. Çünkü Eli’a göre, kişiler, Tanrı’dan yalnızca kendilerine “yol göstermesini” beklemelerine karşın, Tanrı, bunu umursamaz ve insanları gizemli bir gelecekle başbaşa bırakır. Bir bakıma, rahibin mantığı, yenilgisine ussal bir gerekçe bulmaya çalışarak haykırır ama yeryüzündeki katı olgusalılık, bu çırpınmaya tümüyle suskun kalır. Bundan dolayı, Daniel, “ilahilerinin, dansının ve hurafelerinin” ona hiçbir şekilde “yardım edemeyeceğini” ifade ederek “Tanrı’nın seçtiği kişi”nin kendisi olduğunu söyler. Ardından, her türlü aşkın anlam ve değeri geçersiz sayıp evreni en yalın görünümüyle<sup>35</sup> algılayan Dan, lobutla kafasına vurarak, Eli’ı öldürür. Böylece, bir anlamda, ancak bencil çıkarlara hizmet ederek varlığını sürdüren tinselliğin yalnızca görünümünden ibaret kalmış varlığı bile yeryüzünden silinir ve en duyarsız biçimiyle varlık tutkusu kendi hükümranlığını kesinler.

Sonunda, Eli’ın kanı süzölmeye devam ederken, Dan’in uşağı, aşağıya iner ve Daniel, ona işini tamamladığını söyler. Dolayısıyla filmin adına kaynaklık eden,

---

<sup>35</sup> Daniel’ın soyadı olan Plainview, yalın görünüm anlamını çağırıştırır.

dökülen kanın sahibi, manevi yaşamın son kalıntılarıdır. Bir bakıma, insanı yeri doldurulabilir araçlara dönüştürüp onların tüm bağlanımlarını bu araçsallık çerçevesinde kurmalarına neden olan modern yaşama geçiş sürecinde, tanrısallığın, yalnızca, başkalarını kandırmaya yönelik izi dahi ortadan kalkar ve saltık egemenlik en aşağı biçimiyle maddeye, sermayeye devredilir.

### **1.3. Kara Şövalye (The Dark Knight, yön. Cristopher Nolan, 2008) Filminde Saçma ve Başkaldırı**

*Kara Şövalye* filminde, toplum tarafından kabul gören her türlü değer dizgesinin, sağlam dayanaklardan tümüyle yoksun olduğu vurgulanır. Özellikle, düşünce evreniyle filmin bütününe kuşatan Joker'in söz ve eylemleri, insanların geneli tarafından kanıksanmış ahlaksal yasaların ya da toplumsal yargıların hiçbir güvence taşımadığını, her an sarsılmaya ve dönüşüme uğramaya elverişli olduğunu açığa çıkarmaya yönelir. Örneğin, öldürdüğü bir mafya liderinin elemanlarının önüne kırık bir ıstaka atıp, kendi ekibine katılacak olan kişiye, diğerini öldürmeyi şart koşar ve eski iş arkadaşları, böylece birbirlerinin canına kasteden düşmanlara dönüşür. Benzer şekilde, yalnızca bencil çıkarlarının güdümünde davranan toplumun üyelerinin, kendi güvenlikleri için, eskiden hayranlıkla güven duydukları kişiyi ele vermelerini istediğinde, toplum, eski kahramanlarının yıkımı için uğraş vermeye başlar. Böylece, en bireysel düzeyden en genele kadar hiçbir değer verme biçiminin, kalıcı bir temele sahip olmadığı ortaya koyulur.

Joker'in evrendeki değer yitimini, gerçekleştirdiği yıkıcı eylemlerle insanlara dikte etmesine benzer bir olayı, Joker'e engel olmaya çalışan Bruce Wayne, uşağı Alfred'den dinler. Alfred, geçmişte Burma'da peşine düştükleri, "çocuğa benzeyen bir eşkıya"nın da yalnızca "keyif verici" gördüğü için, birçok canlıyı yokettiğini anlatır. Bu kişiler, "para gibi mantıklı şeylerin peşinde değildir"; onlar, "yalnızca dünyanın yandığını seyretmek ister". Bu bakımdan, Joker ve onun türdeşi niteliğindeki insanlar, nihilizmin en uç noktasını edimselleştirir. Onlar, bir yandan tüm değer verilen olguların, özlerinde bir hiç olduklarını göstermeye çalışırken, öte yandan bu olgulara tapınarak ömürlerini sürdürenlerin hüküm sürdüğü yeryüzünün usdışı niteliğini dışavurur.

Konuyla ilişkili olarak, Joker'in eylemlerine yön veren temel güdülenim, toplumsal düzlemde saygı duyulan, hayranlık beslenen ve hatta yücelik atfedilen hiçbir kişi ya da kavramın geçerlilik taşımadığını kanıtlamaktır. Joker'in, bütün bu özellikleri kişiliğinde barındıran Batman'i alt etme çabasının temel nedeni, yine tüm toplu kutsama davranışının ardındaki aynı ikiyüzlü dürtüyü ortaya sermektir. Bu amaçla, Joker, canlı yayına bağlanarak, Batman'in kimliğini açıklamaması durumunda girişeceği yıkım eylemlerini açıklayarak, halkı tehdit eder. Ardından, toplumun genelinde Batman'e karşı tepki oluşur; Batman'in kimliğine yönelik düzenlenen basın toplantısında, izleyicilerden birinin söylediği; "Yurttaşların hayatı yerine kanun kaçağı bir intikamcıyı mı koruyalım" sözü, toplantıda büyük destek görür. Filmde, toplumun kahaman olarak benimsediği kişiyi aniden düşman ilan etmesi, çoğunluğun değerlerinin üzerinde bulunduğu zeminin kayganlığına işaret eder. Söz konusu toplantıda konuşan, avukat Harvey Dent, bu durumun içerdiği çelişkiyi; "Kimliğini açıklamasını istememizin nedeni, kanun kaçağı olması değil, bunu korktuğumuz için yapıyoruz. Şimdiye kadar memnunduk" sözleriyle dile getirir. Ancak kendi güvenilmezlikleriyle yüzleşmek, toplantıdaki çoğunluğa ağır gelir ve bu sözlere yüksek sesle itiraz ederler.

Filmde, yalnızca toplumun üyelerinin değil, insanların en yakınındaki kişilerin bile bağlılık duyguları, önemseme biçimleri dönüşüme uğrar. Örneğin, Harvey Dent, Batman'in kendisi olduğunu açıkladığında, gerçek Batman olan Bruce Wayne'in en eski dostu olan Rachel, Bruce'un kimliğini gizlemeye devam etmesinden rahatsız olur. Önceden, kendisini asla ifşa etmemesini önerirken, artık Harvey ile birlikte olduğu için, eski dostunun tehlike içinde olması önemsiz görünür. Dolayısıyla, filmdeki olay örgüsü, bireysel çıkarlar söz konusu olduğunda, en derin bağların bile harcanmasından, yokolmasından hiçbir sıkıntı duyulmadığını dışavurur.

Filmin ilerleyen bölümünde, Joker, genelin anlam evreninin tutarsızlığını daha açık kılmak için, bu kez, Batman yerine, onun kimliğini açıklamaya girişen Reese'i hedef gösterir. Bunun üzerine, toplum, Reese'i linç etmeye girişir. Bir bakıma, güvencelerine dokunulmadığı sürece insanların iyilik maskesini rahatça takabildikleri, çıkarları tehdit altında olduğunda ise, her türlü yıkıcı eyleme kalkışabilecekleri betimlenir.

Joker, polis tarafından gözaltında tutulurken, Batman ile yüzleştikleri bölümde, topluma ait moral yargıların ardındaki çıkarıcı ve ‘aşağılık’ dürtüleri daha açık biçimde betimler. İlkin, Batman, kendisini “para için öldüren bir pislik” olmakla itham ettiğinde, Joker “Onlardan biriymişsin gibi davranma, çünkü değilsin” karşılığını verir. Çünkü Joker’e göre, Batman, kendi rahat yaşam koşullarından vazgeçip maddi kazanımı olmayan bir adanış içine girdiği için toplumun ahlaksal algı düzeyinin çok ötesindedir ve bu bakımdan, toplum nazarında, “tıpkı kendisi gibi bir ucubedir”. Kişiler, Batman’e olan gereksinimlerini aştıkları takdirde, onu bir “cüzamlı gibi dışlayacaktır”. Bu doğrultuda, Joker, çoğunluğun uyduğu moral buyrukların ve yasal düzenin yalnızca “kötü bir şaka”dan ibaret olduğunu söyler ve sözlerini şu şekilde sürdürür: “Ancak dünyanın izin verdiği kadar iyiler. İşler yolunda gitmediğinde, şu uygar insanlar, birbirini yer”. Joker’in ifadeleri, bir bakıma, insanların genelinin varlığını dayandırdığı uygarlığın, onların ikiyüzlü eğilimlerini beslediğini, bencil çıkarılardan başka hiçbir şeyi önemsemeyen moral yasaların, ilkel döneme ait adanış eylemlerini dahi anlamsız hale getirdiğini vurgular. Bu açıdan, insanlar, daha rahat yaşam koşullarına ulaşmış olsalar bile, hiçbir üstün yetiyi geliştirmeye elverişli görünmez ve ussal bir yörüngede ilerlediği varsayılan evrenin aslında usdışılığa doğru evrildiği açığa çıkarılır. Joker’in sözlerine göre, “uygar” çoğunluk, bencil çıkarları ‘akılcı davranmak’ ile bağdaştırarak kendini haklı çıkarmanın yolunu bulur ve yalnızca kendine izin verilen sınırlar içinde kalarak gerçek bir yaşam sürdürdüğünü sanır.

Dolayısıyla, bu ifadeler, Batman’i, kendisini en küçük bir olumsuzlukta kovacak, hapsedecek, hatta yokedecek olan, kişisel menfaatlerine gömülmüş bir kalabalık için harcadığı gerçeğiyle karşı karşıya bırakır. Eylemlerinin boşunallığıyla yüzleşmek ağır gelince, Batman, Joker’in üzerine saldırır. Bunun üzerine, Joker, Batman’in bireysel adanışına kaynaklık eden öz yasanın, hiçbir şekilde kendisini kurtaramayacağını söyler. Yani, Joker’e göre, yeryüzü ussal bir şekilde işlemez ve hiçbir yüce değeri gözetmez; yalnızca kendi kazancına odaklanan ortalamaya yaşam şansı tanır. Dolayısıyla yeryüzünde hüküm sürenin, aslında yasadışı ve usdışılık olduğunu göstermesi bakımından, Joker’in sözleri ve tavırları aracılığıyla Nietzschevari bir yoksayıcı eğilim açığa vurulur.



Bu izlek üzerinden hareketle, filmde, yeryüzünü bireysel usun, duyuncun beklentileriyle uyumlu hale getirme çabası, pek olumlu sonuç vermez. Örneğin, Batman'in evrendeki kötücül güçlere karşı koyarken benimsediği içsel yasa, onun eylemlerini öngörülebilir kılar ve yeryüzünde yaşamı sürdürmenin öncelikli yolu, Joker'in vurguladığı üzere, "kuralsızlık" olarak belirir. Joker, kuralların ardındaki anlamsızlığı kavradığı için, gözetim altındayken dahi, onu "tehdit edebilecek" hiçbir şeyin bulunmadığını, Batman'in sahip olduğu karşı konulmaz gücün "hiçbir işe yaramadığını" haykırır. Bir bakıma, yasaları gözardı etmek, bağlayıcılığı olan her türlü yükten kurtulmayı sağlar ve kişiye tüm eylemlerini haklı çıkaracak gereken izni verir.

İnsanların yaşam biçimini, varoluş algısını derinden etkileyen her türlü olgunun, özünde anlamsız bir yapıda olduğu düşüncesiyle hareket eden Joker, kurbanlarını öldürmeden önce, ağzındaki yara iziyle ilgili değişik öyküler anlatır. Bir öyküde, ağlamasına dayanamadığı için, ağzını babasının kestiğini, öteki öyküde ise, karısını avutmak için kendisinin kestiğini söyler. Öyleyse öykü sürekli değişir, ancak şu an kalıcılığını koruyan tek şey, yaradır. Bir bakıma, geçmiş bile sabit bir yapıda değildir ve yaşanmış trajik olaylar, artık yalnızca bir anlatı olarak varlığını sürdürür ve bu anlatının tek amacı karşı taraf üzerinde etki bırakmaktır. Bunun yanında, geçmiş yaşantıdan arta kalan yara izinin gülümseme biçiminde olması, Joker'in yaşanmış tüm acıları olumladığının ve trajik varoluşunu benimsediğinin bir işaretidir.

Filmin ilerleyen bölümünde, Joker'in, mafya üyelerine ait hesapları barındıran çalıntı parayı yakması, yine kişilerin tüm yaşamlarını bağladıkları arzu ve tutkuların odağındaki unsurun hiçbir değerinin olmadığını gösterme amacı taşır. Konuyla ilişkili olarak, Joker, kendi denetimindeki yüklü miktarda parayı, "dinamit, barut ve gaz" gibi "basit zevkleri" için harcayacağını söyler. Bu maddelerin ortak yanı "ucuz olmaları"dır ve Joker'e göre, en ucuz materyal bile en büyük kargaşaya neden olabilir, en güvenilen zenginlikleri ortadan kaldırabilir. Joker, herkesin birden yokluğa karışabilecek bu kâğıt yığınının bu kadar çok değer vermesine karşı çıkar ve "tek önemsediklerinin para olduğunu, bu şehrin daha klas suçlulara ihtiyacı olduğunu" belirtir. Bu durumda, Joker'in eylemlerinin kaynaklandığı asıl güdülenim, somut bir kazanım elde etmek değildir. Joker'in güdüleniminin, daha çok, hiçbir zaman ölmeyeceklermiş gibi yaşayan,

tek sıkıntıları maddi varlıklarını arttırmak, toplumsal statülerini korumak olan ortalama kişilere “ bir mesaj vermek” olduğunu söylemek mümkündür. Bu mesajın özünü, en sağlam görünen, en güven duyulan ve en tutkulu biçimde peşinden gidilen olguların, en bayağı ve değersiz materyallerin yardımıyla, kolaylıkla yıkıma uğratılabileceği düşüncesi oluşturur.

Joker, söz konusu düşünceyi, hastanede yaralı olarak yatan Harvey’ye daha belirgin biçimde açıklar. Bu amaçla, öncelikle, kendisinin yeryüzünde somut bir kazanıma yönelmiş her türlü planı yadsıdığını vurgular ve “arabaları kovalayan bir köpeğe benzediğini”, amacına ulaşsa “ne yapacağını bilmediğini” söyler. Bir bakıma, Sisifos’un hiçbir kazanıma ulaşamayacağını bildiği halde kayayı sırtlamaya ara vermemesi, sonunda hiçbir şekilde alt edemeyecekleri bir makinanın ardından koşan köpeklerin durumuyla eş değer görünür. Bu yönden, Joker’in olumladığı varoluş biçimi, kalıcılığı olmayan yeryüzünde, kişinin, özvarlığını bağlayabileceği sağlam hiçbir dayanağın bulunamayacağını kabul etmesi ve somut kazanımlara yönelmiş tasarılarının, özünde hiçbir anlam taşımadığının bilincine varmasıdır. Dolayısıyla, Joker’in eylemlerinin büyük bölümü, kişileri yazgılarının ‘pamuk ipliğine bağlı’ niteliğiyle yüzleştirmeye yönelmiştir. Joker’e ait; “Plan yapanlara<sup>36</sup>, bir şeyleri kontrol etmeye çalışmanın zavallılığını gösteriyorum” sözünde de, bu düşünce açıkça serimlenmektedir. Bu doğrultuda, her şeyin sarsılmaz bir düzen içinde işlediği varsayılan, asla bozulmayacak gibi görünen güvenli yaşam koşulları, Joker’in deyimiyle, “birkaç bidon benzin ve birkaç mermiyle” yıkıma uğrayacak kadar dayanıksız görünmektedir.

Bu izlek üzerinden hareketle, filmde, Joker karakteri aracılığıyla, insanların tüm varlıklarını, dışsal bir güç tarafından belirlenmiş bir düzeneğe bağlayarak sürdürmesindeki usdışılık ortaya koyulur. Joker, kişilerin yaşamını düzenleyen “plan korkunç olsa bile, her şey plana uygun gittiğinde kimsenin paniklemediğini” belirtir. Joker’e göre, toplu kıyım olayları bile, insan topluluğunun güven içinde yaşama duygusunu zedelemeyebilir; ancak düzeneğin yüksek mevkideki kural koyucularının yaşamı tehdit edildiğinde, kişiler kendilerini büyük tehlike altında hisseder. Böylece, Joker’in

---

<sup>36</sup> Joker’in bu nitelemede bulunurken kullandığı “schemer” sözcüğü, aynı zamanda, “düzenbaz” anlamına da gelir ve tasarımlarla uğraşmanın dürüstlüğe aykırı olduğuna işaret eder.

söylediği üzere; “Biraz anarşi, mevcut düzeni sarsınca, her şey kaosa döner”. Bu bakımdan, Joker, “kaosun elçisi”dir ve onun düşüncesinde, kaosun öz niteliği, adil olmasıdır. Dolayısıyla bu düşünce, Nietzsche’nin, düzenli, uygar, “liberal” yaşam koşullarında insanların daha bağımlı ve zayıf düştüğü; kişileri, ancak “savaşın özgürlüğe eğitebileceği”, güçlü kılabilceği yönündeki görüşüyle uyum içindedir.

*Kara Şövalye* filminde, “uygar” olarak konumlandırılan insanların en katı biçimde yerildiği bölümlerden biri, Joker’in “sosyal bir deney”e giriştiği bölümdür. Joker, uygar insanların asıl mahiyetini açığa çıkarmak için, birinde mahkûmların, ötekinde de normal yurttaşların bulunduğu iki feribota bomba yerleştirir, bombaları patlatacak anahtar ise, karşı feribotta bulunur. Patlamadan kurtulmanın tek yolu, yolculardan birinin, diğer tekneyi “havaya uçurması”dır. Bu kısımda, hiçbir suç işlememiş, uygar insanlar, kendilerinde, karşı teknedekileri yoketme hakkı görür ve bu kararı almak üzere oylama yapmak isterler. Oylama sırasında, “onlar öldürüp çalmayı seçti, bizim de ölmemizi gerektiren bir durum yok” denilerek, suçluların bulunduğu teknenin patlatılması kararı alınır. Böylece, bir anlamda, sıradan bir uygar kişinin en çok inanç beslediği değerlerden ‘demokrasi’nin, ancak yıkım için çalışan ve ortalamayı korumak adına, ayrı safta yeralan herkesi yoketmeyi meşrulaştıran bir kurgudan ibaret olduğu ortaya koyulur. Ardından, alınan kararın gerektirdiği üzere, bombayı infilak ettirecek düşmanın basılmasına geçildiğinde, hiç kimse bu görevi üstlenmeyi, elini kirletmeyi, göze alamaz.

Benzer bir durum, mahkûmların bulunduğu feribotta da meydana gelir. Mahkûmları denetleyen uygar düzenin koruyucuları, kendi canlarını korumak için normal yurttaşların bulunduğu diğer botu yoketmek ister, ancak bu işin sorumluluğunu yüklenmekten kaçınırlar. Bunun üzerine, suçlulardan biri, bombanın pimini elinde bulunduran kişinin yanına gelerek; “Ver şunu bana. Zorla aldığımı söyleyebilirsin” der. Yurttaşları korumakla görevlendirilmiş olan düzenin bekçisi konumundaki kişi, karşı bottaki uygar türdeşlerini ortadan kaldırmak üzere, bombanın düğmesini mahkuma verir. Ancak mahkûm, bombanın kumandasını denize atar. Böylece bu sahne, bir bakıma, yüceltilen uygarlık değerlerinin ardındaki zayıflığı ve ikiyüzlülüğü vurgular. Hiç kimse, başkalarının gözündeki görüntüyü bozmayı göze alamadığı, büyük bir istek

duymasına karşın, aleni biçimde, türdeşlerini yoketmeyi istemediği, bunun sorumluluğunu üstlenecek güçten yoksun olduğu için, bombaların pimi çekilmez ve her iki feribottaki tutsaklar canlarını korumayı başarır. Dolayısıyla, filmin bu kısmı, kişilerin yaşamının güvencesini borçlu olduğu uygarlığın, tümüyle zayıflığın ürünü bir yanılısama evreninden ibaret olduğunu gözler önüne serer.

Filmin sonlarında, büyük bir çoğunluğun inanç beslediği modern dizgenin gerçek mahiyetinin açığa çıkarılmasına benzer şekilde, bu dünyanın bir kahraman olarak benimsediği savcının içindeki kötücül yan da açığa çıkarılır. Birlikte olduğu Rachel'in ölümünün ardından, bu olaydan sorumlu olduğunu düşündüğü kişileri ve onların yakınlarını, keyfi biçimde ortadan kaldırmaya başlayan Harvey'ye göre; "Dünya acımasızdır ve acımasız dünyanın tek ahlakı rastlantıdır". Bundan dolayı, kurbanlarını öldürmeden önce, yazı/tura atar ve onların yaşamını tümüyle şansa bırakır. Harvey'nin durumu, dayandığı zeminin tümüyle kaygan olduğunu farkedene kişinin, kolaylıkla evrenin gerçek yasasına, rastlantıya yönelebileceğini ve adaleti ancak bu rastlantısallıkta arayabileceğini ortaya koyar. Harvey, en sonunda, içinde bulunduğu durumdan hiçbir sorumluluğu olmayan bir çocuğu öldürmeye yönelir ve rastlantısal adaletin de tümüyle dayanaktan yoksun, bencil dürtülere dayalı olduğu görünüre çıkar. Böylece Joker, bir bakıma, toplum tarafından kabul gören değerlerin yozlaşmaya açıklığının yalnızca bütüncül boyutta değil, bireysel boyutta da geçerli olduğunu kanıtlar. Dolayısıyla, uygar toplumun, bireysel boyuttaki tecellisi olan kahramanının lakabının Çift Yüz olmasını, yine onların açığa çıkarılmış olan "ikiyüzlü" yönlerinin bir yansıması olarak kabul etmek mümkündür.

Harvey'nin ölümünün ardından, Batman; "Topluma gerçek bir kahraman lazım" diyerek, onun yüzünün yaralı olmayan tarafını çevirir ve Dent'in tüm cinayetlerini üstlenir. Böylece, toplumun biraradalığını pekiştiren kahraman figürünün de yalnızca bir yapıtıdan ibaret olduğu vurgulanır. Bir bakıma, cesaretsizliğin iyi yüreklilikle kamufle edilmesi gibi, Dent'in yüzünün yaralı tarafında kendini gösteren yozlaşmışlık da, yüzünün temiz yönünün simgelediği erdemlilik maskesiyle örtülür. Dolayısıyla bu sahnede betimlenen durum, uygar toplumun dayandığı tüm değerlerin bozulmaya açık olduğu ve ancak bu değerlerin özlerindeki kofluğun gözardı edilmesiyle toplumun

ayakta tutulduğudur. Filmin sonunda, Harvey'nin tüm suçlarını, “gerçekler yeterince iyi olmadığı için”, Batman'in üstlenmesi, toplumun birlikteliğinin ancak yanılısama yoluyla sağlanabildiği anlamını pekiştirir. Dolayısıyla, ortalamaya ait tüm anlam evreninin Joker tarafından açığa çıkarılıp yıkıma uğratıldığını gösterir. Bununla birlikte, bu yıkımdan, yalnızca felakete dayanabilen ve ancak tehlike içindeyken kendi gücünü sınanan, Batman'in kişiliğinde somutlaşmış bireysel varlıklar daha güçlü bir şekilde çıkar. Öyleyse, Nietzsche'nin görüşleriyle uyumlu olarak, uygar huzur ortamında kendini açıklama şansı bulamayan bu bireyler, ancak facianın ortasındaiken güçlerini son sınırına vardırırlar ve insana ait güç olanakları ancak onların varlığında edimselleşir.

#### **1.4. *Bulut Atlası (Cloud Atlas, yön. Tom Tykwer, Andy Wachowski, Lana Wachowski, 2012) Filminde Saçma ve Başkaldırı***

*Bulut Atlası* filminde odaklanılan konu, hiçbir şeyin kalıcılık taşımadığı, sürekli değişim ve dönüşümün egemen olduğu görüngüler dünyasında kendi varlığını sonsuzluğa ulaştırma güdüsüyle hareket eden bireylerin yöneldiği eylemlerdir. Filmin genelinde, sıradan insanın bağıllık duyduğu olgusal gerçekliğin, aslında yokluğa karışmaya mahkum bir olaylar silsilesinden ibaret olduğuna işaret edilir. Bununla birlikte, filmde öne çıkarılan karakterler aracılığıyla, kişinin hiçliğe gömülmekten kurtulmasının, ancak sığ olgusallığın ötesinde bir varlık alanını algılamasıyla mümkün olduğu vurgulanır. Böylece, insan, kendine ait tekil yazgıyı tüm insanlık deneyiminin bir parçası olarak görür. Bu noktada, filmde betimlendiği üzere, algısı ve kavrayışı gelişmiş bireysel varlık, kendi gözünde, yalnızca kişisel çıkarı için eylemde bulunma hakkını yitirir ve tekil yaşam deneyimini ancak kendini olgusallık ötesinde duyumsadığı gerçeklik için adanmasıyla haklı çıkarır. Dolayısıyla, adanış eylemi, hiçbir kalıcılığı olmayan, sonlu tekil varlığı, bengiliğin bir parçası kılma potansiyeline sahip görünür.

Filmde, ön planda yer verilen kişilerin, görgül evrenin ötesindeki gerçekliğe ilişkin algısı, insan varoluşunun başlangıcından beri taşınan kalıtsal motiflerle ilişkilidir. Bu yönden, bu karakterlerin duyumsama gücü, Carl Jung'un arketip kavramını akla getirir. *Bulut Atlası* filminde, ilksel imgeler, bir yandan kişiler üzerinde zorlayıcı bir baskı kurarken, öte yandan onlara olağandışı bir özgürlük duygusu

bahşeder. Bu karakterler, eylemde bulunurken, rastlantısallık ve geçicilikle örölü, sıradan yeryüzü kurallarından ziyade, zorunluluk ve sonsuzluk evrenine ait doğruları gözetirler. Bir bakıma, en önemsiz görünen eylemlerinde bile, ‘ufak bir kara parçası’ndan ibaret sayılabilecek bireysel bilinçlerindense, tekil bilinçleri bir okyanus gibi kuşatan kalıtımsal bilinçaltını dikkate alırlar. Dolayısıyla, kalıtımsal bilinçaltı, yokolup gitmeye yazgılı bireysel varlığın, tekil eylemleri aracılığıyla kalıcı bir iz bırakmasını olanaklı kılar. Bu yönden, kalıtımsal bilinçaltı, kişilerin, benliklerine işlemiş saçma duygusunu kamçılayan anlamsızlık görüsünden sıyrılabilmeleri yolunda olumlu işlev görür.

Konuyla ilişkili olarak, tüm evreni kuşatan bu tümel algılama biçimi, filmin ön plandaki karakterlerinden olan bir klon tarafından dile getirilir. Türdeşlerinin özgürlüğü için savaşılan klon Sonmi’nin; “hayatımız sadece bizlere ait değil, beşikten mezara kadar diğerlerine bağlıyız, geçmişten geleceğe, işlenen her bir suç ve yapılan her bir iyilik geleceği yeniden şekillendirir” şeklindeki sözleri, farkına varılmış olan bilinçdışı imgelerin kişiye yüklediği büyük sorumluluğu açığa çıkarır. Bu doğrultuda, insanın tam bir bütünlüğe ulaşabilmesi için, önce varlığının ait olduğu tümel bilince ulaşması, ardından bu bilincin gerektirdiği sorumluluğu üstlenmesi gerekir. Sonmi’nin sözleri, bir bakıma, Jung’un görüşlerine uygun olarak, bireysel düzeyde hissedilen koşulların, binlerce yıldan beri, birçok kez yaşandığını dışavurur.

Bu nokta, tümel bilinçdışı ile benği dönüş öğretisi arasındaki koşutluğu yansıtır. Buna göre, tüm yaşananların, ezeli – ebedi şekilde yineleneneğine, kişinin kendisini bundan kurtaramayacağına işaret eden ve bu bilgiyle donatılan kişiye eylemlerinin tümel niteliğini gösteren ve onların sorumluluğunu üstlenmeye yönelten öğretisi, kalıtımsal bilinçdışıyla ilgili görüşlere ilham verir. Benği dönüşün kavrayışına ulaşıldığında da, insanlar, özsel varlıklarının bütüne aidiyetini duyumsar ve ulaştıkları bu bilinç, onları yükümlülükleriyle yüzleştirir.

Filmde vurgulandığı biçimiyle, bireysel varlık, ancak sonsuz döngüye aidiyetinin ayırıcılığına vardığında değer kazanır; anlamsız bulduğu evrendeki yegâne değer kaynağı olarak kendisini gördüğü sürece ise, rastlantısallıkların girdabına kapılır, eylemleri

hiçbir iz bırakmadan yeryüzünden silinir. İnsan yaratımı bir klonun şu sözleri, bu gerçeği daha belirgin hale getirir: “Kendimizi ancak başkalarının gözünden tanıyabiliriz. Ebedi ömrümüzün doğası, sözlerimizin ve eylemlerimizin bir sonucudur. Etkisi devam eder ve zamanın sonuna kadar gider”.

Sonmi'nin sözleri, her türden tekil varlığın bir yönüyle sonsuzluğu barındırması olgusu, Nietzsche'nin görüşlerindeki, evrenin özüne işlemiş olan, hiçbir şekilde “yakayı sıyırma” olanağı bulunmaksızın, her şeyin sonrasızca yinelenmesi yasasını düşündürür. Buna bağlı olarak, filmde, Sonmi'nin söylediklerinin, ondan yüzlerce yıl önce yaşamış biri tarafından yinelenmesi, yine sonlu evrenin özündeki ebedi yasayı vurgular. Sonmi'ninki ile koştur düşünceleri dile getiren Isaac'in sözleri şöyledir: “Bugün yaptıklarımı dün yapmamın imkânı dahi yoktu. Zamanı ve mekânı yeniden yapılandırın bu güçler daha biz doğmadan başlayacak ve öldükten sonra da devam edecek şekilde olmak istediğimiz kişiyi değiştirebilir ve şekillendirebilir”. Isaac'in sözlerinin işaret ettiği düşünce, yüksek duyarlılığa ulaşan bireylerin, özvarlıkları üzerinde egemen olan sonsuzluğa ait güçlere kendilerini bıraktığı ve özgürlüklerini ancak bu seçilmiş teslimiyetle edimselleştirdiğidir. Dolayısıyla bu düşünce, bir anlamda, Nietzsche'nin, hiçbir şeyin kişinin elinde olmadığı ama yine de her şeyin tanrısal bir kesinlik ve özgürlük duygusu içinde gerçekleştiği yönündeki görüşüyle uyum içindedir. Buna göre, bireysel varoluş, ancak dizesel bir zaman anlayışının dışına çıkıp anlardaki birliği deneyimlemesiyle tümel karakter edinir, bir anlam kazanır ve yaşamı tüm trajik yönleriyle onaylar.

Konuyla ilişkili olarak, filmde, Jung'un betimlediği; geçmişin, şimdinin ve geleceğin oluşturduğu zamansızlığın içinde esrime hali, kişileri yalnızca kendilerine ait olmaktan çıkarır ve onlar tekil yaşamlarını herkese aitmiş gibi hissetmeye başlar. Örneğin, filmde, Frobisher'ın, her notasını, bağlılık duyduğu kişiyle farklı çağlarda ve farklı yerlerde birlikteymiş gibi hissederek yazdığı, Cloud Atlas bestesi, böyle bir esrime ürünüdür. Bundan dolayı, Frobisher, bu “değerli şey”i, eserini salt kendisine ait olarak görmez ve altına tek başına imza atmaktan kaçınır.

Bununla birlikte, Frobisher'ın bilincine vardığı gerçeklerin yoğunlaştırdığı duygular, ortağının alaylarına maruz kalır; bestesini alıp gitmeye kalktığı anda tehdit edilir. Bir bakıma, Nietzsche'nin ifadelerindeki, sürü insanına ait hınç duyguları, kendisinden yüksekte gördüğü azınlığa yönelir ve onu horgörerek yıldırmaya çalışır. Dolayısıyla, Frobisher'ı korkutmaya çalışan ortağı, “cemiyette aslolan”ın itibar olduğunu ve “soysuzluğu açığa çıkmış” birinin en değerli senfoniye besteleyebileceği bile asla sesini duyuramayacağını söylediğinde, sürü insanının hınç duygusunu açığa vurur. Bunun yanında, aynı sözler, çoğunluğa ait olmayan birinin ortaya koyabileceği büyük bir yapıtın, büyük olasılıkla değerinin bilinmeyeceğini, yeryüzü düzeneğinin kalıcılık taşıyabilecek her türlü atılımı soğurabileceğini imler. Buradan yola çıkılarak, olgusal evrende yalnızca küçük bir azınlığın kendine ait bir iz bırakma ayrıcalığına sahip olduğunu, ancak onların dahi kendilerini destekleyecek rastlantılara gereksinim duyacağını öngörmek mümkündür. Öyleyse, sonsuz ve mutlak döngünün içinde, bu döngünün bilincine varmış tinlerin dahi, ancak rastlantıların yardımıyla bengiliğe katılma şansına eriştiği söylenebilir.

Filmde, içinde yer aldıkları düzenle uyumsuzluk arzeden kişiler, her ne kadar kendilerini sürekli tehdit altında hissetse de, özbenliklerine, ancak her türlü horgörü ve aşağılanmaya göğüs gerip kendilerini egemen ahlaksal belirlenimlerden ayırarak kalıcılık kazandırır. Dolayısıyla, burada, Nietzsche'nin görüşleriyle koşturarak, bengi dönüş düşüncesine katılma özelliği ile “ahlaktan kurtuluş”un birarada bulunduğu dikkat çekmektedir. *Bulut Atlası* filminde, bengi dönüşü onaylayan, “ayrılığı sadece bir yanılısına kabul eden ve yaşamının kendi sınırlarının çok ötesine uzandığına inanan” Frobisher'ın, toplumsal ahlakı aşma uğraşı, ancak bu bağlamda anlam kazanır.

Frobisher'ın, kendisini bengiliğin bir parçası olarak duyumsayıp baskın moral yasalardan kurtulmaya çabalaması, Jung'un, arketipe inanan kişilere yönelik düşünceleriyle uyumludur. Buna göre, sonsuz döngüye kayıtsız kalanlar, “hiçliğe doğru sürüklenirken”, tümel gerçeklikleri barındıran arketipleri benimsemiş kişiler, “yaşamın yollarını izler” ve ömürleri sonlanana dek, tam anlamıyla yaşar. Bu bakımdan, filmin ilerleyen kısmında, Frobisher'ın intihar etmesi, ancak, sahip olduğu gerçek yaşamı güçten düşürmektense onu en üst noktadayken noktalamak güdüleniminin bir yansıması



olarak anlaşılabilir. Bir bakıma, *Guguk Kuşu* filminde, Şef'in McMurphy'yi öldürmesi durumunda olduğu gibi, bireysel varlığın gerçek niteliğinin barındırılması, ancak onların fiziksel varlığının ortadan kaldırılmasıyla mümkün olur. Öyleyse, tekil varlığın bütünselliği ve onun evrene kattığı değer, bazı durumlarda ancak bu varlığın yok edilmesiyle sağlanır. Buradan yola çıkarak, bir varlığın ancak imha edildiği ölçüde kendisini daha yoğun bir şekilde hissettirmesinin, evrenin usdışı işleyişine bir örnek oluşturduğunu ileri sürmek olanaklıdır.

Konuyla ilişkili olarak, *Bulut Atlası* filminde, öne çıkan karakterlerin, kendi varlıklarını sonsuz bir döngüye aidiyetleriyle kavramaları, onları sonlu evrende iz bırakacak gerçek bir edimin yaratıcıları kılar. Dolayısıyla, filmde, bu karakterlerin farklı ırk, yapı ve cinsel yönelimde sunulması söz konusu anlatımı destekler. Bu karakterler, başka koşullarda, başka bedenlerde ya da kimliklerde dünyaya gelir ama sonrasız döngü içinde benzer bir işlevi meydana getirir. Ayrıca, aynı karakterler, bengiliği duyumsadıkları ölçüde, kendilerini özgürlüğe yönelmiş zorunlu eylemlerin içinde bulur. Bilinçleri yalnızca somut görüngülerle sınırlı olanların doğal bulduğu düzeni değiştirmeye çalışır. Bir bakıma, Jung'un betimlemesiyle “güvenli sandığı yolu seçen bir ölü”den (Jung, 2013a: 272) ibaret olmamak için kendilerini tehlikenin içine atarlar. Dolayısıyla, karakterlerin filmdeki dışavuruluş biçimi, Nietzsche'nin varoluştan en büyük hazzı devşirmek için tehlike altında yaşamayı buyuran düşüncesiyle de uyum içindedir.

Bu sorumluluk gerektiren varoluş deneyiminin filmdeki en büyük örneklerinden biri Haskell'e aittir. Filmde, Haskell aracılığıyla, insanların kendilerine ait varoluşu anlamlı kılmalarının biricik yolu betimlenir. Buna göre, kişiler, sonunda “linç edilmekle”, “çarmıha gerilmekle” tehdit edildiklerinde ya da “okyanustaki küçücük bir damla olmaktan öteye gidemeyecekleri” kendilerine anımsatıldığında dahi, özbilinçlerinin önlerine koyduğu sorumluluktan kaçmayı reddederek varoluşlarını haklı çıkarırlar. Jungcu anlamda, okyanusun kıyısındaki bu kişiler, bir su damlasıyla engin bir denizin bütünlük taşıdığı ve insan yaşamını etkileyen her türlü dalgalanmada kendilerinin de bir rol üstlendiğinin farkındadır.

Bu bağlamda, filmin genel yönelimi, Carl Jung'un insanlık tarihiyle ilgili görüşleriyle koşutluk taşır. Çünkü, Jung'un düşüncesinde de, tarihi oluşturan asıl güç olması bakımından, en büyük önem bireyin öznel yaşamına verilir. Evrendeki geçmiş ve geleceği kendi halindeki bireysel kaynaklar oluşturur ve tarihte meydana gelen dönüşümler, önce bireyin kendisinde ortaya çıkar. Dolayısıyla, hem *Bulut Atlası* filminde hem de Jung'un yaklaşımında, en azından tekil bireyler özelinde, insanoğlu, yalnızca “çağının kurbanı” konumunda bulunmaz, aynı zamanda, yaşadığı çağı dönüştürebilecek kudreti benliğinde barındırır.

Buna bağlı olarak, kendisini etkin bir güç olarak duyumsayan varlık, kendisine dayatılan yaşam biçiminin öğüttüğü bir atık olmaya, ya da filmde görüldüğü gibi, geri dönüşüme girip türdeşlerinin yemi olmaya onay vermez. Bir anlamda, yüksek duyarlılığa erişmiş bilinç, kişinin hiçbir iz bırakmaksızın yitip gitmeye karşı başkaldırmasına neden olur. Bireyin, algı düzeyi olarak ortalama kişilerden ayrılmasına neden olan bilinci, sonunda kendisine zorunlu bir başkaldırı eylemini dayatır.

Başkarakterlerini böyle bir başkaldırı eylemiyle yükümlü kılmaları bakımından, *Bulut Atlası* ile *Logan'ın Kaçışı* filmleri arasında önemli bir koşutluk vardır. Öncelikle, *Bulut Atlası* filminde, bilinçsiz klonları bekleyen sonun geri dönüşüm olması ile *Logan'ın Kaçışı* filminde düzene uyum sağlamış 30 yaşındaki insanları bekleyen sonun ayinler eşliğinde “yenilenme” kılıfına sokulmuş hiçliğe karışma olması benzer gerçekleri dile getirir. Her iki durumun görünür kıldığı olgu; günümüz insanının, olgunluk çağlarından itibaren kendi asli varlıklarından vazgeçtiği ve sistemin kendilerini yoketmesine izin verdiğidir. Buna göre, onların dışarıdan dayatılan değer ölçütlerini benimsemeleri, toplumca onaylanan bir işte başarılı olmaya koşullanmaları ve bengi gerçekliğe sırt çevirmeleri kendi hiçliklerini onaylayışları anlamına gelir. Bu noktadan sonra onlar ancak soluk alan ölümler olarak varlıklarını sürdürebilir. Dolayısıyla, her iki filmin açığa vurduğu düşünce, bir anlamda, kişinin yaşadığı çağın koşullarının cazibesine kapılıp bilinçsizce kendi bireyselliğini evrenin merkezine almasının, sonunda onu cansız bir varlıktan ibaret kılacağıdır.

Bu doğrultuda, filmdeki asıl başkaldırının bilince çıkarılmış bu olgudan kaynaklandığını söylemek olanaklıdır. Buradaki karakterler, yaşadıkları çağın dayattıklarını yadsıyıp bireysel varlıklarından vazgeçerek, kendi damgalarını yeryüzüne basarlar. Böylece, bu karakterlerin varlığında, bir bakıma, Jung'un tanımladığı “çağdaş” kişiler dışsallaşır. Bu kişiler, Prometheusvari bir “tarihdışılık”la donatılmıştır. Filmde bu başkaldırı atılımında bulunan karakterlerin zamanın ötesine uzanan bilinçleri yüzünden çevreleri tarafından dışlanıp sürgün edilmesi, Jung'un dile getirdiği varsayımlarla uygundur. Buna göre, insanlık tarihinin her döneminde, daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşan kişiler günahkâr sayılır ve sonunda kovularak ya da yok edilerek cezalandırılır. İnsan, önünde hazır bulduğu olgusal yaşama ayak uydurduğu ölçüde, hiçbir tehditle karşılaşmadan, kolayca yaşamını sürdürür ve sonunda iz bırakmaksızın ortadan kaybolur. Ancak, bireyler, bilinçdışında örtük olarak yer alan, özsel varlıklarının ezeli – ebedi niteliğinin farkına vardığı ölçüde, gerçeklik sandığı şeyin yanılısamadan ibaret olduğunu kavrar. Bunun sonucunda olgusalılık, ancak düşsellikle bir tutulur; bengi gerçekliğin beslediği düşsel algı biçimi ise, kişiyi peşinde olduğu hakikatle tanıştırır. Dolayısıyla filmde, tümel gerçeklikten soyutlanmış olarak ele alındıklarında, tekil olay ve olguların anlamdan yoksun olduklarına dikkat çekilir. Ayrıca, filmde yer verilen karakterler, ancak özsel varlıklarını tümel gerçeklikle bağlantılandıran ilksel imgelere ilişkin bir farkındalık kazandıkları ve bireysel varlıklarından sıyrılıp bir adanış içine girdikleri ölçüde, yeryüzüne kendi damgalarını basma imkanına kavuşur. Böylece, *Bulut Atlası* filminde, bir anlamda, Jung'un düşünceleriyle uyumlu olarak, aslolanın sonsuzluk olduğu ve insanın kendini kaptırdığı düzenekte yöneldiği amaçların, peşinde koştuğu, maddi çıkarlarla ilgili, fırsatların tümüyle boş olduğu vurgulanır.

## 2. TÜRK SİNEMASINDA SAÇMA VE BAŞKALDIRI KAVRAMLARININ KULLANIMI

### 2.1. *Yazgı* (yön. Zeki Demirkubuz, 2001) Filminde Saçma ve Başkaldırı

Albert Camus'nün *Yabancı* romanından serbest olarak uyarlanan *Yazgı* filminde, romana uygun olarak, yaşamın kendi başına anlam ve değerden yoksun olduğu, insanın eninde sonunda yokluğa karışacak bir organizmadan ibaret olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır. Filmin başkarakteri Musa, yaşama katlanabilmek için olgulara sahip olmadıkları bir anlam yükleme çabasını yadsır ve üzerindeki tüm varlıkların sonsuza dek hiçliğe karışacağı yeryüzünün yalnızca sıradan ve yavan bir gerçekliği barındırabileceğini düşünür. Örneğin, filmin başlarında annesinin öldüğünü anlayınca kendisine kahve yapar ve televizyon izler. Dolayısıyla Musa'nın davranışı, onun en yakınının ölümünü bile yalnızca herhangi bir sıradan olgu olarak değerlendirdiğini gösterir. Bu tavır, tanık oldukları en acı olaylarda bile günlük yaşamlarını aksatmayan insanların, bir yakınlarının ölümünün ardından matem havasına bürünüp gösterişli cenaze organizasyonları düzenlemesindeki çelişkiyi açığa vurur.

Bu noktadan hareketle, filmde, yatağında kımıldamadan yatan cansız gövdenin bulunduğu odanın ışığıyla kapısını kapatan ve televizyon izlemeye devam eden Musa'nın tutumunun, yakınına kaybeden herhangi bir kişinin, yalnızca kendi bildiği, yaşam deneyimini serimlediğini söylemek olanaklıdır. Dolayısıyla bu sahnede, yaşamını alışageldiği şekilde sürdürmek isteyen insanın, yanbaşındaki duran en büyük gerçeğe, ölüme, sırt çevirdiği düşüncesi vurgulanmaktadır. Aynı zamanda, bu sahnede, insanın olgusal dünyada karşılaşılabileceği en asli gerçeğin bile tümüyle anlamdan yoksun olduğu betimlenmektedir.

Konuyla ilişkili olarak, insanların, en yakınlarının ölümünde bile sevinecek bir yan bulduğunu belirten Musa'nın ifadeleri, kişilerin anlamlandırdığı gerçeklikte, görmezden geldikleri karanlık yönleri ortaya koyar. Bir bakıma, yakınlık bağları, sınırsız olanak barındıran deneyim dünyasında, kişileri kuşatan bir çeşit 'duvar'a dönüşür ve yitirilen kişinin yakınlığı ölçüsünde, yıkılan duvarın kalınlığı artar. Buna ek olarak, annesinin ölümünde rahatlatıcı, özgürleştirici bir yön bulunduğunu ve bu

bakımdan ölümün dahi anlamdan yoksun olduğunu açığa vuran kişi, benzer şekilde, evlilikte de hiçbir “ciddi” yön bulmaz. Filmde, hiçbir değere inanmadığı için, alelade olaylara kendini bırakarak sürüklenmeye eğilimli olan Musa, evliliği, boşlukta savrulan varlığa sınır çizen, onu bağımlı kılan sıradan bir olgu olarak görür.

Toplumsal yaşamda önemsenen ve anlam atfedilen olguları, kabul edilen kılıfları içinde değil de, yalnızca özlerindeki yüzeysellikte kavrayan Musa, kendisini her türlü değerden yalıtıldığı için, eylemlerini düzenleyeceği bir dayanaktan yoksundur. Bundan dolayı, Musa, kolaylıkla anlık rastlantıların etkisinde sürüklenir. Bu durumun bir örneği, iş arkadaşıyla sinemaya gitmeye karar vermişken aniden vazgeçip kendi başına yürümeye başlamasıdır. Benzer şekilde, tartışma sırasında komşusunu yaralayan hasımlara birden ateş açması, Musa'nın tüm eylemlerini rastlantılar sonucu gelişen anlık itkilerin güdümünde gerçekleştirdiğini gösterir. Bu itkiler, önce şans eseri yolda karşısına çıkan hiçbir duygusal bağlılık hissetmediği iş arkadaşıyla evlenmesine, sonrasında ise, yaşamının öngörülmez bir seyir izlemesine neden olur.

Musa'nın rastlantıların egemenliğinde sürüklenmesi ile inançsızlıktan kaynaklanan kayıtsızlığı arasında güçlü bir ilişki vardır. Bu kayıtsızlığa dayanan evren tasarımı, yaşanagelen tüm olayların ya da bu olaylara ilişkin sözlerin, zamanla hiçliğin içinde tümüyle yitip gideceğine ilişkin bir sezgi söz konusudur. Örneğin, komşusu intikam planından bahsederken ya da sevgilisi kendisinden hoşlanıp hoşlanmadığını sorarken Musa hiçbir umursama belirtisi göstermez. Ancak yine de, Musa'nın tutumu karşısındaki kişilerin eylemleri üzerinde belirleyici işlev görür; komşusu bu kayıtsızlığı onaylanma olarak algılar, sevgilisi ise bunda suçlayıcı bir yön bulur. Bir bakıma, tanık olunan saltık kayıtsızlık, kişileri kendi yaşamlarının kofluğuyla yüzleştirir; kendini yargılanıyor gibi hissetmesine ve hareketlerini sorgulamasına neden olur.

Kayıtsızlık, aynı zamanda, genel geçer görünen değer yargılarının yalnızca uzlaşım bir nitelik taşıdığı, bundan dolayı hiçbir anlamının olmadığı düşüncesini de açığa vurmaktadır. Buna bağlı olarak, Musa'nın, annesinin ölümüne kayıtsızlığının, yakınların ölümüyle ilgili genel kabulleri sarsmasına benzer şekilde, karısının

aldatmasına karşı umursamaz tavrı da toplumsal ahlak yasalarının yapaylığını gözler önüne serer.

Konuyla ilişkili olarak, filmde, kişilerin yaşamını düzenleyen toplumsal rollerin de, genel moral yasalardan yola çıkılarak oluşturulduğu ve tümüyle istençdışı olarak yapılandırılmış eylemlerle dışsallaştığı gösterilir. Örneğin, evlenmeden önce Musa'nın komşusu Necati'ye tiksintiyle bakan Sinem, evlilik sonrasında ona karşı oldukça sevecen bir tavır geliştirir. Benzer şekilde, askerler, ağır ceza sanıkları ile normal koşullar altında iyi anlaşılıyor olsa da, hükmün kesinleşmesinin ardından, kendini kaybeden mahkûmlara kötü davranmak zorunda olduklarını ifade eder. Bir bakıma, filmin bu kısmında, eylemlere yön veren en kişisel tutumdan, en genel tavra kadar her türlü bireysel özelliğin, kendiliğindenliğe ve doğaya aykırılığı vurgulanmaktadır. Bu noktadan hareketle, çoğunluğu oluşturan kişilerin eylemleriyle şekillenen yeryüzü yaşamının 'sahte' niteliğini açık bir şekilde kavrayan bireyin, insana bu mekanikleştirilmiş eylem biçimlerini dayatan değer yargılarını yadsımalarının kaçınılmazlığını öngörmek olanaklıdır. Dolayısıyla, genelin onayladığı eylem biçimlerini, onlara kayıtsız kalarak bile olsa, reddetmek, doğal görünen uzlaşımsal yargıları sorgulamaya açık bırakır ve genel uyumun güvencesi, bu tutum farklılıklarına karşı şiddetli önlem alınarak sağlanır.

Bu nedenle, patronunun eşini ve çocuklarını öldürmekle suçlandığında, Musa'nın hüküm giymesini ve cezasının ağırlaştırılmasını kolaylaştıran etken, onun saltık kayıtsızlığı olur. Örneğin, sorgu savcısı, işlenen cinayetlerden çok Musa'nın annesinin ölümüne üzülmemesi, karısının sadakatsizliğini umursamaması, karısıyla olan ilişkisinden dolayı patronuna öfke duymaması ve hiçbir yüce değere inanmaması konuları üzerinde durur. Benzer şekilde avukatı da, her ne kadar mahkemeler inanç ve sevinme/üzülme konularıyla ilgilenmese de, Musa'yı kesin hükümlü kılacak olan etkenin, onun bu durumlardaki tavrı olduğunu söyler. Çünkü avukata göre; "bütün sanıklar, yaptıkları eylemden dolayı suçlansa da, yaptıkları eylemin toplumsal ve ahlaki anlamı yüzünden cezalandırılır". Bundan dolayı, Musa'nın işlenen cinayetlerden dolayı hüküm giymesi kolaylaşır ve sonunda idamla cezalandırılmasına karar verilir.

Cezanın infaz edileceği gün yaklaşırken, Musa'nın patronu, cinayeti kendinin işlediğini itiraf eden bir mektup bırakarak intihar eder. Patronun notlarında, "işlediği ağır günahın, kendisini arzu ettiği, hayalini kurduğu her şeye kavuşturmuş olduğunu" yazmaktadır. Bir bakıma, mektup, yeryüzünde düşlenen bir gelecek tasarımına kavuşmak için telafisi mümkün olmayan bir kötülük yapmayı gerekli kılan, usdışı bir düzeneğin varlığına işaret eder. Bunun yanında, mektuba neden olan olaylar ve onların sonuçları ise, insanın büyük bir tutkuyla peşinden koştuğu amaçların, eninde sonunda değerini yitireceğine; insan varlığının kendisini sonsuzca derin bir doyuma ulaştıracak bir tasarıma sahip olmaktan aciz ve yüzeysel nitelikte olduğuna gönderimde bulunur. Bir bakıma, Musa'nın patronu, Dostoyevski'nin düşünce adamının insan tasarımıdaki gibi, amacına ulaşmaktansa, onun peşinde koşmayı yeğler ve onun varlığında, insanın içsel yavanlığının ve daimi açgözlülüğünün, kendini adadığı düşleri de 'kof' fakat ulaşılmaz kıldığı vurgulanır. Böylece, filmde, yalnızca Musa'nın değil, öteki karakterlerin yaşamının da sonsuz bir sürüklenişten ibaret olduğuna dikkat çekilir; Musa'yı ayrıcalıklı kılan etken, onun kendi sürüklenişini kendisinin seçmesidir.

Filmde, patronun itirafı ve intiharıyla ilgili tutanak okunurken, birden odanın kapısı açılır ve dört insanın ölüm şeklinin açıklandığı konuşmanın yerini kapı tamiriyle ilgili günlük konuşmalara bırakır. Bir bakıma, yeryüzünde en acı ve en kötücül olaylara ilişkin anıların bile, en sıradan günlük işlerin yanında hiçbir önem taşımadığına dikkat çekilir. Konuyla bağlantılı olarak, tutanak okunurken, Musa'nın odada göz gezdirdiği görülür. Böylece, geçmişte kalmış trajik bir olayın artık tümüyle boş bir ses yığınından ibaret hale geldiği, geride hiçbir iz bırakmaksızın hiçliğe gömüldüğü vurgulanır. Cezaevi Müdürü, okumayı bitirdiğinde, Musa'ya sevinmesi gerektiğini söylemesi, en korkunç olayın dahi son derece geçici bir nitelik taşıdığına ilişkin yorumu destekler. Çünkü, olgusal dünyada meydana gelmiş en trajik olay dahi, kişilerin çıkarına uygun olduğu sürece, sevindirici görünür ve bu olayları etkileyici kılan asli nitelikleri yoksayılr.

Musa, evrende varlığa gelmiş her türlü olgunun kaygan bir zemine sahip olduğunun bilinciyle hareket eder ve eylemlerine yön veren kavrayış, yeryüzünde kişiye yol gösterecek hiçbir dayanak noktası olmayışıdır. İtirafı ortaya çıkmadan önce kesin

hükümlü yerine konmuş olan Musa, aklandığında bile, aşkın her türlü dayanak noktasına karşı inançsızlığından dolayı eleştirilir. Örneğin, Cezaevi Müdürü, öncelikle, Musa'nın tanrı inancına sahip olmamasını, derin bir umutsuzlukla özdeşleştirir. Ancak Musa, umudun ancak kişiyi doğrudan ilgilendiren konularda söz konusu olabileceğini belirtir. Dolayısıyla, Musa, insanoğlunun inanma eğiliminde öne çıkan, öznel tutkuları aşkın ideallermiş gibi yansıtma eğilimini açığa vurur. Bir anlamda, Musa'ya göre, kişi, “önünde eğilip büküldüğü” bir varlık aracılığıyla, tutkuyla yöneldiği eylemlerindeki mesuliyetten feragat eder ve inanç yoluyla sorumsuzluğun bahşettiği bir duyuncu rahatlığına ulaşır.

Benzer düşünceleri dışavurmak için, Cezaevi Müdürü, “insanın kayıtsız kalamadığı bir şeyler”in varlığından bahsederken, Musa, bunların “zengin olmak, iyi bilgisayar kullanmak, hiçbir kadının reddedemeyeceği kadar yakışıklı olmayı istemek” kadar önemsiz olduğunu belirtir. Böylece filmde, olgusallığın sınırlarını aşan her türlü yücelik iddiasının, insana ait ikiyüzlü eğilimleri gizleme amacıyla ortaya atıldığı savunulur. Bu nedenle, Musa aracılığıyla, çoğu insanda ortak olan, “yaptığının anlamını savunma” eğiliminin boşunallığı vurgulanır. Örneğin, kötülük ya da vicdan uğruna yapılan eylemler söz konusu edildiğinde, Musa, kötülük adına yapılan eylemleri daha gerçek bulur ve duyuncu yalnızca kötülüğü gizlemek için kullanılan bir kılıftan ibaret olarak görür. Musa'nın kişiliğinde somutlaştırılan düşünce, insanın çıkarına düşkün, basit bir varlık olduğu ve kutsallıkla ilişkili düşüncelerin yalnızca bu basitliği örtmeye yaradığıdır. Bundan dolayı, Musa, her türlü tanrısal adalet olasılığını yadsır ve kendisini tümüyle dünyevi adalet mekanizmasına teslim eder.

Ancak en dünyevi şekliyle adaleti gözeten kurumlarda bile, uygulanan infazı gerekçelendirmek, infaza bir anlam yüklemek yönünde bir eğilim vardır. Bir bakıma, yeryüzü adaletini sağlayan kurumlar, Musa'nın ifade ettiği şekliyle, “boynunu koparacağı insan”ın, aslında “borcunu ödeyeceği”ni<sup>37</sup> varsayar. Suçlu olarak seçilen kişilerin cezalarının infaz edilmesine indirgenen adalet ise, yukarıdan dayatılan şekilde

---

<sup>37</sup> Benzer ifadeler, Albert Camus'nün *Tersi ve Yüzü* ile *Yabancı* başta olmak üzere, birçok yapıtında yer almaktadır.



yaşamını sürdüren çoğunluğun, kendini rahatlık ve huzur içinde hissedeceği bir yanılısama evreni oluşturur.

Konuyla ilişkili olarak, Musa'nın dünyevi temelleri gizlenen her türlü anlamlandırma girişimini yadsıması, bu yanılısama evrenini parçalar ve görünür biçimiyle olguların nihai boşluğunu farkedilir kılma potansiyeli taşır. Bu noktadan hareketle, yeryüzü düzeneğinin işleyişini bozabilecek herhangi bir kavrayışa karşı önlem almak amacıyla, “insan olmanın yükü”, saltık anlamda kayıtsız kişilerin “omzuna yüklenerek” toplumsal huzurun devamlılığı sağlanır. Dolayısıyla, filmde, infazdan son anda kurtulan aldırışsız hükümlünün idrak ettiği biçimiyle, insan ruhu, aslında yalnızca yanılısamalarla kendini avutmaya çalışan, umursanmaya değmeyecek bir boşluktan ibarettir. Bu nedenle, kendisine hiçbir zararlarının dokunmamasına karşın, nedensiz bir şekilde, patronunun karısını ve çocuklarını öldürmeyi, bunu yapmakla onlara iyiliğinin dokunacağını düşünür. Böylece Musa'ya göre, dar bir yanılısama evrenine hapsolmuş boş ruhların, anlamsız yere çırpınmalarındansa, hiçliğe gömülmelerinin daha makul görüldüğünü söylemek olanaklıdır. Ancak, boşluktan başka hiçbir şeyin kati bir gerçeklik taşımadığının bilinciyle hareket eden Musa, öldürme eyleminin de hiçbir şey değiştirmeyecek beyhude bir girişim olduğunu düşündüğü için, bu eylemden vazgeçer.

Filmin sonunda, kayıtsızlığından dolayı beş yıl boyunca haksız yere hapis cezası çeken Musa, evine gelir, kendisini aldatmış olan karısı yanına oturunca perde kararır. Bu noktada, Musa, karısıyla seviştiklerini söyler. Ardından, ölüm anındayken annesinin “onca saçma yıldan sonra” nihai duygularını düşündüğünü, bundan dolayı içinin heyecanla dolduğunu, ama bu duygulanımın birden söndüğünü belirtir. Bu doğrultuda, Musa'nın son sözlerinin, anlık hazlar için her türlü aldanışı sineye çeken, sıradan yaşamını sürdürmekten geri kalmamak için en yakınlarının ölümünde bile sığ bir yön bulan insanlık durumunu yansıttığını öne sürmek mümkündür.

Yukarıda anlatılanlar, *Yazgı* filminde, yeryüzünde kutsallık ya da önem atfedilen her türlü kavram ve olgunun ardındaki kofluğun yansıtıldığını ortaya koymaktadır. Filmin başkarakteri, eylemleri olduklarından daha anlamlı gösteren her türlü maskeleyme girişimini yadsır. Ancak bu durum, tüm eylem ve olguların aynı bayağılık içinde

horgörülmesini getirir ve kişiyi edimlerinde bir yönelim belirlemekten alıkoyar. Bunun yanında, filmde, başkarakter aracılığıyla, çoğunluk tarafından kabul gören moral yasaların ardındaki genel haz ve yarar ilkesinin, çıkar düşkünlüğünün açığa çıkarılması, Ivan Karamazov'un yargısında olduğu gibi, insanoğluna aslında her türlü eylem için izin verildiğini düşündürür. Böylece, üzerindeki varlıkların serbest bir biçimde devindikleri, tümüyle değerden yoksun olduğu varsayılan evrende, rastlantısal biçimde savrulma durumu, insanoğlunun yazgısı haline gelir. Bu nihai yazgıyı idrak eden kişi ise, filmde görüldüğü üzere, çevresini kuşatan anlamsızlığa tümüyle kayıtsız kalarak sürüklenişi benimser ve bireysel yazgısına kendi damgasını vurur.

## **2.2. *Kosmos* (yön. Reha Erdem, 2009) Filminde Saçma ve Başkaldırı**

*Kosmos* filminde, öncelikle, saçma kavramı konusunda önemli yeri olan, yaşamı tüm yönleriyle olumlayan, kutsayan bengi dönüş düşüncesinin bir anlatımı sunulmaktadır. Filmde yer verilen olaylar, gösterilen imgeler ya da filmin tümüne yayılan konuşma ve sesler, karşıt görünen kavramların bütüncül yapısını, örneğin, bedenle tinin, rastlantıyla zorunluluğun, iyilikle kötülüğün birliğini ortaya koyar. Böylece, filmde, varlık zincirinin tamamı, nihai yazgılarının tek bir gerçeği, hiçliğe karışmayı yansıtması nedeniyle eşitlenir. Bununla birlikte, bengi dönüş düşüncesi, temelde, yazgının olumlanmasını içerdiği ve yazgı, temelde sonsuz bir haz ve acı, oluş ve yokoluş döngüsünde sürüklenme durumunu yansıttığı için, en ağır acılar ve en yoğun üzüntüleri dahi kutsamayı gerektirmektedir.

Filmin başlarında, başkarakter Battal, nehirde cansız bir şekilde sürüklenirken rastlayıp yaşama döndürdüğü çocuğun babasıyla konuşur. Battal'ın söyledikleri sonrasız döngü içinde eşitlenmiş varlıklara ilişkin düşünceyi dışavurur: "Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor. İyi adam nasılsa, suç işleyen de öyle. Hayatta her şeyde bela şu ki, herkesin başına gelen şey aynı". Ancak, bir bakıma, her zevk ve acının sonrasızca kişiye geri döneceğini, kişinin sürekli yinelenen şekilde, aynı yaşamı yaşamaya devam edeceğini haber veren korkutucu bilgelik sözleri, yöneldiği kişiler tarafından anlamsız bakışlarla karşılanır. İlerleyen bölümlerde, Battal, yazgısallıklarından dolayı aynılığını vurguladığı varlıkların, özsel olarak da birlik taşıdığını belirtir. Örneğin, kahvedeki

sözleri, bu düşünceyi açığa vurur: “Hakkın yerinde kötülük var, adaletin yerinde de kötülük var”. Bu sözler, Dostoyevski’nin yazdıklarıyla koşturarak, en büyük kutsallığın atfedildiği kişilerin, çürümüş bir et parçasıyla bir olabileceğini ya da en soylu görünen tutkuların ardında en aşağılık isteklerin; en aciz görünen arzuların ardında da en yüce duyguların yer alabileceğini vurgular. Sözlerinin devamında, Battal, karşıt görünen kavramların tek bir varlıkta cisimleşmesinden kaynaklanan birliğe ek olarak, çoğul varlıkların yazgılarının da temel bir bütünlüğü ortaya koyduğunu ve bu bakımdan her türlü ayırmaştırmanın anlamsız olduğunu söyler: “İnsanoğlunun başına gelen, hayvanların da başına geliyor. Bu nasıl ölüyorsa, öteki de öyle ölüyor. İnsanın hayvanlara bir üstünlüğü yok. Çünkü hepsi boş, hepsi aynı yere gidiyorlar”.

Battal’ın bu sözlerinin ardından, sürü halinde koşturan kazlar, kesilmeyi bekleyen bir sığır, zorlukla ilerlemeye çalışan bir binek atı ve aksak bir şekilde yürürken kendisini bekleyen arabaya götürülen bir kadın görülür. Art arda gösterilen bu kısa sahnelerde, birbiriyle hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünen varlıkların taşıdığı yazgısal birlik vurgulanmaktadır. Daha açık olarak ifade edilirse, bu varlıklar, kendilerinden beklenen şekilde eylemde bulunmakta ve yaşadıkları sürece bir kölelik biçimini sürdürüp sonunda aynı şekilde yokolmaktadır; bu açıdan hiçbirinin diğerine bir üstünlüğü yoktur. Bir bakıma, filmde görüldüğü üzere, kesilmeye gittiğini bilen ineklerin gözlerini dehşetle açmalarının ardından bir mezbaha köşesinde yaşamlarının sonlanması ve postlarını yerlerde sürükleyen, kesik başları yanında ellerini yıkayarak arınan insanların besini haline gelmesi, tüm varlık zincirinin ortak deneyimini oluşturur. Hayvanlar, kesilmeye giderken, çaresizce çevresine bakar, insanlar ölüme yakınken umutsuzca geçmişini anar; bu varlıkların ortadan kalkmalarının ardından, ya onların yaşamlarını sonlandıran bıçak yıkanır ya da üzerlerine toprak atılır ve böylece onlara ait son iz, tümüyle yeryüzünden silinir. Bu açıdan, filmde, bengi bir oluş ve yokoluş sürecine ancak kendilerine ait küçük devinimlerle katkı sağlayan tekil ve ayrık varlıklar tümüyle eşit kılınmış görünmektedir.

Kasabaya tayin edilmiş olan öğretmenin Battal’a anlattığı kâbus, saçma kavramına ilişkin düşüncelere ve bengi dönüş öğretisine uygun biçimde, birliği sağlayan yinelenmenin ilelebet süreceğine işaret eder. Bu düşünce öğretmeni, dondurulmak için

uzak bir ülkeye gittiğini görür. Burada, kişilere dondurulmanın ardından hangi yıla dönmek istedikleri sorulur ve eritilerek o yıla gönderilirler. Gittikleri yerde de, ölmek üzereyken, yeniden dondurulurlar, dondurulma ve eritilme döngüsü sonsuza dek devam eder. Öğretmen'in ifadesiyle; "yaşlana yaşlana, döne eriye" ölümsüzlüğe kavuşurlar, kişiler bu yazgıdan kaçmak istese de asla başaramazlar. Dolayısıyla, insana yaşamış olduğu hayatı sayısız kez daha yaşayacağını haber veren dehşet verici bilgelik, bu kez, doğal olarak, bir kâbusta kendisini gösterir ve insan bu nihai gerçeğe sırtını dönemez. Her ne kadar gözardı edilmeye çalışılsa da, kati gerçeklik kendisini görünür kılmanın yolunu bulur.

Varolanı birlik içinde algılayıp benimsemeyi gerektiren bir bilgelik, doğal olan her belirlenimin, her devinimin tümüyle olumlanmasını içerir. Dolayısıyla, bu bilgeliğe sahip olunduğunda, kişinin yaşayarak ya da maruz kalarak, kendi başına gelenler nedeniyle karamsar düşüncelere kapılması söz konusu olmaz. Bu doğrultuda, her ne kadar düşünde deneyimlemiş olsa da, filmdeki öğretmenin, ne bengi dönüşün ne de yeryüzünün usdışı işleyişinin niteliğini kavrayabildiği görülür. Örneğin, öğretmenin, Battal ile ilişkiye girdikten sonra, baştan çıkarıldığını söyleyerek utanç duyması, karıştırdaki birlik ilkesinin bilgisine erişilemediğini gösterir. Çünkü, Battal'ın vurguladığı üzere, aslında, beden istekleri ile ruhun istekleri birdir. Kişiler, algılama ve kavrama bakımından normal sayılan değerlerde takıldığı sürece, "insan" olmaları yönünden kendilerini doğanın güçlerinin üstünde konumlandırmaya çalışsa da, Battal'ın dışavurduğu bilgelik, evrende hiçbir ayırım gözetmez. Bundan dolayı, filmde duyulan, normal yaşamda algılanamayacak düşsel seslerin, hayvan haykırıışları ve günlük yaşama ait başka seslerle birlikte net bir şekilde duyulması ya da filmin bazı anlarında görüntülerin birden deformasyona uğraması, ancak bütüncül bir algıya sahip olan Battal'ın varlığıyla anlamlı olur. Ancak bu üstün sezgiler aracılığıyla, kendini her konuda yetkin gören insanın evrene ilişkin son derece sınırlı bir kavrayışa ve sonsuz döngüde bir ancak bir "toz taneciği" kadar öneme sahip olduğuna işaret edilir.

Bununla birlikte, filmde, kişilerin kendi mahiyetlerine ilişkin bu algıdan yoksun oldukları, kendilerini evrenin özeğinde konumlandırıp başlarına gelen her şeyde ussal bir neden aradıklarına dikkat çekilir. Örneğin, öğretmen, kendisinin yirmi yıllık

emeğinin karşılığında uzak, soğuk ve ıssız bir yerde çalışmak zorunda kalmış olmasına içerler ve yalnızca bıkkınlıkla örülmüş bir yaşamı sürdürmeye çalışır. Battal ise, her şeye karşın, öğretmenin çok şanslı olduğunu söyler. Böylece, Battal'ın sözleri, bir kez daha, insanın evrenin nedensizliğini kabul edip, kendi başına gelmiş olayları, kendi kişiliğinin ve dolayısıyla yazgısının bir parçası kılarak mutluluğa erişebileceğini haber verir. Bir anlamda, yeryüzünde ussallık aramak kişiyi hem evrene hem de kendi deneyimlerine yabancılaştırır ve olguların var oldukları biçimiyle algılanmasını zorlaştırır. Nedensizliğin ve karmaşanın onaylanması ise, sonunda kişinin kendi yazgısıyla bütünleşmesini ve özvarlığına edimsellik kazandırmasını sağlar.

Filmde, ortalama kişileri simgeleyen kasaba halkının, Battal'ın doğal güdüleriyle sahip olduğu bilgeliğe hiçbir değer vermediği, hatta onu aşağıladığı görülür. Bu durum, özellikle, kasabalıların, Battal'ı “karnını doyuracak bir iş yapma”ya ikna etmeye çalıştıkları sahnede belirgindir. Burada, insanların yeryüzünde ancak kazandıkları para, edindikleri konum ölçüsünde değer kazandığına ve pratik görünmeyen, maddi çıkar sağlamayan, kendi özlerine ait her türlü niteliğin hor görüldüğüne vurgu yapılır. Böylece en derin bilgiler bile, olgusal dünyada maddi kazanç sağlamadığı sürece, küçümsenir. Ancak Battal, karşısındaki ortalama insanların değerlerini yadsır ve “verdiği emeğin karşılığı bir şey ummasın diye” çalışmakla ilişkisini kestiğini söyler. Çünkü Battal'a göre, sürekli somut karşılık bekleme durumu, “insanın günlerini dert, emeğini keder haline getirir”. Dolayısıyla, Battal, çalışmayı reddederek, her gününü aynı sıradan işi yapıp bunun ödülünü beklemekle geçiren ve yaşamında bundan başka hiçbir yoğun deneyime yer vermeyen ortalama kişilerin olağan değerlerine karşı koyar.

Konuyla ilişkili olarak söylediği; “İnsan için yemeden, içmeden ve emeği için canını sevindirmeden başka bir şey yok” sözleri, insanlık durumunun bu yavan niteliğini özetler. Battal'ın buradaki konumu, Nietzsche'nin “meslekleri sevmeyen ama kendini görevlendirilmiş sayan daha yüksek türde kişi”sini anımsatır. Battal'ın çevresindekiler, içinde buldukları sürecin sonunda elde edecekleri kazanımlara odaklanarak yaşar. Bundan dolayı sıradan olanlar, ne kendilerine ait deneyimlerden ne de içinde buldukları andan en ufak bir doyum devşirebilirler; bu kişilerin yaşamı

yalnızca sürekli daha büyük bir somut ödül beklentisinin neden olduğu sonsuz bir doyumsuzluk döngüsü içinde hiçliğe karışır.

Konuyla bağlantılı olarak, kasaba kahvesinde yalnızca geçimi sağlayacak bir mesleği önemseyen topluluk, tek isteği aşk olan Battal ile alay eder. Battal, gelip geçici evrende, kalıcılık taşıyabilecek tek görüngü olarak aşkı görür. Bununla birlikte, Battal'ın aşk ile kastettiği şey, insanı sıradan, günlük kaygılardan uzaklaştıran, onu evrendeki konumuyla uzlaştıran ruhani bir olguya işaret eder: “Her şey kendi yerini bulduğunda huzura kavuşuyor. Herkes kendi ağırlığıyla buluyor kendine ait yeri. Ama bu aşağı çeken bir ağırlık değil. Ateş yükseliyor, taş düşüyor. Bedenlerimizin asıl ağırlığı aşkımdan oluşuyor”. Dolayısıyla Battal'ın bu sözleri, bir anlamda, kişilerin kendilerini nicelikselleştiren, sıradanlaştıran olağan değerlere yüz çevirdiği, özvarlıklarını ortaya koyduğu ölçüde aşka sahip olacağına ve böylelikle yükselerek tinsel bir kalıcılığa kavuşacağına gönderimde bulunur. Öyleyse, *Kosmos* filmindeki aşk kavramı, genel ahlakın öngördüğü gelecek tasarımını, “mirasçıları” reddeden, yalnızca sonsuzluğun, bengiliğin peşinde olan Nietzsche'ninkine benzer bir sevinç duygusuyla yakından ilişkilidir.

Filmde, Battal, asıl olarak bengiliğe tutku beslerken, kasaba halkı tümüyle gelip geçici düşüncelerin peşinde savrulur; yaşamlarını yönlendiren bu düşüncelerin hiçbir haklı ya da ussal bir dayanağı yoktur. Bundan dolayı, ahlaksal duruşlarını belirleyen düşünceler sürekli değişime uğramaya açık görünür. Örneğin, kasaba sınırlarının açılmasına karşı çıkan grubun sözcüsü, önce yabancıların uyumu ve ahlakı bozduğunu söyleyerek yabancıları hor görür. Aynı sözcü, Battal ile karşılaştığında ise, yabancıları sevdiklerini ama yalnızca korku duyduklarını söyler. Bu kişilerin kaygıları yalnızca içinde buldukları zamanın koşullarının etkisiyle oluşur ve hiçbir kalıcılık arzetmez. Bu nedenle Battal, onların büyük sorunlarının kaynağı olan koşulların aleladelikliğini vurgulamak amacıyla şu sözleri söyler: “Eğer bulutlar yağmur yüklüyse, gökyüzüne boşanırlar. Bir ağaç devrilince orada kalır. Ne fayda? Ne gördün, neyi bildin?”. Böylece, bir anlamda, hem günlük kaygıların, insanı evrensel yazgıyla bütünleşmekten alıkoyduğu, hem de kısa bir süre içinde kendinden hiçbir iz kalmayacak olan varlığın sıradan sıkıntı ve huzursuzluklarının temelde hiçbir değerinin olmadığı vurgulanır.

Filmin ilerleyen bölümünde, çaldığı parayı Battal'a geri veren çocuk, cezasının durumunu sorunca; Battal, artık cezanın bittiğini ve ödül zamanının geldiğini söyler. Ardından, çocuk hastalanıp ölür ve önceden bir tür şifa dağıtıcı olarak benimsenen Battal, bu ölümden sorumlu tutulur. Bu izlek üzerinden hareketle, çocuğun ölümü, öncelikle ortalama kişilerin payı bulunan genel değer yargılarının gelişigüzelini ortaya çıkartır. Sonrasında Battal'ın, yüzbaşının baldızını tedavi ederken yakalanması, onun toplum tarafından düşman ilan edilmesine neden olur. Böylece, filmde, bir dönem kurtarıcı olarak kabul görmüş kişinin zamanla linç edilecek duruma geldiğinin gösterilmesiyle, yeryüzündeki değer sisteminin hiçbir haklı dayanağının olmadığı ortaya koyulur.

Bunun yanında, filmde gösterildiği şekliyle, her türlü zamansal ve uzamsal değişime karşı koyacak ölçüde sağlamlık taşıyan düşünce ve yargılar, evrendeki varlık ve olguların özlerinde taşıdıkları birliğin ayırındadır. Örneğin, Battal'ın çocuğun ölümünü bir ödül olarak görmesi ölümün bir çeşit varolma alanı olarak değerlendirildiğini, en kati olgunun en korkunç ve en sağaltıcı gerçekliği barındırdığını ortaya koyar. Buna ek olarak, Battal'ın buradaki konumu, insan için en iyi şeyi “varolmamak”, ondan sonraki en iyi şeyi ise “en kısa zamanda ölmek” olarak belirleyen bilge Silenos'u anımsatır.

Filmin sonunda, Battal, kasabadan kaçmak zorunda kalır. Bu durum, *Kosmos* filminde de duyarlılık ve sezgileri ortalama olanın çok ötesine uzanan, kendi doğasını ortaya koymaktan başka bir şey yapmayan varlığa, hiçbir yerde varolma şansı verilmediğini gösterir. Bir anlamda, normal kişilerin en büyük değeri atfettiği yararcı ölçütleri önemsemeyen, gerçek anlamda bilgelik, hiçbir zaman cezasız kalmaz. Sonlara doğru, Battal'ın gittiği yönde kamera yükselir; bir tarafta tümüyle açık ve aydınlık, diğer tarafta bulutlarla örtülmüş ve kasvetli gökyüzünün bir bütün oluşturduğu gözlemlenir. Bir bakıma, bu sahnedeki gökyüzü imgesi, evrenin iyicil ve kötücül güçleri kapsayan bir bütünlük taşıdığına ve yaşamın acı ve hazzı içeren tüm yönleriyle olumlandığına işaret eder. Ardından, bulutların arasından yeryüzündeki ışığın kaynağı olan gezegen belirir; bulutların gerisinde karanlık egemen olduğu için bu gezegenin ay olduğu anlaşılır. Buradaki görüntü, gezegen diğer tarafta belirmiş olsa güneş yerine

konulacak olmasından dolayı, aydınlığı temsil eden güçlerin buldukları konuma göre niteliklerinin değişebileceğini imler. Filmin son sahnesinde, ay imgesi, gittikçe uzaklaşır ve başka gezegenlerin arasında kaybolacak kadar küçülür. Böylece, bir anlamda, yeryüzündeki aydınlığa kaynaklık eden ve insanoğlu tarafından büyük anlam yüklenen kürenin, sonsuz uzay boşluğundaki küre çokluğunda herhangi bir gezegen olduğu ve evrenin ezeli – ebedi döngüsünde nihai olarak hiçbir anlam taşımadığı vurgulanır. Bu doğrultuda, *Kosmos* filminde, kurtarıcı ve katil, şifa dağıtıcı ve hırsız olarak algılanan başkarakterden başlayarak, aydınlık ve karanlık, umut verici ve ‘dehşetengiz’ yanları barındıran evrene uzanılır ve karşıt güçlerin taşıdığı birlik en küçükten en büyük ölçeğe dek ortaya koyulur. Bu birliği yeryüzünde algılayabilme ayrıcalığı ise, yalnızca, *Battal*’ın bedeninde somutlaşmış olduğu gibi, taşıdığı bengiliğe ait bilgeliği insanlara aktaran ve kişileri kendi doğalarıyla uzlaştırarak yazgılarının gerçekleşmesine aracılık eden Dionysosvari karakterlere ait görünür.

### **2.3. *Kaybedenler Kulübü* (yön. Tolga Örnek, 2011) Filminde Saçma ve Başkaldırı**

*Kaybedenler Kulübü* filminde, yaşamlarında yalnızca somut, maddi kazanımları önemseyen sıradan kişilerin dünyasıyla, kendi doğasına uygun olarak varolmayı seçmiş kişilerin evreni arasındaki karşıtlık vurgulanır. Filmin birlikte radyo programı yapan iki başkarakter, Kaan ve Mete, kişileri yalnızca kendilerinden beklenen işlevi yerine getiren otomatlar olarak değerlendiren toplumsal yaşam düzenine yadsırlar. Bununla ilişkili olarak, çoğunluğun uyduğu iyi bir meslek sahibi olma, evlenme, çocuk yapma gibi süreçleri kapsayan süreci gerçekleştirip “başarılı” olarak kabul edilmektense, “kaybeden” olarak nitelendirilmeyi göze alır ve özvarlıklarını açıklama yoluna giderler.

Filmin başlarında, Kaan, toplum tarafından belirlenmiş değerlere ulaşmak için yarışmaya güdülenen ve bu yarışta kendine özgü nitelikleri törpülenen, “toplum içinde eriyen” kişilerin durumunu betimler: “Toplum, koleje girmeyi değer olarak saydığından, artık o, kişiliğini yoksayma halidir. Koleje girmek için yarışır, üniversiteye girmek için yarışır. İyi bir işe girmek için, güzel bir kadınla evlenmek için yarışır”. Buna göre, kişilerin toplumsal değerlere adapte olması için, kendi yaşamlarının “devamlı bir yarışma ve kazanma zorunluluğu” ile örülü olmasını kabullenmesi gerekir. Bu noktada,



insanlar tüm ömürlerini yalnızca kazanmaya odaklanıp gerçekten yaşamayı unutarak geçirir ve çevrelerindeki her türlü kişi ya da objeye kendi kazanımlarına hizmet ettikleri ölçüde değer verir. Kazanmak ise, ancak toplumsal ya da kurumsal boyutta dışsal ölçütler tarafından belirlendiği için, kazanmaya odaklı bir yaşamda, insanlar, hiçbir olguyu kendi benliklerinden yola çıkarak anlamlandırmaz; değerlendirdikleri her şey gibi, kendi yaşamları da tümüyle araçsal bir niteliğe bürünür.

Bu noktadan hareketle, “kaybeden” olma durumu, toplumsal dizgenin çeşitli baskı yollarıyla kişiyi yönlendirdiği rekabet ortamına girmemeyi ve dolayısıyla dışsal bir güç tarafından belirlenen “kazanma” ölçütlerine karşı koymayı ifade etmektedir. Mete’nin söylediği “Gücünün en yüksek olduğu an, ‘şimdi ne olacak’ diyorsan kaybedersin” sözü de, dünyada kazanma ya da kaybetmeye ilişkin konulmuş olan ölçütlerin geçersizliğini vurgulamaktadır. Bir bakıma, kendi koymadığı hedefleri gerçekleştirme durumu, insanların doyumsuzluğunu dindirmez ve hiçbir şekilde, amaçladıkları şekilde bir “kazanan” olamazlar. Bunun başka bir anlamı da, salt kendi halinde olan eylemin, aslında kazanmaya hizmet etmediği, kazanma durumunun, toplumsal yaşayışın getirdiği bir ölçüt olduğudur. Dolayısıyla, kişiler, kazanmak için eylemde bulunduğu anda, eylemin kendi değerini göz önünde tutmaz, dışsal değerlendirmeyi dikkate alır; bundan dolayı eylemine kendi bireyselliğinin damgasını vuramaz.

Bu açıdan, filmin başkarakterlerinin satılmamasına karşın birtakım kitapları basmayı, dinlenmemesine karşın da radyo programlarını aynı çizgide yapmayı sürdürmesi, bu eylemlerin değersiz olduğunu göstermez. Tek kaynağının kendileri olduğu eylemleri, Sisifosvari bir kararlılıkla, hiçbir şekilde kazanmayı ummadan sürdürmeleri, bu edimleri anlamlı kılan etkidir. Bir bakıma, Nietzsche ve Sartre’ın görüşlerinden hatırlanacağı üzere, üstün bir yaradılışa karşıt ve özgürlükle de ilgisiz oluşundan dolayı, başarıya ulaşmıyor olmak ve hiçbir şekilde de ulaşmayı amaçlamamak, bireysel eylemlere değer kazandırmanın tek yolu gibi görünür. Dolayısıyla, filmdeki başkarakterler, özistençlerine uygun davrandıkları, eylemlerine karar verirken toplumun yönlendirmelerini gözardı ettikleri için, kendilerini “kaybeden”

olarak konumlandırır ve kendi izlerini taşıyan bu kimlik sayesinde, edimsel olarak özgürlüğe ulaşırlar.

Bununla birlikte, filmde, Kaan ve Mete aracılığıyla, özgürlüğün hiçbir maddi karşılığının olmayacağı vurgulanır. Örneğin, programlarının bilinirliği arttıktan sonra, çalıştıkları radyo kanalının yöneticisi, onlara ücret ödemeyi teklif eder. Ancak, karşılığında, programın “dozunun hafifletilmesi”ni ister. Yönetici, karşılığın çıkan bu fırsatı kaçırmayıp programı “profesyonelleştirirler” ise, “önlerinin açık” olduğunu belirtir. Bir anlamda, modern yaşamda bir olguya ya da eyleme değer kazandıran maddi ölçütler, “profesyonelleşme” olarak adlandırılır ve profesyonelliği arttığı ölçüde, bir etkinlik, kendine özgü yanlarından soyutlanır. Filmde, Kaybedenler Kulübü programının profesyonelleşmesi, sunucuların daha öngörülebilir biçimde yönlendirilmesini ve programa kimliğini veren spontan tavırlarından arındırılmasını gerektirecektir.

Buna göre, tümüyle bireyin kendisine ait olan bir eylemin, daha genel, sıradan ölçütlere uydurularak maddi değerini arttırması, sonunda etkinliğin kaynağının kişinin istencinden uzaklaşmasına ve bir tutsaklığa dönüşmesine neden olur. Dolayısıyla yöneticinin teklifi karşısında, Kaan’ın, “yaptıkları işe paha biçilemeyeceğini, para için köleliğin kabul edilemeyeceğini” ifade etmesi, “kazanma” ve tutsaklık arasındaki bağlantıyı daha açık kılar. Böylece filmde, özgürlük ile toplumda en çok saygı uyandıran başarı ölçütü olan para kazanmak arasındaki zıtlık vurgulanır. Bu noktadan hareketle, bir bakıma, öznesinin damgasını taşımayan eylemin, ne kadar çok para kazandırırırsa kazandırsın, hiçbir değer taşımadığını savunmak olanaklıdır.

Programlardan birinde yer alan; “Yolda olmak bir hıza sahip olmayı gerektirir, yolun bittiği yerde durulmaz, ya önce durulur ya da durulmaz” şeklindeki konuşma, eylemin kendiliğindenlikle değer kazandığına ilişkin bir gönderme içerir. Buradaki sav, bir bakıma, yol üzerinde etkide bulunan tek unsurun devinim olması gibi, yaşamda geçerliliği olan yegane gücün eylem olduğudur. Öyleyse, yolda durmak, bir anlamda, yaşamdaki düşünmeye karşılık gelir; nasıl ki durmak, devinimi sona erdiriyorsa, düşünmek de eylemi geciktirir ve eylemdeki kendiliğindenliği zedeler. Bir bakıma, bu konuşma, yeryüzünü anlamak için, etkisi belli olmayan tasarıları değil, onun

dönüşümüne etki eden eylemleri dikkate almak gerektiğine işaret eder. Dolayısıyla, filmin başkarakterlerinin buradaki yaklaşımı, yeryüzünün salt görünen yanını önemseyen Varoluşçu bir eğilimi dışavurur.

Konuyla ilişkili olarak, bir dinleyicinin “Siz nasıl bir program yaptığınızı düşünüyorsunuz” eleştirisine “Biz prensip olarak düşünmüyoruz” yanıtının verilmesi, yine eylemin kendisine gösterilen önemi yansıtır. Burada “düşünmemek” ile, eylemin kendiliğindenliğinin korunması amaçlanır. Bu açıdan, “düşünmek” ise, eylemi normlara uygun hale getirmeye, kendiliğindenliğini bozup biçimini değiştirmeye hizmet eder. Böylece eylemin faili olan kişi gerçek bir edimde bulunma gücünden mahrum kalır ve uyum sağlamaya, sonunda da boyun eğmeye elverişli, ortalama bir varlığa dönüşür. Bir anlamda, Nietzsche’nin “kendi olabilmek için, kişinin kim olduğunu bilmemesi gerektiği” yönündeki görüşü, burada “bireyin özgürce davranabilmek için eylem halindeyken düşünmemesi” şekline bürünür. Öyleyse, buradan yola çıkarak, bireyin eylemini “düşünme”den gerçekleştirdiği takdirde, spontan biçimde davranmış olduğunu ve bu kendiliğinden etkinliği aracılığıyla bireysel istencini, özgür doğasını dışsallaştırdığını söylemek mümkündür.

Bununla birlikte, filmde görüldüğü üzere, gerçekleştirilen eylemin nereye varacağını düşünmeme hali, kişinin yaşamını anlamsız olarak değerlendirmesine de neden olabilir. Örneğin, Mete’nin kendi hayatının “boş”luğuna ilişkin kuşkuları, bu durumun bir sonucudur. Mete’nin anlamsızlık duygusuna yönelik olarak, annesinin; “Bazen bedel ödedim ama hep istediğim gibi yaşadım” şeklindeki sözleri, tümüyle kendi istenci doğrultusunda davranmış olmanın bu eylemleri değerli kıldığına işaret eder. Ancak bu durumda, filmde vurgulandığı üzere, kişinin tüm eylemlerinin yükünü taşıması, yaptıklarının bedelini ödemesi gerekir. Mete, annesinin sözlerine; “herkesin bu bedeli göze alamadığı” şeklinde karşılık verirken, sorumluluğun ağırlığına herkesin katlanamadığına dikkat çeker. Bu doğrultuda, kişinin, istediği biçimde, özgürce, eylemde bulunması, spontan edimlerine kendi damgasını vurması, yaptıklarının sorumluluğunun yükünü tümüyle taşımasını getirir; eyleme asıl değerini veren de öznenin bilincinde olduğu bu yükür. Bu bakımdan, sorumluluğunun tümüyle farkında olan özne için, sorumluluk duygusuyla bağdaşmayan her türlü pişmanlık ve vicdan

azabı usdışı duruma gelir. Öyleyse, sürü içgüdüsünü reddedip kendi kuralına göre yaşayan kişinin, sonunda ulaşacağı yer, kendi eylemlerini olumlamaktır.

Bu bağlamda, kendi eylemlerini olumlama durumu, yeryüzü gerçekliğinin olumlanmasını, her türlü hınç duygusunun reddedilip evrenin tüm yönleriyle onaylanmasını gerektirir. Radyodaki bir programda, Kaan'ın belirttiği üzere; “insanı derin bir suskunluğa ya da ölçüsüz bir neşeye boğabilecek” bir gerçeğin varlığı, kişinin bu nihai olumlamayı gerçekleştirebilmesini mümkün kılar. Bu gerçek; “Ölümün olduğu yerde, daha ciddi hiçbir şeyin olamayacağı”dır. Dolayısıyla, söz konusu gerçeğin bilincini taşımak, insanın yaşamına saçma duygusunun damga vurmasına ve bu duygu uyarınca, tüm anlamsızlığına, usdışılığına karşın yeryüzünü olumlamasına önayak olur.

Bunun yanında, insan için ölümden daha somut hiçbir gerçeğin varolamayacağını farketmek, olgusal dünyada aşkın bir değer varlığını kabullenmeyi zorlaştırır. Aşkın bir gücün olmaması ise, filmin başkarakterleriyle ortaya koyulduğu üzere, güçlü kişileri umutsuzluğa sürüklemeyi; onların özgürlüklerinin farkına varmalarını ve böylelikle yaşamlarının tek yönlendiricisi olmalarını sağlar. Bu doğrultuda, Varoluşçu bir yönelimle, kendi özgürlüğünün bilincine varmak, kişinin, eylemlerini toplumun koyduğu “iyi” ve “kötü” normlarına uyararak değil, özistencinden yola çıkarak şekillendirmesini dayatır. Dolayısıyla, faili olduğu eylemler, dışsal zorunluluğun değil, öncelikle içsel zorunluluğun, kendi içgüdülerinin damgasını taşır.

Konuya ilişkin olarak, filmin başkarakterleri gibi, içsel süreçlere tabi olan azınlığın karşıt kutbunda, Nietzscheci anlamda sürü içgüdüsüyle hareket eden bir çoğunluk bulunur. Bu çoğunluğun eğilimi, kolaylıkla boyun eğdikleri güçler tarafından belirlenen aktöre, ahlaksal normlara uyum sağlamaktır. Bundan dolayı, yaptıkları işler, kendilerinden hiçbir iz taşımaz. Buna bağlı olarak, onların, kendi varlıklarının farkına varma, edilginlikten kurtulma yolları, sürü içgüdüsüyle davranmayanlara, dışsal buyrukları yadsıyanlara tepki göstermektir. Örneğin, filmde, çoğunluğu oluşturan kişilerin kendi varlıklarını etkin bir güç haline getirme şekli, toplum tarafından benimsenmiş yargıların geçerliliğini kabul etmeyen, yeryüzünde ciddiye alınacak hiçbir değer bulamayan başkarakterleri, sundukları radyo programından dolayı sürekli eleştirerek tehdit etmektir.

Filmin ilerleyen bölümünde, Kaan ve Mete, tümüyle spontan bir şekilde yaptıkları programın umulmadık biçimde popüler olmasının ardından, yakın çevrelerinin baskısıyla karşılaşmaya başlar. Örneğin, program, en çok dinlenenler listesine girdiğinde, radyonun genel müdürü, Kaan ve Mete'yi, "elindekilerin değerini bilmemekle, hiçbir şeyi ciddiye almamakla" itham eder. Bunun karşılığında, programın sunucuları, kendiliğindenlikle yaptıkları eylemden dolayı kendilerine yüklenen "misyon"u, "değer bilmek" adına tutsaklaştırılmayı reddeder. Onların bu tavrı, "kendisi olabilmek için kim olduğunu umursamama" yaklaşımını yansıtır. Bu doğrultuda, "yalnızca radyoda konuşup birbirinin sohbetinden keyif alması", onların, misyon adı altında, başkalarının beklentileri uyarınca davranmaları için yeterli gerekçeyi oluşturmaz. Bir bakıma, seviliyor ve ciddiye alınıyor olmak, kişilerin eylemlerini bu duygulanımlar doğrultusunda şekillendirmesini haklı çıkarmaz. Aksi takdirde, bireysel edimler, iyi niyetli görünse dahi, dışsal koşulların etkisinde kalır ve eski değerini yitirir. Dolayısıyla, filmde, Kaan ve Mete aracılığıyla dışavurulan düşünce, insanların yaptıklarından çıkarılan anlamın, onların gelecekteki etkinliklerinin yönlendirilmesine yol açabileceği ve karşı koyulmadığı takdirde, kişilerin kendilerini gizli bir tutsaklık altında bulabileceğidir.

Benzer şekilde, Kaan ve Mete'nin yaptıkları işten maddi bir kazanım elde etmek için yararlanmamaları, yakın çevreleri tarafından eleştirilir. Örneğin, Kaan'ın yayınevini çalışanı, programın yayınevini tanıtımı için hiçbir katkısının olmamasından rahatsız olur; Kaan'ın sevgilisi Zeynep ise, onun yaptığı işlerin hiçbir somut karşılığı olmamasından yakındır. Bir tartışma sırasında, Zeynep'in Kaan'a yönelik olarak sarfettiği; "Tanıdığım en akıllı, en bilgili adamsın. Niye bunu harcıyorsun? Niye bunu adam gibi sağlama alacak bir şeyler yapmıyorsun?" şeklindeki sözleri, insanların genelinin değerlendirme ölçütünü serimler. Bir bakıma, basılan kitabın satmaması ya da sunulan programının para kazandırmaması, bu eylemlerin tümüyle değersiz ve boş uğraşlar olarak algılanmasına yol açar. Yani, amaçlanan hiçbir sonuca ulaştırmasa dahi, yılmadan üzerine düşen eylemi devam ettirme biçimindeki, insana ait nihai yazgı, çoğunluk tarafından görmezden gelinerek olumsuzlanır. Bu eylemler, asli nitelikleri olan kendiliğindenlikten yalıtıldığı sürece, faillerini sonu gelmeyen bir doyumsuzluğa hapseder. Öyleyse, Kaan'ın durumunda, yaşamın genel ölçütlere uyularak zayıf

düşürülmesinin önüne geçmek için, kişinin tümüyle kendi istencinin güdümünde davranması söz konusudur. Zeynep'in eleştirilerine karşı, Kaan'ın; "Ben buyum, sana hiç yalan söylemedim, hiç değişmedim" yanıtını vermesi, onun kendi içsel yasasına uymak için dışsal unsurların dayattığı, kişiyi uyum sağlamaya iten kurallara sırt çevirdiğini gösterir. Bu noktadan hareketle, yeryüzünde doğallık ve kendiliğindenliğin bile, zorunlu içsel yasaların dayatmasıyla ortaya çıktığını söylemek olanaklıdır.

Bu izlek üzerinden hareketle, bireysel etkinliklerdeki zorunluluk ve kendiliğindenlik biçimleri sorgulandığı zaman, tam anlamıyla rastlantısal biçimde oluşan bir eylemin, kontrol altına alınmasının daha olanaklı görüldüğünü savunmak mümkündür. Kişiler, edimleriyle kendi izlerini bırakmak gibi içsel bir zorunlulukla hareket etmediği sürece, kendine izin verildiği biçimiyle spontan eylemlerde bulunur. Konuyla ilişkili olarak, filmde, Kaan, doğal ve kendiliğinden bir davranış biçimini benimsiyor olsa da; eylemleri aracılığıyla kapladığı uzama kendi damgasını basmaktan geri duramadığı için, tam bir serbestlik alanından yoksundur. Bu bakımdan, Kaan'ın edimleri, onun kişiliğinin bir yansıması olarak, zorunlu bir şekilde dışsallaşır. Birey, ancak bu içsel zorunluluk sayesinde, toplumun dayattığı bir zorunluluklar dizisine boyun eğmekten kurtulur ve özgürlüğünün kısıtlanmasına karşı koyar. Bu doğrultuda, Kaan ve onun türdeşleri için, yeryüzünü bir rekabet ortamı gibi algılayıp yalnızca başarıya ulaşmak için çabalamanın ya da çoğunluk tarafından onaylanan bir gelecek tasarımına uyarak yaşamının hiçbir olanağı yoktur. Buradan yola çıkarak, Kaan'ın, Camus'nün betimlediği biçimiyle bir başkaldırı atılımı içine girdiğini söylemek olanaklıdır. Buna göre, birey, özvarlığını açıklamak için başkaldırıya yönelir, ancak sonunda kendisini tümüyle "oluş"a kaptırır; bu rastlantılar evreninde zorunlu eylemleriyle ayakta durmaya çalışır. Öyleyse, kişiliğin dışsallaşmasıyla ortaya çıkan kendiliğinden eylem, bireyin içgüdüleriyle uyumlu olan yasalara bağlıdır ve bundan dolayı bir zorunluluk içerir. Yani, her ne kadar spontan bir biçimde dışavuruluyor gibi görünse de, özgürce ortaya koyulan kendiliğinden etkinlik, yazgisallığın izini taşır.

Konuyla ilişkili olarak, Kaan'ın durumunda olduğu gibi, kişiler özvarlıklarını dışsallaştırdıkları ve böylelikle yazgılarını kendileri biçimlendirdikleri ölçüde, bu yazgının tüm sorumluluğunu üstlenir. Bununla birlikte, başarıya ulaşmak, özenilen bir

mesleğe, aileye sahip olmak gibi, çoğunluğu uyumlu kılacak şekilde, dışsal olarak kabul edilmiş ölçütleri yaşamının odağına koymuş kişiler, uğrunda çabaladıkları hiçbir amacın sorumluluğunu tam anlamıyla üstlenemez. Filmde görüldüğü üzere, Zeynep, mesleki başarıları sayesinde yurtdışında çalışma teklifi aldığı anda, gitme kararını tek başına veremez; sorumluluğu yaşam biçiminden şikâyet ettiği sevgilisine yüklemek ister. Bir bakıma, toplumsal konumunu oldukça önemseyen bu kişi, kendi geleceğini garanti altına alacak bir kararı bile, ‘ayağı yere basmadığı’ için eleştirdiği sevgilisine bağlar. Dolayısıyla, bu durum, kişilerin dışsal bir düzenek tarafından özendirilerek, büyük bir tutkuyla peşinden gitmeye koşullandığı “başarı”ya ulaştıklarında bile, yaşamlarının merkezine aldıkları bu ödülün sorumluluğunu üstlenme gücünden yoksun olduğunu gösterir. Bu doğrultuda, insanların, özvarlıklarını dışsal belirlenimlere bağladıkları ölçüde, sorumluluk duygularının köreldiğini ve edimsel bir özgürlükten daimi olarak mahrum kalacağını savunmak mümkündür. Bir bakıma, her türlü sıkıntıya katlanılarak, özvarlığın damgasını taşıması sağlanmış bir yazgısallığın olmadığı yerde, ne sorumluluk duygusunun ne de özgürlüğün ortaya çıkması söz konusudur.

Filmin sonunda, kendiliğinden bir biçimde başlamış olan Kaybedenler Kulübü programı, yine ani bir kararla son bulur. Bir bakıma, programın kazandığı başarı, onun doğal haliyle varolabilmesini güçleştirir ve programı gerçek anlamıyla yaşatmanın tek yolu, onun ortadan kaldırılması olarak görünür. Böylece, filmde, normal koşullara uyum sağlayarak, aniden hiçliğe gömülme tehlikesi barındıran bir varlığın, ancak, içsel doğanın damgasını taşıyarak kalıcı bir nitelik kazanabileceği ortaya koyulur. Dolayısıyla, başkarakterlerin kendilerini kuşatan olgulara yönelik başkaldıran tutumu, onları herhangi bir başarıya ulaştırmasa da, yaşadıkları geçici ve değerden yoksun uzamda anlamlı bir iz bırakır.

#### **2.4. *Bir Zamanlar Anadolu’da* (yön. Nuri Bilge Ceylan, 2011) Filminde Saçma ve Başkaldırı**

Saçma kavramına ilişkin düşünceler uyarınca, insanoğlu için nihai gerçekliği teşkil eden ölüm, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde özekselsel bir konuma yerleştirilir. Filmde yer alan karakterler, bir yandan yanı başlarındaki bu kati gerçekliği, ölümü, eylemleriyle görmezden gelirken, öte yandan rastlantı ve usdışılığın egemenliğindeki

bir evrende tutsak düşmüş bir görünüm arz eder. Rastlantı sonucu yolları kesişmiş olan, farklı algı ve duyarlılık düzeyine sahip bu karakterler aracılığıyla, evrendeki usdışı işleyişin, insan yaşamındaki anlamsızlık ve nedensizliğin değişik görünümleri yansıtılır.

Filmin başlarında, işlenen bir cinayetin ardından gömülen cesedi arayan kanun güçleri, çorak bozkırın ortasında, uzaktan küçücük görünen araçlarının içerisinde, günlük yaşamlarına ilişkin konuşarak, ilerlerken gösterilir. Bir bakıma, insanın sonsuz bir hiçliğin ortasına bırakılmış, yaşantısı ve sorunlarıyla gelip geçici bir varlık olduğu başlangıç sahnesinden itibaren vurgulanır. Sahnede betimlendiği şekliyle, trajik bir ölüm olayı bile, arabadaki kişileri günlük yaşamın dertlerini düşünmekten alıkoymaz. Bununla birlikte, onlar, bu sıkıntılarıyla, evrende küçük bir toz taneciğinden daha kalıcı bir varlığa sahip görünmezler. Bir anlamda, *Yabancı* romanının başkarakteri Mersault'nun, annesi öldüğü gün, kendi yaşamının normal akışını sürdüreceğini idrak etmesine benzer şekilde, insanlar ertesi gün yine işe gidecek ve değişen hiçbir şey olmayacaktır.

Filmdeki Arap karakterinin, ceset aranırken doktora fazla mesai ücretlerini sormasını da bu açıdan değerlendirmek mümkündür. Arap için, insan yaşamını sürdürürken ortama uyum sağlamalı, “merkezi koklamalıdır”; ölümünün ardından hiç kimsenin, yakınlarına sağladığı ek gelirden başka bir yararı dokunmaz, geride izleri kalmaz. Dolayısıyla, filmde, Arap'ın sözleri aracılığıyla, toplumun onayladığı yaşam tarzının derinlikten yoksun yönleri sergilenir. Buna göre, hiç kimsenin “kazık çakmadığı” dünyada, insan için olumlanan değerlerin sıradan bir yaşam sürdürmek olduğu ve bu ortalama yaşamın maddi gereksinimler odağında geliştiği vurgulanır. Topluma ait bu bakış açısını yansıtan sözler, Doktor'un, kendine saçma duygusunu açığa çıkaran, yanıtıyla yadsınır: “Bugün yine yağmur yağıyor, yüzyıllardır yağıyor ne farkeder. Fakat bundan yüz yıl sonra, ne sen, ne ben, ne savcı, ne komiser... Gene yıllar geçecek ve benden bir iz kalmayacak”. Doktorun sözleri, tanıklık ettiği olay ve olgulara çoğunluğun eğilimleri doğrultusunda bir anlam yüklemektense, bu olguların kendisini tüm açıklığıyla dışavuran anlamsızlığına dikkat çektiğini ve böylece yaşamın saçma doğasını idrak ettiğini ortaya koyar.



Bu sözler, aynı zamanda, Camus'nün düşüncesine koşut olarak, doktorun, “kabul edilmiş yalan”lara boyun eğmektense, umutsuzluğu yeğleyen kararlı bir benliğe sahip olduğunu gösterir. Bu doğrultuda, Arap, trajik bir olayın kanıtını aradıkları bu gecenin ileride masal gibi anlatabileceğini söyleyerek, sıradan birinin başvuracağı yanılısamalı bir anlamlandırma çabasına yönelir. Doktor ise, saçma duygusunun bahsettiği yetiyle, gerçeği tüm yalınlığıyla kavrar ve aynı geceyi sonsuz yaşam döngüsü içinde hiçliğe karışmaktan kurtulamayacak değersiz bir zaman diliminden ibaret olarak algılar.

Dolayısıyla filmde, Arap ile Doktor'un içinde buldukları gerçekliği değerlendirme konusunda tümüyle farklı eğilimlere sahip oldukları görülmektedir. Bu durumun bir başka örneği de, Savcı ile Asker arasında yaşanır. Savcı, Doktor'a “bazen öyle ölümlerle karşılaşıyorum ki, neresinden bakarsan bak, hiçbir akla, hiçbir mantığa sığdıramıyorsun” diyerek yaşamlarına nüfuz eden usdışılığı vurgular. Ardından, olay yerini inceleyen ekipteki komutan, gelip tutanakla ilgili konuşur; büyük bir ciddiyetle, merkezden uzaklıklarının otuzdört ila otuzbeş kilometre olduğunu belirtir. Savcının anlattıkları, usdışı bir düzenle kuşatılmış olduklarını, bu gecenin de ötekilerin yanında önemsiz bir gece olarak sonunda yokluğa karışacağını ifade eder. Komutan ise, yalnızca kuralları en ince ayrıntısına kadar uygulayıp olay mahallini doğru belirlemekle ilgilenir. Dolayısıyla komutanın tavrı, içine savrulmuş buldukları durumun trajik doğasını kavramaktan aciz olduğunu gösterir.

İlerleyen sahnede, insanın varoluşundaki trajik koşulların ortadan kaldırılamayacağına işaret edilir. Burada, Arap, ağaçtan bir elma koparır, fazladan birkaç tane elma düşer ve elmalar bir su birikintisine doğru sürüklenir. Tek başına sürüklenen elmalardan biri, görünüşte açık bir düzlükte ilerler; onu bu düzlükte alıkoyan, başka bir yöne sapmasını engelleyen hiçbir şey yoktur. Ancak sonunda su birikintisinde bulunduğu yer, çürük elmaların yanıdır. Bir anlamda, insanın yaşamında kontrol ettiğini sandığı ama yönlendiremediği eylemlerin hep aynı sonuca çıkması, nihai olarak da ölümlerle noktalanması bu sahneyle simgelenir. Aynı sahne, saçma kavramına ilişkin ifadelerle uygun olarak, birçok önemli olayın başlangıcında gözden kaçan çok önemsiz bir ayrıntının, kontrol dışı bir rastlantının yattığına ilişkin bir düşünceyi içerir.

Bununla birlikte, sahnede, insanın kendi geleceğini düşünürken yaşadığı özgürlük yanılması da gönderimde bulunulur. Buna göre, Camus'nün resmini çizdiği üzere, insan, gündelik yaşamında tüm yatırımlarını, evlilik, emeklilik, çocuklarının çalışması yönünde yapar, yaşamını yönlendirdiğine inanır; seçtiğini düşündüğü olaylar doğrultusunda sürüklenmesi, özgürlüğünü yadsımasına karşın, özgürmüş gibi davranır. Dolayısıyla, kişiler, yarımlarını düşünüp bu doğrultuda bir amaç belirlediklerinde özgür olduklarını düşünseler de, aslında ortada özgürce bir eylem yoktur. Bu açıdan, filmin yönelimi, Nietzsche'nin görüşleriyle de uyum gösterir. Buna göre, insanlar, hiçbir şeyin kendi ellerinde olmadığını bilmeksizin, tanrısal bir güç ve özgürlük duygusuyla eylemde bulunduğu yanılmasıyla kurtulamaz. Kişiler, ancak, ölümün tek gerçek olarak kendilerini beklediğini anladıklarında, gelecekle ilgili beklentilerin beyhudeliğini kavrar ve ulaştıkları bu bilinç onların sürekli bir şimdiki zaman içinde varolmalarını hazırlar.

Bu izlek üzerinden hareketle, filmde, saçma kavramının, bengi dönüş öğretisini içerecek şekilde betimlendiğini söylemek olanaklıdır. Yaşanmakta olan anın tüm bir insanlık deneyimiyle paylaşıldığının, evrenin sonsuz döngüsünün bir parçası olduğunun ayırdına varmakla şekillenen bengi dönüşün idrakine varmak, evreni bu korkutucu çehresiyle benimsemiş gücüne sahip insanın önünde, kendi yazgısını olumlamaktan başka bir seçenek bırakmaz. Dolayısıyla, filmde, su birikintisine doğru sürüklenen elmaların durumu, genel insanlık durumunu yansıtır. Bu doğrultuda, parçası olduğu sonsuz yazgının farkına varan kişilerin mahiyeti, Camus'nün, saçmanın insanına yönelik tanımıyla uyum gösterir. Buna göre, insan, ilkin, kendisini harekete geçiren nedenin farkına varmaksızın, zorunlu olarak gerçekleştirdiği eylemlerin, özgür istencinden kaynaklandığını düşünür. Ancak saçmanın belirmesiyle birlikte, kişi, varoluşunun yazgısallığını onaylayıp en azından sürüklendiği ırmağın bilincine varmak ister. Öyleyse, saçma duygusu taşıyan kişi, Sisifos'un bir dağın tepesine çıkarmakla yükümlü olduğu kayanın, her seferinde aşağıya yuvarlanmasıyla yüzleşmesi ama yılmadan bu eylemini sürdürmesi gibi, kendi eylemlerinin mahkûm olduğu nihai yazgının bilincine varmalıdır. Dolayısıyla, Camus'nün düşüncesiyle paralel olarak, filmde vurgulanan durum, hiçbir yaratımın geleceğinin olmadığını, tüm çabalarının

beyhude olduğunun, harcanan tüm emeklerin yıkımla sonuçlanacağına bilindiği durumda bile, saçmanın farkına varan kişinin, uğraşından alıkoyulamayacağıdır.

Filmin ilerleyen kısmında, cesedin aranmasına muhtarın evinde mola verilir. Muhtar, savcıdan köye morg yapılmasıyla ilgili yardım ister. Muhtar için morg en önemli sorundur, çünkü köydeki ölümler, yakınları gelip onları son kez görene kadar kokmaktadır. Muhtarın sözleri, hem insanın ölüm anındaki terk edilmişliğine hem de öldükten sonra kokup çürümekten başka hiçbir izinin kalmayacağına işaret eder. Bir bakıma, insan, yaşama geldiği andan itibaren çabalar, sıkıntı çeker ve yokluğa karışır; onun için burada tanıklık ettiği usdışı rastlantılardan, haksızlıklardan, sonunda içinde eriyeceği hiçlikten başka somut bir gerçeklik mevcut değildir. Bir anlamda, bu durum, rastlantının güdümündeki insanlık için en iyi durumu doğmamış olmak, ya da en azından, en kısa zamanda ölmek olarak aktaran Silenos'un sözleriyle örtüşür. Dolayısıyla, ölümü seçmediği durumda, varoluş sancısına katlanmaya çalışan insanın önündeki tek yol, rastlantı ve acıyla şekillenmiş olan yazgıyı kabullenmek ve bundan haz duymaktır.

Bununla birlikte, filmde görüldüğü üzere, insan, çoğu zaman, elindeki tek gerçeklik olan ölümü bilinçsizce görmezden gelerek varlığına tahammül etmeye çalışır. Örneğin, ölünün başında şakalaşan görevliler, arabasının bagajındaki cesedin yanına topladığı kavunları koyan Arap ya da otopsi sırasında yalnızca alınması gereken otopsi aletleri ve tam teşekküllü morg ihtiyacı konusunda söylenen otopsi memuru, bu eğilimi edimselleştirmektedir. Ölüyü kayıt altına almakta, taşımakta, arabaya yüklemekte ya da kesip biçmektedirler ama hiçbir şekilde ölümün farkında değildirler. Bir bakıma, yaşam, ölümün kıyısında usdışı varlığını sürdürür ve insanın önündeki biricik gerçeklik anlamını yitirir.

Muhtar'ın evindeki son sahnelerde, usdışılıkla ve rastlantıyla yüklü olan yeryüzünde, son derece önemsiz görünen, küçük bir olayın, büyük bir anlama kavuştuğu birtakım anlar betimlenir. Bu anlar, gelişigüzel bir şekilde ortaya çıkar ve bireysel yazgıları belirleyecek eylemlere yön verir. Filmde, söz konusu belirleyici an, köyde elektrikler kesilince, elinde gaz lambasıyla çay servisi yapan muhtarın kızının

çıkagelmesidir. Kızın lambanın soluk ışığıyla aydınlanan yüzü, içerideki erkeklerde bir uyanışın oluşmasına neden olur. Suçlu, uzun süre kıza bakakalır ve ağlamaya başlar. Öldürdüğü adamın hayalini görür ve sonunda cesedi gömdüğü yeri tarif eder. *Yabancı* romanında, Meursault'nun kendi yazgısını değiştiren tetiği çekme hareketini gözünü acıtan güneşin etkilemesine benzer şekilde, buradaki suçlunun itirafına da karanlık gecede parlayan kızın meleksi güzelliği yön verir. Her iki karakterin yaşamı, usdışı etkenlerin boyunduruğunda sürüklenir.

Bununla birlikte, konuklardaki uyanışı gerçekleştiren meleksi kıızı bekleyen son ise, Savcı'nın söylediği gibi, "Allah'ın unuttuğu bu ücra köyde yokolup gitmek"tir. Bir bakıma, o gece herkesi etkisi altında bırakan bu güzellik, ileride önemli bir trajik olayın açığa kavuşmasına etki eden gözden kaçmış bir rastlantıdan daha büyük bir anlam taşımaz. Dolayısıyla bu sözler, saçma kavramıyla ilgili düşüncelerle koşut olarak, ilerleyen zamanla birlikte en kutsal güzelliğe sahip kişilerin, en trajik olayların ve bu olayların kahramanlarının tümüyle yeryüzünden silineceğine işaret eder.

Konuyla ilişkili olarak, filmde betimlendiği üzere, ceset çıkarılırken ve sonrasında otopsi yapılırken yazılan tutanaklarda da, öldürme olayının trajik yanı hiçbir şekilde yer almazken, yalnızca cesedin bulunduğu mevki, çıkarılma şekli, fiziksel özellikleri gibi görünür olgular aktarılır. Bir bakıma, bu cinayetin ve tüm cinayetlerin geleceğe taşınacak tek kısmının, aslında en anlamsız bölümü olduğu ve bu tekil olayların milyonlarca benzer olaylar arasında sıradanlaştığı imlenir. Bu bağlamda, filmdeki cinayet olayı, aldatılma ve başkasının çocuğuna babalık etme gibi trajik yönlerine hiç değinilmeden, en sığ yönlerini taşıyan biçimsel nitelikleriyle geleceğe aktarılır ve zamanla belleklerden silinmesi beklenir.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, ortalama kişilerin, yaşamlarını anlamsızlık duygusundan kaynaklanabilecek karamsarlığa katlanamadığı, bu nedenle, deneyimledikleri her olayın ardında bir anlam bulma çabasında olduğu gösterilir. Örneğin, Komiser, çocuğunun hastalığını ve eşinin "Allah bizi niye seçti" diye yakındığını anlatır. Komiser'e göre, "her şeyin bir sebebi vardır", insanın yazgısından şikâyet etmemesi gerekir. Bu yönden, hem komiser hem de eşi, dünyayı kendilerince

ussal kılmaya çalışır. Ancak, filmde, Komiser'in bu sözlerinin ufukta belli belirsiz görülen bir arabanın içinden duyulması, onların içinde bulunduğu koşulların, yeryüzündeki pek çok önemsiz rastlantıdan biri olduğuna işaret eder.

Bu bağlamda, filmin ilerleyen kısmında, evrenin uyumsuz niteliğine, yeryüzünün nedensiz doğasına, anlam atfedilen olguların basitliğine yönelik vurgu, çeşitli sahnelerle desteklenir. Örneğin, suçlunun dayak yediği komisere çocuğunu emanet etmesi ya da cesedin bağlanma nedeni olarak arabaya sığmamasının gösterilmesi, bu usdışılığın ve basitliğin bir yansımasıdır. Benzer şekilde, otopside görünen her şey tutanağa yazıldığı halde sonucu tayin edecek asıl durumun, yani canlı gömülme olayının, gözden kaçırılması da, yeryüzündeki usdışı ve rastlantısal güçlerin harekete geçtiği anlardan birini teşkil eder. Suçlunun kaderi, Doktor'un geçmişte yaşadıkları ve tutanak memurunun dikkatsizliğinin karşılıklı etkileşimiyle, rastlantısal biçimde belirlenmiş olur. Bu anın sonunda, yaşamda bireysel çırpınmaların ötesinde yüksek bir anlam göremeyen ve bir çocuğu babasız bırakmayarak yeryüzüne kendince damgasını basmak isteyen Doktor'un suratına maktulün kanı sıçrar.

Filmde, yeryüzünün usdışılığına ve insanın en basit etkenlerle kendi nihai yazgısına doğru ilerleyişine örnek olan olaylardan biri de, Savcı'nın eşinin intiharıdır. Savcı'ya göre, "sarhoşken olup bitmiş, olay bile denemeyecek, saçma bir kaçamak", karısını gönüllü ölüme yöneltir. Bu intihar olayı, Camus'nün, yeryüzünü, derin bir anlama gereksinen kişileri kayıtsızca öğüten bir sığlık ve yavanlık alanı olarak betimleyen örnekleriyle benzerlik gösterir. Buna göre, Savcı'nın karısının da bir örneğini oluşturduğu insanlar, sahip olduğu tüm gerçekliği, başkalarını cezalandırma duygularının etkisiyle harcayabilmektedir. Filmdeki gibi aldatılan bir kadın, *Düşüş* romanında sevgilisiyle evlenilmesine izin verilmeyen genç kız gibi örnekler, intikam uğruna yaşamını sonlandırır. Ancak onlar öldükten sonra savcı, işine, kızın babası da haftasonu balık tutmaya devam eder; cezalandırılması gereken kişiler özgürlüğüne kavuşur. Hayatta kalanlar, intihar olayından üzüntü duysa da, bu acıyı unutmak zorunda hisseder, kendilerini yükümlülükten kurtarmanın yolunu arar. Bir bakıma, Camus'nün düşünceleriyle koşut olarak, kişiler, hem suçluluktan çıkmayı hem de kolayca arınmak için hiçbir uğraş vermemeyi ister. Buna uygun olarak, Savcı, eşinin ilaçtan dolayı

kendini zehirleyebileceğine inanamaz, onun ölümüne gerçekte olası görünmeyen bir anlam verir. Bu doğrultuda, insanın, elindeki tek gerçeklik olarak kendi varlığını ortadan kaldırdıktan sonra bile, umduğu etkiyi bırakamamaya ve hiçliğe karışmaya tutsak olduğunu söylemek olanaklıdır.

Filmin sonlarında yer alan, otopsi yapılan babasının yanından ayrılan çocuğun, kaçan topa doğru koşup oynamaya yeltendiği sahnede, ölümün tüm ağırlığıyla görünür olduğu durumda bile unutulacağı, insanın varlığının büyük bir hızla yeryüzünden silineceği betimlenir. Ardından ekran kararır ve oynayan çocukların bağırma sesleriyle, otopsi yapılan ölünün kesilme sesleri birbirine karışır. Böylece, bir bakıma, saçma kavramının bengi dönüş düşüncesini de içeren umut verici yönü yansıtılmış olur. Filmin bu kısmında, tüm anlamsızlığına karşın, yaşamın sonsuzca yaratma ve yok etme, haz ve acı, değişme ve gelişme devinimlerinin onaylanması sergilenir. Bir bakıma, Nietzsche'nin haz ve acıda, ilenme ve kutsamada birlik bulan, varoluşun birbirine kenetlenmiş yüzlerini ifade eden bengi dönüş düşüncesi, filmin sonunda yaşamın ve ölümün sesleriyle yankılanır. Bu bağlamda, sonsuz sürükleniş ve anlamsızlık duygusunun yarattığı acının aynı zamanda sevinci de içerdiği vurgulanır. Dolayısıyla, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, her türlü olumsuzluğa karşın mutluluk olanağının kişinin elinde olduğu, bunun yolunun da, akıntıya boyun eğip acıdan kaçmaya çalışmaktansa, acıyı varoluşunun zorunlu bir parçasıymış gibi olumlamak olduğu imlenir. Öyleyse, insan, ancak özvarlığının zorunlu olarak içinde bulunduğu yazgısallığı olumlayarak kişiliğine edimsellik kazandırabilir. Bu noktadan hareketle, sürekli rastlantısallığın ve geçiciliğin hüküm sürdüğü yeryüzünde, yalnızca en büyük acıları bile serinkanlılıkla karşılayacak güce sahip olan kişilerin, özvarlıklarına dair silinemeyecek bir iz bırakma ayrıcalığı kazanabileceğini öngörmek olanaklıdır.

## SONUÇ

Tez çalışmasının konusunu oluşturan “saçma” ve “başkaldırı” kavramları irdelendiğinde, saçma duygusu ile başkaldırı eyleminin yakından ilişkili olduğu, hatta bilincine varıldığı zaman bu duygunun başkaldırıcıyı gerektirdiği gözlemlenmektedir. Dolayısıyla bu kavramların taşıdığı birlikteliği açıklayabilmek için, öncelikle saçma kavramını görünür kılan koşullar betimlenmiş; ardından başkaldırı olgusu, saçma ile ilişkisi bağlamında incelenmiştir.

Saçma kavramının ortaya çıkmasının, insanın en büyük gereksinimlerinden biriyle, üzerinde yaşadığı dünyayı anlamlandırma çabasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. İçinde bulunulan koşullarda, kişilerin genellikle usdışılığın hüküm sürdüğü olgularla ve anlamsızlıkla damgalanmış alışkanlıklarla örülü bir evrene yazgılı olması, saçma duygusunun temel nedeni olarak öne çıkmaktadır. Bir anlamda, insanın yeryüzünün derin bilgisine ulaşmaya çalışırken, olguların sığ ve bayağı yanıtlarıyla karşılaşması, varoluşun saçma niteliğinin bilincine erdirdiği gözlemlenmektedir.

Dolayısıyla, saçma kavramı gerçekdışı ya da gerçeküstü bir yönelimi içermeyip en katı anlamıyla gerçeğe, gerçeklikteki nihai yavanlığa gönderimde bulunmaktadır. Bununla ilişkili olarak, saçma duygusuna sahip olan kişiler, tanık oldukları olay ve olguları, çoğunluğun anlamlandırdığı biçimiyle değil, tümüyle kendini dışavuran anlamsızlıklarıyla değerlendirmektedir. Bir bakıma, saçmanın idrakı, kişiyi yanılsamalı genel kabullerle avunmak yerine dürüst bir umutsuzluğu tercih etmek durumunda bırakmaktadır. Bu açıdan, saçma kavramı, yalnızca nedensiz varoluş koşullarını, anlamdan yoksun olgusal yaşamı değil, bu konuya ilişkin kavrayış geliştirmiş bilinçli insanı da kapsamaktadır.

Saçma kavramı yörüngesinde gelişen düşünceler, anlamsızlık algısından kaynaklanan boşluğun genişlemesini, yaşamı katlanılır kılacak bir değer çıkarılabileceği doğanın araçsallaştırılması, denetim altına alınması ile ilişkilendirmektedir. Buna göre, bir bakıma, insanı çevreleyen dışsal doğanın araçsallaştırılması, sonunda insanın içsel doğasının, özvarlığının tutsaklaştırılmasını

getirmiştir. Buna bağlı olarak, çoğunluğu oluşturanlar, kendilerine ait gizilgücü açığa çıkarmaktan caydırılmakta, dışsal olarak belirlenen gereksinimler uyarınca, yalnızca kendilerine izin verilen eylemleri gerçekleştirmeye koşullandırılmaktadır. Dolayısıyla, yaşamda yol gösterici rol üstlenen tinsel değerler bile, yalnızca genele ait çıkarı yansıttığı ölçüde benimsenmektedir. Öyleyse, genellikle kutsal sayılan değerlerin ardında uzlaşımsal ve nihai olarak anlamsız bir yön bulmak mümkündür.

Konuyla ilişkili olarak, ezeli – ebedi olduğu varsayılan aşkın tasarımlara kuşkuyla yaklaşılmasına ve tutkuyla yalnızca deneyimlenen gerçekliğe bağlı kalınmasına neden olan saçma duygusu, kişilerin zaman algısını da farklılaştırmaktadır. Saçmanın bilincindeki kişi, yalnızca, içerisinde bulunduğu oluş anını dikkate almakta, kendine ait gücü bu an içinde sınamaktadır. Bu bağlamda, geçmiş, artık varolmayan ve değiştirilme olanağı bulunmayan, gelecek ise kişiyi yalnızca belirli sınırlar içinde davranmaya koşullayan kurgusal tasarımlar olarak algılanmaktadır. Böylece, saçma deneyiminin, insanı yalnızca şimdi ve burada olanla yetinmeye, bengi gerçekliği, yalnızca yaşanmakta olan andan çıkarsamaya yönelttiği düşünülmektedir. Bu noktada, evrendeki olgu ve olayların birbirleriyle etkileşim içinde olduğunun, aynı sırada yinelendiğinin, tümel yazgıyı dile getirdiğinin, Nietzsche'ye ait tabirle, bengi dönüşlerinin bilgisine erişilmektedir. Bengi dönüş deneyiminde, tüm varlıklar, yeryüzünde karşıt görünen güçler, bütünlük içerisinde algılanmakta, rastlantı ve zorunluluk, özgürlük ve tutsaklık, varlık ve yokluk, aynı gerçekliğin farklı çehrelerini yansıtır şekilde kavranmaktadır. Buna bağlı olarak, saçmanın bilinci, insanın içinde bulunduğu anı, ezeli – ebedi deneyimin bir parçası olarak olumlamasına, yaşamı birlik ve bütünlük içinde onaylamasına olanak vermektedir.

Saçma kavramına ilişkin düşüncelerde, her zaman için, yalnızca şimdi ve burada olana, en yalın anlamıyla gerçekliğe önem verilmekte; gerçekliğin en katı biçimine ise ölüm olgusunda rastlanabileceği savlanmaktadır. Bu doğrultuda, saçmanın bilinci, ölüm nedeniyle tümüyle hiçliğe gömülme kurtulmak, geçici yaşama kalıcılık kazandırmak için, kişiyi ölüm tehlikesini göze almaya yönlendirmektedir. Dolayısıyla, saçmanın idrak edilmesi, aniden can sıkıntısına dönüşebilen, onaylanmış, yanılsamalı bir mutluluktansa, her türlü acının göğüslenmesini gerektiren bireysel adanış durumunu



daha yeğlenir kılmaktadır. Bu noktada, gerçekliği tüm karanlık yönleriyle benimsemiş, saçma duygusuna sahip kişiyi karamsar bir edilgenliğe gömülmeden kurtaran, bireysel varlığına haklılık kazandıran adanış eylemi başkaldırı olmaktadır.

Bu doğrultuda, varoluşun saçma niteliğinin bilincine varmanın, içinde hapsolunan anlamsızlığa karşı koymayı ve bunu değiştirme arzusunu gerektireceği, dolayısıyla başkaldırıcıyı zorunlu kılacağı varsayılmaktadır. Bir bakıma, yeryüzünün yalnızca alelade ve gelip geçici nitelikleriyle görünür olduğu gerçeğiyle yüzleşme sonucunda oluşan saçmanın bilinci, insanı uzam ve zamanın değerden düşüremeyeceği bir anlam arayışına yönlendirmektedir. Bu izlek üzerinden hareketle, saçmanın insanının kendi geçiciliğini ancak bu anlam aracılığıyla ebedi kılacağı, varlığını kesinlemenin yolunu ise kendini adayacağı bu anlamda bulacağı düşünülmektedir. Öyleyse saçmanın bilincindeki başkaldıran insan, en büyük değeri şimdi ve burada sürdürdüğü yaşama verse de, başkaldırının kaynağındaki ideal için bu yaşamdan vazgeçmektedir.

Yalnızca gerçeklik tutkusuyla hareket edildiği için, başkaldırıda benimsenen değer, aşkınlıkla biçimlenen toplumun moral kurallarından değil, her yönüyle yaşamı yücelten, doğayı merkeze koyan bireysel yasalardan kaynaklanmaktadır. Çünkü saçma düşüncesi uyarınca girilen başkaldırı atılımında, çağın tininde tanrısallığın izinin bulunmadığı ve genel geçer kabul edilen ahlaksal buyrukların geçerliliklerinin sorgulanmaya açık olduğu öncülü önem taşımaktadır. Bununla birlikte, her türlü aşkınlığın yadsınmasıyla, başkaldırı atılımında sınırsız bir özgürlük olanağı varmış gibi görünse de, başkaldırının özüne karşı gelmemek için, ussal dayanaklardan yoksun bırakılmış eylemlerden kaçınmanın yolları aranmaktadır. Başkaldırıya ilişkin düşüncelerde, yıkıcı davranışların önüne geçmek için uygun ölçütler aranırken, insanların eylemlerindeki bireysel sorumluluklarını devredecekleri, üstün bir güç arayışı reddedilmektedir.

Tez çalışmasındaki düşünce izleğinde, başkaldıran kişinin, kendisine toplum nezdinde değer kazandıran yarar odaklı özelliklere, maddi gereksinimlere göre şekillenen başarı ölçütlerine göre yaşamını sürdürmektense, gerçek kişiliğini dışsallaştırarak özgürlüğünü edimselleştirme çabasında olduğu dikkat çekmektedir. Bu

bağlamda, başkaldırarak özgürlüğünün peşine düşen insanın, kendisini sınırlayacak huzur ve güven koşullarına değil, acı ve ıstıraptan kaçınmayacağı savaşıma yöneldiği görülmektedir. Böyle bir başkaldırı deneyiminde insan, gücünü acıya katlanarak arttıracığının, sahip olduğu potansiyeli açığa çıkardığında, kendini harcamaktan kaçınmayacağını farkına varmaktadır. Sonunda ise, acıyla damgalanmış eylemlerini kendi kişiliğinin bir gerçekleşmesi olarak görmekte, özgürce seçilmiş zorunlu yazgısından sevinç (amor fati) duymaktadır. Bu noktada, ortalama mutluluklarla dolabilecek sıradan bir yaşam, yoğun deneyimlerin yaşanacağı, kederle yüklü, kaotik bir yaşam uğruna feda edilmektedir. Öyleyse, anlamsızlığın bilinciyle girişilen başkaldırı atılımında, insana ait güçlerin, ancak sürekli acıyı olumlayan bireysel varlıklarda ortaya koyulabildiğini ve onlar aracılığıyla somutluk kazandığını öne sürmek olanaklıdır.

Konuyla bağlantılı olarak, başkaldırıya ilişkin düşüncelerde, en çok bireysel özgürlüğe önem verilmesi, insanın kendini özgürce gerçekleştirme bahanesiyle, her türlü haksız eylemi kendisine mubah saymasının zeminini hazırlamaktadır. Böyle bir belirsizlikten kaynaklanabilecek bencil yıkım eylemlerini önlemek için, saltık özgürlük beklentisine, adil olma ölçütü getirmek uygun görünmektedir. Buna göre, özgürlük ve adalet, kendi özleriyle aykırılık taşımamaları için, birbirleriyle sınırlanmaktadır. Çünkü özgürlük olmaksızın adaletin, adalet olmaksızın da özgürlüğün varlığından söz etmek mümkün görünmemektedir. Bu durumda, başkaldırının insancıl ölçütü, getirilen bu sınırdır; başkaldırıda asıl amaç, hak edilmiş bir özgürlüğe kavuşmaktır.

Bu izlek üzerinden hareketle başkaldırı deneyiminin, bencillikten uzak bir ortak duyuyla ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır. Başkaldırıya yönelen insanlar, birbirleriyle benzer adaletsizlik, dışlanma ve acı çekme deneyimlerini yaşadıklarını fark etmektedir. Böylece ilkin, yaşamda hüküm süren anlamsızlık ve nedensizliği ancak bireysel düzeyde kavrayan uyumsuz kişi, içinde bulunduğu anlamsızlığı dayanılır kılmak için başkaldırdığında, tekil varlığını aşmaktadır. Kendi varlığının amaçsız ve geçici niteliğinin bilincine varan insan, bu içgörüsünün aslında tüm türdeşleriyle ortak yanını oluşturduğunu anlamaktadır. Bu doğrultuda, bireyin, başkaldırı eyleminde tümel insan yazgısıyla bütünleştiğini ve gelip geçici varlığına zamanın silemeyeceği bir anlam kazandırma ayrıcalığına kavuştuğunu söylemek olanaklıdır. Öyleyse başkaldırı,

saçmalığa katlanmanın tek yolu olmakla kalmamakta, olumsal ve rastlantısal dünyaya bir anlığına fırlatılmış ölümlü varlığa tanrısal bir nitelik yüklemektedir.

Tez çalışmasında ele alınan, saçma ve başkaldırı kavramlarıyla doğrudan ilişkisi olan mitoloji figürlerinin, nihai olarak, en büyük gücü yazgıya atfettikleri görülmektedir. Bu figürler, kendilerini sürükleyen tutku ve güçlere bazı durumlarda tanrısallık yüklemekte, bazı durumlarda da sıradan rastlantılardan ibaret saymaktadır. Ancak her iki koşulda da, bu kahramanlar aracılığıyla, yazgının olumlanması durumunun, sonlu yaşam deneyiminin yarattığı acıdan sıyrılabilmenin biricik yolunu teşkil ettiği vurgulanmaktadır.

Batı romanında saçma ve başkaldırı kavramlarının nasıl işlendiği incelenirken, ilk ele alınan yazar olarak Dostoyevski'nin yapıtlarında dikkat çeken öncelikli konu, onun yarattığı karakterlerin, çektikleri acıyı olumlaması ve sonunda önlerinde mutluluktan başka seçenek olmadığını anlamasıdır. Örneğin, tinsel yönden duyarlı Mişkin'in ve yoksayıcı Kirillov'un buluştukları ortak payda, her ikisinin de yeryüzünde nihai olarak mutluluktan başka bir şey bulmamasıdır. Bu yönüyle, onların düşüncesi, Oidipus'un her şeyin iyi olduğu yönündeki sözleriyle örtüşmektedir. Dolayısıyla, Dostoyevski romanlarında, her türlü tinsellikten arınmış olsa bile, insanın önünde olanla, anlamsız olgularla örülü yeryüzü yaşamıyla, yetinmesi, saltık değeri bu yaşamda aramaya çalışması, özvarlığından çıkarması vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, Dostoyevski'nin yapıtlarında, acı veya mutluluk verici şekilde yücelik/sığlık, nedensellik/anlamsızlık döngüsünde savrulan yeryüzü yaşamı, en saçma biçimiyle bile onaylanmaktadır. Bu nedenle, onun yarattığı karakterler, varoluşun rastlantısal ve değişken doğasından bir kutsallık devşirmeye, kendi varlıklarına ait bir tinselliğin yaratıcısı olmaya yönelmektedir. Öyleyse, Dostoyevski'nin kurduğu evrende, karşıtlıkların bir bütünsellik teşkil ettiği görülmektedir. Dolayısıyla, onun romanlarındaki başlıca karakterlerin bir yandan dünyeviliği aşan her türlü varlık alanını yadsıması, öte yandan geçici dünyada bireysel varlıklarına tanrısal nitelik kazandırmak için kendilerini bir hiç kılacak eylemlere girişmesi, ancak, karşıtların birlik oluşturduğu bu evrende mümkün hale gelmektedir.

Kafka romanları söz konusu edildiğinde, buradaki başkarakterler, kuşatıldıkları evren tarafından usdışı biçimde yinelenen eylemleri sürdürmeye hükümlü kılınmakta ve tüm varlıklarıyla, üzerlerinde baskı kuran tutsaklıktan kurtulmaya çalışmaktadır. Ancak gösterdikleri hiçbir çabanın karşılık bulmaması sonucunda, bu karakterler, içinde bulunduğu durumu kanıksamaya, varlıklarına işlemiş hükmü kabullenmeye yönelir. Bununla birlikte, Kafka romanlarında, saltık yanılmazlık kisvesiyle donatılmış bir düzenekte hapsedilmiş olmanın bilinci, kişilerin yazgılarından mutluluk duymasına engel oluşturmamaktadır. Çünkü Kafka, yalnızca insanların zorunlu kılındığı tutsak yaşamı betimlemekle yetinmemekte, aynı zamanda onlara bir umut olanağı sağlamaya çalışmaktadır. Kafka yapıtlarında, insanın gerçek bir edimde bulunmasına engel oluşturan koşullara karşı sürekli savaşıyor olmaları, kişinin hiçbir somut sonuca ulaştırmayan eylemlerle örülü bir yaşamı, varlığına ait bir yazgı gibi benimsemesi önerilmektedir. Dolayısıyla, Kafka romanlarında, ürkütücü yazgının benimsenmesi, kişilerin egemen koşullara istemsiz biçimde boyun eğip sürüklenmesine engel olurken, en ağır, en umutsuz şartlar altında dahi mücadeleyi sürdürmesine, böylelikle de varlığını haklı çıkarmasına temel oluşturmaktadır.

Bireysel yazgının onaylanmasına ilişkin vurguya, Camus'nün romanlarında da rastlanmaktadır. Camus'nün yer verdiği başlıca karakterlerin, çoğunluğun eğiliminin tersine, varoluşlarıyla bütünleşmiş yükümlülüklerden kurtulmak için kutsallık arayışına girmediği, gerçekleştirdikleri her türden eylemin sorumluluğunu üstlendiği görülmektedir. Bu karakterler, yeryüzünü, salt görüldüğü biçimiyle kabullenmekte, içine düştükleri sıkıntılar ya da çektikleri acılar için, yüce bir güç tarafından ödüllendirilmeyi beklememektedir. Dolayısıyla, onlar, kendilerini tüm etkinliklerinin tek sorumlusu olarak benimsemekte ve yazgılarının kendilerine ait bir yaratım olduğunun bilincine ulaşmaktadır. Böylece, Camus'nün öncelikli karakterleri, en ağır yıkımlar dâhil, hiçbir olumsuz koşulun ardında tanrısal bir neden arayışına girip boyun eğmiş biçimde beklememekte, tüm usdışı ve adaletsiz görünümüne karşın, yeryüzünü olumlayıp edimsel varlıklar olarak ayakta kalmaya çalışmaktadır. Öyleyse, her türlü aşkın anlamın reddi, beraberinde varoluşun dayattığı sorumluluğun kabulünü getirmekte ve ancak bu yükü taşıma gücüne sahip olanlar, içinde yer aldıkları somut gerçekliği

bireysel yazgılarıyla bütünleştirebilmektedir. Dolayısıyla, Camus romanlarında, yeryüzünün ussallaştırılmaya elverişli olmayan doğasıyla pekişen saçma duygusunun yarattığı buhrandan kurtulmak, ancak varlık alanının tekil yazgı ile bir bütün teşkil ettiğine ilişkin içgörüyü mümkün olmaktadır. Bu doğrultuda, kişilerin koşullara boyun eğmeyip özvarlıklarının damgasını taşıyan, gerçek anlamıyla bir başkaldırı atılımına girişebilmesinin tek yolunun, böyle bir içgörüyü ulaşmak olduğu ortaya çıkmaktadır.

Saçma kavramının görsel olarak anlatım olanağı bulunduğu, Amerikan Sineması'nın 2000 yılına kadarki incelenen örneklerinde, genellikle, sıradan bir gündelik yaşam döngüsüne sıkışmış kişilerin, içinde buldukları tutsaklığı aşma çabalarına yer verildiği gözlemlenmektedir. Bu filmlerde yer alan başkarakterler, tüm benliklerini sarmış olan mekanik düzeneğin baskısını üzerlerinde hissetmekte ve bu işleyiş kendilerini kaptırdıkları sürece hiçliğe gömülmelerinin an meselesi olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla, bu karakterler, uzun bir süre bir köle gibi yaşayıp yokluğa karışmaktansa, zamanın yıpratamayacağı, kendilerine ait bir iz bırakma tutkusuyla ölüme meydan okumaktadır. Böylece, bu filmlerde öne çıkarılan kişiler, insan yapıtısı bir düzeneğin dişlisi olarak, ortalama ve uysal bir yaşam sürdürmek yerine, özvarlıklarından kaynaklanan bir içtepiyle kendilerini ortaya koymaya, başkaldırmaya yönelmektedir. Söz konusu karakterler, kendilerini kuşatan zorunluluklar ağının dışına çıkmak amacıyla, kolaylıkla alelade olayların boyunduruğuna girmekte ve içine savruldukları rastlantısal olaylar dizisi onların zorunlu yazgısını oluşturmaktadır. Yalnızca egemen düzene yararlılıkları ölçüsünde değerlendirilmeye, ölçülebilir ve öngörülebilir otomatlar olmaya direnen bu kişiler, yenilgiye uğramaktan kaçınamayacakları bir savaşıma girdikleri için, filmlerde genellikle birtakım zihinsel arazların taşıyıcısı olarak konumlandırılmaktadır. Bir bakıma, gerçek anlamıyla yaşayabilmek için, rahatlık sağlayan kontrollü ve makinemsi bir eylem dizgesine hapsolmayı reddetmek gerekmekte ve beraberinde sürekli huzursuzluğu getirecek bu yadsıma yetisi, ancak zihinsel yönden farklı kişilere bahşedilmektedir. Zihinsel uyumsuzluk, az sayıdaki örnekte ödüllendirilmekteyken, birçok örnekte, kınanmakta, kovuşturulmaya uğramakta ve en ağır biçimde mahkûm edilmektedir. Uyumsuz kişilerin cezasının şiddetlenmesine neden olan etken, onların kendi doğalarından

kaynaklanan eylemleri ortaya koyma isteklerini dizginleyememesidir. Bununla birlikte, onların bu ‘günah’ı en ağır biçimde karşılığını bulup her şeylerini yitirmelerine neden olsa dahi, bu karakterler saltık anlamda yenilmiş biçimde betimlenmemektedir. Çünkü, onlar, yazgılarının kendilerini zorunlu kıldığı sonsuz mücadeleyi sürdürme konusunda kararlıdırlar ve uğradıkları hezimete karşı aşağılayıcı bir tutum içindedirler. Bu bakımdan, bu filmlerde, dışsal bir mekanizmaya teslim olmuş kişilerin kazandığı hiçbir başarıya değer verilmezken, özvarlığını dışsallaştırma tutkusuyla kendilerini harcayan bireylerin uğratıldıkları bozguna bile bir tür yücelik atfedilmektedir. Bir anlamda, bu karakterlerle, özvarlığın dışsallaşması uğruna, sonsuz bir savaşımın ardından yenilgiye uğrayan, rastlantısal olarak yeryüzüne savrulmuş varlıkların, yazgılarıyla daha kolay barışacağı ve karşılarındaki çoğunluğa oranla, daha kalıcı bir varoluşa kavuşacağı imlenmektedir. Anlatılanlardan hareketle, Amerikan Sineması’na ait örneklerde, gündelik rutinin dayattığı mekanik eylemlerden sıkıntı duyan bireysel varlıklarda oluşan saçma duygusu, genellikle başkaldırı atılımına yol açmaktadır. Onlar, içsel doğalarıyla uyum sağladıklarında, zorunlu bir şekilde başkaldırıya yönelmekte ve dışsal dünya ile uyumsuzlukları artmaktadır. Ancak, bu kişiler, uyumsuzluklarından dolayı ağır biçimde cezalandırıldıklarında, hatta yokedildiklerinde dahi, nihai bir yenilgiye uğramamakta, sonlu evrende kalıcı bir iz bırakma ayrıcalığına erişen türün tek üyeleri olmaktadır.

Saçma kavramıyla bağlantılı olarak incelenen, Türk Sineması’nın 2000 yılından önceki örneklerinde, yinelenen amaçsız eylemlerin yoğun bir anlamsızlık duygusuna kaynaklık ettiği, alışlageldik biçimde yaşamının, kişiyi hiçliğe gömülmele karşı karşıya bıraktığı gibi konulara odaklanılmaktadır. Bu filmlerin merkezindeki başlıca karakterler, yalnızca niceliksel olarak değer kazandıkları, değiştirilebilir nitelikte oldukları mekanik düzenden kaçabilmek amacıyla, varlıklarını rastlantısal olarak belirledikleri bir kişi ya da ideal ile bütünleştirmekte, ancak kurtulma girişimleri hep olumsuz sonuçlanmaktadır. Böylece, rastlantıların boyunduruğunda girilen eylemler, zorunlu bir tutsaklığı getirmekte; sonsuz tutsaklık, bu filmlerdeki kişilerin yazgısını oluşturmaktadır. Bu karakterlerin tüm eylemleri, üzerinde hiçbir etkilerinin bulunmadığı şartların boyunduruğunda biçimlenmekte ve onlar kendi varlıklarının yeryüzünün sonsuz döngüsü içinde hiçbir anlam taşımadığının bilincine ulaşmaktadır. Bireysel

yaşamlarının özündeki boşluğu, farketmekle, bu kişiler, önceden kutsal ve değerli saydıkları olgu ve kavramları yavan bulmaya başlamaktadır. Bu doğrultuda, Türk Sineması'ndaki örneklerde, varolan tek gerçekliğin, rastlantılarla ve süreklilik taşımayan varlıklarla örülü olgusal dünyadan ibaret olduğunu idrak eden söz konusu karakterler aracılığıyla, insanın kendisini bağlayacağı bir dayanak noktasından yoksun olmasının sıkıntısı vurgulanmaktadır. Sağlam bir dayanaktan yoksunluğun betimlenmesiyle birlikte, gerçekliğinden kuşku duyulmayan olay ve olguların yanılısamadan ibaret olabileceği, karşıt görünen kavramlar arasındaki sınırın bulanıklaşabileceği yönünde bir içgörü dışavurulmaktadır. Böylece, Türk Sineması'nda saçma duygusuyla ilişkilendirilen kişiler, inandıkları kavramların temelsiz, deneyimledikleri dünyanın ise, tümüyle değişken ve süreksiz olduğunun kavrayışına ulaştıklarında, verdikleri ani kararların güdümüne girmekte ve kolaylıkla rastlantılara teslim olmaktadır. Öyleyse, Türk Sineması'nın saçma kavramıyla bağlantılı örneklerinde, saçmanın bilinci, kişileri başkaldırıya yöneltmemekte; onların anlamsızlığı içselleştirip amaçsızca savrulmalarına ve tüm etkin güçlerini yitirmelerine neden olmaktadır.

Tez çalışmasında ayrıntılı biçimde irdelenen, 2000 yılından sonra çekilmiş Amerikan Sineması'na ait örneklerde, saçma kavramına ilişkin göze çarpan ilk konu, hiçbir somut beklentiyi karşılamamasına rağmen, insanın sürdürmek durumunda olduğu yinelenen eylemlere dikkat çekilmesidir. Örneğin, *Orada Olmayan Adam* filminde, başkarakter Ed Crane'in sıkıntı duyduğu konu, yaşamında istediği hiçbir şeye ulaştırmayacak olsa da, saç kesmeye devam etmesidir. Benzer şekilde, *Bulut Atlası* filmindeki klonlar, karşılığında hiçbir kazanıma ulaşmasalar da, hizmet etmeyi sürdürmektedir. Klonların kaçınılmaz biçimde boyun eğdikleri yazgı, işleri bitince öğütülmek ve bir besin ögesine indirgenmektir. Bu durum, *Logan'ın Kaçışı* filminde, otuz yaşına basan tüm insanların "yenilenme" ayininde kurban edilmesini çağrıştırmaktadır. Bir bakıma, her iki filmde de, iş yaşamına atılma çağları olan, otuzlu yaşlardan itibaren, insanın, kuşatıldığı düzeneğe kendisini gönüllü olarak kurban verdiğine dikkat çekilmektedir. Dolayısıyla, yukarıda bahsedilen örneklerde, hem insanın durmaksızın yinelenen ve hiçbir şekilde sonuca varmayan eylemlerle örülü,

Sisifosvari yazgısının, hem de tüm varlıklarını kuşatan ve onlara tutsaklıktan başka seçenek bırakmayan Kafkavari bir evrenin tasviri sunulmaktadır.

İnsanı dışsal olarak kuşatan bir düzeneği açığa vuran böyle bir ortamda, bireysel tasarılar tümüyle önemini yitirmekte ve evrendeki mekanik işleyiş, yalnızca rastlantılar tarafından bozulmaktadır. Örneğin, *Orada Olmayan Adam* filminde, Ed'in kusursuz görünen planının, umulmadık rastlantılar sonucunda tam tersi sonuçlara neden olması ya da *Kan Dökülecek* filminde, sondaj kuyusundaki kişilerin aniden düşen demir parçasından hiçbir kurtulma olanağının bulunmaması gibi durumlar, insan yaşamının rastlantılar karşısındaki acizliğini gösterme amacı taşımaktadır. Aynı amaçla, *Bulut Atlası* filminde, evreni algılamak, egolarına asli bir konum vermeyen yüksek bilinç düzeyindeki kişilerin ortaya koyduğu, sonsuzlukla ilişkilendirilebilecek yaratıların dahi kalıcılık kazanması için rastlantıların yardımına gereksindiğine vurgu yapılmaktadır. Benzer bir yönelimi barındıran *Kara Şövalye* filminde de, kişilerin, kuşatıldığı evrendeki asıl devindirici gücü, rastlantının egemenliğini, görmezden gelme eğiliminin saçmalığı vurgulanmaktadır. Filmde, Joker'in, gerçek adaleti sağlayacağını düşündüğü "kaos" için bir "elçi" görevi üstlenip beklenmedik yıkım eylemlerine girişmesi, bireysel çıkarlarını her şeyin merkezinde gören sıradan insanların ve onların geleceğe ilişkin planlarının hiçbir anlamı olmadığını ortaya koyma amacı taşımaktadır. Bir bakıma, bu eylemler, her an yokluğa karışabilecek fani bir varlık olduğunu unutan kişilerin peşinde sürüklendiği dünyevi projelerin hiçbir hükmünün olmadığını, yeryüzündeki nihai belirleyicinin rastlantı olduğunu açığa vurmaktadır.

İncelenen örneklerde, en çok önem atfedilen ve kutsanan olguların bile temelinde rastlantıların olduğunu farkedenden karakterler, içinde buldukları toplumsal dizgeye ait değerlerin de hiçbir haklı dayanağının olmadığını bilincine varmakta ve ortalama olana ait ahlakı her yönüyle yadsımaktadır. Örneğin, *Orada Olmayan Adam* filminde, Ed Crane, bu ahlakın değerlerine tümüyle kayıtsızdır. Bundan dolayı ne kendisinden beklenen role, yani Jungcu anlamda *personaya*, uygun şekilde davranmayı içine sindirir, ne de karısı tarafından aldatılmayı umursar. Genele ait moral yargıların anlamdan yoksunluğunu betimlemek için, *Kan Dökülecek* filminde, en çok önem verilen olguların ve en derin bağlılıkların temelindeki bireysel çıkarı kollama dürtüsüne dikkat çekilirken,



*Kara Şövalye* filminde ise, toplumun ancak gerekli gördüğü sürece bir kişiyi kahraman kabul ettiğine, çıkarına ters düştüğünde ise aynı kişiyi düşman ilan ettiğine işaret edilmektedir. Bu durumda, söz konusu filmlerde, kişilerin yaşamına damga vuran en yoğun deneyimlerin yaşandığı ortamın, yalnızca aldatıcı bir görüntüden ibaret kaldığı vurgulanmaktadır. *Kara Şövalye* filminde, toplumu oluşturan kişiler arasındaki birliğin korunması, birbirlerinin cesaretsizliklerini iyi niyetlilikmiş gibi görme yanılsamasına kapılmalarıyla mümkün olmaktadır. *Bulut Atlası* filminde ise, bencil çıkar dürtüsüyle gerçekleştirilen deneyimlerin geçici doğasına dikkat çekilerek, olgusal dünya tümüyle bir yanılsama ortamına indirgenmektedir.

Konuyla ilişkili olarak, bu filmlerde, yaşamlarını alışlageldik biçimde sürdürmelerine katkı sağlayan olguların aldatıcı yanıyla yüzleşen karakterler, görünen dünyanın somut olgularının ardındaki değişmeyen gerçeği idrak etmeye çalışmaktadır. Arayışları, onları varoluşun sürekli yinelenen yazgısallığıyla karşı karşıya bırakmakta, kendilerini bu yinelenen yazgısallığın bir parçası gibi görmelerine neden olmaktadır. Bu bilinç, *Orada Olmayan Adam* filminde olduğu gibi, “saçların ölümden sonra bile uzamaya devam ettiği”nden hareketle ya da *Bulut Atlası* filmindeki gibi, bireysel varlıkların ancak sonsuzlukla ilişki içinde değer kazandığına yönelik bir söylevin sonucunda oluşabilmektedir. *Bulut Atlası*’nda bengi dönüşün bilincine ulaşmak, Jung’un düşüncesindeki kalıtsal bilinçaltının sırrına ermekle mümkün olurken, *Orada Olmayan Adam* filminde rastlantı eseri gerçekleşmektedir. Ancak her iki durumda da, Nietzscheci anlamda bengi dönüşün idrakine varan karakterler, içinde buldukları anda, tekil varlıklarıyla tümel gerçeklik arasında bir bağın kurulabileceğini farketmektedir.

Bu bağı oluşturmak ve geçiciliğin aldatıcı görünümünde yitmekten kendilerini korumak amacıyla, söz konusu filmlerde, karakterlerin tüm varlıklarını bağladıkları bir adanış eylemine giriştikleri görülmektedir. Örneğin, *Orada Olmayan Adam* filminde, Ed’in, elde ettiği parayla müzik konusunda yetenekli olduğunu düşündüğü bir kızın eğitim masraflarını üstlenmeyi düşünmesi ya da *Kara Şövalye* filminde Bruce Wayne’in bir maske takıp haksızlıkla mücadele etmesi, benzer güdülenimlerin sonucudur. *Bulut Atlası* filminde ise, tarihsel sürecin birçok döneminde varlığa gelmiş kişileri sonsuzluğa

taşıyan asıl edimin başkaldırı olduğu imlenmekte ve filmde öne çıkan karakterler, kendilerini tarihte devindirici bir güç teşkil eden, başkaldırı atılımı uğruna harcamaktan çekinmemektedir. Böylece, bir bakıma, benzer adaletsizliklere uğrayan türdeşler için bireysel yaşamın feda edilmesi, geçici varlığı sonsuzluğa taşıyan bir etken olarak betimlenmektedir.

Bu filmlerdeki adanış eylemlerinin tümü, kayıtsız kalma ya da direnme yoluyla, toplumsal ahlakın yadsınmasını zorunlu kılmakta ve sonunda en ağır cezalara çarptırılmaktadır. Bununla birlikte, fedakârlık eylemini gerçekleştiren bu karakterler, tekil varlığın, ancak egosundan vazgeçmek ve sonsuz döngüye ait olmak ile değer kazanacağını bilincine erişmektedir. Yani bir bakıma, özvarlığın edimselleşmesi, ancak kendisini tümüyle harcamasıyla mümkün olmaktadır. Böyle bir bilincin oluşmasıyla, karakterler, karşıtlıkların bir arada varoluşlarını kavramakta, rastlantıların ardındaki zorunluluğu, özgürlüğün ardındaki teslimiyeti deneyimlemekte, tüm yönleriyle varlık alanını kuşatan bu içgörülerini sayesinde yazgılarını olumlamaktadır. Dolayısıyla, söz konusu filmlerde, ancak yazgının olumlanması yoluyla sonlu ve rastlantısal bir varoluş durumunun, bengilikle donanacağına ilişkin bir savın açığa vurulduğu görülmektedir. Böylece, toplumsal moralin yadsındığı, özgürlüğe yönelmiş bir başkaldırı atılımının kişileri sonsuzlukla ilişkilendirmesi, onların özvarlıklarından çıkan zorunlu eylemleri dışavurmasıyla olanaklı hale gelmekte ve onlara karşıt güçleri birlik içinde algılayabilecek bir kavrama gücü bahşetmektedir.

Tez çalışmasında ayrıntılı olarak incelenen, 2000 yılından sonra çekilmiş, saçma kavramıyla ilişkili Türk Sineması'na ait örneklerle bakıldığında, bu filmlerde genellikle önem atfedilen olguların özündeki yüzeyselliğin betimlendiği görülmektedir. Örneğin, *Orada Olmayan Adam* gibi, Camus'nün *Yabancı* romanından serbest olarak uyarlanan, *Yazgı* filminin başkarakteri Musa, olgu ve kavramların çoğunluk tarafından değerlendirilme biçimini tümüyle yadsırken, bunları en anlamsız ve yüzeysel yönleriyle algılamaktadır. Bundan dolayı annesinin ölümüne ve eşinin aldatmasına hiçbir tepki göstermemektedir. Yeryüzünde, insanın önünde bulunduğu biricik gerçekliği yansıtan ölüm görüngüsünün görmezden gelinmesi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin de temel motifini oluşturmaktadır. Filmin odak noktasını oluşturan karakterler, ölümlerle çok

yakından temas kurarken, ölümün kendisinden bihaber görünmektedir. Bunun yanında, trajik ölüm olayları, en anlamsız ve yüzeysel yönleriyle kâğıda dökülmekte, sonunda benzer görünen olay ve olgular eşitlenerek sıradanlaşmaktadır. Böylece bir bakıma, yanı başında ölümün kol gezdiği yaşamın usdışı bir şekilde sürdürüldüğü ve bu yaşamdaki en katı gerçeğin anlamsızlık olduğu vurgulanmaktadır. *Kaybedenler Kulübü* filminde ise, evrende ölümden daha kesin, daha gerçek hiçbir şeyin varolamayacağı dile getirilmekte ve dünyanın gelip geçici görüngülerinin hiçbir hükmünün olmadığı imlenmektedir. Nihai karar merci olarak ölümün vurgulanması, *Kosmos* filminde de söz konusudur. Filmin başkarakteri Battal, en kutsal olanından en aşağılık olanına kadar tüm varlıkların aynı yazgıyı paylaştığına dikkat çekerek, bu varlıkların özlerinde birliğe sahip olduğuna ve yeryüzündeki tüm değerlendirme biçimlerinin anlamsız olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla, ele alınan yerli filmlerdeki merkezi karakterler, genelin değerlendirmelerini olanaklı kılan sınırların belirsizliğinin ayırdına varmakta ve böylece bir tür saçma duygusunun taşıyıcısı olmaktadır. Bu karakterler, yücelik iddialarının ardındaki bayağı dürtülerin ya da en aşağılık eylemlerin gerisindeki erdemli itkilerin farkına varmakta, dünyevi her türlü yargılama girişiminin nafi bir çabadan ibaret olduğuna kanaat getirmektedir.

Anlam atfedilen olguları, özündeki yüzeyselliğiyle kavramak, söz konusu filmlerdeki karakterlerin yaşamlarına yön verirken, onların, kolaylıkla, ani rastlantıların güdümüne girmesine neden olmaktadır. Örneğin, *Yazgı* filminde Musa, ardında değerli hiçbir şey görmediği için, rastlantı sonucu evlenir; her türlü eylemi bir gördüğü için, yine ani bir kararla, suç işlemeye girişir ve tutuklanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki sanık ise, karşısında birden güzel bir yüzün belirmesiyle suçunu itiraf eder. Dolayısıyla bu karakterler aracılığıyla, insan yazgısının ani bir rastlantıyla dönüşüme uğrayabilecek kadar temelsiz olduğu, zamanla hem dönüşümü yaratan etkenlerin hem de bu yazgıyı taşıyan tekil varlıkların tümüyle yokluğa karışacağı vurgulanmaktadır.

Bununla birlikte, ele alınan yerli filmlerde, tüm varlıkların ortak yazgıyı edimselleştirdiğine, böylece tüm karşıtlıkları bulanıklaştırdığına ilişkin bir içgörünün dışavurulduğu görülmektedir. Örneğin, *Kosmos* filminde, Battal, sonsuzca yinelenen bir döngüde, tüm karşıtlıkların eridiğine, varoluşun yazgısallığının tüm canlıları

kuşattığına vurgu yaparken, *Kaybedenler Kulübü* filminde, Kaan, ölümün katı gerçekliğinin bilinciyle, geleceğe ilişkin tasarımlardan kaçınmaktadır. Her iki karakter de, benzer güdülenimle, 'şimdi'ye bağlanarak, yalnızca içinde buldukları an'dan bir anlam devşirmeye çalışmaktadır. Bu bakımdan, söz konusu karakterlerin etkinlikleri, Nietzsche'nin bengi dönüş öğretisine uygun bir davranış sergilediklerini ortaya koymaktadır. Bengi dönüş düşüncesi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, karakterler aracılığıyla değil, örtük bir şekilde, aynı su birikintisine kapılıp aynı şekilde çürüyen elmaların gösterilmesiyle serimlenmektedir. Aynı filmin sonunda, kadavranın kesilme sesleriyle, oynayan çocukların bağırışma seslerinin bir arada sunulması ya da *Kosmos* filminin sonunda gökyüzünün aydınlık ve karanlık yanlarının bütünleşik biçimde yansıtılması, yine bengi dönüşün her türlü karşıtlığı çözen kesinliğine bir gönderme içermektedir.

Ancak, filmlerde, bengi dönüş, varlığın nihai yazgısına, ilişkin bilgeliğin, ortalama olanın dünyasında hiçbir şekilde ciddiye alınmadığı, hatta horgörüldüğü göze çarpmaktadır. Bu filmlerde, maddi kazanç sağlamadığı sürece, en derin bilgilerin bile aşağılanmaktan kurtulamadığı görülmektedir. Örneğin, *Kosmos* filminde, toplumla iletişime geçtiği her seferinde, evrene ilişkin derin algısını dinleyicilerle paylaşan Battal ile yalnızca alay edilir ve ona geçimini sağlayacak bir meslek bulması önerilir. Böylece, filmde, gündelik yaşamda, kişilerin yalnızca çalıştıkları işle, sağladıkları kazançla değer kazandığına dikkat çekilmektedir. Benzer şekilde, *Kaybedenler Kulübü* filminin başkarakterleri, yaptıkları radyo programı para kazandırmadığı, bastıkları kitaplar satmadığı için, çoğunluk tarafından küçümsenir. Somut kazanç sağlamayan her türlü eylem, horgörülür. Ancak, *Kosmos* filminde, maddi kazanımla ödüllendirilme beklentisiyle kişinin sürekli bir kedere mahkûm olacağını dile getiren Battal'inkine benzer bir eğilimle, *Kaybedenler Kulübü* filminde Kaan, program için kendilerine önerilen parayı reddeder. Bu karakterler, Nietzsche ve Sartre'ın, başarı kavramına yönelik görüşlerine koşturarak, salt maddi kazanıma, başarıya odaklanılarak gerçekleştirilen eylemlerin, aslında dışsal olarak belirlendiğini ve insanı gerçek bir yaşam sürdürmekten alıkoyduğunu vurgulamaktadır. Böylece, bu kişiler, başarıya,

kazanmaya sırt çevirip, kaybetmeyi içselleştirerek özgürlüklerine kavuşmakta, gerçek bir varoluşa uzanmaktadır.

Konuyla ilişkili olarak, yerli filmlerde, egemen yargıları yadsıyarak ya da bu yargılara tümüyle kayıtsız kalarak, daha üstün bir duyarlılığa ulaşan ve genele ait olan değerlere karşı koyan karakterlerin, çoğunluğun tepkisine hedef olduğu gözlemlenmektedir. Örneğin, *Yazgı* filminde, toplumun moral yasalarına kayıtsızlığı yüzünden Musa'ya yönelik ağır hüküm, kolayca karara bağlanırken; *Kosmos* filminde, kasaba halkının umursamadığı bilgelik sözlerini dile getiren Battal sürgün edilmektedir. Benzer şekilde, *Kaybedenler Kulübü* filminde de, genele ait ahlaksal yargıları gözetmeyen Kaan ve Mete, kendilerini dinleyen topluluğun tehditkâr tavrıyla karşılaşır. Dolayısıyla, çoğunluğun sıradışı olana tepkisi, söz konusu filmlerde güçlü bir benzerlik göstermektedir; kendi yasalarına bağlanarak genel olandan kopan karakterler ya sürgün edilmekte, ya hor görülmekte ya da en ağır biçimde cezalandırılmak istenmektedir.

Bununla birlikte, her türlü dışsal tehdide karşın, filmlerde odaklanılan bu kişilerin, anlamsızlığını idrak ettikleri evrende, gelişigüzel genel yasalar yerine, özvarlıklarına ait içsel yasaya uyarak, yeryüzüne kendilerinden bir iz bırakmaya yöneldikleri görülmektedir. Bu izin bir örneği, *Kosmos* filminde, Battal'ın sağaltım eylemleriyle oluşurken, bir benzeri de, *Kaybedenler Kulübü* filminde, Kaan ve Mete'nin, tümüyle kendi istençleriyle ortaya koydukları programlar aracılığıyla bırakılmaktadır. Çoğunluğun yargılarını, toplumsal yasaları görmezden gelerek, geçici oluş dünyasına kalıcı bir damga basma çabasının başka bir örneği, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, otopsi yaptığı cesedin mahiyetini gizleyen Doktor tarafından gerçekleştirilmektedir. Böylece, her an dönüşüme uğramaya yatkın, geçici ve nihai olarak anlamsızlıklarla örülü yeryüzüne ilişkin bir kavrayışa sahip olan bu karakterlerde 'saçma'ya ilişkin bir bilincin oluştuğu görülmektedir. Söz konusu karakterler, bu bilinç uyarınca genele ait değerlendirme ölçütlerinden sıyrılarak, varlıklarını kesinlemek üzere eyleme girişmekte ve içsel doğalarının izini taşıyan, bir çeşit başkaldırı atılımını edimselleştirmektedir.

Yukarıda anlatılanlardan yola çıkılarak, ezeli – ebedi olduğu sanılan, kutsallık atfedilen tasarımların ardındaki uzlaşımsal, rastlantısal doğanın farkına varmanın,

kişileri deneyimledikleri olguların anlamsızlığıyla yüzleştirdiği görülmektedir. Bu noktadan sonra, insan, her ne kadar gerçekliğin aranacağı tek yerin yeryüzü olduğunun ayırında olsa da, bu düzlemdeki yaşamın dışsal olarak belirlenmiş bir işleyiş uyarınca sürdürüldüğüne tanık olmaktadır. Varoluşun nedensiz ve kaotik doğasını, amaçlı ve düzenli görünümde saklayan bu işleyişin açığa çıkarılması, kişilerin deneyimledikleri gerçekliğe kuşkuyla bakmasına neden olmaktadır. Böylece, gerçeklik addedilen olgusallığın yalnızca gelip geçici bir yanılsamadan ibaret olduğu, bengi gerçekliğe ise ancak düşsel sayılabilecek bir düzlemde ulaşılacağı ortaya çıkmaktadır. Rastlantı ve zorunluluğun, özgürlük ve yazgısallığın iç içe geçtiği bir evrende, bengi gerçekliği idrak etmenin yolu, kişinin kendisini tanıyıp kendisinden sıyrılmasıyla mümkün olmaktadır. Bu doğrultuda, özvarlığını kavrama yetisine sahip olan kişinin, içsel yasanın dayattığı zorunlu yasayı, dışsal olarak dayatılan uzlaşımalsal yasaya tercih edeceği öngörülmektedir. Tekil varlık, ancak böyle bir yasayı izleyerek gelip geçici dürtülerin beslediği, olumsal varlığını, egosunu aşarak tümel varlık alanıyla bütünleşme içine girme olanağına kavuşmaktadır. Bu bağlamda, insanın yeryüzündeki anlamsızlığı idrak etmesi sonucunda oluşan saçma duygusuna katlanmasını ve yaşamını sürdürmesini sağlayan değeri, ancak kendine ait öz yasada bulabileceği açığa çıkmaktadır. Yalnızca böyle bir yasa, insanı bencil güdülenimlerinden arındırarak, onun varlığını haklı çıkaracak bir adım eylemine girişmesine olanak vermekte; bireysel özgürlüğü gözeten yasa, ancak bu şekilde tümel özgürlük idealine de katkı sağlayarak gerçek bir başkaldırı edimini varlığa getirmektedir. Öyleyse, insan öncelikle kendi doğasına ilişkin bir bilinç geliştirerek eylemlerine sonsuzluğun damgasını vurmanın ve geçici varlığını kesinlemenin yolunu bulmaktadır. Eylemlerinin, özvarlığının derinliklerinden dayatılan yasa uyarınca gerçekleştirildiğini bildiği sürece, insan, varoluşuna ilişkin yazgısallığı kavramakta ve bu yazgısallığı edimselleştiren kişi olmaktan sevinç duymaktadır. Bu bakımdan, fani varoluşu aşıp evrenin sonsuz döngüsüne katılmanın, bu döngüde pay sahibi olmanın bilinciyle oluşan yazgı sevgisi, içsel doğadan kaynaklanıp bireysel ve tümel varlık alanlarını bütünleştiren başkaldırı atılımının bir bileşeni olmaktadır.

## KAYNAKÇA

### TÜRKÇE KİTAPLAR

- Adanır, Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2. Basım, 2003.
- Adorno, Theodor, **Minima Moralia**, çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınevi, 6. Basım, 2009.
- Adorno Theodor, Horkheimer, Max, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, 2010.
- Aiskhylos, **Zincire Vurulmuş Prometheus**, çev. Azra Erhat, Sebahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2. Basım, 2013.
- Andrew, J. Dudley, **Sinema Kuramları**, çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007.
- Bahtin, Mihail M., **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, İlk Basım, 2004.
- Benjamin, Walter, **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, 2007.
- Berkovitz, Peter, **Nietzsche: Bir Ahlak Karşının Etiği**, çev. Ertürk Demirel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 2003.
- Bronner, Stephen Eric, **Camus Bir Ahlakçının Portresi**, çev. Tuğba Sağlam, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 1. Baskı, 2012.
- Büker, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 1. Baskı, 2010.
- Camus, Albert, **Başkaldıran İnsan**, çev. Tahsin Yücel, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2. Basım, 1975.

- Camus, Albert, **Düşüş**, çev. Hüseyin Demirhan, İstanbul, Can Yayınları, 3. Basım, 2002.
- Camus, Albert, **Veba**, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul, Can Yayınları, 5. Basım, 2003
- Camus, Albert, **Yabancı**, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Yayınları, 2013.
- Camus, Albert, **Defterler 1**, çev. Ümit Moran Altan, İstanbul, İthaki Yayınları, 2. Baskı, 2003a.
- Camus, Albert, **Defterler 2**, çev. Ümit Moran Altan, İstanbul, İthaki Yayınları, 1. Baskı, 2003b.
- Camus, Albert, **Defterler 3**, çev. Ümit Moran Altan, İstanbul, İthaki Yayınları, 1. Baskı, 2003c.
- Camus, Albert, **Tersi ve Yüzü**, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 6. Basım, 2010.
- Camus, Albert, **Sisifos Söyleni**, çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 17. Basım, 2011.
- Campbell, Joseph, **Yaratıcı Mitoloji**, çev. Kudret Emiroğlu, Ankara, İmge Kitabevi, 2. Baskı, 2003.
- Cevizci, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 4. Basım, 2000
- Copleston, Frederick, **Nihilizm ve Materyalizm**, çev. Deniz Canefe, İdea Yayınevi, İstanbul, 2. Baskı, 1998.
- Copleston, Frederick, **Sartre**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, Üçüncü Basım, 2010.
- Deleuze, Gilles, **Nietzsche**, çev. İlke Karadağ, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2. Basım, 2010.



- Diken, Bülent, **Nihilizm**, çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 2011.
- Dostoyevski, Fyodor, **Karamazov Kardeşler**, çev. Ergin Altay, İstanbul, İletişim Yayınları, 7. Baskı, 2003.
- Dostoyevski, Fyodor, **Cinler**, İstanbul, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 12. Baskı, 2006.
- Dostoyevski, Fyodor, **Suç ve Ceza**, İstanbul, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, 13. Baskı, 2007.
- Dostoyevski Fyodor, **Yeraltından Notlar**, çev. Mehmet Özgül, İstanbul, İletişim Yayınları, 17. Baskı, 2010.
- Dostoyevski Fyodor, **Budala**, çev. Mazlum Beyhan, İstanbul, İletişim Yayınları, 11. Baskı, 2013.
- Erhat, Azra, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 14. Basım, 2006.
- Euripides, **Bakchalar**, çev. Sebahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2. Baskı, 2010.
- Frazer, James, **Altın Dal - Dinin ve Folklorun Kökenleri**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 2. Basım, 2004.
- Freud, Sigmund, **Uygurlüğün Huzursuzluğu**, çev. Haluk Barışçan, İstanbul, Metis Yayınları, 3. Basım, 2009.
- Fromm, Erich, **Özgürlükten Kaçış**, çev. Şemsa Yeğın, İstanbul, Payel Yayınları, 4. Basım, 1996.
- Fromm, Erich, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, çev. Yurdanur Salman, Nalan İçten, İstanbul, Payel Yayınları, 7. Baskı, 2008.
- Girard, René, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları, 1. Basım, 2001.

- Gündoğan, Ali Osman, **Albert Camus, Hayatı, Yapıtları, Felsefesi**, Bursa, MKM Yayıncılık, 2011.
- Hegel, G.W. Friedrich, **Seçilmiş Parçalar**, çev. Nejat Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986.
- Hegel, G.W. Friedrich, **Tarih Felsefesi**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, Birinci Baskı, 2006.
- Homeros, **Odysseia**, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Can Yayınları, 11. Basım, 2000.
- Horkheimer, Max, **Akıl Tutulması**, çev. Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınevi, 8. Basım, 2010.
- Jung, Carl, **Analitik Psikoloji**, çev. Ender Gürol, İstanbul, Payel Yayınevi, 2. Basım, 2006.
- Jung, Carl, **Anılar, Düşümler, Düşünceler**, çev. İris Kantemir, İstanbul, Can Yayınları, 6. Basım, 2013.
- Jung, Carl, **Dört Arketip**, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Metis Yayınları, 4. Basım, 2013.
- Jung, Carl, **İnsan Ruhuna Yöneliş**, çev. Engin Büyükin, İstanbul, Say Yayınları, 9. Baskı, 2013.
- Kafka, Franz, **Şato**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 6. Basım, 2000.
- Kafka, Franz, **Dönüşüm**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, 9. Basım, 2001.
- Kafka, Franz, **Ceza Kolonisinde**, çev. Tefik Turan, İstanbul, Can Yayınları, 2. Basım, 2008.
- Kafka, Franz, **Aforizmalar**, çev. Osman Çakmakçı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 3. Basım, 2012.

- Kafka, Franz, **Dava**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Can Yayınları, 19. Basım, 2013.
- Kaufmann, Walter, **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**, çev. Akşit Göktürk, İstanbul, De Yayınevi, 2. Baskı, 1965.
- Kaufmann, Walter, **İnsanı Anlamak/Goethe-Kant-Hegel**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2. Basım, 1997.
- Kaufmann, Walter, **İnsanı Anlamak II/Nietzsche-Heidegger**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2. Baskı, 2009.
- Kuçuradi, İonna, **Nietzsche ve İnsan**, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu, 4. Baskı, 1999.
- Kuçuradi, İonna, **Schopenhauer ve İnsan**, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara, 2. Baskı, 2006.
- Kuçuradi, İonna, **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara, 4. Baskı, 2009.
- Marcuse, Herbert, **Eros ve Uygarlık**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 3. Baskı, 1998.
- Marcuse, Herbert, **Us ve Devrim**, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 2. Baskı, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, **Böyle Buyurdu Zerdüşt**, Çev. Turan Oflazoğlu, İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, **Güç İstenci**, çev. Sedat Umran, Birey Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, **Şen Bilim**, Çev. Levent Özşar, Bursa: Asa Kitabevi, 2003.

- Nietzsche, Friedrich, **Tan Kızıllığı**, çev. Hüseyin Salihoğlu, Ümit Özdağ, İmge Kitabevi, İstanbul, 4. Baskı, 2004.
- Nietzsche, Friedrich, **Tragedyanın Doğuşu**, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınevi, 1. Baskı, 2005a.
- Nietzsche, Friedrich, **Putların Batışı**, çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, 1. Baskı, 2005b.
- Nietzsche, Friedrich, **İnsanca Pek İnsanca**, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınevi, 2. Basım, 2007.
- Nietzsche, Friedrich, **Eğitici Olarak Schopenhauer**, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınevi, 1. Baskı, 2007b.
- Nietzsche, Friedrich, **Deccal**, çev. Oruç Aruoba, İstanbul, İthaki Yayınları, 2. Baskı, 2008.
- Nietzsche, Friedrich, **Ecce Homo**, çev. Can Alkor, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2. Baskı, 2011.
- Orr, John, **Sinema Ve Modernlik**, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1. Basım, 1997.
- Pearson, Keith Ansell, **Kusursuz Nihilist**, çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1. Basım, 1998.
- Rosenberg, Donna, **Dünya Mitolojisi / Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi**, çev. Koray Akten, Erdal Cengiz, Atıl Ulaş Cüce, Kudret Emiroğlu, Tuluğ Kenanoğlu, Tahir Kocayığit, Erhan Kuzhan, Bengü Odabaşı, İstanbul, İmge Kitabevi, 4. Baskı, 2006.
- Savaş, Hakan **Sinema ve Varoluşçuluk**, İstanbul, Altıkırkbes Yayınevi, 2003

- Sartre, Jean Paul, **Varoluşçuluk**, çev. Asım Bezirci, İstanbul, Say Yayınları, 17. baskı, 2002.
- Sartre, Jean Paul, **Varlık ve Hiçlik**, çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, İthaki Yayınları, İstanbul, 1. Baskı, 2009.
- Sartre, Jean Paul, **Bulantı**, çev. Selahattin Hilav, İstanbul, Can Yayınları, 11. Basım, 2010.
- Sartre, Jean Paul, **Edebiyat Nedir?**, çev. Bertan Onaran, İstanbul, Can Yayınları, 4. Basım, 2011.
- Smith, Geoffrey Nowel (ed.); **Dünya Sinema Tarihi**, çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Sofokles, **Oidipus Kolonos'ta**, çev. Furkan Akderin, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 1. Basım, 2010.
- Sofokles, **Kral Oidipus**, çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2. Basım, 2012.
- Teksoy, Rekin, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2. Baskı, 2005.
- Wollen, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 3. Basım, 2008.
- Zweig, Stefan, **Kendileriyle Savaşanlar**, çev. Nafer Ermiş, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 7. Basım, 2012.
- Zweig, Stefan, **Üç Büyük Usta**, çev. Nafer Ermiş, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 10. Baskı, 2011.

## İNGİLİZCE KİTAPLAR

- Cunningham, Conor, **Genealogy of Nihilism / Philosophies of Nothing and The Difference of Theology**, New York, Routledge, 2002.
- Hayward Susan, **Cinema Studies**, New York, Routledge, Third Edition, 2006.
- Kaufmann, Walter, **Critique of Religion and Philosophy**, Anchor Books, New York, 1961.
- Kaufmann, Walter, **Religion From Tolstoy to Camus**, New York, Harper Torchbooks, 1964.
- Kaufmann, Walter, **The Portable Nietzsche**, Viking Penguin Inc., New York, Renewed Edition, 1982.
- Kaufmann, Walter, **Nietzsche – Philosopher, Psychologist, Antichrist**, Princeton University Press, New Jersey, Fourth Edition, 1974.
- Kaufmann, Walter, **Tragedy and Philosophy**, Princeton University Press, New Jersey, 1968.
- Livingston, Paisley, Plantinga Carl, **The Routledge Companion to Philosophy and Film**, New York, Routledge, 2009.
- Nietzsche, Friedrich, **Beyond Good and Evil**, trans. Walter Kaufmann, Vintage Books, New York, 1966.
- Nietzsche, Friedrich, **The Will to Power**, trans. Walter Kaufmann, R.J. Hollingdale, Vintage Books, New York, 1968.
- Priest, Stephen, **Jean Paul Sartre: Basic Writings**, Routledge, New York, First Published, 2001.
- Reginster, Bernard, **The Affirmation of Life / Nietzsche on Overcoming Nihilism**, Harvard University Press, 2008.
- Wilshire, Bruce, **Fashionable Nihilism**, State University New York Press, 2002.

## METİNDE ADI GEÇEN AMERİKAN FİMLERİ

*Bonnie ve Clyde* (*Bonnie and Clyde*, yön. Arthur Penn), Warner Bros. – Seven Arts, 1967.

*Parmaklıklar Ardında* (*Cool Hand Luke*, yön. Stuart Rosenberg), Warner Bros. – Seven Arts, 1967.

*2001: Uzay Macerası* (*2001: A Space Odyssey*, yön. Stanley Kubrick), Metro – Goldwyn – Mayer, 1968.

*Easy Rider* (*Easy Rider*, yön. Dennis Hooper), Columbia Pictures, 1969.

*Kanlı Toprak* (*Badlands*, yön. Terrence Malick), Warner Bros., 1973.

*Guguk Kuşu* (*One Flew Over The Cuckoo's Nest*, yön. Milos Forman), United Artists, 1975.

*Logan'ın Kaçışı* (*Logan's Run*, yön. Michael Anderson), Metro – Goldwyn – Mayer, 1976.

*Bir Yerde* (*Being There*, yön. Hal Ashby), United Artists, 1979.

*Siyam Balığı* (*Rumble Fish*, yön. Francis Ford Coppola), American Zoetrope, Universal Pictures, 1983.

*Brazil* (*Brazil*, yön. Terry Gilliam), Universal Pictures, 20th Century Fox, 1985.

*Bar Kelebeği* (*Barfly*, yön. Barbet Schroeder), American Zoetrope, Cannon Films Distributors, 1987.

*Yaşıyorlar* (*They Live*, yön. John Carpenter), Universal Pictures, Carolco Pictures, 1988.

*Uyanışlar* (*Awakenings*, yön. Penny Marshall), Columbia Pictures, 1990

*Forrest Gump* (*Forrest Gump*, yön. Robert Zemeckis), Paramount Pictures, 1994.

*Truman Show* (*The Truman Show*, yön. Peter Weir), Paramount Pictures, 1998.

***Dövüş Kulübü (Fight Club)***, yön. David Fincher), 20th Century Fox, 1999.

***Orada Olmayan Adam (The Man Who Wasn't There)***, yön. Joel Coen, Ethan Coen), Entertainment Film Distributors, USA Films, 2001.

***Kan Dökülecek (There Will Be Blood)***, yön. Paul Thomas Anderson), Paramount Vantage, Miramax Films, 2007.

***Kara Şövalye (The Dark Knight)***, yön. Cristopher Nolan), Warner Bros. Pictures, 2008.

***Bulut Atlası (Cloud Atlas)***, yön. Lana Wachowski, Tom Tykwer, Andy Wachowski), Warner Bros. Pictures, 2012.

#### **METİNDE ADI GEÇEN TÜRK FİLMLERİ**

***Anayurt Otelı*** (yön. Ömer Kavur), Odak Film – Alfa Film, 1986.

***Yoksul*** (yön. Zeki Ökten), Şeref Film, 1986.

***Selamsız Bاندosu*** (yön. Nesli Çölgeçen), Arzu Film, Erler Film, 1987.

***Arkadaşım Şeytan*** (yön. Atıf Yılmaz), Odak Film, 1989.

***Sarı Mercedes (Mercedes Mon Amour)***, yön. Tunç Okan), Evren Film, L'European, Man Film, 1992.

***Gölge Oyunu*** (yön. Yavuz Turgul), Erler Film, 1992.

***Tabutta Rövaşata*** (yön. Derviş Zaim), İstisnai Filmler ve Reklamlar (IFR), 1996.

***Gemide*** (yön. Serdar Akar), AA Productions, Proto Film, Shark Film, Tara Film, Yeni Sinemacılar, 1998.

***Yazgı*** (yön. Zeki Demirkubuz), Mavi Film, 2001.

***Kosmos*** (yön. Reha Erdem), Atlantik Film, İmaj, 2009.

***Kaybedenler Kulübü*** (yön. Tolga Örnek), Ekip Film, Tiglon, 2011.

***Bir Zamanlar Anadolu'da*** (yön. Nuri Bilge Ceylan), Zeyno Film, NBC Film, 2011.



## ÖZGEÇMİŞ

1981, Adana doğumluyum. Lisans eğitimimi 2000 – 2005 yılları arasında Ege Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde tamamladım. 2005 – 2007 yılları arasında, aynı bölümde tezsiz yüksek lisans eğitimini bitirerek Felsefe Öğretmenliği formasyonu aldım. 2007 – 2010 yılları arasında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo – Televizyon ve Sinema Bölümü’nde tezli yüksek lisans eğitimini bitirdim. 2010 yılında, aynı bölümde doktora eğitimine kabul edildim. 2014 yılının Mart ayında Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo – Sinema ve Televizyon Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladım, halen aynı yerde görevime devam etmekteyim.

### Makaleler:

- "Antik Dönem Tragedyalarına Ait Kahraman Niteliğinin Günümüz Türk Sinemasında Temsili: *Kabadayı* Filmi Örneği" (Doç. Dr. Lale Kabadayı ile birlikte), Medya Temsilleri, ed. Dilek İmançer Takımcı, Ankara, Nobel Yayınevi, 2010.
- *Tepenin Ardı*’ndaki Günah Keçileri, Film Eleştirisi – Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler, Lale Kabadayı, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Felsefe’den Sinemaya: “Bengi Dönüş” Kavramının *Kosmos* Filmi’nde Anlam Yaratımı Açısından Kullanımı (Doç. Dr. Lale Kabadayı ile birlikte), Akdeniz Üniversitesi İletişim Dergisi, Sayı 20.
- Amerikan Bağımsız Sinemasında Kadın Karakterlerin Yansıtılma Biçimleri: *Bonnie & Clyde* ve *Burn After Reading* Film Örnekleri, Toplumsal Cinsiyet ve Medya, ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aydın, Ankara, Detay Yayıncılık, 2014.
- Toplumsal Cinsiyet Kalıplarında Farklılaşma mı? *Hung* Dizisinde Sunulan Erkek Kimliği, Toplumsal Cinsiyet ve Medya, ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aydın, Ankara, Detay Yayıncılık, 2014.

### Bildiriler:

- “Varolma”nın Şehirdeki Hali: *Kaybedenler Kulübü* – The State of “Existence” in Metropolis: *Losers’ Club* (18. Adana Altın Koza Film Festivali – 23.09.2011)
- ‘Gerçeklik’teki ‘Basit’lik: *Bir Zamanlar Anadolu’da* Filminde ‘Saçma’nın Dışavurumu (14. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı, Kadir Has Üniversitesi, 2-4 Mayıs 2013)
- Yaratıcı ve Seyircinin Ortak Alanındaki Bilinçdışı İmgelerin Kullanılma Biçimleri: *Cloud Atlas* ve *Yeraltı* Filmlerinde Bilinçdışındaki Tümel Yönün Dışavurumu (15. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı, Kadir Has Üniversitesi, 8-10 Mayıs 2014).

## TÜRKÇE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük):

İnsan varoluşunun her evresine nüfuz etme gücündeki öncelikli sorun, yaşamın ne ölçüde sürdürülmeye değer olduğudur. Bu konudaki düşünceler, yalnızca ölümün tüm katılığıyla görünür olmasının bile, kişileri kendi varlıklarının geçiciliğiyle yüzleştirdiği üzerinde temellenmektedir. Bunun yanında, yaşamda sürekli karşılaşılan olguların nedensiz ve usdışı şekilde, her gün gerçekleştirilen eylemlerin mekanik biçimde yinelenmesine tanık olma durumunun, kişileri varoluşlarına ilişkin sorgulamaya iteceği varsayılmaktadır. Bu bağlamda, kişilerin, usları aracılığıyla, sürdürdükleri varoluşun usdışılığını farketmediği görülmektedir. Bireyin, oluş dünyasına haklı bir gerekçe arama çabası, olguların olumsuz yanıtıyla karşılaştığında, “saçma” kavramı ortaya çıkmaktadır. Saçma duygusu, insanın anlam isteğinin, yeryüzünde hiçbir karşılığının olmaması sonucunda doğmaktadır.

Saçmanın belirmesinin ardından, kişilerin kendi geçici varlıklarına haklılık kazandırmak ya da bu varlığı sonlandırmak yönünde harekete geçeceği öngörülmektedir. Kişiler, varlıklarını kesinleme yolunu seçtiğinde, yeryüzüne ölümün silemeyeceği bir damga vurabilmenin yollarını aramakta, insana edilginleştirici eylemler dayatan aşkın dünya tasarımlarını yadsımaktadır. Böylece, kişiler, ancak çoğunluğun kabullerine karşı başkaldırı yolunu seçerek, özvarlıklarını etkin kılmakta ve kendi benliklerinden çıkardıkları değer aracılığıyla izlerini bırakma olanağına erişmektedir.

Bu bağlamda, saçma kavramı, dünyanın nedensiz doğasını, insanın usdışılıklar evreninde ussal bir anlam arama çabasını ve bu arayışın sonunda ölümün dışındaki her türlü gerçekliği yavan buluşunu vurgulamakta ve genel bir insanlık durumunu betimlemektedir. Dolayısıyla, eski çağlardan beri, ortaya çıkmış her türlü anlatıda, saçma kavramı, temel motiflerden biri olarak yer almaktadır.

Bu çalışmada, saçma duygusu temelinde bir izlek benimseyen Antik Yunan Mitolojisi figürleri, Dostoyevski, Kafka ve Camus romanları, Amerikan ve Türk filmi örnekleri irdelenerek, anlamsızlıktan kaynaklanan bunalımı nasıl aşmaya çalıştıkları irdelemeye tabi tutulmuştur. Çalışmada, söz konusu anlatılar aracılığıyla, saçma ve başkaldırı kavramları arasındaki ve fani varlıkla bengi gerçeklik arasındaki bütünlüğün ortaya koyulması amaçlanmaktadır.

İNGİLİZCE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük) :

The primary issue penetrating every stage of human existence is how worthy is life for prosecution. Thoughts about this issue ground on, how the visibility of gravity of death leads to confrontation of individuals' with the transience of their existence. Besides, it is hypothesized that, subjects encountered in daily life and witnessing mechanical repetition of actions performed every day arbitrarily and irrationally might lead individuals to question about their existence. In this context, it may be observed that individuals realize the irrationality of their existence owing to their minds. When the seeking efforts of individuals a reasonable justification to their existence realm confront negative response of facts, the "absurd" phenomenon emerges. Absurd sensation rises up due to lack of correspondence of humans' meaning claims on earth.

It is predicted that, humans would take action to gain a reasonable justification to their temporary existence or terminate it after emergence of nonsense. When they choose to assure their existence, they seek ways of leaving marks, which cannot be erased by mortality and deny transcendental designs of universe imposing deactivating actions. Thus, individuals barely make their capital liabilities effective by rebellion manner against acceptances of the majority and have the opportunity of leaving traces via values generated from their personalities.

In this manner, the absurd phenomenon emphasizes arbitrary nature of the globe, the attempts of humans to seek a rational meaning in the universe of irrationalism and as a consequence considering every reality uninspired except for death; and indeed describes a general circumstance of humanity. Consequently, absurd phenomenon appears as a basic theme in every kind of narrative emerging since ancient times.

In this study, Ancient Greek mythos figures, novels of Dostoyevski, Kafka and Camus and samples of American and Turkish movies, which adopt a path on the basis of absurd sense have been analyzed and their attempts on overcoming the depression originating from meaninglessness have been discussed. The study aims to present the integrity between absurd and rebellion concepts; as well as the integrity between mortal creature and eternal reality via the aforementioned narratives.